

délután p.m.



Posztmodern eszközök és jelentőségük

[A modernség öt arca című kötet
posztmodern fejezetéből]

Matei Callinescu

Kezdetnek hadd mutassam meg, hogy egy általánosabb posztmodern nézőpontból szemlélve a konvenció minek mutatkozik. Az avant-garde modernizmus olyan módszert javasol, mely ahelyett, hogy elrejtőzne - magamutogató, olyan konvenciókat és technikákat, melyek - úgymond - alkalmasak egy művészi munka megkonstruálására. (Az orosz formalisták ezt, egy technikai kifejezéssel "a módszer megalapozásának"¹ nevezték. klasszikus példái ennek pl. Brecht "elidegenítő effekt"-je. A posztmodernben mindez valahogy más irányt vesz. A módszer annak ami, vagyis eszköznek mutatja magát, de egyúttal azt is állítja, hogy bármi más lehet ez az eszköz. De ha bármilyen eszköz lehetséges, ha minden fikció, akkor a "módszer megalapozása" már nem kelti föl az újdonság, az eredetiség érzetét és a művészi büszkeséget, ami a modernitásban ezzel kapcsolatban eszünkbe jutna. Hadd emlékeztessenek Magritte "realista" festményére amely egy pipát ábrázol, ugyanakkor tartalmaz egy magyarázatot is; "Ez nem pipa" (Ceci n'est pas une pipe). A figyelemfelkeltés egy modern módját láthatjuk vajon itt, amely épp a festmény művészileg valóságos voltára utalna? Aligha. Ez a festmény egy különös, álomszerűség nélküli szürrealista játékra emlékeztet inkább, ahol azonban már azonosíthatjuk a posztmodern gondolkodót, aki nem csak a látszat mögött rejlő valóságot, de a realitást - esztétikailag vagy másképp, de - a képet magát is megkérdőjelezi. (Magritte pipája felirat nélkül banális, nem fejez ki semmit.) Ami itt a felszínre került, egy egzisztenciális tanácstalanság közepette, az nem egy konvenció, hanem a konvencionalitás maga.

A posztmodern módszereire a történeti távlat egy új egzisztenciális vagy "ontológikus" használata jellemző, másként, mint a főleg pszichológiai megalapozottságú modernizmusban. (Ezt bővebben később fejtjük ki); a kezdés a befejezés és az elbeszélte cselekedetek megkettőzése vagy sokszorosítása ('A francia hadnagy szeretője'-nek alternatív befejezései); a szerző parodisztikus felfogása. (A tolakodó, beavatkozó szerző tért vissza ezzel, de immár egy eltérő, önirónikus vénával); az olvasó kevésbé parodisztikus, de annál zavarosabb tematizációja (A "beleértett olvasó" egy karakterré, vagy karakterek egy sorává lesz, mint Calvino "Ha egy téli éjszakán az utazó"-ban² ; a látszat a valóság és a mitosz, igaz és hamis, eredeti és imitált egy kalap alá

¹ the foregrounding of the device

² If on a Winter's Night a Traveller

A volt Metszet (JPTE TK Művészettudományi Intézet) című lap jogfolytonosságával új szerkesztőség alakult. Tematikus számokat tervezünk, saját címeikkel. Többek között ilyen elképzeléseink vannak (ezek csak témakörök):

Polgári engedetlenség

A hetvenes évek magyar avantgarde-ja

Szubjektum-objektum formatervezés
Graffiti

és egy Angyal szám.

A számokban közölt írások nem feltétlenül tükrözik a szerkesztők véleményét. Általában nem is értünk egyet. Többször magunkkal sem.

(A közölt saját írásokat a szerzők 1990 novemberében még értették, de nemcsak ők, tehát olvashatóak és érthetőek.)

szerkesztik:

Arató Ferenc

Bernáth Gábor

Gyulai Csaba

Kiss Sándor

Mekis [2] János

Schindler Endre

Simon Vanda

Levélcím: Bernáth Gábor

Pécs, Szövetség utca 16. 7632

felelős kiadó: Kulcsár-Szabó Ernő
Ez a szám a JPTE TK önkormányzatának valamint
a debreceni Jászi Oszkár Kör anyagi
támogatásával készült

Pécs, 1990.

délután p.m.

TARTALOM

- Bob Perelman: CHINA
- Matei Calinescu: Posztmodern eszközök és jelentőségük
- Jürgen Habermas: Modernitás - egy befejezetlen tervezet
- Jászberényi Attila és Gyulai Csaba interjúja Vajda Mihállyal
a posztmodernről - Debrecen, 1990, október 12.
- Heiner Müller: A Hamletgép
- Arató Ferenc: Egy omnibuszban kételkedem (egy kettő
három)
- Bob Perelman: CHINA
- Bernáth Gábor: Vázlatok az "elektronikus falu"
művészetéhez I.
- Schindler Endre: levél hugomnak (a "hogyan lettem szerelmes
saját hugomba" című könyvből)
- Jean Baudrillard: A kommunikáció extázisa
- Douglas Crimp: A múzeum romjai

vétele - kihangsúlyozva ezek eldönthetetlenségét; ön-utalás és metafikció, mint az elkerülhetetlen körkörösség dramatizálása (Borges-nél a "Körkörös romok"-ban és a "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" -ban); a "megbízhatatlan narrátor" elfajulása - érdekes módon néha éppen a feszes szerkezet érdekében (A "tökéletes bűntény", amit Nabokov ír le a "Reménytelenség"-ben egy önkritikus, ám mégis önámító mitomániás szerepében.) Más példák is könnyen adhatók hasonló strukturális konvenciókra. A tradicionális poétikai módszerek gyakran parodisztikus használata mellett meg lehet figyelni kiemelkedő szerepű különleges formákat - mint a kiesztelt ankrónizmusok a szószaporítások a palinódiák és visszavonások - melyek gyakran játszanak egy eksztranzív, ám mégis strukturális szerepet.

Annak érdekében, hogy a bonyolult történeti összefüggéseket, kapcsolatokat és kölcsönös megerősítéseiket a közép-pontba helyezhessük, azon túl, hogy módszereket sorolunk fel, szükségünk van arra, hogy tágabb összehasonlításokat is tegyünk. Ez az, amit a posztmodern három kutatója, D.W.Fokkema, Brian McHale és Elrud Ibsch is tesz. Az út, ahogy a posztmodern kategóriáját megkonstruálják akkor különösen érdekes számomra, mikor egy sor meggyőző irodalmi példa segítségével a kortárs gondolkodás - az episztemológiától a hermeneutikáig tartó - elmozdulását illusztrálják.

D.W.Fokkema modernista próza jellegzetességeként a "hipotézis poétikai módszerét" vizsgálja. Proust például - vagy alteregója és narrátora Marcel - mikor nem tud eleget egy karakterről, egy bonyolult hipotézisrendszert állít fel segítségül - az olvasó legnagyobb intellektuális gyönyörére -

(pl. "Az eltűnt idő nyomában") vagyis - Jacques Riviere szavaival - "hipotézisekkel foltozza be tudása réseit" ("il les peuplera de ses hypothèses")

Igy Fokkema: "A modernizmus fő konvenciója az irodalmi szövegek kompozícióját figyelembe véve az olyan hipotetikus konstrukciók kiválasztása, amelyek bizonytalanságot és átmenetiséget fejeznek ki". Fokkema ezen központi konvenciót Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak és mások munkáin keresztül illusztrálja .

Szemben ezekkel a rendkívül elterjedt "modern hipotézisekkel" a posztmodern írók (köztük Borges, Barthelme és Robbe-Grillet) a "képtelenségeiket"³ - túlfűtött érzéküket a bizonytalan iránt - episztemológiai nihilizmusukat állítják. A posztmodern szemlélet szerint - még ideális körülmények között sem létezik az a "realitás", amely az említett hipotéziseket igazolná. A modern szindarab hipotézisei és ellenhipotézisei, rendkívüli drámai feszültségei és előrejelzései, aggodalmi és örömei elvesztették jelentőségüket. Fokkema szerint a posztmodern írók nem hipotézisek, hanem képtelenségek alapján fognak alkotni.

³ their "impossibilities"

Elismerve Fokkema nézeteinek fontosságát az ismeretelméleti nézőpontról, Brian McHale a munkájában megváltoztat bizonyos terminusokat. Azon folyamat helyett, amely az "episztemológiai kétség"-től (amely a hipotézis modern elképzelését katalizálja) annak oppozíciójáig, a posztmodern ismeretelméleti lehetetlenségekig tart, McHale inkább egy "ismeretelméleti túlsúlyról" beszél a modern regény, és egy "ontológiai túlsúlyról" a posztmodern kapcsán. Szükséges néhány kifejezést tisztáznunk, mielőtt McHale legfontosabb érveit megvizsgálánk.

A "dominancia" fogalma Roman Jakobson-tól származik. Jakobson szerint az irodalmi evolúció az egyik periódus domináns poétikai normáinak, szisztémájának átmenete egy másikba, amely a következő periódusban lesz domináns. Az orosz formalizmus álláspontját összefoglalva Jakobson megjegyzi, hogy ami az egyik periódusban másodlagos volt, az a következőben dominánssá lesz, és viszont, a korábbi periódus konvencióinak esszenciája mellékessé, vagy választhatóvá válik. Figyelemre méltó, hogy a dominancia Jakobsoni fogalmát McHale megszabadítja addigi "monolitikus" értelmezésétől. A periódusok "stratégiájához" hasonlóan a dominancia sem lesz kizárólagos. A modernizmusnak és a posztmodernnek is sok teóriája lehetséges, ahhoz képest, hogy mi stratégiája annak, aki elemzi őket. Hasonlóképpen, egy-egy periódusban jó néhány domináns elemet lehet találni - ez a nézőponttól és a tanulmány céljától függ. Azok számára, akik a német metafizika nyelvezetében otthonosabbak, mint a Wittgenstein utáni analitikus filozófiában, zavaros lehet az, ahogy McHale az "ontológia" kifejezést használja. A lehetséges félreértések elkerülése érdekében McHale figyelmeztet, hogy az "ontológia" - nála - a terminus poétikai használatából származik, mindenekelőtt Roman Ingarden-től és Thomas Pavel-től, akik ezt a modális logikából⁴ ('possible worlds') vették - az elképzelt világok leírására. Jó definíciót találhatunk erre Pavelnél: "Egy 'ontológia' egy lehetséges univerzum leírása". McHale a következőképpen érvel; Két tézis megformálásából indul ki, melyek érvényessége körül van határolva a "huszadik század egy történeti fikciója által". Az első: "A modern írás ismeretelméleti jellegű. Eszerint a modern írás olyan kérdéseket vet fel, mint: Mit kell tudni? Ki tudja ezt? Hogyan tudják mindezt és milyen biztonsággal állíthatják? Hogyan, és milyen biztonsággal terjed ez a tudás? stb." A második tézis: "A posztmodern írás ontológiai jellegű. A posztmodern írás jellemző kérdései: Mi egy világ? Milyen világok ezek? Hogyan alakultak ki, és miben különböznek? Mi a szöveg létmódja és mi azoké a világoké, melyeknek a vetülete? stb." Az egyik "dominánsból" a másikba való átmenetet egy sajátos váltásmodell segítségével oldja meg: Mikor a modern kérdésfelvetés belső logikája extrémé válik,

⁴ modal logic

az posztmodern típusú kérdésfeltevést idéz elő, és vice versa. Tegyük fel elegendő ontológiai kérdést és azok 'átfordulnak' episztemológiai kérdésekké. A progresszió nem lineáris és egyirányú, hanem körkörös és visszafordítható.

McHale mindezek alátámasztásául W.Faulkner, S.Beckett, Alain Robbe-Grillet, Carlos Fuentes, Vladimir Nabokov és Robert Coover műveit elemzi, és megkísérli kimutatni, hogy a modern/posztmodern distinkció alkalmazása érdekes lehet egy-egy író életművének, vagy akár egy művének vizsgálatában is. Így pl. Robbe-Grillet 'A féltékenység' c. műve az ismeretelmélet (a modernitás) dominanciájára példa, míg ugyanaz a szerző az 'A labirintusban'-ban jellegzetesen ontológikus és posztmodern lehet; ami pedig W.Faulkner 'Absalom, Absalom'-ját illeti, ez egy jellemzően modern novella - posztmodern elemekkel. Munkája zárásaképpen McHale visszatér arra az ötletére, mely szerint a dominanciák reverzibilisek és így ír:

"Az áttörés a moderntől a posztmodern poétikáig nem visszafordíthatatlan, nincs becsapódó ajtó, melyen aztán ne lenne visszatérés. A visszakozás is lehetséges a posztmodernből a modernbe, vagy akár a kettő közötti oszcillálás is. McHale végig el akarja kerülni azt, hogy elfogadja az irreverzibilitást (amely nélkül azonban nem lehetséges történeti kutatás, vagy tudás), vagy hogy ez bármilyen szerepet is játszhatna a modern/posztmodern distinkcióban. Mindez azt eredményezi, hogy munkája - hogy szavával éljünk - történeti-poétikai tanulmány. Nem ad választ az ilyen kérdésekre: A modernizmus (vagy annak bármely modellje) egy visszafordíthatatlan folyamat elkülöníthető epizódja-e - vagy ami mellett néhány kortárs szövegkritikus kardoskodik - minden eredeti irodalom nélkülözhetetlen része? Másrészt, hogy a posztmodern, (vagy annak bármely modellje) egy ilyen folyamat különös mozzanata-e, vagy egy ismétlődő lehetőség, amely a történelmet átfogó modernizmusban adott?

Egy, a történeti irreverzibilitás elleni strukturalista idegenkedés gátolja McHale-t abban, hogy ilyen kérdéseket tegyen fel habár egy historicista válasz nem volna ellentétes megjegyzéseinek általános irányával. Könnyen el tudom fogadni nézetét arról, hogy egy posztmodern (vagy) bárki visszatérhet a modern ismeretelméleti kérdésfelvetéshez, akár még ingázhat is az episztemológiai és az ontológiai dominancia közt. De nem egy történeti folyamat eredménye épp a választás lehetősége? Megvolt-e a korai moderneknek - az ontológiai dominancia teljes kifejtése előtt - ugyanez a választásuk? Faulkner az 'Absalom, Absalom'-ban - melyet McHale érzékenyen eleméz - elég élesen szembekerülhetett (írók egy sorával együtt, talán Cervantessel az élükön) az ontológiai zavardottsággal, de valóban állíthatjuk-e, hogy volt (voltak) választási lehetőségük egy episztemológiai és egy ontológiai alternatíva között? Egy ilyen választási lehetőség, úgy gondolom, csak egy visszafordíthatatlan történeti és kulturális fejlődés következménye lehet. Akkor, mikor Faulkner az

'Absolom, Absolom'-ot írta, a posztmodern alternatíva nem volt igazán elérhető számára. Igaza van viszont McHale-nek abban, hogy egy Beckett, vagy egy Robbe-Grillet szabadon mozoghat a modern és a posztmodern közt.

A "lehetséges világok", vagy a posztmodern irodalom "ontológiai dominanciája" nem nélkülözi a "képtelenség"-ről szóló saját verzióját. Ez az, amit Elrud Ibsch illusztrálni próbál a 'A hipotézistől a korrekcióig'⁵-c esszéjében Musil 'Tulajdonságok nélküli ember'-ének, és Thomas Bernhardt 'Correction'-jének összehasonlító elemzésével. Ibsch nézőpontjából Ulrich, vagy a "Tulajdonságok nélküli ember", Musil regényének hőse modern megtestesítője Nietzsche távlati ismeretelméletének, vagyis annak, aki hogy emlékeztessünk, azonos erővel helyezkedik szembe a modern idealista és materialista tudományelméletekkel. Musil "regényesítette" a modernitás filozófiai és kulturális apóriáit melyekre Nietzsche hívta fel a figyelmet. Musil hőse egy rendkívül paradox és éles rezonőr aki egy sereg különböző karakterrel konfrontál kétértelmű morális, politikai, jogi és nyelvi szituációkban, és ez végtelen önkritikus és kritikus hipotézisre készíti. Ulrichon keresztül Musil egyik legérdekesebb példáját adja a "hipotézis mint poétikai eszköz" /Fokkema formulájával élve/ modern használatának. Ulrichkal ellentétben Thomas Bernhardt 'Correction'-jának a hőse, a wittgensteiniánus Rothaimer, akinek feltett szándéka demisztifikálni a hipotézist, bemutatva a hipotetikus gondolkodás lényegileg pontatlan, toldozott-foltozott, gyenge voltát. Ibsch a hipotézis történelmi mutációját a cáfolatig úgy kívánja bemutatni, hogy megmutat olyan helyeket Musilnél, ahol egy-egy szempont dogmatikus megmerevítéseit láthatjuk, amelyek aztán kérlelhetetlen cáfolatot kapnak Bernhardt-nál. Ulrich ismeretelméleti szkepticismusa és a találgatás kreatív felhasználása Bernhardt Rothaimerjénél a "korrekció pátozshoz", a korrekció korrekciójához vezet és viszont, egészen a hős öngyilkosságáig, vagyis mikor sajátmagát "korigálja" a létből..

Túl Ibsch novellaelemzésén érdekes lenne megvizsgálni, hogy mely más posztmodern szerzők használnak - nem csak a cáfolatot vagy korrekciót - de olyan más figurációkat és eszközöket, melyeket korábban a 'palinódia' tágabb kategóriája alatt említettem.

A palinódia görög etimológiája (egy valaki által énekelt dal, vagy költemény visszavonása) régóta tartalmazza egy állítás kifejezett visszavonását (komolyan, vagy játékból megtagadva, felfedve a hamisságot, vagy a svindlit, felismerve azt, hogy valami hamissá vált). Beszélhetünk-e vajon a posztmodernen belül egy olyan irányzatról, melynek a palinodia, vagy a visszakozás rétorikai használata - amely az írás régebbi formáiban csak csekély jelentőségű volt - jellemző karaktere

⁵ From Hypothesis to Korrektur

lenne? Ez itt nem válaszolható meg, de ha egy jellegzetes kortárs író munkáiban mutatunk egy példát az ilyen retorikai funkciókra, talán alátámaszthatjuk e kérdés jogosságát.

Beckett narratív stratégiájára gondolok, ahogy ez prózájában stilisztikai, textuális és intertextuális sémáihoz kapcsolódik (Molloy, Malone halála, A megnevezhetetlen). A palinodia, mint probléma, korán dominánssá vált az írónál. Ahogy a trilógia egyik korai kommentátora Brian T. Fitch rámutat, a figyelmes olvasó hamar megtanulja, "Egy kifejezés bármely fordulata megsemmisítheti akár az összes megelőző mondatot...szüntelenül megmértetések és revíziók avatkoznak közbe: amit kimondtak rögtön vissza is vonatik majd újra megismétlődik, és így tovább". A szokatlan és megoldhatatlan dolgok értelmét állandóan felülbírálja a narrátor bizonytalansága és tudatos következetlensége (hibás, amnéziás, konfúz módon és következetlenül választ "tény" és "fikció" közt). A beckett narrátorra jellemző a következő: "Amiért nem tudok leereszkedni, azért letérdelni sem tudok a gyengeségem miatt, és ha egyszer leereszkedek, elfeledve ki is vagyok, vagy letérdelek, nem csinálok hibát, ez nem én leszek, hanem valaki más".

Egy másik példa: "Ezzel a nővel sosem beszélgettem, legjobb tudomásom szerint.⁶ Ha valami ezzel ellenkezőt mondtam, hibáztam. Ha megint valami ezzel ellenkezőt mondok, ismét hibázok. Ha ugyan nem most hibázok." A trilógia egész strukturájának szintjén az (egzisztenciális) zavarodottság kifejezésének technikája a visszavonó mozzanatok, vagy visszamenőleges cáfolatok formáját veszi föl. Az első részben a narrátor valahogy meghatározatlan, Molloy-nak látszik, (vagy később Molloy társának, Jacques Morannak.) A második részben már Malone maga a narrátor, olyannyira, hogy Molloy és Moran nem mások, mint Malone fura képzeletének termékei. Ugyanez igaz a 'Megnevezhetetlen' névtelen, hebegő-habogó narrátorára, az olvasó akkor is téved, ha csak egy törődött hangnak tartja azt, akkor is, ha többnek. A palinodia a fő technika, de azt, hogy ki az, aki visszatáncol, lehetetlen azonosítani.

KONKLUZIO

Ezen esszé végén, melyben a posztmodern egy történeti-hipotetikus fogalma mellett érveltem, egy általánosabb összegzésben újból hangsúlyoznom kell azokat az okokat, amiért tartózkodtam egy ilyen koncepció konvencionális meghatározásától. "Minden fogalom, amely szemiotikailag egy teljes folyamatot sűrít magába, megmenekül a definíciótól." jegyezte meg egyszer Nietzsche, hozzátéve, hogy "Csak olyasmi definiálható, aminek nincsen története." 'A protestáns etika

⁶az én kiemelésem. M.C.

és a kapitalizmus szellemé'-ben Max Weber mikor a módszerét fejti ki, megismétli a nietzschei tézist a definiálhatatlan történelmi kategóriákról, de azzal kiegészítve, hogy ezek a kategóriák, noha definiálhatatlanok, miért, mikor és hogyan használhatók jogosan. A saját "valamelyest nagyképű" kifejezésére, a "kapitalizmus szellemé"-re, Weber megjegyzi, hogy ennek csak akkor lehet használható jelentése ha "egy történeti realitással kapcsolatos elemek összességére vonatkozik, melyeket egy kifejtett egészben egyesítünk". Nyomatékosan mi vagyunk azok, akik az elemeket válogatjuk és egészszé konstruáljuk (öszeállítjuk, vagy kiemeljük) - hangsúlyozza Weber egy kulcshelyen, amely érdemes arra, hogy hosszabban idézzük:

"Egy... történeti fogalom nem definiálható (azaz nem "határolható körül") a *genus proximum*, *differentia specifica* séma szerint, hanem lépésről lépésre kell megalkotni egyedi alkotórészeiből, amelyet a történeti valóságból kell kiemelni... Más szóval, csak a kifejtés folyamán, és pedig mint ennek lényeges eredménye fog kiderülni, hogy az, amit itt a kapitalizmus "szellemén" értünk, miként fogalmazható meg a legjobban, vagyis a bennünket itt érdeklő szempontokhoz képest a legmegfelelőbbben. Ezek a szempontok viszont korántsem az egyedüliek, amelyek alapján az itt vizsgált történeti jelenségek elemezhetők. Más vizsgálati szempontok itt is, mint minden történeti jelenség esetében, eltérő vonásokat tüntetnek fel "lényegesnek"... Éppen ez a lényege a "történelmi fogalomalkotásnak" amely módszertani céljait követve a valóságot nem elvont nemekkel ("Gattung") kapcsolatos fogalmakba akarja beskatulyázni, hanem olyan konkrét genetikuss összefüggésekben igyekszik elhelyezni azt, amelyeknek mindig - és elkerülhetetlenül - sajátosan egyéni színezetük van."⁷

A szempont és a módszertani szándék elsődleges fontosságú. Ahogy ennek az esszének néhány fordulata során nyilvánvalóvá tettem, a posztmodernnel kapcsolatos állásfoglalásom három nagyobb célt foglalt magában: (1) Azokat a területeket és fő utakat kijelölni, melyek mentén a posztmodernizmus az 1940-es évektől az 1980-as évekig megfogalmazódott: (2) a terminus hipotetikus természetét a felszínre hozni, amely egy értelmező és működtető konstrukciónak látszik (fontos, hogy a posztmodern elfogadása, vagy befogadása, más fő korszak-konstrukciók - mint a modernizmus és az avantgarde - újragondolását is megkívánja): és (3) egy elméleten túli szemszögből javasolni olyan alapfeltételeket, melyeket a posztmodernnel kapcsolatos jó elméleteknek ki kellene elégítenie. Ezek között a feltételek közt különös figyelmet szenteltem a hipotetikus önkorlátozásra (amely a hagyományosan "realista" és "teleologikus" téveszméken alapuló történelmi tanulmányok-

ban különösen ritka), az alkalmazás meghatározottsága, és, ennek a fejezetnek az utolsó két részében a posztmodern sajátos képességét arra, hogy olyan új, izgalmas meglátásai legyenek, melyek ha nem igazán ellenőrizhetők, akkor megvitathatók.

