

Jacques Rancière:

Az érzéki felosztása – esztétika és politika

Tartalomjegyzék:

Előszó

1. **Az érzéki felosztása és a kapcsolatok, amelyeket a politika és az esztétika között kialakít**
2. **A művészet rendszereiről és a modernség fogalmának csekély érdekességéről**
3. **A mechanikus művészetekről és a névtelenek esztétikai illetve tudományos előrelépéséről**
4. **Következik-e mindebből, hogy a történelem fikció? A fikció módzatai**
5. **A művészetről és a munkáról. Mennyiben kivételes a művészi gyakorlat az egyéb gyakorlati tevékenységekhez képest?**

Előszó

Az alábbi szövegek kettős ösztönzésre születtek. Eredetüknél azok a kérdések húzódnak meg, amelyeket két fiatal filozófus, Muriel Combes és Bernard Aspe tett fel *Alice* című folyóiratuk, egész pontosan annak „Az érzéki előállítása” című rovatához. Ebben a rovatban az esztétikai aktusokat tapasztalati konfigurációknak tekinti, amelyek az érzékelés új módjait hozzák létre, és a politikai szubjektivitás új formáit vezetik be. Ennek kapcsán faggattak azoknak az elemzéseimnek a következményeiről, amelyeket *Mésentente* című könyvemben a politika tétjének, az érzéki felosztásának szenteltem, azaz egyfajta politikai esztétikának. Kérdéseik, amelyeket a művészet és az élet egyesülésének nagy avantgárd elméleteiről és kísérleteiről való újfajta gondolkodásmód is sugallt, alakították ki az itt következő szöveg struktúráját. A későbbiekben aztán Eric Hazan és Stéphanie Grégoire kérésére bővebben is kifejtettem a válaszaimat, s amennyire lehetséges volt, explicitté tettem a mögöttük húzódó előfeltevéseket.

Ez az utóbbi felkérés azonban egy általánosabb összefüggésbe illeszkedik. A művészet válságát vagy a művészetnek a nyelv általi végzetes és fondorlatos kisajátítását, a spektakulum általánossá válását vagy a kép halálát leleplező beszédmodok elszaporodása világosan jelzi, hogy ma az esztétika területén az a csata folyik, amelyik tegnap az emancipáció ígéreteiért, illetve a történelem illúzióiért és illúziótlanításáért folyt. A szituacionista beszédmód pályafutása, mely a háború utáni avantgárd művészeti mozgalomból eredt, a 60-as években radikális politikai kritikává lett, mára pedig a fennálló rend „kritikai” kíséretét adja, s belesimult a hétköznapi, kiábrándult beszédmódba, kétségkívül tünetértékű az esztétika és a politika mai oda-vissza fordulatait és az avantgárd gondolat nosztalgikussá válását illetően. Jean-François Lyotard szövegei jelzik azonban a legtisztábban, hogyan válhatott az utóbbi húsz évben az „esztétika” olyan kiváltságos területté, ahol a kritikai gondolkodás hagyománya siratóénekké változott. A fenséges kanti analízisének újraértelmezése bevezette a művészetbe azt a fogalmat, amelyet Kant a művészetten túl tételezett, hogy ezzel a művészetet még inkább a megjeleníthetetlennel való találkozás tanúságává tegye, amelyről csak zavaros gondolatokat alkothatunk – s ezzel együtt koronatanúvá is az önálló világgá kiteljesülni akaró gondolkodás nagy esztétikai-politikai

kísérletének arroganciájával szemben. Így vált a művészetről való gondolkodás olyan szintérré, ahol a politikai utópiák végének kikiáltása után továbbélhetett a gondolkodás eredendő hiányosságának és az ennek fel nem ismeréséből származó katasztrófának a dramaturgiája. A művészet vagy a kép katasztrófájának gondolatát hirdető írások között nem kevés az olyan, amelyik ezt az alapvető fordulatot váltja silány aprópénzre.

A kontextust tehát, amelybe ezek a kérdések és válaszok illeszkednek, a kortárs gondolkodás jól ismert tájképe jelöli ki, a kérdések és válaszok célját azonban korántsem. Nem arról van szó, hogy a posztmodern kiábrándulással szembeszegülve megint újra a művészet avantgárd elhivatottságát hirdetnénk, vagy egy olyan modernség erejét, amely a művészi újítások diadalait az emancipáció diadalaival kapcsolja össze. Az alábbi írás nem vitát akar szítani. Egy olyan hosszú távú munka része, amely az értelmes vita feltételeit kívánja megteremteni. Ez először is azt jelenti, hogy magát az esztétika kifejezést próbálja értelmezni; nem általános értelemben vett művészetelméletként vagy olyan elméletként, amely a művészetet az érzékiségre gyakorolt hatásaira korlátozza, hanem a művészetről való gondolkodásra és annak azonosítására szolgáló sajátos rendszerként: a tevékenységi módok, ezek látható formái és a kettő kapcsolatát illető lehetséges elgondolások egyfajta tagolásaként, mely a gondolkodás bizonyosfajta valóságosságának gondolatát is maga után vonja. Kutatásom és a Párizs-VIII. egyetem illetve a Nemzetközi Filozófiai Kollégium keretében néhány éve működő szeminárium célja a művészetek effajta esztétikai rendszerű tagolásának, a tagolódás által meghatározott lehetőségeknek és átalakulásoknak a megfogalmazása. A műhelymunka eredményei itt még nem láthatók, az a maga ritmusában érlelődik. Megpróbáltam viszont néhány történeti és fogalmi fogódzót adni, melyek segítségével újra felvethetők bizonyos kérdések, amelyeket jóvátehetetlenül összezavarnak azok a fogalmak, amelyek történeti meghatározásnak tüntetnek fel bizonyos fogalmi *a priori*kat, és fogalmi meghatározásnak egyes időbeli metszeteket. E fogalmak között az első helyen a modernségé áll, az összes olyan mai katyvasz alapelve, amely egy kalap alatt emlegeti Hölderlint Cézanne-nal, Mallarméval, Maleviccsel vagy Duchamp-mal abban a nagy zagyvaságban, amelyben a karteziánus tudomány a forradalmi apagyilkossággal, a tömegek kora a romantikus irracionizmussal, az ábrázolás tilalma a gépesített sokszorosító eljárásokkal, a kanti fenséges a freudi ősjelenettel, az embert elhagyó istenek az európai zsidók kiirtásával keveredik. A fenti fogalmak kuszaságának jelzése azonban természetesen

nem azt jelenti, hogy ezzel bármiféleképpen is csatlakoznánk napjainknak azokhoz a beszédmódjaihoz, melyek azt hirdetik, hogy térjünk vissza a művészeti gyakorlat egyszerű valóságához és értékelési kritériumaihoz. Ha az efféle „egyszerű gyakorlatokat” szoros kapcsolatba hozzuk a közösség beszédmódjaival, életformáival, a gondolkodásról alkotott elképzeléseivel és alakzataival, azt egyáltalán nem rosszindulatú félrevezetésből tesszük. Ellenkezőleg, éppen ha így gondolkodunk, az készítet minket a cél és a visszatérés szegényes dramaturgiájától való elszakadásra, amely a művészet, a politika és a gondolkodás minden tárgyának területén mindmáig uralkodik.

1. Az érzéki felosztása és a kapcsolatok, amelyeket a politika és az esztétika között kialakít

A Mése-entente-ban¹ a politika vizsgálatának kiindulópontja az, amit ön az „érzéki felosztásának” nevez. Ez a kifejezés adja az ön szemében a kulcsot az esztétikai és a politikai gyakorlat szükségszerű összekapcsolásához?

Amit én az „érzéki felosztásának” nevezek, nem más, mint azoknak az érzéki evidenciáknak a rendszere, amelyek egyszerre jelzik egy közösség létezését és azokat a választóvonalakat, amelyek ebben az egyes összetevők helyét és osztályrészét kijelölik. Az „érzéki felosztása” tehát egyszerre rögzíti a közös felosztását és az egymást kizáró részeket. Az osztályrészek és helyek kiosztása a terek, az idő és a tevékenységi formák felosztásán alapul, ez határozza meg azt is, hogyan hajlandó egy közösség az osztozásra, és hogyan veszi ki a részét egyik vagy másik ember ebből az osztozásból. Arisztotelész megfogalmazása szerint az állampolgár az, akinek *része van* az állam irányításában, és abban is, hogy az állam irányítja. Csakhogy ezt a részesedést megelőzi egy másfajta osztozás, amely kijelöli, kiknek lehet részük a részesedésben. A beszélő állat Arisztotelész szerint politikus állat. De a rabszolga, bár érti a beszédet, „birtokolni” nem birtokolja. A kézművesek, mondja Platón, nem foglalkozhatnak a közügyekkel, mert *nincs idejük* másra, mint a munkájukra. Nem lehetnek *más helyen*, mert *a munka nem vár*. Az érzéki felosztása láthatóvá teszi, ki lehet részes a közösségben tevékenységétől illetve tevékenységének térbeli és időbeli kereteitől **függően**. „Foglalkozásuk” milyensége ily módon meghatározza a közösségbeli kompetenciájukat vagy inkompetenciájukat. Ez határozza meg, hogy láthatóak vagyunk-e egy közös térben, szót kapunk-e a közös dolgokban, stb. A politika mélyén van tehát egyfajta „esztétika”, amelynek semmi köze a politika „tömegek korára” jellemző „esztétizálásához”, amiről Benjamin beszél. Esztétikán itt nem azt értem, hogy valamely művészeti akarat, a nép

¹Jegyzetek

J. Rancière: *La Mése-entente. Politique et philosophie*, Párizs, Galilée, 1995.

gondolkodásmódja perverz módon műalkotásként birtokába veszi a politikát. Ha ragaszkodunk az analógiához, akkor azt kanti értelemben kell értenünk – persze Foucault újraértelmezésében – mint az érzékelésünknek adódót meghatározó *a priori* formák rendszerét. Az idők és terek, a látható és a láthatatlan, a beszéd és a zaj határvonalainak kijelölése ez, amely egyszerre határozza meg a politika mint tapasztalat színterét és tétjét. A politika a láthatóról szól és arról, ami a láthatóról mondható, azokról, akik rendelkeznek a látás kompetenciájával és a kimondás jogával; a terek birtoklásáról és az idő lehetőségeiről.

Ebből az elemi szintű esztétikából kiindulva vethetjük fel az „esztétikai gyakorlatok” kérdését, ahogy mi értjük azokat, azaz a művészeti gyakorlatok láthatóságának formáiként, az általuk elfoglalt hely szerint, aszerint, hogy mit „tesznek” a közösség szeme láttára. A művészeti gyakorlat is „tevékenységi forma”, a tevékenységi formák általános munkamegosztásának része, illetve azé a kapcsolatrendszeré, amelyet ezek a tevékenységi formák az életmódokkal és a láthatóság formáival kialakítanak. Mielőtt még a mesék immorális tartalmára hivatkozna, Platón már azért is száműzi a költőket, mert állítása szerint lehetetlenség két dolgot csinálni egyidejűleg. A fikció ugyanis mindenekelőtt térbeli elosztás kérdése. Platóni nézőpontból a színpad, amely egyszerre egy nyilvános tevékenységnek és mindenféle „képzeltetések” mutogatásának a színtere, összezavarja a személyek, tevékenységek és terek felosztását. Ugyanez érvényes az írásra: az írás, amely mindenhova eljut, mit sem sejtve arról, kihez kell és kihez nem szabad szólnia, lerombolja a szó terjedésének, illetve a szó hatása és a testek által a közös térben elfoglalt pozíció közötti kapcsolat minden legitim alapját. Platón ezzel a szó létezésének és érzéki valóságának két nagy formáját, két nagy modelljét tárja fel, a színházat és az írást – amelyek egyben a művészetek általános rendszerének strukturáló formái is lesznek. Márpedig mindkettőről azonnal bebizonyosodik, hogy megrontja őket a politikai rendszer – a személyes identitások körülhatárolatlansága, a beszédhelyzetek érvényének megvonása, a tér- és időbeli osztályrész szabályozatlansága. A politika ilyen esztétikai rendszere pusztán a demokráciának, a kézművesek gyűlésének, az írásba foglalt, megváltoztathatatlan törvényeknek és a színház intézményének a rendszere. Platón egy harmadik formát állít szembe a színházzal és írással, a helyes *művészi formát*, a maga egységét dalba és táncba foglaló közösség *koreografikus* formáját. Összességében tehát Platón három módot tár fel aszerint, ahogyan a beszédre és a testre vonatkozó gyakorlatok egy közösség alakzatait biztosítják. Az egyik a néma jelek síkja,

azoké a jeleké, amelyek, mint mondja, olyanok, mint a festmények. A másik a mozdulatok tere, amely két antagonisztikus modellre oszlik. Egyrészt a színpadi utánozó mozgásokra, amelyekben a közönség önmagára ismerhet, másrészt az autentikus mozgásra, a közösséget alkotó testek sajátos mozgására.

A „festett” jelek síkja, a színház által végrehajtott megkettőzés, a táncoló kar ritmusa: ez az érzéki felosztásának három formája, amelyek alapján a művészeteket észlelhetjük és elgondolhatjuk mint művészetet és mint a közösségi érzék érvényesülésének formáját. E formák határozzák meg azt a módot, ahogyan a művek vagy előadások „politizálnak”, elsődleges szándékaiktól, a művészek társadalmi helyzetétől vagy akár attól függetlenül is, hogyan tükrözik ezek a művészeti formák a társadalmi struktúrákat vagy folyamatokat. Megjelenésükkor a *Bovaryné*t vagy *Az érzelmek iskoláját* Flaubert arisztokratikus póza és politikai konformizmusa ellenére azonnal „az irodalmi demokrácia” képviselőjének tekintették. Flaubert-nek még azt az elutasítását is a demokratikus egyenlőség tanújeleként fogták fel, hogy nem hajlandó az irodalomnak semmiféle üzenetet tulajdonítani. Flaubert demokrata, mondták az ellenlábasok, mert álláspontja szerint az író fest és nem tanít. Ez a mindent közömbösen egyneművé tevő eljárás egy költői álláspont következménye: a témák egyenértékűvé tétele tagad minden szükségszerű összefüggést egy meghatározott forma és egy meghatározott tartalom között. De végül is, mi ez a közömbösség, ha nem mindazon dolgok egynemű volta, amelyek egy írott lapon előfordulhatnak, és bárki szeme elé tárulhatnak? Ez az egyneműség lerombolja az ábrázolás minden hierarchiáját, és az olvasók közösségét is legitimitás nélküli közösségként intézményesíti, amelyet csak az irodalom véletlenszerű terjedése rajzol ki.

