

Mi állhatna egymástól távolabb, mint művészet és kapitalizmus, mint bohém művész és spekuláló üzletember, szépség és hasznosság? Viszonyukat hagyományosan ellentétesnek, legalábbis konfliktusosnak tudjuk. De vajon a kapitalizmusnak, mint eddigi története során mindig, nem sikerült-e a globalizáció folyamatában magába olvasztania, felhasználnia és egyúttal semlegesítenie a művészet felől érkező ellenállást? S ha a válasz igen, mit jelent ez a modernitás sorsában döntő szerepet játszó művészet vonatkozásában? Nem itt van-e a „művészet végével” kapcsolatos különböző megfontolások gyökere? Ahogy már a kérdés kibontása is bonyolultnak ígérkezik, a válasz sem lehet egyszerű. Kérdéseinket nem egy világállapot lezárulását követően vetjük fel, hanem egy most keletkező világ kellős közepén, amelyet át- meg átjárnak a hegemóniáért folytatott küzdelmek frontvonalai.

Daniel Bell már a globalizáció kezdetén, az 1970-es évek elején leírta egy rendkívüli érzékenységről tanúskodó tanulmányban, hogy a művészetellenesnek, „prózainak” tudott polgári berendezkedés és a művészet viszonyában alapvető, mondhatni forradalmi változás következett be. A társadalom berendezkedését, gazdasági és hatalmi viszonyait szilárd formákba öntő struktúrákkal, a hierarchikus viszonyokat, a fentet és a lentet, a belsőt és a külsőt világosan rögzítő normarendszerekkel szemben – mondja Bell –, mára egyértelmű fölénybe került a folyamatos változásokat kezdeményező, a képzelőerő által mozgatott kultúra.

A „kultúra vált civilizációnk legdinamikusabb komponensévé, túltéve a technológia dinamizmusán is. Az elmúlt száz évben egyre fokozódó mértékben, ma pedig egyértelműen érzékelhető az uralkodó törekvés, mely az újra és az eredetire, az eljövendő formák és érzékelésmódok tudatos keresésére irányul, így a változás és az újdonság eszméje túlmutat az aktuális változáson... A társadalom ma elismeri a képzelőerőnek ezt a szerepét, és már nem úgy tekint a művészetre, mint normák teremtőjére és olyan morális-filozófiai tradíció ápolójára, amelyhez viszonyítva az új megítélhető és (az esetek többségében) cenzúrázható.” De az új és az eredeti nemcsak önértékké, közkinccsé is vált. A 19. században, sőt még a 20. század első felében is, a kreativitás, a művészi újítás zárt és kicsiny elit csoportok, egy avant-garde privilégiuma volt, olyan művészeké, akik a polgári (burzsoá) társadalommal szemben építették fel a maguk autonóm, bohém életszféráját. Az új eszmék, formák és érzékelésmódok ebből az autonóm szférából szivárogtak át lassan a polgári társadalom megvetett és kinevetett „prózájába”. Most azonban új helyzettel állunk szemben. Bell szerint nincs többé világosan megjelölhető avantgárd, nincs többé feszültség a sokkolóan új művészet és a sokkhatásnak kitett társadalom között. Nincs – hangzik Bell tézise –, mert „az avantgárd győzelmet aratott”. Az ipari kapitalizmus szigorúan hierarchikus munkarendjének és homogenizáló tömegtársadalmának fokozatos bomlásával olyan individualizált sokaság keletkezik, melynek „életstílusa leválik rögzített társadalmi alapjáról”. Az osztályhelyzet, az érdekszerkezet, az iskolázottság, a foglalkozás vagy a vallás, de még az életkor sem elegendő többé valamiféle standardizálható típus, várható magatartás meghatározásához. Ahogy a hagyományos értelemben vett társadalmi struktúrák lassan felolvadnak, az individualizálódó egyének egyre inkább arra töreksenek, hogy identitásukat a társadalomban elfoglalt pozíciójuk helyett kulturális ízlésük és életstílusuk autenticitására, azaz valami megkülönböztetetten művészeti vonásra alapozzák.

Ezzel a művészet autonómiájáért folytatott szabadságharc győzelmet aratott – állítja Bell –, anélkül azonban, hogy a társadalmi alapjától elszakadt kultúra képes lett volna megérteni vagy elfogadni saját győzelmét – a kultúra továbbra is ellenzéki, sőt „ellenséges” (adversary) kultúrának tudja önmagát. Nem kétséges, hogy az alapvetően konzervatív beállítottságú, a (polgári) berendezkedés mellett elkötelezett Bell kritikusan szemlélte ezt a változást, s egy kulturális válság, egy anomias állapot bekövetkezését vetítette előre. De Bell nem csak a jelent illetően volt kritikus. Egészében is törekedett átértékelni a „modernizmus legendáját”, mely a „szabad és kreatív szellemnek a burzsoáziával vívott háborújáról” szólt. Először is: a hedonista művész és az aszketikus munkaerkölcsöt követő tőkés vállalkozó egyazon méhből származik – állítja –, és mindkettőt a Schumpeter megfogalmazta „teremtő rombolás”, a vérségi és lokális kapcsolatok, a történelmi kontinuitás kötőerejének elutasítása jellemzi. Ennek ellenére viszonyuk – mondja Bell – kezdettől az anyagi és a szellemi tőke „testvérharcaként” jellemezhető. „Az egyik a funkcionális racionalitást, a technokrata döntéshozatalt és a meritokratikus ellenszolgáltatásokat képviseli. A másik az apokaliptikus hangulatokat és a nem racionális viselkedési módokat. Ebben a szétválásban rejlik a nyugati társadalom történelmi válsága. A szétválás, hosszú távon, a társadalom számára a legmélyebb kihívást jelenti.” A posztindusztriális-posztmodern társadalommal Bell szerint elértünk ennek a „hosszú távnak” a végére: a teremtő rombolást a végtelenségig hajtó, „ellenséges kultúra” végérvényesen győzelmet aratott a struktúrákba rendezett, közös mintákat követő társadalom felett. Nem beszélhetünk többé avantgárdról, mert senki nem áll a tradíciók és a rögzített struktúrákat feltételező polgári berendezkedés partján.