Az én felfogásomban, vagy értelmezésemben a posztmodern mint fogalom inkább metaforikus, és a már korábban említett fiziognómiai terminus, a "családi vonások" fedi le leginkább az értelmét. A posztmodern egy arca a modernitásnak. Ez felfed jónéhány különös hasonlóságot a modernizmussal (amely nevében is tovább él), különösen a hatalommal szembeni ellenállást, amely alatt most mind az utópikus célszerűséget, mind az utópikus célszerűtlenséget - melyet némelyek bálványoznak - egyaránt értem. A posztmodern kifinomult ekklekticizmusa, az összhang megkérdőjelezése és hogy századunk végén 'a rész szembeszegül az egészszel', az 1880-as évek, a "fin de siècle" "dekadens eufóriájára" emlékeztet. Kihívóan populáris kódja eredményeképpen viszont ellenfelei szemében akár egy gittegyletnek tűnhet. Végül, a posztmodern néha olyan, mint az avantgarde tejtestvére, különösen, ha annak nonminimalista változatáról van szó (De Chirico metafizikus iskolájától a szürrealistákig). Egy tágabban értelmezett modernitással és annak szellemével való általános kapcsolatuk miatt rokonságot látunk ezekben a különböző arcokban. Ezeknek az arcoknak részleges megfelelései, vagy kifejező különbségei elmosódhatnak és elveszthetik jelentésüket, ha nem ezen a nagyobb modernitáson belül értelmezzük őket. Ezáltal nem kellene többé összehasonlítanunk, összevetnünk őket. Észre kell vennünk azonban, hogy mindaddig, amíg összevetjük, szembeállítjuk őket egymással, a modernitás fennmarad, akár úgy, mint annak a kulturális családnak a neve, amelyen belül - így, vagy úgy - folyamatosan magunkra ismerünk.

(fordította: Losonczy István)

Modernitás - egy befejezetlen tervezet
Jürgen Habermas

1980-ban a festők és a filmesek után beengedték az építészeket is a Velencei Biennáléra. Az első ilyen építészeti biennálé kapcsán elhangzott megjegyzések a csalódottság hangjai voltak. Megpróbálom leírni ezt oly módon, hogy elmondom, kik voltak azok a Velencében kiállítottak közül, akik az ellentétes frontok avant-garde-ját alkották. Ugy vélem, fölládozták a modernség tradícióját, hogy helyet csináljanak egy új historicizmusnak. Ebből az alkalomból a Frankfurter Allgemeine Zeitung kritikusa közreadta azoknak a tézisét, akik jelentős befolyással rendelkeznek e különös eseményen, ez lényegében korunk diagnózisa: "A posztmodernség kifejezetten antimodernnek mutatta magát." Ez a megállapítás korunk egy olyan emocionális áramlatát írja le, mely az intellektuális élet minden szféráját átjárja. Jelen van a posztfölvilágosodás, a posztmodernség, sőt a poszthistorizmus agenda teóriájában is.

A történelemből ismerjük a kifejezést: "a régiek és a modernek". Kezdem e fogalmak meghatározásával. A "modern" kifejezésnek hosszú története van, s egyike azoknak, melyeket Hans Robert Jauss tanulmányozott. A "modern" szót latinos "modernus" formájában először az V. század végén használták, hogy megkülönböztessék a hivatalosan kereszténnyé lett jelent a római és pogány múlttól. Változó tartalommal, a "modern" kifejezés újra és újra egy olyan időszak öntudatát fejezi ki, mely az ókori múlthoz viszonyítja magát, azért, hogy a régiből az újba való átalakulás eredményének lássák.

Néhány író a "modernség" kifejezést a reneszánszra korlátozza, ez azonban történelmileg túl szűk. Az emberek moderneknek tekintették magukat a XII. században Nagy Károly idején, és a XVII. század végén Franciaországban, a híres "Querelle des Anciens et des Modernes" korában egyaránt. Ezért azt mondhatjuk, hogy a "modern" kifejezés Európában azokban a periódusokban jelenik meg, ill. jelenik meg újra, amikor egy új korszak kialakítja öntudatát azáltal, hogy megújítja a régihez való viszonyát - továbbá bármikor, amikor az ókort olyan modellnek tekintették, melyet bizonyos fajta utánzás révén vissza kell szerezni.

Azt a varázslatot, mely a régi világ klasszikusait elvetette a későbbi korok lelkébe, először a francia fölvilágosodás ideáljai oszlatták szét. Különösen az, hogy az ideát, miszerint a "modernség" a régiekre való visszatekintés, fölváltotta a modern tudományok által inspirált hit a tudás határtalan fejlődésében és a társadalmi és erkölcsi javulás felé történő határtalan előrehaladásban. A modernista öntudat másik formája e változás nyomvonalán alakult ki. A romantikus modernisták szembeszegültek a klasszicisták antik ideáljaival. Új történelmi időszakot kerestek, s meg is

találták azt az idealizált középkorban. Azonban a XIX. század elején kialakított új korideál nem állandósult. A XIX. század folyamán a romantikus lélekből kiemelkedett az a radikális modernista öntudat, mely megszabadította magát mindenféle specifikus történelmi száltól. E legújabb modernizmus egyszerűen absztrakt ellentétbe állítja a hagyományt és a jelent. Ily módon mi még annak az esztétikai modernségnek a kortársai vagyunk, amely először a XIX. század közepén jelent meg. Azóta a moderneknek számító munkák megkülönböztető jegye az "új", melyet majd a következő stílus újszerűsége meghaladottá és elavulttá tesz. De az időszak, mely pusztán "stílusában" hamarosan meghaladottá fog válni, úgy modern, hogy megőrzi a klasszikushoz vezető titkos szálát. Természetesen bármi túlélhet annyi időt, miután már klasszikusnak tekintik. De a hangsúlyozottan modern dokumentumok már nem kölcsönzik a klasszikusság ezen erejét egy régi kor autoritásától. Helyette a modern munka fog klasszikussá válni, mivel ez egyszer autentikusan modern volt. Modernség - szemléletünk megalkotta önmagába zárt klasszikusságának kánonjait. Ebben az értelemben beszélünk például a modern művészet történetének következtében klasszikus modernségről. A "modern" és a "klasszikus" közötti viszony egyértelműen elvesztette fix történelmi viszonyát.

Az esztétikai modernség diszciplínája

Az esztétikai modernség szelleme és diszciplínája Baudelaire munkásságában öltött világosan alakot. A modernség akkor számos különféle avantgard mozgalomra bomlott, s krízisét végül a dadaisták Café Voltairé - ben és a szürrealizmusban érte el. Az esztétikus modernséget olyan attitűd jellemzi, amely közös fókuszot talál a megváltozott kortudatban. Ez a kortudat a vanguard és az avantgarde metaforáin keresztül fejezi ki magát. Az avantgarde úgy tekintette magát, mint ami ismeretlen területekre hatol be, váratlan veszélyeknek, megdöbbentő találkozásoknak teszi ki magát, ami meghódítja a még el nem foglalt jövőt. Az avantgardnak a tájképben olyan irányt kellett találnia, amerre láthatóan még senki sem merészkedett.

De ezek az előre tapogatózások, a meghatározatlan jövő eme anticipációja és az új vallásos tisztelete valójában a jelen túlfűtöttsége \ exaltációja. Az új kortudat, amely a filozófiába Bergson írásaival lépett be, több, mint a társadalom mobilitásának, a történelem fölgyorsulásának, a mindennapi élet diszkontinuitásának kifejezése. Az ideiglenesre, a meghatározatlanra és a tűnékenyre, a dinamizmus dicsőítésére helyezett új érték egy szeplőtelen, tiszta és szilárd jelen iránti sóvárgásról árulkodik.

Ez magyarázza azt a meglehetősen absztrakt nyelvet, amelyben a modernista alkat a "múlt" - ról beszél. Az individuális korszakok elvesztik megkülönböztető érvényességüket. A történelmi emlékezetet a történelem szélsőségeivel váltotta föl a jelen heroikus vonzódása, annak a kornak az érzése, amelyben a dekadencia közvetlenül a barbárban, a vadban és a primitívben ismerte föl magát. A történelem folyamatosságának anarchikus szándékú felrobbantását látjuk, és ezen új esztétikai tudat fölforgató erejében gondolkodva magyarázhatjuk meg ezt. A modernség a hagyomány normalizáló funkciói ellen lázad; a modernség a minden normatív elleni lázadás tapasztalatából él. E lázadás a moralitás és a haszonelvűség mintái semlegesítésének egy módja. Ez az esztétikai tudat a diszkréció és a nyilvános skandalum dialektikus játékát hozza folyamatosan elő. Egy olyan rémséggel teli varázslatnak a rabja, amely a szentségtörő művészetek velejárója, és mégis mindig megfutamodik a profanizálás következményeitől.

Másfelől az avantgardban artikulálódott kortudat nem egyszerűen ahistorikus; az ellen irányul, amit a történelem hamis normativitásának lehetne nevezni. A modern avantgard szellem eltérő módon kutatja a múlt fölhasználását; elrendezi azt a múltat, amelyet az objektivizáló historicista iskola elérhetővé tett, de ugyanakkor szembeszegül azzal a neutralizált múlttal, melyet bezártak a historicizmus múzeumába. Megfogalmazva a szürrealizmus szellemét, Walter Benjamin fölépítette a modernségnek a történelemhez való ama viszonyát, amelyet én poszthistoricista attitűdnek neveznék. Arra emlékeztet bennünket, hogy félig értettük meg a nagy francia forradalmat: "A forradalom megidézte a régi Rómát, éppen úgy, ahogy a divat fölidézi egy divatjamúlt ruhát. A divatnak szimata van ahhoz, hogy mi az ami kurrens, bármikor mozduljon is az meg a valaha volt sűrűjében." Ez a Jettzeit - nek, a jelen mint a reveláció pillanatának Benjamin féle koncepciója; egy kor, amelyben csapdába ejtik a messiási jelenlét szilánkjait. Robespierre számára, ebben az értelemben, az antik Róma pillanatnyi revelációkkal megrakott múlt volt.

Ma az esztétikai modernitás eme szelleme kezd elöregedni. Még egyszer újra felidéztek a hatvanas években; a hetvenes éveket követően azonban be kell ismernünk azt, hogy ez a modernizmus sokkal gyengébb visszahatást váltott ki, mint tizenöt évvel ezelőtt. Octavio Paz, a modernizmus egyik társutasa már a hatvanas évek közepén megjegyezte, hogy "az 1967 - es avantgard az 1917 - es tetteit és gesztusait ismétli. Mi a modern művészet gondolatának végét éljük át." Peter Brüger munkája óta megtanultunk "posztavantgard" művészetről beszélni; ezt a kifejezést azért választották, hogy jelezzék a szürrealista lázadás kudarcát. De mit is jelent ez a kudarc? A modernizmustól való búcsú jele ez? Általánosabban gondolkodva a posztavantgard létezése azt jelenti-e, hogy egy posztmodernnek nevezett általánosabb jelenség felé haladunk?

A dolog valóban úgy áll, ahogy Daniel Bell, a legragyogóbb amerikai neokonzervatív értelmezi azt. *The Cultural Contradictions of Capitalism* (A kapitalizmus kulturális ellentmondásai) c. könyvében azt bizonyítja, hogy a Nyugat fejlett társadalmainak válságait a kultúra és a társadalom közötti szakadéokra lehet visszavezetni. A modernista kultúra behatolt a mindennapi élet értékei közé; az életet megfertőzte a modernizmus. A modernizmus erői miatt a korlátlan önmegvalósítás alapelve, az az autentikus saját tapasztalás követelménye és a hiperstimulált érzékenység szubjektivizmusa vált uralkodóvá. Ez a temperamentum szabadjára engedi a társadalom professzionális életének diszciplínájával összeegyeztethetetlen hedonista motívumokat, mondja Bell. Továbbá, a modernista kultúra egészében véve inkompatibilis a céltudatos, racionális életvitel morális alapjával. Ily módon Bell a protestáns etika pusztulásáért (amely jelenség már Max Weber is zavarta) a felelősség terhét az "ellenséges kultúrá" - ra hárítja. A kultúra, modern formájában gyűlöletet szít a mindennapi élet konvenciói és erényei ellen, amelyek racionalizáltak lettek a gazdasági és adminisztratív imperatívuszok nyomására.

Fel szeretném hívni a figyelmüket e nézet komplex voltára. Egyfelől azt mondjuk, hogy a modernség impulzusa kifulladt; mindenki, aki avantgardnak tekinti magát, a saját halálos ítéletét olvashatja. Bár az avantgard még expanzívnek tekinthető, feltehetően többé már nem kreatív. A modernizmus még uralkodik, de már halott. A neokonzervatívok számára akkor a kérdés a következő: hogyan alakulhatnak ki a társadalomban azok a normák, melyek korlátozni fogják a szabadosságot, s újrateremtik a fegyelem és a munka etikáját? Milyen új normák fogják fékezni a szociális jólét okozta kiegyenlítő-dést, hogy ismét uralkodóvá válhassanak a teljesítményre törekvő individuális versengés erényei? Bell a vallási újjászületésben látja az egyetlen megoldást. A vallásos hit, mely a tradíciókban való bizalomhoz kötődik, fogja biztosítani az egyes embernek a világosan meghatározott identitást és az egzisztenciális biztonságot.

Kulturális modernség és társadalmi modernizáció

Bizonyos, hogy varázslattal senki sem idézheti meg azt a kényszerítő hitet, mely tekintélyt parancsol. A Bell - éhez hasonló elemzések ezért csak egy olyan attitűdöt eredményeznek, mely Németországban sem kevésbé elterjedt, mint az Egyesült Államokban: a kulturális modernség híveivel való intellektuális és politikai konfrontációt. Peter Steinfels - t idézem, annak az új stílusnak egy megfigyelőjét, melyet az 1970 - es években a neokonzervatívok hoztak be az intellektuális életbe:

"A küzdelem olyan formát öltött, hogy az ellenzéki mentalitásnak tekinthető minden megnyilvánulást lelepleznek

és kinyomozzák "logikáját", hogy aztán azt az extrémiség különféle formáihoz kössék: fölvezetik a kapcsolatot a modernizmus és a nihilizmus között... a kormányzati rendszabályok és a totalitarizmus között, a fegyverkezési kiadások kritizálása és a kommunizmusnak való behódolás között, a nők felszabadítása vagy a homoszexuális jogok és a család lerombolása között, általában a baloldal és a terrorizmus, az antiszemitizmus és a fasizmus között..."

Az ad hominem beállítást és ezeknek az intellektuális vádaknak a keserűségét Németországban is hangosan kürtölik. Ezeket nem annyira a neokonzervatív írók pszichológiájában gondolkodva kellene magyarázni; inkább magának a neokonzervatív doktrínának az analitikai gyengeségében gyökereznek.

A neokonzervativizmus a kultúrális modernizmust a gazdaság és a társadalom többé-kevésbé eredményes kapitalista modernizációjának kellemetlen terheihez kapcsolja. A neokonzervativizmus elkeni azt a viszonyt, ami egyfelől a társadalmi modernizáció üdvözölt folyamata, másfelől a nehezményezett kultúrális fejlődés között van. A neokonzervativizmus nem fedi föl a munkával, a fogyasztással, a teljesítménnyel és a szabadidővel kapcsolatos megváltozott attitűd gazdasági és társadalmi okait. Következésképp az összes következményt - a hedonizmust, a társadalmi azonosságtudat hiányát, a narcizmust, a státusból és az eredmény elérését célzó versenyből való kivonulást - a "kultúra" hatáskörének tulajdonítja. Valójában azonban a kultúra mindezeknek a problémáknak a kialakításában csak nagyon indirekt és közvetett módon vesz részt.

A neokonzervatív nézet szerint azok az intellektüelek, akik még mindig elkötelezettséget éreznek a modernség programja mellett, úgy tűnnek fel, mint akik maguk azonosak a nem elemzett okokkal.

A kedélyállapot, amely ma a neokonzervativizmust táplálja, semmilyen módon sem a kultúrának a múzeumokból a mindennapi élet áramába való betörésének antinómikus következményeiből adódó elégedetlenségből származik. Ezt az elégedetlenséget nem a modernista intellektüelek hívták életre, hanem a társadalmi modernizáció folyamata elleni mélyen gyökerező reakciókban rejlik. A gazdasági növekedés dinamikájának és az állam szervezési teljesítményének nyomása alatt a társadalmi modernizáció egyre mélyebbre és mélyebbre hatolt be az emberi létezés korábbi formáiba. A rendszer imperatívuszainak alávetett világ eme függőségét úgy írnám le, mint ami megzavarja a mindennapi élet kommunikatív infrastruktúráját. Így például a neopopulista tiltakozók a megmutatkozó divatban csak a városi és a természeti környezet, valamint az emberi szociabilitás formáinak lerombolásával kapcsolatos általános félelmet fejezik ki. E tiltakozókkal kapcsolatban a neokonzervativizmus gondolkodásában bizonyos irónia van jelen. A kultúrális tradíció továbbadásának, a szociális integrációnak és a szocializációnak a feladatai az ahhoz való ragaszkodást kívánják meg, amit én kommunikatív racionalitásnak nevezek.

De a tiltakozásra és az elégedetlenségre okot adó alkalmak éppen akkor keletkeznek,, amikor a kommunikatív akciók szféráit , melyek az értékek és a normák átadására és reprodukciójára összpontosulnak, átjárja egy olyan modernizációs forma, melyet a gazdasági és adminisztratív racionalitás standardjai irányítanak - más szavakkal, a racionalitás olyan standardjai, melyek meglehetősen eltérnek a kommunikatív racionalitás standardjaitól, melytől ezek a szférák függnek. De a neokonzervatív doktrínák éppen hogy elfordítják a figyelmüket az ilyen társadalmi folyamatokról: az okokat, ha már megvilágítani nem tudják, hát egy felforgató kultúra és védelmezői tervére vetítik ki.

Bizonyos, hogy a kultúrális modernség is kialakította saját aporiáit. A társadalmi modernizáció következményeitől függetlenül, és magán a kultúrális fejlődés perspektíváján belül olyan motívumok keletkeznek, melyek kétségeket ébresztenek a modernség tervezete iránt. A modernség erőtlen - neokonzervatív - kritikájával foglalkozván a modernséggel és annak ki nem elégítő voltával kapcsolatos eszmefuttatásomat most egy másik területre irányítom, olyanra, mely a kultúrális modernség eme aporiáit érinti - azokat a dolgokat, melyek gyakran csak ürügyül szolgálnak azoknak az állásfoglalásoknak, melyek vagy a posztmodernért kiáltanak, a premodern valamilyen formájához való visszatérést ajánlva, vagy a modernséget radikálisan kihajítják az ablakon.

A fölvilágosodás tervezete

A modernség gondolata igen szorosan kapcsolódik az európai művészet fejlődéséhez, de az amit én a modernség tervezetének nevezek, csak akkor kerül a középpontba, ha mellőzzük a művészetekre való szokásos koncentrációt. Hadd kezdjem egy eltérő elemzéssel, Max Weber egy gondolatát felidézve. Ő a kultúrális modernizmust úgy jellemezte, mint a vallásban és a metafizikában kifejeződött lényegi értelem (reason) három autonóm szférára való tagolódását. Ezek: a tudomány, az erkölcs és a művészet. Ezek eltérőkké váltak, mivel a vallás és a metafizika egységes világnézete részekre hullott. A XVIII. század óta a régi világnézetekből örökölt problémákat úgy kell rendezni, hogy érvényesség - specifikus aspektusaiba - igazság, normatív jog, autentikusság és szépség - tartoznak. Akkor úgy lesznek kezelhetők, mint az ismeret, vagy az igazság és az erkölcs, vagy az ízlés kérdései. A tudományos értekezés, az erkölcsi teóriák, a jogtudomány, a művészeti termelés és kritika, szépen sorjában intézményesíthető. A kultúra minden területe kultúrális szakmához kötötté tehető, amelyekben a problémákkal , mint a

speciális szakértőkre tartozó dolgokkal lehet foglalkozni. A kultúrális hagyományoknak e professzionizált kezelése előtérbe hozza a kultúra mindhárom dimenziójának lényegi szerkezetét. Megjelennek a kognitív - instrumentális, a morál - praktikus és az esztétikai - expresszív racionalitás struktúrái, mindezek specialisták ellenőrzése alatt állnak, akik, lévén otthonosak ezekben a sajátos szempontokban, más embereknél járatosabbnak tűnnek. Az eredmény az, hogy nő a szakértők és a nagyközönség kultúrája közötti távolság. A specializált foglalkozás és reflexió révén a kultúrát gazdagító növekmény nem válik azonnal és szükségszerűen a mindennapi praxis tulajdonává. A kultúra ilyen fajta racionalizálásával növekszik a félelem, hogy a világ, melynek hagyományos lényege már elértéktelenedett, egyre szegényesebbé fog válni. A fölvilágosodás filozófusai által a XVIII. században megfogalmazott modernség - tervezet azon erőfeszítéseiket tartalmazzák, hogy az objektív tudomány, az egyetemes erkölcs és törvény, valamint az autonóm művészet saját belső logikájuk szerint fejlődjenek. Ugyanakkor ez, a tervezet szándéka szerint ki akarta szabadítani e területek kognitív potenciáljait ezoterikus formáiból. A fölvilágosodás filozófusai a specializált kultúra eme akkumulációját a mindennapi élet gazdagítására akarták használni - azaz a mindennapi társadalmi élet racionális szervezésére.

A Condorcet lelkületű fölvilágosult gondolkodóknak még olyan extravagáns reményeik voltak, hogy a művészet és a tudomány nemcsak a természet erőinek ellenőrzését, hanem a világ és önmagunk megértését, az erkölcsi folyamatokat, az intézmények igazságosságát és az egyes emberek boldogságát is előmozdítja. A XX. század összezúzta ezt az optimizmust. A tudomány az erkölcs és a művészet differenciációja a specialisták által művelt szegmentumok autonómiára való törekvését és a mindennapi kommunikáció hermeneutikájától való elszigetelődését hozták meg. Ez az elszakadás az a probléma, mely kiváltotta a szakértelem kultúrájának "negáció" - jára irányuló erőfeszítéseket. De a probléma nem múlt el: meg kellene próbálnunk ragaszkodni a fölvilágosodás intencióihoz, bármennyire gyarlók is legyenek, vagy a modernség egész tervezetét veszett ügynek kellene nyilvánítanunk? Megmagyarázván azt, hogy az esztétikai modernség, történeti értelemben miért csak része általában a kultúrális modernségnek, most visszakanyarodik a művészeti kultúra problémájához.

A kultúra negációjának hibás programja

Jelentősen leegyszerűsítve azt mondanám, hogy a modern művészet története bárki számára abban a rendben követhető nyomon, melyben a művészet deffiníciójában és gyakorlatában egyre nagyobb autonómiára tesz szert. A "szépség" kategóriáját és a szép dolgok körét először a reneszánszban alkották meg. A XVIII. század az irodalom, a szépművészet, és a zene,

mint az egyházi és udvari élettől független tevékenységek intézményesedtek. Végül a XIX. század közepe táján kialakult a művészet esztéticista koncepciója, mely elősegítette azt, hogy a művész egy elkülönült művészet, a "művészetért" tudat szellemében alkosson. Az esztétikai szféra autonómiája ekkor válhatott átgondolt tervezetté: a tehetséges művész autentikus kifejezést adhatott azoknak a tapasztalatoknak, melyek összezsáptak saját decentralált szubjektivitásával, s amelyek megszabadultak a rutinszerű megismerés és a mindennapi tevékenység korlátaiktól.