Így tehát az esztétikai felosztás nagy formáinak, a színháznak, az írott szövegnek, a karnak eleve valamilyen érzéki politikumot tulajdonítunk. Ezek a „politikák” a saját logikájukat követik, és nagyon különböző korszakokban és kontextusokban újra meg újra felkínálják szolgálataikat. Gondoljunk csak arra, hogyan működtek ezek a paradigmák a XIX. század végének és a XX. század elejének művészeti-politikai csomópontjában! Gondoljunk például arra, milyen szerepet tölt be a teleírt papír anyagságán felülemelkedő írott szöveg különböző formáinak paradigmája: a regénynek is megvan a maga demokráciája, az írás egynemű demokráciája, amint azt a regény és közönsége szimbolizálja. De ott van a tipográfiai és az ikonográfiai kultúra is, a betű és a kép hatalmának összefonódása, amely oly

jelentős szerepet játszott a reneszánsz idején, és amelyet a keretdíszek, zárólécek és a romantikus tipográfia különféle egyéb találmányai újraélesztettek. Ez a modell összekuszálja a távoli megfelelések reprezentációs logikára épülő szabályait a kimondható és a látható között. És összekuszálja a tiszta művészet alkotásai és az iparművészet díszítőelemei közötti feladatmegosztást is. Ezért játszott oly fontos – de általában alábecsült – szerepet a reprezentáció paradigmájának átalakulásában és ennek politikai következményeiben. Gondolok például arra a szerepre, amelyet az *Arts and Crafts* mozgalomban és annak minden származékában (art deco, Bauhaus, konstruktivizmus) játszott, amelyben az új közösséget – a szó tág értelmében vett – ingóságnak fogták fel, s ez a festett felület fogalmát is újraalkotta, egyfajta közös írásfelület formájában.

A modernista beszédmód az absztrakt festészet forradalmát olyan felfedezésként jeleníti meg, amellyel a festészet saját „médiumára” ismer rá: a kétdimenziós felületre. A harmadik dimenzió perspektivikus illúziójának visszavonásával így a festészet újra uralkodni tud saját felülete fölött. Csakhogy ez a felület éppenséggel nem a sajátja. Egy „felület” nem pusztán geometriai vonalkompozíció. Az érzéki felosztásának egyik formája is. Platón szemében az írás és a festészet egyaránt a néma jelek felülete, mindkettőből hiányzik a lélegzet, amely az élőbeszédet áttelekesíti, és eljuttatja a másik beszélőhöz. A sík e logika szerint nem a mélység harmadik dimenziójának ellentéte, hanem az „élő”. A festett jelek néma felülete az „élő” beszédaktus ellentéte, azé, amellyel a beszélő a megfelelő címzetthez fordul. A festészet pedig azzal, hogy a harmadik dimenziót is birtokba vette, erre a felosztásra válaszolt. Az optikai mélység reprodukciója a *történet* kitüntetettségehez kötődött. A reneszánsz idején része volt a festészet felértékelődésében, annak megerősítésében, hogy a festészet képes megragadni az eleven beszédaktust, a cselekvés és a jelentés döntő fontosságú összetevőjét. A reprezentáció klasszikus poétikája a *mimézis* platóni lealacsonyítása ellenében a beszéd vagy a kép „laposságát” sajátos élettellel, mélységgel akarta felruházni, egy cselekedet megnyilvánulásának, egy belső kifejeződésének vagy egy jelentés átvitelének formájában. Így létesített távoli kapcsolatot a szó és a kép, a kimondható és a látható között, az „utánzásnak” megadva a maga saját terét.

És éppen ez a kapcsolat válik kétségessé akkor, amikor a kétdimenziós illetve háromdimenziós mivoltot mesterségesen elkülönítik egymástól, és valamely művészeti ág „sajátjaként” határozzák meg. Jórészt ekkor megy végbe a papírlap síkján, az irodalom

„képeinek” funkcióváltásában, vagy a képről folytatott beszéd megváltozásában, de a tipográfia, a plakát és az iparművészet összefonódásában is a festészet „antireprezentációs” forradalma. Ez a festészet, amelyet nagyon helytelenül neveznek absztraktnak, s úgymond a saját médiumához visszatérőnek, egy olyan átfogó látásmód hasznélvezője, amely egy újfajta épületekben élő, más tárgyakkal körülvett, új emberre tekint. **Síkbelisége a papírlapéhoz, a plakátéhoz vagy a kárpitéhez kapcsolódik. Mondhatni érintkezési felület. Antireprezentatív „tisztasága” a tiszta művészet és az alkalmazott művészet összefonódásának kontextusában jelenik meg, s ez mindjárt politikai jelentést ad neki.** Nem a korabeli forradalmi láz teszi Malevicset egyszerre a *Fehér alapon fekete négyzet* szerzőjévé és „új életformák” forradalmi dalnokává. És nem az új ember valamiféle teátrális eszménye pecsételi meg a forradalmár politikusok és művészek átmeneti szövetségét. Először a különböző „hordfelületek” között létrejött érintkezési felületen, a költemény és tipográfiája vagy illusztrációja, a színház és díszlet- vagy plakáttervezői között, a dísz tárgy és a költemény között szövődik kapcsolat, amely a figuratív ábrázolást leromboló művészt az új életet kigondoló forradalmárral összeköti. **Az ilyen érintkezési felület politikai, amennyiben megkérdőjelezi a reprezentáció logikájával együtt járó kettős politikai jelleget. Ez a politika egyrészt elválasztotta egymástól a művészi utánzás világát és a létfontosságú érdekek, a politikai-társadalmi jelentőségű dolgok világát. Másrészt pedig hierarchikus szervezettsége – konkrétan az élő beszéd/cselekvés elsőbbsége a festett képhez képest – megfelelésben állt a társadalmi-politikai renddel. A regényoldal győzelmével a színpadi jelenet fölött, a képek és jelek egyneműsítő összefonódásával a festészeti vagy tipográfiai felületen, a kézműves mesterségeknek a magas művészet rangjára emelkedésével, valamint azzal az új igénnyel, hogy a művészetet bevigyék a mindennapok díszítésébe, az érzéki tapasztalat egy egész, rendezett szétválasztása tűnik el.**

Így lép fel a festett jelek felületének „lapossága”, az érzéki Platón által megbélyegzett, egyneműsítő felosztásmódja egy művészet „formális” forradalmi elveként, s egyben a közös tapasztalat politikai újraelosztásának elveként is. Elgondolkodhatnánk ugyanígy a többi nagy formáról, a már említett karról és a színházról és másokról is. Az ilyen értelemben felfogott esztétikai politika történetének számolnia kell azzal is, hogyan kerülnek szembe vagy keverednek ezek a nagy formák. Gondolok itt például arra, ahogy a jelek/formák felületének paradigmája ütközött vagy keveredett a jelenlét színházi paradigmájával – és azokkal a

különböféle formákkal, amelyeket ez a paradigma ölthetett, egy kollektív legenda szimbolista megformálásától az új emberek cselekvő kórusáig terjedően. A politika itt a színpad és a nézőtér kapcsolataként, a színész testének jelentéseként, a közelség vagy a távolság játékaként működik. Mallarmé kritikái példaszerűen jelenítik meg a fenti formák közötti vonatkozások, ellentétek és hasonulások játékát az írott lap intim színterétől vagy a kalligrafikus koreográfiától a hangverseny újfajta „ájtatosságáig” terjedően.

Egyrészt tehát ezek a formák a közösség nagyon különböző kontextusokban is egymással egyenlő alakzataiként jelennek meg. Emellett azonban alkalmasak arra is, hogy egymásnak ellentmondó politikai paradigmákhoz kapcsolják őket. Vegyük a tragikus jelenet példáját! Platón szerint a tragikus színház a demokrácia tünetegyüttesét, de az illúzió hatalmát is magán hordozza. Arisztotelész megvonja a *mimézis* saját területének határát, a tragédiát pedig műfaji logika szerint írja körül, ezzel pedig újradefiniálja – még ha nem is ez a szándéka – politikai jellegét. A reprezentáció klasszikus rendszerében a tragikus jelenet egy rendezett világot tesz láthatóvá, melyet az alattvalók hierarchiája, illetve a helyzeteknek és a beszédstílusoknak az ehhez a hierarchiához való alkalmazkodása irányít. A demokratikus paradigmából a későbbiekben monarchikus paradigma lesz. Gondoljunk a retorika és a „jó szónok” modelljének hosszú és ellentmondásos történetére! A monarchiák korában a kiváló szónoki képességet mindvégig a démoszthenészi demokratikus ékesszólás jelentette, az pedig a legfelsőbb hatalom elképzelt attribútuma volt a szemükben, de arra is alkalmasnak tartották, hogy bármikor újra magára öltse demokratikus funkcióját, vagyis kanonizált formáit és ismert képeit a nyilvánosságban törvényszerűen felbukkanó, engedély nélkül beszélők szolgálatába állítsa. Vagy gondoljunk arra, milyen egymással ellentétes pályákat futott be a koreográfiai modell! Nemrégiben több munka is felidézte a kálváriáját a Lábán által kidolgozott mozgásjel-írásnak, amelyet a szerző a test felszabadításának kontextusában fogalmazott meg, azután a náci tömegdemonstrációk mintája lett, végül pedig a performance-művészet ellenzéki kontextusában visszanyerte felforgató tisztaságát. A benjamini magyarázat, amely a politika végzetes esztétizálódásáról beszél „a tömegek korában”, talán megfelel az arról a réges-régi kapcsolatról, amely az állampolgárok lelki egyesülését a test felszabadult, ujjongó mozgása között létesült. A színházzal és az írott törvénnyel egyaránt ellenséges államában Platón szerint a csecsemőket ajánlatos folyamatosan ringatni.

A fenti három formát azért idéztem fel, mert Platón pontos fogalmi meghatározással szolgált róluk, és mert a történelem során továbbéltek. Természetesen nem határoznak meg minden módot, ahogyan a közösség alakzatai esztétikailag kirajzolódhatnak. A fontos az, hogy az esztétika – politika összefüggés kérdése ezen a szinten a közösség közös mivoltának érzéki kijelöléseként, a láthatóságát és az elrendezését meghatározó formák szintjén vetődik fel. Ebből kiindulva gondolkodhatunk el a művészek politikai beavatkozásairól, a társadalom feltárásának romantikus irodalmi formáitól kezdve az álom szimbolista poétikáján vagy a művészet dadaista illetve konstruktivista felszámolásán át egészen a kortárs performance-ig és installációig. Ebből a kiindulópontból ismét megkérdőjelezhetővé válik a művészeti „modernség” számos elképzelt története, illetve az a hiábavaló vita, amely a művészet autonómiájáról vagy politikai alávetettségéről folyik. A művészeti ágak sosem adnak egyebet a hatalom vagy az emancipáció gépezeteinek, mint amit adni tudnak, más szóval csak annyit, amennyi közös bennük: testhelyzeteket és testmozgásokat, a szó működését, a látható és a láthatatlan újraosztását. A művészetek kivívott autonómiája vagy alárendeltsége ugyanezen az alapon nyugszik.

2. A művészet rendszereiről és a modernség fogalmának csekély érdekességéről

A művészi alkotásról a XX. században alkotott néhány központi kategória, mint például a modernitás, az avantgárd és egy ideje a posztmodern, politikai értelmet is kapott. Fontosnak találja ezeket abból a szempontból, hogy pontosan megfogalmazhassuk, mi köti az „esztétikumot” a „politikumhoz”?

Nem hiszem, hogy a modernség és az avantgárd fogalma különösebben megvilágító lenne, ha a művészet múlt század óta megjelenő új formáit vagy az esztétikum és a politikum kapcsolatát kívánjuk elgondolni. Inkább összekevernek két igencsak különböző dolgot: az egyik az általában vett művészetek egyik rendszerének sajátos történetisége. A másik azoknak a szakító vagy anticipáló döntéseknek a sokasága, amelyek ebben a rendszerben megszületnek. Az esztétikai modernség fogalma, anélkül, hogy annak fogalmával szolgálna, a művészetek egy bizonyos rendszerének egyediségét jelenti, azaz a művek vagy eljárások előállítási módjai, ezen eljárások látható formái és mindezek fogalmi megjelenítési módjai közötti sajátos kapcsolatot.

Itt kénytelenek vagyunk kitérőt tenni, hogy megvilágítsuk ezt a fogalmat, és helyre tegyük a problémát. A *művészetnek* nevezett jelenséget illetően a nyugati hagyományban három nagy rendszert különböztethetünk meg. Itt van mindenekelőtt az, amelyet legszívesebben **a képek etikai rendszerének** nevezek. Ebben a rendszerben a **„művészet”** nincs külön azonosítva, hanem a képek kérdésének rendelődik alá. Van egy típusú létező, a **képeké, amelynek két kérdésre kell választ adnia: az eredetére, vagyis igazságtartalmára, illetve a rendeltetésére: arra, hogy mire használják fel, és milyen hatást vált ki.** Ebbe a rendszerbe tartozik az istenképek kérdése, előállításuk jogosultsága vagy tilalma, az előállított képek státusza és jelentése. De ide tartozik az egész platóni polémia is, amely a festészet, a költészet és a színpad látszatvilágát ostromozza. Platón – bár gyakran az ellenkezőjét állítják – nem rendeli alá a művészetet a politikának. Az ő szemében ennek a

megkülönböztetésnek nincs értelme. Az Ő felfogása értelmében nincs művészet, csak mesterségek, tevékenységfajták vannak. Így ezek között húz határvonalat: vannak valódi mesterségek, azaz egy meghatározott minta meghatározott célú utánzásán alapuló készségek, és vannak a művészet szimulakrumai, amelyek csak pusztán látszatokat utánoznak. Ezek az utánzásmódok, melyek itt még csak eredetükben különböznek egymástól, később rendeltetésük szerint is elkülönülnek: aszerint, hogy nyújtanak-e a költői képek a gyermekeknek és a néző-polgároknak valamifajta neveltetést, és hogyan illeszkednek az állam tevékenységeinek felosztásába. Ilyen értelemben beszélek a képek etikai rendszeréről. Ebben a rendszerben az a lényeges, hogyan viszonyul a képek létmódja az *éthoszhoz*, az egyén és a közösségek életviteléhez. Ez a kérdésfeltevés nem engedi meg, hogy a „művészet” mint olyan külön individuummá váljon².