A művészeti gyakorlatot és az esztétikai elméletet a korlátlan kísérletezés és a féktelen szabadságvágy, a közvetlen ösztönkielégítés, az új iránti reflektálatlan vágy uralja. „A kultúra és a társadalmi struktúra radikális szétválásának korát éljük, és az ilyen szétválások – írja Bell csak néhány évvel 1968 élménye után – a történelemben társadalmi forradalmakhoz vezetnek. [...] A kultúra autonómiája, mely a művészetben jött létre, ma áthatol az élet szférájába.”

Bár a Bell vizionálta, de általa egyáltalában nem vágyott társadalmi forradalom nem következett be, Bell éleslátása előtt csak kalapot emelhetünk. David Roberts kiváló tanulmányban világít rá, hogy Bell szinte minden elemében megelőlegezte Boltanski és Chiapello

majd három évtizeddel későbbi gondolatmenetét; az új, globális kapitalizmus és a hálózatos társadalomszerveződés többek között a 60–70-es évek fordulóján tetőző „esztétikai kritikából”, azaz a Bell által ellenségesnek ítélt kultúrából nőtt ki. Bell csak azt nem vette – feltehetőleg nem is vehette észre –, hogy az esztétikai kritikát a kapitalizmus nemcsak semlegesítette, de magába is építette: a folyamat, amit Bell a kultúra győzelmeiként ír le a polgári berendezkedés rögzített struktúrái felett, egyúttal a globalizálódó tőke önszerveződésének, a „folyékony modernitás” születésének folyamata is volt, s ebben nemcsak a társadalom, de a művészet hagyományos, autonóm struktúrái is felolvadtak.

Mit jelent ez? Ahogy már utaltam rá, a kérdés kibontása nem megy bonyodalmak nélkül. Kezdjük hát mi is a startvonalról! „1968” általában úgy él az emlékezetben, mint egy alapvetően ifjúsági ellenkultúra robbanásszerű megnyilvánulása.

Az utcai harcokba torkolló francia, német, olasz és amerikai diáklázadásokra és egyetemfoglalásokra, a vietnami háború és a faji, nemi megkülönböztetések elleni tiltakozásokra emlékezünk. Az apák elleni lázadásra, mely a szabad önmegvalósítás, az autentikus individualitás és a költői fantázia nevében a tömegtársadalom elidegenedett életviszonyai, minden hierarchikus hatalom, minden autoritás ellen irányult. Hogy erre, és általában csak erre emlékezünk, igen figyelemre méltó.

'68 ugyanis nem csak erről szólt. 1968-69 tetőpontja volt a 60-as évek közepétől egész Európán végigsöprő munkásmozgalmaknak is, milliós tömegek sztrájkjainak, az erőszaktól sem mentes gyárfoglalásoknak és tüntetéseknek.

A szervezett munkásság és a mögöttük álló baloldali pártok, valamint a minden hierarchikus szerveződést élesen elutasító diákság és a mögöttük álló értelmi-ségi csoportosulások viszonya azonban távolról sem volt harmonikus. A súlyos konfliktusok nem vezethetők vissza taktikai vagy politikai megfontolásokra. Boltanski gondolatmenetét követve inkább azt kell mondanunk, hogy ez a konfliktus a kapitalizmust kezdeteitől kísérő két kritikai vonulat, a társadalmi kritika és az esztétikai kritika találkozásából eredt. Mert mindkettő kapitalizmuskritika ugyan, de igen csak különböző előfeltevések és céltételezések mellett.

Ami először a – leginkább a munkásmozgalomhoz és a szakszervezetekhez köthető – társadalmi kritikát illeti, annak középpontjában a kizsákmányolás áll. Ennek magyarázatát a társadalmi kritika a megtermelt értékfelettlenség igazságtalan elosztásában látja a munka és a tőke között, az igazságosság és egyenlőség követelményét pedig a társadalmi szolidaritásra, egy szolidáris társadalom eszméjére és az egyéni egoizmus elutasítására alapozza. A társadalmi kritika ezért objektív, a pillanat hatalmának és a személyes motivációknak ellenálló, homogenizáló kategóriákban gondolkodik: osztályokban, rétegekben, érdekcsoportokban, foglalkoztatási és jövedelmi kategóriákban, melyek a személy egyszerűségét, autenticitását szavatoló differenciáktól eltekintve rendelik alá az egyéneket a megfelelő társadalmi kategóriáknak, s ruházzák fel őket a változások során is fennmaradó, közös, szubsztanciális tulajdonságokkal. A társadalmi kritika olyan struktúrák kialakításában és rögzítésében érdekelt tehát, melyek homogenizált tömegek számára biztosítják az egyenlőséget és az igazságosságot. Könnyen belátható: ez a homogenizáló, hierarchiában és intézményekben gondolkodó megközelítés nehezen egyeztethető össze a szabad önmegvalósítás, az autentikus individualitás és a költői fantázia „esztétikai” követelményével.

