

JACQUES RANCIÈRE: AZ EMANCIPÁLT NÉZŐ

(*Le spectateur émancipé*, Le Fabrique Éditions - 2008.)

E könyvhöz az szolgáltatta a kezdőlökést, hogy néhány éve felkértek, tartsam meg egy, a néző témájának szentelt művészeti nyári akadémia bevezető előadását, *A tudatlan tanár* [Le Maître ignorant (1987)] című könyvemben kifejtett gondolatokból kiindulva. A felkérés eleinte okozott bennem némi zavart. *A tudatlan tanár* Joseph Jacotot külön elméletét és különös sorsát mutatta be. Jacotot botrányt okozott a tizenkilencedik század elején, azt állítván, hogy az egyik tudatlan megtaníthat a másiknak olyasmit, amit maga sem tud, deklarálván a különböző intelligenciák egyenlőségét, és a szellemi emancipációt szembe állítván a népneveléssel. Gondolatai a tizenkilencedik század közepére feledésbe merültek. Az 1980-as években arra jutottam, fontos volna feleleveníteni őket, mintegy követ dobva a közoktatás céljai körül folyó viták állóvizébe. De ugyan mi hasznot hajthat a kortárs művészeti diskurzusban olyasvalaki, akinek a művészeti univerzuma leginkább Démoszténéz, Racine és Poussin nevével jellemezhető?

Mikor azonban jobban belegondoltam, felmerült bennem, hogy a szellemi emancipáció gondolata és a néző mint olyan problematikája közti minden egyértelmű viszony hiánya ma akár még szerencsés is lehet.

Lehetőséget adhat ugyanis, hogy radikálisan eltávolodjunk azoktól az elméleti és politikai előfeltevésektől, amelyek – még ha posztmodern álarcban is – mind a mai napig aládúcolják a színházról, előadásról és nézőről folyó legtöbb vitát. Azonban, hogy e viszony kirajzolódhasson, szét kellett szálazni az előfeltevések pókhálóját, amelyek a néző problémáját a művészet és politika viszonyát taglaló vita metszéspontjába helyezték. Fel kellett vázolni annak az érvrendszernek a globális mintázatát, amelynek alapján szokásunkká lett megítélni a színház politikai implikációit. A színház-fogalom használatával helyet szeretnék itt biztosítani minden olyan megnyilvánulásnak – drámai cselekménynek, táncnak, performansznak, vásári mutatványnak, stb. –, amelyben cselekvő testek jelennek meg közönség előtt.

A története során a színházat ért számos kritika végeredményben egyetlen lényegi formulára vezethető vissza. Nevezük ezt a néző paradoxonjának, mely alkalmasint jóval alapvetőbb, mint a színész jól ismert paradoxonja. Nincs színház néző nélkül (legyen akár egyedül és rejtve, mint *A törvénytelen fiú* fiktív előadásában, amelynek kapcsán Diderot a *Beszélgetések*et írta). Márpedig nézőnek lenni, mondják a vádlók, két okból is rossz dolog. Először is, a nézés a tudás ellentéte. A néző egy látszat előtt áll, anélkül, hogy ismerné az illető látszat előállításának folyamatát, illetve a valóságot, amely mögötte rejlik.

Másodszor, nézni a cselekvés ellentéte. A néző mozdulatlanul, passzívan ül a helyén. Nézőnek lenni annyit jelent, mint passzívnak lenni. A néző el van vágva a tudás képességétől, ahogy el van vágva a cselekvés hatalmától is.

A diagnózisból két különböző következtetés vonható le. Az első, hogy a színház abszolút rossz dolog, az illúzió és a passzivitás színpada, amelyet el kell vetnünk annak a kedvéért, amit megtilt: a tudásért és a cselekvésért – a megismerés aktusáért és a tudás vezérelte tettért. Platón egykor szintén erre a következtetésre jutott: a színház az a hely, ahol tudatlan embereknek szenvedő emberek látványát kínálják. Ami a színpadon zajlik: *pathos*, egy betegség megnyilatkozása, vágy és fájdalom betegségéé, amely nem más, mint az alany tudatlanságból fakadó én-megosztása. A színház tulajdonképpeni hatása e betegségnek egy másik betegség, az árnyaktól igába hajtott tekintet betegsége által való átvitele; a szereplők szenvedését okozó tudatlanság-betegség átvitele a tudatlanság egyik gépezete, az optikai gépezet segítségével, amely a tekinteteket az illúzióhoz és a passzivitáshoz alakítja. Ezért hát jó közösség az olyan, amely nem tűri el a színház közvetítését; olyan, amelynek kollektív erényei közvetlenül épülnek be tagjai élő irányultságaiba. Ez a leglogikusabb levezetés. Mégsem ez vált uralkodóvá a színházi mimézis kritikusai körében.

Leggyakrabban a premisszákat védtek a konklúzió megváltoztatásával. Aki színházat mond, nézőt mond, és itt van a kutya elásva, mondták. Olyan a színház, amilyennek ismerjük, ahogyan a társadalom a saját képére formálta. Ezért tehát új színházra van szükségünk, egy nézőközönség nélküli színházra: nem olyanra, ahol üresek a széksorok, hanem ahol a *theatron* szó implicálta optikai viszony egy másik, a *drama* implicálta viszonyban vettetik alá, amely a színpadon történeteket jelöl. A *drama* jelentése cselekvés, akció. A színház olyan hely, ahol mozgó testek hajtanak végre valamely cselekvést más, mozgósítandó testek előtt. Utóbbiak alkalmasint lemondtak a hatalmukról. De ezt a hatalmat újra aktiválja előbbiek előadása, az azt felépítő intelligencia és az általa közvetített energia. Erre a cselekvő hatalomra kell építeni az új színházat, helyesebben egy olyan színházat, amely visszatálatl igazi erényeihez, valódi lényegéhez, amelynek a

színház nevet bitorló előadások csak degenerált változatát nyújtják. A cél a nézőközönség nélküli színház, ahol a jelenlévők tanulnak valamit, ahelyett, hogy képek prédái lennének, ahol passzív leskelődőkből aktív résztvevőkké válnak.

A fordulatnak két lényegi megfogalmazása ismert, amelyek elviekben egymás szöges ellentétei, még ha a megreformált színház elméletében és gyakorlatában gyakran keveredtek is egymással. Az első szerint a nézőt ki kell ragadni a szájtáti leskelődő tompultságából, aki a látszat előtt hüledezik, s akit arra bír az empátia, hogy a színpadi szereplőkkel azonosuljon. Valami furcsa, szokatlan látványt kell tehát mutatni neki, egy rejtélyt, amely rákényszeríti, hogy az értelmét kutassa. Ki kell rántani a passzív néző szerepéből, bele a tudományos kutatóéba, aki jelenségeket figyel meg és az okaikat kutatja. Avagy példaértékű dilemmával kell szembesíteni, pártos férfiakat a tett pillanata előtt szaggató kételyekhez hasonlóval. Így élesednek majd érzékei a mérlegelésre, a vitára és a valódi döntések meghozatalára.

A második formula szerint éppen ezt az okoskodó távolságot kell kiküszöbölni. A nézőt ki kell vonni a megfigyelő helyzetéből, aki nyugalmasan vizsgálja az elé táruló látványt. Ki kell őt szakítani megtévesztő hatalmi pozíciójából, be kell vonni a színházi akció mágikus erőterébe, ahol a racionális néző szerepével járó privilégiumok helyett a színház valódi életenergiáit tapasztalhatja meg.

A fenti két paradigmátikus hozzáállást számunkra Brecht epikus színháza, illetve Artaud kegyetlen színháza jeleníti meg. Az egyikben a nézőnek el kell távolodnia; a másikban le kell mondania minden távolságról. Az egyikben finomítania kell a tekintetén, a másikban oda kell hagynia a nézői pozícióját. A színházi reform modern vállalkozásai szakadatlanul a távoli vizsgálódás és a vitális részvétel e két pólusa között ingadoztak, még ha elveik és hatásaik keveredtek is. Abból a diagnózisból kiindulva képzeltek átformálni a színházat, amelyek egykor a felszámolásához vezettek. Nem meglepő tehát, hogy nem csak a platóni polémia terminusait vették újra elő, de a pozitív formulát is, melyet Platón a rossz színházzal szemben kínált. Platón a színház demokratikus és tudatlan közössége helyébe egy másik, a testek másfajta előadásában megnyilvánuló közösséget kívánt állítani. Egy koreografikus közösségre gondolt, amelyben többé senki sem mozdulatlan néző, amelyben mindenkit egy matematikai arányok meghatározta közösségi ritmus mozgat, még ha le is kell majd itatni néhány csökönyös öreget ahhoz, hogy ők is csatlakozzanak a kollektív tánchoz.

A színház reformerei *choreia* és *theatron* platóni ellentétét a színház igazsága és a „spektákulum”¹ szimulákroma ellentétébe öltöztették át. A színházból az a hely lett, ahol a passzív nézőközönségnek a saját ellentétévé kellett alakulnia: a nép élő testévé, amely saját lételvét váltja tettekre. Az engem vendégül látó *Sommerakademie* sajtóközleménye ezt így fogalmazta meg: „A színház maradt az egyetlen hely, ahol a közönség közvetlenül szembesülhet önmagával mint közösséggel”. Szűk értelemben véve a mondat pusztán a színház kollektív közönségét különbözteti meg a művészeti kiállítást látogató egyéntől, vagy a mozifilmet néző egyének halmazától. De egyértelműen többről van itt szó: arról, hogy a „színház” példaértékű közösségi forma. Az idézett mondat a közösség mint valódi jelenlét ideájára épít, szemben a reprezentáció távolságával. A német romantika óta a színház fogalma az élő közösség gondolatával társult. A színház úgy jelent meg, mint a közösség egyfajta esztétikai – azaz érzéki – intézménye. A közösséget itt mint a tér és az idő birtokbavételének módját, mint a törvények egyszerű apparátusával szemben álló cselekvő testet, mint az érzékletek, gesztusok és attitűdök együttesét kell érteni, amely megelőzi a politikai törvényeket és intézményeket, s így azoknak eleve alkotója. A színház minden más művészetnél erősebben kapcsolódott össze az esztétikai forradalom romantikus gondolatával, amely nem az állam és a törvények mechanikáját változtatja meg, hanem az emberi tapasztalás érzéki formáit. A színház reformja ezért azt jelentette, hogy újra közösségi gyülekezetté vagy ceremóniává kell azt tenni. A színház olyan gyülekezet, ahol a nép fiai tudatosítják a helyzetüket és vitatják meg az érdekeiket – mondja Brecht, Piscator után szabadon. A színház olyan megtisztító rítus – állítja Artaud –, amely által a közösség tulajdon energiái birtokába kerül. Ha tehát a színház az élő közösséget testesíti meg, szemben a mimézis illúziójával, akkor azon már meg sem lepődünk, hogy a színház valódi lényegének akarása éppen a spektákulum kritikájára támaszkodik. Mi a spektákulum lényege Guy Debord szerint? A külsődlegesség. A spektákulum a látás uralma, és a látás maga a külsődlegesség, azaz az ember megfosztása önmagától. A néző betegsége röviden összefoglalható: „...minél inkább szemlél, annál kevésbé él.”² A formula anti-platonikusnak tűnik. Valóban, a spektákulum

¹

² Guy Debord, *A spektákulum társadalma*, Balassi – MTA MtK, Budapest, 2006., ford. Erhardt Miklós, p. 30.

kritikájának legfőbb forrása Feuerbach Marx által közvetített valláskritikája. Mindkettő alapelve az igazság mint el-nem-különültség romantikus víziója. De már ez a vízió is Platón miméziis-fogalmára épült. A Debord által kritizált „szemlélődés” nem más, mint az önnön igazságától elkülönült látszat kontemplációja, az elkülönülés kiváltotta szenvedés spektakuluma. „Az elkülönülés a spektakulum alfája és ómegája.”³ Amit az ember a színházban szemlél, nem más, mint a tőle ellopott aktivitás; saját lényege, amely idegenné lett tőle, ellene fordult egy olyan kollektív világ szervezőerejeként, amelynek valósága éppen ez a megfosztottság.

Ily módon nincs ellentmondás a spektakulum kritikája és az eredeti lényegét megvalósító színház keresése között. „Jó” színház az, amely arra használja elkülönült valóságát, hogy elnyomja azt. A néző paradoxonja egy olyan szellemi viszonyulás része, amely összhangban van a színház platóni elvetésével – történjen bár az a színház érdekében. Ez a keret egy sor olyan központi gondolat köré épül, amelyeket közelebből meg kell vizsgálnunk, lényegében az alapjukhoz kell hozzányúlnunk. Egy teljes viszonykészletről beszélek, amely néhány kulcsfontosságú megfeleltetésen és szembeállításokon nyugszik: színház és közösség, látás és passzivitás, külsődlegesség és elkülönültség, mediáció és szimulákrum megfeleltetésén; kollektív és individuális, kép és élő valóság, aktivitás és passzivitás, önbirtoklás és elidegenedés szembeállításán. A megfeleltetések és szembeállítások játéka a bűn és a megváltás igen csavaros dramaturgiájába fut ki. A színház azzal vádolja magát, hogy a nézőközönséget passzivitásba dönti, s így elárulja saját lényegét, a közösségi tettet. Ezért hát azt a penitenciát rója magára, hogy a kifordítsa saját hatását, visszaszolgáltatva a nézők öntudatát és saját tevékenységét. A színpadból és a színházi előadásból így egyfajta elenyésző mediáció lesz a spektakulum tételezte rossz és az igazi színház erényei között. Vállalják, hogy megtanítják a nézőknek, mi módon hagyhatnak fel a nézőséggel és válhatnak egy kollektív gyakorlat ágenseivé. A brechti paradigma szerint a színházi mediáció tudatosítja bennük a társadalmi szituációt, amelyben maga a mediáció megvalósulhatott, és arra készíti őket, hogy megváltoztassák. Az Artaud-féle logika szerint pedig kimozdítja őket a néző pozíciójából: többé nem valamely spektakulummal szemközt foglalnak helyet; az előadás körbeveszi, a cselekmény beszippantja őket, és visszaadja kollektív energiájukat. A színház mindkét esetben olyan mediáció, amely az önfelszámolásra hajlik.

Ez az a pont, ahol a szellemi emancipáció fogalmai és javaslatok a képbe kerülhetnek, és segíthetnek újraalkotnunk azt. Az önfelszámoló mediáció gondolata ugyanis nem ismeretlen számunkra, hiszen ez a pedagógiai viszony logikája: a tanárra az a feladat hárul, hogy felszámolja a távolságot a saját tudása és a tudatlanok tudatlansága között. Az általa nyújtott tanításoknak és gyakorlatoknak az a célja, hogy folyamatosan csökkentsék a kettő közti szakadékot. Sajnálatos módon azonban nem csökkentheti a távolságot anélkül, hogy folytonosan újra ne termelné. Hogy a tudatlanságot a tudással helyettesíthesse, mindig egy lépéssel a diák előtt kell járnia, mindig egy újabb nem-tudást állítva kettejük közé. Az ok egyszerű. A pedagógiai logika szerint a tudatlan nem pusztán az, aki még nem tudja, amit a tanár tud, de az is, aki nem tudja, hogy mit nem tud, és azt sem, hogy hogyan tudhatná meg. A tanár nem pusztán az, aki rendelkezik a tudatlan által nem tudott tudással, de az is, aki tudja, hogyan tegye azt tudhatóvá, mikor, miféle protokoll szerint. Mert valójában a tudatlan egy sor dolgot tud, amiket magától tanult, avval, hogy a környező világot nézte és hallgatta, megfigyeléssel és ismételéssel, tévedéseken és a hibák kijavításán keresztül. De a tanár számára az ilyen tudás *tudatlan tudás*, amely képtelen az egyszerűtől a bonyolultig haladva elrendeződni. A tudatlan úgy halad előre, hogy amit felfedez, összeveti azzal, amit már tud, mindezt a találkozások véletlenszerűségével, de egyben a számtani szabály, a demokratikus szabály szerint is, amely a nem tudást kisebb tudássá teszi. Csak az a gondja, hogy többet tudjon, hogy megtudja, amit még nem tud. Ami hiányzik belőle – és ami mindig is hiányozni fog a diákból, hacsak maga is nem lesz tanárrá –, az a *tudatlanság tudása*, azaz a pontos távolság ismerete, amely a tudást a tudatlanságtól elválasztja. Éppen ez az, ami a tudatlanok számtanával nem mérhető. Amit a tanár tud, amit a tudásátvitel protokolljában elsőként tanít meg a diáknak, az, hogy a tudatlanság nem kisebb tudás, hanem a tudás ellentéte; hogy a tudás nem ismeretek együttese, hanem pozíció. A pontos távolság az, amelyet egyetlen szabály sem mér, amelyet csakis az elfoglalt pozíciók játéka igazol, amely csak az „egy lépéssel előrébb” véget nem értő gyakorlatában mutatkozik meg, mint a tanár és az őt utolérni köteles diák távolsága. Ez a tanár és a tudatlan módszere közti radikális szakadás metaforája, mert kétféle intelligenciát különít el egymástól: azét, aki tudja, miben áll a tudatlanság, és azét, aki nem. A rendes progresszív oktatás elsőként ezt a radikális távolságot tanítja meg a diáknak: mindennek előtt a saját tudatlanságát tanítja meg neki. Ily

³ Ibid. p. 16.

módon a progresszív oktatás véget nem érő beigazolása az előfeltevésének: az intelligenciák egyenlőtlenségének. Az egyenlőtlenség végtelen beigazolását nevezi Jacotot elbutításnak. Az elbutítás gyakorlatával Jacotot a szellemi emancipáció gyakorlatát állította szembe. A szellemi emancipáció a különböző intelligenciák egyenlőségének igazolása. Ez nem az intelligencia minden megnyilvánulásának egyenlő értékét jelenti, hanem az intelligencia magában való egyenlőségét, minden megnyilvánulásában. Nincs kétféle intelligencia, melyet szakadék választ el egymástól. Az emberi állapot mindent megtanul, ahogy az anyanyelvét megtanulta, ahogy megtanult átvágni az őt körülvevő dolgok és jelek erdején, hogy elfoglalja a helyét embertársai között – megfigyeléssel, egyik dolognak a másikkal, a jelnek a ténnyel, egyik jelnek a másikkal való összevetésén keresztül. Ha az írástudatlan csak egyetlen imát is tud emlékezetből, ezt a tudását összevetheti azzal, amit még nem ismer: az imádság papírra vetett szavaival. Jelről jelre haladva fel tudja fedezni a tudott és a nem tudott közötti viszonyát. Képes rá, ha lépcsőről-lépcsőre megfigyeli, ami a szeme előtt van, ha kimondja, amit látott, és ellenőrzi, amit mondott. A jeleket betűzgető tudatlantól a hipotéziseket felállító tudósig ugyanaz az intelligencia működik: az, amely a jeleket más jelekké fordítja le, amely alakzatokat képez és vet össze, hogy a szellemi kalandjait közölje, és hogy megértse, amit egy másik intelligencia válaszul megpróbál közölni vele.

A fordítás költői munkája minden tanulás lényege, ahogy a lényege a „tudatlan tanár” emancipáló gyakorlatának is. A tudatlan tanár nem ismeri az elbutító távolságot, a radikális hasadással alakított távolságot, amelyet csakis egy szakember képes „betömni”. A távolság nem valamely kiiktatandó rossz, hanem a kommunikáció normális feltétele. A beszélő állatok egymástól távoli állatok, akik a jelek erdején keresztül kommunikálnak. A távolság, amelyen a tudatlannak át kell hatolnia, nem a saját tudatlansága és a tanár tudása közötti szakadék, hanem a már tudottól a még nem tudottig, de az előbbivel azonos módon megtanulhatóig vezető út. A tanulás célja nem a tudós pozíciójának elfoglalása, hanem a fordítás művészetének minél jobb gyakorlása; hogy jobban szavakba önthessük a tapasztalatainkat, és próba alá vethessük azokat, hogy mások hasznára „fordíthassuk” a szellemi kalandjainkat és visszafordíthassuk azokat a fordításokat, amelyeket mások készítenek a mi kalandjainkból. A „tudatlan tanárnak” nem kell tudatlannak lennie ahhoz, hogy a diákját átsegítse ezen a távolságon, csak le kell mondania a „tudatlanság tudásáról”, le kell választania a tudását a tanárságáról. Nem a *maga* tudását adja át a diáknak, hanem bevezeti őket a dolgok és jelek erdejébe, beszámoltatja őket a látottakról és arról, amit a látottakról gondolnak, és beigazoltatja velük azt. Amit „nem tud”, az az intelligenciák egyenlőtlensége. Bármely távolság a véletlen dolga, és minden szellemi aktus kötelei ver a tudatlanság egy formája és a tudás egy formája között, utat nyit, amely szakadatlanul felszámolja a pozíciók mindenfajta rögzültségét, határát és hierarchiáját.

Mi viszonyban áll vajon ma ez a történet és a néző kérdése? A drámaírók manapság már nem azzal töltik az idejüket, hogy a közönség szájába rágják a társadalmi viszonyokat illető igazságot és a kapitalista uralom elleni küzdelem módszereit. De az illúzióvesztés nem feltétlenül vezet az előfeltevések elvesztéséhez, ahogy a célok horizontjának bezárulása sem a cselekvési apparátus felszámolásához. Még az is előfordul, hogy az illúzióvesztés éppen arra bírja a művészeket, hogy fokozzák a nézőközönségre nehezedő nyomást: talán *ő* majd tudni fogja, mi a teendő – ha az előadás kimozdította passzivitásából és a közös világ aktív résztvevőjévé tette. Ez az első olyan pont, amelyben a színház reformerei osztoznak az elbutító pedagógusokkal: a két pozíció közti szakadék gondolatában. Még ha a drámaíró vagy a rendező nem is tudja pontosan, mit várnak a nézőtől, azt legalább tudják, hogy valamit biztosan *tennie kell*: átlépni a passzivitás és aktivitás közötti szakadékot.

De miért nem fordítjuk meg a problémát, megkérdezvén, hogy nem pontosan a távolság visszaszorítására tett kísérlet alkotja-e magát a távolságot? Mi más engedné meg, hogy a helyén ülő nézőt inaktívnak bélyegezzük, ha nem aktív és passzív radikális ellentétének előfeltevése? Miért azonosítanánk a nézést a passzivitással, ha nem abból az előfeltevésből, hogy a nézés képben és látszatban való tetszelgést jelent, figyelmen kívül hagyva a kép mögé rejtett igazságot és a színházon kívüli valóságot? Miért asszimilálnánk a hallást és a passzivitást, ha nem abból az előítéletből eredően, hogy a beszéd a cselekvés ellentéte? Ezek az ellentétpárok – nézés/tudás, látszat/valóság, aktivitás/passzivitás – jóval többek, mint jól meghatározott fogalmak logikai szembeállításai. Pontosán definiálják az érzékelhető egy bizonyos felosztását – pozíciók, és az e pozíciókhoz csatolt képességek és képtelenségek *a priori* disztribúcióját. Ezek az ellentétpárok az egyenlőtlenség testet öltött allegóriái. Ezért lehetséges az egyes fogalmak értékét megváltoztatni, a „jó” fogalomból rosszat csinálni és fordítva, anélkül, hogy magának az ellentétpárnak a működése megváltozna. A nézőt például azért nem tartjuk sokra, mert nem tesz semmit, miközben a színpadon álló színész – vagy a

munkás odakint – használja a testét. De látás és tevés ellentétének értékelése azonnal megfordul, ha a fizikai munkás, a gyakorlati tevékenységet végző elvakultságát, a közvetlenbe meredségét, földhözragadtságát állítjuk szembe a tágas perspektívával, mely annak sajátja, aki különböző gondolatokat mérlegel, előre látja a jövőt vagy globális nézőpontból szemléli a világot. Egykor azt tartották *aktív* polgárnak, választásra képesnek és választhatónak, aki a tulajdonai béréből élt, *passzív*nak, a fenti funkciókra méltatlannak pedig azt, aki dolgozott, hogy megkeresse a kenyerét. A fogalmak jelentése változhat, a pozíciók megcserélhetők, a lényeg, hogy a két kategória ellentétére épülő struktúra ne változzon: képesség az egyik oldalon, képtelenség a másikon.

Az emancipáció avval veszi kezdetét, hogy elvetjük a nézés és tevés közti ellentétet, és megértjük, hogy az evidenciák, melyek a kimondás, a látás és a tevés viszonyait a fenti módon strukturálják, maguk is az uralom és az alávetetés struktúrájának részei. Akkor kezdődik, mikor megértjük, hogy a nézés is tett, amely a pozíciók ilyen felosztását igazolja vagy módosítja. A néző is cselekszik, ahogy a diák vagy a tudós is: megfigyel, kiemel, összevet, értelmez. Amit lát, összekapcsolja azzal a sok mindennel, amit más színpadokon, másfajta terekben látott. A hallott költemény elemeiből létrehozza a saját költeményét. Részt vesz az előadásban, a maga módján újrendezve azt, vagy éppen kitérve a testi energia elől, amelyet annak itt és most kellene átadnia – például egyetlen tiszta képpé alakítja az egészet, és összeköti egy történettel, amit olvasott, álmodott, megélt vagy kitalált. Egyszerre az előtte játszódó előadás távoli nézője és aktív értelmezője.

Ez a leglényegesebb pont: a nézőközönség annyira lát, érez és ért meg valamit, amennyire a saját költeményét írja, ahogy a maga módján a színész vagy a drámaíró, a rendező, a táncos vagy a performer teszi. Figyeljük csak a Husszein imám halálának szentelt hagyományos síita vallási dráma nézőinek mozgékony tekintetét, arckifejezésük váltakozását, úgy, ahogy azt Abbas Kiarostami kamerája megöröktette (*Tazieh*). A drámaíró vagy a rendező szeretné, hogy a közönség ezt vagy azt lásson, érezzen, hogy megértse ezt és ezt, és abból ilyen vagy olyan következtetést vonjon le. Ez az elbutító pedagógia, az egyenes, torzításmentes átvitel logikája: van valami, tudás, képesség, energia, az egyik oldalon – az egyik agyban vagy az egyik testben –, és azt át kell vinni a másik oldalra. A diáknak azt kell megtanulnia, amit a tanár megtanít neki. A nézőnek azt kell látnia, amit a rendező megmutat neki. Azt az energiát kell éreznie, amelyet közvetítenek felé. Az ok és az okozat ilyen azonosítása az elbutítás elve. Ezzel ellentétben, az emancipáció elve ok és okozat szétválasztása. Ebben rejlik a tudatlan tanár paradoxonja: diákja azt tanulja meg tőle, amit ő maga nem tud. Egy felsőbb tudás eredményeként tanul, amely kutatásra, és a kutatás eredményének igazolására kötelezi. De nem a tanár tudását tanulja meg.

Mondják, hogy a művész bizonyosan nem akarja instruálni a nézőt. Manapság egyenesen ódzkodik attól, hogy a színpadot okításra vagy üzenetközvetítésre használja. Mindössze egyfajta tudatosságot, érzelmi intenzitást, aktív energiát kíván előállítani. De továbbra is feltételezi, hogy a közönség azt látja, érzi és érti meg, amit a szövegébe vagy az előadásába beletett. Mindig feltételezi tehát ok és okozat azonosságát. Ok és okozat ilyen egyenlősítése azonban az egyenlőtlenség elvén nyugszik: a tanár magának vindikált privilégiumán, a „helyes” távolság és felszámolása módszerei ismeretén. Itt azonban két nagyon különböző távolság keveredik egymással. Egyrészt ott van a művész és néző közti távolság, de ott van az előadásban magában inherens távolság is, amennyiben az önmagát – spektakulumként – mint autonóm dolgot tételezi a művész gondolata és a néző érzései és értelmezése között. Az emancipáció logikája megkívánja, hogy mindig legyen a tudatlan tanár és az emancipált diák között egy harmadik dolog – egy könyv vagy bármely írásos anyag –, amely mindkettejüktől idegen, s amelyre hivatkozva közösen igazolhatják, amit a diák látott, amit arról mond és gondol. Ugyanez érvényes az előadásra is. Az előadás nem a művész tudásának vagy leheletének átvitele a nézőre, hanem az említett harmadik dolog, amelynek értelmét senki sem birtokolja, amely mindig kettejük között marad, távol minden egyenes átviteltől, ok és okozat mindenfajta azonosságától.

A szellemi emancipáció gondolata tehát világosan szemben áll azzal, amelyre a színház politikája és reformja gyakran támaszkodott, ahol is az emancipáció az elkülönülés során elveszett önmagunk visszaszerzésére irányul. Elkülönülésnek és az elkülönülés felszámolásának ez a gondolata köti a spektakulum Debord-i kritikáját, a marxista elidegenedés-kritikán keresztül, Feuerbach valláskritikájához. Ebben a sémában a harmadik tag közvetítése csakis az autonómia fatális illúziója lehet, amelyet a megfosztottság és a megfosztottság palástolásának logikája diktál. Színpad és auditorium elkülönülése olyan állapot, melyet meg kell haladni. Az előadás célja tehát e külsődlegesség meghaladása lesz, különböző módszerekkel: a nézők ülnek a színpadra, és a színészek a széksorok közé, felszámolandó a

köztük lévő különbséget; az előadás kivonul a színházból, birtokába veszi az utcát, a várost vagy az életet. Bizonyos, hogy a színházi előadás számos újítása származott a helyek e hagyományos felosztásának felforgatásából. Ugyanakkor, a helyek újra-felosztása egy dolog; az igény viszont, hogy a színház a spektakulum elkülönültségével szemben végre a közösség gyülekezetévé legyen, egy másik. Az első új szellemi kalandokra hív, a második viszont újra csak a „megfelelő” helyükre kívánja rendelni a testeket – legyen az bár „közösségi” hely.

A mediáció és a harmadik tag elutasítása egyben a színház mint olyan közösségi lényegének állítása. Minél kevésbé tudja a drámaíró, hogy mit is kellene tennie a nézők kollektívájának, annál inkább tudja, hogy kollektívaként muszáj tenniük, hogy pusztá halmazukat közösséggé kell formálniuk. Jócskán itt volna az ideje, hogy megvizsgáljuk a feltételezést, miszerint a színház *par excellence* közösségi hely volna. A pusztá tény, hogy élő testek szólnak ugyanazon térben egybegyűlt testekhez, elegendőnek tűnik ahhoz, hogy a színházból közösségi erőteret képezzen, valami radikálisan mást, mint a televíziókészülékkel szemben ülő egyének, vagy a vetített árnyakkal szemben ülő mozilátogatók helyzete. Különös módon, a színházi előadásokban manapság széles körben alkalmazott képek és mindenfajta vetítések sem változtattak jottányit sem ezen a hiedelmen. Vetített képek társulhatnak az élő testekhez, a helyükbe is léphetnek. De amíg csak van nézőközönség, addig úgy teszünk, mintha a színház élő és közösségi lényegét nem érhetné bántódás; mintha elkerülhetnének a kérdést: ugyan miféle egyszeri dolog történik a színház közönségével, ami nem történik meg másutt? Zajlik-e a tagjai között valami interaktívabb, valami közösségibb, mint az olyan egyének között, akik ugyanabban az időben ugyanazt a tévéprogramot nézik?

Úgy vélem, ez a „valami” nem egyéb, mint az előfeltevés, hogy a színház önmagában és önmagáért valóan közösségi. Ez a feltevése mindig a színházi előadás előtt jár, megelőlegezve annak hatását. Pedig a színházban, az előadással alatt, ahogy a múzeumban, az iskolában vagy az utcán is, csakis egyének vannak, akik a saját útjukat rajzolják a velük szemben vagy körülöttük álló dolgok, tettek és jelek erdején át. A nézők közös hatalmának záloga nem az egyesült, kollektív test tagjaként élvezett státusuk, vagy valamely különös interaktivitás. A hatalmuk nem más, mint hogy mindegyikük a maga módján fordíthatja le, amit lát, és kötheti össze az egyszeri szellemi kalanddal, amely egymáshoz hasonlítja őket, éppen abban, hogy mindenki másétól különbözik. Az intelligenciák egyenlőségének közös hatalma összeköti az egyéneket, segít kicserélniük a szellemi kalandjaik tapasztalatait, ugyanakkor el is választja őket egymástól, egyformán képessé téve őket, hogy a mindenkinek egyformán rendelkezésre álló hatalmat a saját útjuk megtalálásához használják fel. Az előadásainknak – legyen az tanítás vagy színjátszás, beszéd, írás, művészetsínálás, művészetbefogadás – nem azt kell igazolniuk, hogy egy közösségben megtestesült hatalom részesei vagyunk, hanem a névtelenek képességét, a képességet, amely mindenkit mindenki mással egyenlővé tesz. Ez a képesség tovább oszthatatlan távolságokon keresztül mutatkozik meg, társítások és különválasztások kiszámíthatatlan játékában.

