

FALUSI MÁRTON

Polisz és média – a tekintély a mediatisált világban

A „gondolkodom, tehát vagyok” axiómáját mára felváltotta a „látok, tehát vagyok” jelige – fogalmazott Csoóri Sándor egyik esszéjében. A költő, akinek versei metaforikusan, tehát képileg láttatták a valóságot, arról panaszkodik, hogy a valóságos képek nem ültethetők át a nyelvbe; így a képnek gondolkodásunk *látja* kárát. Ennél érzékletesebben aligha foglalhatnánk össze szellemi mozgásformáink természetét, amely a „nyelvi fordulatot” száznolcvan fokban végrehajtva a „képi fordulat” új iránymutatásának engedelmeskedik. Bár a karteziánus ismeretelméletet nem az analitikus nyelvfilozófiák kezdték ki először, törvényszerű, hogy a gondolkodást nyelvbe vetett fül-doklólóként ábrázoló iskolák tovább radikalizálódtak, és immár a gondolkodást magát keverik rossz hírbe. A nyelvfilozófiák és az efféle implikációkat hordozó iskolák fellépésükkor áttörő kritikai erőt képviseltek abban a világban, amelyet az önhitt nyugati ész üzemeltetett. A logikai pozitivisták, Wittgenstein és Austin, a strukturalista Saussure és a posztstrukturalisták erősen tagolt szekértáborra – mai nézőpontunkból – ellentmondásos szerepet tölthettek be a „kihűlt közép-kultúrában”; amiért szellemi tevékenységük egyszerre „forróította fel”, kritizálta megszilárdult hatalmi viszonyait és tartotta szárazon az uralmi rendre vigyázók puskaporát. Korunk búvszava, a mediatisáltság, afféle deltatorokolat gyanánt éled föl képzeletemben, amely hiába ágazik szét, a gyűjtőterületét tápláló apologeta és kritikus mellékfolyók egyetlen mérgezett vízminőségű gyűlnek. A „mediatisáltság” közép-pontba helyezése végképp leszámol a logosszal: a gondolatot immár nem is a nyelv, hanem hordozó közege előzi meg; folyamánnyaként a digitalizáció – és az internet mint új médium – kibillentí egyensúlyából a *humánomot*, visszamenőlegesen is átértékeli a megismerést és az esztétikai tapasztalatot. Ez az új szemléletmód – bár hajlamos ekként megmutatkozni – nem a szubjektum hegemoniáját rendíti meg – hiszen azt több mint egy évszázada meg is döntötték –, hanem a *hagyomány* elsajátításába vetett hitünket. Semmiféle jelenség, hit, tudás nem bírálható felül, mert egy feltételezett pillanatban sem kristályosodik ki, sohasem

azonosítható. „Látványtársadalmunk” mibenléte több-féleképpen közelíthető meg – a későbbiekben erre kitérek –, ám abban biztos vagyok, hogy a személyiség és a közösség képi meghatározottsága, virtualizálódása a nyelvből indult ki; a fénycsóva onnan esett rá, a sötét úri anyagtól megfeketedve oda is tér vissza. A „kép” számunkra egészen mást jelent, mint bárki-nek bármikor a szellemtörténet korábbi epizódjaiban, mert az esztétikai hagyománytól teljes egészében elidegenedett, se nem „festői”, se nem „költői”. Nincs megkomponálva, beállítva, megfogalmazva. Nem ábrázol, nem érzékeltet, nem emlékeztet. E mediatisáltság olyan episztémé, mely korántsem a peremfeltételek függvénye, nem a telematikus kultúra eszközrendszerének igénybe vétele révén alakult ki. Nem annak okán, hogy egyre inkább a digitális térben kommunikálunk a nyomtatott írásbeliség és az analóg „infognózis” beszédmódjai helyett; „technokulturális törzsek” szállásterületeit prédáljuk fel a nemzeti hovatartozás helyett; az internet végtelenné tágított pillanatához mérjük az élettartamot a történelmi kronológia helyett. Éppen ellenkezőleg: kommunikációs közvetítőink – a beszéd, az írás, a kép, valamint az ezeket mechanikusan felhasználó televízió és interaktívan elegyítő kibertér – *sajátságosága* nem módosított a humán gondolkodás természetét iga alá hajtó praxisain; a humán gondolkodás változik folyamatosan, alakítja át a személyiséget és a közösséget. A humán gondolkodás technicizálódott, és keltette életre a technológiát, amely visszacsatolásképpen dehumanizálta. Íme, kibontakozott a szellemtörténeten átütő, új „világnézet”, amelyet Fülep Lajos már a XX. századból is hiányolt.

Mivel a szubjektum mediatisáltsága technológiai tényezőkkel függ össze, rögtön tisztázásra szorul, miként viszonyul egymáshoz a *physis* és a *techné*. Heidegger *Levél a humanizmusról*¹ című esszéjéhez kell hátrálnunk. A *techné* ugyanis kezdetben – a korai antikvitás idején – egybeesett a *poiesis*-szel, mert mindkettő célja olyan emberi alkotótevékenységre irányul, amely az igazságot, az *episteme*-t nyitja meg. Heidegger szerint – és ebben azonos a véleménye a Frankfurti Iskola filozófusaival – a modern technológia elszakadt a *poiesis*-től, a „Ge-stell” (állvány) a földet nyersanyaglelőhelyé fokozza le. A nyugati ész a természeti világot – Marcuse szavaival – az ellenőrzés, a termelés és a fogyasztás rendjéhez ido-