A XIX. század közepén a festészetben és az irodalomban megindult az a mozgalom, amelyet Octavio Paz összefoglalva lát Baudelaire művészetkritikájában. A szín, a vonalak, a hangok és a mozgás elsősorban nem szolgái a bemutatásnak; a kifejezés közege és a produkció technikái maguk váltak esztétikai céllá. Ezért kezdhetette Theodor W. Adorno *Aesthetic Theory* c. munkáját a következő mondattal: "Természetesnek vesszük azt, hogy semmit, ami a művészetrel kapcsolatos, nem vehetünk többé természetesnek: sem magát a művészetet, sem a művészetnek az egészhez való viszonyát, de még a művészetnek a létezéshez való jogát sem." És ez az, amit a szürrealizmus akkor visszautasított: *das Existenzrecht der Kunst als Kunst*. Bizonyos, hogy a szürrealizmus nem vonta volna kétségbe a művészet létezéshez való jogát, ha az többé már nem adta volna a boldogság ígéretét, ami az élet "egészéhez" való viszonyára vonatkozik. Schiller számára az ilyen ígéretet az esztétikai intuíció hordozza, de nem viszi véghez. Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* c. könyvében olyan utópiáról beszél nekünk, mely a művészetben túlnyúlik. De Baudelaire idejére, aki megismételte a művészetben keresztüli *promesse de bonheur*-t, a társadalommal való összeegyeztetése megsavanyodott. Kialakult a szembenállás, a művészet kritikai tükörré vált, mely az esztétikai és a társadalmi világ összeegyeztethetlenségét mutatja meg. Ez a modernista átalakulás annál fájdalmasabban ment végbe, minél több művészet idegenítette el magát az élettől, s vonult vissza a teljes autonómia érinthetlenségébe. Az ilyen emocionális áramlatokból gyűlt végül össze az az explozív energia, amely a szürrealisták azon kísérletében talált utat, hogy fölrobantsák a művészet autarchikus szféráját és kikényszerítsék a művészet és az élet kibékülését.

De az összes kísérlet, mely egy szintre akarta hozni a művészetet és az életet, a fikciót és a gyakorlatot, a látszatot és a realitást; a kísérletek, hogy megszüntessék a különbséget a műalkotás és a használati tárgy között, a tudatos előadás és a spontán izgatottság között; a kísérletek, hogy mindent művészetnek és mindenkit művésznek nyilvánítsanak, visszavonják az összes kritériumot, és, hogy az esztétikai megítélést a szubjektív tapasztalatok kifejezésével tegyék egyenlővé - mindezek a vállalkozások nonszensz kísérletnek bizonyultak. E kísérletek újra életre keltették, s még szembeszökőbben világították meg, azokat a művészeti

struktúrákat, melyeket föloldani kívántak. Új legitimációt adtak, öncélként, a megjelenésnek, mint a fikció közvetítőjének, a művészi munka társadalom fölötti transzcendenciájának, a művészeti produkció koncentrált és tervezett jellegének, valamint ízlésítéletek speciális kognitív státuszának. Irónikus módon a művészet tagadásának radikális kísérlete azzal végződött, hogy pontosan azt adta ezeknek a kategóriáknak, melyek révén a fölvilágosodás esztétái körvonalazták a művészet feladatának területét. A szürrealisták a legszélsőségesebb harcot folytatták, de különösen két hiba rombolta le lázadásukat. Először is, mikor az autonóm módon kifejlődött kultúrális szféra hordozóit összezuzzák, azok tartalma szétszóródik. Egy lerombolt formából, vagy egy deszublímált jelentésből semmi sem marad; nem következik felszabadító hatás.

A második fontosabb következményekkel jár. A mindennapi kommunikációban a kognitív szándékok, a morális elvárások, a szubjektív kifejezések és értékelések kapcsolatban kell, hogy álljanak egymással.

A kommunikációs folyamatoknak olyan kultúrális hagyományokra van szüksége, mely az összes - kognitív, erkölcsi - gyakorlati és expresszív - szférát lefedi. A racionalizált mindennapi életet ezért aligha lehetett megvédeni a kultúrális elszegényesedéstől, egyetlen kultúrális szféra - a művészet - felfeszítésével és így a specializált tudáskomplexek közül csak az egyikhez biztosítva hozzáférhetőséget. A szürrealista lázadás csak egyetlen absztrakciót változtatott volna meg.

Az elméleti tudás és moralitás szféráiban párhuzamok vannak azzal a megbukott kísérlettel, melyet mi a kultúra hibás negációjának nevezhetünk. Azonban ezek kevésbé hangsúlyosak. A Fiatal Hegeliánusok óta beszélünk a filozófia negációjáról. Marx óta föl van adva az elmélet és a gyakorlat viszonyának kérdése. A marxista entellektüelek azonban társadalmi mozgalomhoz csatlakoztak, és csak a perifériákon voltak szektás kísérletek a filozófia negációjának egy olyan programja kivitelezésében, amely hasonló volt a művészet negációjának szürrealista programjához. Ezekben a programokban a szürrealista hibákkal való párhuzam válik láthatóvá, ha valaki megfigyeli a dogmatizmus és az erkölcsi rigorózusság következményeit.

A tárgyiasult mindennapi praxist csak a megismerésnek az erkölcsi - gyakorlati és az esztétikai - expresszív elemekkel való nem kényszerített kölcsönhatásának megteremtésével lehet gyógyítani. A tárgyiasulás (reification) nem kerülhető el azáltal, hogy a magasan stilizált kultúrális szférák közül csak egynek a feltörését és hozzáférhetőbbé válását erőltetjük. Ehelyett azt látjuk, hogy bizonyos körülmények között kapcsolat alakul ki a terrorisztikus tevékenységek és a szférák bármelyikének túlzott megnövekedése között: tendenciáknak tűnő példákat arra, hogy átesztétizálják a politikát, vagy hogy erkölcsi rigorózussággal váltsák föl azt, avagy,

hogy egy doktrína dogmatizmusának vessék alá. Ezek a jelenségek azonban nem kellene, hogy a fölvilágosodás továbbélő hagyományának ama intencióinak föladására vezessenek bennünket, mely intenciók a "terrorisztikus értelem" - ben gyökereszktek. Azok, akik egy kalap alá veszik a modernség tervezetét a tudatosság államával és az individuális terroristák látványos akciójával, nem kevésbé rövidlátók, mint azok, akik azt állítanák, hogy az összehasonlíthatatlanul tartósabb és kiterjedtebb, a sötétben, a katonai és titkos rendőrségi cellák mélyén, a táborokban és intézményekben gyakorolt bürokratikus terror a modern állam *raison d'être* - je, csak azért, mert ez a fajta adminisztratív terror fölhasználja a modern bürokráciák kényszerítő eszközeit.

Alternatívák

Úgy gondolom, hogy a modernségnek és tervezetének veszett ügyként való feladása helyett azoknak az extravagáns programoknak a hibáiból kellene tanulnunk, melyek megpróbálták tagadni a modernséget. Talán a művészet befogadásának típusai kínálhatnak olyan példát, mely legalább jelzi a kiút irányát. A burzsoá művészet két dolgot vár el egyszerre közönségétől. Egyfelől a művészetet élvező laikusnak művelnie kellene magát, hogy szakértővé váljék. Másfelől kompetens fogyasztóként is kellene viselkednie, aki fölhasználja a művészetet, és az esztétikai tapasztalatokat saját életének problémáihoz kapcsolja. Ez a második, és látszólag értelmetlen, tapasztalati \ gyakorlati (eredeti szövegben: *experiençing*) művészet pont azért veszítette el radikális befolyását, mivel a szakértő és a professzionális attitűdhez zavart viszonya volt.

Bizonyos, hogy a művészeti produkció megszűnne, ha annak kivitelezése nem az autonóm problémák specializált kezelésének formájában történt volna, ha megszűnt volna a szakértők dolga lenni, akik nem szentelnek olyan sok figyelmet az ezoterikus kérdéseknek. A művészek és a kritikusok egyaránt elfogadják azt a tényt, hogy az ilyen problémák annak a varázslatnak a hatása alá esnek, melyet korábban én egy kultúrális tartomány "belső logiká" - jának neveztem. De ez az éles ábrázolás, az érvényességnek pusztán egyetlen aspektusára való eme kizárólagos koncentrálása és a valóság valamint az igazság aspektusainak kizárása összecmlik, mihelyt az esztétikai tapasztalat bekerül az individuális életbe, és a mindennapi, szokásos élethez kötődik. A művészetnek a laikus vagy "hétköznapi" szakértő általi fogadtatása meglehetősen más irányba halad, mint a művészetnek a professzionális kritikus általi fogadtatása. Albrecht Wellmer hívta föl a figyelmet az egyik módra, ahogy a szakértők kritikus ízlésítőlete által körbe nem zárt esztétikai tapasztalat jelentősége megváltozhat: mihelyt egy ilyen

tapasztalatot arra használnak föl, hogy megvilágítsanak egy élethelyzetet (life - history situation) és az élet problémáihoz kapcsolják, ez olyan nyelvi játékba lép be, amely többé már nem tartozik az esztétikai kritikához. Ekkor az esztétikai tapasztalat nemcsak azon szükségleteink értelmezését újítja meg, amelyek fényében a világot magyarázzuk. Átjárja kognitív értelmünket és normatív elvárásainkat is, s megváltoztatja azt, ahogyan ezek a momentumok egymásra vonatkoznak. Hadd mutassak egy példát erre a folyamatra.

A művészet befogadásának és ahhoz való kapcsolódásának ezt a módját sugallja a német-svéd író, Peter Weiss *The Aesthetics of Resistance* (Az ellenállás esztétikája) c. munkájának első kötete. Weiss az 1937 Berlin politikailag motivált, tudásszomjas munkásai egy csoportjának bemutatásával ábrázolja a művészet újrakisajátításának folyamatát. Esti főiskolai nevelés révén, e fiatalemberek megszerzik az intellektuális eszközöket ahhoz, hogy az európai művészet általános és szociális történetének mélyére hatoljanak. Az objektív gondolkodás rugalmas épületéből, mely azokban a műalkotásokban testesült meg, melyeket újra és újra megnéztek Berlin múzeumaiban, elkezdtek eltenni kőszilánkjaikat, melyeket összegyűjtöttek és saját milliójuk kontextusában újra összeállítottak. Ez a millió távol állt a hagyományos nevelés milliójától, valamint az akkor létező rezsimtől. E fiatal munkások ingajaratban voltak az európai művészet építménye és saját milliójuk között, amíg képesek voltak mindkettőt megvilágítani.

Az ehhez hasonló példákban, melyek a szakértői kultúrának az élet álláspontjáról történő újraalakítását illusztrálják, észrevehetünk egy olyan elemet, mely igazolja a reménytelen szurrealista lázadás intencióit, s talán még inkább Brecht és Benjamin azirányú érdeklődését, hogy hogyan szerezhetnék vissza a megvilágítás módszerével a művészeti munkák elvesztett aurájukat. Összességében a modernség tervezetét még nem fejezték be. S a művészet befogadása csak az egyik a legalább három aspektusa közül. A tervezet a modern kultúrának a még mindig vitális örökségektől függő, a mindennapi gyakorlat differenciált, de a pusztán tradícionáliszmus miatt elszegényedett újrapcsolását célozza.

Ez az új kapcsolat azonban csak azzal a föltétellel alapozható meg, hogy a társadalmi modernizációt is más irányba fogják kormányozni. Az életvilágnak képessé kell válnia arra, hogy kifejlessze önmagából azokat az intézményeket, melyek korlátokat szabnak egy majdnem autonóm gazdasági rendszer belső dinamikájának és imperatívuszainak, valamint adminisztratív függelékeinek.

Ha nem tévedek az esélyek ma nem igazán jók. Többé-kevésbé az egész Nyugaton olyan klíma alakult ki, mely a kapitalista modernizáció folyamatát, valamint a kulturális modernizáció kritizálását segíti elő. Pontosan a művészet és a filozófia negációját sürgető programok hibáival kapcsolatos dezillúzió szolgál a konzervatív pozíciók ürügyéül. Hagy

tegyek röviden különbséget a "fiatal konzervatívok" antimodernizmusa, az "ókonzervatívok" premodernizmusa és a neokonzervatívok posztmodernizmusa között.

A "fiatal konzervatívok" az esztétikai modernség alaptapasztalatát összegzik. Sajátukként követelik a munka és a hasznosság imperatívuszaitól megszabadult, decentrált szubjektivitás revelációit, és ezzel a tapasztalattal kilépnek a modern világból. Modernisztikus attitűdök alapján igazolnak egy kiengesztelhetetlen anti-modernizmust. A régmúlt és az ódon szférájába, valamint az imagináció, az öntapasztalás és az emóció spontán hatalmainak szférájába költöznek. Manicheista módon az instrumentális érveléshez egy, csak az evokáció által megközelíthető alapelveket helyeznek, legyen az a hatalom akarása vagy a szuverenitás, a lét vagy a poétika dionüszoszi ereje. Franciaországban ez a vonal Georges Bataille-től Michel Foucault-n át Jacques Derridáig halad.

Az "ókonzervatívok" nem engedték beszennyezni magukat a kulturális modernséggel. A szubsztantív gondolkodás hanyatlását, a tudomány, az erkölcs és a művészet differenciációját, a modern világszemléletet s annak pusztán ügyrendi racionalitását szomorúsággal figyelik, s a modernség előtti helyzethez való visszatérést javasolják. Különösen a neoarisztotelianizmus örvend ma bizonyos sikereknek. Az ökológia problematikájának tekintetében megengedi magának azt, hogy kozmológiai etikáért kiáltson. E Leo Strauss-szal induló iskolához tartozókként vehetők számításba Hans Johan és Robert Spaemann érdekes munkái.

Végül a neokonzervatívok üdvözlik a modern tudomány fejlődését mindaddig, amíg az csak annyira halad túl saját szféráján, hogy előmozdítsa a technikai haladást, a kapitalista növekedést és a racionális adminisztrációt. A továbbiakban a kulturális modernség robbanóanyag-tartalmát hatástalanító politikát javasolnak. Az egyik tézis szerint a tudomány, ha igazán belegondolunk, visszavonhatatlanul semmitmondóvá vált a mindennapok emberének eligazodása szempontjából. A következő tézis az, hogy a politikának az erkölcsi-gyakorlati igazolás követelményeitől olyan távol kell tartania magát, amennyire az csak lehetséges. A harmadik tézis a művészet tiszta immanenciáját hangsúlyozza, vitatja annak utópikus tartalmát, rámutat látszólagos jellegére, hogy korlátozza az esztétikus élménynek a magánéletre gyakorolt befolyását. (Meg lehetne nevezni itt a korai Wittgensteint, Carl Schmittet a középső periódusból és a kései Gottfried Benn-t.) De a tudomány, az erkölcs és a művészet autonóm szférákba való szigetelésével, az életvilágról való leválasztásával és a szakértők által való igazgatásával, a kulturális modernizmus projektumából annyink maradna, amink a modernizmus projektuma egészének feladása után lenne. Helyette mások a tradíciókra hivatkoznak, mint olyanokra, amelyek valahogy mentesek maradtak a juszifikáció és az érvényesség normatív követelményeitől.

Ez a tipológia, mint mindegyik más, természetesen egyszerűsítés, de talán nem bizonyul teljesen használhatatlannak a jelenkori értelmiségi és politikai konfrontációk analízisének. Attól tartok, hogy az antimodernitás, a premodernitás járulékos érintésével együtt, népszerűvé fog válni az alternatív kultúra köreibek. Ha megfigyeljük a német politikai pártokon belül megindult tudatváltozását, egy új ideológiai váltás körvonalazódik. És ez a posztmodernnek és a premodernnek szövetsége. Nekem úgy tűnik, különösen olyan párt nincs, mely monopolizálná az értelmiségiek túlkapásait és a neokonzervatívok pozícióit. Ezért jó okom van, hogy hálás legyek annak a liberális szellemnek, amely Frankfurtban a T. Adornonak, e város legjelentősebb fiának a nevét viselő díjat ítélte nekem. Adornoénak, aki mint filozófus és író egyedülálló módon alakította országunk értelmiségét, és aki egymaga vált az értelmiségiek emulációjának megtestesítőjévé.

(fordította:Rózsa Péter)

Gyulai: Összeegyeztethető-e a teoretikus gondolkodás a posztmodernnel, vagyis bármiféle teoretizmus elfogadása jellemző-e a posztmodernre? Arra gondolok itt elsősorban, hogy kétféle megítélés alakult ki a posztmodern helyével kapcsolatban. Egy dichotomikus modell, ami elsősorban a társadalomtudományokra jellemző, és egy trichotomikus felosztás, ami a művészetre érvényes - merthogy avantgarde társadalomról nemigen beszélhetünk -, a klasszikus modernség, avantgarde és posztmodern szembeállítása. Két kérdés adódik ezzel kapcsolatban. Az egyik, hogy a társadalomtudományban is és a művészetben is másik-másik felosztás használható-e. A másik, hogy azt a vádat vagy nézetet fogadhatjuk el, hogy a posztmodern a modern előttihez - és nem az avantgarde előttihez - való visszanyúlás, és ilyen értelemben anti-modernnek nevezhetjük; vagy éppen nem más, mint az úgynevezett "másik lehetőség".

Vajda: Már hogy mivel szemben másik lehetőség? Az avantgarde-dal szemben?

Gyulai: A kérdéseket, azt hiszem, csak rosszul lehet feltenni. Bár én itt pontosan arra gondoltam, hogy egy aufklarizmustól induló teleológikus világképen alapuló művészettel szegezi szembe a posztmodern az alábbi nézetet: "csak polifón béke lehetséges" (Calinescu). Tehát valahogy így értettem a másik lehetőséget.

Vajda: Csak polifón béke lehetséges. Ez többé-kevésbé egy belátása egyfajta értelmiségi generációnak, én azt hiszem. De amikor így tesszük fel a kérdést, hogy most a posztmodern az ez, vagy amaz, akkor úgy csinálunk mintha kívülről rápázkadt volna valami, ami radikálisan más. Körülnéztünk és úgy csináltunk, hogy te jó isten, már nem is a modernben vagyunk, hanem a posztmodernben. És akkor nézzük meg, hogy mi is ez, és akkor szagoljuk meg balról, járjuk körbe jobbról, tapogassuk ki, hogy mi is az a posztmodern. Kérem szépen ilyen nincs. Egyvalami történt itt az utóbbi évtizedekben az, hogy a dolgokat kezdtük hirtelen máshogy látni. Most ki az a "kezdtük"? Itt kell elkezdeni az egészet. Kinek a nevében beszélgetünk mi, amikor leülünk és azt mondjuk, hogy posztmodern. Minden valószínűség szerint egyfajta olyan intellektuell rétegről van szó, amelyik valószínű még egy-egy évtizeddel előtt ugyanazt akarta, amit ma a posztmodernnek akarnak, Habermas mondjuk. Hogy úgy mondjam meg akarta valósítani a modernitásnak ezt a projektumát, végig akarta vinni a modernitást, aztán hirtelen rájött, hogy egyrészt ez nem megy, másrészt borzalmak forrásává válik ez a törekvés,

úgyhogy talán valami baj van a projektummal. De csak olyanok nevében beszélhetünk, akiknek valami viszonyuk volt ehhez a modernitáshoz. Egy átlagos politikus - legyen az szocialista, liberális vagy konzervatív -, talán még egy átlagos, kutató értelmiségi is, az azt se tudja miről van szó. Az azt mondja, hogy ez olyan művészeti, avantgarde kifejezés, és eredetileg az is volt talán. S ha pusztán művészetről lenne szó, akkor azt is mondhatnánk, hogy állandóan kitalálnak maguknak neveket, azok akik újat akarnak csinálni a művészetben. Tehát a posztmodern egyike a sokféle avantgarde irányzatoknak talán. De mégsem erről van szó. A lényege a dolognak az, hogy a szubjektivistikus beállítottságon alapuló, a szubjektumot a centrumba helyező és a szubjektum uralmát az objektum fölött magabiztosan hirdető álláspontot hirtelen egy újfajta világlátás foglalja el. Minden elbizonytalanodik, de ez az elbizonytalanodás nem valamiféle kétségbeesett lemondásba torkollik, hanem abba, hogy te jó isten, valahol itt túlméreteztük lehetőségeinket. A világ az sokféle, sokmindenből áll, a részei nem illeszkednek tökéletesen egymásba. Az egyiknek itt van a centruma, a másiknak ott van a centruma, a harmadiknak talán nincsen centruma. Az emberi szubjektum sem olyan egységes valami, mint ahogyan ezt a filozófia szerette volna elképzelni. Hirtelen észrevesszük, hogy nemhogy nem lehet, de nem is az a cél, hogy most létrehozzunk valamiféle olyan egységet, amelyben minden megoldódik, mert egyrészt a minden megoldására való törekvés a többség megerősökölését jelentené, másrészt mit is jelentene az, hogy mindent megoldunk. Vagy azt jelentené, hogy befejezzük a történelmet, és létrehozzunk egyfajta konstans unalmat, amelyikben egyikünk sem szeretne élni, vagy azt, hogy elnyomjuk az összes létező ellentmondást, amelyet a kommunizmus szeretett volna megvalósítani. Ez a váltás összefügg számos dologgal. Kiderült, hogy azt a társadalmat, amelyet a XIX. században feltétlenül megreformálandónak vagy éppen forradalmasíthatónak látott az avantgarde értelmiség, az egész jól megvan. Egyáltalán nem ugyanaz, mint ami a XIX. században volt, de a modern világnak az a fele sem tudott kidolgozni magából egy olyanfajta mechanizmust a konfliktusok megoldására, amelyik nem forradalmasította magát. Az amelyik forradalmasította magát, az létrehozott egy olyan szituációt, hogy az egész társadalom tökéletesen merevvé vált, és alkalmatlanná arra, hogy kihordja saját konfliktusait. A döntő elem a következő számomra. Természetes, hogy egy dinamikus társadalom tele van konfliktusokkal, állandóan alakul. A konfliktusokat valamiképpen meg kell oldani. Van amikor erőszakos úton oldjuk meg a konfliktusokat, igyekszünk mégis - az európai társadalom, szerintem, errefelé halad -, lehetőség szerint, a békés utat választani. De meg kell őket oldanunk, annak tudatában, hogy ezek esetleg új konfliktusokhoz vezetnek. Kétféle beállítódás van. Az egyik, amelyik azt mondja, hogy mozgunk abba az irányba, hogy kiküszöböljük a konfliktusokat. Valahol mintha mintha a modernitásnak a projektuma, a felvilágosodás ezt jelentené, és ezt jelentették az összes szocializmusok, a marxizmust is beleértve. A másik megoldás pedig a következő. Olyan irányba próbáljuk meg mozgatni a társadalmat, hogy képlékenyebb problémamegoldási eszközök álljanak a rendelkezésre.

zésünkre. És azt hiszem, hogy ez utóbbi győzedelmeskedett - legalább is hosszú időre. A kommunizmus totális összeomlása nem azt jelenti, hogy a jó győzedelmeskedett a rossz fölött - ez nevetséges -, hanem azt, hogy csináljunk jól működő konfliktusmegoldási sémákat. Na most ezt nevezem én a "posztmodern condition"-nak.