Az esztétikai kritika középpontjában nem a szegénység, hanem az elidegenedés áll, alapvető értéke pedig – az egyenlőséggel szemben – az egyén szabadsága. Ennek megfelelően a homogenizáló kategóriákat, a Bárki, a Mindenki világát elutasítja, és a differenciák, a hasonlíthatatlan individualitás, az autentikus „önmegaság” elismertetésére törekszik. Kritikájának tárgya az áru „fétiskaraktere”, a mindent puszta mennyiséggé, puszta csereértékké redukáló piac és pénz személytelen hatalma, valamint a modern iparral együtt járó tömegtermelés, tömegtársadalom és tömegkultúra. Elszántan kritizálja az ipari kapitalizmus minden szféráját átszövő bürokratikus és hierarchizált irányítási formákat, amelyek megnyomortják az egyéni képzelőerőt és az újító készséget. Nem a kollektív biztonságot nyújtó berendezkedésben, a Valóság rögzítésében érdekelt tehát – épp ellenkezőleg, a valóság állandó fellazításában, az új permanens keletkezésében.

Így állt fel tehát a kapitalizmuskritika a 60-as évek végén. Ami a tőke képviselőit, a menedzsmentet és a munkaadókat illeti, ők a kapitalizmus '68-69 táján tetőző válságára kezdetben a begyakorolt, hagyományos eszközökkel válaszoltak: bértárgyalásokkal, a szakszervezetekkel és az állammal folytatott, háromoldalú egyezkedésekkel, új kollektív szerződésekkel. Azaz a társadalmi kritika masszív tömbje, a szakszervezetek felé fordultak, de kezdetben jöttányit sem engedtek az üzemeken belüli munkaszervezés hierarchizált és bürokratikus formáiból: a menedzsment, miközben tárgyalt a szakszervezetekkel, elutasította az üzemeken belüli autonóm munkaszervezést, az egyéni megoldásokat, az „alulról jövő”, kreatív kezdeményezések lehetőségét, semmilyen engedményt nem tett az esztétikai kritika felől érkező, anarchisztikusnak ítélt követeléseknek. A fordulat akkor következett be – állítja Boltanski –, amikor a munkaadók arra kényszerültek, hogy taktikát váltsanak és az esztétikai kritikának tegyenek engedményeket: „A termelés feletti ellenőrzés helyreállítását – írja –, ami ebben a korszakban a munkaadók alapvető törekvése volt, végül is nem a hierarchia hatalmának növelésével, nem a hierarchikus láncolat meghosszabbításával, nem az elszámoltatási eszközök vagy a bürokratikus előírások fokozásával érték el. Annak volt köszönhető, hogy szakítottak az ellenőrzés korábbi módozataival, és asszimilálták az autonómiára és az [egyéni] felelősségvállalásra irányuló, korábban szubverzívnek ítélt követeléseket.” Ez a kezdetben kényszerűnek tetsző „esztétikai” fordulat egyúttal a hálózatos szerveződésű, globális kapitalizmus születésének is fontos eseménye.

Ezzel azonban a bonyodalmak nem szűntek meg. Ismét csak ott állunk az ismert kérdés előtt: hogyan építheti magába, és miként fordíthatja saját hasznára a racionális kalkulációként, hatékonysági számításként ismert, kizárólag a hasznot kergető tőke az esztétikai mozzanatot? Nos, ezen a ponton először is azt a közhelyet érdemes emlékezetünkbe idézni, hogy a tőke nem egy „dolog”, nem kész és szilárd adottság, hanem állandó körforgás – egyre nagyobb erejű, egyre gyorsuló és potenciálisan mindent magába olvasztó áramlás. A tőkés termelés folyamatába pénzt vagy pénzre átváltható más értékeket ruháznak be, hogy a ciklus lezárásával több pénzt vehessenek ki belőle, aminek egy részét azután ismét beruházzák, és így tovább. Az eredmény az állandó és szüntelen növekedés, a folyamatos keletkezés. A tőke szempontjából ugyan a tegnapi növekedés termékei iránti szükségletet kizárólag a holnap növekedés, azaz a jövőbeli profit lehetősége teremti meg, a tőkeakkumuláció folyamata mégis megkerülhetetlenné teszi az emberi szükségletek folyamatos bővítését, az igények átstrukturálását és megújítását. A tőkés termelés addig képes fennmaradni, amíg fenntartható ez a jövőbeli beruházásokat igénylő növekedés, a tőke akkumulációjának akadálymentes áramlása. Ez azonban nem képzelhető el – a Kommunista kiáltványt citálva – „a termelés folyamatos átalakítása, az összes társadalmi állapotok szakadatlan megrendítése, az örökös bizonytalanság és mozgás”, azaz a tőke permanens forradalma, egy permanenssé váló instabilitás nélkül. Mert a növekedésnek nem csak természeti vagy demográfiai korlátai vannak. Akadályt, gátat képez a körforgás szükségképpen folyamatos áramában minden, ami rögzített, szilárd: a megszilárdult társadalmi struktúrák, intézmények és hierarchiák, az „örökérvényűségre” igényt tartó kulturális, erkölcsi és vallási értékek, a tőke és a piac logikájától eltérő elvek alapján működő állam és végső soron minden rögzült emberi szükséglet.