1 Vö.: Martin Heidegger: *Levél a humanizmusról* (1946)

mítja; vagyis – ahogy Adorno és Horkheimer írja – „az emberi lények azt kutatják, miként tanulhatják meg a természettől, hogy rajta és az emberi lények teljessége fölött korlátlanul uralkodjanak”. Nemcsak a Kék Bolygót, de a személyiség autenticitását (önkieljesítését) is veszélybe sodorja tehát az a modern technológia, amely a természetet önmaga leigázásának érdekében aknázza ki. Ekként romlik meg a felvilágosodás friss levegője; az igazság a tulajdonképpeni természettel és a teremteni hivatott technológiával együtt rejtőzködik. Ha áporodott légkörű kulturális miliók, rossz közérzetünk ősokait keressük, föl kell vázolnunk azt az ívet, amely a technikaellenes művészetfogalomtól a – heideggeriánus terminussal élve – planetáris (az embert robotizáló, a természetet leigázó) világkép, a kibertér (cyber-space) egyeduralmáig húzódik. Fő tézisé, hogy a kortárs művészi formanyelvek világméretű kiüresedése elsősorban technikaellenes harcállásaik feladásából következik; abból, hogy a – továbbiakban körüljárt – mediatisáltság ideologikus elvárásaihoz a végletekig alkalmazkodnak, ezért nem képviselnek kritikai attitűdöt; némelykor a nemzetközi fuvarozásban előírt úrtartalmú tömegáru, a konténer, máskor a kábeleken továbbítható szórakoztatóipari portéka alakját öltik fel. A műalkotás akkor tölti be hivatását, ha forgalomba kerül, akadálytalan áramlásának nem szab gátat sem a hagyomány vámhatára, sem a minőségbiztosítás ízléskontrollja, és az előállító sem szavatolja a személyesség kellékeit. Igazságértékét a forgalomban tartás kiterjesztése, kiszélesítése határozza meg; emiatt ontológiai státusza a megtévesztés, hiszen a fogyasztó azt hiszi, hogy *elfogyasztja*, miközben soha el nem fogy, csupán állandó körforgásban van; fölcserélhető és újrahasznosítható. Derrida „disszeminációs” tétele is erre utal; filozófia, tudomány és irodalom csupán „jelszóródás”, megértés és félreértés nem választhatók külön. Az értelmi rendszerek határai felszívódtak; szövegek, mozgóképek, klipek, effektusok mind-mind „kompatibilis konfigurációk”, ahogy az első számítástechnika órán tanultuk a kompjúterről. Fontos megjegyeznünk, hogy a „művészi formanyelveken” – a poiesisből kiragadott technén – semmiképpen sem érthetünk stiláris választásokat, eljárásokat, anyaghasználatot vagy retorikai eszközöket. Nem attól apologéta technológiai értelemben a művész, hogy videoinstallációt készít, és nem olajfestményt vagy akvarellt; avagy kollázst, és nem a „semmiből”, pusztán ecsetvonással, tollsercegéssel

hozza létre művének valamennyi részletét. A heideggeri techné-fogalom – ha valamelyest illik is rá a „konzervatív” jelző – másképpen tradicionális indíttatású: gyengébb mozzanatában a romantikus alkotáslélektan tüzét csiholja, erősebb mozzanatában pedig az empirista/racionalista ismeretelméletből és metafizikából igyekszik menteni a menthetőt. Jó előre leszögezem, hogy a mozgókép szerepét kitüntetettnek érzem e kulturális tájképben; ám helyzete egyúttal ellentmondásos, hiszen formanyelvének jellege miatt sokáig vonzó, ígéretes, *horribile dictu* „forradalmi” hatású gondolkodásmódként élhetett a köztudatban, mindazonáltal éppen bombasztok iránti hajlamai tették rendkívül esendővé, ekként alkalmassá arra, hogy a szórakoztató „kulturüzem” bedarálja.

A modern kultúrfilozófia referenciaszemélyei minél kevésbé szellemtörténeti, s minél inkább hatalomelméleti aspektusból vizsgálták a technológia fogalmát, annál jobban eltávolodtak a probléma lényegétől. Ismeretes és pontosan feldolgozott Walter Benjamin és Adorno vitája a modern gondolkodás – voltaképpen a heideggeri „nyelvromlás” – megítéléséről; ami azonban a kultúrkritikát kettős tévútra siklatta. Benjamin és Adorno is azzal foglalatostokodik, hogy a művészet potenciálját fenntartsa a kultúrában, s ekként különbséget tesznek „jótékony” és „ártó” folyamatok között, ám mindketten ideológiai előfeltevéseik áldozatai. Benjamin „aura-fogalma”² mintha Heidegger „tisztás-metaforájára” reagálna; a műalkotások reprodukálhatósága új léttörténeti princípium (alapelv), amely megváltoztatja a szubjektum és objektum közötti távolságot, egyszerre mind a mű ontológiáját, a vele szemben táplált elvárásokat. A heideggeri „Lichtung” – jócskán leegyszerűsítve – afféle értelmezési tartomány, hermeneutikai puffer, amelyben a „Dasein” a létezését elsajátítja, otthonossá berendezzi; a „költői lakozás” pedig a fűzisz poétikus – értsd: autentikus, eredeti – átalakítása. Heidegger szerint a műalkotást annak sokszorosítása mindenképp megfosztja autenticitásától, a csakis „itt és most” érvényesíthető igazságtartalmától; vagyis – Benjaminnal szólva – meggyengül aurájának fényköre. Bizonyos trendeket, kliséket, paneleket dolgoz ki a kulturális hatalom, amelyeket mindenütt szétterít és számon kér; ilyen a nemzetközi filmforgalmazás technológiája is, hiszen a szórakoztatóipar dömpingje az egész

2 Vö.: Walter Benjamin: *A művészet a technikai reprodukálhatóság korában* (1936)

földgolyón egyaránt könnyen emészthető árucikkeket termel. Ám azon az áron hajthatja ezt végre, hogy senkinek a „gondját” – mint „Sorge”-jét – nem vállalja, semmiféle tradícióhoz nincs köze. Csakhogy amíg Heidegger a techné történetében a „létfelajétést” diagnosztizálja, addig Benjamin a műalkotások auravesztésében az elnyomó hatalmi viszonyokkal ellenszegülő új fegyvernek kifejlesztésének esélyét is megpillantja. A populáris kultúra – s ő a mozit ide sorolta – „figyelemelterelési”³ nemcsak rombolják a tekintélyt a kultúrában, hanem az új autoritások keletkezésének lehetőségeit is felkínálják; így a kapitalista „árufétis” közreműködik hatalmának lebontásában, a modern életvilág természete a szórakoztatóipar fragmentáltságában ismerhet magára. Nota bene, Walter Benjamin azért vette védelmébe az eltömegesedő művészi formanyelveket, mert egy új kollektív szubjektum messiási eljövételét prófétálta; és nem amiért mai patrónusai, akik a szubjektumot mikrocsipekre bontják, hogy alkatrészenként legyen programozható a „kaliforniai ideológia” szilíciumvölgében.

