

Igazolt hiányzás

Horváth Gizella: A szép és a semmi.

Egyetemi Műhely Kiadó, Partium Kiadó – Kvár, Nagyvárad, 2016. (Monográfiák 3.) 179 old.

„Mármost amikor egy fogalomhoz a képzeletörőnek egy olyan megjelenítése társul, amely, habár a fogalom ábrázolásához tartozik, egyedül önmagáért véve mégis annyi mindent készlet elgondolnunk, hogy ez sohasem fogható egybe egy meghatározott fogalomban [...] noha ez illető tárgy fogalmához tartozik, több annál, mint ami a megjelenítésben felfogható és distinkt tétehető.” (I. Kant: *Az ítéletörő kritikája*. Bp. 2003. 230.) Immanuel Kant iménti állítása talán az egyik legjellegzetesebb változata annak a művészetfilozófia történetében rendre felbukkanó meglátásnak, miszerint a művészeti jelenségek sajátosságát fogalmilag nem lehet megragadni, logikailag nem lehet kimeríteni. Az esztétikai gondolkodás ugyanakkor nem tehet mást, mint hogy újra és újra neki-rugaszkodjon a műalkotások megértésének a maga fogalmi eszközeivel. Horváth Gizella *A szép és a semmi* című monográfiája is ennek az ellentmondásos törekvésnek az igényével lép fel: a 20. század művészetének sokszor zavarba ejtően összetett és konfúzus voltát igyekszik egy átlátható, terminológiai együttállásba rendezni, miközben a mögötte rejlő fogalmi hiányt is éleslátóan tematizálja.

A kifejezetten olvasmányos kötetben a szerző a modern képzőművészet akkurátus és szellemes elemzésekkel ellátott gazdag példaanyagát vonultatja fel, így a témával csak ismerkedők is egy rendkívül informatív és összeszedett könyvet vehetnek a kezükbe. A könnyed és átlátható struktúra azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a kötet csupán egyfajta szellemes bevezetés lenne a modern művészet elméletébe, hiszen egy ilyen komplex, az elméletalkotót rendre megvezető téma eredeti és kiérlelt koncepció nélkül nem tenné lehetővé a gördülékeny és áramvonalas stílust. *A szép és a semmi* igazi erőssége – legalábbis jelen sorok

írója szerint – a bemutatott koncepció mögött álló elméleti keretben és a szöveget végigkísérő fogalmi tisztázásokban rejlik.

Horváth Gizella a modern művészeti paradigma teoretikus háttérét *Az ítéletörő kritikájára* vezeti vissza. Nem számít újdonságnak, hogy valaki Kant munkásságában fedezi fel a 20. század egy-nemely művészi mozgalmának elméleti igazolási lehetőségét – a szerző is hivatkozik e téren például Greenbergre (ld. 41.) – az viszont annál inkább jelentőséggel bír, hogy a szóban forgó kötetben Kant nem csupán a maga ellentmondásos alkalmazhatóságával szerepel, hanem a mások által problémásnak talált vonásai révén válik hasznossá. Miközben Kant filozófiájában a modern művészeti paradigma majd minden jellegzetességére (a szabályt adó zseni bevezetése, a forma hangsúlyozása, a művészi autonómia elvárása stb.) rátalálhatunk, Kant igazi, minden egyebet is magyarázó adaptivitásának a kulcsa a szép fogalomnélküliségének gondolatában rejlik (vö. 19.). Nem elég, hogy ebből a meglátásból fakadnak a modern művészeti paradigma legfőbb jellemzői (zsenialitás, organikuság, muzealitás), hanem egyben ezek 20. századi leépítési lehetőségét is magában hordozza. Ahogyan a szerző fogalmaz, nemcsak megalapozza a paradigmát, hanem „huzatszzerűen ki is üresíti azt”. (19.) Ez a felismerés szervezi a kötet felépítését is: a 19. században kiforrott paradigma történeti előzményeinek és elméleti kontúrjainak felvázolása után a szerző tematikus blokkokban mutatja be a 20. századi lebontási kísérleteket.