A művészetek **poétikus – vagy reprezentációs – rendszerétől** elkülönül a képek etikai rendszere. Az előbbi a művészetet – vagy inkább a művészeteket – a *poézis/mimézis* fogalompárban határozza meg. A mimetikus elv alapján véve nem normatív elv, amely kimondja, hogy a művészetnek a mintáihoz hasonló másolatokat kell előállítania. Hanem mindenekelőtt pragmatikus elv, amely a mesterségek (a tevékenységi formák) általában vett területén belül különít el bizonyos mesterségeket, melyek sajátos dolgokat, tudniillik utánszobákat hoznak létre. Ezek az utánszobák kétféle ellenőrzésnek vannak alávetve: egyrészt annak, amellyel a mesterségek termékeit a használat során szokásosan ellenőrzik, másrészt hogy a beszéd és a kép megfelel-e az igazságnak. Ezt a hatalmas műveletet hajtja végre a

² Innen válik érthetővé a paralogizmus, amelyet minden olyan kísérlet tartalmaz, mely a művészet jellemzőit a képek ontológiai státuszából akarja levezetni (például azok a szüntelen próbálkozások, hogy az ikon teológiájából jussanak el a festészet, a fotó vagy a film „sajátosságához”). Ugyanez a probléma vetődik fel az aura benjamini elemzésében is. Benjamin ugyanis kétértelműen következtet a kép rituális értelméből a műalkotás egyedülálló értékére. „Döntő jelentőségű ’tény’, hogy a műalkotás auratikus létezés módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. Más szóval, az ’igazi’ műalkotás egyedülálló értékét mindenkor a rituálé alapozza meg, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékére.” („A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában”, ford. Kurucz-Mélyi, in.: *Az Aura-kiállítás katalógusa*). Ez a „tény” valójában nem más, mint két transzformációs séma problematikus összeegyeztetése: a „felszentelt szekularizációjának” historizáló sémája kerül itt össze a használati érték csereértékké való átalakulásának közgazdasági sémájával. Ott azonban, ahol a szent szolgálata a szobor vagy festmény mint kép rendeltetése, ott a művészet sajátosságának, „alkotásai” egyedüliségének gondolata meg sem jelenhet. Az egyiknek el kell tűnnie ahhoz, hogy a másik feltűnhessen. Amiből korántsem következik, hogy az utóbbi az előbbi alakváltozata. A „más szóval” kifejezés egyenértékűnek tételez két állítást, amelyek egyáltalán nem azok, és bármilyen átmenet lehetőségét megengedi a művészet materialista magyarázata és profán teológiává alakítása között. Így lehetséges, hogy a kultusból a kiállításba való átmenetről beszélő benjamini elmélet ma három rivalizáló beszédmód számára is támaszul szolgál: a művészet miszticizmusát demisztifikáló modernséget hirdetőnek, annak, amelyik a művet és a kiállítási teret a láthatatlan megjelenítésének szent értékeivel ruházza fel, de annak is, amelyik az istenek jelenlétének letűnt idejét a magára hagyott ember, a „láthatóságnak kitett lény” idejével állítja szembe.

mimézis fogalmának arisztotelészi kidolgozása, és a tragédia cselekményének juttatott kiváltságos szerep. Ezáltal a költeményben megjelenő *tett*, a cselekvő embereket megjelenítő akciókat elrendező meseszöveg kerül előtérbe, háttérbe szorítva a képen látható *létezőt*, a modelljéről valló másolatot. Ezen az elven nyugszik a drámai modell szerepváltása, amiről az imént beszéltem. Így az utánzatok összefüggő területének külső elhatárolását szabályozó elv egyben a halmazba való beletartozás normatív elve is. Ez fejlődik olyan normatív formákká, melyek kijelölik a feltételeket, amelyek alapján az utánzatokat az egyik mesterséghez tartozónak ismerhetjük el, és annak keretei között értékelhetjük jónak vagy rossznak, megfelelőnek vagy nem megfelelőnek. Ezek a normatív formák meghatározzák az ábrázolható és az ábrázolhatatlan felosztását, a műfajok megkülönböztetését az ábrázolt dolgok szerint, a kifejezésmódok alkalmazási elveit a műfajok, azaz az ábrázolt témák szerint, a hasonlóság eloszlását a valószerűség, megfelelés vagy összefüggés elvei szerint, a művészeti ágak elkülönítésének és összehasonlításának kritériumait, stb.

Poétikáinak abban az értelemben nevezem ezt a rendszert, hogy a művészeteket – azt, amit a klasszikus kor „szépművészetnek” nevez – a tevékenységi formák osztályozásán belül határozza meg, következésképpen kijelöli a tevékenység helyes formáit csakúgy, mint az utánzás értékelését. *Reprezentációnak* abban az értelemben nevezem, hogy a tevékenység, a látás és a megítélés e formáit a reprezentáció vagyis a *mimézis* fogalma vezérli. De, ismétlem, nem a *mimézis* az a törvény, amely a művészeteket a hasonlóságnak veti alá. A *mimézis* mindenekelőtt a tevékenységi formák és a társadalmi foglalatosságok eloszlásának ama redője, amely a művészeteket láthatóvá teszi. Nem művészeti eljárás, hanem a művészetek láthatóságának rendszere. A mesterségek láthatóságának rendszere függetleníti a művészeteket, de a tevékenységek és foglalatosságok általános rendjébe is illeszti ezt a függetlenséget. Erre tettem említést az imént a reprezentáció logikája kapcsán. Ez a logika a globális analógia jegyében összefüggésbe kerül a politikai és társadalmi foglalatosságok globális hierarchiájával: a cselekvés ábrázolásának elsőbbsége a jellemekével szemben vagy az elbeszélésé a leírással szemben, a műfajok hierarchiája, melyet a tárgy méltó volta jelöl ki, sőt a szó művészetének, a cselekvő szónak az elsőbbsége analógiába kerül a közösség egész, hierarchikus szemléletével.

Ezzel a reprezentációs rendszerrel áll szemben az a másik, amelyet a művészetek esztétikájának nevezek. *Esztétikának*, mert a művészet meghatározása itt már nem a

tevékenységi formák megkülönböztetésén belül határozódik meg, hanem annak alapján, hogy a művészet termékei sajátos érzéki létmóddal rendelkeznek. Az esztétika szó ez esetben nem a művészetkedvelők érzékenységről, ízléséről és gyönyörűségéről szóló teóriára utal. A művészethez tartozó dolgok sajátos létmódjára utal, tárgyainak létmódjára. A művészetek esztétikai rendszerében a művészethez kötődő dolgok azzal határozhatók meg, hogy az érzékelhető egy sajátos rendszeréhez tartoznak. Ebben a megszokott kapcsolataitól megfosztott érzékelhetőségben egyfajta heterogén hatóerő lakozik, egy önmagától elidegenedett gondolat hatóereje: termék, amely mégsem az, nem-tudássá átalakult tudás, pátoszba átment *logosz*, a szándékolatlan szándéka, stb. Ennek az önmagától elidegenült érzékelhetőnek a gondolata - egy olyan gondolkodás székhelye, amely maga is elidegenült önmagától – a változatlan magja a művészet azon meghatározásainak, amelyek kezdettől fogva alakítják az esztétikai gondolkodást: Vico felfedezése, aki az „igazi Homéroszban” az akaratlan költőt látja, a kanti „génusz”, aki nem is tudja, milyen törvényt alkot, a schilleri „esztétikai állapot”, amely felfüggeszti mind az értelem tevékenységét, mind az érzéki passzivitást, a művészet mint egy tudatos folyamat és egy öntudatlan folyamat azonosságának schellingi meghatározása, stb. De ugyanígy jelen van a művészetek modern korra jellemző önmeghatározásaiban is: a teljesen kiszámított és akaratunktól mégis független prousti könyv felfogásában; Mallarmé elgondolásában a néző-költő költeményéről, amelyet „íróeszköz nélkül” írnak le az analfabéta táncosnő lépései; a szürrealisták gyakorlatában, amelyben a mű divatjamúlt katalógusok illusztrációival vagy a múlt századi folytatásos regényekkel fejezi ki a művész tudatalattiját; abban, ahogy Bresson gondolkodott a filmről mint a rendező gondolatainak soráról, melyet „modelljeinek” testéről olvas le, akik bele sem gondolva ismétlik az általa diktált szavakat és gesztusokat, s ezzel a rendező tudta és saját tudtuk nélkül fejezik ki igazságukat, stb.

Felesleges tovább sorolni a meghatározásokat és a példákat. Inkább a probléma lényegét kell jelezni. A művészetek esztétikai rendszere a művészetet tisztán a különössel azonosítja, és feloldja minden specifikus szabály, a témák, műfajok és művészeti ágak mindenfajta hierarchiája alól. De ezzel egyben porrá zúzza a mimézis korlátját is, amely a művészi tevékenységi formákat megkülönböztette az egyéb tevékenységi formáktól, szabályait pedig elválasztotta a társadalmi foglalatosságok rendjétől. A művészet abszolút egyediségét állítja, de ezzel lerombolja ennek az egyediségnek mindenféle gyakorlati

kritériumát is. Ugyanakkor a művészet autonómiáját és a művészi formák identitását azokkal a formákkal alapozza meg, amelyek révén az élet önmagát alakítja. A schilleri *esztétikai állapot*, ennek a rendszernek az első – és bizonyos értelemben felülmúlhatatlan – megnyilvánulása, világosan jelzi ezen ellentétek alapvető azonosságát. Az esztétikai állapot pusztá felfüggesztés, az a pillanat, amikor a formát önmagáért tapasztaljuk. S egyben egy sajátos humanitás kialakulásának pillanata is.

Innen érthetővé válik, mi a szerepe a modernség fogalmának. Azt mondhatjuk, hogy amit a modernség zavaros megnevezésével illetnek, valójában a művészetek esztétikai rendszere. Csakhogy a „modernség” több valamiféle zavaros elnevezésnél. A „modernség”, különféle változataiban, az a fogalom, amely képes elfedni a művészetek e rendszerének sajátosságát, sőt azt is, miben áll a művészeti rendszerek sajátosságának értelme. Dicsőítve vagy kárhoztatva egyszerű átmenetet teremt vagy határvonalat húz a régi és az új, az ábrázoló és a nem-ábrázoló vagy az ábrázolás ellenes között. Ezt a leegyszerűsítő történeti szemléletet a festészet nonfiguratívvá válására alapozzák. A változást az elméletírók sommásan a művészeti „modernség” általános anti-mimetikussá válásával határozzák meg. Amint e modernség dalnokai olyan helyeket láttak, ahol a modernség e bölcs iránya mindenféle azonosíthatatlan tárgyat, gépet és berendezést állított ki, az „újdonság hagyományának” ugrottak neki, az újító akaratnak, amely szerintük a művészeti modernséget önmaga üres hirdetésére redukálja. Csakhogy már a kiindulópont is hibás. A *mimézistől* való elrugaszkodás korántsem azonos a figuratív festészet elutasításával. Kezdeti időszakát gyakran nevezték *realizmusnak*, amely távolról sem a hasonlóság előtérbe helyezését jelenti, hanem azoknak a kereteknek a lerombolását, amelyek között ez a hasonlóság működött. Azaz a regények realizmusa mindenekelőtt az ábrázolás hierarchiáját rúgja fel (az elbeszélés elsőbbségét a leíráshoz képest vagy a témák hierarchiáját), és egy olyasfajta töredékes vagy közelítő fókuszálási módot hoz, amely a logikus történetfűzés helyett nyers jelenlétet követel. A művészetek esztétikai rendszere nem állítja szembe egymással a régit és az újat. Mélyrehatóbban állít szembe egymással kétféle historizálási rendszert. A régi a mimetikus rendszeren belül szembesítődik az újjal. A művészet esztétikai rendszerében a művészet jövője, a jelen nem-művészi részétől való távolsága szüntelenül átrendezi a múltat.

Akik rajongva ünneplik vagy leleplezik „az újdonság hagyományát”, valójában megfélelkeznek arról, hogy ennek elkerülhetetlen velejárója a „hagyomány újdonsága” is. A

művészetek esztétikai rendszere nem a művészi szakítás elhatározásaival kezdődött. Azzal kezdődött, hogy úgy döntöttek, újraértelmezik, mit csinál a művészet, vagy mi teszi azzá: Vicóval, aki felfedezte az „igazi Homéroszt”, azaz nem a mesék és jellemek kitalálóját, hanem az antik korok képekben gondolkodó és beszélő népeinek tanúját; Hegellel, aki felismerte a holland zsánerfestészet tulajdonképpeni témáját: hiszen korántsem fogadó-históriákról vagy szobabelsők ábrázolásáról volt szó, hanem egy nép szabadságáról, amely a fény visszatükröződéseibe íródott bele; Hölderlinnel, aki újra feltalálta a görög tragédiát; Balzackal, aki a nyomok és fosszíliák alapján világokat rekonstruáló geológus költőiségét állította szembe azzal a fajta íróval, aki megelégszik a lélek néhány rezdülésének ábrázolásával; Mendelssohnnal, aki újra előadta a *Máté-passiót*, stb. A művészetek esztétikai rendszere mindenekelőtt a múlthoz fűződő kapcsolat új rendszere. Épp azt tartja az artisztikum alapelvének, hogy egy kort és a civilizáció egy állapotát kell kifejezni, ami korábban éppen a művek nem-artisztikus részének minősült (s amit azokra a nehéz időkre hivatkozva bocsátottak meg a szerzőnek, amelyekben élt). Ez az esztétikai rendszer ugyanazon eszme alapján találja ki a maga forradalmait, mint amelyikkel a múzeumot és a művészettörténetet, a klasszicizmus fogalmát és a reprodukció új formáit... És az alapján szenteli magát új életformák kitalálásának, hogy mit gondol arról, *milyen volt, milyen lehetett volna a művészet egykor*. Amikor a futuristák vagy a konstruktivisták kihirdetik a művészet célját, tevékenységét a közös élet tereinek és idejének építésében, ritmizálásában vagy díszítésében határozzák meg, akkor a művészet célját a közösségi élettel való azonossá válásában javasolják megtalálni, ez pedig abból a schilleri és romantikus újraolvasatból következik, amely szerint a görög művészet egy közösség életmódja volt – mindez azonban a reklámok kitalálóinak új módszereivel is érintkezik, bár ez utóbbiak semmiféle forradalmat nem kínálnak, csak egy új formát arra vonatkozólag, hogyan éljünk a szavak, a képek és az árucikkek között. A modernség eszméje leegyszerűsítő fogalom, amely úgy akar rendet vágni a művészetek esztétikai rendszerének összetett konfigurációjában, megtartani a szakítás formáit, a képrombolás gesztusait, hogy az összeset elválasztja az őket irányító kontextustól: a sokszorosítás általánossá válásától, az értelmezéstől, a történelemtől, a múzeumtól, a kulturális örökségtől... Egyirányúságot szeretne, noha a művészetek esztétikai rendszerének időbeliségét az eltérő időbeliségek egyidejűsége jellemzi.

A modernség fogalmát eszerint mintha szándékosan azért találták volna ki, hogy összekuszálja a művészet és a kollektív tapasztalat egyéb szféráival való összefüggéseinek változásaira való rálátásunkat. Én úgy látom, hogy ennek a kuszaságnak két nagy formája van. Mindkettő a művészetek esztétikai rendszerének azon alapvető ellentmondására épül – bár elemezni nem elemzi –, amely szerint a művészet *az élet autonóm formája*, amellyel egyszerre feltételezi a művészet autonómiáját, és azonosítja a művészetet az élet önformáló folyamatának egy pillanatával. Ebből adódik azután a „modernségről” szóló beszéd két nagy változata. **Az első a modernséget egyszerűen a művészet autonómiájával azonosítja**, a művészet anti-mimetikus fordulatáról, azaz a művészet tiszta formájának meghódításáról, végső soron a művészet lecsupaszításáról beszél. Eszerint minden egyes művészeti ág úgy érvényesítené a művészet tiszta hatóerejét, hogy a maga sajátos médiumának lehetőségeit tárja fel. A költészet vagy az irodalom modernsége így a kommunikatív alkalmazástól eltérített stílus kibontakozása lenne. A festészet modernsége a maga sajátos nyelvéhez: a színes festékanyaghoz és a kétdimenziós felülethez való visszatérés. A zenei modernség pedig a dodekafon stílussal lenne azonos, amely megszabadul a nyelvi expresszivitással való mindenféle analógiától. Ezek a sajátos modernségek pedig távoli analógiás kapcsolatban állnának egyfajta politikai modernséggel, amely korszakról korszakra hajlamos hol a radikális forradalmisággal, hol pedig a jó köztársasági kormány józan és illúziómentes modernségével azonosulni. Amit a „művészet válságának” neveznek, az lényegében ennek az egyszerű modernista paradigmának a kisiklása, amely egyre jobban távol tartja magát a műfajok és a felületek keverésétől csakúgy, mint a művészetek egyidejű formáinak politikai értékében megfigyelhető különbségektől.