Benjamin szemlélete két, egymással ellentétes irányban fejtett ki erőhatást: egyfelől, *explicite* – valamely homályosan újradefiniált proletár osztályöntudat jegyében – a tömegembert mozgósító, elidegenedést oldó populáris kultúrát emancipálta; másfelől, *implicit* mégiscsak a kollektív individuum lebontásához fogott hozzá, hiszen a kanonizált kulturális örökség alóli felszabadításért szállt síkra. A műalkotás aurája, a kultúra kánona és a közösségek mitológiája Benjamin szerint meghaladottá vált, az új embertípus a mára közhelyszámba menően idealizált városi kószáló, a mozivásznon heroikus rangra emelt „flaneur”. Adorno ezzel szöges ellentétben álló kultúrfilozófiai stratégiát követett, amely talán utolsóként őrzött afféle neokantiánus tudáseszmenyt, de azóta szintén végzetesen hiteltelenedett. Elvetette a populáris kultúrát a magaskultúrával összemosó felfogást; ám a magaskultúrának szellemileg olyannyira kifinomult, pedantériára hajló, s ezzel együtt ideologikusan, *in flagranti* tetten érhető mércéket írt elő, hogy azokat a multiplexek és a popkoncertek fedélzetén albatroszként bukdácsoló nyugati entellektüelek többsége sem üti meg. Korántsem véletlen, hogy amíg Walter Ben-

jamin számára a kópiák sokszoríthatóságával élen járó filmművészet lett az etalon, addig Adorno a kortárs komolyzenéhez folyamodott példakért. Mihelyst azonban tudomást szerzett Bartók Béla népzenei indíttatásáról, a magyar komponista kiesett kegyeiből,⁴ s végül csaknem kizárólag Schönberg, alias Adrian Leverkühn szobra maradhatott teoretikus pantheonjában. De mitévő legyen bukott korunk, ha sem Heidegger monoklijához, sem Benjamin napszemüvegéhez, sem Adorno cvikkeréhez nem szokott a szeme?

Azért időztem el a techné-fogalom e három markáns meghatározása fölött, mert kultúránk – s benne a művészet mibenlétéről folyó disputáink – zavarodottsága alighanem idáig vezethető vissza. Ahogyan az a balítélet is, hogy a populáris kultúrüzem („Kulturbetrieb”) termelékenysége számszaki adatokkal – nézettségi ráta, citációs index, olvasottsági mutató – támasztandó alá; bármely egyéb elvont gondolatki-sérlet nem több a baloldal hagyományos ellenforradalmi előkészületeinél, ami az állam legitimációját és hatalomkalkulációját hivatott kikezdeni, ám működőképes kulturális alternatívával nem hozakodik elő. A valódi kérdést úgy érdemes fölvetni, hogy mi a művészet hivatása a posztindusztriális/posztmodern kulturális stratégiák bukása után; ki tud-e lábalni abból a kiskorúságból, amelybe a technológiai átállások túlértékelése taszította? Amellett érvelek ugyanis, hogy az állami autoritás megrongálása, a nemzeti kultúra kánonképző tekintélyének aláaknázása és a mediatisált látványtársadalom mérnöki modellje egymást erősítő, összetartozó ideológiák, amelyek születésükkor a létbe vetett és elidegenedett modern ember felszabadítását, az autonóm és autentikus gondolkodásra való képesség visszaszerzését tűzték ki célul. Törekvéseik azonban balul ütöttek ki, mert az államhatalomnak éppen az emberi autonómiát szavatoló kompetenciája csorbult, miközben erőszakmonopóliuma lefegyverzőbb, mint valaha; a kulturális tradíció hatalmi vákuumában a multinacionális szórakoztatóipar találja meg számításait; a médiumokat pedig nem a szabad diskurzusok ethosza hatja át, hanem az írásbeli értelmezéstől megfosztott képek ezotériája; afféle „infognózis” (az *ént* pusztá információként taroljuk), misztikus „éntechnológia” (Eric Davis⁵),

3 Vö.: Császi Lajos: *Másságok és azonosságok a médiában az aura elvesztése után (Walter Benjamin aktualitása)*, forrás: mediakutato.hu

4 Vö.: Weiss János: *Az esztétikum konstrukciója Adornónál* (Akadémiai Kiadó 1995)

5 Eric Davis: *Technokultúra és vallásos képzelet* (In: *Buldózer*, médielméleti antológia, 1997, szerk.: Sugár János, fordította: Bálint Anna)

amiben a derridai „iterabilitás” (soha semmi sem lehet *ugyanaz*) pompázik.

Mégis mi jellemzi a mediatisált hatalmat? Marshall McLuhan legendás palimpszesztje, a „médiamasszázs”⁶ kezdetben csupán ironikus pamfletként borzolta a kedélyeket; korunk azonban egyszerre mormolja mint mantrát és morzsolja mint rózsafüzért. McLuhan víziója beteljesedett; a politikát, az oktatást és a családi életet maga alá gyűrte a technológia buldózerre, a sokat emlegetett baudrillard-i „kommunikációs eksztázis”, amely bódít és felejtésre kárhoztat. Két fontos tétele, vagyis hogy „polgárháborús helyzet alakult ki az elektronikus médiumok és a nyomtatott világ között”, valamint „a közvélemény egymástól független egyénekből áll, akik mind saját rögzített nézőpontjukból látják a világot”, anélkül fémjelzi az új kulturális időszámítás kezdetét, hogy bármilyen új episztémét alapítana. Platónnal, az írásbeliség küszöbén, a gondolkodás újfajta természete köszöntött az emberiségre; az elektronikus média örömhíre annyi, hogy episteme nincsen, csupán dokák vannak. A posztstrukturalizmus csapdahelyzete mégsem magyarázható kizárólag a technológia felől: az elvont nyugati ész szubjektumának történelmi kontextusba, hálózatos diskurzusokba helyezése – ahogyan Foucault javasolta – eredményezhette volna a poézis szárnyalását, a művészetek potenciáljának erősödését. Azt a hatást, hogy a művészi sokszínűség felülkerekedik a csereszabatos technológiai erőforrásokon. McLuhan és követői azonban nemcsak feltették kezüket, de ki is adták az *előre!* vezényszót, hogy az ortegai tömegember és a tömegtermelés foglalja el az új médiumokat; mondván, a televízió képcsöve demokratikusabb közvéleményt forraszt Humboldt művelődéscsényénél, az internet következetesebb nevelő („guru”) a családnál, bölcsőbb tanítómester az egyetemenél. Ez az ideológia mára bő termést hozott, régóta tart a szüret; megmaradtak ugyan a technológia hagyományos formái, ám olyanná váltak, amilyenek az új médiumok kiagyalói álmodták meg őket, s nem az új médiumok őrizték meg a régi episztéméit, ahogyan az írásbeliség kultúrája nem semmisítette meg a szóbeliségét; Homérosz és Szókratész azóta is ott ragyog a nyugati civilizáció égboltján. Nem a televízió lett az új szavazófülke – emlékszünk McLuhan jóslatára –, hanem a szavazófülke

