
TANULMÁNYOK

SZENTPÉTERI MÁRTON

A művészet visszatérése

A közelmúltban Rómában tartott *Design Culture in the Age of New Radical Enlightenment* című előadásom feltevése szerint a jelen fenntarthatatlan poszthumán kondíciójának kialakulásában a designkapitalizmus kulcsszerepet játszik.¹ Ez a katasztrofális állapot elkerülhetetlen következménye annak a totális esztétizációnak, amelyik immár mindenütt jelenlévő a kortárs neoliberais designkultúrákban, illetve fogyasztói társadalmakban. Ezek az új spektakulumok olyan összetett konstrukciókként születtek meg, amelyek a designban és a design segítségével formálják át az embert tökéletesen „egydimenziós” és „szublimált rabszolgákká” oly kifinomultsággal és teljességgel, amelyet Guy Debord és Herbert Marcuse el sem tudtak volna képzelni.² Korábban többek között Theodor Wiesengrund Adorno, Giles Lipovetsky, Jean Serroy, Ernesto Francalanci, Remo Bodei, Wolfgang Welsch és Mike Featherstone nyomában már utaltam arra a történeti folyamatra, amelyben a „kirojtosodott” (Bacsó Béla), diffúz esztétika és a totális esztétizáció mai állapota, s ezzel együtt a fenntarthatatlan neoliberais designkultúra, illetve designkapitalizmus kialakult.³ Ebben a perspektívában különösen fontos szerepet szántam annak a mozzanatnak, amire a frankfurtiak – Adorno és Horkheimer nyomán jelesül Jürgen Habermas és Peter Bürger – mutattak rá eddig a legnagyobb kritikai erővel, s amelyik szerint az élet és a művészet egyesítésének avantgárd projektje végül hogyan vezetett el a gyászos kultúripar kialakulásához. Hogy a közben mostohagyerekként megszületett design döntő tényezővé lett ebben a folyamatban, legfeljebb eddig a *designifikáció* kritikusai tudatosították, a kérdés tárgyalása azonban korántsem közelebb.⁴ A ritka kivétel Mark Greif például úgy véli, ma „nem a művészetek korá-

¹ A 2019. november 26-án, a római Sapienza egyetem designer doktoriskolájában (Centro Interdipartimentale Sapienza Design Research, SDR) elhangzott előadásom teljes magyar változata *A lét elviselhetetlen tervezettségére* címmel jelenik majd meg, itt a művészet visszatéréséről szóló részt közlöm. Hálával tartozom egykori hallgatónak, Malakuczi Viktornak, továbbá római kollégáinak, Loredana Di Lucchio és Lorenzo Imbesi professzoroknak, hogy meghívtak egyetemükre.

² GUY DEBORD, *A spektakulum társadalma*, ford. ERHARDT Miklós (Budapest: Balassi Kiadó, 2006); HERBERT MARCUSE, *Az egydimenziós ember*, ford. JÓZSA Péter (Budapest: Kossuth Kiadó, 1990).

³ SZENTPÉTERI Márton, „Totális esztétizáció és designkapitalizmus”, in *Tervezett alkotás # Designed Art Work: Debreceni Nemzetközi Művésztelep # International Artist in Residence of Debrecen*, szerk. CSONTÓ Lajos, HORÁNYI Attila és SÜLI-ZAKAR Szabolcs, 23–29 (Debrecen: MODEM, 2017); Márton SZENTPÉTERI, „Changing the Rhythm of Design Capitalism and the Total Aestheticization of the World”, in *Hungarian Studies Yearbook*, eds. Levente T. SZABÓ and István BERSZÁN, 82–98 (Varsó: De Gruyter Poland, 2019).

⁴ Kjetil Fallan szerint a designifikáció kritikájának egyik formája tulajdonképpen a társadalom áruba bocsájtásának kritikája, s mint ilyen, az tekinthető a frankfurti iskola kultúripar-kritikája és

ban élünk”, hanem egy „esztétikai korban, a totális *design* egy előzmények nélküli korában”, ahol a „*design*, amelyik az egész világot behálózza, már túllépett a művészetten”, s teljesen egyneműsítette a létezés szféráit.⁵ Az alábbiakban újfent olyan koncepciókra utalnék most, amelyek mindennek, vagyis a lét elviselhetetlen terveztségének mélységesen tudatában vannak, s annak is, hogy ma már a kultúripar *mutatis mutandis* designkultúrájának nevezhető.

Joan Manuel Marín Torres és Rosalía Torrent Esclapés szerint sokak számára immár evidens, hogy bizonyos designpraxisok mindenképpen hozzájárultak a *kiterjedt esztétizáció* (*estetividad difusa*) jelenségének kialakulásához, amelyik ahelyett, hogy a hiteles egyéni emberi tapasztalatokat gyarapítaná és az emberiség emancipációját erősítené, amint azt a „generalizált esztétika” (*estética generalizada*) romantikus, avantgárd és a modern mozgalomhoz köthető projektumai célozták, „csak a kötelező fogyasztás dinamikáját dekorálja és stimulálja”. A katalán szerzők egy olyan „*tervezett valóságról*” (*realidad diseñada*) beszélnek, amelyik lényegében megakadályoz, illetve banalizál minden építő jellegű esztétikai tapasztalatot, mégpedig annak érdekében, hogy „alávessen bennünket a divatok, stílusok és új tárgyak felgyorsult bombatámadásainak, a közvetlenség és a reflektálatlan áru-dömping zsarnokságának, amelyben a néző-fogyasztó ahhoz a turistához hasonló vizuális telítettséget tapasztal”, aki egy hatalmas múzeum összes műalkotását egyetlen nap alatt akarja felfalni. Ez a „*kiterjedt esztétika*” (*estética difusa*) a „termékek egy olyan körhíntájába ültet be bennünket, amelyekben a hatásos, a felszínes és a könnyű közvetlensége uralkodik.”⁶

Nem kérdés, hogy a Marín Torres és Torrent Esclapés emlegette tervezett valóság *kiterjedt esztétizációja* meghatározó mindabban, amit Gilles Lipovetsky és Jean Serroy „*artisztikus kapitalizmusnak*” (*capitalisme artiste*) nevez. A francia teoretikusok szerint nyilvánvaló, hogy a kortárs fogyasztói társadalmak élete sehogyan sincs összhangban a boldogságnak és a szépségnek azokkal a képeivel, amelyek folyton-folyvást bombáznak bennünket minden médiumban. A hipermodern társadalmakra ennek megfelelően „egy agyonreflektált, szorongó, skizofrén *homo aestheticus*” jellemző. Mint írják, mindenütt esztétizált termékek vesznek körül bennünket, ám ezek a látszat ellenére valójában folyamatosan fenyegetik, megsértik és végső soron megsemmisítik a jó élet esélyeit, hiszen a lét lényegéről terelik el a figyelmünket. „Nap mint nap több szépséget fogyasztunk, de az éle-

a társadalom Featherstone emlegette esztétizációja egy „*design*központúbb változatának” (*more design-centred version*). Az ilyen típusú kritika Fallan szerint akkor termékeny, amikor a kortárs *design* világában oly jellegzetes, a szeduktív és fetisizta jellemzőkre vonatkozó erőltetett figyelemre irányul, amelyik ún. „*hozzáadott értékével* oly kevés, vagy éppen semmilyen értéket nem nyújt az emberiség, avagy a társadalom számára”. Kjetil FALLAN, „*Design* Culturing: Making Design History Matter”, in *Design Culture*, eds. Guy JULIER et al., 15–27 (London–New York: Bloomsbury, 2019), 17. Köszönettel tartozom Guy Juliernek, hogy a kötettel megajándékozott.