Ezt a kisiklást nyilvánvalóan mindenekelőtt a modernista paradigma második nagy formája határozza meg, **amelyet modernitarizmusnak is nevezhetnénk. Ezalatt pedig azt a meghatározást értem, amikor a művészetek esztétikai rendszerének formáit a modernitás feladatának vagy saját céljának megvalósulási formáival azonosítják.** A meghatározás alapját az esztétikai „forma” szerkezeti és generatív ellentmondásosságának sajátos értelmezése adja. A művészetet ismét az élet egy formájaként és önformálásaként értékelik. A kiindulópontban a nélkülözhetetlen hivatkozási pont áll, a schilleri fogalom, az *ember esztétikai nevelése*. Ez a fogalom rögzítette azt a gondolatot, hogy az uralom és a szolgaság mindenekelőtt ontológiai felosztás (a gondolat aktivitását az érzéki anyag passzivitásával

szemben), és határozott meg egy semleges állapotot, a kettős kizárás állapotát, amelyben a gondolkodás aktivitása és az érzéki receptivitás egyetlen valósággá válik, s mintegy a létezés új régióját hozza létre – a látszat és a játék szabad világát -, ezzel pedig elképzelhetővé válik az a fajta egyenlőség, amelynek közvetlen megvalósíthatatlansága Schiller szerint a francia forradalommal láthatóvá vált. Az „esztétikai nevelésnek” tehát az érzékelhető világ belakásának e sajátos módját kell kifejlesztenie, hogy aztán olyan embereket formáljon, akik képesek egy politikailag szabad közösségben élni. Erre a talapzatra épül a modernségnek mint az emberben egyelőre még lappangó emberség érzéki kiteljesítésére szánt időnek az elképzelése. S ezen a ponton megállapítható, hogy az „esztétikai forradalom” a politikai forradalom új eszméjét alkotta meg, az egyelőre csak elméletben létező közös emberség érzéki megvalósítását. Így lett a schilleri „esztétikai állapotból” a német romantika „esztétikai programja”, az a program, melynek tömör összefoglalását Hegel, Hölderlin és Schelling vázolta fel közösen: a tiszta gondolat feltétel nélküli szabadságának érzéki megvalósítása a nép életének és mítoszainak formájában. Az esztétikai autonómia e paradigmája vált a forradalom új paradigmájává, és tette lehetővé utóbb a marxista forradalmon munkálkodók és az új élet formáin munkálkodók rövid ideig tartó, ám meghatározó jelentőségű találkozását. Ennek a forradalomnak a csődje döntötte el két szakaszban a modernitarizmus sorsát. Az első időszakban a művészet modernizmus tagadást és ígéretet hordozó, autentikus forradalmi ereje ellentétbe állítódott a politikai forradalom elfajulásával. Ennek a modernség-ellenes mozgalomnak a legfőbb vektora a szürrealizmus és a Frankfurti Iskola volt. A második szakaszban a politikai forradalom bukását a forradalom ontológiai-esztétikai modelljének csődjeként érzékelték. A modernség tehát egyfajta balvégzetté vált, mert egy alapvető dolgot el kellett felejtetni hozzá: a technika Heidegger által meghatározott lényegét, a király és az ember hagyományának forradalmi lefejezését, s végül az emberi teremtmény eredendő bűnét, hogy hajlamos megfeledezni arról, hogy tartozik a Másiknak, és arról, hogy alá van vetve az érzéki világ heterogén erőinek.

A *posztmodern*nek nevezett jelenség valójában ennek a fordulatnak a folyamata. Kezdetben a posztmodern felszínre hozta mindazt, ami a művészetek és elgondolhatósági formáik legutóbbi fejlődésében romba döntötte a modernizmus elméleti építményét: a művészetek közötti átmeneteket és keveredést, amelyek romba döntötték a művészeti ágak elkülönítésének lessingi ortodoxiáját; a funkcionista építészet paradigmájának

összeomlását és a görbe vonal illetve az ornamentika visszatérését; a kétdimenziós/absztrakt/pikturális modell romba dőlését a figurativitás és a jelentés újbóli megjelenésével, és a festészet kiállítótereit lassan elfoglaló – a pop-arttól az installációs művészetig és videó-művészet³ „szobáig” terjedő – háromdimenziós és narratív formákkal; a beszéd és a festészet, a monumentális szobrászat és a fény–árny vetítés újfajta kombinációit; a szeriális hagyományt szétrobbantó újfajta keveredéseket zenei műfajok, korszakok és rendszerek között. A modernség teleologikus modellje tarthatatlanná vált mind a különböző művészeti ágak „sajátosságainak” felosztásában, mind a művészet tiszta területének elkülönítésében. A posztmodern egyrészt pusztán elnevezés volt, amelynek örvén egyes művészek és gondolkodók tudatára ébredtek, mi volt valójában a modernizmus: kétségbeesett kísérlet arra, hogy a fejlődés és a történelmi szakítás egyszerű teleológiájához kötötteen alapozzák meg a „művészet sajátosságát”. S a művészetek esztétikai rendszere egyik alapvető adottságának e kései felismerését nem igazán kellett egy valós időbeli határvonallá, egy történelmi korszak tényleges végévé tenni.

Csak hogy a folytatásban kiderült, hogy a posztmodern több volt mindezeknél. A vidám posztmodern szabadosság, a posztmodern rajongása a minden műfajban felbukkanó utánpótlás, mesterséges és véletlen kereszteződések karneválja iránt megváltozott, és egyre inkább megkérdőjeleződött az a szabadság vagy autonómia, amelyet a modernség alapelve szerint a művészet hivatása volt – vagy lett volna – megvalósítani. A karneváltól visszatértek tehát az Ősjelenethez. De ez az Ősjelenet is kétféleképpen érthető: egy folyamat kiindulópontjaként vagy eredendő hasadásként. A modernista hitvallás az „ember esztétikai nevelésének” eszméjébe kapaszkodott, amelyet Schiller a szép kanti analíziséből vezetett le. A posztmodern fordulat elméleti alapja Kant fenséges-fogalmának Lyotard-i elemzése lett, melyben a fenségest alapvető határvonalként értelmezi újra az eszme és bármely érzéki megjelenés között. Ezzel a posztmodern is belépett a modernista gondolkodás nagy bűnbánó és sirató kórusába. A fenséges határvonala pedig magába sűrítette a bűnbeesés vagy az eredendő meghasadás minden fajtáját: Heidegger világot elhagyó Isteneit; a szimbolizálhatatlan tárgy és a halálösztön freudi kiiktathatatlanságát; az ábrázolás tilalmát hirdető Abszolút Más hangját; az Atya forradalmi meggyilkolását. A posztmodern ekkor a megjeleníthetetlen/kezelhetetlen/megválthatatlan nagy siratóénekévé vált, leleplezte az

³ vö. Raymond Bellour: „La Chambre”, in *L'Entre-images*, 2, Párizs, P.O.L., 1999.

ember emberségének önfelszabadítását hirdető eszméjének illetve az ember koncentrációs táborokba vezető elkerülhetetlen és végtelen útjának modern örületét.

Az avantgárd fogalma azt a szubjektum típust határozza meg, amely rendelkezik a modernista látásmóddal, és ennek a látásmódnak a jegyében össze tudja kapcsolni az esztétikumot a politikummal. Sikere nem is annyira annak köszönhető, hogy kézenfekvő kapcsolatot kínál az újdonság művészi eszméje és a mozgalom politikai irányításának eszméje között, inkább annak a titkosabb kapcsolatnak, amelyet az „avantgárd” kétféle elgondolása között létesít. Adva van egyfelől egy erő katonai és topográfiai fogalma, amely az élen jár, kézben tartja a mozgalom szellemi irányítását, összefogja erőit, kijelöli a történeti fejlődés irányát, és kiválasztja a szubjektív politikai orientációkat. Egy szóval tehát adott egy elgondolás, amelyik a politikai szubjektivitást egy bizonyos formához köti – a pártéhoz, egy előretolt különítményéhez, mely irányító képességét abból a képességéből nyeri, hogy a történelem jeleit olvasni és értelmezni tudja. És adott az avantgárd másik elgondolása, amely a schilleri modell szerint a jövő esztétikai anticipációjában gyökerezik. Ha az avantgárd fogalma értelmezhető a művészetek esztétikai rendszerében, azt itt kell keresnünk: nem a művészi újdonság előretolt különítményeiben, hanem egy jövőbeli élet érzéki formáinak és anyagi kereteinek kitalálásában. Ezt hozta az „esztétikai” avantgárd a „politikai” avantgárdnak, vagy ezt hozta akarata és hite szerint, amikor a politikát totális életprogrammá alakította át. A pártok és az esztétikai mozgalmak közötti kapcsolat kezdetben az avantgárd e két elgondolása, valójában a politikai szubjektivitásról alkotott kétféle elképzelés közötti, hol előzékenyen fenntartott, hol könyörtelenül leleplezett keveredés. A két összetevő tehát a párt archepolitikus eszméje, azaz egy olyan politikai intellektus eszméje, amely a változás leglényegesebb feltételeit tömöríti magában, és az átfogó politikai szubjektivitás metapolitikus eszméje, a virtualitás eszméje az eljövendő közösséget megelőlegező, újíto érzéki tapasztalási módozatokban. Csakhogy ez a keveredés korántsem a véletlen szülötte. Szemben azzal, amit a mai doxa állít, a totalitarizmust nem az érzéki totális forradalmát követelő művészek készítették elő. Azt mondhatnánk inkább, hogy maga a politikai avantgárd eszméje megosztott: az avantgárd stratégiai illetve esztétikai fogalmára osztódik fel.

3. A mechanikus művészetekről és a névtelenek esztétikai és tudományos előrelépéséről

Egyik írásában ön párhuzamot állít fel a „mechanikus” művészeteknek nevezett fotográfia és film fejlődése és az „új történelem”⁴ megszületése között. Kifejtené ezt a párhuzamot? Összeköthető ez Benjamin elképzelésével, amely szerint a múlt század elején a tömegek éppen e művészetek segítségével váltak láthatóvá tömeg mivoltukban?

Mindenekelőtt talán egy félreértést kell tisztáznunk a „mechanikus művészetek” fogalmát illetően. Én egy tudományos paradigma és egy *esztétikai* paradigma között vontam párhuzamot. A benjamini tétel valami mást feltételez, amit én kétesnek látok: Benjamin egy művészeti ág esztétikai és politikai sajátosságait az adott művészet technikai sajátosságaiból vezeti le. A mechanikus művészetek szerinte éppen *mechanikus* voltak miatt váltanak ki művészeti paradigmaváltást és a művészet újfajta viszonyát saját témáihoz. Ez az elképzelés a modernizmus egyik alapvető tételére utal, arra, amelyik a művészetek különbségeit technikai feltételeikhez vagy sajátos hordozójukhoz, közvetítőjükhöz kapcsolja. Ezt az azonosítást

⁴ „L’Inoubliable”, in Jean-Louis Comolli – Jacques Rancière: *Arrêt sur histoire*, Párizs, Centre Georges-Pompidou, 1997.

értelmezhetjük a modernisták egyszerű módján vagy a modernitarizmus túlzó szemlélete szerint is. A technikai sokszorosíthatóság korszakának művészetéről szóló benjamini elmélet tartós sikere pedig nyilván annak köszönhető, hogy átmenetet biztosít a marxista materialista magyarázat és a heideggeri ontológia kategóriái között, a modernizmus korát a technika lényegének kibontakozásával kapcsolva össze. Valójában azonban ezt az esztétika és onto-technológia közötti összefüggést is utolérte a modernista kategóriák általános sorsa. Benjamin, Duchamp vagy Rodcsenko korában mindezt az elektromosságba és a gépbe, a vasba, az üvegbe, a betonba vetett hit kísérte. Az ún. „posztmodern” fordulattal viszont az ikonhoz való visszatérés lett a velejárója, amely Veronika kendőjében látja a festészet, a film vagy a fotográfia lényegét.

Véleményem szerint tehát fordítva kell nézni a dolgokat. Ahhoz, hogy a mechanikus művészetek láthatóvá tegyék a tömegeket vagy inkább a névtelen egyéneket, először is e művészetekről el kell ismerni, hogy művészetek. Azaz előbb másként kell művelni illetve elismerni őket, mint pusztán sokszorosító vagy terjesztő technikákat. Ugyanaz az elv tesz tehát bárkit láthatóvá, és teszi lehetővé azt, hogy a fotográfia és a film művészet legyen. Sőt, meg is fordíthatjuk a képletet. Épp azáltal, hogy a névtelen ember művészi téma lett, válhatott a róla készített felvétel művészetté. Az, hogy a névtelen ember nem csupán fogékony a művészetre, hanem egy sajátos szépség hordozója is, egyértelműen a művészetek esztétikai rendszerének tulajdonsága. Márpedig nem csupán az mondható el, hogy ez a rendszer jóval a technikailag sokszorosítható művészetek előtt kezdődött, hanem hogy éppen ez a rendszer nyitott utat ezeknek a művészetről és a művészet témáiról való újszerű gondolkodásmódjával.

A művészetek esztétikai rendszere mindenekelőtt a reprezentáció rendszerének összeomlása, azaz egy olyan rendszeré, amelyben a témák méltó volta határozta meg az ábrázolás műfajait (a tragédia a nemeseknek járt, a komédia az alacsony rangúaknak; a történelmi festmények a zsánerfestészettel szemben, stb.). A reprezentáció rendszere a műfajokkal jelölte ki a téma silányságához vagy emelkedettségéhez illő szituációkat és kifejezésmódokat. A művészetek esztétikai rendszere lebontja ezt a fajta korrelációt téma és ábrázolásmód között. Ez a fordulat az irodalomban megy végbe először. Amikor egy korszak és egy társadalom egy jelentéktelen egyén vonásairól, öltözkészéről vagy gesztusairól olvasható le (Balzac), amikor a szennyecsatorna leplez le egy civilizációt (Hugo), amikor a parasztgazda

lánya és a bankár felesége is a stílus mint a „dolgoz abszolút látásmódja” egyneművé tevő hatalmának vetődik alá (Flaubert), akkor a fent és lent szembenállásának mindezen érvénytelenítési vagy felcserélési formái nem csupán megelőzik a technikai sokszorosítás érvényre jutását. Ezek teszik lehetővé, hogy a technikai sokszorosítás több legyen pusztán technikai sokszorosításnál. Ahhoz, hogy egy technológia – legyen az a szavak vagy a kamera használata – a művészet részének minősüljön, előbb a témájának kell annak minősülnie. A fotográfia nem technikai természetének következtében vált művészetté. A fotográfia mint „indexikus” művészet eredetiségéről szóló beszéd csak nemrégiben alakult ki, s nem a fotográfia történetéhez tartozik, hanem inkább a fentebb említett posztmodern fordulathoz⁵. De a fotográfia nem is a művészet módszereinek utánzása révén lett művészet. Ezt Benjamin is megmutatja David Octavius Hill kapcsán, aki nem nagy festményszerű kompozíciói, hanem a névtelen kis New Haven-i halászfeleség révén juttatja be a fotográfiát a művészet világába. És ugyanígy a fotográfia művészet státuszát nem a festményszerű légies témák és az artisztikus életlenség hozta meg, jóval inkább a jelentéktelen felmagasztosítása: Stieglitz emigránsai a *Fedélköz*-ön, Paul Strand vagy Walker Evans frontális portréi. Egyrészt az esztétikai forradalom előbb megy végbe, mint a technikai forradalom. Másrészt az esztétikai forradalom először a jelentéktelen dicsőítése – ez pedig a festészetben és az irodalomban előbb jelenik meg, mint a fotográfiában vagy a filmművészetben.