lett olyan, mint a televízió. A világháló nem szaporította s varázsolta mindenki számára hozzáférhető ubikvitássá (korlátlan erőforrássá) a tudást, hanem a világháló nem-tudása tömegesítette el az egyetemeket. A közvélemény nem terebélyesedett világtársadalommá, a nemzetek nem szerveződtek világlámba („globális faluba”), hanem a népszuverén és a nemzetállam lényegült át *kiber-Leviatánná* a hálózatok történelmi múlton kívüli hiperspektrális kameramozgásában; miként a facebook-forradalmakat sem újfajta szuverenitásukra ébredt népek, hanem atavisztikus hatalomtechnikák robbantották ki. A terrorizmus, az Iszlám Állam nem pusztán magabiztosan használja a technológiát; ő maga is olyan, mint a technológia, sőt egyenesen a politikai testet („body politic”) öltött technológiával eglyényegű. Államterülete nincsen, hiszen nomád és élősködő, mint a vírusok és a kémfájlok; vallása nincsen, ha mégis, az a „new age” pogánysága, hiteit innen-onnan barkácsolta össze; célja a pusztítás, amelyért gépfegyver és gépagy szövetkezik. Napjaink erőszakos cselekményeinek motivációja, hogy a valóságban – ahonnan az egyént száműzték – a radikális jelenlétet proklamálják, de mindezt csakis látszólagosan és értelmetlenül banálisan követhetik el. A pusztítás a kizárólagos valóság, de a gyilkos mindenkor együtt pusztul el az áldozattal.

Az elektronikus médiumok „üzenete”, önmaguk lényege, hogy mindenütt jelen vannak, miközben az egyén nincs jelen sehol; ez egyszersmind gondolkodásunk lényege is. Bármerről is közelítsünk hozzá, középkorias attribútumok veszik körül; a szétagoltóság, a bizonytalanság, a nomadizáció mind-mind olyan jellegzetességek, amelyek a Római Birodalom civilizációjának bukása, a barbár törzsek betörése utáni, az államszerveződések előtti Európát idézik – a keresztény kultúra csúcsteljesítményei nélkül. Umberto Eco „posztmodern középkorról” szóló hasonlata öszeér a „neo-televízió”⁷ fogalmával, amely szerint minden esemény és ember primér rendeltetése, hogy kamerára vegyék; ekként a televíziózás történetének tárgya önmaga, lévén önreflexív és képtelen a referencialitásra (a valóság-vonatkozásra). A digitális kor alapvetően a reneszánsz perspektíva teljes elvetését tételezi, a „középpont-nélküliséget”, a „poliperspektívisztikus életvitelt” (Losonczi Alpár⁸), amely a kul-

6 Marshall McLuhan – Quentin Fiore: *Médiamasszázs* (Typotex 2012)

7 Vö.: Jonathan Bignell: *Postmodern Media Culture* (Aakar Books 2007)

8 Vö.: Losonczi Alpár: *A határok digitalizálódása* (In: *Buldózer*, médiaelméleti antológia, 1997, szerk.: Sugár János)

túra totalitását meghatározza; egyet jelent az identitás és a transzparencia (átláthatóság) teljes hiányával. A politikai uralom állami és szupranacionális (nemzetek feletti) tényezői összecsomósodnak, a hatalmi ágak elválasztása és az elszámoltathatóság hiú ábrándok csupán; a kulturális kánon alanyának, a kollektív szubjektumnak a megsemmisítésével az esztétikai ítélőerő, az ízlés került múzeumi tárlóba. Mind a politikailag szervezett sokaságot, a népszuverént, mind a kollektív emlékezet őrzőjét, a nemzetet felkockázta az infokommunikációs hálózat. Nemcsak a lyotard-i értelemben vett „nagy elbeszélés” kohéziója bomlott fel, de a személyes történetek szövegösszefüggései is; elsősorban pedig a kompozíciós elvet iktatták ki a kultúrából: ezt fejezi ki a valódi könyv kivonása a forgalomból, amelynek van szerzője és olvasója, szüzséje (a tartalom formája) és fabulája (a tartalom szubsztanciája), fiktív és imaginárius világa (*ad notam* Wolfgang Iser).

Guy Debord a „spektákulum társadalmát” érzékeltesen festette le 1967-ben,⁹ felismerve, hogy a művészet „a feloldódás korszakába lépett”. Debord azt a folyamatot ragadja meg, amikor a jelek mögül eltűnnek a jelöltek, a reprezentáció aktusa pedig megszűnik azáltal, hogy amit reprezentál, nevében él csak, többé nincs jelen: „ahol a való világ egyszerű képekké változik, ott a pusztá képek valódi lényekké alakulnak át”. Kultúrpresszimizmusa azt hangsúlyozza, hogy a „feloldódott”, „látványéhes” kultúra nem vizsgálhatja felül saját apparátusát, nem kerülhet önön totális logikáján kívülre. „Csak a kultúra valódi tagadása lehet a kultúra értelmének örököse. Az ilyen tagadás többé nem maradhat kulturális. Valamilyen módon a tagadás az, ami a kultúra szintjén megmarad – de az értelme már teljesen más.” A szubverziót, hogy a jelek megszüntetik a jelöltet, Baudrillard nem sokkal később a Debord-éhoz hasonló fogalom, a „szimulákrum” bevezetésével elemzi;¹⁰ s a Walter Benjamin-i „figyelemelterelésre” kísértetiesen emlékeztető módon a kultúra vezérlő eszméjének a valóságról történő „lebeszélést” tartja. A hiperreális elleplezi a reálisat, vagyis „a szimuláció kora minden referenciálisnak a likvidálásával veszi kezdetét”. „A valóság termelésének és újratermelésének hisztériája” – ahogyan Baudrillard írja – újfajta uralmi rendet hoz létre.

9 Guy Debord: *A spektákulum társadalmá* (Balassi Kiadó 2006, fordította: Erhardt Miklós)

10 Jean Baudrillard: *A szimulákrum elsőbbsége* (Testes könyv I. 1996, Dekon könyvek, fordította: Gángó Gábor)

Ekkorra – az 1970-es / 80-as évek fordulóján – a kultúrkritika egyszerre volt Foucault eszmeifuttatása a „panoptikus társadalomról”, amit a *Felügyelet és büntetés* című könyvében fejtett ki. A panoptikus társadalmat, amelyet úgy terveztek meg a korai, *Rechtsstaat* típusú jogállamok, hogy egy személy szemmel tarthassa, áttekinthesse a többiek tevékenységét, Baudrillard szerint a televízió szemében megcsillanó *hiperreális* társadalom váltotta föl, amelyben az aktív és a passzív alany szerepei nem különböztethetők meg többé.