⁵ Mark GREIF, *Against everything: Essays* (New York: Pantheon Books, 2016), 266.

⁶ A bekezdés idézeteit lásd: Joan Manuel MARÍN TORRES y Rosalía TORRENT ESCLAPÉS, *Breviario de diseño industrial: Función, estética y gusto* (Madrid: Cátedra, 2016), 202–204.

tünk mégsem szebb”, Lipovetskyék szerint ebben áll az artisztikus kapitalizmus látszólagos sikere és egyúttal alapvető kudarca is.⁷

„Az ún. *kreatív* iparok szerepe, az új kulturális technológiák ereje, a jel, az imázs, a márka, az ikon, a látványosság, a fantázia, a design és a reklám, ezek mind a materiálistól az immateriális felé haladó kapitalizmus *esztétikai* formájának megjelenését tanúsítják” – írja a témában Terry Eagleton. Minden arra vall a brit szerző szerint, hogy az esztétikai kapitalizmus a „kultúrát a maga anyagi érdekei szerint kebelezi be, s nem arra, hogy az az esztétikai dimenzió, a nagyvonalúság, a benső örömközlés és az önmegvalósítás befolyása alá kerülne éppen”. Pont ellenkezőleg, a kapitalista termelés ezen esztétikai formája Eagleton szemében sokkal könnyörtelenebbül bizonyul instrumentálisnak, mint eddig bármilyen más forma. Mint írja, a „*kreativitás*, amelyik Marx és [William] Morris szemében még a kapitalista haszonelvűség ellentétét jelentette, ma a vagyonszerzés és a kizsákmányolás szolgálatába kényszerül.”⁸ Annak, hogy a kapitalizmus asszimilálja egykori ellentétét, a kultúrát, a legdurvább jele Eagleton szerint az „*egyetemek globális hanyatlása*” (*global decline of the universities*), a berlini fal és a Twin Towers leomlása mellett korunk legfontosabb – jóllehet nem oly látványos – történelmi eseménye.⁹ Eagleton úgy véli, hogy a „humanista kritika központjaként működő egyetemek évszázados hagyománya mostanság kap éppen léket azzal, hogy egy brutálisan szűklátókörű menedzserideológia befolyása alatt pszeudo-kapitalista vállalkozásokká alakítják át őket”.¹⁰

A totálisan kiterjedt esztétizáció tervezett valóságát ma talán szerencsésebb ugyanakkor inkább designkapitalizmusként jellemezni, semmint artisztikus, avagy esztétikai kapitalizmusként, ahogy fentebb Lipovetsky, Serroy és Eagleton tették, hiszen ma mindennek a lelke a rendszert folyamatosan fenntartó affirmatív design, amelyik maximálisan szemben áll mindennemű lényegileg vett művészettel, amelyik viszont transzcendens, vagyis önmagán túlmutató, tehát távolságtartó és távolságteremtő, s mint ilyen értelemszerűen kritikus is. A designkapitalizmus kritikai fogalmát a designkultúra-tudomány nemzetközi konvencióinak jegyében a neoliberális designkultúra szinonimájaként értelmezem itt is.¹¹

⁷ Gilles LIPOVETSKY y Jean SERROY, *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*, trans. Antonio-Prometeo MOYA (Barcelona: Anagrama, 2016 [2013]), 25–26.

⁸ Terry EAGLETON, *Culture* (New Haven–London: Yale University Press, 2016), 152.

⁹ Uo. 2016-ban Eagleton még természetesen nem sorolhatta ide a Covid19-járványt.

¹⁰ Uo. Ez az, amit ma Magyarországon „modellváltásnak” hívnak a kormánypárti zsargonban. A „felsőoktatás globális válságáról” (*global crisis of higher education*) többször írtam már, lásd: SZENTPÉTERI Márton, „Non damus fidem”, *Budapesti Könyvszemle*, 2. sz. (2011): 194–198; SZENTPÉTERI Márton, „A designkultúra csinosodása”, *Korunk* (Kolozsvár), 1. sz. (2014): 8–21; Márton SZENTPÉTERI, „Re-designing Design Education in the Era of Design Capitalism: Design Culture Studies Understood in the Frameworks of Liberal Learning”, in *Around the Campfire: Resilience and Intelligence*, eds. Jonna HÄKKILÄ, Minna PAKANEN, Elina LUIRO, Enni MIKKONEN and Satu MIETTINEN, 566–578 (Rovaniemi–Helsinki: University of Lapland–Aalto University School of Arts, Design and Architecture, 2019).

¹¹ A designkapitalizmus fordulatát affirmatív értelemben is használják, mint például Peter Murphy is teszi, aki szerint a *design* az összes absztrakt – tehát kreatív, innovatív, problémamegoldó,

Az elidegenedés és a létfeledés ma olyannyira tökéletes a designkapitalizmusra oly jellemző „neoliberális szenzóriumban” (Guy Julier) virtuális valóságában, hogy a jelen szisztematikus válságaival kritikátlan bénultsággal vagy önfeledt fogyasztói infantilizmussal szembeül az emberiség döntő többsége, s a humanista és felvilágosult értékek fokozatos feladása egyaránt közhellyé lett az értelmiségiek, a véleményformálók, a döntéshozók és persze a mindennapi emberek körében is.¹² Ezzel az intellektuális „árulással” (Julien Benda) szemben, amelyet elsőként a posztstrukturalizmus antihumanista törekvéseiből is táplálkozó, a neoliberalizmusra rázárkózó posztmodern elit, majd hűséges követőik, a poszthumanista ideológia híveinek egy jelentős része ünnepelelt, s ünnepelel ma is, egy új radikális felvilágosodás nyújthat gyógyírt a katalán Marina Garcés szerint.¹³ Ő ezt a fenntarthatatlan poszthuman kondícióból az embert egyedül kimenteni képes törekvést továbbra is alapvetően kanti értelemben vázolja fel, s olyan, a hiszékenységgel és korántsem a hit ellen dolgozó szellemi erőről beszél, amelyik általában az emberi kondíció megjobbítását, vagy legalábbis katasztrófális romlásának megakadályozását célozza meg, konkrétan pedig mindenekelőtt továbbra is az emberi méltóságot tartja elsőrangúnak, dacára mindennemű poszthumanista ideológiának.¹⁴ Garcés szerint a designkapitalizmus világában a „delegált intelligencia projektjeiben” (*proyectos de inteligencia delegada*) vagyunk érdekeltek, így „végül

sokkal inkább döntésekre és nem szabályokra épülő – munka metaforája lehet. A kapitalista gazdaságokban Murphy szerint megnőtt az igény az efféle munkára, s a találmányokra, zsenialitásra és fantáziára hajazó gazdasági értékteremtés egyre elterjedtebb. Az automatizált ipar kora együtt él a designkapitalizmussal, ketten együtt képviselik a jövő gazdaságának kulcsterületeit. Peter MURPHY, „Design Capitalism: Design, Economics and Innovation in the Auto-Industrial Age”, *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation* 1, no. 2. (2015): 140–149.