Gyulai: Jó, most akkor ezzel a társadalmi beállítottsággal szemben nézzük meg a művészetet, ahol nem az indusztrialitás és posztindusztrialitás egymást felváltó terminusait használjuk. Mert ha elfogadjuk, amit Pernecky ír, hogy a posztmodern nem a neoavantgarde-ra adott válasz, mert már az ötvenes években is léteztek ma posztmodernnek tekintett művek, akkor azt mondhatjuk, vagyis mondhatjuk azt, hogy a posztmodern igenis a neoavantgarde mellett létezett.

Vajda: Erre azt tudom mondani, hogy Perneckyvel értek egyet, de ez egyben azt is jelenti, hogy amíg ezek egymás mellett léteztek, addig a posztmodern nem feltétlenül rendelkezik az újnak azzal a tudatával, ami megkülönböztetné az avantgarde különböző, egymás mellett létező vagy egymásra következő irányaitól. Hiszen ne tagadjuk, minden avantgarde irányzat a radikálisan új megvalósításának igényével jelentkezett. Mindegyik tagadta azt, ami előtte volt, mindegyik tulajdonképpen "posztmodern" volt, ha modernnek tekintjük azt, amit tagad.

Gyulai: Jó, akkor most visszatérek eredeti kérdésekre, hogy mi a véleményed a trichotomikus felosztásról.

Vajda: De mi az a hármass felosztás?

Gyulai: Tehát, én azt nevezném "klasszikus modernnek", ami azt mondja, hogy a világról alkotott teleologikus és egészelvű gondolkodásunk fenntartható, de ez az Egész csak "esztétikai totalitásként fogható fel". Az avantgarde, Hoffmannstahl-tól eredeztethetően, kétségbe vonja egyrészt az Egész lehetőségét, másrészt a nyelv kulturtörténeti konszenzuson alapuló jelentését, kifejezőképességét is. Helyette a szubjektum egységét próbálja fenntartani. A posztmodern viszont, ezen túllépve, vagy talán ezt kikerülve(?) a nézőpontok variálhatósága miatt a szubjektum megsokszorozódásáról is beszél. A két elmélet közül én nem tudom, hogy melyik igaz. Szerintem a posztmodern condition miatt itt nem is lehet eldönteni.

Vajda: Na jó, akkor nézzük meg, hogy miről is van szó. Itt nem elméletéről van szó, hanem a különböző művészeti tendenciák osztályozásáról van szó. Ha nem hiszünk abban, hogy a dolgokat csak egyféleképpen lehet látni, akkor szükségszerűen többféleképpen lehet osztályozni is. Ebből kiindulva arra nem lehet válaszolni, melyik elméletnek van igaza, mert az osztályozás attól függ, hogy milyen kritériummal közelítünk a különböző művészeti irányzatokhoz. Amit most elmondtál, arra csak azt tudom mondani, hogy igen, a modernitás valahol egy racionális egységet próbált megkonstruálni, teljesen függet-

lenül attól, hogy ez filozófiailag átfogható egység, vagy csak érzelmileg, vagy a művészetben megragadható egység. Ezzel a művészetnek is megismerő funkciót tulajdonított. Most teljesen függetlenül attól, hogy teoretikusan ez az egység megragadható-e, egységes filozófiai kép alkotható-e róla, a művészet akkor, amikor kifejez valamit, ha nem is a diszkurzív gondolkodás formájában, de egy egységes képet ad a világról. Ami egy XIX. századi regényre még érvényes volt, kezd felbomlani egy Dosztojevszkíjjal, egy Stendhallal, de kétségtelen tény, hogy a XIX. század regényirodalma egy totális képet próbál megfesteni. Ez az, amit egy lukácsi esztétika egyedül elfogad művészetként. Azt, ami ezen túllép, már problematikusnak tekinti. Aztán jön egy következő korszak, ezt nevezzük talán avantgarde-nak, amikor a világ totális magyarázatára egy racionális egységként való megragadására irányuló törekvés megszűnik, ahol a művészet megszűnik kognitív valami lenni. Expresszív jelleget ölt, de az expresszivitása - ahogy ezt te is mondtad - a művészi egyed és a befogadó egyed egységes szubjektumára épül. A posztmodern az, ahol már ez az egység is megszűnik, több centruma lesz ugye, de ezt nem lehet ennyire teoretikusan kifejezni, mert tessék nekem elébem tenni azt a műalkotást, ahol a szubjektum már annyira bomlik, hogy semmiféle centruma nincsen. Szóval ezek teóriák, amik talán valamifelé mutatnak és valamit jelentenek. De nekem az az érzésem, hogy ha nem tudjuk történelmileg és világlátásában is leírni és megfogalmazni, hogy van-e posztmodern állapot, akkor tulajdonképpen a művészetben a posztmodern csak egy a sokféle avantgarde törekvés közül.

De akkor most próbáljunk meg valami konkrétabbat! Nézzük meg például a posztmodern építészetet! A posztmodern építészethél biztosak vagyunk abban, hogy tovább bomlik a centrum? Én nem.

Gyulai: Akkor itt az a kérdés merülhet fel, hogy van egy elmélet, ami szerint a Bauhaus építészetének funkcionalitását felváltja a posztmodern építészeti, ami Jancks szerint már "nyelvként" funkcionál - persze most visszatértem megint a funkcióhoz, éppen a nyelv miatt. Szóval, hogy ez a funkcionalitást megszüntető építészeti létezik-e ma nálunk - izgalmas motívumként lép itt be a szocialista építészeti hatása és jelenléte -, és ezzel összefüggésben, milyen esélye, lehetősége van ma Magyarországon a posztmodern művészetnek.

Vajda: Valamilyen értelemben mindaz, amit a nyolcvanas években kezdtek építeni, az már nem funkcionalista. Jelzi legalább is, hogy nem akar funkcionalista lenni. Az azt megelőző szocialista stílus sem volt egészen funkcionalista, mert a funkciónak sohasem tudott megfelelni. Ez egy olyan - szinte megfoghatatlan - minimális különbség, ami fennáll egy harmincas évek-beli modern ház - egy ilyen teljesen funkcionáljára lemeztelenített és ugyanakkor szép ház -és egy szocialista építmény között, amin azt érezni, hogy ugyan nem akar rátenni semmit, ami funkciótlán, de egyben mégiscsak funkciótlanná vált azzal, hogy a lakás funkcionálnak nem tudott megfelelni. A szocialista építészeti, ami a Bauhaus racionalitását nélkülözi, ugyanakkor mégis valamiféle racionalitást

fejez ki, a szükösség racionalitását. Na most, erre jön itt nálunk is valami posztmodern, a szükösség ugyan feloldódik, mert ezek már ilyen újjgazdagok magánvillái, amelyek izléstelenek lehetnek, de pénz van, tehát tér is van, és bele lehet dobni számos olyan elemet is, ami funkciótlan. Ennek ellenére mégis van valami közös a posztmodern építményekben nálunk is - bár olyanok építették, akik a szóról semmit sem hallottak, - nevezetesen: a vonalak szögletességének megszüntetésében. Lágyabb vonalak jelentkeznek és pasztellebb színek. Na jó, de ez egy építészeti stílusváltás, amire azt tudom mondani, hogy akkor a modern tartott 1930-tól 1970-ig, és akkor a hetvenes-évek folyamán betör az az irányzat, ahol - elsősorban a vonalak hullámzásában - már nincs meg a funkcionalitás. Ez jelzi azt, hogy elégünk van abból, hogy minden be legyen szorítva egyfajta racionalitás keretébe. Ebben az értelemben van nálunk is posztmodern.

Jászberényi: Ha már itt a posztmodern és a szocializmus esetleg negatívan meghatározható hasonlóságairól beszélünk, akkor felvetődik a kérdés, hogy lehet a posztmodernről beszélni. Létrejöhet-e a posztmodern condition egy, a modernizáció köztes fázisaiban megrekedt országban?

Vajda: A szocializmus mint eszme, az a modernizációs racionalizmus által affelé mozog, hogy valósítsuk meg a totálisan racionális világot. De azt sem szabad elfelejteni, hogy a szocializmus a maga élő valóságában azért nem ezt csinálta, hanem egy orosz mintát követett. Ahogy például kinéz a moszkvai metró, amire aztán mondhatjuk, hogy abszolút nem modern, hanem tényleg posztmodern, mert minden funkcionalitást hiányol. A szocializmus és a posztmodern kapcsolatáról beszélve, néha felmerül bennem a gyanu, hogy a posztmodern csakis a volt baloldali szocialista értelmiség számára létezik.

Jászberényi: Akkor ebben az esetben megtehetjük-e azt a kijelentést, hogy a posztmodern egyes teoretikusai és képviselői éppen a tulzott racionalizáció és modernizáció ijesztő kifutásától megrémülve jutottak el egyfajta posztmodern alapállásba. Ha igen, miként történt ez? Másrészt szeretnék visszatérni az interjú elején már felvetett posztmodern-antimodern problematikára.

Vajda: A posztmodern semmiképpen nem antimodern. Az antimodern az azt jelentené, hogy lemondani a társadalom mindenfajta racionális integrációjáról. A posztmodern pedig azt jelenti, hogy ez az alapvető társadalmi integrációs séma ebben a liberális demokráciában - a modern társadalmat illetően - győzedelmeskedett. A liberalizmus mint abszolút győzedelmes társadalmi modell bizonyos értelemben igaz, tehát az irányított piacgazdaság plusz politikai demokrácia társadalmi integrációs sémája győzedelmeskedik a modern társadalmakban, és általánossá válik. Ennek az utolsó fázisa az, hogy összeomlik az abszolút totális racionalizáló kísérlet, amit szocializmusnak vagy kommunizmusnak neveztek, és ez is ezeknek a részrendszereknek a racionalizálását

akarja az egész racionalizálásának a helyére tenni, mert rájött arra, hogy az egész racionalitása azonos magával az irracionalitással. Tehát az egész racionalitásának a gondolatáról lemondunk, Kelet-Európa is lemondott. Ennek a helyére akarná állítani azoknak a részrendszereknek a racionalitását, ami az ugynevezett nyugati társadalmakban már megvan és működik. Habermas azt mondja, hogy ezek a részrendszerek, részrationalitások tulajdonképpen kolonializálják az "életvilágot". Maguk alá rendelik, maguk alá gyúrik. Az életvilágot fel kell szabadítani a részrationalitások alól.

Ezzel szemben nekem a meggyőződésem az, hogy mindez nem stimmel. Egyáltalán nem igaz az, hogy ezek a részrationalitások maguk alá gyúrnék az "életvilág-strukturát", hanem az a baja Habermasnak, hogy maga az "életvilág" felszabadul a racionalitás nyomása alól és szétfolyó lesz, nincs többé centruma. Én pontosan ezt értem az alatt, hogy posztmodern. Ha posztmodernről beszélünk, abban az egymás mellett éléseket tudomásul kell venni. Ha van a dolognak lényege, akkor az pontosan az egységes racionalitás-struktúra nemlétezésének kimondása. Tehát, ebben az értelemben minden létezhet egymás mellett. Ennek a sokcentrumúságnak és az egymás mellett élésnek, ami pont úgy vonatkozik a legkülönbözőbb társadalmi, politikai integrációkra, mint az egészre, az individuumra. Ennek egyvalami mond csak ellent, az egységes racionalitás megvalósításának igénye. (Amiként Habermas is egy egységes racionalitás projektumaként fogja föl a felvilágosodást.) Nem akarok Habermas-vitát nyitni, de Habermas elméletében megintcsak ott rejlik az, hogy kialakítható egy közös álláspont. Szerintem nem alakítható ki. De ennek az álláspontnak is megvan a maga föloldhatatlan ellentmondása. Az, hogy a legkülönbözőbb világok egymás mellett élése ne vezessen tragikus konfliktusokhoz. Márpedig nekem az a meggyőződésem, hogy ez lehetetlen, mert ha nem tételezzük fel egy egységesen racionális modellt, nem tételezzük az ész egységes modelljét az egésznek a vonatkozásában, akkor azt is tudomásul kell venni, hogy léteznek olyan pillanatok, amikor a konfliktus racionálisan már feloldhatatlan.

Jászberényi: Akkor - hogy aktualizáljuk egy kicsit a beszélgetést - felmerül ezzel kapcsolatban, hogy a mai Magyarország, de más kelet-európai társadalmak is, komoly konfliktusokkal terheltek, mondhatni kollúziós társadalmak. Ugyanakkor a Habermas szerinti modernizációs feladatok is - jórészt - megoldatlanok, vagy csak csökevényes, néhol patológikus formákban léteznek. Talán hihetünk Fukuyamának, és bízhatunk a posztmodern condition tartósságában. De ezzel a heteronóm, konfúz társadalmi háttérrel milyen esélye lehet itt a legszélesebb - társadalmi és kulturális - értelemben vett posztmodernitás "megteremthetőségének"?

Vajda: A posztmodern az nem megteremthető, mert ami megteremthető az már nem posztmodern. Az pontosan egy racionális sémának valamire való rákényszerítési akarása. Legyen az a racionális séma szocialista vagy liberalista, teljesen mindegy. Egy séma, egy modell, amelyikről azt hisszük, hogy

ilyen vagy olyan feltételek mellett a társadalom egy természetes állapotává válik. A posztmodern ezzel a gondolattal szakít tulajdonképpen. Ami pont úgy szakítás a liberális modellel, mint ahogy szakítás a szocialista modellel, de tulajdonképpen még egy konzervatív modellel is, mert arról sincs szó, hogy márpedig ezek és ezek a tartópillérei a társadalomnak. Lehet így is, meg lehet úgy is. Ez nem megteremthető a jelen pillanatban. Ebben az országban és Kelet-Európában is arról van szó, hogy az alapvető, tehát racionális-integrációs modellnek a liberális-demokrata modell bizonyult itt. Szeretnénk ezt a modellt megvalósítani, és a jelen pillanatban az, hogy ez odaát már posztmodern öntudattal történik, ami igazán nem akarja a társadalom egészét ennek a racionális sémának alárendelni, az itt fölfoghatatlan.

És itt akkor rátérhetnénk arra a kérdésre, amit a Gyula⁸ az elején úgy tett fel, hogy hogyan lesz itt egy posztmodern társadalom. A kérdés, azt hiszem, rosszul van fölteve, mert a posztmodern társadalom az nem teremődik meg. Nem is tudom, hogy van-e olyan, hogy posztmodern társadalom, de azt hiszem, hogy van. A posztmodern az inkább egyfajta tudat és nem egy társadalom. A posztmodern tulajdonképpen tudomásulvétele annak, hogy melyek azok a területek, amelyek alapján véve racionalizálhatóak, és melyek azok a területek, amelyek egy közös racionális sémának semmiképpen nem rendelhetőek alá, ahol a mozgások valahol efemerek.

Gyulai: A magyarországi társadalom és társadalmi tudat ugyanakkor a mindenféle megkésettségek és rövidebb-hosszabb modernizációs és antimodernizációs kurzusok következtében mintegy "torlódott" érték-viszonyokkal és értékvilággal bír, melyben paralell élnek abszolút premodern, klasszikus polgári-fogyasztói, vagy akár tipikus posztmodern jelenségek. Nem jelenthet-e ez valamiféle lehetőséget ez utóbbiak számára?

Vajda: Hogy mi az, hogy posztmodern, azt nem tudom. Mint mondtam, a társadalom tagjainak 999 ezreléke nem is hallotta ezt a szót soha. Ez valahol egy vajtfülü értelmiségi belügy. Azt, hogy modernizáció, azt még valahogy megértik. A posztmodernről beszélve azonban ne tágítsuk túl a fogalmat! Bizonyos művészeti meg ideológiai jelenségeknél eléggé használható sémának tekintem, de azért ne akarjuk ezt a fogalmat túltágítani.

Gyulai: Végül egy elmaradt, de elmaradhatatlan kérdés. Mi a posztmodern szempontjából '68 helyzete, szerepe? Hova tartozik? A Welfare- State világához, hisz baloldali attitűdjei, nosztalgikus kollektivizmusa ide rokonítja, vagy inkább az ezt felváltó korszakhoz, fogyasztói mentalitás ellenes, antiracionális, szubkulturális, alternatív jellege okán?

⁸ Gyulai Csaba

Vajda: Hogy mi '68? Én azt pontosan tudom definiálni a magam számára. Nagyon kétoldalú mozgás. Egyrészt az utolsó lehetőség, hogy a formális racionalizmus helyére egy szubsztanciális racionalizmust helyezünk, egy totális szocialista világ megteremtését. De egyben már egy bizonyos belső bizonytalansággal, ami azt eredményezi, hogy már szétforgácsolódtak ezek a mozgalmak. '68 megteremti a lehetőségét, a csíráját annak, hogy létrejőjenek azok a társadalmi mozgalmak, amelyek már nem totális, hanem egyedi célokkal rendelkeznek. Így '68 már egyfajta lezárása az egész totális modernizációs korszaknak, és kezdetét veszi egy ilyen - a részletek átalakítására törekvő, de nem fragmentálódó, és nem az egészre vonatkozó - mozgás. Tehát - s ezt lezárásul mondom - '68, bármilyen problematikus is a megítélése, fordulópont. A modernista mozgalmak helyére a posztmodern mozgalmak lépnek.

CSALÁDI ALBUM

Hamlet voltam. A tengerparton álltam és a hullámveréssel beszéltem BLABLA, hátam mögött Europa romjai. A harangok az állami temetésre kondultak, gyilkos és özvegy egy pár, a Nagy Dög koporsója mögött díszlépésben a tanácsok, rosszul fizetett gyászban bögve KIÉ A HOLTTEST A HALOTTASKOCSIBAN / KIÉRT HALLIK A SOK SÍRÁS ÉS JAJSZÓ / A HOLTTEST A NAGY ALAMIZSNAOSZTOGATÓÉ a lakosság sorfala, az 6 államművészetének alkotása FÉRFI VOLT MINDENT CSAK MINDENKITŐL VETT EL. Megállítottam a halottas menetet, feltámasztottam a koporsót a karddal, közben eltört a penge, a tompa maradékkal sikerült, és szétosztottam a halott nemzót MEGLELI HÚS A HÚSÁT a körbenálló nyomorult alakok között. A gyász ujjongássá változott, az ujjongás csámcsogássá, az üres koporsón ráugrott a gyilkos az özvegyre FELSEGÍTSELEK BÁCNIKAM TEDD SZÉT A LÁBAD MAMA. Lefeküdtem a földre és hallgattam hogy forog a világ az oszlás egyenletes lépteivel.

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AH THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW
RICHARD THE THIRD I THE PRINCEKILLING KING
OH MY PEOPLE WHAT HAVE I DONE UNTO THEE
MINT PÜPOT CIPELEM NEHÉZ

AGYAM

MÁSODIK BOHÓC A KOMMUNISTA TAVASZBAN
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE
LETS DELVE IN EARTH AND BLOW HER AT THE MOON

Itt jön a kísértet aki csinált engem, koponyájában még a baltával. Fennhagyhatod a kalapodat, tudom, hogy egy lyukkal több van rajtad. Jó lenne, ha anyámnak lett volna eggyel kevesebb, amikor még húsból voltál: megkíméltettem volna magamtól. Be kéne varrni a nőket, anyák nélküli világ. Nyugodtan lemészárolhatnánk egymást, és némi bizakodással, ha túl hosszúvá válik számunkra az élet vagy a torkunk túl szükké a kiáltásoknak. Mit akarsz tőlem. Nem elég-e neked az állami temetés. Vén élősködő. Nem véres-e a cipőd. Mit érdekel engem a hullád. Örülj neki, hogy kiáll a nyelv, talán a mennybe jutsz. Mire vársz. Levágták a kakasokat. A reggel nem játszódik le többet.

KELL-E

MERT EZ A SZOKÁS EGY DARAB VASAT SZÚRNOM A LEGKÖZELEBBI
HÚSBA VAGY AZ AZUTÁNIBA EHHEZ TARTANOM MAGAM MERT FOROG A
VILÁG

URAM TÖRD KI A NYAKAM EGY
SÖNTÉS ÖSSZEOMLÁSÁBAN

Horatio fellelése. Gondolataim tudója, melyek tele vannak
vérrel, mióta a reggelt az üres ég függönye takarja. TÚL

KÉSŐN JÖSSZ BARÁTOM A GÁZSIDHOZ KÉPEST / NINCS SZÁMODRA HELY SZOMORÚJÁTÉKOMBAN. Horatio, ismersz-e engem. A barátom vagy-e Horatio. Ha ismersz engem, hogy lehetsz a barátom. Azt a Poloniust akarod-e játszani, aki a lányával akar aludni, az elragadó Ophelia, végszóra érkezik, nézd hogy riszálja a fenekét, tragikus szerep. HoratioPolonius. Tudtam, hogy színész vagy. Én is az vagyok. Hamletet játszom. Dánia börtön, fal nő közöttünk. Nézd mi nő ki a falból. Polonius el. Anyám mennyasszony. A melle rózságyás, az öle kígyóbarlang. Elfelejtetted a szövegedet, mama. Sűgok MOSD KI A GYILKOSSÁGOT AZ ARCODBOL HERCEGEM / ÉS SZÉPEN NÉZZ AZ ÚJ DÁNIÁRA. Újra szüzzé foglak tenni, anya, hogy a királyodnak véres menyegzője legyen. AZ ANYAOL NEM EGYIRANYÚ UTCA. Most a hátadra kötöm a kezedet, mert undorodom az öleléseedtől, mennyasszonyi fátyladdal. Most széttépem a mennyasszonyi ruhát. Most kiáltanod kell. Most mennyasszonyi ruhád foszlányait azzal a földdel szennyezem be, ami az apámból lett, a foszlányokkal az arcodat, a hasadat, a melledet. Most elveszlek téged, anyám, az ő, az apám láthatatlan nyomában. Kiáltásodat ajkammal fojtom el. Felismered-e testednek gyümölcsét. Most az esküvődre megyek, kurva, messze a dán napon, amely élőkre és holtakra ragyog. Az árnyékszékbe akarom tömni a hullát, hogy a palota királyi szarban fulladjon meg. Aztán had egyem meg Ophelia a szivedet, ami az én könnyeimet sírja.

2

A NŐ EUROPÁJA

Enormous room. Ophelia. A szíve óra.

OPHELIA (KAR / HAMLET)

Ophelia vagyok. Akit nem tartott meg a folyó. A kötélén lógó asszony A felvágott ütőerű asszony A túladagolásos asszony AZ AJKÁN HO A feje a gáztűzhelyben asszony. Tegnap abbahagytam megölni magam. Egyedül vagyok a mellemmel a combommal az ölemmel. Szétroncsolom fogságom eszközeit a széket az asztalt az ágyat. Lerombolom a csatateret ami az otthonom volt. Feltépem az ajtókat, hogy be tudjon jönni a szél és a világ sikolya. Összetöröm az ablakot. Véres kezemmel széttépem a férfiak fényképeit akiket szerettem és akik használtak engem az ágyon az asztalon a széken és a padlón. Felgyújtom börtönömet. Ruháimat a tűzbe hajítom. Keblemből kivájom az órát ami a szívem volt. Kimegyek az utcára vérembe öltözve.

SCHERZO

A halottak egyeteme. Suttogás és mormogás. Sirkoveikről (katedráikról) a holt filozófusok könyveiket dobálják Hamletre. A halott nők galériája (balett). A felakasztott asszony Az asszony felvágott erekkel stb. Hamlet egy muzeum(színház)-látogató pózában szemléli Opheliát. A halott nők letépi testéről a ruhát. Egy függőlegesen álló koporsóból, amelyen a HAMLET I felirat látható, kilép Claudius, és a kurvának kisminkelt és feloltózott Ophelia. Ophelia sztriptiz jelenete.

OPHELIA

Meg akarod-e enni a szívemet, Hamlet. Nevet.

HAMLET Keze az arca előtt.

Nő akarok lenni.