Mára mi sem egyértelműbb képlet, mint hogy a televízió elmosta a határokat az általa konstruált valóság és a megélt tapasztalatok között, a néző egyszerre érezheti magát antropológusnak és az etnográfiai megfigyelés tárgyának. Emiatt volt szükségzerű a digitális és a kibertér csomópontjainak kivitelezése, amely azzal kecsegtet, hogy a felhasználó szabadon alakíthatja a szimulákrumot. Interakciót ígér – szubjektumok nélkül interszubjektivitást már aligha –, ám a technológia eszközparkját, az operációs rendszereket, a „felületeket” készen kínálja; a valóság szemiotizációját előre elvégzi, a denotátum (egy jel konkrét tárgyra vonatkozó értelme) és a deszignátum (tárgyak összessége, melyekre egy jel vonatkozhat) adott, az egyén legfeljebb csoportosít, kiemel, összeköt, kombinál. Amit Walter Benjamin akként üdvözölhetne, hogy immár a proletariátus tőkésként is kiveszi részét a kulturális termelésből – hiszen zsebében lapul az okostelefon, a világhálón blogol, kommentel, bejegyez és vitába száll –, minden korábbinál kiszolgáltatottabb alattvalóvá teszi az egyént. A televízió még manipulált, szimulálta a valószerűt, Disneyland eltompította az érzékelést, ám a készülék kikapcsolható, megkerülhető, nem törölte el a választási lehetőségeket. Nixon és Kennedy hús-vér elnökjelöltként vitáztak, a magyar *Szomszédok* című teleregény üzenetei a rendszerváltás aktuálpolitikai arénájának eseményeitől függően módosultak. Ezzel szemben a kibertér nem manipulál, hanem megszünteti a személyi autonómiát; a személy már csak imágóként, avatárként van jelen.

Egy másik filozófus, Deleuze szerint Foucault „felügyeleti társadalmát” az „ellenőrzés társadalmá” követi,¹¹ amelyben nem a kézjegy, a szám vagy a vezényszó a hatalom attribútuma, hanem a „hozzáfé-

11 Gilles Deleuze: *Utóirat az ellenőrzés társadalmához* (In: *Buldózer*, i. m., fordította: Ivacs Ágnes)

rést biztosító kód”; a bebörtönzött emberből eladósdott ember válik, a gyár központi épületének helyébe a szétszórt *korporáció* lép, az egyszerű gépesítés szociotechnikai eljárásait a kompjúterére cserélik le. A leírás hozzávetőleg pontos, de vajon miféle receptet ír rá a népszerű francia filozófus, aki – nem mellékesen – két komoly könyvet is szentelt a mozinak? Deleuze már annak a posztmodern teoretikus élcsapatnak a tagja, akiknél a kultúrkritika és a dekonstrukció összetalálkozik; a fennálló kérelhetetlen kritikussai, ám nem veszik észre, hogy mindaz, amit fennállóként azonosítanak, immár a múlté; preskriptív (előíró) tételeik pedig egy olyan világegészt áhítanak, amely jó ideje a sajátunk, és éppen e fölé szeretnénk emelkedni. „A történelemben hosszú ideig az állam volt a könyv és a gondolkodás modellje: a logosz, a filozófus-király, az idea transzcendenciája, a fogalom interioritása, szellemi köztársaság, az értelem törvényszéke, a gondolkodás funkcionáriusai, a törvényhozó ember és a szubjektum”¹² – olvassuk nála, amikor ezzel a hierarchiával és bürokráciával szemben igyekszik meghatározni – Félix Guattarival közösen – a „rizóma” mibenlétét. A műalkotásról, a tulajdonképpeni gondolkodásról mint rizómáról voltaképpen mindaz elmondható, ami a hagyományos hermeneutikai modellek ellentéte: nincs tárgy, nem *imago mundi*, viszonya a valósághoz, szerzőjéhez és olvasójához tisztázhatatlan. Fredric Jameson, aki a filmszalagban a posztmodern technológia legjellemzőbb megnyilvánulását vizsgálja, találóan foglalja össze ugyanezt: „a posztmodern szöveg [...] bizonyos szempontból nem más, mint jel-áramlás, mely ellenáll a jelentésnek, alapvető belső logikája a témafelvetésekből mint olyanokból való kirekesztődés, és amely ennél fogva szisztematikusan arra törekszik, hogy rövidebbre zárja a hagyományos interpretációs kísértéseket”¹³. Deleuze kulcsszava az „elrendeződés”; a hagyományos viszonyok – amelyeket a tarackhoz hasonlított rizómával szemben a *fa-gyökér* szerkezete szemléltet – szubjektum és objektum, megismerő és valóság között nem enyésznek el, hanem folytonosan oszcillálnak, újraartikulálódnak. Mivel a rizóma egyszerre metaforája az ontológiának, a közösségszerveződésnek és a technológiának, számunkra különösen érdekes mozzanata, hogy benne

az aktualitás és a potencialitás, a valóságos és a virtuális állandó mozgásban van: *reproduktálhatatlan*. A rizómaszerűen, decentralizáltan működő nemzetközi nagyvállalatok és a világháló Deleuze nyomán felfoghatók úgy, mint a korlátlan szabadság „gépezetei”; s ez a korábbiaktól különmemű technológia éppen azáltal tesz szabaddá, hogy nem reprodukálható, strukturális szinapszisai folyton eloldódnak és újracsomózódnak. Szemben a Walter Benjamin-i hanglémezzel és filmtekerccsel, a rizóma mintha az aura visszaszerzésének furcsa technológiája lenne: annak antiesszencialista, antiszubsztancialista válfaja. Az internet azonban nemcsak csomópontokkal, szerverekkel és rúterekkel rendelkezik, hanem sajátos fogalmakkal, ideológiákkal; sőt – a nyomtatott sajtót és a televíziót imitáló – hírüzemekkel, csatornákkal, szolgáltatókkal, oligarchákkal is. Deleuze a tekintély hagyományos konstitúciója helyett nem nyújt semmi alternatívát; a rizóma nem lehet a közösségi autoritás letéteményese, sem a szabadság záloga, inkább a kontroll olyan episztéméje, mely az abszolutizmust tökélyre viszi: a panoptikumot nem egy kiismerhető szempár ébersége őrzi, hanem földembe rejtett ipari kamerák pásztázzák. A *cenzor* személyét nyugdíjazták, leshelyére, a júdásablakba a *szenzor* betáplált tulajdonságokat mérő személytelensége települ.