Ilyen, a tőke körforgását és zavartalan növekedését akadályozó struktúraként tudatosul a 70-es években a tőke és a munka közötti kompromisszumként leírható jóléti vagy szociális állam, illetve az alapját képező államkapitalizmus vagy ipari kapitalizmus. Új lehetőségként az alakulat hierarchikus intézményrendszereinek és homogenizált tömegeinek lebontása, illetve olyan individualizált és sokszínű sokaság megteremtése körvonalazódott, amely szabadon mozog (és mozgatható) az állandó keletkezés instabil hálózataiban. Ebben a feladatban a tőke valóban szövetségesére lelhetett az esztétikai kritikában. Így aztán – vonja le a következtetést David Roberts – ahelyett, hogy a kapitalizmus kulturális ellentmondásai a végtelenségig kiéleződtek volna a belli jóslat szerint, a kultúra kreatív erői lassan belesimultak a strukturált társadalmakat is magába omlasztó áramlások globális terébe; „a kapitalizmus és a kultúra, a művészet és a technológia antagonizmusa eltűnik a kreatív gazdaságban ugyanúgy, ahogy a polgári társadalom és a bohém szubkultúra antagonizmusa eltűnik az új kreatív osztályban.” Az auratikus, zárt műalkotás deszakralizálódik, az autonóm esztétikai szféra lassan széthullik, miközben az autentikus önmegvalósítás lehetőségét ígérő mindennapi élet az interaktív médiumok közegében esztétikai mintákat kezd követni. A megközelíthetetlen aura, a szentség szférájába húzóó „ellenséges” művészet korszaka a végéhez érkezett, méghozzá azért – Bellnek ebben igaza volt –, mert győzött: „a modernizmus vége és a kulturális ipar új, afirmatív szellemének felnövekedése a művészet Európa-centrikus koncepciójának végét jelzi egy új, globális kultúrában, melyben az európai örökség csak az új antikvitás szerepét játszhatja el.”

Kétségkívül kerek történet ez – túlságosan is kerek. Robertsnek meglehetősen szelektív módon kellett olvasnia Boltanskit, hogy kreatív gazdaságában és új, kreatív osztályában a kapitalizmus kulturális ellentmondásának feloldását vagy megoldását fedezze fel. Csak körül kell néznünk, máris látjuk, hogy a globális kapitalizmus aligha vezetett ahhoz az utópikus-kritikai energiákról immár lemondó megbékéléshez, melyből a posztmodern elméletek jóllakott elégedettsége táplálkozik.

Egy körbetekintés érvnek persze aligha elég. Térjünk hát vissza „a kapitalizmus kulturális ellentmondásához”, polgári berendezkedés és művészet konfliktusos, netán ellenséges viszonyához. Miből ered a művészet – vagy tágabb értelemben és Carl Schmitt szóképzését elorozva – az esztétikai egészen különleges, mondhatni centrális szerepe a modernitás történetében és önértelmezésében? Mi ez az esztétikai, és hogyan válhatott a kapitalizmus kritikusából/ellenségéből a globális kapitalizmus hajtóerejévé? És – elvesztve kritikai erejét – azzá vált-e egyáltalán? Ha ezekre a kérdésekre választ akarunk kapni, most nem a 70-es évekhez, de egyenesen a felvilágosodásig, az esztétikai születéséig kell hátrálnunk. A bonyo-dalmak tovább bonyolódnak tehát.

*

Tulajdonképpen arra lenne itt szükség, hogy újragondoljuk vagy – szerényebben fogalmazva – felelevenítsük a „felvilágosodás dialektikájának” problematikáját. Horkheimer és Adorno természetesen nem vonják kétségbe a felvilágosodásnak az autonóm individuum felszabadításában játszott szerepét, ám azt állítják, hogy a felvilágosodás, és „nem kevésbé azok a konkrét történeti és társadalmi intézmények, amelyekbe beleszövődik, már tartalmazzák a hanyatlás csíráját, amelynek ma mindenütt tanúi vagyunk.” A felvilágosodás kettős természetéről beszélnek tehát. Arról, hogy a felvilágosodás által felszabadított individuum mindjárt alá is van vetve az instrumentális racionalitás uralmának, amely megfosztja individualitásától és sajátos minőségétől. A felvilágosodásból születő polgári társadalmat ugyanis az egyenérték uralja, mely oly módon teszi összemérhetővé a különeműt, hogy elvont nagyságokra redukálja. Így a „felvilágosodás számára látszattá lesz minden, ami nem oldódik fel számokban, végső fokon az egyben”. Ez pedig „az istenek és a minőségek szétzúzásához”, többek között az emberi minőségek szétzúzásához vezet.

A reduktív (homogenizáló) uralom ugyanakkor az emberi ész és a modern tudomány diadala, amelyet az úgynevezett rezolutív/kompozitív módszer jellemez. Hogy egy esemény bekövetkezését és lefolyásának menetét pontosan meg tudja „jóslni”, s

így uralni, a modern, analitikus tudomány elemeire bontja a folyamatot, és feltárja az általános, matematikai összefüggésekként megragadható törvényszerűségeket, amelyek az elemek kapcsolatrendszerét meghatározzák.