Hamlet felveszi Ophelia ruháit, Ophelia pedig kisminkeli Hamletet kurvának, Claudius most Hamlet apja, hang nélkül nevet, Ophelia csókot dob Hamletnek, és Claudius-szal/Hamlet apával visszalép a koporsóba. Hamlet kurva pózban. Egy angyal jelenik meg mögötte: Horatio. Táncol Hamlettel.

HANG(OK) a koporsóból:

Amit megöltél azt szeretned is kell.

Egyre gyorsabb és vadabb lesz a tánc. Nevetés a koporsóból. Egy hintán a mellrákos madonna. Horatio kinyit egy esernyőt, átöleli Hamletet. Az esernyő alatt, átölelve egymást, megmerevednek. A mellrák ragyog mint egy nap.

PEST(IS) BUDAN GRÖNLANDI CSATA

A kettős színt látjuk, amelyet Ophelia tort össze. Egy üres páncélzat balta a sisakba vágva.

HAMLET

A békétlen októberben kályha kormol

A BAD COLD HE HAD OF IT JUST THE WORST TIME

JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A

REVOLUTION

Az elővárosokon kivirágzik a Cement

Zsivágó doktor siratja

A farkasait.

NÉHA TÉLEN BEJÖTTEK A FALUBA

ÉS SZÉTTEPTEK EGY PARASZTOT

lerakja a maszkot és a jelmezt.

HAMLETELŐADO

Nem Hamlet vagyok. Nem játszom több szerepet. Szavaim elvesztették számomra jelentésüket. A gondolataim kiszívják a vért a képekből. A drámám nem játszódik le többet. Mögöttem díszlet épül. Olyanok építik akiket nem érdekel a drámám, olyanoknak, akiknek semmi közük hozzá. Engem sem érdekel

már. Nem veszek benne többet részt.

A színpadi munkások, úgy, hogy Hamletelőadó nem látja, felállítanak egy hűtőszekrényt és három tevet. Hallatszik a hűtő hangja. Három program hang nélkül.

A díszlet emlékmű. Százszoros nagyításban ábrázol egy férfit, aki történelmet csinált. Egy remény megkövülése. A neve kicserélhetetlen. A reménység nem teljesedett be. Az emlékmű a földön hever, három évvel állami temetése után, a gyűlöltnek és tiszteltnek, emelték hatalmon lévő utódai. A követ lakják. A szétporladt szobor tágas orr- és füllukaiban, a bőr és az egyenruha redőiben lakik a metropolisz szegényebb lakossága. Az emlékmű ledöntése után illő időben elindul a felkelés. A drámám, ha még lejátszódna, a felkelés alatt játszódna. A felkelés sétaként kezdődik. Munkaidő alatt, megsértve a közlekedési szabályokat. Az utca a gyalogosoké. Itt-ott felborul néhány autó. A késdobáló lázálmá: lassú séta az egyirányú utcán egy visszavonhatatlan parkoló felé, melyet fegyveres gyalogosok vesznek körül. A rendőröket, ha útban vannak, az utca szélére sodorják. Amikor a menet a kormánynegyed felé közelít, egy rendőrkordon előtt megáll. Csoportok alakulnak, melyekből szónokok lépnek elő. A kormányépület erkélyén egy férfi jelenik meg félrecsúszott frakkban és ugyancsak beszélni kezd. Amikor eltalálja az első kő, ő is visszahúzódik a páncélüvegből készült lengőajtó mögé. A több szabadságot követelő felhívásból, a kormány megdöntését sürgető kiáltozás lesz. Elkezdődik a rendőrök lefegyverzése. Megrohamoznak két-három épületet egy börtönt egy rendőrorszobát a titkosrendőrség egy irodáját, felakasztanak, lábuknál fogva, egy tucatot a hatalom kiszolgálói közül. A kormány csapatokat vet be, tankokat. A helyem, ha drámám lejátszódna, a front mindkét oldalán lenne, a frontok között, fölött. A tömeg izzadságszagában állok, és köveket dobálok a rendőrökre katonákra tankokra páncélüvegre. Kipillantok a páncélüvegen keresztül a fenyegetően közeledő tömegre, és érzem félelmem izzadtságszagát. Hányingertől meggörnyedve rázom öklömet magam ellen, aki a páncélüveg mögött állok. Látom magam gyűlölettől és félelemtől megrázva, a közeledő tömegben, habzó szájjal az öklömet magam ellen rázni. Lábánál fogva felakasztom egyenruhába bujtatott húsomat. Én vagyok a katona a tank tornyában, fejem üres a sisak alatt, én a lánctalpak alatt elfojtott kiáltás. Én vagyok az írógép. Én kötöm a hurkot, amikor a hangadókat akasztják, én húzom ki alóluk a zsámolyt, és eltöröm a nyakcsigolyámat. Az én foglyom vagyok. Én etetem a computert az adataimmal. Szerepeim a köpet és a köpöcsésze kés és seb fog és gége nyak és kötél. Én vagyok az adatbank. A tömegben vérző. A lengőajtó mögött fellélegző. A hangszigetelt beszéd-buborékban a csata fölött nyáladzó. A drámám nem játszódott le. A szöveggönyv elveszett. A színészek felakasztották arcaikat a ruhatár fogására. Fülkéjében megrohadt a sűgő. A nézőtér kitömött pestises hullái nem mozgatják a kezüket. Hazamegyek és elütöm az időt egyedül/-együtt osztatlan magammal.

EGY OMNIBUSZBAN KÉTELKEDEM (egy kettő három)

(latinul tudóknak: in omnibus dubito)

Semmit nem hiszek magamról. Nincs semmi, mit ne mondhat-
nék. Még játszom: LE -játszódok,
-szerepelek.

Az írás nem jó. Jó az nem írás. Nem az írás jó. (Ez nem jó
írás.)

Az öndestrukció nehézségei nemcsak ünnepnapokon okoznak
problémát.

"Feuerabend a relativizmus elemeit is csak az objektivizmus
nyelvén (a nyelven) "képes" megfogalmazni. Innen jön a
relativizmustól abszolút idegen destrukcióforma, ami azonban
nem marad egészen objektivista, mert a kizárás nem mint a
többnek (másoknak) kizárása, hanem mint az egynek (egyedüli-
nek) kizárása jelentkezik." (Részlet az egy mETafizIKA
(részlet) című műből.)

egy

Heiner Müller jó író
(vagy én vagyok jó olvasó)

- rövid, de nem értekezés a Hamletgépről -

Heiner Müller műve nem dráma a színjátszás értelmében, hanem csak a drámaírás formája értelmében. A színház itt metafora és a metafora formája is egyben. Az előadhatóság kérdése föl sem merülhet: "A drámám nem játszódik le többet." A forma nemcsak segíti, hanem lehetővé teszi a metafora kibomlását. A drámaforma már előfeltételezi a szerepek, a színpad, a dráma létezését, az olvasóban ezekről alkotott képzeteket, amelyek automatikusan bekapcsolódnak még a drámaolvasás kapcsán is. A mű azután ezeket a működésbe lépő kereteket használja föl. Én is ezt fogom tenni e rövid eszmélkedés során. Vagyis a színház metaforával utalok majd a műben lévő egyes szintekre, vonulatokra. Igazából ezek a szintek nem szétválaszthatóak, így lehet, hogy néha átmaszírozok egyikről a másikra. Valójában nem is céлом ezek bemutatása, inkább a dráma sokrétűségének felvillantása, amivel aztán az olvasó azt csinál, amit akar (és tud).

A Hamlet-szerep a tradícióhoz való viszony problémájaként jelentkezik. Hamlet, aki az eddig folytatott hercegi lét és a bosszúállás lehetősége között áll (ld: Goethe); akinek örökös szerepe a meghasonulás a tradícióval (ő már Hamletgép); s ezzel a Hamletgép-szereppel való szakítás hamleti(?) vágya is. Am a tradíció még tágabb értelmű Heiner Müllernél: maga Európa. Ehhez az európai tradícióhoz fűződő viszony is problematikus: "itt jön a kísértet, aki csinált engem". A valóságosságát elvesztő/elvesztetni tűnő európai hagyomány, amely mint egy élősködő (ki tudja eldönteni egy élősködővel együttes szimbiózis esetén, hogy belülről vagy kívülről) még mindig beleszól a létezésünkbe. Noha már mint elmúlt, megszűnt valami sem tarthat számot érdeklődésünkre ("Mit érdekel engem a hullád."). Ahogyan mégis ránkeröszakolja magát az a kísértet kísértése, mindkét értelemben.

A nagy európai színháznak vége: "nem játszódik le többet a reggel". Semmiféle reggel. Nem a felvilágosodás hajnala, nem a másnap reggele, nem hasad semmiféle új hajnal, nem jön el a gyolcsfehér reggel a tolókcocsiban.

Az európai színház családalbumában kiosztott szerepeket nem lehet többé eljátszani. Vagy: nem lehet a nagy tragikus hősök következetességével végigjátszani (ld: HoratioPolonius). A nagy, tragikus oidipusi leosztás sem működtethető, sem a mélyben (freudi olvasat), sem a felszínen ("most elveszlek...esküvődre megyek...kurva"), mert mind a két szinten működik és mégse működik egyszerre.

Noha már előbb elindult (ld: a "Nagy Dög", aki "férfi volt") mégis A nő Európája című résznél (felvonásnál) emelem ki az európai hagyományban is -igaz másképpen, de- jelentkező nő-férfi világ-, embermeghatározó kettősséget. Amelyet szintén, mint szerepet lehet elutasítani (Hamlet anyátlan kisfiús menekülése: "Nő akarok lenni."). Végig játszották-e

mindig a nők e két szerep bármelyikét?

Ophelia, aki mindig a halálba szabadult, most abbahagyta megölni önmagát. Ophelia, aki mindig egyedül volt, magára maradván, most az időt tépi ki magából, mint szívet. Elektra pedig, aki mintha a férfiség fölött szerepével (mint ahogy a görög "színészek" férfiasították őt), annak ősprincípiumával, a tagadással próbálná "visszavonni a világot", amit a férfiaktól szült. Am mégis a betekerés rituáléját két férfi végzi, igaz, orvosi köpenyben. (A fehérbecsomagoltságról később.)

Leginkább nyomon követhető vonulata a műnek a politikai (ld: időpontok, helyek, nevek). Amit itt is ki kell emelnem: a politikai szerepek, állásfoglalások ellehetetlenülése. Nem véletlenül olvadnak össze ebben a részben a különböző síkok (itt válnak egyértelművé a szerzőre, mint szerepre tett utalások is). Nincs elfoglalható álláspont a forradalom egyik oldalán sem, sőt még a front mindkét oldalán sincs, hiszen "a drámám nem játszódik le". Ami van (és nem, amit tehetek): "Hazamegyek és elütöm az időt egyedül/együtt osztatlan magammal".

A díszlet, ami előtt lejátszatnák (az évezredek) velem a drámámat nemcsak emlékmű csupán, hanem a kísértet emlékműve, s ezt "olyanok építik, akiket nem érdekel a drámám, olyanoknak, akiknek semmi közük hozzá". Hamlet ezt nem láthatja, még a Hamletgép sem, csak a Hamletelőadó, akinek számára a szavak (szerepek) elvesztették jelentésüket.

A drámám nem játszódik le többet. A díszlet a kísértet emlékműve. Fülkéjében megrohadt a sűgő. A reggelt az üres ég függőnye takarja.

Nemcsak Hamleté, hanem a Hamletgépé, a Hamletelőadóé, a szerzőé és az enyém a többet le nem játszódó dráma. Semmiféle szerepet nem játszhatok el többet. A Hamletelőadó a szerzőről már nem szólhat szavakkal, hiszen a három szint - Hamlet, Hamletgép, Hamletelőadó - kimerítette(?) a nyelv referenciális lehetőségeit, szerepkínálatát. Itt jön tehát "a szerző fényképének széttépése".

Az önmagunkhoz visszatérés vágya minden szerep visszautasításaként jelentkezik, de Hamletelőadó újra(?) felveszi a fegyvert (és a jelmezt, maszkot; ugyan az-e a szerep és a fegyver?), s mintegy megfogadva Marx, Lenin, Mao szavait ("meg kell szüntetni minden olyan viszonyt, amelyben az ember...") lecsapja a nők fejét.

A visszavont világ után nincs idő, hiszen azt is kitepte Ophelia magából. Nincs világutániség. Ami van, ami mondható az a gézbecsomagoltság mozdulatlan színen maradása. Mindegy, hogy a félelmetes vadászok kire szegezik fegyvereiket: a mumiára, a bábra, vagy a gézbefojtott betegre. Egyszerűen MINDEGY.

kettő

(modern-nyista) Sorok Heiner Müller Hamletgép című drámája fölött

(természetesen csak) fragmentumok:
az én szintjeim

A szövegekről(=szövegről) való írás egy fajtája, amikor mint egy öv, hol a szövet(szöveg) alá bukunk, hol kibukunk, mintha már szabadulhatnánk, pedig nemcsak mi tartjuk a ruhát, hanem a szövet is magához fűz.

KIBÚVÓ

I

A Hamletgép, mint a Nagy Irodalom része. Az intertextualitás újabb reménysége. A válaszlehetőségek újabb telítettsége (ld: az öndestrukció lehetőségei). Semmiféle NÉVEN nevezhető választ (SZEREP) nem írhatok le a Bábeli könyvtárban, a vesszőkben eltérő faximilék is már könyvnyi különbséget jeleznek. A könyvek pedig megíródtak vagy megíródnak. MINDEGY nem játszom több szerepet. Szavaim elvesztették számomra jelentésüket. Szavaim. Szavaink egyáltalán. A temetés pedig természetesen állami. Mit érdekel engem a hullád. Hátam mögött Európa romjai? Nem játszódik le többet a reggel? Miért nevezzük drámának a Hamletgépet? A tévedésből. A tévedés színháza az, amiben Nem játszom több szerepet.

A színház színháza mégis túl egyszerű lenne. A színház a színházban eszméje tökéletes kifejeződése a klasszicizáló öntudatnak s a világ rendjéről való klasszikus elgondolásnak.

A drámák pedig nem játszódnak le. Mindegyik a megírás miatt. Az én drámám miattam, aki a Hamletgép vagyok. Heiner Mülleré pedig miattam, aki a Hamletgép (csodálatos aki).

Persze kérdés , hogy a megírása a szerepnek (Én vagyok az írógép.Én etetem a computert az adataimmal.Én vagyok az adatbank.A beszédboburékban csata fölött nyáladzó.A DRÁMÁM NEM JÁTSZODOTT LE.)

LEÍRÁS-E.A szerző és előadó szerepe megegyezik saját magam szerepével (természetesen).Amit nem akarok eljátszani (most sem).

S még itt a díszletről,ami átvezet a következő ponthoz:

A díszlet emlékmű.

II

A díszlet emlékmű.

Aminek megdöntése a megírás.Aminek ledöntése a leírás.S ez az intertextualitás reménysége.Persze a kérdés (ami a LE-írás lehetőségére kérdez rá) sem az enyém,hiszen A drámám,ha lejátszódna a felkelés alatt játszódna.A temetés pedig természetesen állami.

A felkelés illő ideje az,ami tehát ezt a kérdést megerősíti.Hiszen már megint szerepnél A megkövült reménységnél vagyunk.Minden szerep,ami elem tárul,minden szerep elem tárul.Szerep-e a szerepvesztés (Hamletgép)?Magamra bukkanhatok-e VALAHOL?Nem a szerepek mögött,vagy között (intertextualitás),mert ez csak a nem én felmutatása,mivel az én (Sajátmagam) nem létezik,mint olyan (szerep).A VALAHOL az intertextualitás reménysége.

- a szerző fényképe -

Nem akarok többé enni inni lélegezni nőt szeretni férfit gyereket állatot.Nem akarok már meghalni.Nem akarok már gyilkolni.

- a szerző fényképének széttépése -

III

A reggel nem játszódik le többet.
(EPPUR SI MUOVE)

A reggelt az üres ég függönye takarja (Nietzsche).
Fülkéjében ugyanis megrohadt a sűgő.Mindig viszatérünk az emlékműdíszlethez,amit a holt filozófusok könyveiből...BÅ-beli könyvtá-R
BÅR fülkéjében megrohadt a sűgő.

IV

Nem lehetek magam magamban,mert magam is egy olyan viszony vagyok,amelyben az ember...

VADLESEN (FÉLELMETES FEGYVERZETBEN) ÉVEZREDEK
Már MEGINT egy nő szül-e t i k a ...

(Az írás folytatható a kibúvókhoz kapcsolódó kommentárok formájában, amelyek másik (jobb) oldalán ismét hagyható KIBÚVÓ.)

három

Bevezetés az egy mETafizIKA (részlet) című munka
színház metaforájába

Az első kilépés más elé:
Színház.
m a g a v i s e l é s
A más szem alkotta szerep
felvállalása vagy megalko-
tása.
Rhetorika
A s z ó , a m i m á r a z ü r e s é g f ü g g ö n y e
A színház nem
beszéd = valaki valamit
valakinek.
A színház részvét, de
nem együttérés:
együttlevés.
A részvétel mindig
részvétés? Szükségszerű-e,
hogy részünket magunk vét-
sük el?
Szükségszerűen
SZÍNHÁZNAK
kell neveznem azt a vágyam,
hogy kilépjek eléd.
Semmilyen színű vagyok,
vagy ha mégis valamilyen,
akkor nem vagyok.
Nem akarok
s z í n (t) j á t s z a n i .
Nem akarásomat is csak szerep-
ként képzelhetem el?

Az első kilépés magam elé:
Narcisz.
m a g a m v i s e l é s
A szemem (más) alkotta
szerep
megalkotása és
felvállalása.
Rhetorika
Magamhoz nem beszélek.
Mondhatni nem beszélek.
Mondhatni nem gondolkodom
magamon, magamról.
A legjobb az lenne, ha
nem vennék részt
magamban (mint valakiben).
Nem akarom, hogy
közöm legyen Narcisz
szerelméhez.
Nem valakibe tudok
szerelmes
lenni, merthogy nincs olyan.
Nem vagyok valaki,
vagy ha mégis valakien,
akkor nem vagyok.
Nem akarok
(v) a l a k í t a n i .

A mozdulat a Színház
lehetősége.
A mozdulat feléd-felém?
Mozdulatkövetés

("megértés", film).
Tükörfogás-e csak?

Önmozdulatlanságomban
nem létezem.

Nem én követem
mozdulataidat,
mozdulataimat.

Narciszosz inkább úszni
szeretne

Bob Perelman: China

We live on the third world from the sun. Number three.
Nobody tells us what to do.
The people who taught us to count were being very kind.
It's always time to leave.
If it rains, you either have your umbrella or you don't.
The wind blows your hat off.
The sun rises also.
I'd rather the stars didn't describe us to each other;
I'd rather we do it for ourselves.
Run in front of your shadow.
A sister who points to the sky at least once a decade
is a good sister.
The landscape is motorized.
The train takes you where it goes.
Bridges among water.
Folks straggling along vast stretches of concrete,
heading into the plane.
Don't forget what your hat and shoes will look like when
you are nowhere to be found.
Even the worlds floating in air make blue shadows.
If it tastes good we eat it.
The leaves are falling. Point things out.
Pick up the right things.
Hey guess what! What? I've learned how to talk. Great.
The person whose head was incomplete burst into tears.
As it fell, what could the doll do? Nothing.
Go to sleep.
You look great in shorts. And the flags looks great too.
Everyone enjoyed the explosions.
Time to wake up.
But better get used to dreams.

Vázlatok az "elektronikus falu" művészetéhez
1.A posztmodern és a képek
Bernáth Gábor

A század lassan életünk minden pillanatát meghatározó médiuma a fotó. Elterjedése - a filmmel, a televízióval és a videóval együtt - egy új civilizációt látszik megalapozni, mely a nyelv dominanciája után a vizualitáson alapul. A mindent elárasztó képek nem csak a kommunikáció új módjait teszik lehetővé, de megváltoztat(hat)ják életmódunkat és a művészeteket is.

Az alábbi írás ennek az új nyelvnek a hatásait próbálja tetten érni a jelenkori gondolkodás azon szeletére nézve, amit posztmodernitásnak neveznek. A fotó "hatásvizsgálata" több okból is szolgálthat adalékokat az avantgarde és a posztmodern közötti különbségek vizsgálatához. Egyrészt azért, mert mint médium jóval korábban megjelent, mintsem hogy posztmodern jelenségnek kellene tartanunk, ezért folyamatosságot biztosít az avantgarde és a posztmodern között, de úgy, hogy mégsem elég régi ahhoz, hogy használatával és megítélésével kapcsolatos különbségek pusztán stiláris különbségeknek tűnjenek. Sokkal inkább olyan tendenciaerősödéseknek és pozíciókülönbségeknek, melyek az avantgarde-posztmodern kontinuitást látszanak erősíteni.

Míg az avantgarde alkotók nagy része - a szokásos avantgardista retorikával - mint az új látásmódot, az élet addig meg nem figyelhető jelenségeinek megmutatóját, az új idő- és térélmény megvalósítóját látják benne, a fotó a posztmodern kapcsán talán modellként is felfogható, mivel sok tekintetben mutat hasonlóságot a ma általánosan elfogadott posztmodern jegyekkel és technikákkal.

A század a képek eluralkodása mellett a nyelv referenciális lehetőségeiben való hit meggyengülésének ideje is volt. A romantikával kezdődő és egészen az avantgardig uralkodó metaforikusság, mely a nyelvi referencia lehetőségének határait állandóan tágítva (vagy támadva) próbált utalni a nyugati metafizikában központi jelentőségű transzcendensre, "titokra", végül kiürítette a nyelvet. A referenciális funkciót az egyre erősödő "areferens" jelleg veszi át az irodalomban, ahol a jelek önmagukra vagy egy radikális intertextualitás jegyében más művekre utalnak, de egyre kevésbé a "külvilágra". Ahogy Foucault írja: "(a nyelvben) a különbségbeli eltérések és az aspektus viszonyai nem tartoznak sem az érzékeléshez, sem a dolgokhoz, sem az alanyhoz, ahhoz meg egyáltalán nem, amit önkényes és bizarr módon világnak neveznek: a nyelv diszperziójához tartoznak." Annak a hitnek megingása, hogy a nyelv biztonsággal "tudósíthat" a világról, egyáltalán nem új jelenség; mindenestre sokatmondó az a tény, hogy éppen a századelőn nyilvánul meg először

élesen (ld.pl.Hofmannsthal), a világképi garanciák, a transzcendens szerepének meggyengülésével egyidőben. A transzcendencia relativizálódik és ha van is: kimondhatatlan, közvetítésére nyelvünk képtelen.

De a fotó természetesen nem ennek köszönheti népszerűségét. Segítségével bárki viszonylag egyszerű művelettel állíthatja meg az időt, sokszorosíthatja saját múltját, és hitelessége is minden eddigi dokumentációs formák közül a legmeggyőzőbb. A hitelesség itt elsősorban az "objektivitást" jelenti: a fotó enged a legkisebb teret a dokumentátor szubjektivitásának, a műveletet lencsék és kémiai folyamatok végzik. Az objektivitásnak ez a kritériuma persze figyelmen kívül hagy valamit, a valóságlátás kulturális meghatározottságát, mely nálunk elsősorban az európai művészet ábrázoló konvencióján alapul; a beállításokon és a témaválasztás szelekcióján túl elég arra gondolnunk, hogy a fotók retusálása, vagy kézi színezése, "festőibbé" tétele az első fényképek megjelenésétől megfigyelhető. Amint Bourdieu írja: "...a társadalom amikor a fényképnek realista oklevelet adományoz, nem tesz egyebet, mint megerősíti önmagát abban a tautologikus bizonyosságban, hogy a valóság olyan képe, amely megfelel az ő objektivitásképének, valóban objektív".