Tegyük hozzá mindehhez, hogy ez a dicsőítés előbb lett része az író tudományának, mint a történelemének. Az „új történelem” témáit és fókuszálását nem a film és a fotó határozta meg. Sokkal inkább az új történettudomány és a technikailag sokszorosítható művészetek illeszkedtek be az esztétikai forradalom logikájába. A nagy eseményektől és emberektől a névtelenek életéhez fordulni, egy korszak, egy társadalom vagy egy civilizáció tüneteit a hétköznapi élet apró részleteiben megélni, a felszínt a földalatti rétegekkel megmagyarázni, világokat rekonstruálni a maradványok alapján – ez a program előbb irodalmi, csak később lesz a tudomány programja. És itt ne csak arra gondoljunk, hogy a történettudománynak van egyfajta irodalmi előtörténete. Maga az irodalom alakul bizonyos értelemben a társadalom tünettárává, és ezt a tünettant állítja szembe a közélet jelszavaival és fikcióival. A *Cromwell* előszavában Hugo az irodalmat az erkölcs történetének kiáltotta ki, s

⁵ A fotográfia „eredetéről” szóló kései felfedezés anti-modernista vita jellege, mely Dibutade festészet-feltalálás mítoszára épül, világosan felismerhető mind Barthes-nál (*Világoskamra*, Európa, 2000), mind Rosalind Kraussnál (*Le photographique*).

mint ilyet szembeállította az eseménytörténettel, amellyel a történészek dolgoznak. Tolsztoj *Háború és béke*-jében az irodalom dokumentumait, amelyek a megszámlálhatatlan névtelen szereplőnek a történetről szóló elbeszélésére és tanúvallomására hagyatkoznak, szembeállította a történészek dokumentumaival, amelyek azoknak az archívumára – és fikcióira – támaszkodnak, akik a csaták irányítóinak és történelemcsinálóknak hiszik magukat. A történettudomány is átvette ezt a szembeállítást, amikor a fejedelmek, a csaták és a szerződések udvari krónikákon és diplomáciai jelentéseken alapuló régi történelmét a tömegek életformájának és az anyagi élet ciklusainak a „néma tanúk” olvasásán és értelmezésén alapuló történelmével állította szembe. A tömegek megjelenése a történelem színpadán vagy az „új” képeken nem a tömegek kora illetve a tudomány és a technika kora közötti kapcsolatot jelenti. Mindenekelőtt egy olyan láthatósági mód esztétikai logikája érvényesül itt, amely elveti a reprezentáció hagyományának léptékeit, s egyben elveti a beszéd szónoki modelljét is, hogy inkább a dolgok, az emberek és a társadalmak testéről olvasson le jeleket.

Ezt örökli a tudós történetírás. Csakhogy szándéka szerint elválasztja új tárgyának (a névtelenek életének) helyzetét annak irodalmi eredetétől és attól az irodalompolitikától, amelybe beíródik. Éppen azt a logikát hagyja figyelmen kívül – a film és a fotó viszont újra felveszi a fonálát –, amely a regény-hagyományban Balzactól Proustig és a szürrealizmusig figyelhető meg, azt az elképzelést az igazságról, amelyet Marx, Freud, Benjamin és a „kritikai gondolkodás” hagyománya örökölt: a hétköznapi megszépül, mert az igaz lenyomata lesz. Mégpedig úgy válik az igaz lenyomatává, hogy elszakítják kézzelfoghatóságától, hogy hieroglifává, mitológiai vagy káprázatszerű alakká tegyék. Az igaz e fantazmagorikus dimenziója, amely a művészetek esztétikai rendszerének része, lényegi szerepet játszott a humán- és társadalomtudományok kritikai paradigmájának kialakulásában. Ezt a marxizmus fetisizmus-elmélete tanúsítja a leglátványosabban: szakítsuk el az árut szokásos megjelenésétől, tegyük a fantázia tárgyává, s így leolvashatjuk róla az adott társadalom ellentmondásait. A történettudomány válogatni akart a tárgyát adó esztétikai-politikai konfigurációból. A mentalitás/kifejezés illetve a hiedelem/tudatlanság pozitivisták szociológiai fogalmaiban tönkre silányította az igaz fantazmagóriáját.

1. **Következik-e mindebből, hogy a történelem fikció? A fikció módjai**

Ön a fikcióra mint alapvetően pozitív fogalomra hivatkozik. Mit ért ezen pontosan? Miféle kapcsolat van a Történelem, amelybe „belevetettek minket”, és azok között a történetek között, amelyeket az elbeszélő művészetek mondanak el (vagy dekonstruálnak)? És hogyan értsük azt, hogy az irodalmi vagy a költői megnyilatkozások „testet öltenek”, valós hatásaik vannak, és nem annyira a valóság visszatükrözései? A „politikai test” vagy a „közösség teste” több mint metafora? Ennek a gondolatnak a jegyében újra kell definiálnunk az utópia fogalmát?

Valójában két problémáról beszélünk, melyeket néhányan összekevernek, hogy így egy olyan történelmi valóság fantomját alkossák meg, amely pusztán „fikciókból” áll. Az első a történet és a történetiség kapcsolatának problémája, azaz a történelmi cselekvő kapcsolata a beszélő lénnyel. A második a fikció fogalmával, és a fikció ésszerűségével illetve a történelmi valamint társadalmi valóság magyarázatának módjaival, a fikció logikája és a tények logikája közötti összefüggéssel kapcsolatos.

A legjobb, ha a másodikkal kezdjük, a fikció „pozitivitásával”, melyet az önök által említett szöveg⁶ elemzett. Ez a pozitivitás maga is két kérdést vet fel: az egyik a fikció ésszerűségének általános kérdése, más szóval a fikció és a hamisság megkülönböztetése. A másik pedig azoknak a módoknak a megkülönböztetése – vagy éppen nem megkülönböztetése –, amelyek a történetek alkotásának és a történelmi eseményeknek a megértését szolgálják. Kezdjük tehát az elején! A fikció illetve a hazugság fogalmának elkülönítése a művészetek reprezentációs rendszerének sajátossága. Ez teszi autonómmá a művészetek formáit a közfoglalatosságok gazdaságához illetve az utánpótlás ellengazdaságához képest, amely a képek etikus rendszerére jellemző. Ez Arisztotelész *Poétikájának* központi kérdése. A *Poétika* kivonja a költői *mimézis* formáit a képek tartalmát és rendeltetését illető platóni kételyek alól. Kijelenti, hogy a költemény cselekményének felépítése nem utánpótlásfabrikálás. Olyan játék a tudással, amely meghatározott térben és időben működik. A színleléssel nem csalit kínál, hanem értelmezhető struktúrákat dolgoz ki. A költészetnek nem kell számot adnia az általa elmondottak „igazságáról”, mert alapelve szerint nem képekből vagy kijelentésekből áll, hanem fikcióból, azaz cselekedetek elrendezéséből. Arisztotelész másik, így levont következtetése az események elrendezésének oksági logikát adó költészet felsőbbrendűsége az eseményeket a maguk empirikus rendezetlenségében bemutató történelemhez képest. Más szóval – és ezt persze a történészek nem szívesen vizsgálják közeli – a valóság és a fikció közötti pontos határvonal meghúzása egyben a történelem és a történettudomány ésszerűségének lehetetlenségét is jelenti.

Az esztétikai forradalom újraosztja a lapokat azzal, hogy összekapcsol két dolgot: a tények illetve a fikció logikája közötti határok összekuszálását és a történettudomány újfajta

⁶ J. Rancière: „La fiction de mémoire. À propos du *Tombeau d’Alexandre* de Chris Marker”, *Trafic*, n° 29, 1999 tavasz, 36-47. old.

racionalitását. Amikor a romantika kora kijelenti, hogy a költészet működési elve nem a fikció, hanem a nyelv jeleinek bizonyos fajta elrendezése, összezavarja a művészetet az igazmondó szövegektől és képektől elválasztó vonalat, de azt is, amely a tények logikáját a történetekétől különítette el. Nem azért, mert mint néha mondani szokás, a nyelvnek a valóságtól elválasztott „öncélúságát” szentesítette. Épp ellenkezőleg. Valójában a nyelvet is megmeríti azoknak a vonásoknak a materialitásában, amelyekkel a történelmi és társadalmi világ önmagának teszi láthatóvá magát akár a dolgok néma, akár a képek kódolt nyelvén. Az új fikcionalitást az ebben a jelvilágban való mozgás határozza meg: a történetek elmondásának új módja, amely mindenekelőtt olyan módszer, amellyel a homályos tettek és a jelentéktelen tárgyak „empirikus” univerzuma jelentéssel ruházódik fel. A fikciós elrendezés immár nem a cselekmény Arisztotelész szerinti „szükségszerű és valószínű”, kauzális láncolata. Nem más, mint a jelek elrendezése. A jelek irodalmi elrendezése azonban korántsem a stílus valamiféle magában álló önvonatkozása. A fikció alkotásmódjai inkább az egy helyre, csoportra, falra, öltözetre, arcra íródott jelek olvasási módjaival lesznek egyenlők. A stílus gyorsításai vagy lassításai, kavargó képei vagy hirtelen hangváltásai, a semmitmondó és a túlságosan is sokatmondó összes lehetséges különbsége a terek topográfiájában, a társadalom köreinek fiziológiájában, a testek szótlán beszédében helyet kapó jelentőségteljes vonások világában tett utazásokhoz lesz hasonló. A „fikcionalitás”, az esztétika korának jellegzetessége tehát két pólus között bontakozik ki: egyrészt hogy bármely néma dologban jelentést tudunk találni, másrészt hogy a beszédmódok és a jelentésszintek megsokszorozhatók.

Az irodalom esztétikai szuverenitása tehát nem a fikció uralmát jelenti. Épp ellenkezőleg, inkább azt, hogy tendenciózusan nem teszünk különbséget a fikció leíró és elbeszélő módjainak igazsága, illetve a történelem és a társadalom jelenségeinek leírása és értelmezése között. Amikor Balzac *A Labdázó Macska háza* roszkatag és furcsa homlokzatán egymásba fonódó hieroglifák elé állítja az olvasót, vagy a *Szamárbőr* főhőisével beviszi a régiségkereskedő boltjába, ahol teljes összevisszaságban hevernek egymáson profán és szent, vad és civilizált, antik és modern tárgyak, mindegyik egy-egy világot sűrítve magába, amikor azt a Cuvier-t mutatja igazi költőnek, aki egy kövületből egy világot rekonstruál, egyenlővé teszi az új regény jeleit és a civilizációk jelenségeinek leírásához és értelmezéséhez használt jeleket. A banális és a homályos újfajta ésszerűségét alakítja ki, amely szembefordul a nagy

arisztotelészi elrendezésekkel, és a nagy események és nagy emberek történelmével szemben az anyagi élet újfajta ésszerűségévé válik.

Így tűnik el az arisztotelészi határvonal a kétféle „történet” – a történészeké és a költőké – között, amely nem csupán a realitást és a fikciót választotta el egymástól, hanem az empirikus egymásutániságot és a konstruált szükségszerűséget is. Arisztotelész a költészetet, amely a költői cselekmény elrendezésének szükségszerűsége vagy valószerűsége szerint azt beszéli el, ami „megtörténhetett volna”, az események empirikus egymásutániságaként felfogott, a „ténylegesen megtörténtet” elmondó történetírás elé helyezte. Az esztétikai forradalom felforgatja a dolgokat: a tanúság és a fikció egyazon jelentésrendszerből származik. Egyfelől az „empirikus” az igaz jegyeit hordozza magán nyomok és lenyomatok formájában. Az, „ami ténylegesen megtörtént”, tehát közvetlenül egy igazság-rendszerből származik, egy olyan rendszerből, amely önnön szükségszerűségét demonstrálja. Másfelől az, „ami megtörténhetne”, már nem a cselekedetek elrendezésének autonóm és lineáris formáját kapja. A költői „történet” immár csak formát ad annak a realizmusnak, amely a költői nyomokat hordozza magán, melyek egyenesen a valóságba vannak beírva, és azoknak a mesterséges dolgoknak, amelyek az összetett megértő gépezetekből jönnek.

Ez a formaadás az irodalomból átkerült az elbeszélés új művészetébe, a filmbe. A film fejleszti a legmagasabb hatásfokra azt a kettős erőforrást, mely a néma benyomásból ered, amelyik megszólal, és a montázból, amely jelentések lehetőségével és igazságértékekkel számol.

A dokumentumfilm, a „valósnak” szentelt film pedig ebben az értelemben erősebb fikciós találékonyságra képes, mint a „játékfilm”, amely szívesen él a cselekmény és a jellemek bizonyos sztereotípiájával. Chris Marker filmje, *Az utolsó bolsevik (Tombeau d'Alexandre)*, az önök által említett cikk tárgya, a cári Oroszország történelmét képzelel el a kommunizmus utáni időszakban egy filmrendező, Alekszandr Medvegykin sorsán keresztül. Marker nem csinál belőle fiktív szereplőt, nem mesél kitalált történeteket a Szovjetunióról. A nyomok különféle típusainak kombinációjával játszik (interjúk, beszédes arcok, archív dokumentumok, dokumentum- és fikciós filmrészletek, stb.), hogy különféle elgondolási lehetőségeket kínáljon a történethez. A valóságost fikciónak kell tennünk ahhoz, hogy elgondoljuk. Ez az állítás azonban nem tévesztendő össze semmiféle olyan – pozitív vagy

negatív – értékeléssel, amely szerint minden csak „elbeszélés”, s „nagy” elbeszélések váltakoznak benne „kicsikkel”. Az „elbeszélés” fogalma a valóságos és a művi ellentétére korlátozódik, amelybe a pozitivisták és a dekonstruktivisták egyaránt belevesznek. Ezzel nem azt mondom, hogy minden fikció. Azt állapítom meg, hogy az esztétika korának fikciója olyan kapcsolódási modelleket határozott meg a tények megjelenítése és az értelmezhetőség formái között, amelyek összekuszálják a tények logikája és a fikció logikája közötti határt, és ezeket a kapcsolódási módokat átvették a történészek és a társadalmi valóság elemzői is. A történetírás és a történetek írása az igazság egyazon rendszerébe tartozik. Ennek pedig semmi köze a dolgok realitásáról vagy irrealitásáról szóló tételekhez. Annál világosabb viszont, hogy a történetek fabrikálásának egy modellje kötődik a történelem mint közös sors eszméjéhez, azoknak az eszméjével együtt, akik „a történelmet csinálják”, s hogy a tények logikájának és a történetek logikájának kölcsönhatása egy olyan korra jellemző, ahol mindenkit részesnek tekintünk a „történelemcsinálás” munkájában. Nem azt mondom tehát, hogy a „Történelem” pusztán az egymásnak mesélt történetekből áll, hanem csak azt, hogy a „történetek logikája” párban jár azzal a képességgel, hogy az ember történelmi tényezőként cselekedhet. A politika és a művészet, akár csak a tudományok, „fikciót” építenek, azaz jelek és képek *anyagi* újrendezését hatják végre, kapcsolatot teremtenek a között, amit látunk, és amit mondunk, amit teszünk, és amit tehetünk.