¹² A neoliberális szenzóriumból lásd: Guy JULIER, *Economies of Design* (London: Sage, 2017), 30–31, 33. „A michigani JC (Battle Rapper) erre feltehetően azt mondaná argón, hogy olyan hablaty, amelyik a fake news-hoz hasonlóan folyamatosan destabilizál. A behálózott személy megteremtése és imázsának eladása arra szolgál ebben az új érzékvilágban, hogy még hatékonyabb és jobban szervezett munkaerőt hozunk létre. Lehet, hogy borzalmasan ódivatúnak tűnök, de úgy hiszem, a neoliberális szenzorium ugyan hathatósan beágyazza alanyait egy új virtuális életvilágba, ám egyúttal a régiékből pedig végleg kiszakítja őket. Míg az első az integráció új, digitálisan közvetített formáival jár, addig azonban egyúttal sokkal instabilabb és sebezhetőbb is ez a világ a régi társadalmi és kulturális beágyazottsági formákhoz képest.” SZENTPÉTERI Márton, „A designkultúra kaleidoszkópja: Guy Julierrel Szentpéteri Márton beszélgetett a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen”, *Octogon Architecture & Design*, 5. sz. (2019): 95–100.

¹³ Julien BENDA, *Az írástudók árulása*, ford. RÓNAI Mihály András (Budapest: Fekete Sas Kiadó, 1997); Ulrich BECK, *Mi a globalizáció? A globalizmus tévedései – Válaszok a globalizációra*, ford. G. KLEMENT Ildikó (Budapest: Belvedere Meridionale, 2005), 16–17; SZENTPÉTERI Márton, *Design és kultúra: Befogadó designkultúra* (Budapest: Építészfórum, 2010), 128; Marina GARCÉS, *Nueva ilustración radical* (Barcelona: Anagrama, 2017). A katalán nyelvű kiadás 2016-ban jelent meg ugyanott.

¹⁴ Érdemes itt Viktor Frankl logoterapeutát is idézni Kantról: „Az európai gondolkodás Kant óta tisztában volt azzal, miben áll az ember tulajdonképpeni méltósága [...] minden dolognak értéke van, az embernek azonban méltósága – az ember soha nem lehet egy cél elérését szolgáló eszköz. Mégis, az utóbbi évtizedek gazdasági berendezkedése a dolgozó emberek többségét pusztá eszközzé tette, méltóságától megfosztva a gazdasági élet eszközévé fokozta le.” VIKTOR E. FRANKL, *Az élet értelméről*, ford. KALOCSAI-VARGA Éva (Budapest: Libri Kiadó, 2019), 24.

olyan ostobák lehetünk, amilyen ostobák az emberek csak lenni tudnak, mert a világ és vezetői lesznek inkább intelligensek helyettünk. Ez egy okos világ gyógyíthatatlanul idióta lakóknak (*un mundo smart para unos habitantes irremediabilmente idiotas*).¹⁵ A katalán filozófus úgy látja, ma az emberi nem feladásának kapujában állunk, s ekképp pedig kezdünk végleg lemondani arról, hogy higgyünk egy olyan emberben, amelyik képes méltóbb életet élni. Ezzel a kollektív önfeladással szemben javasolja, hogy fundáljuk ki egy új radikális felvilágosodás programját. Mégpedig úgy, hogy újra vegyük fel a harcot a hiszékenységgel szemben a szabadság, illetve az önmegismerő, s így önkritikus emberi tapasztalat méltóságának igényével.¹⁶ „Számomra ma a kritikai gondolkodás alapvető feladata, hogy deklaráljuk: nem vetjük alá magunkat a poszthumán ideológiának” – teszi hozzá nagy nyomatékkal.¹⁷ Garcés szerint a felvilágosodás attitűd, nem pedig projektum.¹⁸ Ennek itt azon túl, hogy párhuzamba állíthatjuk Moholy-Nagy László attitudinális designkoncepciójával, az a jelentősége, hogy ha az európai felvilágosult mozgalom keresztelte is a modern Európa létrejöttének útját, ez korántsem jelenti azt, hogy a felvilágosodás olyan örökség volna, amelyik csak egy kulturális identitáshoz kötődne, vagy pedig egy történeti korszakhoz, nevezetesen a modernitáshoz.¹⁹ Garcés ennek szellemében egy olyan új radikális felvilágosodás lehetőségéről szól tehát, amelyik a poszthumán kondíció ellen lép fel, és sem nem modern, sem nem posztmodern, mivel kívül esik ezen a történeti periodizáción. „Egy planetáris felvilágosodás ez, ki tudja, talán inkább földrajzi, mint történeti, és inkább mundiális, mint univerzális” – teszi hozzá.²⁰ A felvilágosodás efféle meghatározásának fényében a modernizációt viszont az európai uralkodóosztályok egy olyan konkrét történeti projektumaként látatja a katalán filozófus, amelyik a gyarmatosításon keresztül szorosan összekapcsolódott az ipari kapitalizmussal.²¹ A sebek, amelyeket ez a civilizatorikus projektum ejtett a testünkön és a lelkünkön, a planéta ökoszisztémáján, a nyelveken, a kultúrákon, a világ élet- és tudásformáin, az utóbbi évtizedekben egyértelmű haragot szültek, mégpedig az antimodern érzület egy olyan fajtáját, amelyik egyúttal kétségtelenül felvilágosodásellenes kórusként hallik manapság.²² Ha azonban összekeverjük azt az eman-

¹⁵ GARCÉS, *Nueva ilustración radical*, 10–11.

¹⁶ Uo., 11.

¹⁷ Uo., 30.

¹⁸ Uo., 31.

¹⁹ Uo., 33. A design azon felfogása, amelyet Moholy-Nagy László képviselt, s amely szerint az korántsem egy szakma, hanem sokkal inkább egy szellemi attitűd, különös jelentőségre tehet szert egy új felvilágosodás programjában, jóllehet erre eddig a filozófia nemigen figyelt fel. Vö. MOHOLY-NAGY László, *Vision in Motion* (Chicago: Paul Theobald, 1947), 42. A kötet magyarul 1996-ban jelent meg (Budapest: MKE Intermédia-Műcsarnok, 1996). Lásd még: Alice RAWSTHORN, *Design as Attitude* (Zürich: JRP-Ringier, 2018). Márton SZENTPÉTERI, „Projektowanie na całe życie w epoce niezrównoważonego rozwoju”, *Powidoki – Magazyn artystyczno-naukowy*, no. 2. [Re-konstruktywizm] (2019): 143–147.

²⁰ GARCÉS, *Nueva ilustración radical*, 33–34.

²¹ Uo., 34.