A fénykép alkotója méltán hiheti, hogy az "örökkévalóságnak" dolgozik ("megörökít"). Mára Európában és a tengerentúlon minden bizonnyal nem akad olyan család, mely ne rendelkezne fényképalbummal, saját identitását bizonyítandó. A fényképezés rítussá vált, saját törvényeivel és használati szabályaival, a valóság sajátos birtokbavétele - legalább a látszat szintjén.

Az új képi civilizáció megváltoztatta látásmódunkat és a múlthoz való viszonyunkat is: a múlt a fotókon a bármikor elővehető\megtekinthető jelenként egzisztál, apró epizódokká tördelve, melyek tetszőleges sorrendbe rakhatók.

A posztmodernitás ugyanilyen szabadon bánik saját múltjával: a történelem olyan elemek tárháza lesz, melyből ki-ki kedvére válogathat, a szabad idézés technikája az eredeti kontextusból kiszakítva, "helyére" utalva vagy nem is utalva használja fel a kulturális örökség elemeit.

A fénykép tetszés szerinti mennyiségű reprodukálhatósága miatt jól modellálhatja az - eleddig az európai művészetben központi jelentőségű - eredetiség elvének defunkcionalizálását is. A másolás, a másolatok végigkísérik ugyan az európai művészet történetét, az eredeti "pozícióját" azonban nem teszik kérdésessé: akár az ikonfestészetben az "ősképre", akár a reneszánszban az imitált mű "magasabbrendűségére" gondolunk. Az eredeti mű kitüntetettsége mindig a - többé-

¹ Pierre Bourdieu: A fénykép társadalmi definíciója
in : Horányi (szerk.): A sokarcú kép TK 1982.

kevésbé - rendezett, hierarchikus világszemléletből adódik, illetve az abban elfoglalt helye teszi kitüntetetté. (ld. az ikon, mint a kontempláció eszköze, kultikus tárgyak, vagy a "szépség" kultuszának tárgyai.)

Az egész modernségre jellemző és az avantgarde-ban különösen erős "új kultusza", pedig eleve határokat szab a másolásnak azáltal, hogy nincs mérhető értéke egy olyan műnek, amely, Pernecky terminológiájával élve, az egykor új hiba megmerevedett kánonján belül marad. A posztmodern nem ismeri el az újnak ezt, az egész modern érára jellemző értékmozzanatát. Olyannyira nem, hogy Umberto Eco éppen ezt a pontot tartja a posztmodern esztétika egyik kulcsának: a hagyomány felbomlásával, az állandó folyamatos változások között, az állandóság lesz az, ami felértékelődik². Mikor a plakátoktól kezdve a mosóporokig minden mint naponta változó új jelenik meg, maga ez az újszerűség válik redundánssá.

Az új, vizuális civilizációnak azonban vannak olyan hajtásai is, melyek egyesek szerint kezelhetetlenné, félelmek forrásává váltak (elég itt Virilio vagy Baudrillard munkáira utalnunk). A televíziós reklámok és a videóklippek vágástechnikája olyan sebességgel zúdítja ránk a képek özönét, hogy már-már a befogadó észlelési ciklusában sem érzékelhetőek: - különösen a reklámnál - folyamatosan vész el a tájékoztatás aktusa, a pillanatra felvillanó emblémák a befogadás öntudatlan és nem kontrollálható jellegét erősítik, a gyors vágási technika pedig olyan állandó feszültséget teremt a befogadóban, melynek segítségével az áruról adott információ helyett egy-egy emblémának a tudatalattiba való bevésése a cél.

Emellett: a számítógépek fejlődése lehetővé teszi olyan képek kidolgozását, melyek a hitelesség igényével lépnek fel, holott pusztán egy jó program eredményei. Talán a nem is túl távoli jövőben képesek leszünk olyan filmeket programozni, melyek soha meg nem történt bűnesetekről fognak tanúskodni, akár ellenünk. A technika fejlődése, úgy tűnik, előbb-utóbb alá fogja ásni a vizuális médiumok bizonyító erejébe, "hitelességébe" vetett hitünket. A látvány többé nem biztosít a dolgok valóságosságáról.

Illetve úgy "biztosít", hogy a valóság fogalmát teszi változtatja meg. Ezért asszociálja Flusser a fényképezést a mágiával, hisz a fényképezés célja nem az, hogy a világot változtassa meg, hanem, hogy a róla alkotott fogalmainkat³. És a televízió, miközben közelebb hozta hozzánk a világot,

² vö.: Umberto Eco: Ujítás és ismétlődés
A modern és a posztmodern esztétika között TK 1987.

³ ld: Vilém Flusser: A fotográfia filozófiája
Tartóshullám-Belvedere-ELTE BTK 1990.

közvetettebbé is tette a hozzá való viszonyunkat. A televízió minden történést hírré redukál, és idegenné is teszi azt: a világ a szobádba költözik, megmutatja magát, de te képtelen vagy vele kommunikálni. Ez az elidegenedés a fényképészre is jellemző bizonyos fokig, megdöbbentőek a katasztrófák, vagy háborús események áldozatairól beszámoló képek. Nemcsak "témájuk" miatt, hanem amiatt az implicit információ miatt is, ami a fényképészre vonatkozik: aki fényképez, és amíg fényképez, nem tud közvetlenül segíteni.

Balázs Béla 1948-ban: "Mikor a kép nem mása többé valaminek és az ábrázolás mögé nem gondolunk többé tőle független ábrázolt objektumot (...), hanem a kép magában egzisztáló végső valóságnak látszik, akkor és attól kapja azt a groteszken anyagtalan könnyűséget, melyben a legszörnyűbb esemény is veszélytelennek tűnik. Az ilyen groteszk film hőse lefekhetik a robogó vonat elé a sínekre. Nem félünk. Mi történhetik egy képpel? Lapos lesz mint egy papírosból kinyesett sziluett. Sebaj. Jön a barátja, és felfújja újra mint egy papírmalacot."

A modern esztétikák a jólmegformáltság alapvető követelményének tartják állandóság és a változás időben és térben jól kivehető dialektikáját. A kontextusukból kiemelt, és bármilyen sorrendbe rakható képek épp ezt szüntetik meg. "Az elbeszélést a tovafolyás, a kapcsolatot az elválasztás, a sorozatosságot pedig a tetszésszerintiség váltotta fel minden médiumban." (Michael Ignatieff)

Az úgynevezett "elit-" és "konzumkultura" közti tradicionális határ eltörlése sem posztmodern "újítás" (persze a posztmodern nem is akar "újítani"), inkább egy olyan folyamat kifutásának tekinthető (az avantgarde expanziós törekvéseivel is összefonódva⁴), mely hovatovább használhatatlanná tesz olyan kategóriákat, mint "elitművészet" vagy "giccset". Az eddigi giccsteóriák nagy része egy olyan előföltevésből táplálkozott, ami az elitművészet biztos pozíciójának és határainak tudatában, a művészeti újítások és az ezek alapján előbb-utóbb kanonizált művészeti formák "leszállásának" folyamatáról általában megfélemlítve próbálta stiláris, vagy percepcióesztétikai ítéletek alapján leválasztani a giccset. Mára éppen ez az elkülönítés vált problematikussá.

Walter Benjamin szerint a fotográfia lényegéből fakadó technikai sokszorosíthatóság, azontúl hogy a művészetet leválasztja a "hagyomány birodalmáról", magát a kulturális

⁴ mely maga is ellentmondásos volt: míg egy radikális expanzió nevében a művészet és a valóság közti határok felszámolására tett állandó kísérleteket, mélységesen elitista maradt

örökség tradicionális értékét is likvidálja. A műalkotások "aurájának" elvesztése mellett azonban ott működnek a konzumkultura tipikus médiumai is: a reklám, vagy a képes hetilapok képanyaga néhány éves késéssel mindig "ráállt" az éppen aktuális avantgarde formanyelvére, elfogadva ezzel azt a szemléletet, melyet már az "avantgarde" fogalom is jelöl: a művészeti elit előtte jár korának, és a "fejlődés" élcsapata. Egyrészt ez a "leszivárgási" folyamat gyorsult fel, másrészt megerősödött az a középosztály, mely minden új hatást/váltást a saját nyelvére asszimilál⁵. Emellett magában az "elitművészetben" is megjelentek olyan alkotók, akik szándékosan a konzumkultura jellegzetességeit építik be műveikbe. Elsőként talán Marcel Duchamp, aki ready-made-jeivel ipari tárgyakat tett műalkotásokká. Ezzel persze a produktív esztétikát is megzavarta: olyan területet hoz létre a műalkotások körén belül, melyre nem alkalmazható többé nyugodt lelkiismerettel az esztétikai érték-immanencia elve, amely a műalkotások tradicionális pozícióját biztosította. Néhány évtizeddel az első ready-made után a pop art eleve a konzumkultura képvilágát és tárgyait használja fel. Andy Warhol akár poszterként, vagy reklámplakátként is felfogható Mao, Hamburger vagy Brillo mosóporosdoboz szitanyomatai többszázas szériában készülnek a "Factory"-ben (a giccsek jó részének egyik alapvető jellemzője a sokaságuk!). Roy Lichtenstein pedig, képregényekből kiemelt és felnagyított, valamint imitált raszterpontos képein épp azt a látásmódot használja fel, amit századunk médiumai teremtettek meg⁶. Egy ilyen képről készült reprodukció, ha nem egy művészeti albumban, hanem egy képeslapban látjuk, többé nem igazít el arról, hogy műalkotásként, vagy egyszerű reklámképként szemléljük-e.

"A fényképeken a világ összefüggéstelen, egymástól független részecskék sorozata; a történelem pedig, vagyis a múlt és a jelen nem egyéb, mint egy halom anekdota és színes napihír. A valóság atomisztikussá, könnyen kezelhetővé és egyben áttekinthetetlené válik. Ez a világszemlélet tagadja a dolgok egyetemes összefüggését." (Susan Sontag) A posztmodernnel a rajtunk átívelő, történetiségében teljes, egészel-

⁵ A már idézett Flusser a tömegkultura eredetét is a technikai képekkel hozza összefüggésbe: eredeti értelmük egy olyan kód létrehozása lett volna, melyet az egész társadalom ért, ehelyett azonban a kultúrát "amorf masszává gyúrnak szét".(ld.: id. munka)

⁶ vö.: Sebők Zoltán: A popart és a képregény
in: Sebők Zoltán: Médiumok és művészetek Fórum 1982.

vként felfogott hagyomány tudata tűnik el, vagy inkább értelmeződik át. Darabokra hullik, apró részletek sokaságává. A tradíció történetisége megszűnt, vége a nagy metafizikai rendszerek korának, így a jövőkép kitüntetetségének is. Mindkettő feloldódott a reprodukálhatóság és a kommunikáció permanens jelenidejében.

A posztmodern - ellentétben az eddigi izmusokkal - nem pusztán egy szűk "szakmai" elit fellépése volt (ezért is nem az avantgarde újabb hulláma), hanem megközelíthető mint korábban is érvényes tendenciák felerősödése⁷. Ezért a posztmodern nem feltétlenül konkretizálható jegyekkel írható le. Sokkal inkább azzal, amit posztmodern conditionnak neveznek. Egész egyszerűen: mintha elkezdtek volna (ha van egyáltalán posztmodern Magyarországon) másképpen látni a dolgokat. Mintha mások lennének a kérdéseink.

⁷ (Bár különösen a társadalomtudományban elég erősnek tűnnek annak az elméletnek a pozíciói, ami a posztmodern megjelenését '68-cal, és az utópia végével hozza összefüggésbe.)

schindler endre:

levél hugomnak

(a "hogyan lettem szerelmes saját hugomba" című könyvből)

kiváncsi voltam (vagyok) milyen lehet mostanában az írásképem. nagyon pontosan le lehetne írni az elmúlt négy hónap eseményeit. de egy mondatban is elmondhatom neked (aki nagyon hiányzik most): etikus ember lettem. ami nem jelentheti azt (amit hittem, hogy jelent:) pusztán formális gondolkodást. helyette: természetes szükségszerűség van. a szükségszerűségemben az a legfurcsább (egyelőre), hogy nem a gondolataim viselkednek helyettem. és nem is én viselkedek a gondolataim helyett. hanem természetesen ülök le melléd. (IDE IKTATHATNÁM A KÖNYVET, AMIT ELKEZDTÜNK, DE MÉG TUL JÓL EMLÉKSZEM RÁ) folytathatnám a történesek elmesélését. de azok nem mindig igazak, hiszen viselkedni bennük is viselkedünk. és a kimondhatatlan nem csend még. ezt meg az intézetiéknek mesélhetném el. akkor meg jólgondolkodónak kellene lennem és világos (egész mondatos) beszélőnek. és hinni kellene a történeti vagy történetietlen szempontok valamelyikében. de hát sejted, hogy erről, mint mindenről mit csinállok. de lehet, hogy az egészben csak a biztonságod, az itt léted (a sok ember léted) számít, akkor meg mindegy is. végül is a hagyomány tulságosan is természetrajzunk ahhoz, hogy bármennyire is haragudjunk rá. hiszen ügyetlen kiállítótársadban sem a tehetsége vagy tehetségtelensége számít nekünk. hanem csak a lehetősége, vagy nem lehetősége. a számíthatósága. mondhatnám azt is, a kedvessége. ami meg semmi más csak a tervszerűsége. amennyiben ez rádtartozóvá válik. mert, hogy arra úgy se kérdezhetünk rá, hogy mi mozdította ki a létezéséből. aminek alapkövetelményei úgyis ugyanazok: parancsolni, kérdezni, válaszolni, beszélgetni úgyis ugyanúgy természetrajzunkhoz tartozik, mint enni, inni, állni vagy játszani. ha csinálsz valamit ugyanolyan joggal kérdezhetném meg (még ha bármit csinálsz is) most állsz vagy parancsolsz? ha ezt belátod, akkor tudod, hogy sem kérdéseid sem állításaid nem lehetnek (mint ahogy nekem sem). és akkor kijelentésed sem kijelentés lesz többé, mint ahogy az etika sem Etika többé. de, hát ez attól mindegy: ahogyan nem hiszek ebben az egészben. (még ha bármelyik szót is kiemelem legutóbbi "nem hiszek" mondatomban) azt meg már csak kérdezni hiszem, hogy mi van ha mindent pontosan metaforában olvastál te. és közben egyszer sem kérdeztél vissza. (azt akartam csak mondani nekünk, hogy üveg szemmel nem nagyon lehet vizet simogatni és különösen a hullámok fognak kétségbeejteni egykönnyen) furcsa most, hogy milyen sokat lehet írni és beszélni:

(majdnem minden hagyatékká válik egyszer)

MÁS HELYETT:

-nem olyan régóta határoz meg minket a "helyzet" (az állás?) persze ez nekünk bőven elég: a ma még uralkodó Etika, módszereit tekintve, statikus, alapfogalma a változatlanság. (bár éppen a kétféle elég-edetlenség miatt érezhető, hogy összeomlása látványos, nem olyan távoli és hozzá méltó lesz.) de a természettől a szellemhez vezető úton mintha egy élettelen ásványgyűjteményből a rejtett mozgások melegházába lépnénk, az Etika alkalmazása a megszorítás és visszavonás nagyon furcsa technikáját követeli meg, melynek bonyolultsága már magában arra mutat, hogy erkölcsünkből méltán lehet elégünk. gondoljunk csak arra a közismert példára, minként változott a "NE ÖLJ!" parancsolat a gyilkosságtól, az agyonverésen, a házasságtörő megölésén, a párbajon, a kivégzésen át egészen a háborúig, és ha ennek egységes racionális képletét keressük, akkor úgy látjuk, szitához hasonlít, melynek lyukai nem kevésbé fontosak mint szilárd fonata. a szempontjainkat lassan már csak a hagyomány értelmezésére használhatom. (evvel csak azt akartam mondani, hogy lehetnék jó hátúszó, ha te lehetnél jó hátúszóedző.) a hagyomány mintha semmi másra sem törekedett volna egész életében, csak arra, hogy a rendekeket megteremtse és továbbfejlessze. persze következetességet sohasem követelt magától és mi sem követelhetünk tőle semmi ilyet. elég nevetségesen hat, hogy a nyelv a legtökéletesebb alkotása. és elsősorban nem a következetlensége a megmosolyogtató, hanem az univerzalitása. mindenre és mindenhol használatára kényszerülve érezzük magunkat. mintha kényszerűségeink kikényszerítője lenne. a legkülönösebb, amikor a különös (értsd: rendeken túli vagy rendek nélküli) események kapcsán mintegy nyugtató tablettát használjuk. ha nem értjük a halált, azt mondjuk: ebben a rosszul megszerkesztett kanyarban túl nagy sebességgel haladnak a nagy testű autók is.

félre ne érts, semmi bajom a nyelvvel. én szeretek beszélni. csak az bántott, amikor a "csuprom feneketlenségének titkát" mindenki megmagyarázta. teljesen ügyesen. az etikus ember sem jelent mást csak viszonyt (arról meg nem biztos hogy ő tehet).

I

... az idő folyt, elfolyt, akárha az ég vizével együtt zuhogna. nem vesszük komolyan a természetellenességet. nyugodt urak teremtették a helyzetet (állás?). könnyen hihetjük, hogy minden mozdulatunk erre irányul. pedig (természetesen) megmaradt a "számtalan" viszonyunk. tudjuk (nemcsak mi ketten), hogy egyetlen ember sem kénytelen kényszerülni. és akár kijelenthetjük semmi közöm a hévhez. a szükségszerűséget éljük át másképp. (nem te meg én) a szükségszerűség csak természetes lehet, de a hagyományban éppen a (és főleg: az ilyen) szavak után jött az, ami természet ellenes. a helyzetben (állás?) az a jó, hogy állítani sem kényszerülünk. ezért lenne könnyen érthető (és még sem az) ami ezen a lapon történik. a hévtelenség nehéz dolog. talán a hevesség (értsd: szükségszerűség) soha nem is létezett, csak létrejött. hallgatni is nagyon sokat lehet:

II

... mondhatjuk, hogy ez és ez létezik, pedig talán csak ismerjük. írhatnám vagy mondhatnám ezt is: kritikád érint. evvel ugyanazt mondanám: kritikád nem érint. mindkét mondatban: szavak vannak. hagyományos (csak) körülírható szavak: nyersanyagok. praktikusán, logikusan, kézenfekvően, logikusan-logikátlanul, bizonyásokat párosítva stb közelíthetném meg őket, hogy a körülíráshoz jussak. és akkor mi van. (jól értsd: csak a kedveltsége miatt választottam ezt a mondatot.) és csak azt akartam mondani a viszonyokat (az emberek) rendezettnek vélik. a vélemények és az ellenvélemények emellet a rendezettség vagy rendezetlenség mellett alakulnak ki. rendezetlenségnek azt gondolják, ha más a körülíráshoz való viszony. a mi viszonyunk (az etika viszonya) nem lehet a körülírással viszonyban. a hagyományhoz nem közvetlen, hanem metaforikus a viszonyunk. a tradíció természetesen a metafora nyersanyaga, de nem a viszonyé. (ezért írunk együtt könyvet)

(egyelőre a legjobb mondatom:

nagyon szeretlek)

A kommunikáció extázisa
Jean Baudrillard

A tárgyaknak nincs többé rendszerük. Első könyvem a tárgyak, mint nyilvánvaló tények szubsztancia, realitás és használati érvényesség szerinti vizsgálatát tartalmazza. Ott a tárgyak jelként lettek felfogva és mint jelek, jelentéstől súlyosak. Ebben a vizsgálatban kétféle logika ütközött egymással: egy fantazmagórikus logika, mely főleg a pszichoanalízisre utalt -identifikációival, projekcióival a transzcendens teljesen imaginárius birodalmára. Erő és szexualitás működik a tárgyak és a környezet szintjén, privilégiumot nyújtva a ház/autó axisnak (immanens/transzcendens). Es egy árnyalt társadalmi logika, mely distinkciókat tett a szociológiára, és az antropológiából eredeztette magát (fogyasztás, mint jeltermelés, megkülönböztetés, státusz és presztizs). Ezek mögött a logikák mögött analitikusan és deskriptív módon is már ott volt a szimbólikus csere ábrándja, a tárgyak és a fogyasztás státuszának ábrándja, a cserén és a használaton túl az érték és az egyenértékűség fölött. Más szavakkal: egy különös logikája a fogyasztásnak, az ajándékozásnak, a kiadásnak, a potlatch-nak.

Bizonyos tekintetben mindez még létezik, más vonatkozásokban azonban teljesen eltűnően van. Ennek az egész meghitt univerzumnak a leírása - projektive, imaginárius és szimbólikus módon még megfelelt a tárgyaknak, a szubjektum tükreiként felfogott státuszának, másfelől a tükör és a szintér imaginárius mélységeinek: van egy családi szintér, a belsőségesség szintere, egy privát térítő, mely kölcsönös viszonyban van a nyilvános térrel. A szubjektum/objektum és a privát/nyilvános oppozícióknak még volt jelentésük. Ez a mindennapi élet felfedezésének és feltárásának korszaka volt, amely úgy bukkant fel a történelmi szintér árnyékában, hogy az előbbi mind több és több szimbolikussággal ruházódott föl, míg az utóbbi politikailag meg lett szüntetve.

De manapság ez a szintér és tükör nem létezik, helyét a képernyő és a hálózat vette át. A tükör és a szintér visszatükröző transzcendenciája helyett egy olyan nem tükröző, immanens felszín, ahol feltáruznak a működések, a kommunikáció egyenletesen működő felszíne. Valami megváltozott, a termelés és a fogyasztás Faust-i, Prometheus-i (talán Ödipális) periódusa átadja a helyét a hálózatok ezerarcú, szakadatlanul változó időszakának, az összekapcsolások, érintkezések, visszacsatolások és a generalizált határfelületek nárcisztikus korszakának, ami a kommunikáció világával jár együtt. A televízió imázsával - a televízió tökéletes és alapvető tárgyává vált ennek az új korszaknak - saját testünk és egész környező világunk egy vezérlő/ellenőrző képernyővé vált.

Ha valaki végiggondolja azt, hogy az emberek többé nem

projektálják önmagukat a tárgyaikba, saját érzelmeikkel, reprezentációikkal, birtoklási szeszélyeikkel, veszteségeikkel, gyászaikkal, féltékenykedéseikkel, a pszichológiai dimenzió bizonyos értelemben eltűnőben van, és még akkor is, ha ez mindig csak részletekben mutatható ki, és úgy érezzük: ez nem jelenti azt, hogy a tárgyak egyre inkább kimerülnek. Amint Roland Barthes már jelezte ezt nemrégiben az autók tekintetében: az autóvezetés logikáját apránként átvette a birtoklás és projekció szubjektív logikája. Az erő, a gyorsaság és a felhasználás vágyalma többé nem kapcsolódik a tárgyhoz magához, hanem ehelyett a rejtett lehetőségek taktikája kapcsolódik a használathoz: uralom, ellenőrzés és parancsrendszer, a lehetőségek játékának optimalizációja az autó által úgy kínáltatik fel, mint egy vektor és jármű, és nem úgy, mint egy pszichológiai menedék. A szubjektum hirtelen megváltozott, egy kompjuter lett a kormánynál és nem az erő megrészegült demiurgosza. A jármű egy olyan kabinná vált, melynek műszerfala az agy, a környező tájkép pedig a televízió képeihez hasonlatosak. (A "live-in" hajítóereje helyett, ami azelőtt volt.)