Társítás és különválasztás hatalmában áll a néző emancipációja, azaz mindnyájunk nézőként való emancipációja. Nézőnek lenni nem passzivitás, amelyet aktivitássá kellene tenni. Ez az alaphelyzetünk. Tanulunk és tanítunk, teszünk és tudunk úgy is, mint nézők; amit látunk, minden pillanatban összekötjük azzal, amit láttunk és mondtunk, tettünk és álmodtunk. Nincs többé kivételezett forma, sem kivételezett kiindulópont. Helyette mindenütt vannak kiinduló- és fordulópontok, kereszteződések, amelyekből új dolgokat tanulhatunk, ha előbb elvetjük a radikális távolság gondolatát, másodszor a szereposztást, és harmadszor az egyes területek közötti határokat. Nem kell színésszé tennünk a nézőt, és tudóssá a tudatlant. A tudatlan tudását és a néző sajátos aktivitását kell felismernünk. Minden néző már eleve színész a maga történetében, és minden színész, a tett embere, nézője ugyanannak.

Illusztrációképpen szívesen tennék egy kis kitérőt, és szólnék pár szót a magam politikai és intellektuális tapasztalatáról. A generációm két, egymással vetélkedő perspektíva között lebegett. Az első szerint azoknak, akik rendelkeztek a társadalmi rendet illető tudással, át kellett azt adniuk a rendszer alatt sínylődniük, felfegyverzendő őket a harcra. A második szerint az úgymond tanultak valójában tudatlanok voltak: mivel mit sem tudtak kizsákmányolásról és lázadásról, az általuk tudatlanként kezelt munkások tanítványaivá kellett szegődniük. Igyekezvén megfelelni mindkettőnek, kezdetben újra meg akartam találni a marxizmus igazságát, hogy fegyvert adjak az új forradalmi mozgalom kezébe, majd nekiültem megtanulni a gyárakban harcoló munkásoktól, mi is az a kizsákmányolás és a lázadás. E kísérletek sem számomra, sem a nemzedéktársaim számára nem bizonyultak teljességgel meggyőzőnek. Ezért úgy döntöttem, beleásom magam a munkásmozgalom történetébe, hogy rájöjjek, milyen okok vezettek oda, hogy a munkások és a náluk akár az okítás, akár az okulás szándékával vizitáló értelmiségiek mindig

elmentek egymás mellett. A szerencse adta, hogy megérthettem: ez a játék nem tudás és tudatlanság között, és nem is tudás és tevé, vagy egyén és közösség között folyt. Egy májusi napon történt, hogy éppen átfutottam két munkás levelezését az 1830-as évekből, meghatározandó a munkások létfeltételeinek és tudatának akkori állapotát, mikor valami egészen más fedeztem fel: két másik látogató kalandjait, egy másik májusban, száznegyvenöt évvel korábban. Egyikük éppen belépett a Ménilmontant-i saint-simonista közösségébe, és utópiabeli élete napirendjéről számolt be a barátjának: munka, testgyakorlás nappal, játék, dalolás, történetmesélés este. Levelezőpartnere válaszul egy vidéki kirándulásról írt neki, amelyen harmadmagával vett részt, vasárnapi szórakozást keresendő. Csakhogy ez nem amolyan munkás-vasárnap volt, melynek célja a testi és szellemi munkaerő visszanyerése a rákövetkező munkahéthez, hanem inkább áttörés egy másik típusú szórakozáshoz – az esztétáéhoz, aki a természet formáiban, fényeiben és árnyaiban leli örömét, a filozófuséhoz, aki idejét metafizikus eszmecserével tölti egy vidéki fogadóban, és az apostolokéhoz, akik a hitükről váltanak szót bárkivel, akivel csak útjuk során találkoznak.⁴

E munkások, akiknek az lett volna a dolguk, hogy informáljanak a munkafeltételeiket és osztályöntudatukat illetően, egészen mást kínáltak nekem: a hasonlóság érzését, az egyenlőség bizonyítékát. Ők is nézők és látogatók voltak, a saját osztályukon belül. Propaganda tevékenységük nem volt elkülöníthető a sétáló, a szemlélődő tétlenségétől. Az időtöltéseik egyszerű krónikája újrafogalmazza *látás*, a *tevé* és a *beszéd* bevett viszonyait. Azzal, hogy nézővé és látogatóvá lettek, felborították az érzékelhető felosztását, amely szerint azoknak, akik dolgoznak, nincs sétálgatni és bámészkodni való idejük; amely szerint egy kollektív test tagjainak nincs idejük, amit az individualitás különböző formáinak és jegyeinek szentelhetnének. Az emancipáció szó éppen ezt jelenti: nézők és cselekvők, egyének és a kollektív test tagjai szembenállásának feloldódását. Krónikásaink és a hozzájuk hasonlóak nem a helyzetük ismeretét kapták e napoktól, és nem is energiát a másnapi munkához és jövőendő harcaikhoz. Ami történt, idő és tér, munka és szórakozás felosztásának itt és most történő újrakonfigurálása volt.

Az időben bekövetkezett törés jelentését felfogni úgy lehet, hogy a hasonlóság és az egyenlőség hozadékaira építünk, ahelyett, hogy az uralmát biztosítanánk a megrövidíthetetlen távolság megrövidítése soha véget nem érő feladatában. A két munkás is értelmiségi volt – ahogy mindenki az. Látogatók és nézők voltak, ahogy a kutató is, aki másfél évszázaddal később a leveleiket olvasta a könyvtárban, mint a marxista szabadegyetemek látogatói, vagy azok, akik a gyárkapuban szórólapoztak. Nem volt áthidalni való távolság értelmiségiek és munkások között, ahogy színészek és nézők között sem. A kutató ebből levont néhány következtetést, hogy a valamirevaló diskurzus is számot vetessen e tapasztalattal. Hogy elmondhassa a munkásai nappalainak és éjszakáinak történetét, kénytelen volt további határokat eltörölni. Az idő elvesztésének majd visszaszerzésének története ugyanis csak akkor kapta meg valódi jelentését és jelentőségét, mikor összevetésre került egy másik, hasonló történettel, amely egy más időben, és egészen más műfajban, az *Állam* második könyvében hangzott el. Ebben Platón, mielőtt birokra kelne a színház hazug árnyaival, elmagyarázza, hogy egy rendezett közösségben mindenkinek csak egy dolgot szabad csinálnia, a maga dolgát, és hogy a munkás semmiképpen nem töltheti az idejét másutt, mint a munkahelyén; nem végezhet mást, mint a munkáját, amely megfelel a természettől kapott képességeinek, azaz képtelenségének.

A történet megértéséhez tehát el kellett törölni a határokat történetmesélés és tiszta filozófia, valamint az egyes tudományterületek között, illetve fel kellett számolni a diskurzus különböző szintjeinek hierarchiáját. Nem a történet elmesélése állt az egyik oldalon, és a történet okait, vagy a mögötte rejlő valóságot felfedő filozófiai vagy tudományos magyarázat a másikon. Nem voltak tények és nem volt interpretációjuk, csak a történetmondás két módja. A fordítás munkáját kellett elvégezni, rámutatva, hogy májusi vasárnapok történetei és a filozófus párbeszédei egymás fordításai. Meg kellett találnom a nyelvet, amely a fordítást és a visszafordítást lehetővé teszi, még ha „olvashatatlan” is lesz azoknak, akik a történet okát, igazi jelentését, vagy a belőle kivonható cselekvési tervet követelik. Ez a nyelv valójában csak azok előtt nyílt meg, akik a saját kalandjuk nézőpontjából akarták létrehozni a saját fordításukat.

Ez a személyes kitérő visszavezet a probléma gyökeréhez. A határátlépések és a szereposztások felbomlása a színház és a kortárművészet meghatározó ismertetőjegyei manapság, mikor minden különös művészi kompetencia elkóborol a saját területéről, helyet és erőket cserél a többivel. Vannak színdarabok szavak nélkül és beszélő táncelőadások; installációk és performanszok a „plasztikus” munkák helyett; freskóciklusokba fordult videóvetítések; történelmi festményekként vagy élőképekként kezelt fotográfiák;

⁴ V.ö.: Gabriel Gauny, *Le Philosophe plébéien*, Presses universitaires de Vincennes, 1985. pp. 147-158.

multimédia bemutatónak alakult szobrok, és további kombinációk. Mármint, a mű-nemek keveredését háromféle úton lehet megérteni és gyakorolni. Az első a totális mű újraélesztése, ami a művészet mint életforma apoteózisra volna, de amely ehelyett erős művészi egók vagy egyfajta hiperaktív konzumizmus apoteózisának bizonyul – ha éppen nem egyszerre mindkettőnek. A második a művészeti eszközök „hibridizációjának” gondolata, amely megfelel a szerepek és identitások, realitás és virtualitás, élet és mechanikus illetve digitális protézisek fáradhatatlan csereberéje posztmodern valóságának. Ez az értelmezés végül ugyanoda visz, mint az első – újabb elbutuláshoz vezet, amennyiben a határok áthágását és a szerepek zűrzavarát az előadás erejének növelésére használja fel, anélkül, hogy az elveire rákérdezne. Marad a harmadik út, amelynek célja nem a hatásfokozás, hanem az ok/következmény viszony, illetve az elbutítás logikáját megalapozó előfeltevések játéka újragondolása. A hiper-színházzal szemben, amely a reprezentációt jelenlétté, a passzivitást aktivitássá kívánja átalakítani, ez a javaslat a vitalitás és a közösségi erő színháznak tulajdonított privilégiumait kívánja visszavonni, egy szintre hozván a színpadi előadást a történetmeséléssel, a könyvolvasással vagy a képnézéssel. Röviden, az egyenlőség új színpadként fogja fel, ahol a különböző előadások egymásba fordulhatnak. Mindezeknek az előadásoknak valójában az a tétjük, hogy összekössék, amit az ember tud, azzal, amit nem, hogy egyszerre legyünk bennük előadók, akik megmutatják az illetékeségüket, és nézők, akik azt keresik, hogy mit tud ez az illetékeség esetleg létrehozni egy új kontextusban, más nézők előtt. Művészek a kutatókkal együtt építik a színpadot, ahol közszemlére teszik az illetékeségüket és annak hatásait, s ahol mindezt elbizonytalanítják az új nyelv kifejezései, melyek egy új szellemi kalandot fordítanak le. Az új nyelv hatását nem lehet megelőlegezni. Nézőkre van szükség, akik aktív tolmács szerepet játszanak, akik kidolgozzák a maguk fordítását, hogy magukévá tegyék a „történelmet”, és a maguk történetévé tegyék. Egy emancipált közösség valójában történetmondók és fordítók közössége.

Tudom, mondhatják erre: mindez csak szó, pusztán szó. Nem venném zokon. Oly sok szónokot hallottunk, akik a szavaikat többnek gondolták, mint szavaknak, akiktől jelszavakat kaptunk, amelyekkel egy új életbe léphetünk. Oly sok színházi darabot láttunk, amelyek közösségi ceremóniáknak hirdették magukat. És még ma, az élet megváltoztatásának lehetőségét illető „posztmodern” szkepszis ellenére is oly sok installációt és előadást látni, amelyek a vallási misztérium képeiben tetszelegnek, hogy akár ne is hangozzon szörnyűségnek a változatosság kedvéért azt hallani, hogy a szavak csak szavak. Elszakadni a testtől lett Ige és az aktív lett néző fantazmáitól, tudni, hogy a szó csak szó és a spektakulum csak spektakulum, esetleg segítségünkre lehet jobban megérteni, hogyan lehetnek képesek a szavak, a történetek és az előadások változtatni valamit a világon, amelyben élünk.

II. A KRITIKAI SZELLEM HÁNYATTATÁSAI

Biztos nem én vagyok az első, aki gyanakvással szemléli a társadalom- és kultúrakritikai hagyományt, amelyben a nemzedékem felnőtt. Több szerző is kimondta, eljárt felette az idő: nemrég még vígan kárhoztathattuk az ünnepélyes és szilárd valóságot, amelyet a látszat csillogása eltakar előlünk, ma azonban semmi szilárd valóság nem tűnik már szemben állni a látszat uralmával, ahogyan semmi ünnepélyes tartás nem szegül szembe a fogyasztás társadalma diadalával. Legyen gyorsan világos: nem ennek a diskurzusnak szándékozom kölcsönözni a hangomat. Ellenkezőleg: azt szeretném megmutatni, hogy a kritikai hagyomány fogalmai és eljárásai egyáltalán nem merültek feledésbe. Nagyon is jól működnek tovább, még azok kijelentéseiben is, akik a szavatosságuk lejártát hirdetik. Mai alkalmazásuk azonban az irányultságuk és feltehető céljaik teljes kifordulásáról tanúskodik. Ha tehát a kritika valódi kritikáját kívánjuk nyújtani, számításba kell vennünk egyrészt az ilyen értelmezési modell kitartó jelenlétét, másrészt az irányát megfordulását.

A továbbiakban ezért megvizsgálom a művészet, a politika és az elmélet néhány olyan kortársi megnyilvánulását, amelyek a kritikai hagyomány sajátos leíró és demonstrációs módozatainak inverziójáról tanúskodnak. Arról a területről indulok ki, ahol e hagyomány a mai napig a legelőbb: a művészetéről, azon belül is az olyan nagy nemzetközi kiállításokéről, ahol a művek, prezentációjuk révén, önként a világ állapotán való egyfajta globális tűnődés keretébe illeszkednek. Így esett, hogy 2006-ban Kozui Enwezor, a

Sevillai Biennále főkurátora a rendezvényt a globalizáció korában működő, „a társadalmi, gazdasági és politikai kötelékeket megtizedelő és elpusztító gépezetek”⁵ leplezésének szentelte. A pusztító gépezetek közt első helyen természetesen az amerikai háborús gépezet szerepelt; a kiállításon külön termek foglalkoztak az afganisztáni és az iraki háborúval. Az iraki polgárháború képei mellett voltak láthatók a New York-ban élő német képzőművész, Josephine Meckseper háborúellenes tüntetéseken készített fotói. Az egyik különösen megragadta a figyelmet: a háttérben egy csoportnyi, táblákat hordozó tüntető látszik, míg az előteret egy kuka tölti ki, amelynek túlsorduló tartalma beborítja a járdát. A kép címe egyszerűen „Cím nélkül”, amely ebben a kontextusban azt látszott sugallni: a kép cím nélkül, önmagában is eleget mond.

A kép mondanivalóját úgy érthetjük meg, ha a tüntetőtáblák és a kuka közti feszültséget a kritikai művészeti hagyomány egyik különösen reprezentatív formája, a kollázs alapján értelmezzük. A tüntetésen készült kép technikai értelemben nem kollázs, hatása azonban arra épít, aminek annak idején a kollázs és a fotómontázs a művészeti és politikai sikerét köszönhette: ez pedig nem más, mint az egyazon felületen megjelenő heterogén, esetenként ellentétes elemek kiváltotta megrázkódtatás. A szürrealisták korában az eljárás arra szolgált, hogy felszínre hozza a kispolgári hétköznapi prózaisága alatt sýnylódó vágy és az álmok elnyomott valóságát. Ezután a marxizmus folyamodott hozzá, hogy – heterogén elemek valószínűtlen találkozásán keresztül – érzékelhetővé tegye az osztályuralom erőszakosságát, amelyet elfed a mindennapi rend és a demokratikus béke látszata. Ez az elidegenítés brechti elve, de ugyanez az alapja az elkötelezett amerikai művész, Martha Rosler hetvenes években készült, *Bringing the War Home* („Hazahozni a háborút”) címmel sorozatba rendezett fotómontázsainak is, ahol a művész boldog amerikai lakásbelsők képeire ragasztott vietnámi háborús képkivágásokat. A *Balloons* című montázson például a háttérben egy tágas villa képe alkotja, amelynek egyik sarkában felfújható gumilabdák vannak felhalmozva, míg az előtérben egy vietnámi férfi tart a karjában egy amerikai lövedékek meggyilkolta kisgyereket. A két kép kapcsolata feltehetően kettős hatást produkál: egyrészt tudatosítja az uralmi rendszert, amelyben az amerikai házi béke szorosan kötődik az imperialista háború erőszakához, ugyanakkor bűnrészessé tesz minket a rendszerben való létünk miatt. A kép egyfelől azt mondja: Íme a rejtett valóság, amelyet képtelenek vagytok meglátni – tudatosítsátok tehát, és aszerint cselekedjete! Azonban semmi sem bizonyítja, hogy valamely helyzet ismerete automatikusan magával hozná a vágyat a megváltoztatására. Ezért a kép mást is mond: íme, az elsődleges valóság, amelyet nem akartok meglátni, mert tudjátok, hogy részetek van benne. A kritikai művelet így kettős hatást céloz meg: tudatosítja a rejtett valóságot, és büntudatot kelt a valóság tagadása miatt.

A tüntetők és a kuka fényképe ugyanazokat az elemeket hozza játékba, mint Rosler montázsai: a messzi háborút és a hazai fogyasztást. Josephine Meckseper épp olyan ellenséges érzelmekkel viseltetik George Bush háborújával szemben, mint Martha Rosler a Nixonéval. De az ellentétek játéka nála teljesen eltérően működik: nem azért köti össze az amerikai túlfogyasztást a messzi háborúval, hogy megerősítse az avval szembenálló, militáns energiákat. Inkább a háborút újra hazahozni látszó tüntetők lábaihoz dobja ezt a túlfogyasztást. Martha Rosler fotómontázsai az elemek heterogeneitását hangsúlyozták: a halott gyerek képe nem illeszkedhet a gyönyörű lakásbelsőbe anélkül, hogy szét ne robbantaná. Megfordítva, a tüntetők és a kuka fotója viszont éppen az elemek alapvető egyneműségét húzza alá. A kukából kiömlő poharakat és kólás dobozokat kétségkívül maguk a tüntetők dobták oda. A fotó tehát azt sugallja, hogy a menet maga nem más, mint képek és spektakuláris méltatlankodások fogyasztóinak menete. A kép ilyen olvasata összhangban áll az installációkkal, amelyeknek Josephine Meckseper a hírnevét köszönheti. Ezek az installációk, melyek manapság számos kiállításon láthatók, tulajdonképpen kis kirakatok, igen hasonlóak a másutt láthatókhoz, amelyekben, mint a tegnapi fotómontázsain is, a művész feltehetően heterogén univerzumokból származó elemeket helyez egymás mellé. Az „Á vendre” címűben például egy könyv, amely egy, a háborút az imperialista metropoliszokba elhozni igyekvő angol városi gerilla-csoport történetéről szól, különböző férfi divatcikknek körében látható; egy másikban egy női fehérneműbe öltöztetett próbababa egy kommunista propaganda-plakát társaságában, vagy a 68-as „Ne dolgozz soha!” graffiti, parfümös üvegekre nyomtatva. E dolgok ellentmondani látszanak egymásnak, de a lényeg éppen megmutatni, hogy egyazon valóság részei; hogy a politikai radikalitás sem más, mint ifjúsági divatjelenség. A maga módján ezt tanúsítja a tüntetőkről készült fotó is: egy olyan háború ellen tüntetnek, amelyben a

⁵ A rendezvény pontos címe: *The Unhomely. Phantomal Scenes in the Global World*.

fogyasztás birodalma hányja bombáit a Közel-Kelet városaira. E bombák azonban válaszok a tornyok elpusztítására, amely annak idején maga is úgy jelent meg, mint az áru és a spektakulum birodalma összeomlásának spektakuluma. Ily módon mintha a kép azt mondaná: e tünetök azért vannak itt, mert a tornyok leomlása és Irak bombázása képeit fogyasztották, és amit az utcán csinálnak, az is csak spektakulum. Terrorizmus és fogyasztás, tiltakozás és spektakulum végeredményben mind egy és ugyanazon folyamatra vannak itt visszavezetve, amelyet az egyenértékűség piaci törvénye vezérel.

Ha azonban végigvinnénk ezt a vizuális demonstrációt, úgy felszámolnánk magát a kritikai eljárást: ha minden csakis spektakuláris magamutogatás, akkor látszat és valóság szembeállítás – amely a kritikai diskurzus alapja – magától összedől, s vele megszűnik mindenfajta büntudat az olyan lényekkel szemben, akik a valóság sötét vagy tagadott oldalán foglalnak helyet. Ebben az esetben a kritikai eljárás egyszerűen a maga kifulladását mutatná. De lehet, hogy másról van szó, és a forradalmi propagandát és ifjúsági divatot keverő kis kirakatok a tegnapi militáns intervencióknak kettős logikáját követik. Még mindig azt mondják: íme a valóság, amelyet képtelenek vagytok meglátni, az áru magakelletésének határtalan uralma, korunk kispolgári életvitelének nihilista borzalma; de ugyanakkor: íme a valóság, amelyet nem akartok meglátni, a mintha-lázadó gesztusaitok részvételét a megkülönböztető jegyek vásárán, amelyet a piaci magakelletés irányít. A kritikai művész tehát továbbra is arra vállalkozik, hogy létrehozza a rövidzárlatot és összeütközést, amely lerántja a leplet a titokról, melyet a képek kirakata eltakar előlünk. Martha Rosler-nél az ütközés dolga felfedni a javak és a képek boldog díszlete mögötti imperialista erőszakot. Josephine Meckseper-nél a kép-kirakat azonosnak bizonyul egy olyan valóság struktúrájával, ahol minden a piaci kirakat mintájára kínálja magát. De mindkét esetben arról van szó, hogy a nézőnek megmutassuk, amit nem képes látni, és rápirítsunk azért, amit nem akar látni, még ha a kritikai művelet maga úgy mutatkozik is meg, mint luxustermék, amely abba a logikába illik, amelyet vádol.

A kritikai paradigma kritikájának van tehát egyfajta belső dialektikája: csak azért jelenti be az elavulását, hogy reprodukálja a mechanizmusát, akár azon az áron is, hogy a valóság nem ismeretét vagy a nyomor tagadását azon tény nem ismeretével alakítsa, hogy valóság és nyomor eltűntek; hogy a vágyat, hogy ne tudjunk arról, ami büntudatot okoz, annak vágyává alakítsa, hogy ne tudjunk arról, hogy nincs semmi sem, ami miatt büntudatunk lehetne. Lényegében ezt az érvet dédelgeti a filozófus, Peter Sloterdijk, *Schäume*⁶ című könyvében. Leírásában a modernizmus folyamata antigravitációs folyamat. A kifejezés mindenekelőtt természetesen azokra a technikai találmányokra utal, amelyek lehetővé tették az ember számára az űr meghódítását, illetve azokra, amelyek révén a kommunikáció és a virtuális valóság technológiái felváltották a szilárd ipari világot. De benne rejlik az a gondolat is, hogy az élet sokat veszített egykori nehézkedéséből, ami alatt szenvedést, keserűséget és nyomort ért, tehát a valóság súlyát. Ennél fogva a kritikai szellem hagyományos eljárásainak, melyek „a szegénység ontológiája megfogalmazta valóság-definíciókra” épülnek, nincs többé létjogosultságuk. Hogy mégis jelen vannak, Sloterdijk szerint azért történhet meg, mert a valóság szilárdságába vetett hit és a nyomorral szembeni büntudat túléli a tárgya elvesztését – mint szükségszerű illúzió. Marx úgy látta, hogy az emberek a saját valós nyomoruk kifordított képét vetítik a vallás és az ideológia mennyországába. Kortársaink, Sloterdijk szerint, ennek ellenkezőjét teszik – az általános megkönnyebbedés folyamatának kifordított képét vetítik bele a szilárd valóság fikciójába: „Bármilyen gondolat jelenjen is meg a nyilvános térben, a nyomor hazugsága írja a szöveget. Minden diskurzust uralma alatt tart a törvény, hogy a hatalomra került luxust a nyomor zsargonjába ültessük vissza.”⁷ A régi miserabilista és áldozati diskurzus felmelegítésében tehát az a büntudatos zavar jutott kifejezésre, amely a nehézkedési erő és a nyomor eltűnése előtt fogott el bennünket.

Fenti elemzés arra szólít, hogy szabaduljunk meg a kritikai hagyomány formáitól és tartalmától. De maga nem teszi, csak azon az áron, hogy újratermeli a logikáját. Azt mondja ki, megint csak, hogy egy globális illúzió-struktúra áldozatait vagyunk, a tudatlanságunk és az ellenállásuk áldozatai, szemben a termelőerők fejlődése ellenállhatatlan, globális folyamatával – a gazdagság anyagtalanodásával, amely felszámolja a múlt hiteit és ideáljait. Az érvelésben nem nehéz felismernünk a *Kommunista kiáltvány* ellenállhatatlan logikáját. Nem véletlen, hogy az úgynevezett posztmodernizmus innen volt kénytelen kölcsönözni

⁶ Peter Sloterdijk, *Sphären III – Schäume, Plurale Sphärologie*, 2004.

⁷ Ibid. p. ?

kanonikus formuláját: “Minden, ami állandó, elpárolog.”⁸ Minden áramlóvá, folyékonnyá, légneművé lesz, s nem marad más, mint kinevetni az ideológust, aki még mindig hisz a valóság, a nyomor és a háborúk jelenvalóságában.

Bármilyen provokatívak akarnak is lenni, e tételek továbbra is a kritikai hagyomány logikájának foglyai. Hűek maradnak az elkerülhetetlen történelmi folyamat és szükségszerű következménye téziséhez: a kifordítás mechanizmusához, amely a valóságot illúzióvá vagy az illúziót valósággá, a szegénységet gazdagsággá vagy a gazdagságot szegénységgé változtatja. A vád tárgya továbbra is a megismerésre való képtelenség és a nem tudás vágya. Az elutasítás gyökere mindig a büntudat. A kritikai hagyománynak ez a kritikája tehát még mindig annak elveit és eljárásait alkalmazza. Valami azonban, igaz, megváltozott. Ezek az eljárások tegnap még olyan tudatformákat és energiákat kívántak mozgósítani, amelyek az emancipáció folyamatában érdekeltek. Ma pedig vagy tökéletesen függetlenek e horizonttól, vagy éppen egyértelműen az álma ellen törnek.

A tüntetők és a kuka meséjének tehát ez a kontextusa. A fotó maga valószínűleg nem fejez ki semmiféle elutasítást a tüntetőkkel szemben, ahogy Godard maga már a hatvanas években is „Marx és a Coca-Cola gyermekei”-n ironizált. Eközben azonban együtt menetelt velük, mivel a Coca-Cola-korszak Vietnámi Háború ellen menetelő gyermekei Marx gyermekeivel együtt küzdöttek, vagy gondolták, hogy küzdenek. Ami az elmúlt negyven év során megváltozott, nem az, hogy Marx eltűnt, hogy felszippantotta a Coca-Cola. Nem tűnt el. Helyet változtatott. Ma a rendszer kellős közepében lakik, mint annak hasbeszélője. Ő lett a gyalázatos szellem vagy a gyalázatos apa, aki a saját és a Coca-Cola gyermekeinek közös szégyenéről tanúskodik. Gramsci a szovjet forradalmat mint *A tőke* elleni forradalmat jellemezte, amely tehát Marxnak időközben a polgári tudományosság bibliájává előlépett könyve ellen robbant ki. Elmondható volna ugyanez arról a marxizmusról is, amelynek kebelén a nemzedékem felnőtt: az árumentológiákat, a fogyasztói társadalom és a színház birodalma illúzióit támadó marxizmusról, amely immár negyven éve felhagyott a társadalmi uralom gépezeteinek kritikájával; amelynek egykor az volt a célja, hogy új fegyverekkel lássa el azokat, akik az uralommal szembeszálltak. Mára az áru és a színház egyeduralmának kiábrándult tudása lett belőle, minden dolog minden más dologgal és a tulajdon képével való egyértékűségének tudása. E poszt-marxista és poszt-szituacionista bölcsesség nem elégszik meg azzal, hogy fantazmagórikus képet fessen az emberiségről, melyet teljesen betemet a frenetikus fogyasztás hulladéka, de ráadásul úgy festi meg ezen uralom törvényét, mint olyan erőt, amely mindent magához ragad, ami lázadni látszik ellene. Minden tiltakozásból színházat és minden színházból árut csinál; a hiúság kifejeződésévé teszi, de ugyanakkor a büntudat demonstrációjává is. A hasbeszélő szellem arról beszél nekünk, hogy kétszeresen is bűnösök vagyunk, két, ellentétes okból kifolyólag: mert még mindig ragaszkodunk a valóság és a bűnösség csalfa holdjaihoz, lustán ahhoz, hogy meglássuk, nincs semmi, ami miatt bűnösnek kéne éreznünk magunkat; és azért is, mert hozzájárulunk – a saját áru-, színház- és tüntetés-fogyasztásunkkal – a piaci egyenértékűség gyalázatos uralmához. E kétfenekű vádnak a politikai pozíciók jelentős újraelosztása lesz a következménye. Egyrészt, az áru- és képbirodalom régi, baloldali kritikájából a birodalom elkerülhetlenségébe való ironikus vagy melankolikus belenyugvás lesz. Másrészt, a militáns energiák átvonulnak a jobboldalra, ahol az áru és a színház új típusú kritikáját táplálják, amelyben azok bűnei a demokratikus egyén bűneivé minősülnek át.

Egyik oldalon tehát a baloldal iróniáját vagy melankóliáját találjuk. Ez arra visz mindet, hogy beismerjük: minden felforgató vágyunk továbbra is a piac törvényének engedelmeskedik, és hogy csak arra használjuk őket, hogy belevegyünk magunkat a globális piac felkínálta új játékba, a tulajdon életünkkel való határtalan kísérletezésbe. Az irónia vagy melankólia úgy mutat minket, mint akiket felfalt a szörny, s így még az autonóm és szubverzív gyakorlatra való képességeink és az interakciós hálózataink is, amelyeket ellene bevethetnénk, a bestia új hatalma, az anyagtalan termelés szolgálatába állnak. A bestia, mondják, úgy kerül lehetséges ellenfelei vágyainak és készségeinek birtokába, hogy a legjobb áron kínálja nekik minden áruk legkívánatosabbját, a tulajdon életükkel mint valami végtelen lehetőségeket rejtő kompozttal való kísérletezés képességét. Így mindenki azt kapja, amire vágyik: a kretén a valóságshow-t, a ravasz az önérvényesítés megnövekedett lehetőségét. Íme, a csapda – mondja a melankolikus diskurzus –, amelybe

⁸ Marx-Engels, *A Kommunista Párt kiáltványa*, fordította Nyilas Vera

azok hullottak, akik azt képzelték, hogy megdöntik a kapitalista hatalmat, miközben éppen arra adtak esélyt neki, hogy megfiatalítsa a kritikai energiák elixírje. Ennek a diskurzusnak az alapja Luc Boltansky és Eve Chiapello könyve, a *Le Nouvel Esprit du capitalisme* („A kapitalizmus Új Szellemé”). A két szociológus szerint az 1973-as olajválságban megrendült kapitalizmus számára a hatvanas évek mozgalmainak, jelesen a 68-as diáklázadásnak a jelszavai szállították a lehetőséget, hogy új erőre kapjon. 68 májusa valójában a kapitalizmus „művészi kritikájának” témáit – a kiábrándult világ elleni tiltakozást, az autenticitás, a kreativitás és az autonómia visszaszerzését – tűzte zászlajára, szemben a munkásmozgalom által képviselt „társadalmi” kritikával: az egyenlőtlenség és a nyomor, a közösségi kötelekeket romboló önzés kritikájával. Ezek azok a témák, amelyeket a kortárs kapitalizmus magába integrált, az autonómia és az autentikus kreativitás vágyát megfejelve új „rugalmasságával”, az irányítás finomságával, könnyű és innovatív struktúráival, az egyéni kezdeményezés támogatásával és a „kreatív város” vonzó képével.