Itt visszaérkezünk a másik, az irodalmiság és a történetiség összefüggésére vonatkozó kérdéshez. A politikai vagy irodalmi szövegek a valóságban hatnak. Nemcsak a beszéd- és cselekvésmoделleket határozzák meg, hanem az érzékelhető intenzitás rendszereit is. Kirajzolják a láthatóság térképeit, a látható és a kimondható közötti pályákat, a létmódok, a tevékenységi módok és a kimondás módjai közötti összefüggéseket. Meghatározzák a test érzéki intenzitásainak, észleleteinek és képességeinek a változatait. Ily módon hatalmukba kerítene minden emberi lényt, elkülönítene, kitérítene, módosítják a módot, a sebességet és a pályát, amely által az elfogad egy állapotot, reagál egy helyzetre, saját képére ismer. A termelés, az újratermelés és az alávetettség természetes körforgásához alkalmazkodott mozdulatok és ritmusok működőképességének megzavarásával újrarajzolják az érzékelhető térképét. Az ember politikus állat, mivel irodalmi állat, aki a szavak hatalma révén hagyja eltéríteni magát „természetes” céljától. Ez az *irodalmiság* egyszerre feltétele és következménye a „szó szoros értelmében vett” irodalmi szövegek terjedésének. A szövegek

azonban csak annyiban kerítik hatalmukba a testeket és térítik el Őket céljuktól, amennyiben ezek a testek nem a szervezet értelmében vett testek, inkább kvázi-testek, mozgó szótömbök, törvényes apa nélkül, aki egy jóváhagyott cél felé terelné Őket. Így kollektív testekké sem állnak össze. Sőt, az elképzelt kollektív testekben is inkább törésvonalakat, széttagolódást hoznak létre. Mint tudjuk, a jó kormányzat kormányzóinak és teoretikusainak, akiket aggasztott az írás elterjedése okozta „deklasszáció”, mindig is ez volt a mániájuk. De egyben a XIX. század „szoros értelemben vett” íróinak mániája is, akik azért írtak, hogy leleplezzék ezt a fajta, az irodalom intézményes kereteit meghaladó és termékeit háttérbe szorító irodalmiságot. Igaz, hogy ezeknek a kvázi-testeknek a mozgása meghatározza a közérzék észlelésének változásait, a nyelvi közösség illetve a terek és a foglalkozások érzéki eloszlása közötti kapcsolatnak a módosulásait. Így rajzolják ki azokat az aleatorikus közösségeket, amelyek elősegítik olyan szöveg-közösségek kialakulását, melyek megkérdőjelezzik a szerepek, a területek és a beszélt nyelv eloszlását, egy szóval azokat a politikai témákat, amelyek újra felvetik az érzéki éppen adott felosztásának kérdését. Egy politikai közösség azonban nem közös test vagy szervezet. A politikai szubjektíváció útjai nem a képzeltebeli azonosulás útjai, hanem az „irodalmi” széttagolódásai⁷.

⁷ E kérdésben engedtessek meg, hogy saját könyvemre, a *Les Noms de l'Histoire*-ra (Párizs, Le Seuil, 1992) hivatkozzam.

Jancsó Júlia fordítása

Függelék

Szakkifejezések jegyzéke

Nota bene

Az alábbi meghatározások jegyzéke nem egy szisztematikus lexikont próbál adni Rancière művéhez, inkább gyakorlati jelzéseket nyújt, hogy segítse az olvasót eligazodni ebben az egyedülálló konceptuális és terminológiai műben. Ezen okból mindegyik definíciót Rancière életművére való hivatkozásokkal egészítünk ki azzal a céllal, hogy bátorítsák az olvasót a szakkifejezések visszaillesztésére abba a pontos teoretikus hálózatba, amelyben egyedi jelentést kapnak.

Tekintve, hogy a definiált kifejezések döntő része Rancière legújabb könyveinek sajátossága, a hivatkozások nagy része a szerző (körülbelül) 1990 után készült munkáira vonatkoznak. Néhány hivatkozás azonban fontos fogalmi fejlődésen megy keresztül Rancière életművében, mivel nem mindig pontosan ugyanazt a technikai szótárt használja. Előnyben részesítettük az angol nyelven elérhető munkákat, bár némely esetben elkerülhetetlen a bizonyos kulcsfontosságú, francia nyelvű kiadásokra való hivatkozás.

Rövidítések

AT	'The archaeomodern turn'
BP	<i>Aux Bords du politique</i> (az 1998-as kiadás)
CM	<i>La Chair des mots</i>
CO	'The cause of the others'
D	<i>Disagreement: Politics and Philosophy</i>
DA	'Is there Deleuzian aesthetics?'
DI	<i>Le Destin des images</i>
DME	'Democracy means equality'
DW	'Dissenting words'
FC	<i>La Fable cinématographique</i>
HAS	'History and the art system'
IE	<i>L'Inconsient esthétique</i>

IS	The Ignorant Schoolmaster
LA	<i>La Leçon d'Althusser</i>
LPA	'Literature, politics, aesthetics'
M	<i>Mallarmé: La Politique de la sirène</i>
ML	'Le malentendu littéraire'
NH	<i>The Names of History</i>
PA	<i>The Politics of aesthetics</i>
PaA	'Politics and aesthetics'
PhP	<i>The Philosopher and His Poor</i>
PIS	'Politics, identification and subjectivation'
PM	<i>La Parole muette</i>
S	'Le 11 septembre et après'
SP	<i>On the Shores of Politics</i>
TTP	'Ten theses on politics'
WA	'What aesthetics can mean'

A művészet esztétikai rendszere (*Le Régime esthétique de l'art*)

Bár az esztétikai rendszernek már olyan szerzőknél is megtalálhatjuk nyomait, mint Vico és Cervantes, főszerepet mégis csak az elmúlt két században kapott. Az esztétikai rendszer eltörli az **érzékeltető** hierarchikus **felosztását**, amely a **művészet reprezentációs rendszerének** jellemvonása, akár a beszéd látvány elé való helyezése, akár a művészet, annak tárgya, és műfajainak hierarchiája formájában. Az esztétikai rendszer az **egyenlőséget** támogatja az ábrázolt témában, a tartalom iránt közömbös stílus és a dolgok önmagukban hordozott jelentésének feltételezése révén, s ezért lerombolja a műfajok rendszerét, elkülöníti a 'művészetet' annak egyes számú formájában, s azt az ellentétek paradox egységével azonosítja: *logosz* és *pátosz*. Azonban a művészet egyedülállósága egy végeérhetetlen ellentmondásba kerül abból a tényből adódóan, hogy az esztétikai rendszer szintén kérdéssé teszi a művészet és a más tevékenységek közötti felosztást. Szigorúan nézve, az érzékeltető egyenlőségre törekvő rendszere csak úgy különítheti el a művészet sajátosságát, hogy elveszíti azt.

DI 21, 88, 120-1, 125-53; FC 14-18; HAS; IE 25-32; LPA; PA 22-9, 43-4; PM 17-30, 43-52, 86-9; WA.

Esztétikai forradalom (*La Révolution esthétique*)

A XIX. század elejének környékén, amikor az **esztétikai rendszer** megkérdőjelezte a **művészet reprezentációs rendszerét**; ez a 'csendes forradalom' megváltoztatta a szervezett kapcsolatrendszert a látható és a láthatatlan, az érzékelhető és az érzékelhetetlen, a tudás és a cselekvés, az aktivitás és a passzivitás között. Az érzékelhető rendben az esztétikai forradalom azonban nem vezetett a reprezentációs rendszer halálához. Épp ellenkezőleg, inkább felmutatta a feloldhatatlan ellentétet a **művészet reprezentációs és esztétikai rendszerének** különböző elemei között.

DI 84-5, 118-22, 135; HAS; IE 25-33; LPA; PA 26-8, 36-7; PaA 205-6; PM 5-30

Esztétikai tudattalan (*L'Inconscient esthétique*)

A **művészet esztétikai rendszeréhez** hasonlóan az esztétikai tudattalan is paradox formában polarizált a **néma beszéd** két véglete között. Egyfelől a jelentés bevészt, akár a hieroglifa a testen, és megfejtésre vár. Másfelől pedig egy kifürkészhetetlen csend, melyet hang megfelelően nem adhat vissza, hanem leküzdhetetlen akadályként áll az értelem és jelentés előtt. Ez az ellentmondásos kapcsolat beszéd és csend, *logosz* és *pátosz* között nem azonos a tudattalannak a freudi, illetve más későbbi értelmezéseivel. Hanem valójában maga a történelmi színtér, amelyen a tudattalan egymással versengő felfogásai felbukkantak.

IE 41-2, 70-1, 76-7; LPA 20

Esztétika (*L'Esthétique*)

Korlátozott értelemben az esztétika nem utal sem általában a művészetelméletre, sem arra a szaktudományra, amelynek tárgya a művészet vizsgálata. Az esztétika egy sajátos rendszer, mely a művészet azonosítására és elgondolására szolgál, és amelyet Rancière a **művészet esztétikai rendszerének** nevez. Tágra értelmezve azonban, az esztétika az **érzékelhető felosztására** utal, amely meghatározza, hogyan viszonyulnak egymáshoz a cselekvés, az alkotás, az észlelés és a gondolkodás formái között. Ez az általános meghatározás az esztétikát kiterjeszti a művészet szigorú határain túlra, hogy magába foglalja a politikai szférában működő láthatóság formáit és a fogalmi koordinátákat is.

D 57-9; DA; IE 12-14; LPA 9-12; M53; PA 10, 13; WA.

Archi-politika (*L'Archi-politique*)

A **politikai filozófia** három alaptípusainak egyike, az archi-politika, Platónnál található meg, aki megkísérel egy olyan közösséget létrehozni, amely a maga *logoszá* teljes egészében materiális formára kívánja hozni. Az egyes állampolgár tetteit az szabályozza, hogy milyen szerepet játszanak a közösségi test szervezetében oly módon, hogy mindenkinek kijelölt helye és szerepe van. A demokratikus **politikai** tagoltság helyét így átveszi az eleven *nomosz* **államhatalmi rendje**, amely az egész közösséget átjárja, és meggátolja minden hasadás keletkezését a társadalmi építményben.

D 61-93; DW; PhP; TTP.

Egyenlők közössége (*La Communauté des égaux*)

Az egyenlők közössége nem egy elérendő cél, inkább előfeltétel, amelynek folyamatos igazolásra van szüksége, és amely a valóságban soha nem vezet egy egyenlőségen alapuló társadalmi létesítményhez, tekintve, hogy az egyenlőtlenség logikája a társadalmi kötelék inherens összetevője. Az egyenlőségen alapuló közösség épp ezért egy bizonytalan közösség, amely az **egyenlőség** megvalósítása érdekében időről időre **emancipáló** tevékenységet kell, hogy folytasson.

HAS; IS 71-3; SP 63-92.

Konszenzus (*Le Consensus*)

A konszenzus a racionális vita platformjának kialakulását megelőző sajátos rendszere az észlelhetőnek, amely bizonyos jogok lefektetésének módját jelenti. Ez a mód alkotja a közösség *arkhé*-jét. Pontosabban, a konszenzus annak előfeltétele, hogy a politikai rendszer magába foglalja a népesség minden részét és mindegyiket egyaránt tekintetbe vegye. A **disszenzus** eltörlése és a politikai **szubjektiváció** kitiltása révén a konszenzus a **politikát** az **államhatalomra** redukálja.

BP 137-8; D 95-140; DW 117-26; S; TTP.

Demokrácia (*La Démocratie*)

A demokrácia nem a kormányzati formát, és nem a társadalmi életstílust jelenti, inkább egy politikai **szubjektiválás** aktusa, amely megzavarja az **államhatalmi rendet**, polemikusan megkérdőjelezve az érzékelés, a gondolkodás és a cselekvés esztétikai koordinátáit. Hibásan gondolkodnak tehát a demokráciáról, amikor azt emberek konszenzuson alapuló önszabályozó sokaságává azonosítják, vagy egy olyan uralkodó, szuverén közösséggel, melynek alapja az egyéni alárendelése az egyetemesnek. A demokrácia valójában nem létállapot, inkább az egymásnak feszülés aktusa, amely a **disszenzus** számos formáját hozza létre. Azt mondhatnánk, hogy demokrácia csak akkor létezik, amikor a **démosz** - akik kiszorulnak hatalomból -, megosztó erőként lép fel, megbomlasztva az **okhloszt**. Egy közösség annyiban mondható demokratikusnak, amennyiben 'megosztó közösség' (*communauté du partage*), melynek tagjai a közös világban – nem tévesztendő össze a kommunitárius társadalmi formációval – egymással ellentétes kifejezőmódokban nyilvánulhatnak meg, és koalíciót csak konfliktusban alkothatnak.

BP 7-15; CM 126-7; D61-5; 95-121; DME; DW 123-6; LPA; ML; NH 88-103; PA 14-15, 53-8; PM 81-9; SP-3, 31-6, 39-107; TTP.

Démosz (*Le Dēmos*)

Rancière használatában ez a görög szó – jelentése a 'község', 'plebejus', vagy 'polgár' – felcserélhető '**a nép**' kifejezéssel, mely azokra utal, akiknek nincs részük az **érzékelhető** közösségi

felosztásában. A *démosz* így egyidejűleg egy közösség neve, de a közösség felosztását is jelöli, amely a **sérelemen** keresztül zajlik. Az összeillesztésnek és a felosztásnak ez a különleges hatalma felülmúlja az összes, törvényhozók által hozott intézkedést; a közösség felosztó ereje ez, amely ellenszegül az **okhlosz** egyesítési rögeszméjének.

CM 126-7; D 61-2; DME 31-2; DW 123-6; PIS; SP31-6; TTP.

Egyet nem értés (*La Mésentente*)

Rancière a nyelvi és kulturális félreértéseket megelőzően megkülönböztet egy alapvető össze nem illést, amely az **érzékelhető felosztásával** kapcsolatos konfliktusok eredménye. Amíg a *méconnaissance* (az ismeret hiánya) és a *malentendu* (félreértés) leküzdhető akadályt jelentenek – legalább is elméletben – a bírósági eljárásban, addig a *mésentente* olyan összeütközés, amelynek a 'mit mond', és a 'mit ért rajta' is tárgya, de az észlelés horizontjai is, amelyek megkülönböztetik a hallhatót a nem hallhatótól, az érthetőt az érthetlentől, a láthatót a láthatatlantól. Egyet nem értés akkor keletkezik, amikor egy állandó **sérelem** összetűzésbe lép az **államhatalmi renddel**, és ellenáll a rá kivetett törvényes eljárásnak.

D vii-xiii, 43-60; DME 35; DW 113-16; ML.

Vita (*Le Litige*)

A *politikai* vita a létező **politikához** kapcsolódó, vagyis az **államhatalomtól** elkülönülő fogalom. A *törvénykezési* vitától eltérően, amely az **államhatalmi rend** része, a *litige politique* a valódi **politikát** segíti létre, bevezetve az igazi **disszenzust**, amely kettéosztja közösség felosztott világát.

BP 128-47; TTP.

Disszenzus (*Le Dissensus*)

A disszenzus nem viszálykodás személyes érdekek vagy vélemények felett. Egy politikai folyamat, amely ellenáll a törvényesített eljárásnak, és hasadást teremt az érzékelhető rendben azáltal, hogy konfrontálja az észlelés, a gondolkodás és a cselekvés elismert szerkezetét az 'elfogadhatatlannal', vagyis egy **politikai szubjektummal**.

BP 128-47; DW 123-6; TTP.