De vajon miféle ideológiák működtetik napjaink techné-fogalmát? Deleuze ugyan rizomatikus könyvekről és szövegekről is értekezik, elméletének fő felségterülete mégis a film, mivel az könnyebben kiaknázható „poszthumanista”, dekonstruktív értelmezéseinek, mint az írás. Amit „mozgás-kép” és „idő-kép” paradigmáiban megkülönböztet, ugyanolyan nehezen védhető, mint Adorno elitkultúra-fogalma. A *mozgás-kép* klasszikus periódusa a filmképi realizmust, a szenzomotoros érzékelést, az automatizáltságot, a habituálist, a mindennapi közlékenység kliséit foglalja magában, s ennek válsága jutott kifejezésre Hitler és Hollywood vizuális fasizmusában, az „akarat diadalában”, amely felszámolja a valóságot. Ezzel szemben az *idő-kép* episztémológiája dacol a hatalommal, a felügyelettel, a zártsággal, a megalapozottal, a motiválttal; azzal a sémával, hogy „a végleges, általános egész nemcsak, hogy előre meg van tervezve, hanem eleve az határozza meg mind az elemeket, mind pedig egymás mellé helyezésük feltételeit”¹⁴. Deleuze filmelmélete azonban megint,

12 Gilles Deleuze–Félix Guattari: *Rizóma* (fordította: Gyimesi Tímea)

13 In: *Postmodern Media Culture* (i. m.)

14 Vö.: Györi Zsolt: *Kubrick és a gondolkodás anti/poszthumanista*

ha sorra vesszük a filmtörténet értékes alkotásait, amelyek némelyike valóban illeszkedik posztmodern esztétikai teóriájába, ám – s alighanem többségük! – annak ellenére opus magnum, sőt meghökkentő vagy felkavaró, hogy klasszikus szerkesztési elvekre épül. Számos remekművet inspirált az urbánus bohém figurája, avagy a szétesett identitású antihéroszé, ám a filmtörténet bővelkedik a hübrisz és a katarzisz feszültségivére huzalozható, tragikus sorsú hősökben.

Adorno és Deleuze elgondolásaiban van egy figyelemre méltó közös elem: mindketten azt a műalkotást tartják nagyszabásúnak és eredetinek, amely az emberi viszonyokat minél absztraktabbul, személytelenebbül, az értelmezésekre minél nyitottabban, a történelmi szituáltságtól és a kulturális tradícióktól mind jobban elszakítva elemzi. Bár abban kétségtelenül sok igazság van, hogy a kortárs művészeti törekvések az Umberto Eco-i „nyitott mű”¹⁵ felé mozdulnak el, és egyetérthetünk e jelenség termékeny mivoltával, az absztrakt és a személytelen túlhajtása legtöbbször a hollywoodi típusú üres mintázatokat rajzolja ki, avagy a káros hatalmi megfontolások érdekeit szolgálja (legyen szó akár piaci, akár állami érdekekről); s végső soron a kárhoztatott nyugati ész szokványos hatalmi manővereit ismétli, amelyekkel eredetileg konfrontálódni akart. Az elitista művészetelméletek kiáltó belső ellentmondása, hogy a valóságot annak reprezentálása „fasizálja”, nyílt erőszakot gyakorol rajta, s a mű minél nagyobb distanciát tart fenn a realistól – vagy minél őszintébben beismeri, hogy eszköztelen a reális, a „traumatikus” ábrázolásában –, annál szabadabbá teszi a szubjektumot. Ebben az okfejtésben viszont az a bökkenő, hogy a magára hagyott egyént mediatisáltsága a bulvármédia karmaiba taszítja, amely ugyan a valóságot ígéri, de a hiperrealitást égeti retinájába, *à la* Baudrillard.

Hans Robert Jauss – amikor a „strukturális paradigmát” követő „szemiotikai paradigmáról” értekezik – kiemeli azt a tendenciát, hogy a szellemtudományok kultúratudományokká „épülnek át”, ám „a szemiotikai paradigma ma egyre inkább odafordul a hermeneutikához, amelyet eredetileg tagadott”¹⁶. Mi más választása lenne, ha az értelmező tekintélyt és az értelmes cselekvést rehabilitálni kívánja? A kul-

túratudományok módszere azonban nem azért nem „tiszta”, mert az interdiszciplinaritás és az önreflexió a fő ismérvei, hanem mert a *sein* és a *sollen* világát szinkretista módon vegyíti. Roland Barthes híres könyvecskéje, a *Mitológiák*¹⁷ élelméjűen szembeszáll a giccsel, az illuzórikus polgári hamissággal, amelyben „a világ kiszínezése mindig a világ tagadásának az eszköze”; ám a „jel erkölcsiségének” vizsgálatakor – pozitívumként feltüntetett – „őszintén intellektuális” és „mélyen gyökerező” különbségtevése homályban marad. Előbbire frappáns példa lehet a brechti színház, utóbbira – mondjuk – a Paul Celan-i enigmatikusság, ám a kulturális jelek, jelenségek e szerinti osztályozása visszacsúszik az adornói szubjektivizmusba, ahonnan menekült. Barthes objektivizmusában az elmélet mégsem az elitizmushoz kanyarodik el, hanem az irodalom, a magaskultúra relativizálásához, kijelentvén, hogy „a nyelv a szubjektum”, továbbá, hogy „az írónak nem marad más hátra, mint a variáció és a kombináció tevékenysége: nincsenek alkotók, csak kombinátorok”. A nyelv efféle, barthes-i abszolutizálása az alkotóval szemben olyan elgondolás, amely végső soron a technológia zsarnoki princípiumának rendeli alá a kultúrát; a könyvet a nyomda-technikának és a terjesztői gyakorlatnak, a digitális jeleket a kibernetikának. Egyszersmind bizonyítja tézisemet, azaz hogy nem a poézis nélküli techné ragadja magával a művészetet, hanem a művészet technicizálódik, automatizálja az egyént.

George P. Landow sommásan állapítja meg, hogy „az elektronikus link felszámolja a határokat két szöveg között, szerző és olvasó, tanár és diák között”¹⁸. A hipertext és a hipermedia fogalmát Theodor Nelson alkotja meg mint „nem-szekvenciális”, folytonosan elágazó írást, amely kapcsolóelemeket, nyomvonalakat biztosít a címzettnek. Landow meggyőzően mutatja be, hogy a számítástechnika adatforgalmában alkalmazott elmélet ugyanazt a „nem hermeneutikai” episztémét juttatja érvényre, amit Barthes „ideális textualitásnak” tekint. A szövegek, képek, hanghatások bizonytalan kapcsolódásai („liaison”-jai) megszüntetik a hierarchiát, a befejezhetőség ábrándját, a jelentés korlátozhatóságát; a szöveg „jelentők galaxisa”, nem pedig „jelentettek struktúrája”. Világunk értelmi rendszerei immár nem lezárt kéziratok, láb-

képei – Deleuze-iánus olvasat (kézirat)

15 Vö.: Umberto Eco: *Nyitott mű* (Európa Könyvkiadó 1998)

16 Hans Robert Jauss: *A szellemtudományok mintaszerűsége a diszciplínák párbeszédében* (In: *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Ráció Kiadó 2005)