A tétel önmagában persze kevésbé áll szilárd lábakon. Igen messze van a menedzseri továbbképzések diskurzusaitól, ahol azután megkapja a kortársi kapitalista uralmi formák valóság-töltetét, ahol a munka „rugalmassága” jóval inkább jelenti az elbocsátások, gyárbezárások és termelés-kihelyezések fenyegetése alatt megnövekedett termelékenységű formákhoz való kényszerű alkalmazkodást, mint 68 gyermekeinek felhívását az általános kreativitásra. Amúgy, ami azt illeti, a munkában megnyilvánuló kreativitás gondja igencsak távol állt 68-as mozgalom jelszavaitól, amely, éppen ellenkezőleg, a „részvétel” témája ellen küzdött – a művelt és nagylelkű ifjúságnak szóló meghívás ellen, hogy vegyen részt egy új, modern és emberarcú kapitalizmus építésében, ami a hatvanas évek új-kapitalista ideológiájának és etatista reformizmusának alapeleme volt. A művészi és a társadalmi kritika szembeállítását nem épül a tiltakozás történeti formáinak semmiféle elemzésére. A szerzők meglegszenek avval, Bourdieu tanításának megfelelően, hogy a nyomor ellen és a közösségi kötelekek érdekében folytatott harcot a munkásoknak, az autonóm kreativitás individualista vágyát pedig a nagy- vagy kispolgárság átmenetileg lázadó gyermekeinek tulajdonítsák. A munkásemancipációért folyó kollektív harc azonban sosem válik el az élet és az egyéni képességek valamiféle új tapasztalatától, amely az ősi közösségi kötelekek megerősödésének a következményei. A társadalmi emancipáció egyben esztétikai emancipáció is, szakítás az érzés, a látás és a kimondás olyan módjaival, amelyek az ősi, hierarchikus rend munkásidentitását jellemezték. A társadalminak és az esztétikainak, a mindenki számára megnyíló individualitás és a szabad kollektív terv együttes felfedezésének ez a szolidaritása alkotta a munkásemancipáció lényegi alapját. Ám ez a szolidaritás az osztályoknak és az identitásoknak azt a „rendetlenségét” is jelentette, amelyet a világ szociológiai víziója mindig is elutasított, amely ellen a szociológiát magát létrehozták a tizenkilencedik század folyamán. Nincs tehát abban semmi meglepő, hogy a szociológia ugyanezt a rendetlenséget találta 1968 megnyilvánulásaiban és jelszavaiban, s jól értjük azt is, miért buzgólkodik, hogy még a kisebb zavarokat is felszámolja, amelyeket 68 keltett az osztályok, s azok életszokásai és cselekvési módjai közötti, régi-jó felosztásban.

Boltanski és Chiapello tétele tehát nem az újdonságával vagy az erejével hódít, hanem azzal a móddal, ahogyan a „kritika” témáját újra a bűnrészes illúzió szolgálatába állítja. Így tápot adott a baloldaliság melankolikus változatának, amely a bestia hatalmának és azok illúzióinak kétélű kritikájából él, akik őt szolgálják, miközben támadni vélik. Igaz, hogy a „művészi” lázadás rekuperációjának tétele számos következtetésre ad lehetőséget: innen eredeztethető a Paolo Virno által proponált radikalitás, amely végre valóban az is volna – azaz az általános Szellem Állam és Tőke által beszippantott erőinek tömeges dezertálása –, vagy éppen a Brian Holmes-féle, a virtuális kapitalizmussal szembeni virtuális felforgatás⁹. Ez táplálja a javaslatot egyfajta kifordított militantizmusra is, amelynek célja immár nem a szellem veszített kapitalizmus elpusztítása, hanem a megmentése¹⁰ volna. A „művészi” lázadás rekuperációjának tétele azonban alapjában véve nem más, mint annak kiábrándult megállapítása, hogy lehetetlen megváltoztatni egy olyan világ folyását, melyben nincs szilárd pont megragadni az uralom légneművé,

⁹ Lásd Paolo Virno, *Miracle, virtuosité et "dérèglement"*. *Trois essais sur l'idée de "monde"*. Éditions de l'Éclat, 1996. és Brian Holmes, *The Flexible Personality. For a New Cultural Critique*. In: *Hieroglyphs of the Future. Art and Politics in a Networked Era*, Broadcasting Project, Paris/Zagreb, 2002., magyarul: *A rugalmas személyiség. Egy új kultúrkritika felé*, (ford. Erhardt Miklós) in: exindex: <http://exindex.hu/index.php?l=hu&page=3&id=330>

¹⁰ Bernard Stiegler, *Mécréance et discredit 3: L'esprit perdu du capitalisme*, Galiée, 2006.

folyékonyná és anyagtalanná lett valóságát. Ugyan, mit is tehetnének Josephine Meckseper tüntetői/fogyasztói egy olyan háborúval szemben, amelyet korunk egyik élenjáró szociológusa az alábbiakban ír le? „A hatalom alapvető technikája ma a kitérés, a kibújás, az elkerülés; végső elvetése mindennemű területi bezárkózásnak és súlyos következményeinek, mint a közrend megteremtése és fenntartása, illetve az evvel járó költségek vállalásának (...) A harci lopakodókkal és a keresőfejes, intelligens rakétákkal mért csapások – melyek meglepetésszerűen, a semmiből jönnek, majd tűnnek el szem elől, ugyanolyan gyorsasággal – váltották fel a gyalogsági felvonulásokat, illetve a törekvést, hogy az ellenséget megfosszuk a területétől (...) A katonai erőknél ez a *fogócska*-stratégiája vetíti előre és testesíti meg a folyékony modernitás kora új típusú háborújának valódi téjtét: nem valamely új terület meghódítása, hanem a falak lerombolása, amelyek az új, globális és folyékony hatalmak útjában állnak.”¹¹ Fenti diagnózis 2000-ben látott napvilágot, és nem volnánk könnyű helyzetben, ha a helyességét a rákövetkező nyolc év katonai akcióival akarnánk igazolni. A melankolikus jóslatnak azonban nincs szüksége arra, hogy tényekkel támasszuk alá. Egyszerűen annyit közöl, hogy a dolgok bizony nem azok, aminek látszanak. Olyan felvetés ez, amely nem kockáztatja, hogy bárki is elvesse. A melankóliát saját tehetetlensége táplálja. Elegendő, ha sikerül általános tehetetlenséggé fordítania azt, és máris ő lehet a tisztánlátó, aki kiábrándult pillantását egy olyan világra veti, ahol a rendszer kritikai értelmezése magának a rendszernek vált az egyik elemévé.

A baloldali melankóliával szemben láthattunk a földből kinőni egy új jobboldali őrzöngést, amelyben a piac, a média és a spektakulum kritikája a demokratikus egyén dűlásának kritikájaként fogalmazódik újra. A domináns közvélemény demokrácia alatt nemrég még egy, a nyilvános szabadságjogokra épülő kormányzati mód és egy, a szabadpiacon gyakorolt szabad választásra épülő egyéni életmód konvergenciáját értette. A szovjet birodalom fennállása idején a közvélemény ezt a demokráciát helyezte szembe az egyeduralomnak nevezett ellenséggel. Azonban a formulát illető konszenzus, amelyben a demokrácia az emberi jogok, a szabadpiac és a szabad egyéni választás summájaként jelent meg, az ellenség eltűnésével maga is felszívódott. Az 1989-et követő években egyre dűhűdtebb intellektuális kampányok kárhoztatták az emberi jogok és a szabad egyéni választás találkozásának fatális következményeit. Szociológusok, politikafilezűfűsok és moralisták sorakoztak föl, hogy elmagyarázzák nekünk: az emberi jogok, ahogy azt Marx jó előre látta, az önzű polgári individuum, minden áruk fogyasztójának jogai, s hogy e jogok ma arra késztetik e fogyasztűt, hogy az őrzöngése útjában állű minden akadályt porrá zűzzon, hogy felszámolja a tekintély minden hagyományos formáját, amely határt szabott a piac uralmának – az iskolát, a vallást vagy a családot. Ez tehát, mondják, a demokrácia valódi jelentése: a csakis a saját vágyai kielégítésével törűdű egyén törvénye. A demokrata egyén egyenlűséget akar. De ez az egyenlűség az áru eladűja és vásárlűja kűzti egyenlűség. Amit akarnak tehát, nem más, mint az áru diadala minden emberi viszonylat felett. És minél inkább szerelmesei az egyenlűségnek, annál inkább kűzdenek ezért a diadalért. Ezen az alapon azután már könnyű volt bebizonyítani, hogy a hatvanas évek diákmozgalmainak – és különösen 68 francia májusának – egyedűli célja volt, hogy megtűrűjék a tekintély hagyományos formáit, amelyek ellenszegűltek az élet Tűke törvénye által való teljes megszállásának, egyedűli hatása pedig, hogy a társadalmat szabad, minden kűtűdűstűl mentes, a piac törvényének éppen megfelelő molekulák halmazává tették.

Az új áru-kritika azonban egy lépéssel még tovább ment, mikor az egyenlűségen alapulű fogyasztás demokratikus szomját nem csak a piac uralmának, de a társadalmi és emberi kűtelékek terrorista és totalitárius elpusztításának is okává tette. Nemrég még individualizmus és totalitarianizmus álltak szemben egymással. Ám ebben az új elméletben a totalitarianizmus a szabad választás és a korlátlan fogyasztás individualista fanatizmusának lesz a következménye. A tornyok leomlásakor egy élenjárű pszichoanalitikus, jogtudűs és filezűfűs, Pierre Legendre azt fejtegette a *Le Monde* hasábjain, hogy a terrorista támadás válasz volt a nyugati elnyomásra, szankció a szimbolikus rend Nyugat általi megsértésére, amelynek szimbűluma a homoszexuálisok házasságának az engedélyezése. Két évvel késűbb az élenjárű filezűfűs és nyelvész, Jean-Claude Milnek, *Les Penchants criminels de l'Europe démocratique* („A demokratikus Eurűpa bűnűs hajlamai”) című könyvében a fenti értelmezést tovább radikalizálta. A demokratikus Eurűpának tulajdonított bűn nála, nemes egyszerűséggel, a zsidűk kiirtása. A demokrácia, halljuk az érvelést, a társadalmi korlátlanság uralma, amelyet a „korlátlanodás” folyamata végtelen

¹¹ Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, 2000. pp. 11-12.

kiterjesztésének vágya lelkesít. A zsidó nép, lévén az egyenes ági leszármazás és értékhatárvonalozás népe, az egyedüli akadályt jelentette a demokráciában élő eme inherens hajlam útjában. Utóbbi ezért érzett szükségét a kiküszöbölésükre, s ezért lett a végső megoldás egyedüli haszonélvezője. A 2005-ben, a francia külvárosokban kirobban lázadásban a francia média-értelmiség szóvivője, Alain Finkielkraut, a korlátlan fogyasztás demokrata terrorizmusa egyenes következményét vélte felfedezni: „Vajon mit közölnek azok, akik iskolákat rombolnak le? Az üzenetük nem az, hogy segítségre, több iskolára vagy jobb iskolákra van szükségük, hanem, hogy fel kívánják számolni az áttételeket, amelyek a vágyaik tárgyától elválasztják őket. S ugyan melyek volnának e tárgyak? Egyszerű: a pénz, a márkás holmik és néha a nők, (...) mindezt azonnal akarják, és amit akarnak, nem más, mint a fogyasztói társadalom ideálja. Ezt látják a tévében.”¹² Mivel ugyanez a szerző állította azt is, hogy a fiatalokat iszlám fanatikusok lovalták bele a lázadásba, a bizonyítás során demokrácia, fogyasztás, gyerekeség, vallásos fanatizmus és terrorista erőszak egyetlen alakzatban egyesült. A fogyasztás és a spektakulum kritikája végeredményben tehát a civilizációk összeütközése és a terrorellenes háború legharsányabb kitételeiben ismert rá saját képére.

Jómagam a posztkritikai kritika jobbos örvényét a balos melankóliával állítottam szembe. De ugyanannak az éremnek a két oldaláról van szó. Mindkettő ugyanazt az inverziót hajtja végre a kritikai modellen, amely a szép látszatok végső igazságaként vélte feltárni a piac törvényét, hogy felvértesse a társadalmi harc katonáit. Ez a revelációs folyamat továbbra is zajlik. De már nem várható, hogy bármilyen fegyvert szállítson a benne kárhozottatott birodalom ellen. A baloldali melankólia arra hív, hogy beismerjük, egyrészt, hogy a bestia hatalmának nincs alternatívája, másrészt, hogy ennek tulajdonképpen örülünk. A jobbos örvény arra figyelmeztet, hogy minél inkább próbáljuk porrá zúzni a bestia hatalmát, annál inkább segítjük a diadalát. A kritikai eljárások és céljaik ilyen szétválása azonban egyben meg is fosztja őket mindennemű hatékonyságtól. A melankolikusok és a próféták átveszik a civilizációs betegségek tüneteit fejtegető felvilágosult ész szokásait. Az ilyen felvilágosult ész maga azonban úgy mutatkozik meg, mint amelynek semmi hatása nincs a betegek, akiknek betegsége éppen abban áll, hogy nem tudják betegnek magukat. A végeérhetetlen rendszerkritika végeredményben egy azon okok felsorolásával, amelyek miatt teljességgel hatástalan.

A felvilágosult ész tehetetlensége persze nem véletlenszerű, hanem a posztkritikai kritika ezen alakzatának belső tulajdonsága. A próféták, akik a Felvilágosodás érveinek vereségén szánakoznak a „demokratikus individualizmus” terrorjával szemben, maguk hozzák hírbe ezeket az érveket. A terrorban, melyet kárhozottatnak, az atomok szabad lebegésének, illetve a hagyományos intézményi kötelékek – család, iskola, vallás, hagyományos szolidaritás – hiányának következményét látják. És ennek az érvrendszernek jól beazonosítható története van, amely egészen a Nagy Francia Forradalom ellenforradalmi elemzéséig vezethető vissza. Eszerint a Francia Forradalom bontotta meg azon kollektív intézmények – a vallás, a monarchia, a feudális kötelékek, a testületek, stb. – szövét, amelyek az egyének egybefogásáért, neveléséért és védelméért feleltek. Az elemzés szerint e pusztítás a felvilágosult szellem, azaz az individualista tiltakozás szellemének műve volt. Következésképpen, az elszakított, kultúrától és védelemtől megfosztott egyén szabad prédája lett egyrészt a tömeges terrorizmusnak, másrészt a kapitalista kizsákmányolásnak. A jelenkori demokráciaellenes kampány a demokrácia, a piac és a terror közti kapcsolat ilyen elemzésének fonalát veszi újra fel. A tény azonban, hogy könnyedén visszanyúlhatott a polgári forradalom és az árufetisizmus marxista analíziséhez, azt mutatja, hogy maga is ebből a talajból nőtt ki, és onnan nem keveset merített. Az emberi jogok, a polgári forradalom és a társadalmi elidegenedés marxista kritikája lényegében a demokratikus forradalom közösségromboló, polgári individualista forradalomként való poszt-forradalmi és ellenforradalmi értelmezésének talajából nőtt ki. Teljesen természetes hát, hogy a marxizmusból kinőtt kritikai hagyomány kritikai visszafordítása is újra ide vezet el.

Nem igaz tehát, hogy a társadalmi és kulturális kritika hagyománya kimerült volna. Nagyon is jól elvan, abban az inverz formában, amely ma az uralkodó diskurzust strukturálja. Egyszerűen visszavezetett eredeti talajába, ahol a modernitás a társadalmi kötődéssel való individualista szakításként, a demokrácia pedig tömeges individualizmusként értelmeződik, s így egy csapásra visszavezetett a „demokratikus modernitás” fenti interpretációjának logikája és a társadalmi emancipáció logikája közti eredeti feszültséghez is. A piac- és spektakulumkritika és az emancipációs célok, eszközök közötti jelenlegi

¹² Alain Finkielkraut, a *Haaretz* interjúja, 2005. November 18.

kapcsolatvesztés egy olyan feszültség végső formája, amely kezdettől benne lakozott a társadalmi emancipáció mozgalmában.

E feszültség megértéséhez vissza kell térnünk az „emancipáció” eredeti jelentéséhez, amely nem más, mint valamely kisebbségi állapotból való kiemelkedés. Mármint, ez a kisebbségi állapot, amelyből a társadalmi emancipáció harcosai ki akartak emelkedni, lényege szerint nem más, mint az a „harmonikus közösségi szövet”, amelyről mintegy két évszázada az ellenforradalom gondolkodói álmodoztak, és amelynek hallatán ma az elveszett társadalmi kötődés poszt-marxista gondolkodói érzékenyülnek. A harmonikusan szőtt közösség – fenti nosztalgiák tárgya – olyan, amelyben mindenki a maga helyén van, a maga osztályában, a maga funkciójával foglalatostkodva, az e helynek és funkciónak megfelelő érzéki és intellektuális készségekkel felszerelve: platóni közösség tehát, ahol a kézműves nem hagyhatja el a maga vártáját, egyrészt, mert a munka nem vár – nem hagy időt neki az agorán csevegni, a gyűlésben szavazni és árnyakat bámulni a színházban –, másrészt, mert az istenség erős lelket – érzéki és intellektuális készséget – adott neki, amely a foglalatosságához szabja és rögzíti. Ezt hívom én az érzékelhető államhatalmi felosztásának: a „harmonikus” viszonyt egy foglalatosság és egy készség között, egy meghatározott időben és helyen való lét között, amelyben meghatározott tevékenységeket gyakorlunk, és el vagyunk látva az érzés, a mondás és a tevés e tevékenységeknek megfelelő képességével. A társadalmi emancipáció valójában szakítás a „foglalatosság” és a „képesség” ilyen megfeleltetésével, amely egyben egy másik tér és egy másik idő meghódításának képtelenségét tettelezte. A kézművesi foglalatossághoz alkalmazkodott munkás-test lebontását jelentette, azét, aki tudja, hogy a munka nem vár, s akinek érzékeit ez az „időhiány” formálja. Az emancipált munkások *itt és most* egy másik testet formáltak és egy másik „lelket” ebbe a testbe – annak testét és lelkét, aki semmiféle különös foglalatossághoz nem alkalmazkodik, aki annak érzékelő- és beszédképességét, gondolkodási és cselekvési képességét veti munkába, aki semmiféle különös osztályhoz nem tartozik, aki tehát tartozhat bárkihez.

Az emancipáció e gondolata és gyakorlata azonban a történelem során összekeveredett uralom és felszabadulás egy teljesen eltérő gondolatával, amely végül felülkerekedett rajta: ez az elképzelés az uralmat az elkülönülés folyamatához, a felszabadulást pedig következésképpen az elveszett egység visszahódításához kötötte. A vízió szerint, amelyet a fiatal Marx írásai mintaszerűen summáznak, a Tőke törvénye csak egy olyan társadalomban juthatott uralomra, amelynek egysége porrá zúzódtott, amelynek gazdagsága elidegenedett, önmaga fölébe vetült, vagy szembekerült vele. Emancipáció így csakis a közösség elveszett javainak globális újra-kisajátítása lehet. Az újbóli kisajátítás pedig csak úgy valósulhat meg, ha tudatosan az elkülönülés globális folyamata. Ebből a nézőpontból az emancipációs formák, amelyeket azok a kézművesek valósítottak meg, akik új testet készítettek maguknak, hogy itt és most élhessenek egy új, érzéki világban, nem lehettek mások, mint illúziók, melyeket egyrészt az elkülönülés folyamata, másrészt e folyamat nem ismerete termelt ki. Az emancipáció csak úgy érkezhett el, mint végpontja a globális folyamatnak, amely a társadalmat elkülönítette saját igazságától.

Ezután az emancipációt már nem úgy fogták fel, mint új képességek kialakítását, hanem tudományos ígéretet lett belőle, azok számára, akiknek illuzórikus képességei nem lehettek mások, mint valóságos képtelenségük másik arca. E tudomány logikája azonban maga az ígéret végtelen halogatásának logikája volt. A tudomány, amely szabadságot ígért, egyben annak a globális folyamatnak volt a tudománya, amely önnön nem-tudását termeli végeérhetetlenül. Ezért kellett szakadatlan azon törnie magát, hogy megfelejtse a csalóka képeket és leleplezze az én-gazdagodás illuzórikus formáit, amelyek csak még inkább bezárják az egyént az illúzió, az alávettetés és a nyomor csapdájába. Tudjuk, milyen örületes szintre jutott a képek kritikája, és az általuk rejtve hordozott csalóka üzenetek leleplezése Barthes *Mitológiák* és Guy Debord *A spektákulum társadalmá* című munkái megjelenésének idején. Azt is tudjuk, hogy a kép csalóka üzenetei megfejtésének obszessziója hogyan fordult a visszájára a nyolcvanas években, mikor kimondatott, hogy többé nem lehetséges megkülönböztetni a képet a valóságtól. De ez az inverzió csak az eredeti logika következménye, amely a globális társadalmi folyamatot auto-disszimulációs, „önrejtő” folyamatként fogta fel. A végső titok nem más, mint a gép természetes működése. Ebben rejlik a spektákulum fogalmának valódi tartalma, ahogy azt Guy Debord rögzítette: a spektákulum nem képek kirakata, amely eltakarja a valóságot, hanem a társadalmi aktivitás és a társadalmi gazdagság egymástól elkülönült valóságként való léte. A spektákulum társadalmában élők helyzete így megegyezik a platóni barlang foglyaiéval. A barlang az a hely, ahol a képek valóságként, a tudatlanság tudásként, a szegénység pedig gazdagságként jelenik

meg. Minél inkább képesnek képzelik magukat a foglyok, hogy más egyéni és kollektív életet alkossanak maguknak, annál inkább belesüppednek a barlang szolgásgába. A tehetetlenség deklarációja azonban visszaüt magára a tudományra, amely kimondta. A spektákulum törvényét ismerni annyi, mint a módot ismerni, ahogyan az végtelenül újratermeli a hamisítást, amely egy a valósággal. Debord tömör formulával zárta rövidre a logikai kört: „Egy valóban a feje tetejére állt világban az igaz a hamisság mozzanata.”¹³ Az inverzió tudása így maga is az invertált világhoz, a leigázás tudása a leigázás világához tartozik. Ezért fordulhatott vissza a képi illúzió kritikája a valóság-illúzió kritikájába, a hamis gazdagság kritikája pedig a hamis szegénység kritikájába. Az úgynevezett posztmodern fordulat nem más, mint egy további forduló ugyanebben a körben. Nincs elméleti átmenet a modernista kritikából a posztmodern nihilizmusba. Mindössze arról van szó, hogy más irányban olvassuk valóság és kép, gazdagság és szegénység ugyanazon egyenletét. A posztmodern kedélynek tulajdonított nihilizmus lehetett volna kezdettől fogva a féltve őrzött titka a tudománynak, amely azt állította, hogy felfedezte a modern társadalom féltve őrzött titkát. Ez a tudomány a titok elpusztíthatatlanságából, és az általa kárhoztatott hamisítási folyamat végtelen újratermeléséből táplálkozott. A kritikai eljárások és minden emancipációs perspektíva mai elszakadása csak arról a szakadásról tanúskodik, amely a kritikai paradigma velejét alkotja. Kigúnyolhatja az illúzióit, de újratermeli a logikáját.

Ezért egy valóságos „kritika-kritika” nem lehet e kritika logikájának egy újabb kifordítása. Újra meg kell vizsgálnia a fogalmait, az eljárásait és azok genealógiáját csakúgy, mint az a módot, ahogyan e fogalmak és eljárások egybefonódtak a társadalmi emancipáció logikájával. Új szemmel kell végigtekintenie a gyötrelmes kép történetén, amely körül a kritikai modell pálfordulása zajlott; a teljességgel elkopott, de mindig használatra kész képén, az áruk és a képek áradatába merült, hamis ígéreteiktől megbabonázott, szegény, idióta fogyasztó képének történetén. Az áruk és képek bűnös vására ellen irányuló obszesszió, illetve vakon előzékeny áldozataik ilyenképpen való reprezentációja nem Barthes, Baudrillard vagy Debord idején született meg, hanem a tizenkilencedik század második felében, egy meglehetősen specifikus kontextusban. Ez volt az az idő, mikor a fiziológia a stimulusok és az idegpályák sokféleségét találta a lélek egysége és egyszerűsége helyén, és mikor a pszichológia, Taine hatására, az agyat „képek koralltelepévé” alakította. A probléma csak az, hogy a mennyiségek ez a tudományos hódítása egybeesett egy másikkal, nevezül a népi sokasággal, a demokráciának nevezett kormányzati forma alanyával, a tulajdonságok nélküli egyének sokféleségével, akiket a szövegek és a sokszorosított képek tömege, a bevásárló utcák kirakatainak és a nyitott város fényeinek felszaporodása az ismeretek és örömök világának saját jogú lakóivá tett.

Ebben a kontextusban kezdett felerősödni a szóbeszéd: túl sok gátja vesztett stimulus, túl sok gondolat és kép szállja meg az agyakat, amelyek nincsenek felkészülve erre a bőségre, a lehetséges örömöknek túl sok képe tárul a nagyvárosok szegényeinek szeme elé, túl sok új ismeretet tömnek a nép gyermekeinek zsenge koponyájába. Az idegi energiák felajzása valóságos veszélyforrást jelentett. Eleddig ismeretlen étvágak szabadultak el, amelyek rövid távon új támadásokat indítottak a társadalmi rend ellen, hosszú távon pedig elpuhították a dolgozós és megbízható fajt. A fogyasztható áruk és képek túlságának felpanaszolása eleinte olyannak festette a demokratikus társadalmat, mint ahol túl sok egyén képes szavak, képek és tapasztalati formák elsajátítására. Valóban ez volt a tizenkilencedik századi elitek nagy félelme: félelem a megélt tapasztalat új formáinak sosem látott forgatagától, amelyből bármely járókelő, gondozó vagy felolvasónő olyan anyagot meríthetett, amely akár át is formálhatta a világát. A sosemvolt találkozások megsokszorozódása idején ráadásul sosemvolt képességek ébredtek a népi testületekben. Az emancipáció, azaz a látható, az elgondolható és a megtehető régi felosztásának lebontása, ebből a megsokszorozódásból táplálkozott. A „fogyasztói társadalom” hazug csábításait eleinte az elit kárhoztatta, amelynek tagjait elfogta a rettegés az új életformákkal való össznépi kísérletezés két kortársi ikeralkzata – Emma Bovary és a Nemzetközi Munkásszövetség – láttán. A rettegés persze eleinte az atyai gondoskodás formáját vette fel, mondván, hogy e szegény népek törékeny agya képtelen uralni ezt a sokféleséget. Másképpen szólva, az élet újra-kitalálásának ez a képessége alakult át a helyzetmegítélésre való képtelenséggé.

¹³ Guy Debord, *A spektákulum társadalma*, Balassi-BAE, 2006. p. 11.

Ezt az atyai gondoskodást – és a tehetetlenség diagnózisát, amelyet implicált – vették át nagylelkűen azok, akik a társadalmi valóság tudománya révén lehetővé akarták tenni a nép fiai és leányai számára, hogy tudatosítsák valós helyzetüket, amelyet a hazug képek eltakartak előlük. Átvették ugyanis a másik fél felfogását, miszerint az árutermelés globális mozgása tulajdonképpen automatikus illúziótermelés az alávetettek számára, s így ők sorsszerű tehetetlenséggé alakították a társadalmi rendre veszélyes képességeket. A társadalomkritika eljárásainak voltaképpen célja gondját viselni a tehetetleneknek, akik nem képesek látni, nem értik, amit látnak, akik nem tudják, hogyan alakítsák a megszerzett tudást harcos energiává. Az orvosnak szüksége van a betegre: hogy gondot viselhessen a tehetetlenségre, végtelenül újra kell termelnie. Mármint, az újratermelés folyamatosságát biztosítandó elég, ha időről időre betegséggé nyilvánítjuk az egészséget, és egészséggé a betegséget. Negyven éve a kritika tudománya kinevettette velünk a sok gyengeelméjűt, akik valóságnak fogták fel a képeket, hogy behódolhassanak a bennük rejtett üzeneteknek. A „gyengeelméjűek” időközben kitanulták a látszat mögötti valóság és a képek rejtett üzenetei felismerésének művészetét. Ma pedig – hogyan is másképp? –, a reciklált kritika-tudomány megmosolyogja azokat a gyengeelméjűeket, akik még mindig elhiszik, hogy a képeknek rejtett üzenetük van, és hogy létezik a látszattól független valóság. A gépezet így a világ végéig foroghat, tökrét kovácsolva az olyan kritika tehetetlenségéből, amely a gyengeelméjűek tehetetlenségét leplezi le.

Nem akartam tehát még egyet fordítani ezen a végtelenül működő gépezeten. Inkább igyekeztem felhívni a figyelmet az irányváltás szükségességére, és javasolni annak irányát. Megkíséreltem kioldani a kötést a képesség emancipációs logikája és a kollektív ígázat kritikai logikája között. A körből úgy lehet kilépni, ha más előfeltevésekből indulunk ki, olyanokból, amelyek bizonyosan nem bírnak értelemmel oligarcha társadalmaink rendje, illetve annak dublörje, a kritikainak nevezett logika tekintetében. Feltehetnénk tehát, hogy akik képtelenek, azok képesek, és hogy nincs titok a gépezetben, amely a helyzetük foglyává teszi őket. Feltehetnénk, hogy nem létezik semmiféle fatális mechanizmus, amely a valóságot képpé alakítaná, semmiféle rémséges bestia, amely a gyomrába nyelné az összes vágyunkat és energiánkat, semmiféle elveszett közösség, amelyet vissza kellene állítanunk. Ami van, egyszerűen az egyet nem értés helyzetei, amelyek bárhol, bármikor bekövetkezhetnek. Az egyet nem értés az érzékelhető olyan szerveződése, amelyben nincs rejtett valóság a látszat mögött, sem pedig a létezőnek olyan egyedi prezentációs és interpretációs rendje, amely mindenkire rákényszeríthetné az érvényét. Minden szituáció megvasáthat belülről, újrendeződhet egy másik percepció és jelentéstulajdonító rezsím alatt. Az érzékelhető és az elgondolható vidékét újrendezni annyit tesz, mint módosítani a lehetséges területét, illetve a képességek és képtelenségek elosztását. Az egyet nem értés egyszerre hozza újra játékba annak evidenciáját, amit érzékelünk, ami elgondolható és megtehető, és ad újra szerepet azoknak, aki képesek érzékelni, elgondolni és módosítani a közös világ koordinátáit. Ebben áll a politikai szubjektíválás folyamata: a számba nem vett képességek cselekvésében, amelyek megrepesztik a létező valóság egységét és a látható evidenciáját, hogy a lehetséges új topográfiáját rajzolják meg. Az emancipáció kollektív intelligenciája nem a leigázás globális folyamatának megértése, hanem az egyet nem értés helyzeteinek kialakításába fektetett képességek kollektivizálása. Bármelyikünk képességeinek, a tulajdonság nélküliek tulajdonságainak munkára fogása. Ezek, mint mondtam, értelmezhetetlen hipotézisek. Mindenesetre több hasznát látom ma ezen erő vizsgálatának, mint a fétisek leleplezése véget nem érő feladatának, vagy a bestia mindenhatósága véget nem érő bizonyításának.

III. A POLITIKUS MŰVÉSZET PARADOXONJAI

A modernista paradigma kárhóztatása és a művészet felforgató erejét illető szkepszis évei után ma csaknem mindenütt hallani, hogy a művészet hivatása mégis csak az volna, hogy reagáljon a gazdasági, állami és ideológiai uralom formáira. Azt is látjuk ugyanakkor, hogy e régi-új hivatás széttartó, sőt, ellentmondásos formákat vesz fel. Egyes művészek monumentális szobrokká formálják a mediális –és reklám-ikonokat, hogy tudatosítsák bennünk az észlelésünk feletti hatalmukat, mások a század borzalmainak szentelt láthatatlan emlékműveket sülyesztenek csendben a földbe. Egyesek rámutatnak a kisebbségi, szubaltern identitások uralkodó reprezentációjának „elhajlásaira”, mások arra kérnek, hogy tiszta szemmel tekintsünk lebegő vagy megfejthetetlen identitású személyek képére. Egyes művészek transzparenszeket és maszkokat készítenek a globális világhatalom ellen induló tüntetőknek, mások hamis személyazonossággal furakszanak be a nagyok gyűléseire, információs és kommunikációs hálózataiba. Némelyek új gazdasági gépezeteket demonstrálnak a múzeumokban, mások kavicsokat vagy diszkrét neonokat helyeznek el nehézségekkel küzdő külvárosokban, hogy megújítsák a környezetet és új társadalmi viszonyokat alakítsanak ki. Egyikük szegénynegyedekbe szállítja egy múzeum remekműveit, a másik a múzeumok termeit a látogatók szemetével tölti fel. Az egyik bevándorlót fizet meg, hogy saját sírjukat ásva hirdessék a bérrendszer erőszakosságát, a másik pénztárosnak áll egy bevásárlóközpontba, hogy művészetét a gyakorlatban állítsa a társadalmi kötések helyreállításának szolgálatába.