²² Uo.

cipatorikus ösztönzést, amelyik a boldog és méltó élet vágyát ösztökéli, azzal a motivációval, amelyik a népek és a Föld természeti erőforrásai fölötti uralkodás projektumát mozgatja, veszélybe sodorjuk magunkat, hiszen ezzel semmibe vesszük a „modernitásnak magának belső küzdelmét”, és olyan „emancipatorikus referenciák, illetve eszközök nélkül” maradunk, „amelyekkel sötét poszthumán állapotunk dogmatizmusai, gurujai és megváltói ellen harcolhatnánk” – hangsúlyozza Garcés.²³ A hiszékenység elleni harc azonban egyáltalán nem valamelyik hit, avagy meggyőződés elleni támadás. A meggyőzések ugyanis nagyon is szükségesek az élethez és a tudáshoz Garcés szerint. A hiszékenység ellenben minden uralom biztos bázisa, hiszen az értelem és a meggyőzések könnyed delegálását biztosítja.²⁴ Garcés újaufklérista javaslata egyáltalán nem feltételezi tehát a vallás tudománnyal történő helyettesítését, vagyis a tudomány modern vallássá változtatását:

A felvilágosodás nem a tudomány harca a vallás, vagy az ész harca a hit ellen. Ez egy olyan redukcionista egyszerűsítés volna, amelyik eltorzítja azt, ami a tét valójában. Amit a radikális felvilágosodás megkövetel, az nem más, minthogy a tekintély elvárásai és érvei nélkül gyakoroljuk azt a szabadságot, amelyik bármilyen tudást, vagy bármilyen meggyőződést vizsgálat alá vonhat, jöjjön az bárhonnán, képviselje azt bárki is. Ez az a mások szavait és főként saját gondolkodásunkat érintő nélkülözhetetlen vizsgálat, amit általában kritikának kezdenek el nevezni [a 18. században].²⁵

Nem ismeretlenek ugyanakkor a felvilágosodás-fundamentalizmus ezzel elentétes, türelmetlen tendenciái sem, ám ezeket cseppet sem véletlenül nevezi „hamis felvilágosodásnak” Karl Jaspers, illetve ezekre mondta már Moses Mendelssohn is, hogy „a felvilágosodással való visszaéléshez” vezetnek el bennünket.²⁶ A felvilágosodás-fundamentalizmus ugyanis mindig kitermeli a maga ször-

²³ Uo., 35.

²⁴ Uo., 36.

²⁵ Uo., 36–37.

²⁶ „A hamis felvilágosodás minden tudást és cselekvést a pusztá értelemre kíván alapozni, ahelyett, hogy eszét csak mint a felvilágosodás szükséges eszközét használná [...] Csak tudni akar, hinni nem.” Karl JASPERS, *Bevezetés a filozófiába*, ford. SZATHMÁRY Lajos (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989), 99–100. A *Hit és felvilágosodás* című fejezetet egészben lásd: uo., 95–107. „A felvilágosodással való visszaélés gyengíti a morális érzést, makacssághoz, egoizmushoz, vallástalansághoz és anarchiához vezet.” Moses MENDELSSOHN, „A kérdéstről: Mit jelent a felvilágosodás?”, in Moses MENDELSSOHN, *Jeruzsálem: Írások zsidóságról, kereszténységről, vallási türelemről*, ford. KISBALI László, 203–208 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 2011), 207. Yehuda ELKANA and Hannes KLÖPPER, *The University in the Twenty-first Century: Teaching the New Enlightenment in the Digital Age*, ed. Marvin LAZERSON (Budapest–New York: CEU Press, 2016), 10–11. Elkanáék szerint a „felvilágosodás-fundamentalizmus” (*Enlightenment Fundamentalism*) Ernest Gellner kifejezése, s Gellner még amelioratív értelemben használta a vallási fundamentalizmussal szemben, míg Elkanáék már kritikusan értelmezik a fogalmat – tegyük hozzá, teljes joggal, összhangban Mendelssohnnal és Jaspersszel. Vö. Ernest GELLNER, *Postmodernism, Reason and*

nyú irracionális ellenreakcióit, mint amilyenek a totalitárius rossz mítoszok voltak a 20. században, s amilyenek ma a különféle feltámadó vallási fundamentalizmusok és a hozzájuk szorosan tapadó egyéb antiaufklérista, gyűlöletkeltő, törzsi attitűdökre építő illiberális, újautoriter és nemzeti populista politikai stratégiák. Szempontunkból cseppet sem mellékes, hogy a posztmodern, majd poszthumanista antiaufklérizmus diskurzusai is rendre a felvilágosodás-fundamentalizmus szalmabábuját hívják segítségül akkor, amikor a felvilágosult humanizmus állítólagos esszencialista antropocentrizmusát támadják, illetve az ember decentrálsát hirdetik.²⁷

Római előadásomban amellet érveltem, hogy az új radikális felvilágosodás filozófiai programját egyfelől a Moholy-Nagy szellemében működő hanyatlástervezés (*design for decline* vagy *degrowth*), másfelől pedig a Santiago Zabala leírta katasztrófaesztétika (*emergency aesthetics*) stratégiáira volna szerencsés alapozni, hiszen mindkettő valós szükségletekre és válságokra koncentrál, a filozófia meg amúgy sem a „tervszerű megvalósítással” (Jaspers) törődik.²⁸ A filozófia tulajdonképpen metanoiát követel, a művészet pedig alámerít (vagyis testivé teszi a szellemet), a hanyatlástervezés viszont az új örömhír – avagy Zabalával szólva a „mélto hanyatlás” (*decent decadence*) – szerinti élet világa, mondhatnánk evangéliumi párhuzammal.²⁹ Itt most, helyszükében, csak a művészet mások mellett a katasztrófaesztétika jegyében történő visszatéréséről, vagyis az alámerítésről szólok.

Sokan sokféleképpen temették már a közeli múltban a történelmet, a nagy narratívákat, az ideológiákat, az esztétikát, s így a művészetet is.³⁰ Ez az, amit Paul Quentin Hirst „végizmusnak” (*endism*) hívott.³¹ Ám ahogyan Francis Fukuyama naiv követőire rácáfolt a világ, úgy a művészet halálának kinyilatkoztatói is csalódní látszanak mostanában. A jeles futurologusnak messzemenően nem lett igazza abban, hogy a hidegháború végével s a berlini fal leomlása után az egész világon győzni látszó forma, a liberális demokrácia és a szabadpiac kombinációja biztosítja majd a lehető legjobb társadalmi berendezkedést, s ily módon pedig a történelem végét is. Az is világossá vált mára, hogy a szép, az ízlés vagy a roman-

Religion (London: Routledge, 1992). Valójában Gellner „Enlightenment rationalism”-ról és „rationalist fundamentalism”-ról, illetve „Enlightenment Rationalist Fundamentalism”-ről ír, lásd: uo., 80–99.

²⁷ Minderről részletesebben beszéltem Rómában, és a római előadás magyar változatában, *A lét elviselhetetlen tervezettsége* című, rövidesen megjelenő kéziratomban.

²⁸ „A filozófia sohasem hoz létre úgy eredményeket, hogy azok eszközök legyenek a világ tervszerű megvalósítása során. De tisztázza a tudati alapokat, amelyek kijelölik a tudomány eredményeinek és a tervszerű megvalósítás lehetőségeinek határait és értelmét.” Karl JASPERS, *Filozófiai önéletrajz*, ford. BENDI Júlia (Budapest: Osiris Kiadó, 1998), 125.

²⁹ Santiago ZABALA, *Why Only Art Can Save Us: Aesthetics and the Absence of Emergency* (New York: Columbia University Press, 2017), 2.

³⁰ A következő Santiago Zabalával kapcsolatos részben Bp. Szabó György és Palotai Gábor *Talált pixelek* című kiállításának megnyitóján (Ferenczy Múzeumi Centrum, Barcsay terem, Szentendre, 2018. május 12.) *A katasztrófa pixelei?* címmel elhangzott beszédem gondolatmenetét követem.