17 Roland Barthes: *Mitológiák* (Európa Könyvkiadó 1983)

18 George P. Landow: *Hypertextuális Derrida, posztstrukturális Nelson?* (fordította: Ivacs Ágnes, forrás: www.artpool.hu)

jegyzetek, kritikai kiadások, kommentárok, monográfiák utaláségszéből tevődnek össze, hanem jelek ellenőrizhetetlen, kusza szövevényeiből; ezáltal szabadulunk fel a hagyományos írásmód és a gutenbergi nyomda technéje alól. Barthes voltaképpen ugyanazt a „szövegblokkokból” álló metaszöveget nevezi „lexiának”, amit az informatikában hipertextként kezelnek. Sőt, Derridának az eredetileg a mozira használt „asszamlázs”-fogalmát is ide idézi Landow; annak demonstrálására, hogy az alkotást szövegekre, a hagyományt diskurzusokra szerelő nagy filozófiai autóbontó agya mennyire egy rugóra járt a számítástechnikai szakemberekével. Derrida úgy vélte, hogy a gondolkodás új korszakának a mozi jobban megfelel, mint az írásbeliség, s ezt aligha magyarázhatjuk másként, mint hogy a képek önkényesebben értelmezhetőek, mint a szövegek: a film azért virágzott vezető művészeti ágként az irodalom letűntekor is, mert formanyelve polifonikusabb, így nagyobb a kitettsége a „központ-nélküliséget” hirdető teóriáknak; jól lehet a valódi film ugyanúgy technikaellenes, mint a valódi könyv. Természetesen nem a műalkotás „nyitottsága”, többértelműsége okozza eljelentéktelenedését. Csakhogy amíg például Walter Benjamin a montázstechnikát akként ünnepelte, mint egy monolit történelmi kor asszociatív merészségének kifejeződését, addig Derrida „asszamláza” egy elektronikus impulzusokra szaggatott kultúra további önfelszámolásához járul hozzá. A könyv ethosza semmiképp sem az elnyomás technológiája, ha az uralkodó technológia éppen a könyv mint léttörténeti princípium meghaladását tűzi ki célul. Amit Barthes mítosz- és ideológia-kritikája oltalmazásához fog ránk fegyverként – a befogadó minél hosszabb pórázra engedése a szerzővel szemben –, azt az informatikai hipermedialitás az üzenet feladójának és címzettjének likvidálásához „biztosítja ki”; illetén az addiginál vérszomjasabb mítoszt emel trónra, amely már nem is kíván „természetesnek” látszani, hiszen tagadja a „valóságot”.

Barthes és Derrida posztmodern teóriái azonban nem úgy buktak meg a kulturális gyakorlatban, hogy Habermas vagy Rorty diskurzusetikájának győzelmét hirdethetnék ki. Előbbiek pluralizmusa velejéig antihumanista, utóbbiaké a kommunikációs szabadságról szőtt naiv képzelgésekből táplálkozik. Az ideális textualitás, a hipermédia – akárcsak a deleuze-i rizóma – szöges ellentétben áll mindazzal, amit az ideális (politikai) közösségről olyan – különböző filo-

zófiai iskolákból származó – elmék gondoltak, mint például John Finnis, aki a – részleges közösségek fölé boruló, mindenki boldogulását elősegítő – „teljes közösség” (complete community¹⁹), Jürgen Habermas, aki a republikánus közvélemény, avagy John Rawls, aki a liberális, alapjogi metafizika feltételezése nélkül²⁰ a közjót pusztá retorikai alakzatként ábrázolta. Ez a médiafelfogás nemcsak a nemzeti kultúrán nyugvó állameszmével szakít, hanem a Habermas-féle posztmodern racionalitással is (bár én magam mellett szoktam érvelni, hogy e két tényező egymástól elválaszthatatlan). Habermas kifejezetten hivatkozik arra a schilleri maximára, hogy *a szép közlés egyesít bennünket*; a mediatisált kultúra azonban a kritikai hagyományt kompromittálja, az ízlésítéletet relativizálja, az én konstrukcióját pedig a web hálózataiban formálódó „elektronikus identitásokká” csavarozza szét; „a közönség ugyanis ezúttal magához beszél” (Stephen Burn²¹). Uralkodó vélemény, hogy a világhálón az „átlagolvasó” valós személlyé inkarnálódik, bevonódik az alkotás folyamatába, ily módon a fellengzős adornói elitizmus és a Roland Barthes-i szerzőhalál középútjára térít az új technológia. Csakhogy az Amazon könyvkínálatából böngészők nem alkothatnak felelős esztétikai ítéletet, ha személyiségüket csupán a fogyasztás kultúrája teheti kérdésessé, amelyben az egyetlen értékelő elem, hogy a művet a forgalom milyen mértékben „disszeminálta”, terjesztette és szórta szét. A derridai disszemináció következménye akkor is az internethez mint következő mélyhez vezetett, ha ezzel Derrida nem értene egyet. Ennek működési elveit – a történelmi tudat és a „linearitás” végleges felszámolását, a mély összpontosításra való képtelenséget stb. – szükségszerű és célszerű tükrözniük a műalkotásoknak; ezáltal a technológia nemcsak azzá alakította át kultúránkat, amivé, hanem elfogadjuk, hogy olyannak is kell lennie, amilyen.

Richard Barbrook és Andy Cameron egyenesen „művészmérnökökről” értekeznek²², olyanokról, mint akik a kibertérben a *jungle* és a *techno* zenei stílusait kifejlesztették, s az eredetileg elitista San Francisco-i „kaliforniai ideológiát” demokratizálták. A „jeffer-

19 Vö.: Bódig Mátyás: *John Finnis és a jogelmélet* (forrás: www.unimiskolc.hu)

20 Vö.: John Rawls: *Az igazságosság elmélete* (Osiris Kiadó 1997)

21 Vö.: Stephen Burn: *A kritika mint a kultúra ítélőmestere* (Hétel 2011. május)

22 Richard Barbrook–Andy Cameron: *A kaliforniai ideológia* (In: *Buldózer*, i. m., fordította: Hideg János)

soni demokrácia” új korszakba léphet; a haladáselvű technológia nem szorul rá közgazdászok (Keynes), jogászok (Roscoe Pound), politológusok (Irving Kristol), informatikusok (Wired magazin) társadalmi mérnökösödésére (social engineering), hiszen valamennyi felhasználó részt vesz a tervezésben. „Az üzletiesedett internet – írja Stephen Burn – szó hálót az egymástól elkülönült elmék közé, épít ki szilárd idegpályákat és gócpontokat, agytekervényeket sürgetésből, zajból, viszályból.” Az internet jelenti az államhatalommal való totális leszámolást, s ebben perfekcionista, mint a piac, hiszen utóbbit jogszabályok formálják saját képükre, tartják kordában, a fogyasztói igényeket pedig a közoktatás, a közművelődés és a közszolgáltatás befolyásolja; a kibernetika kormányzása ezzel szemben csupán a nyers, *barát–ellenség* típusú hatalmi törekvéseket és a csupasz gazdasági megfontolásokat érvényesíti; a tradíció és az etika érvényességi kritériumai ismeretlenek számára. A művészet nem művészet többé, ha immáron minden „grammatológiai”, audiális és vizuális jel műalkotás; konstatív (kijelentő) információ, de sohasem performatív (végrehajtó) aktus, semmiképp sem közlés. Ha nem is mindig helytálló, hogy a megértés egyben elfogadás (Gadamer²³), az mindazonáltal hamisnak bizonyul, hogy a megértés csak félreértésből fakadhat; megértést ugyanis csupán érvényességi igény keletkeztet.