A művészet újrapolitizálására irányuló szándék tehát igen különböző stratégiákban és gyakorlatokban manifesztálódik. E változatosság nem pusztán az egyazon cél érdekében igénybe vett módszerek változatosságának eredője. Jóval alapvetőbb bizonytalanságról árulkodik a követendő célt és a terület konfigurációját magát illetően; avval kapcsolatban tehát, hogy mi is a politika és mit is tesz a művészet. Mégis, e széttartó gyakorlatoknak van közös pontjuk, amennyiben általában véve megegyeznek a hatékonyság egy bizonyos modelljében: a művészet politikus, mert felmutatja az uralom okozta stigmákat, mert nevetségessé teszi az uralkodó ikonokat, vagy mert kilép a maga helyéről, hogy társadalmi gyakorlattá váljon, és így tovább. A mimetikus hagyomány kvázi „kritikájának” bő egy évszázada után kénytelenek vagyunk megállapítani, hogy e hagyomány mindmáig uralkodik, még azokban a formákban is, amelyek művészetileg és politikailag szubverzívnek tételezik magukat. A művészet tehát azáltal háborít fel minket, hogy felháborító dolgokat mutat meg, azáltal mozgósít, hogy maga kimozdul a műteremből vagy a múzeumból, és azáltal tesz minket az uralkodó rendszer ellenségévé, hogy tagadja, hogy maga a rendszer eleme volna. Az októl a következményhez, a szándéktól az eredményhez vezető utat minden esetben evidensnek tételezik, már amennyiben nem ügyetlen művészről vagy javíthatatlan címzettről van szó.

A „művészet politikumát” így valami furcsa skizofrénia jellemzi. A művészek és a kritikusok azt várják tőlünk, halandóktól, hogy a művészet szellemét és gyakorlatát mindig valami új kontextusba helyezzük. Kedvenc szófordulatuk, hogy teljesen újra kell gondolnunk a művészet stratégiáit a késő-kapitalizmus, a globalizáció, a posztfordista munka, a hálózati kommunikáció vagy a digitális kép környezetében. Mégis, a művészeti hatékonyságnak azokat a modelljeit értékeli masszívan, amelyek akár egy vagy két évszázaddal a fenti újdonságok megjelenése előtt meginogtak. Meg szeretném hát fordítani a szokásos perspektívát, és történelmi távlatból feltenni az alábbi kérdéseket: a hatékonyság miféle modelljeinek engedelmeskednek a művészet politikáját illető várakozásaink és ítéleteink? Miféle korszakból származnak ezek a modellek?

Ugorjunk hát vissza a tizennyolcadik századi Európába, ahol a domináns mimetikus modellt hirtelen egyszerre két irányból is támadás érte. E modell folytonossági viszonyt tételezett a művészi termelés érzéki formái és azon érzéki formák között, amelyek az előbbieket befogadóinak érzelmeit és gondolatait befolyásolták. A klasszikus színpadot így nagyítótükörnek tartották, amelyben a nézők fikciós formában szemlélhették az ember viselkedését, erényeit és bűneit. A színház olyan szituációkat kínált, amelyek logikájának felismerése segíthet eligazodni a világban, valamint utánzandó vagy elkerülendő gondolkodási és cselekvési modelleket javasolt. Molère *Tartuffe*-jéből a néző megtanulta felismerni és gyűlölni az álszenteket, Voltaire *Mohamedje* vagy Lessing *Bölcs Náthánja* pedig azt tanította, hogy kerüljék a fanatizmus és szeressék a toleranciát. Ez a fajta épületesség látszólag távol van attól, ahogyan manapság gondolkodunk és érzünk, pedig az azt támogató oksági logika igen közel áll a miénkhöz. E logika szerint, amit látunk – egy színpadon, de egy fotókiállításon vagy egy installációban is –, azok egy bizonyos állapot

érzékkelhető jelei, amelyeket a művész akarata helyezett oda. A jeleket felismerni annyi, mint elfogadni a világunk egy lehetséges olvasatát. Ez az olvasat pedig a közelség vagy a távolság érzetét kelti, amely arra szorít minket, hogy a művész által kívánatosnak vélt módon beavatkozzunk az így kijelölt szituációba. Nevezzük ezt a művészi hatékonyság pedagógiai modelljének. Továbbra is ez a modell határozza meg kortársaink munkáit és ítéleteit. Bizonyosan nem gondoljuk persze, hogy a színház javítaná az erkölcsöket. De azt még mindig szívesen hisszük, hogy egy-egy műgyantába öntött reklám-idol felvértez minket a spektakulum médiabirodalma ellen, vagy, hogy egy-egy fotósorozat a gyarmatlakók gyarmatosítók általi reprezentációjáról segíthet elkerülni az identitások domináns reprezentációjának csapdáját.

Mármost, e modell már az 1760-as évektől kezdve kétszer is kérdésessé vált. Az első eset egy frontális támadás volt. Rousseau *Lettre sur les spectacles* (magyarul: *Levelek d'Alembert-hez a színházakról*) című munkájára gondolok, és annak lényegére: Molière *A mizantróp* című darabja látszólagos erkölcsi tanulságának kritikájára. Túl a szerző jóhiszeműségét illető támadáson, Rousseau kritikája valami még alapvetőbb fontosságú dologra mutatott rá: annak az egyenes vonalnak a megszakadására, amelyet a reprezentatív modell tételezett színpadi előadás, annak jelentése és hatása között. Molière vajon mizantrópja őszinteségével ért egyet, szemben az őt körülvevő világi figurák álszentségével? Avagy utóbbiakkal tart, mert tisztelik a társadalmi élet igényeit, szemben a mizantróp intoleranciájával? A meghaladottnak vélt probléma ez esetben is könnyedén transzponálható a jelenbe: milyen hatást is várunk el, mikor egy-egy etnikai tisztogatás áldozatait ábrázoló fényképeket akasztunk a galériák falára? Lázadást a hóhér ellen? Minden következmény nélkül való együttérzést a szenvedőkkel? Legyünk dühösek a fotókra, hogy emberek nyomorából kovácsolnak esztétikai élményt? Avagy háborodjunk a bűnrészes tekinteten, amely tisztán áldozatokká fokozza le ezeket az embereket?

Eldönthetetlen kérdés. És nem azért, mintha a művész szándékai kétségesek volnának, vagy a tudása elégtelen, s így ne találta volna meg a megfelelő formulát, hogy az érzelmeit és gondolatait a bemutatott helyzetnek megfelelően adja át. A probléma magának a formulának a része, annak az előfeltevésnek, hogy érzékkelhető folytonosság áll fenn a képek, gesztusok vagy szavak előállítása és egy szituáció észlelése között, amely a nézők gondolatait, érzéseit és tetteit feltételezi. Nem meglepő, hogy a színház tapasztalta meg elsőként – több mint kétszáz éve – a válságát annak a modellnek, amelyben számos képzőművész ma is hisz, vagy úgy tesz, mintha hinne: hogy ő volna a hely, ahol a művészi hatékonyság egy bizonyos ideáját vezérlő előfeltevések és ellentmondások a maguk pörésében mutatkoznak meg. Az sem véletlen, hogy éppen *A mizantróp* szolgáltatja a mintaszerű alkalmat, mivel már a témája is a paradoxonra mutat. Hogyan is tudná a színház leleplezni az álszenteket, ha vezérlőelve azonos az álszentek viselkedésének alapelveivel: hogy élő testek játszanak el idegen gondolatokat és érzelmeket? Húsz évvel a *Lettre sur les spectacles* után Schiller, aki még erkölcsi intézménynek álmodta a színházat, e gondolatokat színpadi formába is öntötte: *A Haramiákban* szembeállítja egymással az álszent Moor Ferencet és testvérét, Károlyt, akit a világ álszentsége ellen lázadó fennkölt őszinteség a bűnbe hajszol. Miféle tanulság vonható le két hős szembeállításából, ha mindkettő, „a maga természete szerint” cselekedvén, szörnyszülőtként viselkedik? „Elszakadtak a természet kötelmei”, jelenti ki Ferenc. *A Haramiák* meséje a töréspontig vitte a színházi hatékonyság erkölcsi alakzatát. Elválasztotta egymástól a három elemet, amelyeknek együtt kellett szavatolniuk azért, hogy ez a hatékonyság a természet rendjének része legyen: a cselekményszöveg arisztotelészi szabályát, a példázat Plutarkhosz-féle tanulságát, és a gondolatok és érzelmek élő testek általi, modern kifejezési alakzatait.

A probléma tehát nem a reprezentációs eljárás által közölt üzenet erkölcsi vagy politikai érvényességével van, hanem magával az eljárással. Ennek részében áttűnik, hogy a művészi hatékonyság nem az üzenet átadásában, viselkedési példák vagy ellenpéldák nyújtásában áll, vagy abban, hogy megtanuljuk olvasni a különböző reprezentációkat, hanem a testek elrendezésében, egyedi terek és idők kimetszésében, amelyek különböző létmódokat definiálnak: együtt vagy külön, szemközt vagy belül, bent vagy kívül, közel vagy távol. Rousseau vitairata ezt tette világossá. De egyben rövidre is zárta e hatékonyság gondolatát azzal, hogy túl egyszerű alternatívát kínált: a reprezentáció kétséges erkölcsi tanulságaival a reprezentációmentes művészetet állította szembe, olyan művészetet, amelyben nem különül el egymástól a művészi előadás és a kollektív élet tere. A színházi közönséggel a cselekvő népet állította szembe, a polgárok ünnepét, ahol a város önmaga előtt mutatkozik meg, mint a Plutarkhosz által ünnepelt spártai epheboszok esetében. Rousseau így Platón székfoglalójának fonalát veszi fel, a színházi mimézis hazugságával a jó mimézist

állítva szembe: a cselekvő város koreográfiáját, belső spirituális elvétől átlényegítve, a maga egységét dalolva és táncolva el. Ez a paradigma kijelöli ugyan a művészet politikájának helyét, de úgy, ahogy van, azonnal el is tünteti a művészetet és a politikát. A reprezentáció kétes vállalása helyébe, hogy javítsa az erkölcsöket és a gondolatokat, egy archi-etikai¹⁴ modellt helyez. Archi-etikai abban az értelemben, hogy a gondolatok többé nem testi vagy képi reprezentáció tárgyai, hanem közvetlenül testesülnek meg a közösség erkölcsében, életmódjában. Az archi-etikai modell végigkíséri a jobb híján modernitásnak nevezett korszakot is, mint az életformává lett művészet gondolata. Virágzása a huszadik század első negyedére tehető: a totális mű, a cselekvő nép kórusa, az új, gépi világ futurista vagy konstruktivista szimfóniái idejére. E formák messze mögöttünk vannak. Ami viszont a közelünkben maradt, az olyan művészet modellje, amely kénytelen elnyomni magát, az olyan színházé, amely a nézőkből színészt csinálva kénytelen visszájára fordítani saját logikáját, az olyan művészi performanszé, amely kiviszi a művészetet a múzeumból, hogy utcai gesztust csináljon belőle, avagy éppen a múzeumon belül számolja fel művészet és élet elkülönülését. Ekkor a reprezentatív közvetítés bizonytalan pedagógiája helyébe egy másik pedagógia, az etikai közvetlenség pedagógiája lép. Az e két pedagógia közti polaritás határozza meg a kört, amelyből a művészet politikájáról folyó gondolkodás jó része a mai napig képtelen kitörni.

Ez a polaritás hajlamos elfedni a művészi hatékonyság egy harmadik formáját, amely valóban megérdemli az esztétikai hatékonyság nevet, lévén, hogy a művészet esztétikai rendjének alapeleme. Azonban paradox hatékonyságról van szó: magának az elkülönülésnek a hatékonyságáról, a művészi termelés érzéki formái és azon érzéki formák közti diszkontinuitásról, amelyekben előbbieket magukévá teszik a nézők, olvasók vagy hallgatók. Az esztétikai hatékonyság a távolság és a semlegesítés hatékonysága. Ezen a ponton megéri megállnunk egy pillanatra. Az esztétikai „távolságot” a szociológia egyik formája asszimilálta a szépség extatikus kontemplációjával, ami elfedi a művészi termelés és befogadás társadalmi alapjait, s így szembe helyezte a valóság kritikai tudatát az ennek értelmében való cselekvés módjaival. E kritikából azonban hiányzik az, ami ennek a távolságnak és hatékonyságának az alapelve: minden meghatározható viszony felfüggesztése a művész szándéka, a művészetként bemutatott érzéki forma, a néző tekintete és a közösség állapota között. Ezt az elkülönítést példázhatja Winkelmannak a Rousseau *Lettres sur les spectacles*-ével egykorú, látszólag ártatlan leírása a belvédére-i *Torzó*ként ismert antik szoborról. Az elemzés két alapvető ponton is szakít a reprezentatív paradigmával. Egyrészt ez a szobor meg van fosztva mindattól, amely a reprezentatív modellben egyszerre definiálta egy figura kifejező szépségét és kivételes jellemét: nincs szája, hogy üzenjen, nincs arca, hogy érzelmet mutasson, nincsenek végtagjai, hogy valamely tettet vezényeljen vagy végrehajtsa. Winkelmann mégis minden hősök legaktívabbját „faragja” belőle: Héraklész, a Tizenkét Feladat hősét. De ez a Héraklész, munkája végeztével, éppen az istenek kebelén pihen. E tétlen hős lesz a görög szépség mintaszerű reprezentációja – a szépségé, mely a görög szabadság gyermeke, egy olyan nép letűnt szabadságáé, amely nem ismerte művészet és élet elkülönülését. A szobor tehát, mint Rousseau ünnepe, egy nép életét fejezi ki, de e nép már nincs jelen, csak ebben a tétlen figurában, amely nem mutat semmi érzelmet és nem kínál utánzásra semmiféle tettet. Ez a második pont: a szobor kiemelkedik mindenfajta folytonosságból, amely oksági viszonyt biztosíthatna a művész szándéka, a közösség befogadási módja és a kollektív élet egy bizonyos konfigurációja között.

Winkelmann tehát paradox hatékonyság modelljét írta le, amely nem valamely kifejezés vagy mozgás hozzáadásán, hanem kivonáson – közömbösségen vagy radikális passzivitáson – keresztül működik, nem valamely életformába gyökerezvén, hanem a kollektív élet két struktúrája közti távolságon keresztül. Ez az

¹⁴ Az etikát megkerülő, a fölött „átívelő”. Rancière az „archi” előtagot szívesen alkalmazza politikafilozófiájában, lsd. „Archi-politika”. (a ford.) [az archi- előtagot általában inkább „ös”-re szokás fordítani, a franciában Husserl és Heidegger „Ur”-előtagja nyomán honosodott meg. Az teljesen igaz, hogy megkerüli az etikát, de abban az értelemben teszi ezt, hogy egy őseredeti etikában alapozza meg, nem annyira felette, mint inkább alatta. Lásd még az ortodox marxista ösetikát és öspolitikát, ami egy etika és politika nélküli társadalmat ígér. A lábjegyzetén én nem tartanám meg (a következő mondat megmagyarázza), az „archi”-t meg kellene gondolni, ahogy lefordítsuk-e „ös”-re. Szerintem nem kellene magunkat az előző Rancière kötethez tartani, mert azzal nagyon sok probléma volt, különösen a Zizek-részben. Mindazonáltal ösetika és öspolitiká úgy hangzik mintha az ösemberről beszélnénk – nem tudom szívem szerint mégis ezt tenném.]

a paradoxon, amelyet majd Schiller fejleszt tovább *Levelek az ember esztétikai neveléséről*¹⁵ című munkájában, ahol az esztétikai hatékonyságot a felfüggesztés hatékonyságaként határozza meg. A tapasztalásban jelen lévő „játékosztón” semlegesíti az ellentétet, amely hagyományosan a művészet és társadalmi gyökerei között feszült: a definíció szerint a művészet formát kényszerít a passzív anyagra, ami egy olyan társadalmi hierarchiára rímelt, amelyben az cselekvő szellem embere uralkodott az anyagi passzivitás emberén. A művészi gyakorlat és a hierarchikus világ struktúrái közti hagyományos megfelelés felfüggesztésének szimbólumaként Schiller immár nem egy fej nélküli testet, hanem egy test nélküli fejet választott, a *Juno Ludovisi*-t, melyet szintén radikális közömbösség, radikális gondtalanság, akaratlan és céltalanság jellemez, ami aktivitás és passzivitás ellentétét magát is semlegesíti.

Ez a paradoxon definiálja a konfigurációját és a „politikáját” annak, amit én a művészet esztétikai rendszerének nevezek, szemben a reprezentatív közvetítés és az etikai közvetlenség rendszereivel. Az esztétikai hatékonyság tulajdonképpen a művészeti formák előállítás és egy meghatározott közönségre való meghatározott hatás előállítása közötti minden közvetlen viszony felfüggesztésének hatékonyságát jelenti. A szobor, amelyről Winkelman vagy Schiller beszél, egykor istenalak volt, egy vallási és polgári kultusz eleme – ám többé nem az. Nem illusztrál már semmiféle hitet vagy társadalmi nagyszerűséget. Többé nem javítja az erkölcsöt, és nem mozgósítja a testet. Többé nem valamely különös közönséghez szól, hanem a múzeumlátogatók és regényolvasók meghatározatlan, névtelen közönségéhez. Ugyanúgy kínálja magát nekik, mint egy firenzei Szűz, egy holland kabaré-jelenet, egy gyümölcsöstál vagy egy halkirakat; ugyanúgy, mint később a ready-made, az eltérített áruk vagy a falról letépett plakátok. E művek már elkülönültek az életformáktól, amelyekben létrejöttek: a görög nép kollektív életének többé-kevésbé mitikus formáitól; a monarchikus, vallási vagy nemesi uralom modern formáitól, amelyek számára a szépművészet termékei készültek. A kettős időbeliség, mely a görög szobrot jellemzi, amely immár azért múzeumi művészet, mert nem volt az a valaha volt polgári ceremóniákban, az elkülönülés és az el nem különülés kettős viszonyát definiálja művészet és élet között. A múzeum – nem mint egyszerű épület, hanem mint az általános tér metszete és különös láthatósági mód – azért tudta később a profán élet minden más tárgyát az eredeti rendeltetéséből kiemelve befogadni, mert maga az eredeti rendeltetéséből kiemelt szobor körül formálódott. És ugyanezért tud napjainkban helyet adni az információáramlás olyan módjainak és a politikai közbeszéd olyan formáinak, amelyek megpróbálnak szembehelyezkedni az információ és a közügyekről való beszéd uralkodó módozataival.

Az esztétikai törés így a hatékonyság egyedi formáját hozta létre: a művészi módszerek és meghatározott társadalmi célok előállítása közötti, az érzéki formák, a belőlük kiolvasható jelentések és az általuk kiváltott hatások közötti viszony megbontásának, megszakításának hatékonyságát. Mondhatjuk másképp: az egyet nem értés hatékonyságát. Egyet nem értés alatt nem gondolatok vagy érzelmek konfliktusát értem, hanem több érzékelési rendszer konfliktusát. A művészet, az esztétikai elkülönülés rendszerében, itt érintkezik a politikával. A politika lényege ugyanis az egyet nem értés. A politika kezdete valójában nem a hatalomgyakorlás vagy a hatalomért folytatott harc. Elsődleges keretét nem a törvények és az intézmények adják. Az elsődleges politikai kérdés az, hogy miféle tárgyakra és alanyokra vonatkoznak ezek az intézmények és ezek a törvények, miféle viszonyformák határozzák meg elégségesen valamely politikai közösséget, melyek a tárgyai e viszonyoknak, miféle alanyok alkalmasak arra, hogy meghatározzák és megvitassák e tárgyakat. A politika az a tevékenység, amely újrendezi az érzékelési kereteket, amelyeken belül a közös tárgyak megfogalmazódnak. Megtöri a „természetes” rend érzékelhető evidenciáját, amely egyéneket és csoportokat rendel irányításra vagy engedelmességre, köz- vagy magánéletre, miután kijelölt számukra ilyen vagy olyan teret és időt, az élet, a látás és a beszéd ilyen-olyan módját. Ezt a logikát, amely a testeket egy bizonyos helyhez rendeli köztér és magántér, azaz látható és láthatatlan, beszéd és zaj egy bizonyos felosztásában, neveztem én államhatalmi logikának. A politika az a gyakorlat, amely megtöri az államhatalmi rendet, mely az érzékelhető tények evidenciájában előlegezi meg a hatalmi viszonyokat. Teszi ezt a kollektív kimondás fóruma feltalálásával, amellyel újrarajzolja a közös dolgok terét. Megfordítván a platóni tanítást: a politika akkor veszi kezdetét, mikor törés áll be a terek és a kompetenciák – és inkompetenciák – felosztásában. Akkor, mikor a munka láthatatlan terébe rendelt és az evvel járó időhiányra kárhozott lények mégis megragadják az időt, amellyel nem rendelkeznek, hogy kimondják,

¹⁵ F. Schiller, *Levelek az ember esztétikai neveléséről*, in: *Válogatott esztétikai írások*, Bp. 1960.

ők is a közös világ részesei, hogy láttassák, ami nem volt látható, hogy a közügyekről való beszéd legyen az, ami azelőtt nem volt más, mint testek zaja.

Az esztétikai tapasztalat azért érintkezhet a politikával, mert magát is az egyet nem értés tapasztalataként határozza meg, szemben a művészi termelés társadalmi céloknak való mimetikus vagy etikai megfeleltetésével. Az egyet nem értésben a művészi termékek elvesztik funkcionalitásukat, kilépnek a kapcsolódási hálóból, amely, megelőlegezván a hatásukat, célt adott nekik; egy semlegesített tér-idő viszonyban jelennek meg, maguk is az olyan tekintet számára nyílnak meg, amely elvált mindenfajta meghatározott szenzoros-motorikus meghosszabbítástól. Az eredmény nem valamely tudás, erény vagy *habitus* befoglalása, hanem, épp ellenkezőleg, egy bizonyos tapasztalati anyag leválasztása. A megcsonkított, világától megfosztott *Torzó* ennyiben a mű érzékelhető anyagsága és annak hatása közötti viszony egy különös formáját jelképezi. E paradox viszonyt legpontosabban egy olyan költő fejezte ki, akit magát nemigen foglalkoztatott a politika. Rilkére gondolok és a versre, amelyet egy másik megcsonkított szobornak, az archaikus Apolló-torzónak szentelt, s amely e sorokkal végződik:

(...) nincsen helye egy sem,
mely rád ne nézne. Változtasd meg élted!¹⁶

Meg kell változtatni az életet, mert a csonka szobor olyan felületet definiál, amely mindenünnen „nézi” a nézőt, másképpen szólva, mert a szobor passzivitása új típusú hatékonyságot definiál. A rejtélyes javaslat megértéséhez célszerű talán egy másik történetet elővinnünk, amely szintén végtagokról és tekintetekről beszél, de egészen más környezetbe visz el. Az 1848-as francia forradalom idején az egyik forradalmi munkásújság, a *Munkásvészharang* („Le Tocsin des travailleurs”), egy látszólag „apolitikus” szöveget publikált, egy ács vidéki munkájának leírását, akinek egy szobát kellett felparkettáznia a gazdája és a tulajdonos számára. A leírás lényege a kapcsolat megszakadása a kéz és a tekintet tevékenysége között, amelynek révén a munkásunk megszabadult kettős függőségétől.

¹⁶ Tóth Árpád fordítása

„Otthon érzi magát, s bár a parketta még nincs készen, a szoba elrendezése tetszik neki. Az ablak vajon egy kertre nyílik vagy valamely festői horizontra? Egyszerre csak leereszti a karjait, s a gondolat szárnyán kirepül a tágas messzeségbe, hogy több örömet leljen abban, mint a szomszédos házak tulajdonosai.”¹⁷

E tekintet, amely elválík a kéztől és felszakítja kénytelen tevékenysége terét, hogy a résbe a szabad tétlenséget illessze, valódi egyet nem értést definiál, két érzékelési mód összeütközését. Az ütközésben felborul a kompetenciák „államhatalmi” gazdasága. A perspektíva kisajátításával a munkás önmagát egy másik térben határozza meg, amely elkülönül a munkáétól, „amely nem vár”. Megbomlik a „rendes” felosztás a kéz munkájára kényszerültek és a tekintet szabadságával bírók között. A munkás végeredményben magáévá tette a perspektivikus tekintetet, amely hagyományosan azok hatalmával társult, akik felé a franciakertek és a társadalmi felépítmény vonalai konvergáltak. Az ilyen esztétikai kisajátítás nem azonos az illúzióval, amelyről a Bourdieu-féle szociológusok beszélnek. Egy másik testet definiál, amely többé nem „alkalmazkodik” a társadalmi helyek, funkciók és kompetenciák államhatalmi felosztásához. A munkásújság tehát nem tévedésből hozta le ezt az „apolitikus” írást a forradalom tavaszán. Ebben az esztétikai törésben, a munkás-létmódok ilyen felbomlásában egy kollektív munkáshang megtalálásának lehetősége rejlett. Mert az uralom alatt élők számára sosem az uralom mechanizmusainak tudatosítása volt a tét, hanem valami olyan test létrehozása, amely nem az uralomtól függ. Nem arról van szó – ahogy a munkásunk esete is mutatja –, hogy tudatosítsunk egy adott helyzetet, hanem hogy olyan „szenvédeyekre” tegyünk szert, amelyek nem felelnek meg annak a helyzetnek. És e szenvédeyeket, a test hajlamaiban beállt fordulatokat nem ez vagy az a mű hozza létre, hanem azok a tekintetformák, amelyek megfelelnek a művek új kiállítási formáinak, létük elkülönült formáinak. A forradalmi munkástestet nem a forradalmi festészet alakítja, legyen az akár a David-féle, akár a Delacroix-féle forradalmiság, hanem a lehetőség, hogy e művek a múzeum semleges terében, vagy akár egy olcsó lexikon reprodukciójaként jelenjenek meg, egyenértékűként azokkal, amelyek tegnap még a királyok hatalmáról, az antik városok dicsőségéről vagy a hit rejtelméről meséltek.

Bizonyos értelemben valamiféle üresség munkál itt. Erről tudósít az a művészi-politikai vállalkozás is, amely jelenleg is folyik Párizs külvárosainak egyikében, amelyekről a 2005 őszi lezajlott lázongások óta tudjuk, mennyire robbanásveszélyesek – az egyik társadalmi szegregáció és faji feszültségek stigmatizálta külvárosban. A *Campement urbain* nevű művészcsoporthoz esztétikai projektjének célja, hogy visszajára fordítsa az uralkodó diskurzust, amely a „külvárosok válságát” a társadalmi kötődések tömeges individualizmus okozta hiányával magyarázza. Az „Én és mi” című projekt arra igyekszik mozgósítani a lakosság egy részét, hogy alakítsanak ki egy látszólag paradox teret: egy „teljességgel felesleges, törekeny és haszontalan” teret, egy mindenki számára nyitott és mindenki által felügyelt, ám csak egyetlen személy által elfoglalható helyet, ahol azután szemlélődhet vagy meditálhat. Az egyszemélyes helyért folyó kollektív küzdelem látszólagos paradoxonja azonban könnyedén feloldható: az egyedüllét az a társadalmi viszonyforma és élet-dimenzió, amelyet a külvárosokban adott létfeltételek egyszerűen lehetetlenné tesznek. Ez az üres hely, inverz módon, olyan személyek közösségét rajzolja ki, akik rendelkeznek az egyedüllét lehetőségével. Azt jelzi, hogy a kollektíva tagjai egyformán képesek arra, hogy *Én* legyenek, megalkotva így, a kanti esztétikai egyetemesség modelljén, az új típusú *Mit*, egy esztétikai vagy egyet nem értő közösséget. Az üres, felesleges és haszontalan hely tehát törést jelöl ki az érzéki létformák és a hozzájuk rendelt „kompetenciák” és „inkompetenciák” norma szerinti felosztásában. A projekthez kapcsolódó, Sylvie Blocher által készített filmben a telep lakói olyan pólókat, egyfajta sajátos esztétikai hordozót viselnek, amelyek mindegyikén a viselője által választott felirat olvasható. Az egyik, fátlyat viselő nő e szavakkal mondta ki azt, aminek a hely kíván formát adni: „Kell egy üres szó, hogy megtölthessem”.

Ezek után már megfogalmazhatjuk művészet és politika viszonyának paradoxonját. Művészet és politika úgy kötődnek egymáshoz, mint az egyet nem értés formái, mint az érzékelhető közös tapasztalata újrakonfigurálásának műveletei. Abban az értelemben beszélhetünk a politika esztétikájáról, amennyiben a politikai szubjektíválás aktusai újradefiniálják, ami látható, ami arról mondható, és hogy mely alanyok képesek azt mondani. Abban az értelemben beszélhetünk az esztétika politikájáról, amennyiben a beszéd hallatásának, a látható megmutatásának és az érzelmek előállításának új formái új képességeket határoznak

¹⁷ Gabriel Gauny, *Le travail à la journée*, in: *Le Philosophie plebeian*, op. cit., pp. 45-46.

meg, szakítván a lehetőségek ősi konfigurációjával. Van tehát a művészetnek egy olyan politikája, amely megelőzi a művészek politikai meggyőződését, amely egyedi módon hasít ki tárgyakat a közös tapasztalatból, amely önmagában működik, függetlenül a művészek vágyától, hogy ilyen vagy olyan ügyeket szolgáljanak. A múzeum, a könyv vagy a színház hatásának több köze van az idő és a tér felosztásához, illetve az érzéki megjelenítés általuk intézményesített módjaihoz, mint az egyes művek tartalmához. E hatás azonban nem definiálja a művészet mint olyan semmiféle politika stratégiáját, ahogy nem teszi mérhetővé a hozzájárulását sem a politikai tettekhez.

Amit tehát a művészet politikájának nevezünk, az különböző, heterogén logikák összefonódása. Ott van mindennek előtt az, amit az „esztétika politikájának” hívhatnánk, azaz a művészeti rendszerek sajátos érzéki tapasztalat-strukturalizációs formáinak hatása a politika területén. A művészet esztétikai rendszerében ez semleges terek kialakítását jelenti, az egyes művek célzatosságának megszűnését és közömbös rendelkezésre állásukat, heterogén idősíkok összegubancolását, a reprezentált tárgyak egyenlőségét és mindazok anonimitását, akiket a mű megszólít. E tulajdonságok a művészetet olyan területként definiálják, amelynek megvan a maga sajátos tapasztalati formája, elkülönülve az érzéki tapasztalat rendezésének egyéb formáitól. E tulajdonságok révén egészen ki paradox módon az esztétikai elkülönülés, ők hozzák létre a művek immanens kritériumainak hiányát, a művészet körébe tartozó és az azon kívül eső dolgok közti elkülönülés hiányát. A kétfajta hiány viszonya egy bizonyos esztétikai demokratizmust definiál, amely független a művészek szándékaitól, és nincs döntő hatása a politikai szubjektíválás tekintetében.

E kereten belül ott vannak azután a különböző stratégiákat alkalmazó művészek, akik arra törekcsenek, hogy megváltoztassák a látható és a kimondható vonatkozási pontjait, hogy megmutassák, amit még senki sem látott, hogy másképpen láttassák, ami túlságosan egyértelmű volt, hogy viszonyt létesítsenek ott, ahol azelőtt nem volt, azzal a céllal, hogy felszakítsák az érzéki benyomások szövetét, megbontsák az érzelmi hatások dinamikáját. Ez a fikció dolga. A fikció nem valamely, a való világgal szemben álló, képzeletbeli világ megalkotása. A fikció a munka, amely előidézi az *egy nem értést*, amely megváltoztatja az érzéki megjelenítés módjait és a kimondás formáit, megváltoztatván a kereteket, a méretarányokat vagy a ritmusokat, új viszonyokat hozván létre a látszat és a valóság, az egyedi és a közönséges, a látható és annak jelentése között. Ez a munka változtatja meg a reprezentálható koordinátáit; a módot, ahogyan az érzéki eseményeket észleljük és különböző alanyokra vonatkoztatjuk, a módot, ahogyan a világunk eseményekkel és alakokkal népesül be. A modern regény is így demokratizálta bizonyos fokig a tapasztalást. Elvetvén a hierarchiát, amelyet a klasszikus fikció alanyok, események, benyomások és láncolatok között létesített, hozzájárult az életformák új elosztásához, amelyek így mindenki számára lehetségessé váltak. Nincs azonban határozott elvi megfelelés a tapasztalat ezen új leírásának mikro-politikái és a kimondás politikai közösségeinek létrejötte között.