Az analízis szempontjából mindegy, labdát hajítanak el vagy ágyúgolyót lönek ki. Közös elemüket, a röppályát vizsgálja, ezt bontja elemeire (kiindulási és végpont, induló szög, felszálló és leszálló ág, tetőpont stb.), hogy a közöttük fennálló kapcsolatokat a mennyiségi nagyságokként leírható kezdeti impulzus, a gravitáció és a légellenállás matematikai összefüggésekként rakja újra össze és értse meg. Ami itt számunkra elsősorban érdekes, az a diszkurzív megismerés reduktív, a individuális minőségeket eltörölő formájának kiterjesztése az emberi természetre.

Az emberi természet uralására tett nagyszabású és sikeres kísérletet szintén a rezolutív/kompozitív módszer jellemzi, tehát az emberi viselkedés elemeire bontása és szigorúan meghatározott, absztrakt rend szerinti újbóli összerakása: a cél egy fegyelmezett, a szó szoros értelmében minden porcikájában felügyeletnek alávetett ember tervszerű előállításának a kaszárnyák, iskolák, műhelyek és kórházak embergaráiban. A mechanikai működés elveire redukált emberi test – ahogy Foucault-nál olvashatjuk – nemcsak elemezhető és megérthető, de egyúttal manipulálható, alakítható és tökéletesíthető test is, végső ideája szerint bábu, vagy még inkább program szerint működő automata. „Megszületőben a 'politikai anatómia', mely egyszerűen a 'hatalom gépezete'; meghatározza, hogyan lehet foglyul ejteni mások testét, nem egyszerűen azért, hogy azt csinálja, amit kívánnak tőle, hanem hogy úgy működjön, ahogy akarjuk, az általunk megállapított eljárások, kijelölt gyorsaság és hatékonyság szerint.” Az egységes szabályoknak alávetett magatartásformák kialakítása miatt átvilágítják, elemeire bontják és újratervezik az uniformizált cselekvések tereit is, a kaszárnyákat, iskolákat, üzemeket és kórházakat, hogy lehetőleg egyetlen olyan „sötét folt” se maradjon, ahol megbújhatna valamilyen szabálytalan, individuális minőség. Ugyanígy elemeire bontják és szigorú algoritmusok szerint szervezik újjá a tevékenységek immár világos normák szerint mérhető idejét. A felvilágosodásnak az a törekvése, hogy felfedezze a labda és az ágyúgolyó mozgásának közös elemét és általános törvény alá rendelje, a társadalom területén olyan berendezkedés kísérleteként írható le, amely szintén arra törekszik, hogy a sokféleséget az egységre, a változást az állandóságra redukálja.

Úgy gondolom, ez az ész önbizalmára alapozott egységkövetelmény, az „Egy király, egy törvény, egy hit” elvére épülő berendezkedés teszi érthetővé azt az egészen különleges szerepet, melyet a már-már „önálló hatalmi ággá” váló művészet, és általában az önálló diszciplínává növekvő esztétikai játszik a modernitás történetében. Nem pontosan arról van szó ugyanis, amit Bell feltételez, hogy tudniillik a polgárság az első olyan osztály a történelemben, amely a töketelajdonon alapuló gazdasági uralmát nem tudja kiterjeszteni a kultúra területére, hanem hogy jószerivel a művészet és általában az esztétikai marad az egyetlen olyan szféra, mely bár a polgári társadalomban is intézményes gyökerekkel és piaci közvetítési formákkal rendelkezik, mégis kivonja magát az instrumentális racionalitás egységkövetelménye alól.

A klasszicizmus kezdetben még kétségkívül abból a feltételezésből indult ki, hogy miként léteznek megingathatatlan és egyetemes természeti törvények, létezniük kell ilyen törvényeknek a „természet utánzásaként” felfogott művészet területén is. Ahogy Newton a fizikai törvényszerűségeket egyetlen törvényre, az általános tömegvonzás alapelveire vezette vissza, feltárható és feltárandó a művészetek alapelve is. Sokatmondó Batteux művének címe: A szép művészetek egyazon elvre visszavezetve, s Boileau-ban is a művészet Newtonjának, a „Parnasszus törvényhozójának” megjelenését sejtették. Ám Költészetében – Horatiust követve – Boileau is kénytelen már elismerni: „Hiába képzeled az önhitt verselő, / hogy a Parnasszuson tökélyre érted ő. / Hogyha nem hatja át az ég titkos sugalma, / s kisdediként csillaga költővé nem avatta, / szűk képességei örök foglya marad.” Éppen ez a törvényekbe nem foglalható „titkos sugalom” az, ami rövidesen a művészettel kapcsolatos elméletek középpontjába kerül. Mert az a mű, ami korrekt módon csak betölti a szabályokat – érdektelen. Így a szabálykövető „helyesség” boileau-i elvét rövidesen kiszorítja a *delicatesse*. „Amit itt *delicatesse*-nek neveznek – olvashatjuk Cassirer máig mértékadó könyvében –, az úgyszólván új szerv, amely – ellentétben a matematikai gondolkodással – nem a fogalmak megszilárdítására, stabilizálására és rögzítésére törekszik, ellenkezőleg, a gondolkodás könnyedségében, hajlékonyságában, a legfinomabb árnyalatok és gyors átmenetek megragadásában nyilvánul meg.” Szemben a fogalomtól fogalomig, érvtől érvig araszoló diszkurzív gondolkodás stabilizáló törekvésével, a mindig „hajlékony” művészetben van valami tehát a legváratlanabb térformákat is bármikor kiötleni képes, új és új alakzatokat produkáló likvid áramlás meghatározatlanságából, amit a művészet nemcsak elvisel, de egyenesen megkövetel. A jelentős, a figyelemre méltó, az izgalmas mű éppen azért jelentős és figyelemre méltó, mert van benne valami kreatív, eredeti és spontán mozzanat, amire leginkább egy „je ne sais quoi”-val, egy „nem is tudom, mi”-vel tudunk utalni: egy művészileg érvényes, kreatív szabályszegés, amit jól meg tudunk különböztetni a művészi hibától vagy hiányosságtól, anélkül azonban, hogy képesek lennénk megadni a szabályt, amin megkülönböztetésünk alapul.

