

A MODERNSÉG: BEFEJEZETLEN PROGRAM

A festők és filmművészek után most építészek is meghívtak a velencei biennáléra. Ez az első építész-biennálé csalódást keltett. A velencei kiállítók egy vissza felé nyomuló avantgardot testesítenek meg. „A múlt jelenidejűségének” jelszavával feláldozzák a modernitás hagyományát, hogy egy új historizmusnak nyissanak tereket. „Szó nélkül elsiklanak afölött, hogy az egész modernség a múlttal való szembesülésből táplálkozott, hogy Frank Lloyd Wright Japán nélkül, Le Corbusier az antikvitás és a mediterrán építézet, Mies van der Rohe Schinkel és Behrens nélkül nem lett volna elképzelhető.”¹ E kommentárral alapozza meg a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* kritikusa azt a tézist, amelynek az alkalmon túlmutató kordiagnosztikai jelentősége van. „A posztmodern határozottan modernség-ellenesnek mutatkozik.”

Ez a mondat fémjelzi azt az indulatos áramlatot, amely átjárt valamennyi intellektuális szférát, s amely felvilágosodás utáni, posztmodern, történelem utáni stb. elméleteket, röviden: új konzervativizmust hívott életre. Ezzel áll szemben Adorno és műve.

Adorno fenntartás nélkül elkötelezte magát a modernség szelleme mellett, s már az autentikus modernség és a pusztá modernizmus közötti különbségtételben is a modernség kigúnyolására (Affront) válaszoló indulatokat szimatol. Ezért érzem az alkalomhoz illőnek, ha az Adorno-díj odaítéléséért úgy mondom köszönetet, hogy utánaírók a kérdésnek: hogyan is áll ma a mo-

¹ W. Pehnt: *Die Postmoderne als Lunapark*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1980. augusztus 18. 17. o.

demenség tudatállapota. Tényleg annyira „passé”-e a modernség, ahogyan azt a posztmodernnek állítják? Vagy épp a nagy hangon hirdetett posztmodern lenne hamis? Olyan címszó-e a „posztmodern”, amellyel észrevétlenül átörökökthetők a kulturális modernséget a 19. század közepe óta kísérelő ellenérzések?

A régiek és az újak

Aki – mint Adorno – a „modernséget” az 1850 körüli időktől eredezteti, Baudelaire és az avantgard művészet szemével látja azt. Engedjék meg, hogy az ilyen értelemben vett kulturális modernséggel kapcsolatban érintsem Hans Robert Jauss által megvilágított hosszú előtörténetét is.² A „modern” szót először a kései 5. században használták, hogy az éppen akkor hivatalossá vált keresztény jelent elhatárolják a pogány-római múlttól. A „modernitás” változó tartalma újra és újra annak a kor-szagnak a tudatát fejezi ki, amely az antikvitás múltjához viszonyítja magát azért, hogy önmagát a régiről az újra való átmenet eredményeként foghassa fel. Ez nem csupán a reneszánszra érvényes, amellyel *számunkra* kezdődik el az újkor. „Modernnek” tudta magát az ember Nagy Károly idejében, a 12. században és a felvilágosodás korában egyaránt – tehát mindig, amikor az antikvitáshoz fűződő megújított viszony eredményeképpen – egy új korszak tudata alakult ki Európában. Eközben az antikvitás normatív és utánzásra méltó példának számított egészen a modernnek és a „régiek” – a

² H. R. Jauss: *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Moderne*. In: H. R. Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. 1970. 11. o.

17. század végi Franciaország klasszicista korzlésének követői – híres vitáig. Csak a francia felvilágosodás tökéletesedés-eszményével; a megismerés korlátlanosságának érzésével; valamint a magasabb társadalmi és morális szint felé haladás modern tudomány által inspirált elképzeléseivel oldódik fel ama varázs, melyet az antik világ klasszikus műalkotásai a *mindenkori* modernnek szellemére gyakoroltak. A modernség végül szembeszegezi a romantikust a klasszikussal, s az idealizált közép-korban keresi önnön múltját. A 19. században ebből a romantikából ered az a radikalizált modernitás-tudat, amely minden történeti vonatkozástól eloldja magát és behelyezkedés talaján áll.