Az esztétikai tapasztalat formái és a fikciós módok így a látható mindezidáig rejtett képét rajzolják ki, az egyediségek és a kötődések új formáit hozzák létre, más ritmusokat a létező megértéséhez, új méretarányokat vezetnek be. Nem azon a sajátos módon teszik ezt, mint a politikai tevékenység, amelynek termékei a *mi* – a kollektív kimondás – különböző formái. Azonban ezek formálják az egyet nem értés szövetét, amelyben kirajzolódnak a tárgyalatkozás különböző formái, illetve az alanyi kimondás lehetőségei, melyek elengedhetetlenek a kollektív politikai tettekhez. Ha a valódi politika olyan cselekvő alanyok létrehozásában áll, akik a névtelenek nevében szólnak, akkor az esztétikai rendszer művészetének valódi politikája lényege szerint a névtelenek érzéki világának, az *ez* és az *én* módozatainak kidolgozása, ahonnan a politikai *mi* sajátos világai kiemelkednek. Ám amennyiben mindez az esztétikai törés következménye, úgy semmi módon nem is kalkulálható.

A nagy metapolitikák¹⁸, melyek az érzéki tapasztalati formák radikális átalakításának feladatát osztották a művészetre, éppen ezt az a meghatározatlanságot akarták meghaladni. Rögzíteni akarták a viszonyt az *ez* előállításának művészi munkája és a *mi* alkotásának politikai munkája között, azon az áron, hogy az

¹⁸ “A metapolitika egyike a politikai filozófia három fő fajtájának. Marx kritikájában jelenik meg, amely szerint távolság teremtdött a jogok és a képviselet kétes jogcímei és a társadalmi valóság kemény igazsága között. A metapolitika ezért két véglet között oszcillál: a parapolitika ideológiai illúzióinak elutasítása és a társadalmi igazság közösségi megtestesülésének támogatása között, mely utóbbi szorosán véve egynemű az archipolitikával.” J. Rancière, *Esztétika és politika*, Műcsarnok, 2009. p. 55.

életformák átalakításának egy és oszthatatlan folyamatává tegyék őket, azon az áron, hogy a művészet, történelmi küldetése betöltésével, saját feladatává tegye önmaga elnyomását.

A „művészet politikáját” így három háromféle logika – az esztétikai tapasztalati formák logikája, a fikciós munka logikája és a metapolitikai stratégiák logikája – összefonódása adja ki. Ez az összefonódás ugyanakkor egyedi és ellentmondásos fonata a hatékonyság három formájának, amelyeket fentiekben próbáltam definiálni: az első a reprezentatív logika, amely reprezentációkon keresztül kíván hatást elérni, második az esztétikai logika, amely a reprezentatív célzatosság felfüggesztésén keresztül hat, a harmadik pedig az etikai logika, amely arra törekszik, hogy a művészet formái és a politika formái közvetlenül azonosuljanak egymással.

A kritikai művészet hagyománya egyetlen formulában kívánta artikulálni a háromféle logikát. Azzal kísérelte meg biztosítani az energiamozgósítás etikai hatását, hogy az esztétikai távolság hatásait a reprezentatív viszony folytonosságába zárta. Brecht ezt a kísérletet jelképesen *Verfremdung*-nak nevezte – egyfajta elidegenítésnek, amit fordíthatunk „eltávolítás”-nak is. Az eltávolítás tulajdonképpen az esztétikai viszony meghatározatlansága visszaültetve a reprezentatív fikcióba, ahol valamiféle heterogeneitás sokkjában sűrűsödik ki. A heterogeneitás maga – bizzar történetek hamis elefántok eladásáról, versben beszélgető karfiolkereskedőkről és így tovább – kettős hatást volt hivatva kelteni: a bántó idegenségnek egyrészt az okai megértésében kellett feloldódnia, másrészt érintetlenül kellett továbbadnia az érzelmi hatását, hogy a fent említett megértést felkeléssé alakítsa. A tét tehát az volt, hogy egy és ugyanazon folyamatba olvadjon össze a különböző érzékelési tartományok esztétikai ütközése és a reprezentatív viselkedéskorrekció, azaz az esztétikai elkülönülés és az etikai folytonosság. Semmi alapja sincs azonban a feltételezésnek, hogy két érzékelési mód összeütközése majd a dolgok lét-okának megértésébe fordul, mint ahogy annak sem, hogy utóbbi valamely világmegváltó döntést generál. A kritikai művet ugyanakkor a benne lakozó ellentmondás nem teszi szükségképpen hatástalanná. Hozzájárulhat az érzékelhető és az elgondolható térképe átírásához, új érzéki tapasztalatformák, a létező valóság adott konfigurációjától való új távolságok megalkotásához. Ez a hatás azonban nem képez valamiféle kiszámítható átmenetet művészi-érzéki sokk, szellemi tudatosulás és politikai mozgósítás között. Az embert nem egy színházi előadás megtekintése vezeti el a világ megértéséhez, ahogy nem az intellektuális megértéstől halad a tett elhatározásáig. Az ember az egyik érzéki világból egy másikba lép át, amely más toleranciákat és intoleranciákat, más képességeket és képtelenségeket definiál. Az elkülönítés műve ez: az értelem és értelem közti, egy látható világ, egy érzelmi mód, egy értelmezési rendszer és egy lehetőség-tér közti szakadás. Megszakadnak az érzékelhető jelzések, amelyek lehetővé tették az ember számára, hogy a maga helyén legyen a dolgok rendjében.

A kritikai művészet céljai és valóságos hatékonysága közti távolság azért nem szűrt rögtön szemet, mert a világ értelmezési rendszere és a politikai mozgósítás e rendszer által favorizált formái eleinte a kritikai művészet nélkül is elég erősek voltak. Azóta áll pőrén a szemünk előtt, mióta e rendszer elveszítette az egyértelműségét, a formái pedig az erejüket. A kritikai diskurzus által egymás mellé helyezett „heterogén” elemeket valójában a létező értelmezési sémák kapcsolták egymáshoz. A kritikai művészet eredményeit az „egyet nem értő”, disszenzuális világ evidenciája táplálta. A kérdés tehát: mi lesz a kritikai művészettel most, hogy az egyet nem értés horizontja nem egyértelmű többé? Mi lesz vele a konszenzus kortársi kontextusában?

A *konszenzus* valójában jóval többet jelent, mint egyfajta „modern” kormányzati formát, amely a szakértelmet, a bírósági döntéseket és a „társadalmi partnerek” vagy különböző típusú közösségek közti egyeztetést helyezi előtérbe. A konszenzus jelentés és jelentés közti összhangot, azaz a létező egy bizonyos érzéki megjelenítési módja és interpretációs rendszere közti összhangot jelent. Annyit jelent, hogy a gondolataink és a céljaink minden széttartósága ellenére ugyanazokat a dolgokat érzékeljük és ugyanazt a jelentést tulajdonítjuk nekik. A gazdasági globalizáció terjeszti ezt a képét a homogén világnak, amelyben az egyes nemzeti közösségeknek egy olyan valósághoz kell alkalmazkodniuk, amelyre nincsenek befolyással, s avval kell összhangba hozniuk a munkaerőpiacukat és a szociális hálójukat. E kontextusban a kapitalista világalrend elleni harc evidenciája, amely a kritikai művészet vagy a művészi tiltakozás formáit támogatta, megszűnt. A piaci szükségszerűség elleni harc különböző formáit egyre inkább olyan csoportok reakcióival azonosítják, amelyek a maguk ősi privilégiumait védik a haladás ellenében. A globális

kapitalista uralom terjedése pedig beleolvad a modern civilizáció, a demokratikus társadalom vagy a tömeges individualizmus sorsszerűségébe.

Ilyen feltételek között a heterogén elemek „kritikai” sokkja többé nem találja az analógiáját a szemben álló érzelmi világok politikai összeütközésében. Így hát ön maga ellen kezd fordulni. A kritikai apparátus szándékai, eljárásai és öngazoló retorikája évtizedek óta egyáltalán nem változott. Ma is, mint tegnap, úgy teszünk, mintha az áru, az áru égi másai és mocskos selejtjei uralmát lepleznénk le, jól bejáratott stratégiáinkkal: reklámfilm paródiák, eltérített japán képregények, újrakevert diszkó-hangok, viaszba szobort vagy a szocialista realizmus hősi pózaiban megfestett tévés celebek, perverz polimorfokká alakított Disneyland figurák, a képeslapok reklámjaira hajazó szobabelsők naiv fotóiból, a fogyasztói társadalom szomorú időtöltéseiből és selejtjeiből összedobált montázsok; csövek és gépek gigantikus installációi, amelyek a társadalmi gépezet mindent magába szívó és ürülékké alakító bélrendszerét reprezentálják, és így tovább, a végtelenségig. Még mindig ezek az apparátusok töltik meg a galériáinkat és múzeumainkat, olyan retorikával kísérve, amely azt állítja, hogy ily módon ráismerünk majd az áru hatalmára, a spektakulum uralmára vagy éppen a hatalom pornográfiájára. Mivel azonban ehhez már senkinek sincs szüksége rá, a mechanizmus önmagába fordul, és elkezd a saját eljárása eldönthetlenségét kijátszani. Ebből az eldönthetlenségből Charles Ray *Revolution. Counter-revolution.* („Forgás/forradalom. Ellenforgás/ellenforradalom”) című művében fabrikál monumentális allegóriát. A mű maga minden látszat szerint egy vásári riglispil. A művész azonban manipulálta a forgás mechanizmusát. A ringlispil egészének forgását elválasztotta a lovakétól, akik igen lassan hátrafelé köreznak, miközben a szerkezet előre felé kering. A cím szó szerint ezt a kettős mozgást írja le, de ugyanakkor allegorikus jelentést is ad a műnek és politikai státusának: szubvertálja az *entertainment* gépezetét, amely egy a konkrét gépezet működésével. Az eljárás tehát a paródia mint kritika és a kritika paródiája egyenértékűségére épít, a kétféle hatás közti viszony eldönthetlenségére játszik.

A kritikai modell tehát hajlik az önfelszámolásra. De több módszer is létezik az evvel való számvetésre. Az első abban áll, hogy csökkentjük a művészetre nehezedő politikai terhet, hogy a heterogén elemek ütköztetése helyett a közös hovatarozás jeleit leltározzuk, a dialektika éles polémiája helyett pedig a játék könnyedségét vagy az allegória távolságtartását hangsúlyozzuk. Itt most nem térek ki ezekre az átalakulásokra, amelyekről másutt már írtam. A második módszernél azonban érdemes megállnunk egy pillanatra, mivel az a modell feltételezett alapját, a nézői tudat kérdését veszi elő. Azzal a javaslatlall él, hogy számoljuk fel a közvetettséget a vizuális apparátusokat előállító művészet és a társadalmi viszonyok átalakulása között. Nicolas Bourriaud relációesztétikája ezt a tételt népszerűsíti: a művészi munka új formáiban meghaladta a látnivaló tárgyak ősi előállítását. Ma már közvetlenül állít elő „viszonyokat a világhoz”, azaz aktív közösségi formákat. E termelésnek manapság eredménye lehet „a megbeszélés, találkozó, tüntetés, az együttélés különböző fajtái, a játék, az ünnepség, a társas együttélés helyszínei, egyszóval a találkozás és kapcsolatok megteremtésének mindenféle módja”¹⁹. A múzeum belső tere és a társadalmi élet külső tere tehát a viszonyteremtés egyenértékű helyeiként jelenik meg. E leegyszerűsítés azonban rögtön a fonákját is mutatja: a művek szétszóródása a társadalmi kapcsolatok sokszoros hálójában csak akkor ér valamit, ha látszik – akár úgy, hogy a viszony mindennapiságát, ahol „nincs semmi látnivaló”, olyan térben installálják, amely általában műtárgyak kiállítására szolgál, akár úgy, hogy a társadalmi kapcsolatok köztéri előállítását spektakuláris művészi formával látják el. Az első esetet Rirkrit Tiravanija híres apparátusai jelképezik, amelyekben a művész a látogatók rendelkezésére bocsát egy kemping gázmelegítőt, egy lábasnyi forró vizet és levesporos zacskókat, amelyek dolga, hogy aktivizáljanak, kollektív találkozásokat és vitákat generáljanak, avagy a saját lakását reprodukálja, ahol a látogató megpihenhet, letussolhat, vagy ebédet készíthet magának. A másodikat Lucy Orta átalakítható ruházatai illusztrálhatják, melyek hol sátorrá változnak, hol egy kollektív tüntetés résztvevőit kötik egymáshoz, mint az a megdöbbenő, felfújható apparátus, amely nem elég, hogy négyzethálóbá rendezi a számokkal dekorált csoportot, de még a kapcsolat (*link*) szó is szerepel rajta, kifejezve az egységet a sokszínűségben. A „látnivaló mű” helyébe lépő jövőbeli akció vagy kötődés csak akkor hatékony, ha a művészet önmagától való menekülésének látványosságaként jelenik meg.

¹⁹ Nicols Bourriaud, *Relációesztétika*, Műcsarnok, Budapest, 2007. p. 24

A művészet társadalmi viszonyokba való belemerülése és a szimbolikus hatékonyságot egyedül biztosító kiállítás közti ingázást igen szépen világította meg a kubai művész, René Francisco munkája, melyet négy éve mutatott be a Sao Paulói Biennále. A művész egy művészeti alapítvány pénzéből felmérte az egyik városi szegénynegyed életminőségét, majd több művésztársával úgy döntött, hogy renoválják a városrészben élő egyik idős asszony házát. A kiállított műben az idős asszony profilját látjuk egy túllvászra nyomtatva, egy videót nézve, amelyben a művészek mint kőművesek, festő-mázolók vagy csöszszelők dolgoznak. A tényben, hogy az intervenció az egyik utolsó, önmagát még kommunistának hirdető országban zajlott, nyilvánvalóan ütközött egymással a művészet megvalósításának két ideje és két ideája. A mű egyfajta pótlékává lett a Malevics által a nagy szovjet forradalom idején kifejezett nagy ívű szándéknak: többé nem képeket, hanem közvetlenül az új élet formáit konstruálni meg. E konstrukció ma a művészet kétféle politika-értelmezése közti kétértelmű viszonyban jelentkezik: az egyiket az igazolja, hogy nehéz helyzetben lévő embereknek segít, a másikat egyszerűen az, hogy kivonul a művészet helyéről, hogy beavatkozik a valóságba. A valóságba való kivonulás és a kisemmizetteknek való segítségnyújtás azonban csak abból nyer értelmet, hogy a példaértékűségét a múzeumi térben nyilvánítja ki. És ebben a térben az ilyen kivonulások dokumentációira vetett tekintet nem különbözik attól, amely a hatalmas mozaikokat vagy falikárpitokat nézi, amelyeken manapság számos művész reprezentálja nekünk a névtelenek sokaságát, vagy az élethelyzetüket. Ezt teszi az ezerhatszáz igazolványképből összevarrt kárpit is, amellyel a kínai művész, Bai Yilou idézi meg – én is idézem – „a törekény kötelékeket, amelyek egybefűzik a családokat és a közösségeket”. A plasztikus formák helyett közvetlenül viszonyformákat alkotó művészet rövidzárlata jól mérhető egy olyan műben, amely a hatása megelőlegezéseként valósul meg. A művészetnek ugyanúgy kellene egyesítenie az embereket, ahogy a művész öltötte egymáshoz a fényképeket, amelyeket korábban egy fotóstúdió alkalmazottjaként készített. A fotó-assemblage egy olyan monumentális plasztika funkcióját veszi fel, amely *itt és most* jeleníti meg az emberi közösséget, amely egyszerre tárgya és célja. A kuratori retorikában ma mindenütt jelenlévő metafora-elv az érzéki forma-apparátus prezentációjának, jelentése manifesztációjának és ezen jelentés megtestesült valóságának megelőlegezett azonosságára épül.

E zsákutca előérzete táplálja a vágyat, hogy új célt adjunk a művészet politikájának, amely többé nem a társadalmi kötelékek előállítására volna, hanem a nagyon is meghatározott, a piaci formák, az uralmon lévők döntései és a mediális kommunikáció által előírt társadalmi kötelékek felforgatása. A művészi tett ekkor a rendszer pontszerű és szimbolikus szubverzióinak előállításával azonosul. Franciaországban ezt a stratégiát Matthieu Laurette akciója példázza, aki úgy döntött, szó szerint veszi az élelmiszeripari termelők ígéretét: „Ha nem elégedett a termékünkkel, visszaadjuk a pénzét”. Nekiállt tehát módszeresen vásárolni ezeket a termékeket a szupermarketekben, majd hangot adott elégedetlenségének, hogy a pénzt visszakapja. Ezen felül televíziós felhívásokat intézett a többi fogyasztóhoz, hogy kövessék a példáját. A későbbiekben, „A mi történetünk” címmel a párizsi Espace d'art contemporaine-ben 2006-ban rendezett kiállításon, a munkáját installáció formájában mutatta be, amely három elemből állt: egy, az alkotót áruval telt bevásárlókocsit tolvaj ábrázoló vasszoborból; egy monitorfalból, amely egyszerre játszotta az összes televíziós intervencióját; valamint a vállalkozásáról beszámoló újságkivágások nagyításából. A kiállítás kurátora szerint a művészi akció kifordította egyrészt az áruérték növelésének logikáját, másrészt a televíziós show műsorok alapelvét. Az eredmény evidenciája azonban jóval kevésbé lett volna észlelhető, ha egy televíziót láttunk volna kilenc helyett, az akciót pedig rendes méretű fotók és újságcikkek mutatták volna be. A hatás valóságosságát újra csak az imázs monumentalitása előlegezte meg. Ez a tendencia figyelhető meg a mai művek és kiállítások jó részénél, amelyek a művészeti aktivizmus egy bizonyos formáját a régi-jó reprezentatív logika alá rendelik: a múzeum terében elfoglalt kiemelt hely dolga, hogy bizonyítsa a társadalmi rendben bekövetkezett szubverzió valóságosságát, amint a történelmi festészet monumentalitása bizonyította valaha azoknak a hercegeknek a nagyságát, akiknek a palotáit díszítette. Így halmozzuk tehát a plasztikai tér-foglalás, az élő performansz és a retorikai demonstráció hatásait. Az aktivista művészet azzal, hogy a múzeumok termeit a mindennapi élet tárgyainak és képeinek reprodukcióival, vagy a maga performanszai monumentális summázatával tölti meg, a saját hatását imitálja és előlegezi meg, kockáztatva, hogy a magának vindikált hatékonyság paródiája lesz belőle.

Az önnön demonstrációjába zárt spektakuláris hatékonyságnak ugyanez a kockázata jelentkezik, mikor a művész azt a feladatot tűzi maga elé, hogy „beszivárog” az uralom hálózataiba. A Yes Men performanszaira gondolok itt, akik hamis identitásokkal hatolnak be a hatalom erődtítményeibe: üzletemberek kongresszusaira, ahol egyikük a hallgatóságot egy valószerűtlen felügyeleti berendezés

bemutatásával sokkolta, illetve George Bush kampánystábjába, vagy egyenes tévéadásokba. Leglátványosabb performanszuk az indiai bhopáli katasztrófához kapcsolódik. Egyiküknek sikerült az időközben a tragédiáért felelős Union Carbide-ot felvásárló Dow Chemical vállalat egyik vezetőjeként eladnia magát a BBC-nek. Mint ilyen, az egyik nagy nézettségű órában bejelentette a tévénézőknek, hogy a vállalat elismerte felelősségét, és hozzálát az áldozatok kártalanításához. Két órával később persze a vállalat is reagált, kijelentvén, hogy csakis a részvényeseikkel szemben van felelősségük. Nyilvánvalóan ez volt a kívánt hatás, és a demonstráció tökéletesen sikerült. Kíváncsian várjuk, vajon e sikeres média-misztifikációs performansz elég erős-e ahhoz, hogy a nemzetközi tőke hatalma ellen mozgósítson. A George Bush kampánystábjába való 2004-es beszivárgás mérlegét megvonva a Yes Men teljes sikerrel beszél, ami ugyanakkor teljes vereség is volt: teljes siker, miután félrevezették az ellenfeleiket, az érveik és a módszereik adoptálásával. Teljes vereség, mivel az akciójuk tökéletesen észrevehetetlen maradt²⁰, azaz csakis az adott helyzeten kívül, művészi performanszként bemutatva vált észrevehetővé.

Ez az inherens probléma evvel a művészeti politikával, amely a művészetet az uralom valóságának szívében végzett közvetlen akcióként fogja fel. A saját helyéről kivonuló művészet a szimbolikus demonstráció pózát veszi fel, hasonlóan ahhoz, amivel a valóságos politika élt még nemrégiben, mikor az ellenfél hatalmának jelképeit vette célba. De politikai tettek éppen azt az ütezt kell ítélni, amit a szimbolikus akcióval bevittünk az ellenfelünknek. Nem az a kérdés, hogy sikeres kivonulásról van-e szó a művészet magányából a hatalmi viszonyok valóságába, hanem az, hogy milyen erőket adtunk a kollektív tettek az uralom erőivel szemben, amelyeket célba vettünk. Azt kell tudnunk, hogy a politikai tettekben megjelenő képesség jelentette-e bárki más képességeinek igazolását és fokozódását. És ezt a kérdést bizony elkerüljük, mikor az ítélet kritériumait úgy állapítjuk meg, hogy a beszivárgás virtuózainak egyéni performanszát a kollektív cselekvés új politikai formájaként azonosítjuk. Az ilyen identifikációt a kapitalizmus új korszakának víziója támogatja, ahol az anyagi és anyagtalan termelés, a tudás, a kommunikáció és a művészi performansz a kollektív intelligencia hatalma megvalósításának egyetlen folyamatában olvad össze. Azonban, ahogy a kollektív intelligenciának számos megvalósulási formája van, úgy a performansznak is van számos formája és színtere. A közvetlenül politizáló, új művész víziója úgy tesz, mintha a politikai tett valóságosságát a múzeumba zárt művészet szimulákrumaival állítaná szembe. A művészeti politikájában inherens esztétikai distancia visszavonásával azonban esetleg épp ellentétes hatást kelt. Az esztétika politikája és a politika esztétikája közötti eltérés eltörlésével egyben eltörlő azoknak a műveleteknek az egyediségét is, amelyekkel a politika megalkotja a tulajdonképpeni szubjektíválás színterét. Paradox módon a művész mint virtuóz és stratégia hagyományos képzetét erősíti, a művészet hatékonyságát újból a művész szándékainak kivitelezésével azonosítva.

A művészet politikája tehát nem regulázhatja meg a paradoxonjait a saját helyein kívül, a „való világban” végrehajtott intervenciók formájában. Nincs olyan való világ, amely a művészen „kívül” létezne. Csak az érzékelhető közös szövetének redői és hajtásai vannak, amelyekben összekapcsolódik és szétválak az esztétika politikája és a politika esztétikája. Valóság önmagában nem létezik, csak annak különböző konfigurációi, ami nekünk valóságként, azaz az észleléseink, gondolataink és intervencióink tárgyaként adatott. A valóság mindig egy fikció tárgya, azaz egy olyan térkonstrukció, amelyben a látható, a mondható és a megtehető egymáshoz kötődik. A domináns, konszenzuális fikció tagadja önnön fikció voltát, azzal, hogy önmagát mint valóságot láttatja, hogy egyszerűen éles vonalat húz e valóság, és a képzetek és látszatok, vélemények és utópiák valósága közé. A művészi fikció, ahogy a politikai tett is, beleváj ebbe a valóságba, széttöredezi és polémikus módon megsokszorozza. A politika, amely új alanyokat talál fel, új tárgyakat és a közös „valóság” új észleléseit vezeti be, szintén a fikció munkája. Ugyanígy, a művészet politikához való viszonya sem a fikcióból a valóságba való átmenet, hanem a fikciók létrehozásának két módja közötti viszony. A művészi gyakorlatok nem eszközök, amelyek tudati formákat vagy mozgósító energiákat szállítanak valamiféle rajtuk kívül való politika javára. De a saját bőrükből sem bújnak ki, hogy így váljanak a kollektív politikai tett formáivá. Hozzájárulnak a látható, a mondható és a megtehető új tájképének kialakításához. A konszenzussal szemben a „józan ész” új formáit alakítják ki, egy polémikus józan ész formáit.

²⁰ A Yes Men intervenciója a 2005-ös berlini *Klartext! Der Status des politischen in aktueller Kunst und Kultur*. (január 16.)

A kritikai formula önmagába fordulása így nem kizárólag a kiábrándult paródia vagy az aktivista öndemonstráció alternatíváinak hagy helyet. Bizonyos evidenciák visszahúzódása egyben rá is nyitja a tekintetet az egyet nem értés formáinak sokaságára: azokra, amelyek kitartóan azt mutatják, ami a feltételezett képáradatban láthatatlan marad; amelyek – sosem látott formákban – a reprezentáció, a beszéd és a tett mindnyájunkat illető képességét hozzák működésbe; amelyek elmozdítják a különböző érzéki reprezentációs rendszerek közé húzott falakat, amelyek felülvizsgálják és újra fikcionalizálják a művészet politikai viszonyait. A kritikai művészet számos formájának van helye, ha mást értünk alatta. Eredeti értelmében a „kritika” azt jelenti: aminek az elkülönítéssel, a hátrányos megkülönböztetéssel van dolga. Kritikai az olyan művészet, amely áthelyezi a válaszvonalakat, új válaszvonalakat húz a valóság konszenzuális szövetébe, s ugyanezzel a mozdulattal összezavarja azokat, amelyek a valóság konszenzuális mezejét határolják. Ilyen például a dokumentumot a fikciótól elkülönítő, műfaji válaszvonal, amely szándékosan a két típusra osztja az emberiséget: az egyik szenved, a másik cselekszik, az egyik tárgy, a másik alany. A fikció az izraelieké, a dokumentum a palesztinoké, ironizált Godard. Ez a vonal bosszant számos palesztin, libanoni – izraeli – művészt, akik a megszállás és a háború jelenvalóságáról szólva különböző, népszerű vagy kifinomult fikciós formákat alkalmaznak, vagy éppen hamis archívumokat hoznak létre. Kritikának nevezhető az olyan fikció, amely megkérdőjelezi a különböző kifejezési módok közti elkülönítéseket, ahogy az olyan performansz is, amely „a visszájára fordítja a kizsákmányolással és megszegyenüléssel járó leépülést”²¹, felmutatván mindazok beszédre és játékra való képességét, akiket a társadalom „passzivitásra” ítélt. De a kritikai munka, a szeparációval való munka egyben a gyakorlata sajátos határait is vizsgálja, lemond arról, hogy előre jelezze a hatását, és számot vet az esztétikai elkülönüléssel, amelyen keresztül ez a hatás létrejön. Egyszóval, olyan munka ez, amely ahelyett, hogy a néző passzivitását akarná felszámolni, az aktivitását veszi újra szemügyre.

Két olyan fikcióval szeretném illusztrálni ezt a felvetést, amelyek – éppen a köztük való távolságnál fogva – segíthetnek a művészet lehetőségei és a sokaság politikai képességei közti viszony kérdésének újrafogalmazásában. Az első Anri Sala videója, a *Dammi i Colori*. Ebben a művész a művészet egyik kedvenc politikai formuláját veszi újra elő, mely szerint a művészet a kollektív élet érzékelhető formáinak konstrukciója. Néhány éve az albán főváros, Tirana polgármestere, maga is festő, a fejébe vette, hogy városa házainak homlokzatát élénk színekre festeti. Nem pusztán a lakosok életkereteinek átalakításáról volt szó, hanem valamiféle esztétikai jellegű kollektív térkiszármaztatás felvetéséről, egy olyan időszakban, melyben a kommunista hatalom felszámolása csak az egyéni ügyeskedésnek hagyott teret. Ez a projekt tehát az ember esztétikai nevelése schilleri témájának meghosszabbításaként értelmezhető, illetve azokat a formákat viszi tovább, amelyeket ennek a „nevelésnek” az *Arts and Crafts*, a *Werkbund* és a *Bauhaus* művészei adtak: a vonal, a tömeg, a szín vagy az ornamentals erejével lakhatóvá tenni az érzékelhető közös világot. Anri Sala videójában a polgármester-művészt halljuk a szín közösségteremtő hatalmáról beszélni, arról, hogy ezen a módon Európa legszegényebb fővárosa lesz az egyetlen, ahol az utcán és a kávéházakban mindenki a művészetről beszél majd. De eközben a hosszú fahrtok és a közelik is felvillantják ennek az esztétikai városnak az egyediségét, más színes felületeket, más városokat hívnak elő, amelyeket szembeállítanak a szónok mondandójával. A kamera, kék, zöld, vörös, sárga és narancsszínű homlokzatokat felvonultatva, hol mintha valamiféle éppen folyó urbanisztikai projektbe vezetne minket, hol a közömbös tömeget kíséri át a modellvároson, hol lehajol, hogy a falak sokszínű ígését a feltört járdák sarával és mocskával konfrontálja. Néha ráközelít a színes falakra és absztrakt síkokká alakítja őket, közömbössé az élet átalakítását célzó bármiféle tervvel szemben. A munka felülete így szervezi a feszültséget az esztétikai akarat által a homlokzatokra vetített szín, és a falak által visszavetített között. A távolság művészetének erőforrásai exponálják és problematizálják a politikát, amely művészetet és életet a formaalkotás egyetlen folyamatába akarják olvasztani.

A szín egy másik funkcióját és egy másik művészeti politikát találunk abban a három filmben (*Ossos*, *No Quarto da Vanda* és *Juventude en marcha*), amelyet a portugál filmes, Pedro Costa szentelt marginalizált lisszaboniak és zöldfoki-szigeteki bevándorlók egy kis csoportjának, akik Fontainhas bádóvárosában drogok és kisebb alkalmi munkák közt tengődnek. A trilógia mélyen elkötelezett művész alkotása. Pedig fel sem merül benne, hogy segítsen viskókat renoválni, vagy hogy megmagyarázza a globális gazdasági és

²¹ Interjú John Malpede-del, a Los Angeles Poverty Department alternatív színházi intézetének igazgatójával (www.inmotionmagazine.com/jm1.html)

állami logikát, amely a bádógváros létét, majd felszámolását irányítja. Sőt, az erkölcsi felfogással szemben, amely nem engedi a nyomor „esztétizálását”, Pedro Costa minden alkalmat meg látszik ragadni, hogy értékelje a művészet azon megnyilvánulásait, amelyeket ezen apró élet díszletei kínálni képesek. Egy műanyag vizes palack, egy kés, egy pohár, néhány kósza tárgy egy foglaltház fehér faasztalán és az asztal lapját súrló fény már meg is teremtette egy szép csendélet lehetőségét. Vagy, amint leszáll az est a villannyal nem rendelkező lakásban, ugyanazon az asztalon két apró gyertya az aranykori holland festmények fény-árnyék játékába von egy nyomorúságos beszélgetést vagy éppen egy belövést. A bádógvárost leromboló exkavátorok munkája alkalmat ad kiemelni a házak leomlásával felbukkanó betontömbök plasztikusságát, vagy a nagy panelek egymással kontrasztot alkotó kékjét, rózsaszínét, sárgáját vagy zöldjét. Azonban ez az „esztétizálás” azt jelenti, hogy a művész visszaadja a nyomor, a társadalom pereme intellektuálisan és vizuálisan elcsépelet területének az érzékelhető közös gazdagsága lehetőségét. A művész lelkesültségére a színes anyagfelületek és egyedi architektúrák láttán szigorúan felel annak való kitétsége, amit nem ural: a szereplői bolyongásának a drog elzárt helyszínei és a külsők között, ahol különböző kisebb munkákat végeznek, de a beszéd lelassulásának, a keresgélő, kimaradó majd újra megtalált szavaknak, amelyekkel a fiatal drogosok elragadják a köhögéstől és a csüggedéstől az időt, hogy a saját történetüket mondják és gondolják át, hogy így, bármilyen kismértékben is, újra kezükbe vegyék az életüket. A műanyagpalack és néhány talált tárgy fénylő csendélete a squat faasztalán így harmonizál az egyik squatter „esztétikai” konokságával, aki – a társai tiltakozása ellenére – a késével aprólékosan kapargatja az exkavátorokra ítélt asztalról a foltokat.