³¹ Paul HIRST, „Endism”, *London Review of Books* 11, no. 22. (1989), <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v11/n22/paul-hirst/endism>, illetve <https://www.opendemocracy.net/en/endism/>.

tikus művészet – s így a 18. századi felvilágosodás racionalista és szekularizáló tendenciáira felelő művészetvallás, illetve zsenikultusz – értelmében vett művészetvilág avantgárd lerombolásával, s az ezt követő csaknem egy évszázad minden, s mindennek ellentétét kipróbáló, olykor már pusztá nihilizmusba és dekadenciába hajló kísérleteivel, sőt a neoliberais designkultúrát működtető esztétizáció mindent elsöprő totális kiteljesedésével sem halt meg a művészet. Olyannyira nem, hogy minden jel szerint éppen visszatérőben van. Persze újabb és újabb formákat ölt visszatérése során. Mégpedig mostanában igen gyakran számunkra korántsem kellemes vagy kényelmes formákat, hiszen vagy aktív jelentésalkotókként számít ránk, mint a relációesztétika jegyében működők, vagy éppen ellenkezőleg, a megismerő gyakran irreleváns szerepére mutat rá, mint a tárgyorientált, spekulatív esztétikák kedvencei teszik, amelyek a dolgok és így a műalkotások mindennél meghatározóbb önmagában valóságát tételezik látszólag.³²

Santiago Zabala – aki szerint már csak a művészet menthet meg minket önmaunktól – a művészet visszatéréséről mint afféle „bosszúról” (*vengeance*) beszél, vagy legalábbis amellett érvel, hogy a mostanság működő művészet egyenesen megerőltető, avagy nagy igényeket támasztó (ti. *demanding*), s éppen nem a szép megnyugtató szemlélésére, avagy az ízlés pallérozására, de nem is a mégoly teremtető erejű participációra, avagy e participáció teljes lehetetlenségét tudomásul vevő, szenvtelen filozofálásra szolgál – mindez ugyanis túlságosan is burzsoá dolog volna szerinte.³³ Zabala „katasztrófaesztétikája” (*emergency aesthetics*) nem enged teret a pártatlan kontemplációnak, avagy a gondtalan jelentésteremtésnek, s arra ösztökél, hogy felfigyeljünk azokra a katasztrófákra, szükségállapotokra, avagy vészhelyzetekre (ti. *emergencies*), amelyek létének tagadása az „igazság”, a „valóság” avagy a „tények utáni” kor (ti. *post-truth, post-reality*, illetve *postfactual era*) politikusainak és véleményformálóinak a rendkultuszra építő, a szociális médiát, a „digitális megfigyelést” (*digital surveillance*) és a mindent uralni kész fake news-t turbósító manipulációjában a lehető legtermészetesebb.³⁴ Olykor a katasztrófák tagadása álkatasztrófák rémének felkeltésével operál – gondoljunk csak a migráció képével való fenyegetésre, amelyik az új keletű népvándorlás valódi problémái, tehát az igazi sürgősségi ügyek, illetve vészhelyzetek kezelése helyett a hatalom megszerzését, vagy épp konzerválását célzó, félelem- és gyűlö-

³² Nicolas BOURRIAUD, *Relációesztétika*, ford. PÁLFI Judit és PINCZÉS Bálint, Elmegyakorlat: Múcsarnok-könyvek 1 (Budapest: Múcsarnok, 2007); Graham HARMAN, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything* (London: Penguin-Random House, 2018), 61–102.

³³ Santiago ZABALA, „Turning to Art’s Demands”, *e-flux conversations*, 1 June 2017, <https://conversations.e-flux.com/t/santiago-zabala-on-emergency-aesthetics-and-the-demands-of-art/6688>. Lásd számunkban magyar fordítását.

³⁴ Az igazság utáni korról lásd például: Julian BAGGINI, *A Short History of Truth: Consolations for a Post-Truth World* (London: Quercus, 2017). A digitális megfigyelésről lásd: Shoshana ZUBOFF, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the new Frontier of Power* (London: Profile Books, 2019).

letkeltő műfogássá vált, Trump Amerikájától az illiberalizmus felé forduló új autoriter országokig mindenütt. Ahelyett, hogy szembenéznénk a nyugati világnak a fenntarthatatlan fogyasztásban egyre öntudatlanabban elmerülő designkultúrájával, s az ezt biztosító, a terrorizmust éltető kizsákmányoló politikájával, inkább vulgárhuntingtonizmusban utazunk, s a kultúrák háborújának hamis képletét sulykoljuk unos-untalan, hogy aztán egyoldalúan, előítéletesen, vagyis mindenemű érdemi argumentáció nélkül az egyik világnézetet vagy vallást méltóbbnak tartjuk a létezésre, mint a másikat. Zabala szerint a mai művészet a katasztrófák rendpárti eltussolásában és letagadásában megbúvó valódi katasztrófák, szükségállapotok és vészhelyzetek tudatosítására hív bennünket, s arra ösztökél, hogy az igazságutániság mákonyában újfent az igazság megtörténéseivel szembesüljünk alkotó látogatóként és látogató alkotóként is. Ezen a ponton egyébként a designkapitalizmus tervezői és fogyasztói praxisaiból kiábránduló designaktivisták és a kritikai, illetve spekulatív designerek nagyon közel kerülnek a sürgősségi esztétika jegyében működő művészekhez, sőt talán már nem is lelni fel a határokat e társadalmi és kulturális taktikák között.³⁵ A mai legnagyobb katasztrófák egyik legfontosabb forrása ugyanis a designkapitalizmus csaknem teljes körű létefeledtségében, illetve a végtelenül profán kapitalista realizmusban keresendő.³⁶ A fősodorbeli design a neoliberais designkultúrában immanens és éppen ezért affirmatív, a kapitalizmust fenntartó ágens; a visszatérő művészet azonban transzcendens – vagyis önmagán túlmutatni képes, illetve távolságot teremteni tudó erő –, és éppen ezért kritikai tényező is.³⁷ Annak, hogy a művészet ebben az értelemben transzcendens, s így az igazság megtörténéseinek médiuma, avagy

³⁵ *Disobedient Object*, eds. Catherine FLOOD and Gavin GRINDON (London: V&A Publications, 2014); Guy JULIER, „From Design Culture to Design Activism”, *Design and Culture* 5, no. 2. (2013): 215–236; Alistair FUAD-LUKE, *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World* (London: Earthscan, 2009); Anthony DUNNE, *Hertzian Tales: Electronic Products, Aesthetic Experience and Critical Design* (London: Royal College of Art computer related design research studio, 1999); Anthony DUNNE and Fiona RABY, *Design Noir: The Secret Life of Electronic Objects* (Basel: Birkhäuser, 2001); Anthony DUNNE and Fiona RABY, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming* (Massachusetts–London: The MIT Press, 2013); Matt MALPAS, *Critical Design in Context: History, Theory, and Practices* (London: Bloomsbury, 2017).

³⁶ Mark FISHER, *Kapitalista realizmus: Nincs alternatíva?*, ford. TILLMANN Ármin és ZEMLENYI-KOVÁCS Banabás (Budapest: Napvilág Kiadó, [2009] 2020).