A kanti fogalomnélküliségből és a modern művészeti paradigma múlt századi destabilizálásából ered a szerző által hiányesztétikának nevezett koncepció. A hiány a fogalmi mag nélkülségét, a művészeti autonómia és alkotói szabadság garanciáját

jelenti. A hiány ebben az elgondolásban a művészet konstitutív eleme, a hiányesztétikát pedig a szerző (elgondolkodtató módon) a módszeres kétellyel rokonítja (vö. 20.). Ez az integráns semmi persze nehezen határozható meg, de a kötetből szerencsére mégis hiányoznak a közhelyes interpretációk, és a szerző egyfajta fenomenológiai józansággal árnyalja ezt a hiányt: a szerepeltetése sosem a kódosítást, hanem mindig a megértést szolgálja – feltehetően ezért is esik kevesebb szó a semmiről a cím kapcsán támasztott elvárásainkhoz képest. A könyvre eleve jellemző, hogy kerüli a túlzottan elvarrt megoldásokat, és nem riad vissza az ellentmondásos kérdések ismertetésétől sem. Intellektuális becsületességgel jelzi a felmerülő problémákat, játékos válaszkísérleteket ad rá, mintha ezek hajtanák előre a gondolatmenetet.

A bevezetőt követő első, *A szép fogalmának hiánya* címet viselő fejezetben a kötet teoretikus magját alkotó fogalmakkal és meglátásokkal ismerkedhetünk meg. A szakasz a modern esztétika kialakulásának (Batteux, Baumgarten) ismertetésével és a szépművészetek fogalmának történeti levezetésével indul. Már itt megjelenik az a felismerés, hogy a művészet evidensnek tartott formája egy sajátos történeti képződmény, amelynek kialakulásában sok véletlennek volt szerepe, s így – előrevetítve a könyv zárlatát – nemcsak keletkezési idejét lehet kijelölni, hanem a talán nem is olyan távoli végét. A kötetben végig hangsúlyos a modern együttállás esetlegessége, ezt tetten érhetjük az alternatív lehetőségekre való kitekintésekben, például az olyan felvetésekben, hogy mi lett volna, ha a művészet nem az autonómia útjára lép, hanem alárendelődik a piaci igényeknek (vö. 50.). Az első fejezetben a modern művészet három pillérét is bemutatja a szerző: a zseniális művészt, az organikus egészet alkotó műalkotást és a befogadás tereként működő múzeumot (vö. 26.). Ezek, valamint a szép fogalomnélküliségének történeti-fogalmi levezetése után el is jutunk az elméleti keretként funkcionáló kanti koncepció kurrens szakirodalomra támaszkodó elemzéséhez, majd formalista alkalmazásához, Greenberg- és Lyotard-féle interpretációjához.

Az elméleti-fogalmi alapok után a következő, *Nyughatatlan halott szerzők* című fejezet a modern paradigmában kulcsszerepet játszó, alkotói eredetiség kérdéskörével foglalkozik. A 19. századi, kivételes státuszú művész típusainak ismertetése után a szerző rátér az alkotó kitüntettségének 20. századi lebontására, többek között Barthes és Foucault a szerző halálára vonatkozó elméletét is elhelyezi a destabilizációs narratívában. A fejezet további részében kifejezetten az eredetiség elvárása áll a középpontban, mindenekelőtt annak fogalmi szétszálazását végzi el a szerző: megkülönbözteti a kanti originalitást az expresszív és a nominális autenticitástól, a saját szabályok szerinti újdonság létrehozását az értékek hiteles kifejezésétől és a létrehozott mű eredetének hitelességétől (vö. 56–57.). Ezen modern elvárások 20. századi megkérdőjelezését többek között a readymade műfaján, az appropriációs eljáráson és az önhamisítás jelenségén keresztül mutatja be.

Az eltűnt mű nyomában című fejezet a modern művel szemben elvárt organikusság fokozatos elpárolgását tematizálja: a Walter Benjamin-féle aura elvesztésétől a tárgyiasság szinte teljes eltűnéséig. A szakasz sorra veszi az alakvesztés különböző módozatait, amelyeket konkrét műalkotások bemutatásával illusztrál. Emiatt itt különösen érzékletes elemzéseket olvashatunk például pop art és conceptual art művekről, performanszokról vagy szagművészeti alkotásokról.

A következő fejezet a múzeumból mint a befogadás kitüntetett, már-már szakrális teréről szól. A szépművészeti múzeumok megjelenésének történeti ismertetése mellett az intézmény funkcionális bemutatása is terítékre kerül, ahogyan az a folyamat is, amely során a művészek kísérletet tettek ennek a sajátos térnek a megkérdőjelezésére, ám a múzeum – úgy tűnik – képes volt a kiszakadási kísérletek ellenében ható megújulásra. Ez a fajta újraéledés azonban éppen a művészet autonómiáját kérdőjelezi meg: a kereskedelmi, társadalmi és pedagógiai célok beemlése az esztétikai szemlélődés kizárólagosságát szünteti meg, így a múzeum tere többé már nem különül el élesen a környezetétől (vö. 153–154.).