(De elképzelhetünk emögött egy színpadot, ahol az autó még a teljesítmény hordozója, ahol információs rendszerré alakul. Az a híres japán autó amelyik beszél hozzád, "spontán" informál téged általános állapotáról, sőt, saját általános állapotodról is, képes arra, hogy megtagadja a működést, ha te nem működsz jól. Körültekintő konzultáns és partner az életstílus általános vezetésében. Valami vagy valaki - ezen a ponton többé már nincs lényeges különbség - akivel állandó kapcsolatban vagy. A legalapvetőbb eredmény a magával az autóval való kommunikáció lesz, a szubjektum jelenlétének állandó próbája saját tárgyai által, egy megszakítatlan határfelület. Könnyű belátni, hogy ettől a ponttól a sebesség és a mozgás többé nem lényeges. Se nem a tudatalatti projekciója, sem a versenynek egy individuális vagy társadalmi típusa, se nem presztizs. Azonkívül ebben az értelemben az autó elkezdett deszakralizálódni egy ideje: minden megtelt sebességgel - többet vezetek és kevesebbet fogyasztok. Minden szinten felerősödött egy bizonyos ökológiai ideál. Nincs többé kiadás, fogyasztás, teljesítmény, hanem ehelyett szabályozás, kiegyensúlyozott funkcionalitás, szolidaritás ugyanazon rendszer elemei között, egy-egy csoport globális igazgatása és elrendezése alatt. Minden rendszer -a családi univerzumot is beleértve-, egyfajta ökológiai mentsvárat képez, ahol alapvető dolog fenntartani olyan összefüggő díszleteket, amik között minden tagnak folyamatosan kommunikálnia kell egymással, kölcsönösen informálva kell lenniük a másik helyzetéről és a rendszerről mint egészről, ahol valamely tag homályossága, ellenállása vagy titokzatossága katasztrófához vezethet.)

Privát "telematika": minden személy látja magát egy

hipotetikus gép kontrollján keresztül, elszigetelve, egy tökéletes és távoli uralom pozíciójában, végtelen távolságra eredeti világától. Olyanban, mondjuk, mint az asztronauta egzakt pozíciója a kabinjában a súlytalanság állapotában, ami állandó és folyamatos körpálya menti repülést tesz szükségesé, elegendő sebességgel ahhoz, amely visszatartja az eredeti bolygójára való visszazuhanásától.

Ennek az élő szatellitnek a realizálása a hétköznapi életben, megegyezik valóság szatellizációjával, vagy, ahogyan én hívom, a szimuláció hiperrealizmusával: a családi univerzum térbeli erővé való emelkedése, térbeli metafórává, a "két-és-félszoba-összkomfort" szatellizációjával, földkörüli pályára téve az utolsó holdkompon. A földi tartózkodási hely mindennapi természete egy olyan térben jelenik meg, amely egyben a metafizika végét jelenti. Most a hiperrealizmus érája kezdődik. Amely alatt azt értem, hogy ami pszichológiailag és mentálisan projektálva volt, ami a földön metaforaként volt megélve, vagy mentális illetve metaforikus szintéreként, az mostantól fogva bármilyen metafora nélkül projektálódik a valóságba, egy olyan abszolút térbe, amely szintén szimuláció.

Ez csak egy példa, de egyben jelzi az egész "pályára-állást", mint orbitális és környezeti modellt, személyes szféránkat. A családi univerzum többé nem egy olyan szintér, ahol a szubjektum dramatikus interioritása összekapcsolódna tárgyaival, mint imázssal. A mikro-szatellit kontrollja alatt vagyunk, orbitális pályán, nem úgy élve többé, mint egy színész, vagy dramaturg, hanem mint egy többszörös hálózat határa. A televízió még mindig a legdirektebb előképe ennek. Ma a lakás valóságos tere az, amit úgy gondoltak ki, mint egyszerre vevőt és sugárzót, mint egyszerre terét a befogadásnak és a cselekvésnek, kontrollálló képernyő és csatlakozás, ami éppúgy felruházható telematikus erővel - mindennek a távolságból történő szabályozásának képességével: beleértve az otthoni munkát és természetesen a fogyasztást, a játékot, a szociális kapcsolatokat, és a szabadidőt is. A szabadidő és az üdülés szimulátorai otthon - mint a repülési szimulátorok a repülőgép pilótái számára - elképzelhetővé váltak.

Itt már messze járunk a lakótértől és közel a scincefictionhoz. De még egyszer látni kell, hogy minden megváltozik, és a döntő eltérés: a modern érában a környezet és a tárgyak megfordíthatatlan tendenciába "álltak", három dolog irányában: egy minden eddiginél nagyobb formális és operacionális absztrakciója az elemeknek és a funkcióknak, és ezek egyneműsítése a funkcionalitás lényegében egyszerű eljárásban; elmozdulás a testi mozgástól és erőfeszítéstől az elektronikus vezérlés felé; a miniatürizáció időben és térben, azon folyamatok miniatürizációja, amelyek reális szinterei (habár ez már nem szintér) azoknak az elenyészően kicsi memóriáknak és képernyőknek, amellyel fel vannak szerelve. A probléma: az elektronikus encefalizációval és az áramkörök valamint az energia miniatürizálásával, illetve a

környezet tranzisztrozációjával egyenes arányban a totális használhatatlanságba süllyed, elavul és csaknem obszcén lesz minden, ami életünk színterét betöltötte. Köztudott, hogy a televízió egyszerű jelenléte hogyan változtatta át a természetes környezet maradványát valamiféle archaikus boritékká, az emberi viszonyok emlékévé, s ez nyugtalanító probléma marad. Mihelyst ezt a színteret nem látogatják többé a színészei és a fantáziájuk, mihelyst viselkedésük különböző képernyőkön és működőképes kimeneteken kristályosodik ki, ami marad, csak úgy tűnik fel, mint egy nagy elhagyatott, kiselejtett és használhatatlan test.

Ez a miniatürizálás, a távutasítás és az idő, a test, az öröm mikroprocessziójának az ideje. Nincs többé ezeknek a dolgoknak semmiféle kitüntetettségek magasabb szinten, vagy emberi léptékekben. Ami marad: csak a koncentrált, miniatürizált és közvetlenül felhasználható eredmények. Az emberi léptékekből a nukleáris mátrixok szisztémájába történő váltás mindenütt látható: ez a test, a mi testünk gyakran tűnik fölöslegesnek, alapvetően használhatatlannak tartalmában, szerveinek sokféleségében és komplexitásában, szöveteiben és funkcióiban; mostantól minden az agyban és a genetikus kódokban koncentrálódik, amely egyedül összegzi a létezés működőképes definícióját.

A vidéki táj, a mérhetetlen földrajzi táj úgy néz ki, mint egy elhagyott test, melynek a kiterjedése és a dimenziói tetszőlegesennek tűnnek (és még akkor is unalmasak ahhoz, hogy áthajtsunk rajtuk, ha letévedünk az országútról). Mihelyst minden esemény a városokban sűrűsödik össze, a városok maguk is néhány miniatürizált világos foltta redukálódnak. És az idő: mit mondhatunk arról a mérhetetlen szabadidőről, amivel magunkra maradunk. Egy használhatatlan dimenzió, "kibontottságában", ahogy a kommunikáció pillanatnyiséga miniatürizálta a pillanatok sorozatába.

Igy a test, a táj, az idő mind fokozatosan eltűnnek, mint színterek. És ugyanez a helyzet a nyilvános térrel: a társadalom és a politika színháza csakúgy: mindkettő egyre jobban egy alaktalan ezerfejű tömeggé válik. A hirdetés\reklám új verziójában többé nem a tárgyaknak és a fogyasztásnak egy többé kevésbé bizarr, utópikus vagy extatikus szcenárium, hanem a vállalkozások, a védjegyek, a társadalmi dialógusban résztvevők és a kommunikáció szociális értekeinek mindenütt jelenlévő láthatóságának hatása - a hirdetés ebben az új dimenziójában mindent eláraszt, ahogy a publikus tér (az utca, a szobrok, a piac, a színtér) eltűnik.

Ez valamilyen obszcenitásban realizálódik, vagy ha úgy tetszik materializálódik: a nyilvános létet saját kiállításaira szorítja. Többé nem korlátozódik tradicionális nyelvére: a hirdetés\reklám megszervezi a felépítését és a realizálását olyan superobjektumoknak, mint a Beaubourg és a Forum des Halles vagy a jövőbeli terveknek (pl.: Parc de la Villette), amelyek emlékművei a reklámnak (vagy anti-emlékművei), nem azért mert függvényévé fognak válni a fogyasztásnak, hanem

mert közvetlenül az a szándék velük, hogy anticipált demonstrációi legyenek a kultura működésének, az árucikkeknek, a tömegmozgalmaknak és a társadalmi fluxusnak. Ez a mi egyetlen építészettünk manapság: hatalmas képernyők, melyeken mozgásban lévő atomok, részecskék reflektálódnak. Nem egy publikus színtér, vagy valódi nyilvános tér, hanem az áramlás, a ventiláció, és a röpke kapcsolatok gigantikus tere.

Ugyanez a helyzet a privát szférában. Észrevétlenül, a nyilvános szféra elvesztésével egyidőben történik meg a privát szféra elvesztése. Az egyén többé nem egy látványosság, a másik többé nem egy Titok. Megkülönböztető oppozíciójuk: a külső és a belső világos különbsége pontosan leírta a tárgyak családi színterét, játékszabályaikkal és határaikkal együtt és a szimbolikus tér korlátlan uralmát ugyanúgy, a szubjektum szintjén. Most ez az oppozíció eltűnt valamiféle obszcenitásban: életünk legintimebb folyamatai váltak a média táptalajává (a Loud-család az Egyesült Államokban, a paraszti vagy patriarchális élet megszámlálhatatlan darabja a francia televízióban).

Az egész világegyetem az otthonodban fog kibontakozni, önkényesen (az összes haszontalan információ, mely a világból árad feléd, mint a világegyetem mikroszkopikus pornográfiája, mely haszontalan, túlfűtött, csakúgy mint egy szexközelpép egy pornófilmen). Mindez szétrobbantja a színteret, amelyet korábban megóvott a nyilvános és a privát minimális különválása. Azt a színteret, mely eleavulttá vált egy leszűkített térben, amely egy meghatározott kis területet jelentett, egy titkos rituálénak megfelelően, melyet csak az itt szereplő színészek ismertek. Nyilvánvaló, hogy ez a privát univerzum elidegenítő volt, amennyiben elválasztotta az embereket egymástól és a világtól, védőkerítésként használták, és egy képzeletbeli védőrendszerként működött. De élvezte az elidegenedés szimbolikus előnyeit is, ami azt jelenti, hogy a másik létezik és hogy mássága bolonddá tehet téged jó és rossz értelemben is. Így a fogyasztói társadalom szintén az elidegenedés jegyében élt, mint a látvány társadalma. De amíg van elidegenedés, addig van látvány is és akció és színtér. Ez nem obszcenitás. A látvány sohasem obszcén, az obszcenitás pontosan akkor kezdődik, amikor nincs többé látvány és színtér, amikor minden átlátszóvá és közvetlenül láthatóvá válik, amikor minden ki van téve az információ és a kommunikáció harsány és feltartóztathatatlan fényének.

Nem vagyunk többé részesei az elidegenedés drámájának, a kommunikáció extázisában élünk és ez az extázis obszcén. Az az obszcén, ami eltávolít minden tükröt, tekintetet, képet. Az obszcén véget vet minden reprezentációnak, de nem csak a szexuális az, ami obszcénné válik a pornográfiában, ma az információ és a kommunikáció egész pornográfiájával találkozunk, azaz a hálózatok, áramkörök pornográfiájával, minden funkció és minden tárgy pornográfiájával saját "olvashatóságában", fluiditásában, elérhetőségében, szabályaiban, ráerőltetett jelentésében, performativitásában, többértékűsé-

gében és szabad kifejezésében ...

Ez többé már nem a hagyományos obszcenitása annak, ami rejtett, elnyomott, tiltott vagy homályos - ellenkezőleg: a láthatóság, a "mindent láthatóság", a "láthatónál láthatóbb" obszcenitása. Annak az obszcenitása, ahol nincs többé semmiféle titok, mert teljesen szertefoszlik az információban és a kommunikációban. Marx kifejtette és leleplezte a fogyasztás obszcenitását és ez az obszcenitás kapcsolódott saját ekvivalenciájához: a szabad forgalom silány jellegéhez, a tárgy minden használati értékén túl. Az árucik obszcenitása abból a tényből ered, hogy absztrakt, formális és világos, ellentétben a tárgyak szubsztanciális súlyosságával, homályosságával. Az árucikk "olvasható", szemben a tárgyakkal, melyek teljesen sosem tárják fel titkukat. Az árucikk mindig manifesztálja saját látható esszenciáját, mely az ára. Ez minden lehetséges tárgy átírásának formális tere, ezen keresztül kommunikálnak. Ennél fogva az áruforma a modern világ első nagy médiuma. De az üzenet, amit a tárgyak ezen keresztül szállítanak, rendkívüli módon leegyszerűsödött és mindig ugyanaz: a csereértékük. Így alapjában véve az üzenet többé nem létezik, a médium írja elő saját pusztá működésében. Ez az, amit potenciálisan extázisnak nevezek.

Csak prolongálni kell ezt a marxi analízist, vagy második, vagy harmadik hatványra emelni, hogy a kommunikáció világának obszcenitását és áttetszőségét megragadja és messze maga mögött hagyja az áru világának viszonylagos analízisét. Minden funkció eltöröltetett a kommunikáció egyszerű dimenziójában. Ez a kommunikáció extázisa. Minden titok, úr, szintér eltűnt az információ dimenziójában: ez az obszcenitás. A korábbi idők forró, szexuális obszcenitását felváltotta a ma hideg, kommunikatív és motivációs obszcenitása. Az előbbi világosan magában foglalt egy bizonyos fajta promiszkuitást, de organikus volt, mint az emberi zsigerek, vagy mint a privát univerzumban felhalmozódott és megfeneklett tárgyak. Vagy mint amiről nem beszélnek: az elfojtás csendjében nyüzsgők. Ellentétben ezzel az organikus, zsigeri és érzéki promiszkuitással, az a felszíni telítettségű folyamatos promiszkuitás, ami a kommunikációs hálózatokban uralkodik, egyike a közbeeső és védő terek kiküszöbölésének. Felveszem a telefonkagylót, és minden benne van, az egész marginális hálózat, megragad és zaklat, kibíratatlan jóhiszeműségével mindannak, ami kommunikálni akar, és jogot formál a kommunikációra. Szabad rádió: beszél, énekel, és kifejezi magát. Nagyon jó, ez tartalmának szimpatikus obszcenitása. Minden médiumnál egy kicsit különbözőképpen az eredmény: egy tér, az FM band által telített tér, az állomások átfedik és összekeverik egymást (egészen addig a pontig, ahonnan már többé nem is kommunikálnak). Valami, ami a tér folytán eddig szabad volt, nincs többé. A beszéd talán szabad, de kevésbé vagyok szabad, mint azelőtt: többé nem sikerül tudnom, hogy mit akarok: a tér telítődött, mindennek, ami meg akarja hallatni magát, túl nagy a nyomása.

A rádió negatív extázisába zuhanok. Életbe lép a megbűvölt-ségnek és szédülésnek az az állapota, ami összekapcsolódik a kommunikáció obszcén önkívületével. Talán az élvezet egyéni formája, de esetleges és szédít. Ha követjük Roger Caillois játékelosztását (ugyanolyan jó, mint bármely másik): a kifejezés játéka (mimikri), a versengés játéka (agon), a véletlen játéka (alea) és az önkívület játéka (ilynx) - jelenkori "kulturánk" összes tendenciája élvezetne minket az expresszivitás és a versengés formáinak relatív eltűnésétől (ahogy a tárgyak szintjén ezt már jeleztük) a kockázat és a szédülés fölényéhez. Ez utóbbiak nem foglalják többé magukba a színtér, a tükör, a kihívás, és a kettősség játékát. Inkább extatikusak, elhagyatottak, és nárcisztikusak. Az öröm többé nem színpadi és esztétikai manifesztációk egyike, inkább egy egyszerű bűvölet, esetleges és pszichotropikus. Ez nem feltétlenül negatív értékítélet; hanem bizonyára a percepció és az öröm valódi formáinak mélyreható és eredeti változása. A konzekvenciáit még mindig rosszul mérjük fel. A "színpadi" érzékenység régi kritériumait és reflexeit akarjuk alkalmazni, s így kétségkívül félreértjük, hogy milyen előfordulása lehetséges valami újnak, extatikusnak és obszcénnek ebben az érzékekre vonatkozó körben. Egy dolog biztos: míg a színtér gerjeszt minket, az obszcén elbűvöl. A megbűvöltséggel és az extázissal a szenvedély eltűnik. A befektetés, a vágy, a csábítás, vagy újra Cailloisra utalva: a kifejezés és a versengés -a meleg univerzum. Az extázis, az obszcenitás, a megbűvölés, a kommunikáció, - megint Cailloisra utalva: a véletlen és a szédület - a hideg univerzum (még a szédület is hideg, különösen a pszichedelikus kábítószer).

Minden esetre meg kell szenvednünk a tárgyak új állapotát, minden belsőségesség kikényszerített kivetítését, minden külsődlegesség erőltetett beoltását, amit a kommunikáció kategórikus imperativusza szószerint jelöl. Ezzel együtt talán újra hasznát vehetjük a patológia régi metaforáinak. Ha a hisztéria a szubjektum felfokozott színrevitelének patológiája lenne, a test színházi és operai átalakítása, és a paranoia az organizáció patológiája, a gyanakvó és merev világ strukturalizációjának patológiája, akkor a kommunikációval és az információval, az összes ilyen hálózat immanens promiszkuitásával, folytonos kapcsolataikkal, a skizofrénia új formájában vagyunk. Tulajdonképpen nincs több hisztéria, vagy projektív paranoia, de a rémületnek ez az állapota jellemző a skizofrénia: minden túl közel van, a tisztátalan promiszkuitása mindennek, ami megérint, ellenállás nélkül körülzár és behatol a személyes védelem hálójába nélkül, még saját testünk sem oltalmaz meg többé. Ez a skizo megfosztott minden színtértől, saját magunk ellenére nyitottak vagyunk mindenre, a legnagyobb zűrzavarban élve. Önmagunk is obszcének, a világ obszcenitásának obszcén áldozatai. Ami jellemez minket, az legkevésbé a valóság elvesztése, a

valóságtól való elidegenedés világos évei, a távolság és a radikális elkülönülés pátosza, ahogy rendszerint mondják. Sokkal inkább, az abszolút közelség a tárgyak teljes pillanatnyisága, mindenféle védelem és menedék érzetének hiánya. Itt a vége az interioritásnak és az intimitásnak, a világ áttetszősége és túlexponáltsága akadálytalanul halad át rajtunk. Többé nem vagyunk képesek saját létezésünk határait meghúzni, sem "eljátszani", sem megrendezni magunkat. Jelen pillanatban egy egyszerű képernyő vagyunk, a hatalom kapcsolóközpontja, amely az egész hálózatra érvényes.

(fordította: Keszthelyi Kinga és Bernáth Gábor)

A múzeum romjai
Douglas Crimp

"A német "museal"(muzeális) szónak rosszak a felhangjai. Haldokló, és a megfigyelővel már semmilyen vitális kapcsolatban nem lévő tárgyra vonatkozik. Megőrzésük inkább a történelmi tiszteletnek, semmint a jelen szükségleteinek köszönhető. Múzeum és mauzóleum kapcsolata nem csupán fonetkai. A múzeumok a műalkotások családi síremlékei.

Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum"

A Metropolitan Múzeum André Meyer Galériájának újrarendezett 19.századi anyagáról szóló cikkében Hilton Kramer támadta, hogy a szalonfestészetet is felvették a gyűjteménybe. Ostobának, erőtlennek és szentimentálisnak nevezve ezt a művészetet, kijelentette, hogyha az újrarendezés egy generációval korábban történik, ezek a képek a múzeum raktáraiban maradnak, ahova oly igazságosan kerültek.

A tetemek sorsa elvégre az eltemettetés, és a szalonfestészet valóban teljesen holtnak nyilvánított. Napjainkban azonban nem lehet olyan halott egy művészet, hogy ne akadjon művészettörténész, aki a porladó maradványokban felleli az élet csalóka látszatát. Az utóbbi évtizedben csakugyan kialakult a tudós világban egy jellegzetes alfoglalkozás, amely az ilyen siralmas exhumálásokra specializálódott.

Kramernek a múzeumra vonatkozó halál-, és hanyatlásmetaforája emlékeztet Adorno esszéjére, amiben Valéry és Proust Louvre-beli ellentétes, de egymást kiegészítő élményeit elemzi; kivéve, hogy Adorno ragaszkodik ehhez a m u z e á l i s halandóságához, szükségszerű következményeként egy kulturája ellentmondásai között megrekedt, így azokat minden ottlévő tárgyra kiterjesztő intézménynél. Kramer viszont, fenntartva a remekművek halhatatlanságába vetett hitét, nem a múzeumnak vagy annak a történetnek tulajdonítja élet és halál feltételeit, amelynek a múzeum az eszköze, hanem maguknak a műalkotásoknak, autonóm minőségüknek, melyet csak egy különösen megfontolatlan installáció esetleges torzításai fenyegetnek. Mindazonáltal meg kívánja magyarázni "e különös fordulatot, amely olyan giccses kis képet, mint Gérôme Pygmalion és Galateá-ja egy tető alá hoz olyan nagyságrendű remekművekkel, mint Goya Pepito-ja és Manet Nő papagájjal c. képe. Micsoda ízlés az - vagy micsoda értékrend -, amely ily könnyedén egymás mellé helyez ilyen kirívó ellentéteket?"

A válasz - Kramer szerint - a modernizmus halálában, e sokat vitatott jelenségben rejlik. Amíg a modernség terjeszkedni látszott, addig nem lehetett kérdéses olyan festők újraélesztése, mint Gérôme vagy Bouguereau. A modernizmus egyaránt gyakorolt morális és esztétikai befolyást, ami egy

ilyen fejleményt eleve kizárt. Ám a modernség öröksége igen kevés védelmet nyújt, ha egyáltalán nyújt a közönséges ízlés betörése ellen. Az új posztmodern ítélezés címkéje alatt minden elmegy...

Ennek a posztmodern étosznak a kifejeződése, hogy a 19. századi művészeti anyag elrendezését a Met-ben, érteni kell. Amit a gyönyörű André Meyer Galéria nyújt, az a 19. századdal való első átfogó posztmodern számvetés a legfontosabb múzeumok egyikében.

Íme itt egy másik példa Kramer haladó szellemű modernségnek álcázott moralizáló kulturális konzervativizmusára. Viszont érdekes a feltevés a múzeum eltérő gyakorlatáról a modernség időszakában és jelenlegi átalakulása idején. Kramer elemzése mindamellett nem veszi számításba, hogy a múzeumnak mennyiben igénye a művészet átfogó bemutatása, melyet a kortárs - posztmodern - művészet gyakorlata már megkérdőjelezett.

Leo Steinberg "Más kritériumok" c. írásában elsőként alkalmazza a "posztmodernség" terminust vizuális művészetekre a Robert Rauschenberg ama eljárásáról folyó vitában, mely a képfelületet - Steinberg szavával - "flatbed"-dé (íves nyomógép, gyorsajtó) változtatta, a szóval jelentőség-teljesen utalva a nyomdagépre.

A flatbed képfelület olyan teljesen új képfelszín, ami Steinberg szerint "a legradikálisabb változást eredményezi a művészet tárgyában: a természetből a kulturába való eltolódást". Azaz a flatbed olyan felület, amely óriási és heterogén sorát képes befogadni olyan kulturális képzeteknek és termékeknek, melyek mind a premodern, mind a modern festészet képmezőjével összeegyeztethetetlenek voltak. (Steinberg szerint a modern festészet fenntartja a néző látásának "természeti" irányultságát, amiről a posztmodern kép leteusz.) Habár Steinbergnek, mivel mindezt 1968-ban írta, nem lehettek túl pontos fogalmai posztmodernség terminusának messzeható implikációiról, a Rauschenberg művészetének forradalmisága kapcsán mondtak - komolyan véve az elnevezést - egyaránt központi jelentőségűnek tekinthetők és kiterjeszthetők.