A meghatározhatatlansággal a szépségben megjelenik a szabadság mozzanata. A szépség és a szabadság kapcsolatának konstitutív jelentősége tárult fel akkor is, amikor a felvilágosodás gondolkodói az esztétikaihoz nem a mű, hanem a mű befogadója felől közelítenek. Ahogy Kant az itt lehetséges megfontolásokat mintegy összefoglalja: az ízlésítélet, szemben a logikai ítélettel, „nem szubszumiál fogalom alá; mert ha így tenne, akkor a szükségszerű általános tetszés bizonyítékok által kikényszeríthető volna”. Tudjuk azonban, hogy ez nem így van. Az esztétikai szubjektum kérdése, akinek vonatkozásában a tárgy mint esztétikai tárgy létrejön, „csak arra vonatkozik, hogy kíséri-e bennem tetszés a dolog puszta megjelenését”. Ennek a „csak”-nak az értelmében az esztétikai szubjektum – szemben az etika és a tudomány általános normák és törvények alá vetett szubjektumával – a minden fogalmi meghatározás elől elhúzódó, meghatározatlanságában szabad individualitás; az eleven, konkrét ember. Hogy ki vagy „te magad”, a magad autenticitásában és spontaneitásában, azt épp ízlésítéleted árulja el, mert az ítéletben feltáruuló szubjektív érzés, miként Hume-tól is tudjuk, mindig igaz. Következésképpen – mondja Alfred Baeumler – az „ízlés a szubjektumot teljes felelőtlenségében, mélységes belső szabadságában nyilvánítja ki. Az érzés előtt leomlik minden idegen mérce.” A problémát csak

tovább bonyolítja, hogy ez így mégsem egészen igaz. Hiszen létezik művészeti kritika, irodalmi és művészeti nyilvánosság. Igencsak hajlamosak vagyunk vitákba bonyolódni a műalkotások értékelése kapcsán, és – ismét Hume-ra hivatkozhatunk – elszégyelljük magunkat, ha egy vakondtúrást a Tenerifének véltünk. Azaz az egyéni ízlés mégsem számít végső instanciának, és így az ízlés felől is megjelenik az a bizonyos „nem is tudom, mi”, ami az esztétikai szférát az instabilitás, az állandó keletkezés állapotában tartja. Nem követjük ugyan a közízlést, de figyelemmel vagyunk a másik véleményére, s érvelni igyekszünk saját ítéletünk érvényessége mellett. Mert van érvényes és érvénytelen, elfogadható és elfogadhatatlan ízlésítélet, s ezeket a megkülönböztetéseket rendkívül fontosnak, sőt – hiszen mi magunk jelenünk meg bennük – alkalom adtán életfontosságúnak tartjuk, ám itt sem tudjuk megadni azt az egyértelmű szabályt, amin megkülönböztetésünk alapul.

Ez a meghatározhatatlanság s a vele együtt járó szabadság, bármilyen „berendezkedés” folyamatos meghaladása válik a Baumgartennel önálló diszciplínává növekvő esztétikai szféra alapjává. Valójában az alaptalanság tehát, mely mégis lehetővé teszi az igazság (egy emberi igazság) feltárását. A esztétikai szféra nem támaszkodik Descartes világos és elkülönült fogalmaira, nem emelkedik fel az intelligibilis szférába, hanem belül marad a szemléleten, ami a tudomány világosságával szemben valamiféle perfectio confusát eredményez: az esztétikai szemléletben az elemek összefolynak. Nem vizsgálhatjuk ezeket a maguk világos és elkülönült, esszenciális alakjukban, csak relációs viszonyaikon belül. Ez az összefolyás mégsem eredményez zavarosságot, mert a tiszta szemlélet egy egész világot képes formálni, azaz egy részei fölé növekvő totalitást. A művész – mondja Shaftesbury – nem a teremtett világot, hanem magát a teremtést alkotja újra. Közvetlenül behelyezkedvén a keletkezésbe, az univerzum rejtett értelemösszefüggését tárja fel. A zseninek éppen az a titka, hogy nem utánoz, nem szabályt követ, hanem a benne is ott munkáló, teremtő természet spontaneitására hagyatkozik.