Ekkortól az számít modernnek, ami a korszellem önmagát spontán módon megújító aktualitását objektív kifejeződéshez juttatja. Az ilyen műveken ott az új jegye, amelyet a soron következő stílus-újítás meghalad és elértékelenít. A pusztán divatos, ha visszahelyezzük a múltba, régimódivá válik; de a modernséget mindvégig valamilyen titkos viszony fűzi a klasszikushoz. Mindig az számított klasszikusnak, ami túléli a korokat; az em-fatikus értelemben vett modern tanúbizonyság ezt az erőt már nem egy elmúlt kor autoritásából meríti, hanem egyedül az elmúlt aktualitás hitelességéből. A mai aktualitás illetően átcsapása a tegnapiba egyszerre emészti és produktív. Jauss helyesen figyel meg, hogy maga a modernség teremti meg klasszicitását – magától értetődően beszélünk klasszikus modernségről. Adorno azért tiltakozik a modernség és a modernizmus közötti megkülönböztetés ellen. „mert az új által kiváltott szubjektív érzület nélkül objektív modernség sem kris-tályosodhat ki.”³

³ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1972. 45. o.

Az esztétikai modernség érzülete

Az esztétikai modernségnek ez az érzülete Baudelaire-rel, az ő Poe által befolyásolt művészetelméletével körvonalazódik határozottabban, majd az avantgard áramlatokban bontakozik ki és végül a dadaisták Café Voltaire-ében és a szürrealizmusban egzaltálódik. Leírható a megváltozott kortudat fókusza körül kialakuló beállítódásokkal. Ez fejeződik ki az elővéd térbeli metaforájában. Az „elővéd-avantgard” hírszerzőként hatol be ismeretlen területekre, kiteszi magát váratlan, sokkoló találkozásnak kockázatának, meghódít egy még elfoglaltan jövőt, orientáldnia kell, azaz irányt kell vennie ismeretlen terepen. De az előre irányulás a meghatározatlan, esetleges jövő anticipációja, az Új kultusza valójában egy olyan aktualitás dicsőítését jelenti, amely újra és újra szubjektíven tételezett múltakat szül. A Bersonnal a filozófiába is behatoló új kortudat nemcsak a mozgósított társadalom, az akcelerált történelem és a diszkontinuus köznapiság tapasztalatát juttatja kifejezésre. Az átmeneti, illanó, tisztavirág-életű föltételeződése, a dinamizmus ünneplése egy szeplőtlen, félbe nem szakadó jelen iránti sóvárgást fejez ki. A modernizmus önmagát tagadó mozgalom, „sóvárgás az igaz jelenlét után”. Ez – véli Octavio Paz – „a legjobb modernista költők titkos témája”.⁴

Mindez megmagyarázza a történelemmel való elvont szembenállást is, amelynek nyomán elvesz a tagolt, kontinuitást szavatoló áthagyományozási folyamat struktúrája. Az egyes korszakok elvesztik arcukat a jelennek a legátvalóbbihoz és a legközelebbihez kapcsolódó heroikus affinitása javára. A dekadencia közvetlenül a barbárban, vadban és primitívben ismeri fel ma-

⁴ O. Paz: *Ésszjs*, 2. köt. 159. o.

gát. A történelmi kontinuitás felrobbantásának anarchista szándéka magyarázza meg annak az esztétikai tudatnak a szubverzív erejét, amely ellenszegül a tradíció normalizáló erejének, amelynek élető ereje a minden normatívál szembeni lázadás, amely semlegesíti mind a morálisan jót, mind a gyakorlati szempontból hasznosat és – sóvárogva minden olyan rémület igézetét, mely a profanizálás aktusából ered, egyidejűleg azonban mekölve is annak triviális eredményei elől – folyamatosan újratermeli a titok és a botrány dialektikáját. Adorno szerint „a széthullásnak ezek a jegyei a modernség védjegyei, ezek segítségével tagadja kétségbeesetten a mindig azonos zártágát: egyik állandó eleme a robbantás. Az antitradicionalista energia mindent elnyelő örvényné válik. Ennyiben a modernség önmagával szembe fordult mítosz, melynek időtlensége az időbeli kontinuitást széttrő pillanat katasztrófájává válik.”⁵