³⁷ Hogy mennyire erős a kortárs design immanens volta, utal erre Hector Rodriguez „ontológiai elkenődés” (*ontological veiling*) koncepciója is, lásd: Hector RODRIGUEZ, „Algorithmic Culture and the Ontology of Media Art”, konferencia-előadás, elhangzott a Digital Media Summit Forumon, Nanjingban, Kínában, 2016-ban. Köszönöm Schneider Ákosnak, hogy felhívta rá a figyelmem. Albert Borgmann már jóval korábban arról szövelt, hogy a modern technológia eszközeinek lecsökkent a „kötődési kapacitásuk” (*engagement capacity*). Albert BORGMANN, *Technology and the Character of Contemporary Life: A Philosophical Enquiry* (Chicago, Ill.: The University of Chicago Press, 1984), 196–210. Erről részletesebben írok itt: SZENTPÉTERI Márton, *Engedetlen vagy készséges tárgyak?*, előadás-kézirat, elhangzott a *Designrezisztencia* című konferencián, a MODEM-ben, Debrecenben, 2018. november 20-án (megjelenés előtt). Az előadás a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen 2016-tól, többek között Lakner Antallal is közösen tartott *Ellenálló tárgyak* című doktori és graduális kurzusom szellemi alapvetését foglalja össze.

forrása lehet ma is, több oka van, itt kettőre térek csak ki vázlatosan. Az első Kant zseniesztétikájának újdonsült időszerűségére mutat rá, a második pedig a dolgok leglényegének megismerésével kapcsolatos művészetontológiai kérdésekkel függ össze – szintén nem függetlenül Kanttól.

(1) Arthur Danto *What Art Is* című könyvében ahistorikus választ ad a művészet leglényegét érintő kérdésre. Ezt a választ eszmetörténészként semmiképpen nem tartom szerencsésnek, ugyanakkor cseppet sem meglepő számomra, hogy a romantika művészetfogalma kerül Dantónál a középpontba, s válik a művészet időn s téren túli meghatározásává, hiszen ténylegesen ekkor születik meg a nagybetűs művészet az euroatlanti kultúrában.³⁸ Ekkorra ugyanis kialakul a művészetek modern rendszere, mások mellett az esztétikai megkülönböztetéssel együtt járva megteremtődnek a művészeti autonómia feltételei, más szóval megszületik a művészetvilág a maga művészetvallásával és bohém zsenijeivel, urambocsá' sztárjaival, s az sem mellékes, hogy ekkorra teljesedik ki a művészetfilozófiaként értett esztétika önálló beszédmódja is.³⁹ Dantonak abban is mélységesen igaza van, hogy Kant nagyfokú kulturális érzékenységére vall annak szükséges felismerése, hogy a felvilágosodás talán legfontosabb esztétikájában „romantikus értékekkel törődjek” és a „művészet felvilágosodás utáni felfogásaival foglalkozék”.⁴⁰ Danto kiemeli, hogy Kant *Az ítélőerő kritikájában* kifejtett ízlélemélete mellett a mű pár oldalán megbúvó, második, immár romantikusnak mondható rövid zseniesztétikája azt feltételezi, hogy a „művész megtalálja a módjait annak, hogy érzéki formában *testesítse meg az eszmét*”.⁴¹ Lássuk közelebbről, hogyan is fogalmaz erről a königsbergi filozófus:

A *szellem* esztétikai jelentésében [...] a megelevenítő elv az elmében. Az pedig, ami által ez az elv a lelket megeleveníti [...], nem más, mint ami az elme erőit célszerű módon lendületbe hozza, vagyis olyan játékba, amely önmagát tartja fenn, s evégből felfokozza magukat az erőket [...] a szóban forgó elv az *esztétikai eszmék* ábrázolásának képessége, esztétikai eszmén pedig a képzelőerő olyan megjelenítését értem, amely arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen *fogalom* sem

³⁸ „Két jellemző bűne van a filozófiai karakterű művészetelméletnek. Az első, hogy ahistorikusan úgy beszél róla, mintha a művészet (vagyis inkább a Művészet) az emberi természet örök és változatlan sajátossága volna, sokkal inkább, mint egy történeti értelemben alakuló kulturális gyakorlat, vagy gyakorlatok családja.” Karol BERGER, *A Theory of Art* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 109. Idézi: Gordon GRAHAM, *The Re-enchantment of the World: Art versus Religion* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 11. Szórákoztató, hogy Berger egyedül Dantót említi kivételképpen az angolszász analitikus filozófusok közül, jóllehet ez a bő másfél évtizeddel korábbi megállapítás biztosan nem igaz Danto most idézett könyvére.

³⁹ Erről részletesen szóltam többek között Paul Oskar Kristeller, Larry Shiner és Hans-Georg Gadamer nyomában, lásd: SZENTPÉTERI Márton, „Iparművészet vagy design? Fogalomtörténeti vázlat”, *Korunk*, 10. sz. (2017): 39–45.

⁴⁰ Arthur C. DANTO, *What Art Is* (New Haven–London: Yale University Press, 2013), 121.

⁴¹ Uo., 123. A következő oldalak gondolatmenetét lásd: uo., 116–134, főleg: 120–123.

lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni. Jól látható, hogy az esztétikai eszme az ellenpárja [...] az észeszmének, amely, épp fordítva, olyan fogalom, amellyel semmilyen szemlélet (a képzelőerő semmilyen megjelenítése) nem lehet adekvát.⁴²

Kant új magyar fordítója, Papp Zoltán szerint itt a „tudom-is-én-micsoda” (*nescio quid, un non so che avagy je ne sais quoi*) jól ismert protoesztétikai toposza köszön vissza, a jelenség szerinte „a műalkotások ingerlő racionalizálhatatlanságának” nevezhető.⁴³ Az esztétikai eszmék tehát messze nem az esztétikával kapcsolatos eszméket jelentik, folytatja gondolatmenetét Danto. Ellenkezőleg, az amerikai szerint Kant szavai arra utalnak, hogy itt az eszméket az érzékek számára és velük prezentáljuk, így azokat korántsem absztrakt módon ragadjuk meg, hanem az érzékek segítségével. Ez „azt sugallja, hogy a művészet kognitív, mert eszméket prezentál számunkra; és azt, hogy a zseni megtalálja azokat az érzéki formákat, melyeken keresztül ezek az eszmék a szemlélő elméje számára közvetítődnek.”⁴⁴ Ennek azonban nincsenek a tudományhoz vagy a „designer gondolkodáshoz” (*design thinking* vagy *designerly ways of knowing*) hasonló, vélt vagy valós értelemben vett tanítható szabályai, a „művészeti kutatás” (*artistic research*) legitimációs beszédmódja pedig minden valószínűség szerint végső soron tévedésnek nevezhető éppen ezért.⁴⁵ Francisco José de Goya y Lucientes híres maximáját idézi Danto mindezt illusztrálандó: „a festészetnek nincsenek szabályai” (*no hay reglas en la pintura*).⁴⁶ Kant pedig ekképpen szólt a témában:

A zseni az a tehetség (természeti adomány), amely a művészetnek a szabályt adja. S mivel maga a tehetség, mint a művész veleszületett produktív képessége, a természethez tartozik, ezért úgy is fogalmazhatnánk, hogy a zse-

⁴² Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. PAPP Zoltán (Budapest: Osiris–Gond-Cura Alapítvány, 2003), 229. A szellem közismert és gyakran használt szinonimái a művészetfilozófiai irodalomban a zseni, illetve a géniusz is.