Pedro Costa tehát az esztétika olyan politikáját hozza működésbe, amely egyaránt távol van a szociológiai víziótól – amely szerint a művészet „politikája” azt jelenti, hogy egy-egy szituációt, valósat vagy fiktív, a társadalmi feltételekkel magyarázunk –, és az etikától, amely a tekintet és a szó „tehetetlensége” helyébe a közvetlen akciót állítaná. Ellenkezőleg: a tekintet és a beszéd hatalmát, a suspens általuk teremtett hatalmát helyezi a munkája középpontjába. Mert a politikai kérdés mindenekelőtt a testek azon képességének kérdése, amellyel magukévá teszik a sorsukat. Costa is figyel a testek tehetetlensége és hatalma közötti viszonyra, konfrontálja az életeket a lehetőségeikkel. Ezzel az esztétika politikája és a politika esztétikája közötti viszony csomópontjába áll. Ugyanakkor feltételezi az elkülönülésüket is, a szakadást a „kizárattatás” tájának új lehetőségeket adó művészi javaslat és a politikai szubjektíválás valós lehetőségei között. Az esztétikai megbékéléssel, amelyet a *No Quarto da Vanda* látszott megtestesíteni a szép csendélet és a hangjukat visszanyerő testek viszonyában, a következő film, a *Juventude en marcha*, új szakadást állít szembe. A megszelídült (az egyik mint családanya, a másik mint mintaalkalmazott), jó útra tért karakterekkel Ventura, a Zöldfoki-szigetéről bevándorolt idős köműves tragikus alakját állítja szembe, akit egy munkahelyi baleset alkalmatlanná tett a munkára, a mentális összeroppanás pedig a rendes társadalmi életre. Ventura, magas alakjával, vad tekintetével és magvas beszédmódjával nem egy nehéz élet dokumentuma; egyrészt benne gyűlik össze mindaz a tapasztalati gazdagság, amit a gyarmatosítás, a lázadás és az emigráció története hordoz, másrészt rajta keresztül szembesülünk a megoszthatatlannal, az összeomlással, amely – ebben a történetben – az egyént elkülönítette világától és saját magától. Ventura nem „bevándorló munkás”, alázatós lény, akinek vissza kéne adnunk a méltóságát és a képességet, hogy örömet találjon a világban, amelyet segített felépíteni. Egyfajta fenséges vándor ő, Oidiposz vagy Lear király, aki maga lép ki a kommunikációból és a cseréből, szembesítvén a művészetet a maga lehetőségeivel és tehetetlenségével. Ezt teszi a film is, egy különös múzeumlátogatást illesztve egy szerelmeslevél és egy száműzött levelének felolvasása közé. Ventura sötét sziluettjét a Gulbekian alapítványnál – a falak felhúzásánál még ő is dolgozott – látjuk feltűnni, egy Rubens és egy Van Dyck között, mint valami idegen testet, mint egy betolakodót, akit egy honfitársa, aki maga ebben a „régiben” talált menedéket, kedvesen a kijárat felé tuszkol. Ventura ugyanakkor úgy jelenik meg ebben a környezetben, mint a keretbe zárt színes mezőkhöz intézett kérdés – a festményekhez, amelyek képtelenek az őket néző felé közvetíteni a bennük foglalt tapasztalat érzéki gazdagságát. A nyomorúságos hajlékban, ahol Costának sikerült egy újabb csendéletet varázsolnia négy palackkal az ablak előtt, Ventura egy szerelmes levelet olvas fel, mely az otthon maradt nőnek beszél munkáról, távollétról, és egy közelgő találkozásról, amely két életet szépít majd meg húsz-harminc évre, az álomról, hogy százezer cigarettát, ruhákat, autót, egy kis házat és egy filléres csokrot ad a szeretett nőnek, és az erőfeszítésről, hogy mindennap új szavakat tanulnak majd, amelyek szépsége csakis erre a két lényre lesz szabva, mint egy selyempizsama. A levél, amely a film refrénjeként szolgál, Ventura saját performanszáként jelenik meg, a megosztás művészete performanszáként, amely nem

különül el a talajt vesztek életétől és tapasztalatától, amely az ő módszerük arra, hogy kitöltsék a magányt és közel kerüljenek a szeretethez. Azonban a magas művészet és az emberek élő művészete közti tiszta ellentét is zavarossá lesz. Pedro Costa két forrásból dolgozott a levél írásakor: emigránsok létező leveleiből, és egy költő, Robert Desnos Youkinak küldött egyik utolsó leveléből, melyet azután írt, hogy elhagyta a flóhai táborn és elindult Terezin és a halál felé.

Az élethez kötődő művészet, a kéz, a tekintet és a hang munkájának kölcsönös tapasztalatából szőtt művészet csakis ebben a *patchwork* formában létezhet. A mozi nem lehet egyenértékű a szerelmeslevéllel, vagy a szegények zenéjével. Többé nem adhatja egyszerűen vissza a megalázottaknak saját világuk érzéki gazdagságát. El kell különülnie, be kell ismernie, hogy nem lehet más, mint felület, amelyen egy művész próbálja új alakzatokká fordítani azok tapasztalatait, akik a gazdasági körforgás és a társadalmi röppályák peremére szorultak. A film, amely a nép művészetének nevében újra rákérdez az esztétikai elkülönülésre, film marad: nézés és hallgatás gyakorlata. Egy néző munkája, amely a vászon sima felületén keresztül más nézőkhöz szól – akiknek számát és változatosságát a jelenlegi disztribúciós rendszer egyébiránt erősen korlátozza, azzal, hogy Vanda és Ventura történetét a „fesztiválfilm” vagy a múzeumi tárgy kategóriájába számúzi. A politikai film manapság esetleg olyan filmet jelent, amely egy másik helyett készül el, amely már a szavak, a hangok, a képek, a gesztusok és az érzelmek terjesztési módján keresztül is távolságot tart.

A két példa megidézésével nem valamiféle kötelező érvényű modelljét akartam nyújtani a ma politikai művészetének. Remélem, elégségesen bizonyítottam, hogy ilyen modell nem létezik. A mozi, a fotó, a videó, az installáció és mindenfajta testi, zenei és hangperformasz hozzájárul az érzékelési kereteink és az érzelmi dinamizmusunk újraformálásához, s ezáltal lehetséges átjárókat nyit a politikai szubjektíválás új formái felé. De egyikük sem kerülheti el az esztétikai törést, amely a hatást elválasztja a szándéktól, és amely betilt mindenfajta egyedül üdvös utat egy olyan valóság felé, amely a szavak és a képek másik oldala volna. Nincs másik oldal. Kritikai művészet az olyan, amely tudja, hogy politikai hatása az esztétikai távolságon keresztül nyilvánul meg. Tudja, hogy ez a hatás nem garantálható, hogy mindig lesz benne egy eldönthetetlen rész. De ezt az eldönthetetlenséget kétféle módon lehet elgondolni és munkára fogni. Lehet úgy tekinteni, mint a világ olyan állapotát, amelyben az ellentétek egyenértékűek egymással, s ezen egyenértékűség bizonyítását alkalomnak tekinteni valamely újfajta művészi virtuozításra. És fel lehet benne ismerni számos politika egymásba fonódását, új alakzatokat lehet adni ennek a szövetnek, fel lehet tárni a feszültségeit, s így ki lehet mozdítani a lehetőségeket és a képességek felosztását az egyensúlyi helyzetből.

A TŰRHETETLEN KÉP

Mi tesz vajon egy képet tűrhetetlenné? A kérdés első pillantásra egyszerűen arra vonatkozik, hogy mely vonások tesznek minket képtelenné arra, hogy egy adott képet fájdalom vagy felháborodás nélkül nézzünk. De az első kérdésből azonnal következik egy második: szabad-e ilyen képet készíteni és másoknak megmutatni? Gondoljunk csak a fotós, Oliviero Toscani egyik legfrissebb provokációjára: a fiatal anorexiás nő csont sovány aktjára, amelyet Olaszország-szerte látni lehetett a 2007-es Milánói Divathét alatt. Egyesek mint bátor kritikát üdvözölték, amely megmutatja az elegancia és a luxus látszata mögött meghúzódó szenvedés és kín valóságát. Mások a spektakulum igazságának ilyen bemutatásában valami még az uralmánál is tűrhetetlenebbet láttak, miután a felháborodás álarcában nemcsak a szép látszatot, de az undorító valóságot is felkínálta a voyeurök tekintetének. A fényképész a látszat képével a valóság képét állította szembe. Mármint a gyanú árnyéka éppen a valóság képére vetül. Úgy ítéljük meg, hogy amit bemutat, túlságosan valóságos, túlságosan tűrhetetlenül valóságos ahhoz, hogy képpé lehessen. Itt nem egyszerűen a személyes emberi méltóság tiszteletéről van szó. A kép azért nyilvánítatalkalmatlannak a valóság kritikájára, mert a láthatóság ugyanazon rendszere alá tartozik, mint ez a valóság, amely hol ragyogó látszatát mutatja szemből, hol rút igazságát hátulnézetből, egy és ugyanazon spektakulumot alkotva.

Ez a csúsztatás, amelynek révén a képen található tűrhetetlenből a kép tűrhetetlensége lesz, alkotta a gyökerét a politikus művészetet átjáró feszültségeknek. Jól tudjuk, miféle szerepet játszottak a vietnámi háború idején a fényképek, mint azé a meztelen kislányé, aki amerikai katonák előtt szalad az úton. Jól tudjuk, hogyan igyekeztek elkötelezett művészek szembeállítani a fájdalom és a halál képeinek valóságát a reklám képeivel, amelyek az élet örömeit mutatták be a szép, modern, jól felszerelt lakásokban, olyan országokban, amelyek katonái napalmmal perzselték fel Vietnám földjét. Korábban már beszéltem Martha Rosler *Bringing the War Home* című sorozatáról, jelesül arról a kollázsáról, ahol egy napos, tágas nappali közepén egy vietnámi férfi tart a karjaiban egy halott gyermeket. A halott gyermek volt a tűrhetetlen valóság, amelyet a kényelmes amerikai élet eltakart, amelyet igyekezett nem meglátni, és amelyet a politikus művész montázs most, íme, az arcába vágott. Rámutattam, hogy valóság és látszat ütközése hogyan válik érvénytelenné a kortársi kollázs-jellegű gyakorlatokban, amelyek a tüntetésekből a luxustárgyakkal és a reklámképekkel egyenjogú divatjelenséget csinálnak. Nincs többé tűrhetetlen valóság, amelyet a kép a látszat felsőbbbségével szembehelyezhetne, csak egyetlen hatalmas képfolyam, az egyetemes kelletés egyetlen rendszere, és ez a rendszer maga alkotja ma a tűrhetlent.

Ez a fordulat nem egyszerűen egy olyan kor kiábrándultságának a következménye, amely többé nem hisz sem a valóságról való tanúságtétel eszközeiben, sem az igazságtalanság elleni harc szükségességében. Arról a kettősségről tanúskodik, amely jelen volt már a tűrhetetlen kép militáns használatában is. A halott gyermek képének az volt a dolga, hogy szétszaggassa az amerikai élet mesterséges mennyországának képét; hogy a mennyország lakóinak szemét rányissa e valóság tűrhetetlenségére és a maguk bűnrészességére, hogy így harcba vigye őket. Azonban továbbra is eldönthetetlen, hogy valóban létrejön-e ez a hatás. A halott gyermek látványa ebben a világos falak által ölet tágas térben valóban nehezen elviselhető. De semmi különös ok nincs arra, hogy a nézőiben tudatosítsa az imperializmus mibenlétét és vágyat keltsen bennük az ellenállásra. Az ilyen képekre az átlagos reakció, hogy becsukjuk a szemünket, vagy elfordítjuk a tekintetünket. Avagy elítéljük a háború borzalmait, vagy az emberi faj gyilkos örületét. Ahhoz, hogy a kép a kívánt politikai hatást érje el, a nézőnek már előre tudnia kell, hogy amit mutat, az az amerikai imperializmus, és nem az emberi örület, általában. Tudatában kell lennie annak is, hogy maga is bűnös, hiszen osztozik a világ imperialista kizsákmányolása révén vett prosperitásban. Ráadásul még azért is bűnösnek kell éreznie magát, hogy csak áll és nem tesz semmit, hogy a fájdalom és a halál képeit bámulja ahelyett, hogy az azokért felelős hatalmak ellen vonulna harcba. Egyszóval: már bűnösnek kell magát éreznie, hogy azt a képet nézi, amelynek dolga, hogy büntudatot ébresszen benne.

Ez a politikus képi montázsok inherens dialektikája. A montázs egyik elemének kell játszania a valóság szerepét, amely leleplezi a másik délibábját. De úgy leplezi le a délibábot, mint az életünk valóságát, amelynek maga is része. A tény, hogy olyan képet nézünk, amely egy adott rendszer valóságát leplezi le, már maga is az adott rendszerben való bűnrészességgént jelentkezik. Guy Debord Martha Rosler

sorozatával egyidőben készítette le saját könyvéből *A spektákulum társadalma* című filmet. A spektákulum, mondja, az élet kifordítása. A spektákulum mint az élet kifordítása jelenvalóságát mutatja a film minden képe: a hatalmon lévőké – kapitalistáké vagy kommunistáké – ugyanúgy, mint a filmsztároké, manökeneké, reklámfiguráké, Cannes-i strandokon fürdőző hírességeké, vagy az átlagos áru- és képfogyasztóké. Mindezek a képek egyenértékűek, mind ugyanarról a tűrhetetlen valóságról beszélnek: a saját magunktól elkülönült életünk valóságáról, melyet a spektákulum gépezete halott képekké alakított, velünk szemben, ellenünk. Tehát immár lehetetlennek tűnt, hogy bármiféle kiemelt képre testáljuk a hatalmat, hogy felmutassa a tűrhetetlent, és hogy harcba vigyen ellene. Az egyetlen lehetőség, hogy az élő tettet állítsuk szembe a kép passzivitásával, elidegenedettséggel. De ahhoz, hogy a tettért kiáltsunk, mely egyedül képes ellene szegülni a spektákulum hazugságának, nem kellene előbb elnyomni a képet, feketébe mártani a vetítövásznat?

Guy Debord pedig nem a feketét állította vászonra.²² Ellenkezőleg, a vásznat egy különös, háromrétegű – kép, tett és beszéd – stratégiai játék színpadává tette. A különösség leginkább *A spektákulum társadalmába* illesztett hollywoodi western és háborús filmrészleteknél érhető tetten. Midőn John Wayne-t vagy Errol Flynn-t, Hollywood két ikonját, s nem mellékesen az amerikai szélsőjobb két bajnokát látjuk parádézni a vásznon – egyiküket shenandoah-i hőstettein borongva, másikukat Cluster tábornokként, kivont karddal, roham közben –, eleinte hajlunk rá, hogy mindebben az amerikai imperializmus és hollywoodi megdicsőülése parodisztikus leleplezését lássuk. Sokan így is fogták fel a Guy Debord által hirdetett „détournement”-t. Pedig van más olvasat is. Debord nagyon is komoly szerepben veti be Errol Flynn-t, Raoul Walsh *A fantasztikus támadás* című filmjéből: a proletariátus történelmi szerepének egyik tantételét illusztrálja vele. Nem azt várja tőlünk, hogy gúnyolódjunk a kivont karddal támadásba induló, peckes jenkikén, vagy, hogy tudatosítsuk Raoul Walsh vagy John Ford bűnrészességét az imperialista uralomban. Azt várja, hogy ráérezzünk a harc heroizmusára, hogy ezt a színészek által játszott, filmes támadást valódi támadássá alakítsuk a spektákulum birodalma ellen. Ez a spektákulum kritikájának némileg paradox, ám teljesen logikus konklúziója: ha minden kép egyszerűen a kifordított, passzív lett életet mutatja, elegendő még egyet fordítani rajtuk, hogy szabadjára engedjük az aktív erőt, amelyet eltérítettek. A film első képei, diszkrétebben ugyan, de ugyanezzel a tanulsággal szolgálnak. Két fiatal, gyönyörű, örömtől duzzadó női testet látunk a fényben. A sietős néző azt kockáztatja, hogy itt is a kép által egyszerre felkínált és elrejtett birtoklást látja lelepleződni, amelyet a későbbiekben több, női testeket – sztriptíz táncosnőket, manökeneket, pucér sztárokat – ábrázoló képsor is illusztrál. Pedig a látszólagos hasonlóság itt radikális szembenállást takar. E képek ugyanis nem előadásokból, reklámokból vagy társasági hírekből származnak. A művész maga készítette őket az élettársáról és egy barátnőjéről. Aktív képekként jelennek meg tehát, a szerelmi vágy aktív viszonyaiban részes testek képeként, nem pedig a spektákulum passzív viszonyrendszerébe zárva.

Akcióképek kellenek tehát, az igazi valóság képei, avagy olyan képek, amelyek közvetlenül átfordíthatók igazi valójukba, hogy megmutassák nekünk: maga a tény, hogy nézők vagyunk, hogy képeket nézünk, rossz választás. A képben hordozott rosszra, a néző bűnösségére egyedüli válaszként a tett mutatkozik. De a nézőnek továbbra is csak képeket mutatunk. E feltűnő paradoxonnak megvan a maga oka: ha ugyanis nem nézne képeket, a néző nem volna többé bűnös. Mármost, a néző bűnösségének bizonyítása esetleg fontosabb a vádlójának, mint a tethez való megtérítése. Itt válik az illúziót és a bűnösséget formulázó hang igazán zengővé. Az élet kifordítását ostromozza, amelyben kép-árak és áru-képek passzív fogyasztóivá lettünk. Azt halljuk tőle, hogy e csapásra az egyedül lehetséges válasz az aktivitás. De azt is mondja, hogy mi, aki az általa kommentált képeket nézzük, mi nem cselekszünk sosem, mi örökké a képbe költözött élet nézői maradunk. A kifordítás kifordítása tehát azok kiváltságos tudása marad, akik tudják, miért maradunk mindig tudatlanok és tétlenek. A tett erényét, mely a képben rejlik gonosz ellenpontja, így a fensőbbeséges hang tekintélye sajátítja ki, amely megbélyegzi a hamis életet, amelyre a magunk örömeiből íteltünk.

A hang tekintélyének állítása tűnik tehát egyetlen valódi tartalma lenni a kritikának, amely a képen megjelenő tűrhetetlentől a kép tűrhetlenségéig vezetett minket. Ezt a csúsztatást teszi nyilvánvalóvá a képnek a reprezentálhatatlan nevében való kritikája. A példaértékű illusztrációt a Párizsban néhány évvel ezelőtt bemutatott *Memoires des camps* („A táborok emlékei”) című kiállítás kapcsán lezajlott elkötelezett

²² Emlékezzünk, bosszúból egy korábbi filmjében, az *Hurlements en faveur de Sade*-ban tette ezt.

vita szolgáltatta. A kiállítás középpontjában négy kisméretű fotográfia állt, melyeket a Sonderkommando egyik tagja készített egy auschwitzi gázkamránál. A képeken a gázkamra felé tuszkolt meztelen nők csoportja és a holttestek szabadtéri elhamvasztása volt látható. A kiállítás katalógusában Georges Didi-Huberman hosszú esszében taglalta a valóság súlyát, melyet ez a „Négy filmkocka a pokolból” (*Quatre bouts de pellicule arrachés à l'Enfer*)²³ képviselt. Az esszé két rendkívül agresszív választ is provokált, melyek a *Les Temps modernes* hasábjain láttak napvilágot. Az elsőben Élisabeth Pagnoux a klasszikus érvet vetette be: ezek a képek azért tűrhetetlenek, mert túlságosan valóságosak. Auschwitz borzalmait napjainkba vetítve foglyul ejtik a tekintetünket, és lehetetlenné tesznek mindenfajta kritikai távolságot. A másik cikk, Gérard Wajcman tollából, azonban kifordította az érvelést: a képek és az őket kísérő kommentárok azért tűrhetetlenek, mert hazudnak. A négy fotó nem reprezentálja a Shoah valóságát, három okból kifolyólag: először is, mert nem mutatják meg, hogyan végezték ki a zsidókat a gázkamrában; másodszor, mert a valóság nem oldható fel teljességgel a láthatóban; végül pedig, mert van a Shoah eseménye mélyén valami reprezentálhatatlan, amely strukturálisan nem jelenhet meg a képen. „A gázkamra léte olyan esemény, amely már önmagában egyfajta apória, olyan, szétzúzhatatlan realitás, amely keresztüldöf, amely megkérdőjelezi a kép státusát, és veszélybe sodor mindenfajta, a képről való elmélkedést.”²⁴

Az érvelés elfogadható volna, ha egyszerűen annyit akarna közölni, hogy a négy képnek nem áll hatalmában bemutatni a zsidók megsemmisítése folyamatának teljességét, annak jelentését és visszhangját. De a képek, tekintettel az elkészültük körülményeire, egyértelműen nem is éltek ilyen igénnyel. Az érvelésnek valójában egészen más a célja: radikális oppozíciót kíván bevezetni kétfajta reprezentáció, a látható kép és a történetmondás, valamint kétféle bizonyítási módszer, a bizonyíték és a tanúságtétel közé. A négy kép azért ítéltetik el, mert akik – életük kockáztatásával – készítették, és aki kommentálta őket, egy olyan népiítés valósága tanúságának tekintették, amelynek nyomait a felelősei mindenáron el akarták tüntetni. Az vették a szemükre, hogy azt hitték, az eljárás valóságának szüksége lehet bizonyításra, és hogy a kép bizonyítékként szolgál. Vagy, a filozófus szavával: „A Shoah megtörtént. Én tudom, és mindenki tudja. Ez tehát tudás, amely minden alanyra nézve kötelező. Senki sem mondhatja: 'Nem tudok róla'. Ez a tudás a tanúságtételre alapul, amely egy új tudásforma (...) Nincs szüksége semmiféle bizonyítékra.”²⁵ De mi is pontosan ez az „új tudás”? Mi különbözteti meg a tanúságtétel erényét a bizonyíték méltatlanságától? Aki szóban tesz tanúságot arról, amit a haláltáborban látott, ugyanúgy reprezentációs munkát végez, mint aki megpróbálta annak látható nyomát rögzíteni. Az ő szavai sem a maga egységében mondják el az eseményt, nem közvetlenül manifesztálják a borzalmát. Mondhatjuk, hogy éppen ez az érdeme: hogy nem mond el mindent; hogy megmutatja, nem minden fejezhető ki szóban. De ez csak akkor lehet alapja a képpel való radikális szembeállításnak, ha azt önkényesen felruházzuk a mindent megmutatás igényével. A szóbeli tanúsnak tulajdonított erény ily módon teljességgel negatív: nem abban jelentkezik, amit mond, hanem magában az elégtelenségében, szemben a képnek tulajdonított elégségességgel, az elégségesség csalásával. Mindez azonban tisztán definíció dolga. Ha valaki ragaszkodik ahhoz, hogy a képet egyszerűen a valóság duplikátjaként definiálja, ebből magabiztosan vonja majd le az egyszerű következtetést, hogy a duplikát ellentétes a Valóság egyszerűségével, s így csakis elhomályosíthatja a Holocaust egyszeri borzalmát. A kép megnyugtat, mondja Wajcman. A bizonyíték pedig, hogy megnézzük e fotókat, holott nem viselnénk el a valóságot, melyet reprezentálnak. E tekintélyes érv egyetlen hiányosság, hogy azok, akik látták ezt a valóságot, és mindenek előtt azok, akik a képeket készítették, el tudták viselni. De hát éppen ezt hányja a filozófus a szerencsés fotográfus szemére: hogy tanúskodni *akart*. Igazi tanú az, aki nem akar tanúskodni. Ez az alapja a szavainak tulajdonított előjogoknak. Ám az előjogok nem őt illetik. Hanem a szót magát, amely akarata ellenére jön belőle.

Ezt illusztrálja annak a filmnek egyik példaértékű képsora, amelyet Gérard Wajcman minden vizuális bizonyítékkal és levéltári dokumentummal szembeállít: Claude Lanzmann *Shoah*-járól van szó, amely néhány túlélő tanúságtételére alapul. A borbélyüzlet-jelenetben Abraham Bomba, az egykori treblinkai

²³ Az esszé újra megjelent, a szerző kommentárjaival és a kritikákra adott válaszaival kiegészítve: Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Párizs, 2003.

²⁴ Gérard Wajcman, „De la croyance photographique”, *Les Temps modernes*, március-április-május, 2001. p. 63.

²⁵ Ibid. p. 53.

borbély beszél azok érkezéséről és utolsó borotválásáról, akiknek az útja a gázkamrába vitt. Az epizód középpontja az a pillanat, mikor Abraham Bomba, odajutván a történetben, hogy a levágott hajak további sorsáról szóljon, nem hajlandó folytatni, és törölgetni kezdi feltörő könnyeit. Ekkor a rendező hangját halljuk: „Folytatnia kell, Abe!”. De nem azért, hogy valami ismeretlen igazságot tárjon fel, amelyet a szemébe vághatunk annak, aki azt tagadja. És, ahogy a dolgok állnak, tőle nem is tudjuk meg, mi történt a gázkamrában. Egyszerűen azért kell, mert kell. Azért kell, mert nem akarja, mert nem képes rá. Nem a vallomása tartalma a fontos, hanem a tény, hogy olyasvalaki szavairól van szó, akitől az elmondandó esemény túrhíhetlensége megvonta a beszéd lehetőségét; a tény, hogy csak azért beszél, mert egy másik hang erre kötelezi. A filmben ez a másik hang a rendezőé, de egy további hang is vetül mögé, amelyben a kommentátor szeszélye a lacani szimbolikus rend törvényét ismeri fel, vagy éppen Isten tekintélyét, aki tilalmazza a képet, a fellegekből szól népéhez és megköveteli az ígében való hitet és a feltétlen engedelmességet. A tanú szavai három negatív okból avattnak szentté: először, mert szemben állnak a képpel, tehát az idolátriával, majd pedig, mert a beszédre képtelen ember szavai, végül, mert olyan ember szavai, akit az övénél hatalmasabb szavak bírtak szóra. A képkritika nem állítja ezen okokkal szembe sem a tett igényeit, sem a szó szerénységét. A hang tekintélyét állítja szembe velük, a hangét, amely hol elhallgattat, hol megszólaltat.

De a szembeállítás ára itt is az azonnali visszavonása. Az esemény reprezentálhatatlanságát közvetítő csend ereje csakis a reprezentációja által létezik. A képpel szembeállított hang hatalmának képekben kell kifejeződnie. A beszéd elutasítását, majd a parancsoló hangnak való engedelmeskedést tehát láthatóvá kell tenni. Mikor a borbély szava megszakad, mikor nem képes tovább beszélni, és a képen kívüli hang folytatásra bírja, akkor a visszafojtott majd eldörzsölt könnyek, az arcán tükröződő érzelmek lesz az, ami tanúbizonysággként szolgál. Wajcman így kommentálja a filmes munkáját: „(...) hogy a gázkamrákat megidézzé, embereket és szavakat filmez, tanúkat az emlékezés valóságos aktusa közepette, akiknek arcán úgy futnak át az emlékek mint vetítövászon, és szemükben ott a borzalom, amit láttak (...)”²⁶. A reprezentálhatatlanság érve tehát kettős játékot játszik. Egyik oldalon a tanú szavait állítja szembe a kép hazugságával. Mikor azonban a szó megszakad, a szenvedő arc képe lesz annak látható bizonyítéka, amit a tanú szeméi láttak, az lesz a látható képe a holocaust borzalmainak. A kommentátor pedig, aki szerint a halálba küldött nők képét az auschwitzi fotón lehetetlen megkülönböztetni egy csapat sétáló nudistától, most úgy tűnik, könnyedén megkülönbözteti a gázkamrák borzalmairól tanúskodó könnyeket azoktól, amelyekben az érző szív úgy általában valamely fájdalmas emlék kifejezését látja. A különbséget valójában nem a képek tartalma adja: egyszerűen az a tény a titka, hogy az egyik önkéntes tanúság, a másik nem az. A (jó) tanú érénye, hogy egyszerűen megadja magát az elborzasztó Valóság és a Másik kényszerítő szava kettős támadásának.

Szó és kép megdönthetetlen ellentéte ezért alakulhat át problémamentesen két kép – egy akart és egy akaratlan kép – ellentétévé. De persze a másodikat is akarta valaki más: a filmes, aki a maga részéről nem hagy fel annak állításával, hogy ő mindennek előtt művész, amit pedig látunk és hallunk a filmjében, az a művészete terméke. Az érvelés kettős játéka ekkor arra tanít minket, hogy az ellentét hamis radikalitásával kritizáljuk a reprezentációról, és a támaszaként szolgáló képről való elképzelések banalitását. A reprezentáció nem egy látszó forma előállításának aktusa, hanem egy ekvivalens adásáé – amit a szó esetében ugyanúgy igaz, mint a képnél. A kép nem a dolog megkettőződése, hanem a viszonyok összetett játéka látható és láthatatlan, a látható és a beszéd, a kimondott és a ki nem mondott között. Nem egyszerű reprodukciója annak, ami a fotós vagy a filmes előtt megmutatkozik. Mindig valami módosulás, amely képek láncolatán belül jelentkezik, és amely válaszul a képet is módosítja. A hang pedig nem a láthatatlan megnyilatkozása, amely szemben állna a kép látható formájával. Maga is a képkonstrukció folyamatának része. Egy olyan test hangja, amely az egyik érzékelhető eseményt egy másikká változtatja, igyekezve, hogy „láttassa” velünk, amit maga látott, hogy láttassa, amit mond nekünk. A retorikától és a klasszikus költészettől megtanultuk: a nyelvben is vannak képek. Ezek azok az alakzatok, amelyek az egyik kifejezés helyébe egy másikat tesznek, hogy jobban átérezzük egy-egy esemény érzéki szövetét, mintha a „megfelelő” szavakkal hallanánk. Ugyanígy a láthatónak is vannak szónoki és költői alakzatai. A borbély kibuggyanó könnyei az érzelmeit jelzik. De ezt az érzelmet magát a filmkészítő eljárása hozta létre, aki lefilmezte a könnyeket, majd a képsort további képsorokhoz kapcsolta, és így e könnyek többé nem a

²⁶ Ibid. p. 55.

felidézett esemény póré jelenvalósága. Az alakítás, azaz a sűrítés és kimozdítás folyamata részét alkotják. Szavak helyét foglalják el, amelyek maguk az esemény vizuális reprezentációja helyébe léptek. Művészeti alakzat lesz belőlük, egy olyan eljárás, apparátus eleme, amely figuratív egyenértékűségét kívánja adni annak, ami a gázkamrában történt. A figuratív ekvivalencia a hasonlóság és az elkülönböztetés közötti viszonyok rendszere, amely maga is többféle türethetlenségre épít. A borbély könnyei az általa valaha látottak türethetlenségét kapcsolják össze annak türethetlenségével, aminek kimondására a jelenben kényszerítik. De jól tudjuk, hogy több kritikus találta türethetlenné magát az apparátust is, amely kikényszeríti e szavakat, előidézi e szenvedést, a képét olyan nézőknek kínálva fel, akik vélhetően ugyanazzal a tekintettel nézik majd, mint a katasztrófa felvételeket vagy a szentimentális sorozatokat a televízióban.

Nincs sok értelme vádaskodni a vádaskodókkal. Annál inkább megéri kiemelni a képek elemzését a törvényszéki légkörből, amely még mindig oly gyakran övezi. A spektakulum-kritika számára a képelemzés egyet jelentett a látszat csalása és a néző passzivitása platonista kritikájával, a reprezentálhatatlan doktrínereji pedig belevonták az képimádás ellen folytatott keresztes hadjáratba. A képhasználat idolátriával, tudatlansággal vagy passzivitással történő azonosítását kell kritikai vizsgálat alá vonnunk, ha friss szemmel akarjuk látni, hogy mi a kép, mit tesz és milyen hatásokat termel ki. Szeretnék ezért a következőkben néhány olyan munkát tárgyalni, amelyek másképp teszik fel a kérdést, hogy vajon milyen képek felelhetnek meg borzalmas események reprezentálása céljára.

A chilei művész, Alfredo Jaar számos művét szentelte az 1994-es ruandai népirtásnak. Egyik munkája sem mutat be semmiféle vizuális dokumentumot, amelyek a mézárások valóságáról tanúskodnának. A *Real Pictures* („Valós képek”) című installáció is fekete dobozokból áll. Mindegyikben egy-egy tuszi áldozat képe – de a doboz be van zárva, a kép láthatatlan. Csak a szöveg látható, amely a doboz rejtett tartalmát írja le. Első pillantásra tehát ezek az installációk is szembehelyezik a szó tanúbizonyosságát a kép bizonyítékával. De a hasonlóság lényeges különbséget takar: ezek a szavak el vannak szakítva mindenféle hangtól, maguk is vizuális elemekként jelennek meg. Világos tehát, hogy nincs szó a kép látható formájával való szembeállításukról. Egy kép, azaz verbális és vizuális egy bizonyos kapcsolati viszonya létrehozásáról van szó. A kép ereje így abban áll, hogy megzavarja e viszony mindennapi rendszerét, ahogy azt a hivatalos információs rendszer működteti.