Az avantgard művészetben artikulálódó időtudat teremtészetűleg nem egyszerűen antihistorikus. Csak a példaképek utánzásán alapuló történelemfelfogás hamis normatívisával szegül szembe, amelynek nyomait még Gadamer filozófiai hermeneutikája sem törölte el. Ez az időtudat használja ugyan a történetileg kialakult, objektívalódott múltidőket, egyidejűleg azonban lázad az ellen, hogy a historizmus múzeumba zárja a történelmet, s ezáltal semlegesíti a mércéket. Walter Benjamin ebből a szellemből konstruálja meg *poszthistorikusan* a modernségnek a történelemhez fűződő viszonyát, miközben a francia forradalom önértelmezésére emlékeztet: „[a francia forradalom] pontosan úgy idézi az egykori Rómát, ahogy a divat idéz egy egykori viseletet. A divatnak szimata van az aktuálisra, bárha az egykor volt sűrűjében mozog is.” S ahogy Robespierre számára az ókori Róma a most idejével (jetztzeit) feltöltött múlt

⁵ Th. W. Adorno: *i. m.* 41. o.

volt, úgy kellene a történéshöz megragadni azt a konszolidációt, „amelybe saját kora egy meghatározott más korszakkal került”. Benjamin így a „jelennek mint a »most idejének«” olyan fogalmát alapozza meg, amelybe a „messianizmus szilánkjai vannak keverve.”⁶

Az esztétikai modernség érzülete – ha a hatvanas években fel is idézték még egyszer – időközben meghaladt a múltat. A hetvenes évekkel a hátunk mögött be kell ismernünk, hogy a modernizmus ma alig talál visszhangra. A modernség egyik híve, Octavio Paz akkortájt jegyzi fel magának: „az 1967-es év avantgardja 1917 tetteit és gesztusait ismétli. A modern művészet eszméjének végét éljük át”.⁷ Peter Bürger kutatásai nyomán időközben már posztavantgard művészetről beszélünk, amely nem csinál titkot többé a szürrealista lázadás bukásából. De mit jelent ez a bukás? A modernségtől való búcsút? Vajon a posztavantgard máris a posztmodernhez való átmenetet jelenti?

Valóban így érte ezt Daniel Bell, a legbriliánsabb elméjű amerikai újkonzervatív társadalomtudós. Egyik érdekes könyvében⁸ azt a tételt fejt ki, hogy a Nyugat fejlettebb társadalmainak válságjelenségei a kultúra és a társadalom, illetve a kulturális modernség és a gazdasági-adminisztratív rendszer követelményei között bekövetkezett szakadásra vezethetők vissza. Az avantgard művészet behatol a hétköznapi élet értékkorientációiba és az életet a modernizmus érzületével fertőzi meg. A modernizmus a nagy csábító, uralomra segíti a korlátlan önmegvalósítás elvét, az autentikus önmegtapasztalás követelményét és a túlhajtott érzékenység szubjektívítását. Olyan hedonista motívumokat szabadít fel, amelyek

összeegyeztethetetlenek a célracionális életvezetés morális alapjaival. Így Bell – hasonlóan a német Arnold Gehlenhez – a Max Weber nyugtalanító protestáns etika felbomlását azon „adversary culture” (ellenkultúra) nyakába varrja, amelynek modernizmusa ellenségeskedést szít a tudomány és a közigazgatás által racionalizált mindennapi élet konvencióival és erényeivel szemben.

Másrészt ezen olvasat szerint a modernség impulzusa állítólag végleg kimerült, az avantgard pedig a végét járja. Ha terjed is, már nem kreatív. A neokonzervativizmus számára e tekintetben az a kérdés, miképpen lehet olyan értékeket érvényre juttatni, amelyek korlátot szabnak a szabadosságnak, helyreállítják a fegyelmet és a munkaerőcsőt, szembeállítják a szociális állam nyellővel az individualis teljesítmény-konkurencia erőit. Bell a vallási megújulásban vagy legalább a természet adta, a kritikával szemben immúnis tradíciókhoz való kapcsolódásban látja az egyetlen megoldást, amely világos önzonosságot és egzisztenciális biztonságot teremt az egyes ember számára.