Az érzékelhető felosztása (*Le Partage du sensible*)

A *partage du sensible* arra utal az érzékelhető rendet hallgatólagosan irányító törvényre utal, amely felosztja a közös világban való részvétel helyeit és formáit, oly módon, hogy először leszögezi, melyek az észlelés elfogadott módjai. Az érzékelhető felosztása így egy magától értetődő észlelés rendszert

teremt, amely azokon a kijelölt horizontokon és módokon alapul, hogy mi látható és hallható, illetve hogy mi mondható, gondolható, készíthető, tehető. Szigorúan nézve, a 'felosztás' így egyaránt utal belefoglalásra és kirekesztésre. Az 'érzékelhető' kifejezés természetesen nem arra vonatkozik, hogy minek van értelme, vagy jó megítélése, inkább hogy mi az *aisthétón*, vagyis amit érzékeinkkel képesek vagyunk felfogni.

Az **esztétika** birodalmában Rancière az érzékelés három különböző felosztását (*partages du sensible*) elemzi: a **képek etikai rendszere**, a **művészet reprezentációs rendszere**, és a **művészet esztétikai rendszere**. A politika területén azt a viszonyt vizsgálja, amely az **államhatalmi** rendszer - amely egységesíti a népet -, és a **politika** között van, amely a 'rész nélkül' maradtak **szubjektiválásával** megzavarja az érzékelhető **államhatalmi** felosztását.

D 57-60, 124-5; HAS; PA 12-13, 42-5; TTP; WA.

Emancipáció (*L'Emancipation*)

Az emancipáció nem a politika projekt teleológiai végpontja, vagy a társadalom felszabadulásának állapota. Az emancipáció az **egyenlőség** polemikus bizonyításának folyamata. Minthogy ez a bizonyítás szükségszerűen szakaszos és ingatag, így az emancipáció, logikájából adódóan, magában hordozza a heterogenitást, azaz bevezeti a 'helyes-helytelen' fogalmát, amely ellenszegülést jelent az **államhatalmi renddel**.

AT; D 82-3; IS 101-39; PIS; SP 45-52.

Egyenlőség (*L'Égalité*)

Bár az egyenlőség egyetemes axiómája a **politikának**, tartalma mégis meghatározatlan marad, és hiányzik az *a priori* megalapozása. Szigorú értelemben az egyenlőség az előfeltétele annak, hogy az **érzékelhető államhatalmi felosztását** polemikus módon újjáalakítsuk. Más szóval, Rancière egyenlőség koncepciója nem tévesztendő össze a jogok és képviselő számszerű elosztásával. Az egyenlőség lényege nem az érdekek azonos súlyú egyesítésében rejlik, hanem csak **szubjektiválási** aktusokban, amelyek megbontják az érzékelhető rend állítólagosan természetes felosztását. A **sérelem** kezelésével a **politikai szubjektumok** átfarmálják a közösség esztétikai koordinátáit, hogy érvényesítsék a **politika** egyetlen egyetemes eszméjét: mi mindnyájan egyenlők vagyunk.

BP 141-2; CM 194-5; D 31-5; DME; DW; IS 45-73; LPA; PA 51-8; PIS; SP 31-6, 80-91; TTP.

A képek etikai rendszere (*Le Régime éthique des images*)

Bár az etikai rendszer időben megelőzte a **művészet reprezentációs** és **esztétikai rendszerét**, ez nem jelenti azt, hogy a modern időkben már eltűnt.

Paradigmatikus meghatározása Platónról származik, aki a képek szigorú osztályozásával szolgál – amely nem tévesztendő össze a 'művészettel' – a közösségi ethosz fogalmából kiindulva. Az etikai

rendszer a képeket az eredetük (a másolt minta), és céljuk (a használat, amire rendeltettek, és a hatás, amit kiváltanak) szerint csoportosítja, és elválasztja a mesterséges utánzatot az igaz művészetektől, amelyek az „igaziról” mintázott másolatok, és amelyek valódi célja a polgárság művelése a közösségben elfoglalt helyük szerint.

DI 127-8; PA 20-1, 42-3; PhP; PM 81-5.

Irodalmiság (*La Littéarité*)

Az irodalmiság kifejezés nem az **irodalom** örök lényegét jelöli, és nem egy tisztán szubjektív kategória, amelyet önkényesen alkalmaznánk olyan műalkotásokra, amelyek az egyéni érzékenységre alapozódnak. Az irodalmiság az érzékelhető egyedi logikája, amelyre a demokratikus rendszer 'gazdátlan leveleként' is hivatkozhatnánk, amikor az **írás** szabadon áramlik törvényesített rendszer nélkül, és ezért aláaknázza a **művészet reprezentációs rezsimjének** érzékelhető koordinátáit. Az irodalmiság így hát ugyanakkor az **irodalom** lehetőségfeltétele is, és az a paradox határ, ahol az irodalom nem különböztethető meg a többi beszédmódtól.

CM 115-36; DW 115; LPA; NH 52; PA 39-40; PM 5-14, 81-9, 96.

Irodalom (*La Littérature*)

A művészeti alkotás speciális formája, mely különbözik a *les belles-lettres*-től. A XIX. század eleje táján jelent meg az **esztétikai forradalommal**, és hozta létre a **művészet esztétikai rendszerét**. Azonban az irodalom sokkal több egyszerű művészeti alkotásmódnál; lehetőségek rendszere, amely maga mögött hagyja az elismerés és értékelés kereteit csakúgy, mint a **művészet reprezentációs rendszerének** kódjait és hierarchiáját. A formákat függetleníti a tartalomtól, a regény mimetikus alapelvét a nyelv kifejező erejével helyettesíti, s így visszautasítja a *mimézis* poétikáját, azon az áron, hogy belép saját, végeérhetetlen ellentmondásaiba az **írás** két formája között, amelyek: a demokratikus **irodalmiság** 'gazdátlan levele' és a testté lett ige igazságának dicsőséges inkarnációja.

BP 128-47; CM 14, 114-36, 179-203; LPA; M 103-8; NH 42-60, 99-103; PA 32-4, 36-40, 56-9; PM 5-14, 89, 141-54, 166-76.

Metapolitika (*La Méta-politique*)

A metapolitika egyike a **politikai filozófia** három fő fajtájának. Marx kritikájában jelenik meg, amely szerint távolság teremtődött a jogok és a képviselőt képlékeny jogcímei és a társadalmi valóság kemény igazsága között. A metapolitika két véglet között oscillál: a **parapolitika** ideológiai illúzióinak elutasítása és a társadalmi igazság közösségi megtestesülése között, amely azonos az **archipolitikával**.

BP 90-1; D 61-93; DW 117-20; LA; PhP.

Okhlosz (L'Okhlos)

Rancière ezt a görög kifejezést a 'néptömeg' vagy a 'sokaság' jelentésében használja, egy olyan közösségre utalva, amelynek rögeszméje az egyesülés, a **démosz** kirekesztésnek árán.

SP 31-6.

Parapolitika (La Para-politique)

A **politikai filozófia** három fajtája közül az egyik; a parapolitika az Arisztotelész által a kör négyesítésére tett kísérlet maradványként jött létre, vagyis a **démosz** egyenlőségi anarchiájának az **államhatalom** alkotmányos rendjébe való integrálásaként. A **démosznak** ez a mimetikus átalakulása a politikai törvénykezés egyik résztvevő felévé, amely annyira természetesnek tűnhet a szuverenitás modern teóriái és a társadalmi szerződés elméletének parapolitikai tradíciója felől nézve, elfedi azt a tényt, hogy a **démosz egyenlősége** sosem teremthető meg egy **államhatalmi rendben**.

D 61-93; DW; PhP.

A nép (Le Peuple)

Ez a szó nem egy társadalmi, gazdasági, politikai vagy ontológiai kategóriát jelöl, amely egy azonosítható csoportra, vagy formálódó közösségre utal. A 'nép' tagjai maguk a **demokrácia politika alanyai**, akik hozzáadódnak a népesség többi, az **államhatalom** által számba vett részéhez, és kimozdítják a helyükről az azonosítás elfogadott kategóriáit. Az **államhatalmi rendben** belül velük nem számolnak, Ők a **politika alanyai**, akik felfedik a **sérelmet**, és az érzékelhető rendjének újbóli felosztását követelik.

CM 126-7; D 22-3; 61-2; PIS; SP 31-6; TTP.

A tudás poétikája (La Poétique du savoir)

Azoknak az írásmódoknak a tanulmányozása, amelyekkel a tudás egy bizonyos fajtája tudományos beszédmóddá válik (ez történt például a XIX. században a szociológia, a történelem, vagy a politikai tudomány esetében).

DW 115-16; NH 8-9; 23, 98-9.

Államhatalom vagy államhatalmi rend (La Police vagy L'Ordre policier)

Egy közösségben az általános jog determinálja a részek és a szerepek felosztását, csak úgy, mint az ezekből való kizárást. Az **államhatalom** elsősorban és főként az **érzékelhető felosztásán** alapuló szervezet, azaz, egy koordináló rendszer, mely meghatározza a létet, a cselekvést, az alkotást és a kommunikációt, amely rögzíti a határokat a látható és láthatatlan, a hallható és hallhatatlan, a

mondható és a mondhatatlan között. A kifejezés nem tévesztendő össze a '*la basse police*' vagyis a közigazgatás szavakkal, amire a szó az angolban és a franciában is utal. A *basse police* csak egy összetevője az egész **érzékelhető felosztásnak**, amely a népesség minden tagját számon kívánja tartani, mindenkit névvel és szereppel jelöl meg a társadalmi építményen belül.

Az államhatalom lényege ezért nem az elnyomás, inkább **az érzékelhető olyan felosztása**, ami elejét veszi a **politika** érvényre jutásának. Mindazonáltal van jobb, és rosszabb államhatalmi forma attól függően, hogy a fennálló rend a maga 'természetes' logikáján belül mennyire marad nyitott az új hajtásokra.

BP 7-15; CO; D 21-42, 61-5; DW; ML 40-1; PIS; S 40-1; TTP.

A politikai (*Le Politique*)

Bár Rancière nem tart fenn szigorú terminológiai különbséget **politika** (*la politique*) és politikai (*le politique*) között, mégis gyakran elkülöníti az utóbbit mint azt a közös alapot, amelyen a **politika** és az **államhatalom** találkoznak. Ebben az értelemben a politikai egy olyan terep, amelyen az igazi **egyenlőség** szembe kerül a fennálló azonosító és osztályozó renddel.

BP 7-15; PIS.

Politikai vita (*Le Litige politique*)

lásd: Vita

Politikai filozófia (*La Philosophie politique*)

Rancière három fajtáját emelte ki a politikai filozófiának, amelyek a politikai cselekvés egy-egy módját határozzák meg, és ezzel más-más módon ugyan, de mindannyian felszámolják a konfliktust a **politika** és az **államhatalom** között. A fajták: **archipolitika**, **parapolitika**, és **metapolitika**.

D vii-xiii, 61-93; DW 117-20; TTP.

A politikai szubjektum (*Le Sujet politique*)

A politikai szubjektum se nem egy politikai érdekeit védő csoport, se nem egy egyén, aki megfelelő képviseletet keres az érdekei vagy az eszméi érvényesítéséhez. Hanem egy üres operátor, amely politikai **vita**helyzeteket teremt, megkérdőjelezve a fennálló azonosítási és osztályozási struktúrát. A **szubjektivizálási** folyamat során a politikai szubjektumok a politikát a maga valódi létéhez juttatják, és szembesítik az **államhatalmi rendet** az **emancipáció** heterológijával. Azonban a politika csak sajátos beavatkozásokon keresztül nyilvánul meg, és a politikai szubjektumok mindig bizonytalan alakok maradnak, akik az **államhatalom** által fenntartott csend határán lebegnek.

D 35-42, 58-9, 126-7; DME 31-3; DW 115-16; NH 88-95 (democratic subject); PIS; TTP.

Politika (*La Politique*)

Rancière számára a politikának nincs saját helye vagy előre meghatározott tárgya, de ez még nem azt jelenti, hogy minden politika. Szigorú értelemben véve, a politika csak megszakító beavatkozások eredményeképpen jön létre, amelyek nélkülöznek minden átfogó elvet vagy törvényt, egyetlen közös jellemzőjük egy (üres) operátor: a **disszenzus**. A politika lényege tehát a **szubjektivizálás** folyamatában rejlik, amely az **egyenlőség** nevében megkérdőjelezi a 'testek természetes rendjét', elválasztja a társadalmat önmagától, és polemikusan újraalakítja **az érzékelhető felosztását**. A politika az **emancipáció** anarchikus folyamata, amely szembeállítja az **egyet nem értés** logikáját az **államhatalom** logikájával.

BP 7-15; D vii-xiii, 21-42, 61-5, 123; DME; DW; PaA; PIS; S 40-1; TTP.

Posztdemokrácia (*La Post-démocratie*)

A **demokrácia** paradox azonosítása a konszenzus gyakorlatával, amely elnyomja a politikai **szubjektivizálást**.

D 95-140; SP 31-6.

A művészet rendszerei (*La Régimes de l'art*)

Tágan értelmezve, a művészet rendszerében három dolog viszonya fejeződik ki: az alkotás és cselekvés módjai, a láthatóság ezeknek megfelelő látható formái, és az előző kettőből való fogalomalkotás módjai. Rancière részletesen leírja a **képek etikai rendszerét**, a **művészet reprezentációs rendszerét** és a **művészet esztétikai rendszerét**. Legújabb munkájában bevezeti a *régime d'imagité* ('a kép rendszere' vagy a 'képalkotás rendszere') kifejezést, amely a művészet rendszerén belüli sajátos kifejezési módot jelöli a látható és a kimondható között.

DI 9-39; WA 16-17.

A művészet reprezentációs rendszere (*Le Régime représentatif de l'art*)

A 'művészet poétikai rendszereként' is utalnak rá; a reprezentációs rendszer Arisztotelész Plátón kritikájából emelkedett ki, axiómák sorozatát alkotta meg, amelyek azután hivatalos rangra emelkedtek a klasszikus korban. A reprezentációs rendszer felszabadította a művészetet a **képek etikai rendszerének** morális, vallási és társadalmi kritériumai alól, és elválasztotta a szépművészeteket mint az utánpótlás formáit a többi mesterségtől és előállítási módoktól. Viszont a *poiézis* lényegének

meghatározásával – a cselekvés képzeletbeli utánzásaként – valamint a fikciónak a maga területére való elszigetelésével a reprezentációs rendszer nem az egyszerű hasonlóság rendszerét teremti meg. A valóság reprodukálása helyett a művek inkább a reprezentációs rendszer keretein belül maradnak, és azon axiómák sorozatának engedelmeskednek, amelyek kimondják, melyek a művészet megfelelő formái: a műfajok és témák hierarchiáját, hogy milyen kifejezési és cselekvési formák illenek a megjelenített témákhoz és a műfaj sajátosságához, a beszéd ideális pozícióba emelését, melynek köszönhetően a nyelv elsőbbségre tesz szert a képzeletbeli látvánnyal szemben, mely csak kiegészíti azt.

CM 180-1; DI 20-1, 56, 85-8, 120, 125-53; FC 14-18; HAS; IE 21-5, 49-50; LPA; PA 21-2, 35-6, 43; PM 17-30, 43-52; WA.