Feltételezhetően akaratlanul, Steinberg írása fontos párhuzamokat mutat Michel Foucault "archeológiai" rendszerével. Nemcsak hogy a posztmodernség szó szerint zárja ki azt, amit Foucault a modernség episztéméjének vagy archive-jának nevezne, hanem a különböző adatok felhalmozására és elrendezésére alkalmas radikálisan eltérő képfelületekkel Steinberg, még speciálisabban, éppen azt az alakzatot választja ki, amivel Foucault történelmi korok összeférhetetlenségét illusztrálja: a tudásukat feltüntető táblázatok. Foucault elmélete a humanista történelmi gondolkodás olyan egységeit, mint hagyomány, hatás, fejlődés, evolúció, forrás és eredet olyan fogalmakkal helyettesíti, mint diszkontinuitás, törés, küszöb, határ és transzformáció. Így Foucault terminusával, ha egy Rauschenberg festmény

felülete valóban tartalmazza a Steinberg által jelzett transzformációt, akkor semmiképpen sem vezethető le egy modern képfelületből és folytatásának sem tekinthető. És ha Rauschenberg képei a modernséghez képest ilyen törés vagy diszkontinuitás okozóinak tűnnek, mint ahogy én hiszem, hogy azok, sok más jelenkori művész munkájával egyetemben, akkor talán valóban a Foucault által leírt átalakulások egyikét tapasztaljuk az episztemológiai mezőben. Ez természetesen nemcsak a történelem bizonyos pillanataiban észrevétlenül átalakuló tudás rendezése. Új hatalmi intézmények és új discourse-ok bukkannak fel; valójában kölcsönösen függenek egymástól. Foucault elemezte az elszigetelés modern intézményeit, az elmeegógyintézetet, a klinikát és a börtönt - és a nekik megfelelő diszkurzív formákat, az őrzületet, a betegséget és a bűnözést. Van még az elzárásnak egy elemzésre érett intézménye: a múzeum, és vele egy diszciplína, a művészettörténet. Ezek a modern művészetként ismert discourese előfeltételei. Foucault maga is tett javaslatot, hogy hogyan kezdjünk gondolkodni erről az analízisről.

A festészetben a modernség kezdetét általában Manet 1860-as évek eleji munkásságára teszik, ahol a festészet saját művészettörténeti előzményeivel való kapcsolata leplezetlenül feltárult. Tiziano Urbinói Vénusz-a olyan felismerhetően tétetik egy modern kurtizán ábrázolásának eszközévé Manet Olympiá-ján, mint a testét alkotó modellálatlan festék. Éppen 100 évvel azután, hogy Manet így mutatta be a festészet viszonyát saját öntudatosan vitatott előzményeihez, Rauschenberg képsorozatot készített Velásquez Rokeby Vénusz-ának és Rubens Vénusz a toalettasztalánál c. képének felhasználásával. Ám Rauschenberg Manet-től teljesen eltérően jeleníti meg viszonyát ezekhez a régi remekművekhez; míg Manet megduplázza a testhelyzetet, a kompozíciót és az eredeti kép bizonyos részleteit egy festett változaton, addig Rauschenberg egyszerűen rávetíti az eredeti fényképreprodukcióját egy olyan felületre, amely akár teherautók és helikopterek képeit is tartalmazhatja. Az Olympia felületére nemcsak azért nem kerülhettek teherautók és helikopterek, mert még nem találták fel őket, hanem amiatt a strukturális koherencia miatt sem, ami a modernség küszöbén képként olvashatóvá tesz egy kép(zet)hordozó felületet, szemben a posztmodernség kezdetének radikálisan más piktorialis logikájával. Foucault egy esszéjében Flaubert Szent Antal megkísértése c. művéről éppen azt fejtegeti, hogy mi képezi egy Manet-festmény sajátos logikáját:

Talán a Déjeuner sur l'Herbe és az Olympia az első "múzeum-festmények", az európai művészet első olyan alkotásai, melyek nem annyira Giorgone, Raffaello, Velásquez teljesítményére adott válaszok voltak, mint inkább beismerései (ez a szó inkább leplezi, mint értelmezi feltűnő és nyilvánvaló kapcsolatuk valódi mibenlétét) a festészet önmagához való lényegi és új viszonyának, kinyilvánítva a múzeumok létezését és a festmények ama sajátos létmódját és egymástól való

függését, melyre a múzeumban tesznek szert. Ugyanebben az időszakban a *M e g k í s é r t é s* volt az első irodalmi mű, amely felfigyelt a könyvek felhalmozásával létrehozott dzsungelre, ahol a tudás lassú és kiírthatatlan vegetációja csendesen burjánzik. Flaubert az a könyvtárnak, ami Manet a múzeumnak. Mindketten a korábbi festményekkel illetve szövegekkel -vagy még inkább a festészet és az írás végtelenre nyitott voltával tudatos viszonyban állva alkotnak. Az archive-on belül alakítják ki művészetüket. Nem olyan sirámokat akartak táplálni, mint az elveszett ifjúság, a leleményesség eltűnése és az életerő hiánya, melyeket alexandriai korunk szemére vetettek, hanem felfedezni kulturánk lényegi vonását: most minden festmény a festészet négyzetletű és masszív felületére illeszkedik, és minden irodalmi mű az írás véget nem érő zsongásába zárt.

Az esszé egy későbbi pontján Foucault azt írja, hogy "úgy tűnik a Szent Antal megidézi a Bouvard és Pécuchet-t, legalábbis amennyiben az utóbbi az első groteszk árnya". Ha a *Megkísértés* a modern irodalom létrehozójaként mutat a könyvtárra, akkor a Bouvard és Pécuchet egy jóvátehetetlen klasszikus kultúra szeméttelpeként nyúl hozzá. A Bouvard és Pécuchet két bolondos párizsi agglegény története, akik egy véletlen találkozáskor ráébrednek mély és kölcsönös szimpátiájukra, valamint arra, hogy mindketten másolóhivatalnokok. Undorodnak a városi élettől és még inkább sorsuktól, mely naphosszat asztal mögötti ülésre kárhoztatja őket. Mikor azután Bouvard kisebb vagyont örököl, vesznek egy házat Normandiában, ahová visszavonulnak és várják, hogy nyakukba zúduljon a valóság, amiből a hivatalban tengődés kirekesztette őket. Első ötletük a gazdálkodás, amivel nyomorúságosan megbuknak. A mezőgazdaságról egy speciálisabb területre, a fagazdálkodásra térnek át. Kudarcot vallva, a kertépítészet mellett döntenek. Új hivatásukra készülve különféle kézikönyveket, értekezéseket tanulmányoznak, amitől teljesen összezavarodnak, minthogy a legkülönbélebb ellentmondásokra és tévedésekre bukkannak. A tanácsok vagy zavarosak vagy teljesen használhatatlanok, elmélet és gyakorlat sohasem esik egybe. Sikeres kudarcuk azonban nem csüggesztik őket és kérlelhetetlenül térnek rá a következő tevékenységre, csak hogy rájöjjenek, az igazság összeegyeztethetetlen a bemutatását célzó szöveggel. Kipróbálják a vegytant, a fiziológiát, az anatómiát, a geológiát, az archeológiát... és így tovább. Mikor végül megadják magukat a ténynek, hogy a tudás, amelyben bíztak, ellentmondások tömkelege: teljesen esetleges és semmi köze a valósághoz, amit kerestek, akkor visszatérnek eredeti munkájukhoz, a másoláshoz. Ime Flaubert egyik vázlata a regény befejezésére:

Találomra papírokat másolnak, mindent, ami a kezük ügyébe kerül, dohányos zacskókat régi újságokat, plakátokat, szakadt könyveket...stb. (Valódi dolgok és utánzataik. Mindegyik kategóriából egy tipikus.)

Azután szükségét érzik, hogy osztályozzanak. Táblázatokat készítenek, ellentéteken alapuló szembeállításokat, olyanokat, mint "királyok bűntényei és emberek bűntényei", a vallás áldásai, a vallás büntetetei, a történelem szépségei... stb. Néha azonban nagy gondot okoz, hogy mindent a megfelelő helyre tegyenek, és ettől mérhetetlenül szenvednek.

- Tovább! Elég a spkulációból! Folytatni a másolást! A lapnak ba kell telnie! Minden azonos, a jó és a sátáni. A nevetséges és a fenséges - a szép és a rút -, a jelentéktelen és a tipikus, mindahány a statisztika felmagasztalásává válik. Csak tények vannak és jelenségek. A végső üdvösség.

A regényt elemző írásában Eugenio Donato meggyőzően érvel amellett, hogy Bouvard és Pécuchet heterogén tevékenység sorának emblémája nem a könyvtár-enciklopédia, mint ahogy azt Foucault és mások állították, hanem inkább a múzeum. Nemcsak azért, mert a múzeum privilégizált terminus a regényben, hanem az abszolút heterogenitás miatt is, ami jellemzi. A múzeum mindent magában foglal, amit a könyvtár, és felöleli magát a könyvtárat is.

Ha Bouvard és Pécuchet annyit nem is gyűjt össze soha, amennyi egy könyvtárat kitenne, egy magánmúzeumot sikerül létrehozniuk.

A múzeum valóban központi helyet foglal el a regényben, már csak a szereplők antropológiai, geológiai, történelmi érdeklődéséhez is kapcsolódva: az eredet kérdései, az okozatiság, a szimbolizáció és a reprezentáció a múzeum által fejeződnek ki legvilágosabban. A múzeum, a kérdésekhez hasonlóan, melyekre válaszolni próbál, egy archeológiai ismeretelmélettől függ. Reprezentációs és történelmi igényei számos, az eredetre vonatkozó metafizikai előfeltevésen alapulnak. A régészet végül is az arche-k tudománya akar lenni. A történetiség kiindulópontjai két szempontból fontosak: minden régészeti leletnek eredeti műtárgynak (artefactum) kell lennie, és ezeknek az eredeti tárgyaknak egy későbbi, terjedelmesebb történelem "jelentését" is meg kell magyarázniuk. Ahogy Flaubert karikatúraszerű példázatában a Bourvard és Pécuchet által felfedezett keresztelőkútnak kelta áldozati kőnek kell lennie, és a kelta kultúrának valós mestermintaként feltűnnie művelődéstörténetünkben. [10]

Bouvard és Pécuchet nemcsak a nyugati kultúra egészét, hanem "jelentését" is a kelta múlt néhány fennmaradt kőéből eredezteteti. Ezek a menhireknek a hatására hozzák létre múzeumuk fallikus szárnyát:

Régen a tornyoknak, piramisoknak, gyertyáknak, mérföldköveknek, sőt még a fáknak is fallikus jelentésük volt, és Bouvard és Pécuchet számára minden fallikussá vált. Gyűjtöttek szekérrudakat, széklábakat, pincereteszeket, patikai mozsarakat. Amikor meglátogatta őket valaki, megkérdezték: "Mit gondolsz, mi lehet ez?", majd beavatták a titokba, és ha ellenvéleménnyel találkoztak, sajnálkozva vállat vontak. [11]

Még a fallikus tárgyaknak eme alkategóriájában is

megőrzi Flaubert a múzeum tárgyainak heterogenitását, amely ellenszegül bármely, a tudás által követelt egységesítésnek és rendszerezésnek

A m ú z e u m b a n bemutatott tárgycsoportokat csupán az a fikció élteti, hogy koherens reprezentációs univerzumot képeznek. A fikció az, hogy a töredéknek a teljesség irányába mutató metonimikus elmozdítása (tárgyat a cédulához, tárgyszorozatot cédulák sorozatához) létrehozhat egy nem-nyelvi univerzummal valamiképpen adekvát ábrázolási módot. Ez a fikció az eredménye a kritikátlan hitnek abban az elképzelésben, hogy a rendezés, az osztályozás, vagyis fragmentumok térbeli egymás mellé helyezése elősegítheti a világnak egy, a megjelenítés általi megértését. Ha ez a fikció eltűnne, nem maradna más a m ú z e u m b ó l, mint "mütyürkék", jelentés nélküli és értéktelen tárgytöredékek halmaza, amelyek sem metonimikusan az eredeti tárgyakat, sem metaforikusan az értelmezéseiket nem képesek pótolni.[12]

Bouvard és Pécuchet komédiájában Flaubert ezt a képet alkotja a múzeumról. Mivel a múzeum a klasszikus korból öröklött archeológia és természettudomány diszciplínáján alapszik, a kezdetektől fogva diszkreditált intézmény. A muzeológia pedig változatos kísérletek története a múzeum heterogenitásának eltagadására és homogén rendszerré redukálására. A "mütyürkék" rendszerezhetőségének hite, Bouvard-ét és Pécuchet-ét visszhangozva, a mai napig érvényben van. Az olyan, az elmúlt évtizedben különösen gyakorivá vált újrendezések, mint a Metropolitan 19.századi anyagáé az André Meyer Galériában, erről a hitről tanúskodnak. Ami Hilton Kramert ebben a sajátos esetben annyira megrázta, az az, hogy az esztétikai tárgyak rendjét a múzeumban a modernség korában végig meghatározó kritérium - a mesterművek "magától értetődő" minősége - kérdésessé vált és így "mindent lehet". Semmi sem tanúskodhat ékesszólóbban a múzeum azon igényének törékenységéről, hogy egyáltalán bármit koherensen ábrázoljon.

A második világháborút követő időszakban a múzeum-discourse talán legnagyobb műve André Malraux Múzeum falak nélkül c. könyve. Ha a Bouvard és Pécuchet a 19.század közepén általánosan elfogadott eszmék paródiája, akkor a Múzeum falak nélkül a hasonló 20.századközepe eszmék valószínűtlen eltúlzása. Különösen az, amit Malraux öntudatlanul parodizál, a "művészettörténet, mint humán tudományág". Mert Malraux a stílus fogalmában találja meg a végső egységesítő elvet, ami valóban a művészet lényege, megvalósulását viszont, elég sajátosan, a fotó médiumához köti. Malraux szupermúzeumában minden lefényképezhető műalkotás helyet kaphat. De a fényképezés nem csupán a tárgyak, töredékek, részletek stb. múzeumba való bekerülését biztosítja, hanem egyúttal a szervező elv is: a most még nagyobb heterogenitást egyetlen tökéletes hasonlósággá redukálja. A fényképreprodukció révén

egy káma egy (festett) tondó és egy (faragott) relief mellé kerül; egy antwerpeni Rubens-részlet egy római Michelangelo-részlettel hasonlítottatja össze. A művészettörténész diavetítéses előadásának, a művészettörténet-hallgató diaképes összehasonlító vizsgaelemzésének képei népesítik be a falak nélküli múzeumot. A legutóbbi példában, amit egyik legkiválóbb művészettörténésznünk szolgáltatott, egy párizsi macskaköves utcarészletről készített olajvázlat - az Egy esős nap, melyet Gustave Caillebotte festett az 1870-es években - tölti ki a baloldali képmezőt, míg Robert Rauschenberg 1966-os Winsor c. sorozatából származó festménye a jobboldalit, s azon nyomban egy és ugyanazon képként tárulnak elénk. [13] De pontosabban milyen tudás áll ennek a művészeti ízlésnek a háttérében? Ime Malraux:

A reprodukció közismertté tette az egész világ szobrászatát. Megsokszorozta az elismert mesterműveket, más műveknek megadta az őket megillető rangot, valamint felhívta a figyelmet néhány kisebb stílusirányzatra - bizonyos esetekben úgyszólván felfedezte őket. Ez a színek nyelvét vezeti be a művészettörténetbe; Falak Nélküli Múzeumunkban kép, freskó, miniatúra és üvegablak ugyanazon család tagjainak tűnnek. Mert egyaránt - miniatúrák, freskók, festett üvegek, falikárpitok, szittya címtáblák, képek, görög vázafestmények, "részletek", és még a szobrászat is - szín-képekké váltak. Az eljárás során elveszítették tárgyi tulajdonságaikat, de nyertek valamit: a stílus fogalmát illetően a lehető legtágabb jelentést, amire csak szert tehetek. Nehéz világosan megértenünk a szakadékot Aiszkhülosz tragédiájának előadása között közvetlenül a perzsa veszedelem küszöbén és Szalamisz sziluettjével az öbölben, valamint a között a hatás között, amit olvasásakor gyakorol ránk; jóllehet homályosan már érezhetjük a különbséget. Ami Aiszkhüloszból megmarad, az a szelleme. Ugyanez a helyzet azokkal a dolgokkal, amik a reprodukciókon elveszítik eredeti tárgyi voltukat és vallásos vagy egyéb funkciójukat is; csak művészeti munkáknak látjuk őket és otthonunkban csupán alkotójuk tehetségéről tanúskodnak. Akár a művészet "pillanatainak" is nevezhetnénk őket, "alkotásai" helyett. Még különbözőségükben is ugyanarról a törekvésről beszélnek ezek a tárgyak, mintha egy láthatatlan jelenlévő, a művészet szelleme, ugyanarra a keresésre készítené mindnyájukat... Annak a megtévesztő egységességének köszönhetően, amit a fényképreprodukció hoz létre a tárgyak tömegén a szobortól a lapos domborműig, a domborműtől a nomád jelvényekig, mintha egy "babilóniai ízlés" jönne létre - de valós entitásként, s nem mint pusztá besorolást értve, leginkább egy nagy alkotó életművéhez hasonlíthatóan. Semmiesem ébreszti fel erőteljesebben és kényszerítőbben az ember határait megszabó sors képzetét, mint a nagy stílusok, melyeknek fejlődése és átalakulásaik az elhaladó végzet húzta forradásoknak tűnnek a föld arcán. [14]

Minden alkotás, amit a művészethez sorolunk, vagy legalábbis mindazok, amelyekről fényképreprodukció készíthető, elfoglal-

hatja helyét a szuper-ouvre-ben, az ontológiai lényegként felfogott nagybetűs Művészetben, amit nem emberek hoznak létre történeti esztetességükben, hanem a mindenkori létező Ember. Erről a vigasztaló "tudásról" tesz a Múzeum Falak Nélkül tanúbizonyságot. És velejárójaként, ennek a tévedésnek mélyen, bár gyakran öntudatlanul elkötelezett a ma már teljesen professzionalizált művészettörténet.

Am Malraux Múzeumának végén végzetes hibát követ el: éppen azt a dolgot engedi be munkája lapjaira, ami létrehozta egységességét - ez természetesen a fényképészet. Mindaddig, amíg a fotográfia pusztán egy e s z k ö z volt, ami lehetővé tette, hogy a műtárgyak bekerüljenek a képzeletbeli múzeumba, fennállt egy bizonyos koherencia. De ha egyszer a fényképészet is egy tárgy lesz a többi között, akkor a múzeum szívében újra visszاسzerzi jogait a heterogenitás; a fotó pedig megszűnik a tudás letéteményesének lenni. Éppen a fényképészet, mint stílus nem jeleníthető meg egy fotón.

Flaubert-nél az "Általánosan Elfogadott Eszmék Szótára"-ban a FÉNYKÉPÉSZET címszó alatt az alábbiakat találjuk: "Ami a festészetet elavulttá fogja tenni. (Lásd DAGERROTÍPIA)." És a DAGERROTÍPIA címszó alatt: "A festészet helyét fogja átvenni. (Lásd FÉNYKÉPÉSZET)."[15] Senki nem vette komolyan azt a lehetőséget, hogy a fénykép a festészet helyére léphet; kevesebb, mint fél évszázaddal a fotográfia felfedezése után egy effajta elképzelés egyike volt a parodizálandó általános eszméknek. Századunkban, a mai napig is csak Walter Benjamin adott hitelt ennek a gondolatnak, amikor kijelentette, hogy a fényképészet elkerülhetetlenül mély hatással lehet a művészetre, olyannyira, hogy a festészet akár el is tűnhet, miután a mechanikus sokszorosítás megfosztotta mindennél meghatározóbb aurájától.[16] A fényképészet művészetátalakító hatalmának tagadására irányuló szándék fellelendítette a modern festészetet Amerikában, közvetlenül a háború utáni időszakban. De azután Rauschenberg munkáin a fotó és a festészet együttesen az utóbbi elpusztítására tör.

Míg Rauschenberget pályájának első évtizedében csaknem lelkiismeretfurdalás nélkül nevezhették festőnek, a hatvanas évek elején, amikor szisztematikusan használt fel fotóképeket, már egyre kevésbé lehetett festménynek tekinteni a műveit. Ehelyett egy hibrid formája volt a nyomtatásnak. Az előállítás (production) technikáitól (kombináció, assemblage) határozottan elmozdult a sokszorosítás (reproduction) technikái felé (szitanyomat, előnyomott rajzok). És emiatt a váltás miatt kell Rauschenberg művészetét posztmodernnek tekintenünk. A sokszorosító technológia révén a posztmodern művészet mellőzi az aurát. Az alkotó szubjektum elképzelése a már meglévő képek elkobzásával, idézésével, kivonatolásával, összegyűjtésével és ismétlésével is számol.[18] Aláaknázódnak a rendezett múzeum-discourse számára alapvető eredetiség-, autentikusság-, és jelenlét-fogalmak. Rauschenberg ellopja a Rokeby Vénusz-t, hogy rávetítse a Crocus (Sáfrány)

felületére néhány szúnyog, egy teherautó és egy megkettőzött Cupidó mellé. A Vénusz újra felbukkan, kétszer, a Transom-on (Szemöldökfa), ezúttal egy helikopter és a manhattani háztetőkön levő víztornyok képsorai között. A Bicycl-on (Bicikli) a Crocus teherautójával és a Transom helikopterével jelenik meg, de most egy csónak, egy felhő és egy sas is társul hozzájuk. Az Overcast III-on (Felhősödés) három cunningham táncos felett fekszik. A Breakthrough-n (Attörés) pedig egy George Washington-szobor és egy slusszkulcs tetején. A fényképészetnek az abszolút heterogenitás a sajátja, és a fénykép révén a múzeum elárasztja a Rauschenberg-művek felületét. S ami még fontosabb: munkáról munkára vándorol.

Malraux el volt ragadtatva Múzeumának végtelen lehetőségeitől, a mozgásba lendített discourse-ok burjánzásától, csupán a fotók összekeverése által új stílust és mindig újabb ikonográfiai sorokat hozva létre. A burjánzás "színre vivője" Rauschenberg: Malraux álmából Rauschenberg tréfája lesz. Persze nem mindenki érti a tréfát, mindenekelőtt maga Rauschenberg nem, legalábbis az alábbi proklamációban, melyet 1970-ben a Metropolitan Múzeum Centenáriumi Oklevelére fogalmazott:

Az emberi lelkiismeret kincsesháza.
Felhalmozott, óvott és mindenkitől
ünnepelt mesterművek. Időtlen gyűjtés
a gőg egyetlen pillanataért, ami
harc nélkül megvédi az emberi álmokat
és ideákat és válaszol életünk
változásaira, igényeire és összetettségére
miközben életben tartja a
történelmet és a szeretetet.

Ezt az oklevelet, amely, igaz, minden betoldás nélkül, műalkotások fényképreprodukcióit is tartalmazza, a múzeum tisztviselői írták alá.

(fordította: Varga Kata és Simon Vanda)

Keresse lapunkat, máris hiánycikk!

(terjesztési oldal)

Lapunk korlátozott példányszámban jelenik meg.

Fellelhető a budapesti,

debreceni,

pácsi,

miskolci,

szegedi egyetemek bölcsészeti könyvtáraiban.

(A levélcímre küldött levelekre szívesen átmásoljuk lapunkat.)