Annak is korszakos tanúi vagyunk, hogy a technológia miként hatol be a művelődés, a szocializáció hagyományos színtereibe; az agora köré épült poliszti középpontok nélküli, agorafóbiás technopolisszá rendezi. Nincsenek közösségi terek, mert állítólag a virtuális tér egésze közösségi. A szellemtudományok ethoszának lerombolásával az oktatás stúdiumai is kicserélődtek; az egyéni erőfeszítéseket akkor koronázhatja siker, ha az individuum alkalmazkodik a „globális kihívásokhoz”; ezért médiát tanul irodalom és művészetek helyett, a közszolgálat pedig – ahelyett, hogy öngazgató létmódot venne föl – a bulvár természetét igyekszik domesztikálni, hiszen jól tudjuk: *az állam védtelen*. Pontosan detektálva e vállalkozás csődjét – mindközönségesen azt, hogy a „kiberkor” nem fokozott „tradíciósebességet”²⁴, hatékonyabb és mindenkit elérő kommunikációt, hanem a közlések információvá történő visszaillesztését

eredményezi – nemcsak nálunk, Kelet-Közép-Európában, de az egész glóbuszon, milyen következtetéseket vonhatunk le? Mit tehetünk, ha ennek az új életmódnak nem a szabadság eszkatologikus (üdv-történeti) kiteljesedését, hanem a kulturális hanyatlást megindító jeleit látjuk?

A kortárs színjátszás a filmnél és az irodalomnál is agresszívebben üt arcul bennünket. Leggyakrabban úgy él a telekommunikáció eszközeivel, hogy a színeszek – a showműsorok koreográfiáját utánözva – mikrofonba beszélnek, óriási kivetítőkön bukkannak fel, a drámai helyzetek és jellemek konfliktusát a tömegmédiától ellesett alpári, faragatlan humorral, a vaskosságukban is mives, klasszikus nyelvezetet silány, technokrata prozódiaival helyettesítik. Lényegre törő kíván lenni, közelíteni próbál a nézők hétköznapi rutinjaihoz, de ettől nem válik korszerűvé. Félreérti a kor szavát; az emberi drámák ugyanis azért maradnak rejtve, mert a technicizált médiumok nem képesek a közvetítésükre, nem pedig azért, mert nem élhetők át többé; a színház sem teremt valóságot, akárcsak a szimulákrum, inkább a valótlanított médiát mímeli. Prospero eltöri varázspálcáját, és bömböl a mikrofonba, a művészi alkotóerő kihunyásának szimbólumába. A művészetnek és a teóriának vissza kell táncolnia a szakadék széléről, ameddig – bámulatos cirkuszi attrakciókat bemutatva – kimerészkedett. Ha igaz kiinduló tézisem, hogy a gondolkodás képi fordulata nem az infokommunikációs eszközök forradalmi fejlődése miatt következett be, ellenkezőleg: a fejlődés során előállított gépek létmódját határozta meg a képi fordulat maga, nincs okunk az apokaliptikus látomásokra. A technológia nemcsak a dekonstrukció szolgálatlánya lehet, ahogy napjainkban megfigyelhetjük, de inspiratív tényező is.

Álláspontom rögeszmésen idealista és késő romantikus. Hiszem, hogy nem meghaladott szellem-történetről, korszellemről beszélünk, a tudományos kutatásokban a kritikai racionalizmus útmutatásait követhetjük, kulturális ízlésitéleteinkben pedig elismerhetjük a schilleri „szép látszat államának” tekintélyét. De hogyan is modellezhető ez a gyakorlatban?

A *kulturális arbiter* (döntőbíró) működését mi sem szemlélteti karakteresebben, mint Wagner nürnbergi mesterdalnokainak vetélkedése. Az opera a költői technét feltűnő iróniával ábrázolja; a dalnokok céhbe tömörülnek, nem többek, mint ügyes mesteremberek. Walter von Stolzing megújítja az egyre ásatagabbá váló hagyományt, ám ezt csak úgy teheti, hogy

23 Vö.: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer* (1960)

24 Vö.: Losoncz Alpár (i. m.)

előbb tisztázza magát, beavatják, elsajátítja a mester-ségbeli tudást. Techné nélkül a poiesis nem kel életre. A parabola mindazonáltal két fontos tanulságot tartogat a számunkra. Hans Sachs javaslatát, amelyben a dalnokversenyen való részvételi lehetőség mindenkire való kiterjesztését kéri, a céh elveti, innen már csak egy lépés volna, hogy győztes a „nép”, a közvélemény hirdessen. Stolzing leendő arája, az erőpróba trófeája nem dönthet hitveséről a szakmai zsűritől függetlenül; szeszélyében, elragadtatásában fittyet hányhatna a poétikára. Nem engedheti meg a kulturális immunrendszer, hogy akár a féltehetségű Beckmesser is diadalmaskodhasson, aki az elcsent mesterművet dekontextualizálja és disszeminálja, vagy csupán nyitottan értelmezi textualitását, s ezáltal magát kinevetteti. Stolzingnak, a kardjával hadonászó,

hősszerelmes lovagnak ehhez a polgári megmérettetéshez nem fűlik a foga, ám ő sem dönthet úgy, hogy elhárítja a bullát, amelyet Sachs, a suszter ünnepélyesen átnyújt. Hiába arat fölényes győzelmet, nem áll mindenki fölött, a mesterré avatás nem üres állami ceremónia; a művész ugyanúgy tartozik közösségének a hagyomány folytatásával, mint a közösség a művésznak teljesítménye elismerésével; máskülönben az állam összeomlana. Hitványságot, fércművet azonban az állam sem honorálhat, ha fennmaradását hosszú időkre tervezi.

Felismerjük-e végre-valahára, hogy kultúránk értékeit az önkorlátozó állam, az öntudatos publikum és a műgonddal alkotó művész állandó együttműködése, szellemi megújulása hagyományozhatja utódainkra?



Patricia alkot (tus, papír)