Kulturális modernség és társadalmi modernizálódás

Tekintélyt parancsoló hitbéli hatalmakat természetesen nem lehet a semmiből elővarázsolni. Az ilyen elemzősekből adódó egyetlen cselekvési utasítás Németországban is iskolát teremtett: szellemi és politikai szembeszegülést a kulturális modernség intellektuális hordozóival. Idézzük Peter Steinfelset, az új stílus egyik megfontolt képviselőjét. Ezt a stílust a hetvenes évek újkonzervatívainak értelmiségi köre alakította ki: „A szembeszegülés olyan formát ölt, hogy konzekvenciáiban minden ellenzéknek felfogható mentalitást összekapcsolnak a szélsőségek ilyen vagy amolyan fajtájával. Kapcsolatba hoz-

⁶ W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*. I. köt. 2. 701. o.

⁷ O. Paz: *l.m.* 2. köt. 159. o.

⁸ D. Bell: *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York, 1976.

zák a modernitást a nihilizmussal, a jóléti programokat a fosztogatással, az állami beavatkozást a totalitarizmussal, a fegyverkezési kiadások kritikáját a kommunizmussal való büntársi viszonytal, a feminizmust, a homoszexualitások jogaiért folytatott harcot és a család felbomlását általában a baloldallal, de éppígy a terrorizmussal, az antiszemitizmussal, sőt a fasizmussal is.⁹ Peter Steinfels itt csak Amerikáról beszél, a párhuzamok mégis kézenfekvőek. Németországban kevésbé magyarázható pszichológiailag, inkább az újkonzervatív tanok analitikus gyöngeségein alapul a felvilágosodással szemben álló értelmiség szította értelmiség-szapulás személyeskedése és keserűsége.

A neokonzervativizmus ugyanis a kulturális modernsége hártja a gazdaság és a társadalom többé-kevésbé sikeres kapitalista modernizálásának kényelmetlen következményeit. Nem hangsúlyozza a társadalmi modernizálódás üdvözölt folyamatait és a caitói módon felpanaszolt motivációs válság közti összefüggéseket; nem vizsgálja annak strukturális okait, miért változtak meg a munkával, a fogyasztással kapcsolatos szokások, az igényszintek és szabadidő-orientációk. Így a hedonizmusnak, hiányos azonosulási és követési készségnek, narcizmusnak, a státus- és teljesítménykonkurenciától való visszavonulásnak tűnő jelenségeket közvetlenül a kultúra nyakába varrhatja, pedig a folyamatokba csak főltőbb közvetett módon avatkozik be. A fel nem tárt okok helyét így azoknak az értelmiségieknek kell elfoglalniok, akik még mindig elkötelezettséget éreznek a modernség programja mellett. Daniel Bell persze látja az összefüggést a polgári értékek eróziója és a tömegtermelésre áttárlított társadalom fogyasztói jellege (Konsumismus) között. Csakhogy őt magát sem nagyon hatja meg saját érve, és az új engedékenységet elsősorban

⁹ P. Steinfels: *The Neoconservatives*. 1979. 65. o.

a bohém művész-elit ellenkulturáiban kialakult életstílus elterjedésére vezeti vissza. Ez természetesen csak annak a félreértésnek a variációja, amelynek maga az avantgard is áldozatul esett. Mintha a művészetnek missziója lenne, hogy közvetett boldogság-ígértét az ellenképekké stilizált művészegisztenciák szocializálásán keresztül váltsa be.