⁴³ PAPP Zoltán, „Nemtudásunk lendületével: Schillerről”, in *A tudom-is-én-micsoda fogalma: Források és tanulmányok*, szerk. BARTHA-KOVÁCS Katalin és SZÉCSÉNYI Endre, 179–186 (Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2010), 179.

⁴⁴ DANTO, *What Art Is*, 123.

⁴⁵ Lars O. ERICSON, „Artistic Research Is a Threat to Artistic Freedom”, *Kunstkritikk – Nordic Art Review*, 2020. augusztus 13, <https://kunstkritikk.com/artistic-research-is-a-threat-to-artistic-freedom/>; Robert STASINSKI, „Critiscised Artistic Research, Didn’t Pass the Viva”, *Kunstkritikk – Nordic Art Review*, 2020. június 30., <https://kunstkritikk.com/criticised-artistic-research-didnt-pass-the-viva/>; *SHARE Handbook for Artistic Research Education*, eds. Nick WILSON and Schelte VAN RUITEN (Amsterdam: Valand Academy, 2013); Henk SLAGER, *The Pleasure of Research* (Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts, 2011); *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, ed. James ELKINS (Washington D.C.: New Academia Publishing, 2009); *Artistic Research*, eds. Annette BALKEMA and Henk SLAGER, Lier & Boog series (Amsterdam: Rodopi B.V., 2002).

⁴⁶ DANTO, *What Art Is*, 121. Danto pars pro toto „művészetnek” (*art*) fordítja a spanyol *pintura* szót, ez az eljárás nem ismeretlen művészeti írók körében, jóllehet meglehetősen pontatlan.

ni az a született elmebeli diszpozíció (*ingenium*), amely által a természet a művészetnek a szabályt adja.⁴⁷

2) Annak másik, a föntebbiektől nem független oka, hogy a művészet az igazság megtörténéseinek médiuma, avagy forrása lehet, nem más, minthogy az ontológiai értelemben képes a dolgok valóságába bepillantást engedni, ha máshogy nem, akkor legalább az érzéki megismerés számára. Lássuk, mit is jelenthet ez! A spekulatív realizmus, és azon belül is a tárgyorientált ontológia (*object-oriented ontology*, OOO) fenegyereke, Graham Harman szerint egy heideggeri értelemben vett törött kalapács a kalapács hozzáférhető teoretikus, gyakorlati vagy perceptuális minőségei mögött megbúvó kalapácslét kifürkészhetetlen valóságára utal. Allúzióról van itt szó az amerikai szerint, hiszen a törött kalapács csak célozni tud a kalapács valóságára, anélkül azonban, hogy valaha is közvetlenül jelenvalóvá tenné azt az elme számára. Ezt az utalásos szerkezetet Harman *allűrnek* (*allure*) hívja, és a törött kalapácsok kérdéséről nem teljesen függetlenül azt állítja, hogy „ez minden művészet kulcsjelensége, beleértve az irodalmat is.”⁴⁸ Az allűr „a létezőkre úgy utal, amint azok léteznek, teljesen függetlenül bármilyen a világ egyéb dolgaival való kapcsolattól, vagy azokra gyakorolt hatástól. Ez a dolgok valóságának mélyen *nem-relacionális* felfogása a tárgyorientált filozófia lelke.”⁴⁹ Meg kell jegyezni, azzal, hogy allúzió helyett allűrrel beszél, mintha maga Harman is csöppet modorossá, vagyis allűrössé válna. Ennél fontosabb kérdés azonban, hogy vajon mi lehet a lényegi különbség a Harmanról írt Heidegger *alétheia* és Harman *allűr* fogalma között. Harman szerint a művészet vajon nem igazságtörténet, csak arra utaló gesztus volna? S vajon mit jelenthet, hogy az allűr nem-relacionális? Ugyan kinek utal a dolog lényegére a dolog – már, ha éppen műalkotás, avagy eltörött eszköz –, ha nem a poszthumanista ideológiától rendre trónfosztottnak beállított szemlélődő embernek magának?!⁵⁰

Bárhogy is van, Harman szerint a gondolkodásnak messze nem csupán a tisztán fogalmi formája ismeretes, pontosabban, a diszkurzív gondolkodás mellett más kognitív értelemben értékes cselekvések is számottevőek életünkben, ahogy

⁴⁷ KANT, *Az ítélőerő kritikája*, 222.

⁴⁸ Graham HARMAN, „The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism”, *New Literary History* 43, no. 2. (2012): 183–203, 187. Harmanról magyarul: HORVÁTH Márk, LOSONCZ Márk és LOVÁSZ Ádám, *A valóság visszatérése: Spekulatív realizmusok és újrealizmusok a kortárs filozófiában* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2019), 45–122. A tárgyorientált ontológia designelméleti relevanciáira egykori tanítványom, Karakas Alexandra hívta fel anno a figyelmemet, köszönet érte!

⁴⁹ HARMAN, „The Well-Wrought Broken Hammer...”, 187.

⁵⁰ Arról, hogy Harman, aki minden bizonnyal Heidegger legérthetőbb angolszász értelmezője, hogyan olvasta kreatívan félre Heideggert, s miként találta munkáit „nyersanyagoknak” egy új, nem antropocentrikus metafizikához, lásd: HORVÁTH, LOSONCZ és LOVÁSZ, *A valóság visszatérése...*, 50–51. A legvilágosabb angol nyelvű könyvet Heideggerről pedig lásd: Graham HARMAN, *Heidegger Explained: From Phenomenon to Things* (Chicago–La Salle, Ill.: Open Court), 2007.

ez már fentebb, Kantnál is világossá lett. Harman szerint is a művészetek példázák mindezt a legjobban.⁵¹ Hatásosan teszi fel a kérdést egy helyütt:

Hogyan tudnánk fogalmilag parafrazeálni Picasso *Les demoiselles d'Avignon*-ját anélkül, hogy valami lényegit el ne veszítenénk? Ha a legjobb művészetkritikusok alluzív és elliptikus módon írnak, az nem azért van, mert „felületes misztikusok”, vagy irracionális csalók, hanem mert a témájuk nem érdekel kevesebbet. A jó műkritika nemcsak világos és mentes a „zavarodottságtól”; annak olyan *életteli* írásnak kell lennie, amelyik tárgyát sokkal inkább életre kelti, minthogy helyettesítse azt explicit és igazolható minőségekkel. Időnként csak burkoltan tudjuk felfedni a tárgyakat, inkább a paradoxon, semmint a betű szerint vett, pontos állítások vezetnek el bennünket a dolgokhoz.⁵²