A lezáró, *Az autonóm művészet tündöklése és lehetséges bukása* című fejezet a modern paradigma és a 20. századra jellemző kísérletező kedv történeti végességét hangsúlyozza anélkül, hogy homályos próféciákba bocsátkozna. Az utolsó rész a konklúziók levonása mellett azért is fontos, mivel a szerző itt tisztázza több, elméletével analógiába hozható teóriához való viszonyát is. Ezek közül a legjelentősebb pontosságok közé tartozik a Wiebel és Goebbles hiányesztétikájától való részleges elhatárolódás, valamint a kapcsolódási pontok felrajzolása az olyan elméletalkotókhoz, mint például Danto vagy Bourriaud.

Horváth Gizella könyve érdekesítően és meggyőzően tárgyalja a modern művészeti paradigma

történetét és elméleti keretét, amelynek egyik oka a zárszóban is jelzett problematika, a művészeti és hétköznapi világ közötti törés eleven megtapasztalása lehet (vö. 161.). A szövegben helyenként előbukkanó személyesség egyáltalán nem zavaró, sőt megnyitja azt az ironikus teret, amely nélkül például Duchamp munkáinak vagy a dadaista alkotásoknak a tárgyalása hiteltelen lenne. A játékos kiszólások (például Man Ray *The Gift* című művének elemzésekor – ld. 127.) teszik lehetővé, hogy az előszóban is megfogalmazott kanti „alsob” és a kalandos könnyedség a kötet végéig érvényben maradjon.

Tánczos Péter

Idők közt a szó

Kerekes Erzsébet: Szavak közt az idő.

Egyetemi Műhely Kiadó, Bolyai Társaság – Kvár, 2015. 251 old.

Kerekes Erzsébet *Szavak közt az idő* című tanulmánykötetének recenziálása első pillantásra nem tűnik hálás feladatnak. Nem tűnik annak, ugyanis a körülmény, hogy Kerekes Erzsébet előszavában maga is recenziási feladatokat lát el, jelentősen megnehezítheti a bírálói munkálatokat. Egy olyan előszó olvasása után ugyanis, amely eklatáns ismertetőjét nyújtja annak a több évtizedes tanári/kutatói munkának, melynek főbb állomásait épp a tárgyalandó kötet rögzíti, alighanem recenziálási mozgásterünk csökkenéséről kell beszámolnunk. No de mégis, mik azok a szempontok, melyeket a szerző művével kapcsolatban figyelemre érdemesnek ítélt? Azt javaslom, vessünk egy rövid pillantást a prologosz főbb megállapításaira, hogy aztán iránytűként vehessük figyelembe ezeket a szöveg később esedékes ismertetésénél.

A szerző első és egyik legfontosabb megállapítása hermeneutikai jellegű vizsgálódásai tárgyát illetően a következő: „A tanulmányok a XX. századi és a kortárs filozófiai diskurzusok olyan meghatározó problémaköreit tematizálják és artikulálják

– M. Heidegger és H.-G. Gadamer nézeteire összpontosítva –, mint az idő, a lét, a nyelv, a játék, a hittapasztalat, az igazság-esemény, a műalkotás tapasztalata, az etika és a gyakorlati életvitel kérdései.” (9.) És valóban, a szöveg ismeretében azt kell mondanunk, hogy Kerekes Erzsébet szövege bővelkedik az újkeletű filozófiai diskurzusokban nagy népszerűségnek örvendő problémakörök magas szintű, de mégis „olvasóbarát” tárgyalásával, fejtegetésével. Szövegében a rendkívüli nehézséget okozó filozófiai passzusok olyan interpretációs technikával kerülnek megvilágításra, melynek segítségével az értelmezési processzus valamenynyire olvasótípus esetén jelentősen lerövidülhet. Igazolódni látszik továbbá az az előszóban elhangzó önmegreflektív állítás is, miszerint a kötet a kutatók és tanárok mellett azoknak is segítséget nyújt, „akik a filozófiai kérdések alkalmazhatósága iránt érdeklődnek” (11.) – jöjjenek azok az irodalomtudomány, a teológia vagy a tudományos gondolkodás bármely más területéről.