Az esztétikai modernség születésére visszatekintve jegyzi meg Bell: „A burzsoá radikális a gazdaságban, de konzervatív a morál és az ízlés kérdéseiben.”¹⁰ Ha ez helytálló volna, akkor az újkonzervativizmust úgy foghatnánk fel, mint visszatérést a polgári érzület egyik jól bevált *pattern*éhez. Ez azonban túlságosan egyszerű volna. Az a hangulati helyzet ugyanis, amelyre a neokonzervativizmus *ma* támaszkodhat, semmi esetre sem a múzeumokból az életre zúduló, medréből kilépett kultúra atomizáló következményei miatti rossz közérzetből fakad. Ezt a rossz közérzetet nem a modernista intellektüelek idézték elő, gyökerei a társadalmi modernizálódással kapcsolatos, mélyebben rejlő reakcióknak nyúlnak. Ezek a gazdasági növekedés és az állami szervezeti teljesítmények imperatívuszainak nyomására egyre inkább belenyúlunk az életformák, a történetileg kialakult életek kommunikatív belső világába. A neopopulista tiltakozások tehát csak kiélezettebben juttatják kifejezésre a városi és a természeti környezet, a humánus együttélési formák szétrombolásával kapcsolatos, széles körben elterjedt félelmeket. Mindenütt megvanak a rossz közérzet és a tiltakozás sokrétű indítékai, ahol az egyoldalú, azaz a gazdasági és adminisztratív racionalitás mércéjéhez hozzáigazított modernizálódás a kulturális áthagyományozás, a szociális integráció és a nevelés életterületeire hatol be, ahol *más* mércék, tudniillik a kommunikatív racionalitás mércéi uralkodnak.

¹⁰ D. Bell: *i.m.* 17. o.

A neokonzeratív tanok azonban pontosan ezekről a társadalmi folyamatokról terelik el a figyelmet, s a még csak nem is napvilágra hozott okokat egy makacsul szubverzív kultúra és szószólói síkjára vetítik.

A kulturális modernség mindenestre önmagából hozza létre *saját* apóriát is. Vannak olyan intellektuális nézetek, amelyek ezekre hivatkozva vagy a modernség utáni korról (Nachmoderne) beszélnek; vagy a modernség előttihez történő visszatérést javasolják; vagy radikálisan elvetik a modernséget. A *társadalmi* modernizálásból következő problémáktól függetlenül, a kulturális fejlődés *belső nézőpontja* is indítékot nyújt a modernség programjával kapcsolatos kételkedésre és kétségbeesésre.

A felvilágosodás programja

A modernség eszméje szorosan kapcsolódik az európai művészet fejlődéséhez. De az, amit a modernség programjának neveztem, csak akkor tűnik fel, ha nem korlátozódunk a művészetre. Max Weber azzal jellemezte a kulturális modernséget, hogy a vallásos és metafizikai világképekben kifejeződő szubsztanciális ész három mozzanatra válik szét, amelyek csak formálisan (az érvelő indoklás formája révén) tartoznak össze. Az újkorban, amikor a világképek széthullásával az áthagyományozott problémák az igazság, a normatív helyesség, és a szép hitelességének specifikus nézőpontjai szerint, mint megismerési, igazságossági vagy ízlésbeli kérdések kezelhetők; elkülönülnek a tudomány, a morál és a művészet értékszférai. A tudományos viták, az erkölcs- és jogelméleti vizsgálódások, a művészeti termelés és a műkritika szakemberek ügyévé válnak és megfélemlítő kulturális cselekvés-rendszerekben intézményesülnek. A kulturális hagyományt a mindenkori elvont érvényes-

ségi szempont alapján professzionizáltnak kezelik, ami előtérbe helyezi a kognitív-instrumentális, a morális-gyakorlati és az esztétikai-expresszív tudáskomplexum öntörvényűségét. Ettől fogva létezik a tudományok, az erkölcs- és jogelmélet valamint a művészetek *belső* története. E belső történet nyilván nem egyenes vonalú fejlődés, hanem tanulási folyamat. Ez az egyik oldal.