A dolog megértéséhez vizsgáljuk újra a közkeletű véleményt, miszerint a rendszer általában vett képekkel – és különösen a borzalom képeivel – áraszt el minket, s így érzéketlenné válunk e borzalmak elcsépeelt valóságára. Ez a vélekedést sokan osztják, lévén, hogy igazolja a hagyományos tételt, miszerint a képekben rejlő gonosz maga a mennyiségük volna, a képek özöne, amely menthetetlenül hatalmába keríti az áruk és képek fogyasztói demokratikus sokaságának megigézett tekintetét és meglágyult agyát. E vízió kritikusnak hirdeti magát, ám tökéletes összhangban áll a rendszer működésével. Nem igaz ugyanis, hogy az uralkodó médiák elárasztanak minket a népirtásokról, tömeges népességvándorlásokról és a bolygó mindennapi valóságát jelentő egyéb borzalmakról tanúskodó képekkel. Épp ellenkezőleg, csökkentik a számukat, nagy gondot fordítanak a megválogatásukra és az elrendezésükre, elkerülendő mindazt, ami több, mint a jelentőségük egyszerű, redundáns illusztrációja. A televíziók információs felületét leginkább állami vezetők, szakértők és újságírók arca tölti ki, akik kommentálják a képeket, akik elmondják, hogy mit látunk, és arról mit gondoljunk. Ha a borzalom elcsépeelt is, hát nem azért az, mert túl sok képét látjuk. Nem látunk túl sok szenvedő testet a képernyőn. De túl sok névtelen testet látunk, túl sok olyan testet, amelyek képtelenek visszanézni ránk, akik a beszéd tárgyai, anélkül, hogy nekik maguknak volna szavuk. Az Információs Rendszert nem a képek túlsága működteti, hanem a beszélő és érvelő, a névtelen tömegekre vonatkozó információs folyam „dekódolására” képes lények kiválasztása. E képek valódi politikája annyi, hogy megtanítják nekünk: nem mindenkinek adatik meg a látás és a beszéd képessége. Erre a tanulásra bölintanak rá azok, akik úgymond a televíziós képáradatot kritizálják.

A képek körüli hamis perpatvar tehát fontos ügyet leplez. Erre épül Jaar fekete dobozainak politikai jelentősége. E zárt, de szavakkal borított dobozok nevet és személyes történetet adnak azoknak a nőknek és férfiaknak, akiknek a legyilkolását nem a képek túlsága vagy hiánya miatt tűrtük el, hanem mert névtelen, saját történet nélküli emberekről volt szó. A szavak azért lépnek a fényképek helyébe, mert azok újra csak a tömeges erőszak névtelen áldozatainak volnának a fényképei, összhangban a népirtásokat és áldozataikat banalizáló tendenciával. A cél nem szavak látható képekkel való szembeállítása, hanem az, hogy fejére állítsuk az uralkodó logikát, amelyben a látható a tömegek része, a szó pedig kevesek privilégiuma. A

szavak nem képek helyett jelennek meg. Maguk is képek, azaz a reprezentációs elemek újra elosztásának formái. Alakzatok, amelyek az egyik képet a másikkal, a szavakat látható formákkal, vagy a látható formákat szavakkal helyettesítik. Ezek az alakzatok ugyanakkor újra elosztják az egyedi és a megsokszorozott, a kis szám és a nagy szám közötti viszonyokat is. Ebben az értelemben politikaiak – ha a politika mindenek előtt a testek helyének és számának megváltoztatása. A *par excellence* politikai alakzat, ilyen értelemben, a metonímia, amely a következményt mutatja az ok helyén, vagy a részt az egész helyén. Éppen a metonímia politikája működteti Alfredo Jaar egy másik, szintén a ruandai mészárlásnak szentelt installációját, a *The Eyes of Gutete Emerita* („Gutete Emerita szeme”) címűt. A mű egyetlen fotó köré szerveződik, melyen egy olyan asszony két szemét látjuk, aki végignézte a családja lemészárlását: következmény az ok helyén, ugyanakkor egyetlen szempár, egymillió lemészárolt test helyén. De, bármit látott is, a szempár nem mondja el, hogy mit gondol és mit érez. Egy személy szemét látjuk, aki ugyanazzal a hatalommal bír, mint azok, akik nézik, és ugyanazzal a hatalommal, amelytől a gyilkosok megfosztották a fivéreit és a nővéreit: a beszéd vagy a hallgatás, az érzelmek kimutatása vagy elrejtése hatalmával. A metonímia, amely az asszony tekintetét mutatja a borzalom spektakuluma helyén, az egyéni és sokszoros rendjét is felborítja. Ezért kell a nézőnek, mielőtt még Gutete Emerita szemét meglátná a kis világítódobozban, elolvasnia egy ugyanolyan módon installált szöveget, amely a szem történetét, az asszony és családja történetét mondja el.

A tűrhetetlen kérdése ekkor már máshol merül fel. A probléma nem annak az, hogy meg kell-e mutatni ilyen vagy olyan erőszakos cselekedetek áldozatai által elszenvedett borzalmakat, vagy sem. A kérdés az, hogy a látható miféle felosztása elemeként konstruáljuk meg az áldozatot. Egy kép sosincs egyedül. Egy láthatóvá tevő apparátus része, amely szabályozza a reprezentált testek státusát és a nekik járó figyelmet. Azt kell tudnunk, hogy miféle figyelmet generálnak az egyes apparátusok. Alfredo Jaar egy másik installációja szolgálhat itt illusztrációként. Ebben a művész egyetlen kép, Kevin Carter dél-afrikai fotós Szudánban készült fotója láthatóságának tér-idejét rekonstruálja. A képen egy éhező kislány fekszik összekuporodva a földön, a teljes kimerültség határán, miközben mögötte egy keselyű lesi a zsákmányt. A kép és a fotós további sorsa jól mutatja az uralkodó információs rendszer kétértelműségét. A képért a fotós, akinek sikerült ezzel a szudáni sivatagban készülni, sokkoló képével lerombolni a közömbösség falát, mely a nyugati nézőt elszigeteli a távoli éhínségtől, Pulitzer-díjat kapott. Kapott még kampányszerű felháborodást is: az, aki ahelyett, hogy a gyermek segítségért sietne, kivárja a legmegfelelőbb pillanatot a lehető leglátványosabb fotó elkészítésére, csakis valami emberi keselyű lehet. A kampány Kevin Cartert öngyilkosságba kergette.

A kétarcú rendszerrel szemben, amely egyszerre vonzza és taszítja el az ilyen képeket, *The Sound of Silence* című installációjában Alfredo Jaar egy másfajta láthatóság apparátusát épített fel. A művész szavakkal és a csenddel foglalja az intolerancia tágasabb történetébe a kislány képének tűrhetetlenségét. Kevin Cartert azon a napon azért ragadhatta meg, készíthette megállásra a borzalmas látvány esztétikai intenzitása, mert korábban nem pusztán szemlélője, de elkötelezett harcosa volt hazájában az apartheid elleni küzdelemnek. Időben kell tehát látnunk a folyamatot, hogy megértsük a pillanat kivételességét. De ehhez nekünk, nézőknek is egy különös tér-időbe kell lépnünk – egy lezárt kabinba, ahonnan csak egy nyolc perces vetítés végén lehet kijönni. A vásznon újra csak szavakat látunk, amelyek egyfajta költői balladaformában mondják el Kevin Carter élete történetét, útját Dél-Afrika fekete-lázadásain és az apartheidben át Szudán mélyébe, egészen a fenti találkozásig, majd a kampányát, amely az öngyilkosságba vitte. A fénykép maga csak a ballada vége felé villan fel, épp annyi időre, ameddig a kamera exponált az elkészítésekor. Úgy jelenik meg, mint valami, amiről nem feledkezhettünk el, de aminél nem kell hosszan időzni sem, mert a probléma nem abban áll, hogy kell-e vagy sem ilyen képeket készíteni és megnézni, hanem, hogy az érzékelhető miféle apparátusán belül tesszük ezt²⁷.

Más stratégiát követ a kambodzsai népiértésnek szentelt *S21, A vörös khmer halál-gépezete* című film. Alkotója, Rithy Pahn legalább két lényeges választásában osztozik Claude Lanzmannal. Ő is a gépezet bemutatását választotta az áldozatoké helyett, és ő is jelen idejű filmet készített. Választásának azonban

²⁷ Az itt megidézett munkák közül néhányat részletesebben elemeztem “Le Théâtre des images” című esszémben, in: *Alfredo Jaar. La politique des images*. jrp/ringier-Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 2007.

nem volt köze a szóról és képről folyó perpatvarhoz, és nem állította szembe a tanúkat az archívumokkal. Ezzel nem is sikerülhetett volna megvilágítania egy olyan halálos gépezet egyediségét, amelynek működése egy jól programozott diszkurzív és egy hasonlóan jól programozott archiváló apparátuson ment keresztül. Ezért az archívumokat az apparátus részeként kellett kezelnie, de a halálos gépezet fizikai valóját is be kellett mutatnia, hogy a diskurzust cselekménnyé tehesse, és szóra bírassa a testeket. Rithy Panh tehát két típusú tanút hoz össze az eredeti helyszínen: néhányat az S21-es tábor elenyésző számú túlélője közül, és néhány egykori őrt. Alanyait ezután különböző típusú archívumok anyagával szembesíti: napi jelentésekkel, kihallgatási jegyzőkönyvekkel, halott és megkínzott rabok fotóival, festményekkel, melyeket az egyik volt fogoly készített emlékezetből, aki az egykori börtönőröket kéri meg, hogy igazolják a valósághűségük. A gépezet logikája így újraaktiválódik: ahogy az egykori örök lapozgatják dokumentumokat, lassan újra felveszik régi attitűdjüket, gesztusaikat, sőt, hanghordozásukat, azokból az időkbel, mikor a dolguk még a kínvallatás és a halál volt. Az egyik elképesztő jelenetben egyikük újrátámasztja az esti raportot, az elítéltek visszatérését a fogházba a „kihallgatás” után, ahogy megbilincselik őket, ahogy ételért könyörögnek, ahogy egyikükre rámutatnak a rácsokon keresztül, az üvöltéseket, szidalmakat és fenyegetéseket, ha valaki mozdulni merne, egyszóval mindazt, ami annak idején a mindennapjai része volt. Ez a blazírt módon végrehajtott rekonstrukció valóban tűrhetetlen látvány – mintha a tegnapi kínzó már másnap kész volna újra felvenni egykori szerepét. De az egész film stratégiája a tűrhetetlen újraelosztása, különböző reprezentációinak – jelentések, fotók, festmények, újrátámasztások – felváltva történő bevetése. A rendező igyekszik kimozdítani a pozíciókat: a hatalmukat újra éreztető egykori kínzókat azonnal visszaküldi az iskolapadba, hogy egykori áldozataik instruálják őket. A film különböző típusú, írott vagy kimondott szavakat, vizuális formákat – film, fotográfia, festészet, színház – és az időbeliség több formáját kapcsolja egybe, hogy a gépezet olyan reprezentációját adja, amely egyszerre mutatja meg, hogyan működhetett, és hogyan lehetséges ma a börtönőrök és az áldozatok számára látni, elgondolni és átérezni azt.

A tűrhetlent kezelni így a láthatóvá tévő apparátus dolga. Amit képnek nevezünk, egy olyan apparátus eleme, amely a valóság egy bizonyos olvasatát alkotja meg, egyfajta *józan ész* (*common sense*). A józan ész mindenek előtt az érzékelhető adatok közössége: dolgoké, melyeket elvileg mindenki láthat, melyek észlelési módjai és a nekik tulajdonított jelentések mindenki számára adottak. A józan ész továbbá az együttlét olyan formája, amelyben emberek és csoportok a szavak és a dolgok ezen elsődleges közössége alapján kötődnek egymáshoz. A média, az Információs rendszer, ilyen típusú „józan ész”: olyan tér-idő apparátus, amelyben szavak és formák állnak össze közös adatokká, az érzékelés, a befolyásoltság és a jelentéstulajdonítás közös módjaivá. Nem az a cél, hogy a valóságot szembeállítsuk különböző megjelenéseivel, hanem, hogy más valóságokat, a józan ész más formáit alkossuk meg, azaz más tér-idő apparátusokat, szavak és dolgok, formák és jelentések más közösségeit hozzuk létre.

Ez pedig a fikció dolga, amely nem valamiféle mesemondás, hanem új viszonyok létrehozása szavak és formák, beszéd és írás, az itt és a másutt, az akkor és a most között. Ilyen értelemben a *The Sound of Silence* fikció, a *Shoah* vagy az *S21* fikció. A kérdés nem az, hogy e népi történetek valósága képpé és fikcióvá tehető-e. Hanem az, hogy hogyan válik azzá, hogy az egyes fikciók vagy képek a „józan ész” miféle szövetét hozzák létre. A kérdés, hogy miféle emberi lényeket mutat és miféle emberi lényekhez szól a kép, hogy miféle tekintetet provokál, miféle mérlegelést hív elő ez a fikció.

Ez az elmozdulás a kép megközelítésében egyben elmozdulás a képek politikájában is. A tűrhetetlen kép klasszikus használata egyenes vonalat tételezett a tűrhetetlen látványtól a benne kifejeződő valóság tudatosulásáig, majd onnan a vágyig, hogy változtassunk rajta. Reprezentáció, tudás és tett ilyen kapcsolata azonban pusztán előfeltevés. A tűrhetetlen kép az erejét valójában a tartalma beazonosítását lehetővé tévő elméleti forgatókönyvek egyértelműségéből, és az azokat gyakorlattá fordító politikai mozgalmak erejéből merítette. Az elméleti programok és a mozgalmak meggyengülése váláshoz vezetett, amely szembeállította a kép bódító erejét a felfogási képességgel és a tett elhatárolásával. Ekkor lépett a színpadra a spektákulumkritika és a reprezentálhatatlanság diskurzusa, globális gyanút táplálva mindenfajta kép politikai kapacitását illetően. A jelenlegi szkepticizmus a túlhajtott hit eredménye: az észlelést, beleélést, megértést és cselekvést összekötő egyenes vonalban való hit meghasonlásából született. A képek politikai erejében való új hithez tehát e stratégiai séma kritikájára van szükség. A művészet képei nem fegyverek a csatában. Segítenek kirajzolni a látható, a mondható és az elgondolható új konfigurációit, s ezáltal a

lehetséges új tájképét. De csak azzal a feltétellel, hogy nem előlegezzük meg sem a jelentésüket, sem a hatásukat.

Az anticipációnak való ellenállást illusztrálhatja a francia képzőművész, Sophie Ristelhueber egyik fotográfiája. Kőrakás illeszkedik harmonikusan egy olajligetekkel borított dombokkal hullámzó, idillikus tájba, mely mintha Victor Bérard száz éve készített, Odüsszeusz világa örökkévalóságát felmutató fotóiról nézne ránk. De az elégikus tájba helyezett kis kőrakás azon az egységen belül nyeri el az értelmét, amelynek része: mint a *WB (West Bank)* sorozat minden darabja, ez a kép is egy izraeli úttorlaszt ábrázol, egy palesztin úton. Sophie Ristelhueber nem a nagy válaszfalat fényképezte le, amely egyszerre egy állami politika megtestesülése és a „közel-keleti helyzet” média-ikonja. Inkább ezek felé a kis torlaszok felé fordította a kameráját, amelyeket az izraeli hatóságok húztak fel alsóbbrendű vidéki utakon. A képek legtöbbször a levegőből, madártávlatból készültek, ahonnan nézve az úttorlaszok a táj részének tűnnek. Nem a háború emblémáját fotózta, hanem a sebhelyeket a tájon. És ezzel talán eltérítette a felháborodás kopott érzését egy jóval diszkrétebb, határozatlan kifutású érzés, a kíváncsiság felé, a vágy felé, hogy közelebről lássunk. Kíváncsiságról beszélek, ahogy fentebb a figyelmet említettem. Valójában ezek azok a késztetések, amelyek feloldják a stratégiai sémák hamis egyértelműségét; ezek azok a testi és lelki állapotok, amelyekben a szem nem tudja előre, hogy mit lát, ahogy az ész sem, hogy mihez kellene avval kezdenie. Feszültségük így az érzékelhető egy más politikája felé mutat, olyan politika felé, amely a távolság variációira, a látható ellenállására és a hatás eldönthetlenségére épül. A képek akkor változtatnak a tekintetünkön és a lehetséges tájképén, ha nem előzi meg őket a jelentésük, és nem előlegezik meg a hatásukat. Ez lehetne a függő konklúziója e rövid utazásnak a tűrhetetlen kép vidékén.

A TÖPRENGŐ KÉP

A „töprengő kép” összetétel nem éppen magától értetődő. Alkalmasint emberek szoktak töprengeni. A jelző különös lelkiállapotot takar: a töprengő teli van gondolatokkal, de nem szükségszerűen gondolja is őket. Töprengés közben a gondolkodás aktusát mintha valamiféle passzivitás tépázná. Az ügy tovább bonyolódik, ha a képet nevezzük töprengőnek. A képnek nem dolga gondolkodni. A kép dolga, hogy a gondolat tárgya legyen. A töprengő kép tehát olyan kép, amely nem gondolt gondolatot rejteget, olyan gondolatot, amely nem írható a képet előállító szándék számlájára, és amely anélkül hat a nézőjére, hogy az meghatározott tárgyhöz kötné. A töprengés tehát egyfajta meghatározatlan állapot aktivitás és passzivitás között. E meghatározatlanság visszaül a másutt már említett távolságra, mely a kép kétfajta, a valóság duplikátumaként, illetve művészeti műveletként való felfogása között áll fönn. A töprengő kép fogalma egy, a kétféle képtípus között elhelyezkedő, meghatározatlan zóna létre hívja fel a figyelmet. A fogalom használatával tehát valami meghatározatlan zónát tételezünk gondolat és nem gondolat, aktivitás és passzivitás, sőt, művészet és nem-művészet között.

Fenti ellentétpárok konkrét elemzésekor egy olyan gyakorlat előállította képekből indulok ki, amelynek státusa, művészet és nem-művészet, aktivitás és passzivitás között, kivételesen kétértelmű: a fényképezésről van szó. Fotográfia és művészet sorsszerű viszonya közismert. Az 1850-es években az esztéták, mint Baudlaire is, a fotográfiát halálos veszélyforrásnak látták: a mechanikus és vulgáris reprodukció azzal fenyegetett, hogy elragadja a hatalmat az alkotó képzelettől és a művészi invenciótól. A múlt század harmincas éveiben Walter Benjamin visszaütötte a labdát: a technikai reprodukció művészetéből – a fényképezésből és a mozgóképből – az egész művészet-paradigma felforgatásának elvét alkotta meg. A technikai kép számára olyan kép volt, amely szakított az egyedi vallásos vagy művészi kultuszával; olyan kép, amely csakis további képekkel, vagy szövegekkel való viszonyában létezett. Így August Sander német társadalmi típusokat bemutató fényképei számára pusztán elemek voltak egy hatalmas társadalom-fiziognómiai vizsgálatban, amelynek praktikus haszna, hogy segíthet felismerni, kik a barátaink és kik az ellenségeink az osztályharcban. Ugyanígy, Eugène Atget párizsi utcákat ábrázoló fotóiról Benjamin szemében minden aura lefoszlott, nyomát sem találta bennük a „kultikus” művek önértékeltségének. Ezzel egy időben úgy jelentek meg, mint valami megfajlásra váró kirakós játék darabjai. Képaláírást kívántak, azaz olyan szöveget, amely elmagyarázza, hogy a világ állapotának miféle tudását fejezik ki. E fotók Benjamin számára „a történelmi folyamat tárgyi bizonyítékai”²⁸ voltak – a montázs új politikai művészetének elemei.

Művészet, fotográfia és valóság viszonyának megközelítéséhez tehát két, egymással szembenálló, nagy ívű felfogás is a rendelkezésünkre áll. A mód azonban, ahogyan ez a viszony a gyakorlatban megjelenik, nem felel meg egyik vízióknak sem. A múzeumaink és a kiállításaink egyrészt egyre inkább hajlanak Baudlaire-t is, Benjaminget is elvetni, olyan fotóművészetnek adva át a festészet helyét, amely egyaránt utánozza a táblakép formátumát és specifikus jelenlétét. Így van ez Rineke Dijkstra fotósorozatai esetében is, amelyek bizonytalan identitású személyeket reprezentálnak – katonákat közvetlenül a bevonulás előtti és utáni pillanatban, amatőr torreadorokat vagy furcsa tizenéveseket, mint azt a fiatal lengyel lányt, akit a tengerparton látunk különös, kifordult testtartásban, divatjamúlt fürdőruháiban – átlagos, kevésbé kifejező lényeket, akikben mégis jelen van valamiféle távolság, valami rejtély, hasonlóan a múzeumokat benépesítő portréfestményekhez, a valaha reprezentatív, de számunkra már névtelenné lett alakokhoz. Az ilyen kiállítási módokon keresztül a fotográfiában mintha újra azonosulna a művészeti műveletként felfogott kép a reprezentációs eszközként felfogott képpel. Ugyanakkor az újabb elméleti diskurzusok tagadják az ilyen azonosítást. Ehelyett éppen az ellentét új formáját tételezik fotográfia és művészet között. A fotografikus „reprodukcióban” a dolog egyszeri és behelyettesíthetetlen kisugárzását találják, még ha ezzel meg is vonják a fényképtől a művészet státusát. A fotográfiában a kép így mint művészetnek és szellemnek

²⁸ Walter Benjamin, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*,
http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html, fordította Mélyi József

ellenszegülő egyszeri realitás testesül meg, töprengő mivolta pedig egyszerre egy olyan érzelmi hatással azonosul, amely kitér a szellem és a művészet kalkulusai elől.

Ezt az elképzelést Roland Barthes fogalmazta meg mintaszerűen. *Világos kamra* című munkájában a *punctum* töprengését szembeállítja a *studium* által képviselt informatív aspektussal. Ehhez azonban egyetlen folyamatban kell egyesítenie a fénykép elkészítése és nézése aktusát. A fotográfiából tehát egyfajta átvitel lesz: a dolog vagy a „lefényképezettség” egyszeri érzéki minőségének átvitele a képet néző alany felé. Ahhoz, hogy így definiálhassa a fotográfia aktusát és hatását, Barthes-nak három dolgot kell tennie: mellékesként kezelnie a fotográfus szándékát, kémiai folyamattá redukálnia a technikai eljárást és taktilis viszonytal azonosítania az optikai viszonyt. Így megkapjuk a fotográfia érzelmi hatásának Barthes-i vízióját: a képet néző alanynak, mondja, el kell vetnie minden tudást, a kép ismereti tárgyára vonatkozó minden referenciát, hogy létrejöhessen az érzelmi átvitel. A képet a művészet ellen kijátszván nem pusztán a kép konstruált tárgy jellegét, de még „látott dolog” jellegét is tagadja. Barthes a tekintet örületéről beszél. De a tekintet örülete valójában a tekintet kismimizettsége, behódolása a lefényképezett tárgyban rejlő érzéki minőség „taktilis” átviteli folyamatának.

Punctum és *studium* szembeállítása tehát a diskurzus lényeges eleme. De éppen az teszi homályossá, aminek igazolnia kellene: azon képek anyagi valósága, amelyeket Barthes a tétel illusztrálásához választott. És a példák alapján történő demonstráció valóban meglepő eredményeket hoz. Lewis Hine-nak egy New Jersey-i intézetben készült, két szellemi fogyatékos gyereket ábrázoló fotója előtt Barthes kijelenti, hogy minden tudást, minden kultúrát elenged magától. Úgy dönt tehát, figyelmen kívül hagyja a tényt, hogy a kép egy olyan fotográfus munkásságába illeszkedik, aki az amerikai társadalom számkivetetteit tanulmányozta. De ez nem minden. Döntését indokolandó, Barthes-nak még egy műveletet el kell végeznie, mely éppen azt érinti, ami a kép vizuális szerkezetét a tárgyhöz köti: ez pedig az aránytalanság. Így ír: „Nem látom a rémséges fejeket és a szálnalmas arcékeket (ez a *studium* része); csak a periférikus részleteket, a kissrác hatalmas Danton-gallériát, a pólyát a lány ujján²⁹.” De hiszen amit, *punctum* címén, látni állít, ugyanannak a logikának engedelmeskedik, mint a *studium*, amit, mint mondja, nem lát – az aránytalan vonásokat, a hatalmas gallért a törpeméretű gyereken, a hatalmas fejű lányon pedig az apróska pólyát, amit a könyv olvasója talán nem is venne észre magától a reprodukción. A gallér és a pólya kifejezetten azért ragadták meg Barthes figyelmét, mert részlet-szerűek, mert leválasztható elemek. Azért esett rájuk a választása, mert megfelelnek egy jól körülírható fogalomnak, a lacani részleges tárgy fogalmának. De itt nem valamely tetszőleges részleges tárgyról van szó. Az oldalnézet nem teszi egyértelművé, hogy valóban ezt a gallért hívják-e a szabók Danton-gallérnak. Az azonban biztos, hogy Danton neve egy lefejezett ember neve. A kép *punctuma* valójában a halál, amelyet Danton neve idéz meg. A *punctum*-elmélet a kép ellenálló egyszerűségét kívánja beigazolni. Végül azonban veszni hagyja a különösséget azzal, hogy a fotografikus kép előállítását és érzelmi hatását azzal a móddal azonosítja, ahogyan a halál vagy a halottak érintenek minket.

A rövidzárlat még egyértelműbb Barthes egy másik példáján, egy megbilincselte fiatalember portréján. A *punctum-studium* megkülönböztetés itt is igen nyugtalanító. „A kép szép, a fiatalember is az: ez a *studium*. A *punctum* azonban ez: *mindjárt meghal*. Egyszerre olvasom: *ilyen lesz, ilyen volt*³⁰.” Mármost, a képen semmi nem utal rá, hogy a fiatalember rögvést meghalna. Hogy a halála hasson ránk, tudnunk kell, hogy a fotó Lewis Payne-t ábrázolja, akit 1865-ben ítélték halálra egy, az amerikai belügyminiszter ellen megkísérelt merényletért. Azt is tudnunk kell, hogy ez volt az első alkalom, hogy egy fotósnak, Alexander Gardnernek, engedélyezték, hogy lefényképezzen egy kivégzést. Barthes kénytelen rövidre zárni egymással az ábrázolt tárgy történeti ismeretét és a fénykép anyagi szövetét, hogy a fotó érzelmi hatását megfeleltethesse a halál érzelmi hatásával. A barnás árnyalatok kétségkívül régi fényképre utalnak, olyanra, amellyel kapcsolatban biztosan tudni lehetett 1980-ban, hogy mind a szerzője, mind a tárgya halott. Barthes így a fotót a latin *imagó*-ra vezeti vissza, a képmásra, amely a halál, az ősök jelenlétét volt hivatva képviselni az élők között. Ezzel pedig igen régi kép-polémiát éleszt újra. Időszámításunk szerint az első században, Rómában, idősebb Plinius azon háborog, hogy a gyűjtők olyan szobrokkal népesítik be a galériáikat, amelyekről nem is tudják, kit ábrázolnak, amelyek csak a művészet, a vonzó külsejük miatt

²⁹ Roland Barthes, *Világoskamra*, ...

³⁰ Ibid. ?...

voltak ott, és nem mint az ősök *képmásai*. Magatartása igen jellegzetes az általam a képek etikai rendszereként jelölt viszonyban. Az ilyen rendszerben egy portré vagy egy szobor valóban minden esetben valakinek a képmása, és a legitimitását az ábrázolt személlyel vagy istenséggel való kapcsolata adja. A *studium*ban megjelenő reprezentatív logikával Barthes ezt az antik imaginális funkciót, ezt a képmás funkciót helyezi szembe, amelynek dolga, hogy valamely személy érzékelhető jelenlétét fenntartsa. Mindezt egy olyan században teszi, amely nemcsak a műveket, de minden képet önmagáért értékel, nem pedig az ősök szellemeként. A ős képmását tehát a halál *punctum*ává kell változtatnia, azaz olyan közvetlen érzelmi hatássá, amelyet annak a testi valója gyakorol ránk, aki egykor ott állt az objektívvel szemben és nincs többé, s akinek képben való rögzülése a halál hatalmát jelenti az élő felett.

Barthes tehát rövidzárlatot iktat a kép múltideje és a halál képe közé. Ám ez a rövidzárlat elmosza az általa mutatott kép jellemző jegyeit, és e jegyek a meghatározatlanság jegyei. Lewis Payne fotója valójában a meghatározatlanság három formájának köszönheti egyediségét. Az első a kép vizuális apparátusával kapcsolatos: a fiatalember rendkívül festői pózban helyezkedik el, kissé megdőlvén, egy fényes és egy árnyékos zóna határán. Nem tudhatjuk azonban, hogy a fotós választotta-e a pozíciót, és ha igen, a jó láthatóságra törekedett-e, vagy az esztétikai reflexének engedelmeskedett. Azt sem tudhatjuk, hogy pusztán rögzítette-e a falon kirajzolódó foltokat és karcokat, vagy szándékosan emelte ki őket. A második meghatározatlanság az idő munkájával kapcsolatos. A fotó textúrája a múlt idő nyomát viseli. Ugyanakkor a fiatalember teste, öltözképe, testhelyzete és a tekintetének intenzitása lehetne minden nehézség nélkül jelen idejű, tagadva az időbeli távolságot. A harmadik meghatározatlanság az alak attitűdjével kapcsolatos. Ha tudjuk is, hogy rövidesen meghal, és azt is, hogy miért, képtelenség kiolvasnunk a tekintetéből a merénylete okait és küszöbön álló halálával kapcsolatos érzéseit. A fénykép „töprengése” tehát definiálható mint több meghatározatlanság csomópontja. Jellemezhetjük úgy, mint az alany, a fotográfia és a nézők között működő körforgás hatását, mint szándékos és szándékolatlan, tudott és nem tudott, kimondott és kimondatlan, jelen és múlt hatását. Szemben azzal, amit Barthes-tól hallunk, ez a töprengés arra vezethető vissza, hogy lehetetlen megfeleltetnünk egymással a két képet: a halálraítélt társadalmilag determinált képét és ezét a fiatalemberét, aki némiképp nemtörődöm kíváncsisággal mered egy pontra, amely előlünk rejtve marad.

A fotográfia töprengése eszerint nem más, mint többféle reprezentációs mód közötti feszültség. Lewis Payne portréja egyetlen képben nyújt át nekünk hármat, vagy helyesebben három képi funkciót: személyiségjellemzést; egy test szándékosan plasztikus elhelyezését egy adott térben; végül azokat az aspektusokat, amelyeket a technikai eljárás megmutat, anélkül, hogy tudnánk, van-e mögöttük szándék. Lewis Payne fotója nem művészi kép, de a segítségével megérthetünk más fotográfiákat, amelyek vagy szándékosan műalkotások, vagy egyidőben jelenítenek meg társadalmi jellemzést és esztétikai meghatározatlanságot. Ha most visszanezünk Rineke Dijkstra kamaszára, megértjük, miként szolgálhat tanulsággal a fotográfia kortárs művészetben betöltött helyét illetően. Egyrészt egy olyan sorozatba tartozik, amely ugyanilyen lényeket reprezentál: kamaszokat, akik valahogy még lebegnek a testükben, vagy átmeneti identitásokat, két életkor, társadalmi státus vagy kétféle életmód között – a képek közül sok a volt szocialista országokban készült. Azonban, másfelől nézve, ezek a képek egyfajta póré jelenléttel szembesítenek, olyan lényekével, akikről nem tudjuk sem azt, hogy milyen megfontolásból kerültek a művész objektívje elé, sem azt, hogy mit akarnak ott megmutatni vagy kifejezni. Ugyanúgy állunk tehát előttük, mint a régi festmények előtt, amelyek firenzei vagy velencei nemeseket ábrázolnak, akikről többé nem tudjuk, kik voltak és miféle gondolatok lakoztak a festő által megragadott tekintetükben. Barthes a *studium* szabályai szerinti hasonlósággal az általam másutt meta-hasonlóságnak [*archi-ressemblance*]³¹ nevezett viszonyt állította szembe, azaz a test közvetlen jelenlétét és érzelmi hatását. Azonban a lengyel kamaszlány képéből nem az egyik és nem a másik, hanem egy olyan hasonlóság olvasható ki, amelyet kisémmizett [*désappropriée*] hasonlóságnak neveznék. Az ilyen hasonlóság nem hív elő semmilyen valóságos lényt, akivel összevethetnénk a képet. De nem is az egyszeri lény jelenlétéről van szó, amelyről

³¹ V.ö. *archi-politika*: az *archi-politika* Rancière politikafilozófiájában a meta-politika egyik kategóriája. Jelen esetben jobb közelítésnek tartottam a magyar szaknyelvben jobban elfogadott, hasonló konnotációjú *meta-* előtag alkalmazását.