A Harmanéval homlokegyenest ellenkező vélemény a nyelvfilozófus Kelemen Jánosé, aki a nyelvet „elsődleges szemiotikai rendszernek” tekinti, és elsődlegesen nem genetikus vagy történeti elsődlegességet ért, hanem arra gondol, hogy az összes többi rendszer nyelvfüggő, ha jelentésről van szó, és „mintegy azon élősködik”. Ugyanis a nem nyelvi eszközökkel működő kommunikatív megnyilatkozások jelentése Kelemen véleménye szerint „egyrészt nyelvileg kifejezhető jelentésekre támaszkodik, másrészt mindig tisztázható vagy explicálható a nyelv segítségével”. Ez a viszony azonban nem kölcsönös, teszi hozzá, vagyis „a nyelv minden más jelrendszernek [...] metanyelve lehet, [...] míg a fordított lehetőség sokkal kisebb mértékben, töredékesen áll fenn.”⁵³ Mit is mondott Kant ebben a témában? A nem nyelvi eszközökkel működő kommunikatív megnyilatkozások jelentése valóban nyelvileg kifejezhető jelentésekre támaszkodna? Az valóban kifejezhető, illetve tisztázható a nyelv segítségével? Nem valószínű, hiszen az esztétikai vagy érzéki eszme nem adekvát semmilyen diszkurzív megközelítéssel, avagy fogalommal, míg az észeszme pedig nem adekvát a képzelet semmilyen szemléletes termékével. Ez azonban nem jelenti azt természetesen, hogy ne lehetne óvatos megközelítésről, tétova tapogatódzásról, puha érintésről, érdes súrlódásról vagy éppen agyafúrt allúziókról szó, vagyis, hogy ne lehetne szó alluzív műkritikáról – erre utalt Harman fentebb –, illetve teoretikus szövegek tapogatózó, simogató, súrlódó modorú zenei, festészeti avagy performatív feldolgozásáról. A művészet műfogásai megkérdőjelezhetik tehát Kelemen állítását, hiszen ki mondhatja, hogy nem lehet megzenésíteni Rousseau-tól *A magányos sétáló álmodozásait*, vagy ne lehetne megfesteni *A tiszta ész kritikáját* Kanttól? Ezek a műalkotások nem lesznek távolabb a filozófiai művek leglényegétől, mint e műalkotások filozófiai interpretációi a művektől.

⁵¹ Graham HARMAN, *Immaterialism: Objects and Social Theory* (Cambridge: Polity Press, 2016), 32.

⁵² Uo.

⁵³ KELEMEN JÁNOS, *A nyelvfilozófia rövid története Platóntól Humboldtig* (Budapest: Áron Kiadó, 2000), 20–21.

Harman már idézett *Immaterialism* című könyvében is sejteti azt az újabb keletűen megfogalmazott felfogását, amely szerint a tárgyak fogalmi értelemben vett megragadhatatlansága, avagy engedetlensége a művészetekben mégiscsak oldódhat valamelyest, persze nem az észszerű gondolkodás értelmében.⁵⁴ Hogy a tárgyak lényege – pontosabban a tárgy dolog volta – a művészetekben mutatkozik meg valójában, egyáltalán nem ismeretlen felvetés. Harman legújabbban azonban nem a *Lét és idő*, illetve az *A műalkotás eredetének* Heideggerét, hanem José Ortega y Gasset egy korai írásának művészetkoncepcióját idézi meg az efféle kérdések megvilágítására. A spanyol filozófus itt kifejező jelek olyan rendszeréről vagy nyelvéről vizionál, amelyik nem beszél a dolgokról, hanem megvalósulásukban mutatja meg azokat. A művészet ilyen nyelv Ortega szemében, az esztétikai tárgyak így pedig maguk a dolgok magánvalóságukban. Harman szerint a spanyol ezzel azt állítja, hogy a kanti numenális világ nem hozzáférhetetlen, hiszen a művészet lényege éppen abban áll, hogy ezt a numenális valóságot nyújtja számunkra. Mint Harman arra ugyanakkor hivatkozik is, Ortega y Gasset nem azt állítja ezzel, hogy a műalkotás az élet, illetve a létezés titkát fedné fel számunkra. Sokkal inkább arra utal, hogy a művészet az esztétikai öröm különleges formáját biztosítja azzal, hogy annak a látszatát kelti, mintha a dolgok magánvalósága, önmegvalósító realitása nyílna meg előttünk.⁵⁵ Többek között ezért is mondja aztán Harman, hogy minden filozófia forrása az esztétika, vagy másképpen: a metafizika helyett az első filozófia inkább az esztétika maga.⁵⁶

Míg Ortega ezek szerint csak a numenális mégoly örömteli látszatáról beszél, Harman pedig csupán allúrról, addig a Heidegger nyomában járó Zabala a valódi katasztrófákat, szükségállapotokat és sürgős létkérdéseket tudatosító igazság megtörténéseinek, illetve eseményének látja a műalkotást. Andrei Gabriel Pleșu román filozófus az elbeszélt igazsággal kapcsolatban hasonló szellemben pedig azzal érvel, hogy abban a numenális világ maga nyilatkozik meg, mégpedig skrupulusok nélkül:

[A] narráció esetében – kanti kifejezéssel élve – az „önmagában való dologról” (*numen*) nem állítható, hogy különbözik a „számunkra való” megjelenésétől (*fenomenon*); hogy az előbbi megragadhatatlanabb, mint az utóbbi. Az elbeszélés a *numen* megnyilatkozási módja, az, ahogyan kapcsolatba lép megértésünk struktúrájával, képességével és határaival.⁵⁷

Cseppet sem meglepő, hogy a román gondolkodó Jézus példázatairól írott könyvében fejt ki mindezt részletesebben. Az elmesélt igazság numenális volta

⁵⁴ Erről részletesebben: SZENTPÉTERI, *Engedetlen vagy készséges tárgyak?*

⁵⁵ Graham HARMAN, *Object-Oriented Ontology*, 71.

⁵⁶ Uo., 61–102. Lásd legújabbban: Graham HARMAN, *Art and Objects* (Cambridge: Polity Press, 2020).

⁵⁷ Andrei PLEȘU, *Jézus példázatai: Az elmesélt igazság*, ford. Visky S. Béla (Kolozsvár: Koinónia Kiadó, 2019), 22.

az igazság, avagy a tények utáni korban az igazság visszatérésének eszményét testesíti meg, mégpedig humanista, relacionális értelemben. Közel áll ehhez a művészetnek az a felfogása, amelyik szerint az mégiscsak „metafizikai ösztön megnyilatkozása és transzcendens jelentőségű”.⁵⁸ Ez olyan, a művészetben rejlő természetes, illetve filozófiai jellegű – és messze nem konfesszionális értelemben vett – religiozitást feltételez, amelyik elvezethet a művészet romantikus *reformációjához*. Ez utóbbi ugyanis eredetileg nem mást jelentett, mint valaminek „előbbi igaz formájára, ábrázatjára hozását, formálását, megnyitását” (Szenci Molnár Albert), vagyis e valami eredendő értelmének helyreállítását.⁵⁹ A posztszekularizáció korában a hittel nem ellenséges új radikális felvilágosodás e visszatért, romantikus szellemű művészetben lelheti fel egyik legfontosabb forrását és médiumát.

⁵⁸ BALÁZS Béla, *Halálesztétika* ([Budapest]: Papirusz Kiadó, [1998]), 15.

⁵⁹ Korábban ebben a témában írt tanulmányomat lásd: SZENTPÉTERI Márton, „Hétköznapi és csodák? Az olvasás esélyei a 21. században”, in *A reformáció aktualitásai*, szerk. BERSZÁN István, 149–166 (Kolozsvár: Egyetemi Műhely Kiadó, 2018).