Az érzékelhető (*Le Sensible*)

lásd: Az érzékelhető felosztása

Néma beszéd (*La Parole muette*)

A **művészet esztétikai rendszerének** egyik központi témája. A néma beszéd egy ellentmondásos kapcsolat a rendszer két eleme között. Egyfelől a jelentést a dolgokban magukban benne rejlőnek tekintik, és így mindennek – egy épület homlokzatától kezdve egy nő arcáig – megvan a maga hangja. Másfelől azonban a világ néma dolgai csak akkor szólalnak meg, ha valaki megfejt elrejtett jelentésüket, és elmondja helyettük (máskülönben tökéletesen némák maradnak). Ez az ellentmondás adott életet a néma beszéd legalább két fő fajtájának: a rejtőző jelentésnek az írott jelek hieroglifaszerű felszíne alatt, és a durva jelenlétnak vagy *punctumnak*, amely süket és néma akadályt képez jelentés minden formájával szemben.

DI 21-2; IE 42; PM.

Szubjektum

lásd: A politikai szubjektum

Szubjektiváció (*La Subjectivation*)

Fordíthatják 'szubjektiválásnak' vagy 'szubjektivációnak' is, a *subjectivation* az a folyamat, amelyben a **politikai szubjektum** kivonja magát az azonosítás és osztályozás meghatározó kategóriái alól. A **sérelmek** kezelésével és az **egyenlőség** beiktatására való törekvéssel a politikai szubjektiválás közös vitafórumot teremt azoknak, akiknek nincs helyük a fennálló rendben. Azonban a **politika szubjektumainak** ilyen azonosítási aktusai során szükségszerűen téves elnevezések bukkannak fel, olyan nevek, amelyek nem helytállóan jelölik azt a névtelen sokaságot, akiknek nincs neve az **államhatalmi rendben**. A szubjektiváció logikája ezért a **politikai szubjektumok** azonosításának

Nem vagyok biztos benne, hogy az utópia fogalma megfelelő képet ad erről a munkáról. Az utópia szó definiáló képességeit teljességgel felemésztették konnotatív tulajdonságai: hol az Őrült álmodozás, amelynek következménye a totalitárius katasztrófa lett, hol pedig, épp ellenkezőleg, a mindenfajta totalizáló korlátnak ellenálló lehetőség végtelenre nyitása. A mi szempontunkból, azaz a közös érzéki újraszervezése szempontjából az utópia szó két, egymásnak ellentmondó jelentést hordoz. Az utópia a nem-hely, az érzéki vitákkal teli újraszervezésének legszélsőbb pontja, amely szétzúzza az evidencia kategóriáit. De egyben egy jó hely újraszervezése is, az érzékelhető univerzum feszültségmentes felosztása, ahol az, amit teszünk, amit látunk, és amit mondunk, pontosan összeillik. Az

lehetetlenségén alapul. Azt mondhatjuk, hogy (politikai) szubjektum az, aki azonosítatlan marad az adott tapasztalati mezőben, és 'meghallhatatlan' nyilvános kijelentések megtételére kényszerül, mint például: 'Mindannyian német zsidók vagyunk!'

D 35-42, 58-9, 126-7; DME 31-3; DW 115-16; PIS; TTP.

Írás (*L'Écriture*)

Az írás nem egyszerűen tipográfiai jelek sora, melynek nyomtatott formája eltér a szóbeli kommunikációtól, hanem az **érzékelhető** egy sajátos **felosztása**, amely az élőbeszéd ideáljának **reprezentációs rendszerét** egy paradox kifejezésformával cseréli fel, amely aláássa az eszmecsere legitim rendjét. Bizonyos tekintetben az írás a demokratikus irodalmiság **néma beszéde**, amelynek 'gazdátlan levele' szabadon áramlik és szólít meg mindenkit, különösen azért, mert nem létezik eleven *logosz*, amely irányítaná. Ugyanakkor azonban az írás alkalmas arra, hogy megpróbáljon egy 'testet öltött beszédet' teremteni a közösség igazságának inkarnációjaként. Az írás tehát folyamatos ellentmondásban van a demokratikus **irodalmiság** és azon óhaj között, hogy a testté lett ige igazi írása legyen.

CM 115-36; IE 33-42; NH 56-60; PA 52-60, PaA 203-5; PM 14, 71-2, 81-100.

Sérelem (*Le Tort*)

A sérelem az **egyenlőség** sajátos formája, amely megteremti a **politika** 'egyedi egyetemesét' mint a küzdelem vitákkal terhelt pontját azáltal, hogy a **politikai szubjektumot** viszonyba hozza az **államhatalmi renddel**. A sérelem nem hivatalos felek között esik meg, ezért nem orvosolható bírósági eljárással. A sérelem csak a politikai **szubjektívizálással** kezelhető, ami újraformálja a tapasztalati mezőt.

D 3-6, 13, 21-42, 61-3, 78-80, 138-9; PIS.

utópiák és az utópista szocializmusok e kettősség alapján működtek: egyrészt, mint azoknak az érzékelhető evidenciáknak a visszavonásai, amelyekben az uralom normalitása gyökerezik, másrészt mint egy olyan állapot felkínálása, amelyben a közösség eszméjének megvannak a maga adekvát inkorporációs formái, amelyből tehát eltűnne a szavak és a dolgok kapcsolatáról folyó perlekedés, a politika magja. A *La Nuit des prolétaires*-ben ebből a szempontból vizsgáltam az utópia mérnökei és a munkások közötti bonyolult viszonyt. A saint-simonista mérnökök a közösség újfajta reális testét kínálták fel, ahol a földön kirajzolt vízvezetékek és vasútvonalak lépnének a szó és a papír illúzióinak helyébe. A munkások pedig tevékenységükben nem állítják szembe a gyakorlatot az utópiával, hanem visszaadják az utóbbinak a maga „irreális” jellegét, szavak és képek olyan szerkezeteként, amely a látható, az elgondolható és a lehetséges területének átrendezésére való. A művészet és a politika „fikciói” ilyen értelemben inkább heterotópiák, mint utópiák.

5. A művészetről és a munkáról. Mennyiben kivételes a művészeti gyakorlat az egyéb gyakorlati tevékenységekhez képest?

Az „érzéki előállítása” hipotézisében a művészeti gyakorlat és látszólagos külsője, tudniillik a munka között lényegi kapcsolat van. Hogyan fogja fel ön ezt a kapcsolatot (kizárás, elkülönülés, közömbösség)? Beszélhetünk-e „emberi cselekvésről” általában, ebbe belefoglalva a művészet gyakorlatokat is vagy ez utóbbiak kivételt képeznek a többi gyakorlathoz képest?

Az „érzéki előállítása” fogalmán először is egy közös érzékelhető világ létrehozását érthetünk, egy közös lakóhelyét, mely az emberi tevékenységek sokféleségének összefonódásából születik. Az „érzéki felosztásának” eszméje azonban ennél többet takar. Egy „közös” világ sosem pusztán az *étosz*, az együttélés, amely bizonyos számú, összefonódó cselekvés leülepedésének eredménye. Egyben mindig a létmódok és a „foglatatosságok” feszültségteli eloszlása is a lehetőségek terében. Ebből kiindulva tehetjük fel a kérdést, miféle kapcsolat is van a munka „hétköznapisága” és a művészi „kivételesség” között. A platóni hivatkozás e kérdésben is segít a probléma fogalmi alapvetésében. Az *állam* harmadik könyvében az utánzót már nemcsak az általa kínált képek hamissága és kártékonyága miatt ítélik el, hanem a munkamegosztás bizonyos elve alapján is, amely a korábbiakban arra szolgált, hogy a kézműveseket kizárja bármiféle politikai térből: az utánzó meghatározásánál fogva kettős lény. Két dolgot csinál egyszerre, miközben a jól szervezett közösség alapelve az, hogy ott mindenki csak egy dolgot csinál, azt, amire a „természete” alkalmassá teszi. S bizonyos értelemben ezzel mindent elmondtunk: a munka fogalma tehát először is nem egy meghatározott tevékenység kijelölése, melynek során anyagi átalakulás megy végbe, hanem az érzékelhető felosztásáé: azé, hogy lehetetlen „mást” csinálni, ennek alapja pedig az „időhiány”. Ez a „lehetetlenség” a közösség elfogadott fogalmának része. Eszerint a munka a dolgozó szükségszerű száműzése foglalkozásának privát tér-idejébe, ami kizárja a közös ügyekben való részvételből. Az utánzó zavart okoz ebben a felosztásban: a kettősség embere, olyan dolgozó, aki két dolgot csinál egyidejűleg. A legfontosabb talán a korrelátum: az utánzó a köztérre viszi az alapvetően „magánjellegű” munkát. Közösségi jelenetet csinál abból, aminek minden egyes embert a maga meghatározott helyéhez kellene kötnie. Az érzéki

effajta újrafelosztása miatt ártalmas inkább, mint az utánzatok miatt, amelyek elpuhítják a lelket. Így hát a művészi gyakorlat nem a munka külsője, hanem látható formájának nem helyénvaló megjelenése. Az érzéki demokratikus felosztása kettős lényé teszi a dolgozót. Kihozza a kézművest a „maga” helyéről, a munka domesztikált teréből, és „időt” ad neki arra, hogy a tanácskozó állampolgár szerepében megjelenjen a nyilvános eszmecserék színterén. A mimetikus művé kettőződés a színházi térben szentesíti és láthatóvá teszi ezt a dualitást. Platóni szempontból pedig az utánzó kizárása egyet jelent egy olyan közösség létrejöttével, ahol a munka a maga „helyén” van.

A fikció-elv, amely a művészet reprezentációs rendszerét szabályozza, a művészet kivétel jellegének egyik stabilizálási módja, amennyiben a művészetet egy *tekhné*hez köti, ez pedig két dolgot is jelent: az utánzások művészete egyfajta technika, nem pedig hazugság. Immár nem gyenge utánzat, de az érzéki felosztásaként nem is a munka nem helyénvaló láthatósága. Az utánzó immár nem az a kettős lény, aki szembekerül az állammal, amelyben minden ember csak egyféle dolgot csinál. Az utánzások művészete bevezetésre kerülhet a maga hierarchiáját és összeférhetetlenségeit a szabad művészetek és a kézművesség nagy munkamegosztásába.

A művészetek esztétikai rendszere felborítja a terek ilyesfajta újrafelosztását. Nem csak a mimetikus megkettőződést kezdi vitatni azzal, hogy a gondolkodásnak az érzéki anyagban való immanenciáját vallja. Vitatja a *tekhné* semleges státuszát, a technika eszméjét is, amely szerint a technika nem más, mint egy gondolatforma rákényszerítése egy tehetetlen anyagra. Azaz ismét felszínre hozza a *foglalkozások* felosztását, amellyel a tevékenységi területek újrafelosztását szorgalmazza. Ez az elméleti és politikai művelet adja Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című művének magját. Az esztétikai ítélet kanti definíciója mögött – azaz az olyan fogalomnélküli ítélet mögött, amelyben az érzéki adottság nem rendelődik alá a fogalmi meghatározásnak – Schiller figyel a politikai felosztásra, amely a dolog valódi tétje: a cselekvők és a szenvedők közötti felosztásra; a megélt tapasztalatok teljességéhez hozzáférő művelt osztályok és a munkába és az érzéki tapasztalat elaprózódásába belevesző „vad” osztályok közötti megosztottságra. A Schiller-féle „esztétikai” állapot azzal, hogy felfüggeszti a szembenállást az aktív értelem és a passzív érzékiség között,

a művészet eszméjén keresztül le akarja rombolni egy olyan társadalom eszméjét, amelynek alapja a gondolkodók, döntéshozók és a fizikai munkára szántak ellentéte.

A munka negatív értékének illetően *felfüggesztése* után, a XIX. században a munkának már határozottan pozitív értéket tulajdonítanak mint a gondolkodás és a közösségi lét valóságát kifejező formának. Ez a változás annak az átalakulásnak a során megy végbe, amelyben az „esztétikai állapot” felfüggesztő aktusa az esztétikai „akarat” határozott állító jellegébe csap át. A romantika az általában vett gondolkodás tulajdonképpeni céljának kiáltja ki minden gondolat érzékelhetővé tevését és minden anyagiként érzékelhető jelenség gondolattá tevését. A művészet így újra a munka szimbólumává válik. Megelőlegezi azt a célt – az ellentétek megszüntetését –, amit a munka még nem képes kivívni önmagában és önmagának. De csak annyiban teszi meg, amennyiben a művészet *termelés*, az anyagi megvalósítás folyamata és a közösség önmagának megmutatkozó értelme közötti azonosság. A termelés tehát az érzéki újfajta felosztásának alapelveként jelenik meg, amennyiben egyazon fogalomban egyesíti a előállító tevékenység és a láthatóság hagyományosan ellentétes kifejezéseit. Az előállítás a megélhető munka magánjellegű és rejtett tér-idejének belakását jelentette. A termelés a gyártó tevékenységet összekapcsolja a napvilágra hozással, a *csinálás* és a *látás* közötti új kapcsolat kijelölésével. A művészet azzal anticipálja a munkát, hogy annak alapelvét valósítja meg: az érzéki anyag átalakítását a közösség önmaga előtti megjelenésévé. Az ifjú Marx szövegei, amelyek a munkát jelölik meg az ember nembeli lényegeként, csakis a német idealizmus esztétikai programja alapján lehetségesek: a művészet a gondolat átalakítása a közösség érzéki tapasztalatává. És ez a kezdeti program alapozza meg az 1920-as évek „avantgárdjának” gondolkodását és gyakorlatát: szüntessük meg a művészet elkülönült tevékenység voltát, adjuk vissza a munkának, azaz az önnön értelmét kimunkáló életnek.

Mindezzel nem azt akarom mondani, hogy a munka modern felértékelése a művészetről való újfajta gondolkodás következménye. Az *esztétikai* gondolkodásmód jóval több, mint a művészetről való gondolkodás. A gondolkodás eszméje is, amely az érzéki felosztásának eszméjéhez kötődik. Másrészt arra is gondolnunk kell, hogyan határozódott meg a művészek mestersége a munka kettős előtérbe helyeződése szempontjából: a munka mint a legalapvetőbb emberi tevékenység gazdasági felértékelődése felől, de egyben a proletárok harca felől is, amellyel a munkát a sötétségből, a nyilvános láthatóság és a

közbeszéd területéről való kizártságából ki akarták szabadítani. Túl kell lépnünk azon a kényelmes és értelmetlen sémán, amely szembeállítja a l'art pour l'art esztétikai kultuszát a kétkezi munka növekvő erejével. A művészet csak munkaként lehet kiváltságos tevékenység. Flaubert mai kritikusai, akik okosabbak a XX. századi demisztifikálónál, figyelnek arra, mennyire szoros kapcsolatban áll nála a frázis kultusza a szótlannak nevezett munka felértékelődésével: a flaubert-i esztéta kavicstörő. Művészet és termelés azonos lehet az orosz forradalom idején, mert az érzéki újrafelosztásának ugyanazon elvéből származik, a tett ugyanazon erényéből, amely láthatót tár elénk, miközben tárgyakat állít elő. A művészet kultusza a munka eszméjéhez kapcsolódó képességek újraértékelését feltételezi. Ez azonban nem annyira az emberi tevékenység lényegének felfedezését jelenti, mint inkább a látható tájképének, a csinálás, a létezés, a látás és a kimondás kapcsolatának újrakomponálását. Bármilyenek legyenek is azok a gazdasági pályák, amelyekbe beilleszkednek, a művészeti gyakorlatok nem „kivételesek” az egyéb tevékenységekhez képest. Az effajta tevékenységek felosztását jelenítik meg és alakítják újjá.