Úgy tűnik tehát, a modernitás szabadságban fogant, a kreativitás, a teremtő spontaneitás és a folytonos keletkezés jegyeivel leírható művészeti-esztétikai szférája éles ellentétben áll ugyan az egyenértékek cseréjén, az instrumentális racionalitás hideg kalkulációján, a munkaerő kiszákmányolásán és szigorú fegyelmezésén alapuló polgári berendezkedéssel, de ez a merev ellentét a tökéértékesítés folyamatának egészében már antagonisztikus komplementaritásnak, ha tetszik, dialektikus ellentmondásnak mutatkozik. Láttuk: a rögzített elemek felszabadítása, a folytonos keletkezés nélkül a tőke ugyanúgy nem tud létezni, ahogy az uralmon alapuló polgári berendezkedés, a de jure felszabadított munkaerő de facto alávetése és szigorú fegyelmezése nélkül sem. Ez a dialektika a kezdet kezdetén megmutatkozik a társadalmi státusz helyére lépő szerződéssel. Aki szerződést köt – szemben a rabszolgával vagy a hűbéri viszonyban álló alávetett félel – , szabad ember. De jure immár szabadon választhatja meg lakóhelyét, élettársát, az általa elsajátítandó kultúra és tudás szintjét, szabadon választhatja meg munkáját, munkaadóját, és természetesen szabadon rendelkezik munkaereje felett is: szabad akarattából szerződést köthet és munkát vállalhat, de le is mondhat erről. Ez esetben azonban de facto éhen hal, ami a kényszer meglehetősen nyilvánvaló formája.

A vérségi, lokális kötöttségeitől való megszabadulás ezen a ponton a vérségi, lokális szolidaritásformáktól való megfosztottságot jelenti: a szabadságban gyökerelenné vált munkaerő rákényszerül munkaereje eladására, méghozzá azon az áron, ami a munkaerőpiacon elérhető, s rákényszerül arra is, hogy alávesse magát a de jure szabad munkavállalással de facto együtt járó szigorú fegyelmezési formáknak is.

Ebből akár arra a következtetésre is juthatnánk, hogy a modernitásnak a szabadság jegyében fogant művészete, bármekkora kritikai lármát is csap maga körül, „objektív” soha nem volt más, mint a tőke bánatos „útitársa”. Ez az álláspont ölt klasszikus formát a művészet affirmatív karakteréről szóló tételben. „Affirmatív kultúra alatt a polgári korszaknak azt a kultúráját kell értenünk – írta nevezetesen, 1937-es esszéjében Marcuse –, mely fejlődése során oda jutott, hogy a szellemi-lelki világ mint önálló értékszféra levált a civilizációról és fölébe magasodott. Döntő vonása egy általánosan kötelező, feltétlenül igenelendő, értékelteli világ állítása, mely lényegében különbözik a mindennapi létharcok tényleges világától, de minden egyes individuum által – anélkül, hogy ezen a tényleges világon változtatna – ’belülről’ megvalósítható. Csak ezen a kultúrán belül nyerek el a kulturális tevékenységek és tárgyak saját, magasan a hétköznapok fölé emelkedő méltóságukat: befogadásuk a magasztos órák és az emelkedettség aktusává lesz.” Így a kultúra a „látszólagos egység és látszólagos szabadság birodalmaként” épül fel, bár a modernitás affirmatív kultúrája és a benne megnyilvánuló idealizmus – mert ezt azért hozzászéli Marcuse – „nemcsak egy ideológia: egyúttal egy valós tényállást is kimond. Nemcsak a fennálló létformák igazolását tartalmazza, hanem a fennállásuk miatti fájdalmat is; nemcsak a belenyugvást abba, ami van, hanem az emlékeztést is arra, ami lehetne.”

Ezzel a modernitás emancipatív tartalmai, a de jure szabadság alapján szerveződő, ám egyúttal a de facto polgári berendezkedést érintetlenül hagyó művészeti szféra úgy jelenik meg, mint valamiféle vallás vagy inkább valláspótlék. A modernitás autonóm kulturális szférája, illetve a gömbként önmagára záruló műalkotás autonóm létmódja mintha épp ennek lenne a kifejeződése. Az autonóm művet körülölelő aurát Walter Benjamin azzal jellemzi, hogy az a műalkotás „kultuszértékének”, mindmáig megőrzött „rituális funkciójának” kifejeződése. Az autonóm műalkotás távolsága soha nem győzhető le, a mű valójában mindig „megközelíthetetlen” marad, miként – tehetnénk hozzá Rudolf Ottóra hivatkozva – a mysterium tremendum et fascinans-szal jellemezhető szent. Prózáibb fogalmazásban: az autonóm műalkotást mindig valamiféle keret védelmezi az őt körülölelő polgári berendezkedés „prózájával” szemben, legyen az a szó szoros értelmében vett képeret, az irodalmi mű elismert kiadó által hitelesített könyvformája, a koncertterem áhítatos csöndje vagy a múzeum nevezetesen „fehér kockája”. A befogadónak „a bekeretezett képre vetett tekintete – írja Belting – a művelt ember kultúrával szemben felvett tartásának metaforája volt – azzal a kultúrával szembeni tartásé, amelyet készen talált, s amelyet igyekezett megérteni, amikor, ha tetszik, ’szellemileg’ szemlélte, vagyis mint eszményt kontemplálta.”

A 20. század egyik meghatározó művészeti törekvése épp ennek a „keretnek” a lerombolására, azaz a művészet autonóm létmódjának felszámolására irányult. Mert – Marcuse gondolatmenetének konklúzióját idézve – „az individuumok valóságos kielégítése nem fogható be egy idealista dinamikába... Az csak az idealista kultúrával szemben lehet sikeres; csak ezzel a kultúrával szemben érvényesülhet általános követelményként. Az anyagi létviszonyok tényleges megváltoztatása, egy új élet, a munka és a boldogság új alakja iránti követelményként kell fellépnie.” A dada-izmus, a futurizmus, a korai szürrealizmus vagy a '17 utáni orosz avantgárd nem egy bizonyos stílussal, hanem a művészet intézményesült társadalmi funkciójával, autonóm létmódjával akar szakítani. Nem a kontempláció keretbe foglalt tárgyát kínálja, amivel szemben a befogadó – elhagyva a létezését részfunkciókra szabdaló gyakorlati élet közeget – egy magasztos órán Emberként érezheti önmagát. Felszámolva a keretet, éppenséggel betörni akart ebbe a gyakorlati életbe.