Barthes beszél. Hanem a tetszőleges lény jelenlétéről, akinek az identitása mellékes, és aki az arcát mutattva elrejtí elölünk a gondolatait.

Hajlunk rá, hogy azt mondjuk, az ilyen típusú esztétikai hatás a portré sajátja, az arcképé amely Benjamin szerint a „kultikus érték” utolsó mentsvára. Emberi alak hiányában viszont, mondja, a fotográfia kiállítási értéke egyértelműen átveszi az uralmat. De a Benjamin elemzését strukturáló kultikus érték – kiállítási érték felosztás alkalmasint ugyanolyan problematikus, mint Barthes *studiuma* és *punctuma*. Nézzünk egy, a Benjamin soraival egyidős fotót Walker Evanstól, akinek szintén Atget és Sander volt kedvenc hivatkozási alapja. A fotón egy alabamai konyha deszkafalának részlete látható. Tudjuk, hogy a fotó általános kontextusa egy társadalmi kutatás, amelyben Walker Evans egy időben dolgozott – szegényparasztok életkörülményeinek átfogó felméréséről volt szó, amelyet a Szövetségi Farmbizottság rendelt meg a harmincas évek végén –, konkrét kontextusa pedig egy könyv, melyet James Agee-vel közösen készített, a *Let us now praise famous men* („Dicsérjünk most híres férfiakat”). A fotó ma múzeumokban látható, mint autonóm műalkotás. Ha azonban a képre nézünk, érezzük, hogy a művészet és társadalmi riport közti feszültség nem csak az időnek köszönhető, amely a társadalmi tanúságtételt műalkotássá alakítja. A feszültség a kép központi eleme. Egyrészt, a deszkából ácsolt fal a keresztbe rászögelt lécekkel, a keresztlécre lógatott bádog evőeszközökkel és edényekkel, reprezentatív díszlete az alabamai farmerek nyomorúságos életének. De vajon a fotográfusnak valóban szüksége volt néhány korhadt deszka és egy tucat evőeszköz közelképére a nyomor bemutatásához? A nyomort leíró elemek ugyanakkor egyfajta művészeti díszletetté állnak össze. A deszkák egyenes vonalaikkal arra a kvázi-absztrakt formavilágra emlékeztetnek, amelyet Charles Sheeler vagy Edward Weston minden különösebb társadalmi kommentárt nélkülöző, egykorú fotográfiai jelenítenek meg. Az evőeszközök tárolására szolgáló keresztléc egyszerűségével a maga módján a modernista építészek és dizájnerek ideológiáját idézi, akik kedvvel használtak egyszerű, nyers anyagokat és racionális tárolási megoldásokat, megtisztítandó a közízlést a polgári tálalószekrények borzalmától. A tárgyak csálé elrendezése pedig mintha valami aszimmetrikus esztétikai rendnek engedelmesskedne. Azonban mindezekről az „esztétikai” elemekről képtelenség tudnunk, hogy a szegénység véletlenszerű következményei-e, vagy a hely lakóinak ízlését tükrözik.³² Ugyanígy lehetetlen megtudnunk, hogy a kamera csak úgy futtában rögzítette-e őket, avagy a fotográfus gondosan komponálta a képet; hogy ebben a díszletben egy életforma jelét látta-e, vagy vonalak és tárgyak különös, kvázi-absztrakt együttesét.

Nem tudjuk, mit akart Walker Evans pontosan ezzel a fotóval. De a fotó töprengése nem vezethető vissza pusztán erre a nem tudásra. Mert azt tudjuk, hogy Walker Evansnak pontos elképzelése volt a fotográfáról és a művészetről, melyet, figyelemre méltó módon, nem egy képzőművésztől, hanem a regényíró Flaubert-től kölcsönzött, akit csodált. Az elképzelés abban állt, hogy a művésznek láthatatlannak kell maradnia a művében, ahogy Isten is láthatatlan a természetben. A nyomorúságos alabamai konyha különös esztétika alapján elrendezett tárgyaira vetett tekintet eszünkbe juttathat egy másikat, azt, amelyet Flaubert kölcsönöz Charles Bovarynak, hogy felfedezze vele az öreg Rouault házának málló vakolatú falán a Minerva-fejet, melyet Emma még diákkorában rajzolt az apjának. A lényeg, hogy az alabamai konyha fényképén és a normandiai konyha irodalmi leírásában ugyanaz a viszony valósul meg a tárgy esztétikai minősége és a művészet személytelenné tévő munkája között. Ne tévesszen meg minket az „esztétikai minőség” kifejezés. Nem arról van szó, hogy valamely közönséges tárgyat stilisztikai vagy kompozíciós eszközökkel szublimálna a művész. Flaubert és Evans nem valamiféle művészi toldalékot adnak a köznapinhoz. Amit tesznek, az éppen a kioltás: a köznapiság náluk egy bizonyos közömbösségre tesz szert. A mondatfűzés vagy a kompozíció semlegessége lebegővé teszi a társadalmi identifikációra alkalmas tulajdonságokat. Ez a lebegtetés így az önmagát láthatatlanná tévő művészi munka eredménye. A kép munkája a művészet személytelenségében fogja meg a társadalmi banalitást, elveszi belőle azt, ami egy szituáció vagy egy meghatározott karakter egyszerű kifejezésévé tehetné.

³² James Agee, aki másutt briliáns elemzésekben taglalja, hogy tetten érhető-e valamiféle esztétikai irányultság a szegényes otthonokban, vagy sem, itt pusztán a fotográfia tanúságára hivatkozik: „A konyha másik sarkában egy kisméretű, póre asztal található, ahol a lakók étkeznek, a falon pedig azt látni, amit a könyv egyik fényképe is mutat”. *Let us now praise famous men*

Hogy jobban megértsük a „töprengést”, banális és személytelen fenti viszonyának tétjét, megéri a fáradságot még egy lépést tenni az úton, amely Rineke Dijkstra kamaszlányától Walker Evans konyhájáig, majd Evans konyhájától Flaubert konyhájáig vezetett minket. E lépés kis sevillai koldusokat ábrázoló képekhez visz, amelyeket Murillo festett és a müncheni Királyi Képtár gyűjteménye őriz. Megállásra Hegel egyik különös kommentárja készített, az *Esztétikai előadásokból*. Futólag említi a képeket, egy a flamand és holland zsánerfestészetet tárgyaló hosszabb gondolatmenet részeként, amelyben igyekszik kifordítani a klasszikus értékítéletet, miszerint az egyes festészeti műfajok értékét a tárgyak emelkedettsége adná. Hegel azonban nem elégszik meg azzal, hogy kimondja, minden egyformán lehet festészeti tárgy, hanem közvetlen viszonyba állítja Murillo festményeinek erőit a kis koldusok tevékenységével, amely éppen a semmittevésben, a teljes gondtalanságban áll. Van bennük valami totális nemtörődomség a külvilággal szemben, mondja, belső szabadság a külvilágban, éppen az tehát, amit a művészeti ideál elve követel magának. Olyan derűről tanúskodnak, amely szinte az olimposzi istenekhez teszi őket hasonlatossá³³.

E kommentárhoz Hegelnek már evidenciaként kellett kezelnie, hogy az istenek lényegi erője a semmittevés, a gondtalanság és az akaratnélküliség. És evidenciának kellett vennie azt is, hogy a legmagasabb rendű szépség az, amely ennek a közömbösségnek ad hangot. Ez a belátás nem magától értetődő. Vagyis csakis annak a törésnek a függvényében az, amely ekkora már bekövetkezett a művészi kifejezés ökonómiájában, és a művészetről és isteniről való gondolkodásban. A kis csavargóknak tulajdonított „olimposzi” szépség a Belvédère-i Apolló szépsége, amelyet Winckelmann hatvan évvel korábban megénekelt, azaz a gondtalan istenség szépsége. A töprengő kép a tevékenység felfüggesztésének képe, amit Winckelmann a Belvédère-i *Torzó* elemzésében illusztrált: számára a torzó a pihenő Héraklész ábrázolta, a múltbéli tettein derűsen mélázó Héraklész, akinek szellemét azonban teljes egészében a hát és a has hajlatai, a fel-le hömpölygő hullámokként egymásba olvadó izmok fejezték ki. A tevékenységből szellem lett, de a szellem maga mozdulatlan mozgás, hasonlóan a tenger hullámai radikális közömbösségéhez.

A *Torzó* vagy a kis koldusok derűjében, az alabamai konyha vagy a lengyel kamaszlány fényképének festői erőiben nem más, mint a gondolat, művészet, tett és kép viszonyainak státusában beállt változás nyilatkozik meg, amely a művészi kifejezés reprezentatív rendszeréből az esztétikai rendszerbe való átmenetet jelzi. A kép a reprezentatív logikától a kifejezésbeli kiegészítő státusát kapta. A mű gondolata – lett légyen a mű verbális vagy vizuális – „történet” formájában valósult meg, azaz egy cselekmény kompozíciójában. A kép dolga itt az adott cselekmény erejének fokozása. A fokozásnak két nagy formája ismert: egyrészt a közvetlen kifejező vonások megjelenítése, ahol a szereplőket átlelkésítő, tetteiket vezérlő gondolatok és érzelmek az arckifejezésben és a testhelyzetben jutnak kifejezésre; másrészt a költői alakzatok, amelyekben egyik kifejezés a másikat helyettesíti. Ebben a hagyományban a kép tehát két dolgot jelentett: egy gondolat vagy egy érzés közvetlen reprezentációját; illetve a költői alakzatot, amelyben az egyik kifejezés a másik helyébe lép, hogy az erejét fokozza. Az alakzat azonban csak azért játszhatta e szerepet, mert létezett megfelelés a „tulajdonképpen” és a „figurális” fogalmak között, például a sas és a fenségesség, az oroszlán és a bátorság között. A közvetlen prezentáció és a figurális jelentésátvitel így a hasonlóság egyetlen rendszerében egyesült. A klasszikus mimézist a különböző hasonlóságok ilyen egyenmőségével jellemezhetjük kielégítően.

A kisemmizett hasonlóság kifejezés evvel a homogén rendszerrel való viszonyban nyer értelmet. A modern esztétikai törést gyakran a reprezentáció rendszeréből a jelenlét vagy a megjelenítés rendszerébe való átmenetként írják le. Innen ered a művészi modernitás két nagy víziója: a művészet autonómiájának boldogságos modellje, amelyben a művészi gondolat anyagi formákban valósul meg, megkerülve a képi közvetítést; és a „fenséges” tragikus modellje, ahol az érzéki jelenlétben, épp ellenkezőleg, gondolat és érzéki anyagság közötti minden arányossági viszony hiánya nyilvánul meg. Pedig, a példáink alapján, egy harmadik módon is elgondolhatnánk az esztétikai törést: nem mint a kép közvetlen jelenlétben való kioltását, hanem mint emancipációját, a tett egyesítő logikájával való viszonyában; nem mint az értelmileg felfogható és az érzékelhető viszonyában beállt törést, hanem mint az alak(zat) [*figure*] új státusát. A klasszikus felfogásban az alak(zat) két jelentést ötvözött: érzékelhető jelenlétet és a jelentésátvitel műveletét, amelyben az egyik kifejezés egy másik helyébe lép. Az esztétikai rendszerben azonban az

³³ Hegel *Esztétikai előadások* ...

alak(zat) nem egyszerűen egy másikat helyettesítő kifejezés, hanem két kifejezési rendszer, amelyek minden meghatározott viszony nélkül fonódnak egymásba. Ezt jelenti Winckelmann leírása: a szellem ott van az izmokban, amelyek olyanok, mint a köhullámok; azonban nincs semmiféle kifejezett viszony a szellem és a hullámok mozgása között. A szellem valami olyasmibe ment át, amely nem hasonlít rá, semmiféle megfogalmazható analógia alapján. Az izmok célirányos tevékenysége pedig az ellentétébe költözött: a mozdulat határozatlan, passzív ismétlődésébe.

Innen kiindulva már elgondolhatjuk pozitív módon is a töprengő képet. Nem az egyszeri jelenés aurájáról vagy *punctum*áról van szó. De nem is egyszerűen arról, hogy ne ismernénk a szerző gondolatait, vagy, hogy a kép ellenállna az értelmezésünknek. A töprengő kép az alak(zat) új státusának eredménye, amely anélkül csatlakoztat két kifejezési rendszert, hogy egyneművé tenné őket. Hogy jobban megértsük a dolgot, nézzük az irodalmat, ahol elsőként vált egyértelművé a töprengés ilyen funkciója. Az *S/Z*-ben Roland Barthes kommentálja Balzac *Sarrasine* című novellájának utolsó mondatát: „A márkiné csak tovább töprengett.” A „töprengés” jó okkal ragadta meg a figyelmét: úgy tűnik, mintha a szereplő lelkiállapotát írná le. Azonban azon a helyen, ahová Balzac helyezte, egészen más a szerepe – megváltoztatja a szöveg státusát. Végül is egy elbeszélés végén vagyunk: a történetben rejlő titokra fény derült, s így a narrátor kénytelen leszámolni a márkinével kapcsolatos reményeivel. Mármint, éppen abban a pillanatban, mikor az elbeszélés véget ér, ez a „töprengés” mintha tagadná a befejezést; felfüggeszti a narratív logikát egy meghatározatlan expresszív logika javára. Barthes a „töprengésben” a „klasszikus szöveg” ismertetőjegyét látta, amelynek mindig van tartalék jelentése, egyfajta teljesség-többlete. Véleményem szerint egészen másképp is elemezhetjük a szövegrészt, s a „töprengést” felfoghatjuk, Barthes-tal ellentétben, a modern szöveg, azaz a kifejezés esztétikai rendszere ismertetőjegyének. A töprengés valójában szembehelyezkedik a cselekmény logikájával. Egyrészt továbbviszi a cselekményt, amelynek vége szakadt. Másrészt viszont felfüggeszt mindenfajta végkövetkeztetést. Ami itt megszakad, az az elbeszélés és kifejezés viszonya. A történet vége egy állókép. De ez a kép a képi funkció irányváltását jelzi. A vizualitás logikája többé nem kiegészíti a cselekményt, hanem felfüggeszti, vagy inkább megkettőzi.

Egy másik regényírótól, Flaubert-től kaphatunk itt további útmutatást. A *Madame Bovary*-t ritmizáló minden egyes szerelmi momentumot egy kép, egy apró vizuális jelenet vezet be: olvadó hó csöppen Emma esernyőjére, bogár ring a tavirózsa levelén, vízcseppek ragyognak a napfényben, porfelhő kél a kocsi kereke nyomán. Ezek a képek, ezek a passzív, futó benyomások indítják el a szerelmi eseményeket. Mintha a festészet lépne a cselekmény narratív kibontása helyébe. E képek nem a szerelmi jelenetek egyszerű díszletei; nem is szimbolizálják a szerelmi érzést: semmiféle analógia nincs egy levélen ringó bogár és egy szerelem születése között. Ezek tehát nem kiegészítő kifejezőeszközök, melyek az elbeszélést segítik. Inkább egyfajta szerepcsere leírás és elbeszélés, festészet és irodalom között. A megszemélyesítés folyamatát úgy fogalmazhatnánk meg itt, hogy a festői passzivitás megszállja az irodalmi cselekményt. Deleuze-i fogalmakkal heterogeneizsról beszélhetünk. A mondat által keltett vizualitás többé nem expresszív kiegészítés. Nem is egyszerű felfüggesztés, mint a márkiné töprengése, hanem egy másik narratív láncolat konstrukciós eleme: érzéki mikro-események láncolatáé, amely megkettőzi ok és következmény, a cél kijelölése, megvalósítása és következményei klasszikus láncolatát. A regény tehát úgy épül fel, mint viszony nélküli viszony két cselekményláncolat között: az egyik az elbeszélés láncolata, amely a kezdetétől a végéig irányul, csomópontokkal és végkifejlettel, a másik pedig a mikro-események láncolata, amely nem engedelmeskedik a célzatos logikának, hanem véletlenszerűen oszlik el, kezdet és vég, ok és következmény kötődése nélkül. Tudjuk, hogy Flaubert-t hol mint a naturalizmus pápáját, hol mint a *l'art pour l'art* dalnokát említik. Naturalizmus és *l'art pour l'art* azonban mindössze két egyoldalú módszer egy és ugyanazon dolognak, két logika egymásba fonódásának, azaz egyik művészet másikban való jelenlétének a megvalósítására.

Ha most visszatérünk Walker Evans fényképéhez, megértjük, miért hivatkozik a fotográfus a regényíróra. A képe nem egy nyers társadalmi tény rögzítése, de nem is az esztéta kompozíciója, *l'art pour l'art* a szegény farmerek kárára, akiknek a nyomorát be kell mutatnia. A kép két művészet, a „megmutatás” két módszere alakkeveredését jelzi: az irodalmi többlet, annak többlete, amit a szavak vetítenek a jelölt dologba, költözik Walker Evans fényképébe, ahogyan a festői némaság lakta Flaubert irodalmi elbeszélését. A köznapit személytelenné alakító erő, mely az irodalomban jelent meg először, járja át mélyen a fotó látszólagos evidenciáját, látszólagos közvetlenségét. A képi töprengés tehát az egyik kifejezési rendszer látens jelenléte

a másokban. Az ilyen töprengés kortársi példája lehet Abbas Kiarostami munkássága, film, fotográfia és költészet határán. Jól tudjuk, mennyire fontosak a filmjeiben az utak. Az is közhely, hogy több fotósorozatot szentelt a témának. Ezek a képek példaértékű töprengő képek, azáltal, ahogyan egymásba fűzik a reprezentáció két módját: az út egyrészt pálya, amely az egyik pontot a másikhoz köti, másrészt, másfelől, póre nyomvonal, spirál a terület absztrakt felszínén. *Roads of Kiarostami* ('Kiarostami útjai') című filmje figyelemre méltó átmenet az út két típusa között. A kamera eleinte mintha csak végigfutna a művész fotóin. Miután fekete-fehérben veszi fel az eredetileg színes képeket, kiemeli grafikus, absztrakt jellegüket; a lefényképezett tájakat rajzokká, sőt, kalligráfiákká alakítja. Az egyik pillanatban azonban a kamera szerepet cserél. Mintha valami vágóeszközzé válna, amely felhasítja ezeket a rajzlapoknak tűnő felületeket és visszaadja a rajzi elemeket a tájnak, amelyből absztrahálták őket. Így film, fotográfia, rajz, kalligráfia és költészet összeadja az erőiket és megosztoznak az egyediségükön. Immár nem egyszerűen az irodalom konstruálja a saját képzeletbeli festészetét, vagy a fotográfia idézi meg a köznap irodalmi metamorfózisát. Különböző kifejezési rendszerek keresztezik egymást és hozzák létre a csere, a fúzió és a távolság különös kombinációit. E kombinációk alkotják a képi töprengés különböző formáit, amelyekben megszűnik az ellentét *studium* és *punctum*, a művészet operativitása és a kép közvetlensége között. A kép töprengése így tehát nem a fotografikus vagy festői csend kiváltsága. Ez a csend maga egyfajta figuralitás, egyfajta feszültség a kifejezési rendszerek között, amely egyben a különböző médiumok erőinek közös játéktere.

Ezzel a feszültséggel jellemezhetjük a képterelés olyan módjait is, amelyek mesterséges mivolta mintha *a priori* tiltást mutatna a mondat, a kép vagy a fotó töprengésének. A videó-képre gondolok. A videóművészet kialakulásakor, a nyolcvanas években, egyes művészek úgy gondoltak az új technikára, mint amely módot ad a művészetnek megszabadulni a látható spektakulárnak való passzív alávetetéstől. A vizuális anyagot itt valóban egy elektronikus jel hozza létre, és nem valamely látvány közvetlen hatása a fényérzékeny filmre. A videó-művészet tehát olyan látható formák művészete kell, hogy legyen, amelyeket közvetlenül a művészi szándék számításai hoznak létre a végtelenül alakítható anyagon. Így a videó-kép többé nem valóságos kép. Ahogy az új művészet egyik szószólója fogalmazott: „Szorosan véve nem létezik olyan időpillanat, amelyben azt mondhatnánk, hogy a videó-kép *van*.”³⁴ Röviden, úgy tűnt, hogy a videó-kép lerombolja mindazt, ami a kép sajátos lényegét adta, azaz a célok és módszerek számítgatásának, illetve a látható spektakuluma felszínén megjelenő jelentések adekvát olvasatának ellenálló passzivitást. Úgy tűnt, lerombolja a sajátos képi felfüggesztés hatalmát. Egyesek benne találták azt a művészetet, amely tökéletesen ura az anyagának és módszereinek; mások, ezzel szemben, a mozgóképi töprengés veszét látták benne. *Le Champ aveugle* („A vak képmező”) című könyvében Pascal Bonitzer támadja ezt az örökös metamorfózisban lévő, lágy felszínt, amelyből elvesztek a képi szervezőelemek: a filmes képkivágás, a plánozás egysége, a külsők és belsők, az előtte és az utána közti vágások, a képmező és ami azon kívül van, a közeli és a távoli. Ezzel tovatűnt a teljes érzelmi hatás-ökonómia is, amely ezekhez az eszközökhöz kötődött. A mozi, akár az irodalmat, a cselekményláncolat és a vágás időbelisége közötti feszültség éltette. A videó felszámolta ezt a feszültséget az engedelmes anyag metamorfózisai végtelen körforgása javára.

Pedig a videóval is csak az történt, mint a fotográfiával: fejlődése tagadta az anti-művészet vagy radikálisan új művészet dilemmáját. A videokép is tudta, hogyan adjon helyet a heterogeneizációnak, a különféle kifejezési rendszerek közti feszültségnek. Jól mutatja ezt a korszak egyik jellegzetes műve. Woody Vasulka *The Art of Memory* című 1987-es videója olyan művész munkája, aki önmagát mint a képet agyagként manipuláló szobrászt látta. Pedig ez a kép-plasztika a töprengés egészen új formáját vezette be. Az anyagok és a videó-grafikai eljárás egyneműsége valójában számos elkülönülésre ad lehetőséget. Egyrészt kétféle kép keveredik benne. Vannak analógnak nevezhető képek – nem is technikai értelemben, de mert tájakat és alakokat mutatnak, ahogy azok egy fényképezőgép kamerája vagy a festő ecsetje előtt is mutatkoznak: egy sapkás figurát, egyfajta mitológiai teremtményt, aki egy szikla ormán tűnik fel, vagy egy sivatagi díszletet, amelynek színei elektronikusan módosultak ugyan, de továbbra is egy valós táj analógiájának tűnik. E képek mellett találunk egy sor metamorfikus formát, amelyek kifejezetten mesterségesek, a számítás és a gép termékei. Formailag lágy plasztikák, textúrájuk szerint tiszta fényrengésből álló lények; elektronikus hullámok, szintiszta hullámhosszok, amelyek nem felelnek meg semmiféle természeti

³⁴ Hollis Frampton, *L'Écliptique du savoir*, Centre Georges Pompidou, 1999. p. 92.

formának, semmiféle kifejező funkciónak. Pedig ezek az elektronikus hullámok kettős metamorfózison esnek át, amely a töprengés sosem látott színházát rendezi belőlük. Először is, a lágy formából egyfajta képernyő lesz, a sivatag-szerű táj közepén. E képernyőn a század emlékeit idéző képeket látunk kivételül: Hirosima gombafelhőjét, a spanyol polgárháború epizódjait. De a képernyő-forma a videós eljárás következtében további átalakuláson megy keresztül: hegyi ösvény lesz belőle, amelyen a harcosok vonulnak, legyilkolt katonák emlékműve, vagy nyomdagép, amely Durruti arcképeit ontja magából. Az elektronikus forma így az emlékezés színházává válik; gépezetté, amely a reprezentáltat reprezentálóvá, a hordozót tárggyá, a dokumentumot emlékművé változtatja.

A forma azonban, e műveletek végrehajtása közben, nem hajlandó tiszta metamorfikus anyag-kiterjedéssé lefokozódni. Még amikor a cselekmény hordozója vagy színpada, akkor sem hagy fel ernyőnek lenni, a szó kettős értelmében³⁵. A képernyő felülete megmutat, de ernyőként egyben átlátszatlan felületet képez, lehetetlenné teszi az azonosítást. Az elektronikus forma is így különíti el a fakó archív képeket a színpompás vadnyugati tájakétól, tehát lényegében az analóg képet két rendszerét különíti el. Ezzel az elkülönítéssel pedig megbontja a saját egyneműségét. Elhárítja egy olyan művészet elbizakodottságát, amely a művész-kalkulus pontos fordítását kívánja nyújtani a látszó anyagban. A kép töprengése éppen ez a távolság a kétféle jelenlét között: az elektronikus ecset által létrehozott absztrakt formák alkotta mentális térben a náci Németország, a spanyol polgárháború vagy a hirosimai robbanás képei és hangjai olyan vizuális formát kapnak, amely megfelel annak, amit számunkra jelentenek: archív képek lesznek, a tudás és az emlékezet, ugyanakkor az obszesszióink, a rémálmaink vagy a nosztalgiáink tárgyai. Vasulka az intellektuális emlékezet terét hozza létre, s azzal, hogy a század háborúi és borzalmi képeit helyezi el benne, kivonja magát a reprezentálhatatlanságról folyó vitából, amelyet a kép realizmusával, érzelmi erejével kapcsolatos bizalmatlanság táplál. Ugyanakkor, megfordítva a dolgot, a század eseményei felrázzák a videót az álomból, amely szerint a gondolat képezné valódi anyagát. Az események olyan vizuális formákba hajlítják, amelyek megegyeznek azokkal, amelyekben megőrződtek és kollektív emlékeztévé váltak: mint filmek, képernyők, könyvek, plakátok vagy emlékművek. A kép töprengése tehát a két művelet közti viszony, amely a túlonult tiszta formát, vagy a valósággal túlterhelt eseményt egyaránt önmagán kívülre helyezi. Egyik oldalon a művész az, aki e viszony formáját meghatározza. Másik oldalon viszont egyedül a néző rögzítheti annak mértékét, csak az ő tekintete teszi valóságossá az informatikai „anyag” metamorfózisai és a század történelmi táblója közötti egyensúlyt.

Csábító lehetőség összevetni a töprengés ilyen formáját azzal, amit egy másik, szintén a huszadik századnak emelt videó-emlékmű hoz működésbe: Godard *Histoire(s) du cinema* című munkájáról van szó. Godard határozottan eltérő módszerrel halad előre, mint Vasulka. Nem konstruál emlék-gépezetet. Olyan felületet hoz létre, amelyen bármely kép átcsúszhat egy másikba. Két lényegi vonással definiálja a képek töprengését. Egyrészt mindegyik úgy viselkedik, mint egy forma, egy attitűd, egy kimerevített gesztus. E gesztusok mindegyike valahogy rendelkezik a hatalommal, amelyet Balzac a márkinének tulajdonított – azaz, hogy egy történetet egyetlen állóképbe sűrítsen –, de azzal is, hogy egy újabb történetet indítson el. Ezért aztán minden ilyen pillanatkép leemelhető a maga hordozójáról, átcsúszhat egy másikba, vagy párba rendeződhet egy másikkal: a filmes plán a festménnyel, a fotóval vagy a politikai karikatúrával. Godard ezt a metaforák testvérisége kifejezéssel írja le: nem más ez, mint lehetőség, hogy a Goya ceruzájával megrajzolt attitűd társulhasson egy filmes plán rajzával, vagy egy koncentrációs táborban lefénnyépezett megkínzott test formájával; lehetőség, hogy többféle módon írja meg a század történetét, köszönhetően az egyes képek kettős hatalmának: annak, hogy egy időben jelentős gesztusok sokaságát sűrítsék magukba, és hogy minden további, ugyanezen hatalommal felruházott képpel társuljanak. Így tehát, a *Histoire(s)* első epizódjának végén, Seurat *Fürdőzés Asnières-ben* című képéről a fiatal fiúból, vagy a *Délután a Grande Jatte-on* sétálóiból az 1940-es májusi Franciaország, a Nemzeti Front és a fizetett szabadság Franciaországa figurái lesznek, a náci Németországgal ellenpontozva, amelyet Fritz Lang *M – egy város keresi a gyilkost* című filmjéből vett rendőrségi roham képei jelképeznek; ezután politikai plakátok páncélosait látjuk impresszionista tájképekbe áttűnni, miközben a *Siegfried halála*, a *Doktor Mabuse testamentuma* és a *Lenni vagy nem lenni* című filmek egyes képsoraiból megtudhatjuk, hogy a mozi képei rajzolták ki a formákat, amelyekből hamarosan, a háborúval és a haláltáborokkal, a híradók képei lettek. Nem kezdenék újra bele

³⁵ Az *écran* (screen) kifejezésnek nincs olyan magyar megfelelője, amely egyszerre jelentené a képernyőt és a védőernyőt (spanyolfalat, ellenzőt stb.) (a ford.)

Godard eljárása elemzésébe³⁶. Ami itt inkább érdekel, az a mód, ahogy három szinten „dolgoztatja” egyszerre az alak(zat)ot. Mindenek előtt radikalizálja ezt a figuralitást, amely a kétféle szekvenciális logika egybefűzésében áll: minden elem kétféle logika alapján kapcsolódik a következőhöz, a narratív egymásra következő és a végtelen metafora-képzés logikája alapján. A második szinten a figuralitás képezi a módszert, amely segítségével a számos művészet és médium megosztozik egymás energiáin. A harmadik szinten azonban olyan módszer lesz belőle, amellyel az egyik művészet a másik imaginációját alkotja. Godard azt akarja tenni a mozi képeivel, amit az nem tett velük, mert elárulta a hivatását, feláldozván a metaforák testvériségét a történet-kereskedelem oltárán. Godard sosemvolt mozit csinál, leválasztván a történetek metaforáit, hogy egy másik „történelmet” írjon velük. De mindezt a videós montázs segítségével teszi. Videó-képernyőn, videós technikákkal konstruál egy olyan mozit, amely sosem létezett.

Egy művészet önmagához való ilyen viszonya, amely egy másik közvetítésén keresztül alakul, szolgálhat számunkra valamely ideiglenes konklúzióval. Megpróbáltam tartalmat adni a töprengés fogalmának, amely valami olyat hoz létre a képben, amely ellenáll a gondolkodásnak, legyen az bár az alkotó, vagy a befogadó gondolkodása. Az ellenállás néhány formájának feltárásával meg kívántam mutatni, hogy nem bizonyos képek természettől adott alaptulajdonságáról van szó, hanem az egyazon felületen megjelenő számos funkció és kép közötti különbségek játékaról. Ebből már érthetővé válik, hogy a különbségek ugyanezen játéka miatt működhet a művészetben belül és azon kívül egyaránt, és hogyan alkothatják a művészi eljárások a töprengés olyan formáit, amelyek révén a művészet megszökhet önmaga elől. A probléma nem új keletű. Már Kant rámutatott a különbségre esztétikai forma, azaz a művészet szándéka meghatározta forma, és esztétikai forma között, mely utóbbit koncepciómentesen észleljük, és amelyről lepattan a szándékosság és célszerűség minden gondolata. Kant esztétikai ideáknak a művészet azon invencióit nevezte, amelyek képesek működtetni ezt a két „forma” közti kötődést, amely egyben ugrás is két érzéki prezentációs rendszer között. Megpróbáltam úgy elgondolni az „esztétikai ideák” művészetét, hogy felnagyítom az alak(zat) koncepcióját, hogy ne csak az egyik fogalom másikkal történő behelyettesítését jelentse, hanem több kifejezési rendszer, több művészet és médium munkájának összefonódását. Számos kommentátor a kép másságának, sőt, a művészet invencióinak végét látta bele az új elektronikus és informatikai médiumok megjelenésébe. Azonban a számítógép, a szintetizátor és az új technológiák együttesen is csak annyira jelentik a kép és a művészet végét, mint a fotográfia és a mozgóképek a maga korában. Az esztétika korának művészete továbbra is rendelkezik a minden médiumban adott lehetőséggel, hogy a maga hatását a többiével keverje, hogy átvegye a szerepüket, és így új alakzatokat hozzon létre, újraélesztve az érzéki lehetőségeket, melyeket azok kimerítettek. Az új technikák és hordozók sosem látott lehetőségeket kínálnak az ilyen metamorfózisokhoz. A kép nem adja fel olyan könnyen a töprengést.

Fordította Erhardt Miklós

³⁶ Engedelmükkel, hivatkoznék itt a saját elemzéseimre, *La Fable cinématographique* (Párizs, Seuil, 2001), illetve *Le Destin des images* (Párizs, La Fabrique, 2003) című könyveimből.