A művészetnek, miként – az idősebbek tán emlékeznek még rá – a filozófiának, nem értelmeznie, hanem megváltoztatnia kell immár a világot. A kaotikus, uralmon és hasznossági kalkulációkon alapuló polgári berendezkedés helyén új életet kell teremtenie, amely azért lesz jobb, mert szebb: mert a szépség és szabadság jegyében formált, ami nemcsak a begyakorlott életformák, a tradíciók radikális elutasítását feltételezi, de egy radikális esztétizmust is: az esztétikai itt valóban győzelemre tör a társadalom felett. Ez az a pont, ahol az esztétikai mintegy leválik a művészetről, hogy magát az életet esztétizálja. Amikor gombokat, villamosjegyeket vagy söröskupakokat, szóval az élet megannyi szemetét applikálják a képbe, vagy szósalátákból, trágár fordulatokból kerekítenek költeményt, ezt azért teszik, hogy az élet és a művészet közötti különbség megszűnését manifesztálják. Minden tisztelem Danto és Belting rendkívül szubtilis, rendkívül okos és – ami Dantót illeti – szórakoztatón szellemes gondolatmeneteinek, de úgy gondolom, mindaz, amit a „Művészet végének” nevezett jelenséggel szokás összefüggésbe hozni, itt és ezzel veszi kezdetét. A művészettörténeti keret széthullása csak egyik lehetséges következménye a művészet társadalmi funkciója körüli csatározásoknak.

Mert persze csatározásokról, a hegemoniáért folytatott küzdelemlről van szó, és nem lezárult folyamatról. Az autonóm létmód lerombolását célzó művek rövidesen visszanyerték („visszavesztették”?) autonóm létmódjukat. Ma már drága pénzért adják és veszik ezeket az autonóm művészeti szféra intézményrendszereiben, amire a művész alkalomadtán dematerializációval, minimalizmussal, conceptualizmussal, happeninggel válaszolt, vagy olyan fejtörőkkel, melyek szerencsés megfejtője választ kaphatott arra, mi a különbség mondjuk egy hólápát és egy galériában kiállított hólápát között. De a csatározásoknak volt mélyebb, az alapkérdéseket érintő dimenziója is. Az esztétikai kiemelése a művészetből tendenciájában csak a polgári berendezkedés ellenséges Valóságával való teljes szakítás, azaz a mimetikus funkció kizárásával volt lehetséges. Azon feltevés alapján, hogy a polgári berendezkedés a „teljes bűnösség” korszakával egyenlő, következképpen belső erői által megválthatatlan. Ekörül forgott a „realizmus vagy avantgárd”, „szimbólum vagy allegória” vita.

Az avantgárd számára a kapitalizmus Valósága lényegében nem több a kollázsban felhasználható gombok, villamosjegyek vagy söröskupakok lelőhelyénél: halott és önmagukban jelentés nélküli töredékek káosza. A realizmusvita résztvevői, Lukács, illetve a frankfurtiak ezt az alaphelyzetet látják bele a benjamini allegória fogalomba: „az allegóriában megmerevedett őstájként jelenik meg a néző előtt a történelem facies hipocraticája. Mindaz, ami kezdettől alkalmatlan, szenvedésteli, elhibázott a történelemben, az egy arcban, nem, halálfejen jut kifejezésre.” A halott történelem után csak töredékek halmaza maradt fenn, amelyből „eltűnt a totalitás hamis látszata”, s ezeknek a töredékeknek már csak a művészet adhat (esztétikai) értelmet. Ez annyit jelent, hogy az értelmét, totalitását veszített valóság tárgyai tökéletesen alkalmatlanná váltak a mimetikus ábrázolásra. A valóság „mostantól teljesen képtelen, hogy valamiféle jelentést, valaminő értelmet sugározzon; azt, hogy mit jelentsen, az allegória készítője szabja meg”. Amikor Adorno azt mondja, hogy „Ma egyedül az a mű számít, ami már nem mű”, ezzel azt a „szerves”, „szimbolikus” vagy „realista” műalkotástípust utasítja el rendkívüli vehemenciával (és bizony ma már szektásnak tetsző dühvel), mely magából a valóságból akar kibontani valamiféle értelmet. A realista koncepció ezzel szemben a klasszikus elképzelést viszi tovább: a művész nem a polgári berendezkedés teremtett világát alkotja újra (ez lenne Lukácsnál a leírás), hanem elbeszélésével magát a teremtést avatja a mimézis tárgyává: közvetlenül behelyezkedvén a keletkezésbe, az univerzum, de legalábbis a történelem rejtett értelem-összefüggését tárja fel.

Hangozzék bármennyire is paradoxnak és – számomra is – meglepőnek, ma hajlanék azt mondani, hogy a realizmus és a „szerves” műalkotástípus mellett érvelő „kommunista” Lukácsnak sokkal több bizodalma volt a polgári berendezkedés belső (szerves) meghaladásának lehetősége iránt, mint a „polgári” Adornónak, s érvelését – minden bornírt mellézköngéje ellenére – ma érdemes újragondolni.