A másik oldalon nő a távolság a szakértői kultúrák és a széles közönség között. Amit a speciális kezelés és reflexió hozzáad a kultúrához, nem kerül át *minden további nélkül* a köznap gyakorlatba. A kulturális racionalizálódás sokkal inkább fenyeget azzal, hogy *elszegényíti* a hagyomány-szubsztanciájában elértéktelenített életvilágot. A 18. században a felvilágosodás filozófusai által megfogalmazott modernség-program lényegi vonásai mármost egyrészt az objektíváló tudományok, az erkölcs és a jog univerzális alapjai, valamint az autonóm művészet mindenkori önértelmének tántorítatlan fejlesztése, másrészt az így felhalmozódó kognitív potenciálok eloldása az ezoterikus, „magas” formáktól és hasznosítása a gyakorlat, tehát az életviszonyok ésszerű alakítása szempontjából. A Condorcet-hez hasonló felvilágosítók még abban a szertelen várakozásban éltek, hogy a művészetek és a tudomány nem csak lehetővé teszik a természeti erők fölötti ellenőrzést, hanem világ- és önértelmezésünket, a morális haladást, a társadalmi intézmények igazságosságát, sőt még az emberek boldogságát is elő fogják mozdítani.

A 20. század nem sokat hagyott meg ebből az optimizmusból. De a probléma megmaradt, és a gondolkodók továbbra is aszerint különböznek egymástól, hogy – ha csüggedten is – kitartanak-e a felvilágosodás intenciói mellett, vagy veszni hagyják a modernség programját. Például a kognitív potenciálokat – ha nem válnak a technikai haladás, a gazdasági növekedés és a racionalis közgazgatás részévé – oly mértékben szeretnék korlátozni, hogy ne is érintsék a vakká lett tradíciókra utalt életgyakorlatot.

A modernség programja még azon filozófusok körében is elemeire hullott, akik ma a *felvilágosodás* valamiféle *utóvédjét* alkotják. Már csak azon mozzanatok egyikeként bíznak, amelyekre az ész elkülönült. Popper – s most a nyílt társadalom teoretikusára gondolok, aki még nem lépett be a neokonzervatívok táborába – ki tart a tudományos kritika felvilágosító, a politikát is befolyásoló ereje mellett. Ezért morális szkepticizmussal és az esztétikummal szembeni messzemenő közömbösséggel fizet. Paul Lorenzen egy – a gyakorlati észrt érvényre juttató – mesterséges nyelv módszeres felépítésének életet megreformáló hatására épít. Eközben azonban a tudományokat morál-analogikus, gyakorlati igazolások szűk ösvényére tereli és éppenséggel elhanyagolja az esztétikumot. Ezzel szemben Adornónál a szenvedélyes ész-igény az ezoterikus műalkotás vádló gesztusába húzódott vissza, az erkölcs nem alapozható meg többé, s a filozófiának már csak az a feladata, hogy függő beszédben utaljon a művészetben megbúvó kritikai tartalmakra.

A tudomány, az erkölcs és a művészet elkülönülése, amellyel Max Weber a nyugati kultúra racionalizmusát jellemzi, *egyidejűleg* jelenti a specializáltan kezelt szektorok autonómmá válását és leszakadásukat egy olyan hagyomány-áramlatról, amely a köznap gyakorlat hermeneutikájában természet adta módon képződik tovább. Ez a leszakadás okozza az egymástól elkülönült értékszférák öntörvényűségének problémáját: ez hívta életre a szakértői kultúrák „felszámolásának” félresikerült kísérleteit. Leginkább a művészet mutatja a leszakadást.

A modern művészet fejlődéséből – durva leegyszerűsítéssel – növekvő autonómizálódás olvasható ki. Először a reneszánszban konstituálódott a kizárólag a szép kategóriája alá tartozó terület. A 18. század folyamán az intézményesült irodalmi, képzőművészeti és zenei cselekvésterületek elkülönültek a szakrális és az udvari élettől. A 19. század közepe körül pedig létrejött a művészet olyan esztétizáló felfogása, amely arra biztatja a művészt, hogy műveit már a *l'art pour l'art* jegyében hozza létre. Ezzel válhat elhatározássá az esztétikum önértelme.

A folyamat első fázisában előtérbe kerülnek egy, a tudomány és az erkölcs komplexumáról leváló tartomány új kognitív struktúrái. Ezeknek a struktúráknak a tisztázása később a filozófiai esztétika ügyévé válik. Kant dolgozza ki az esztétika tárgyerületének sajátosságát. Kiindulópontja annak az izlésitéletnek az elemzése, amely valami szubjektív, ti. a képzelőerő szabad játékára irányul ugyan, mégsem pusztán különös vonzalmakat manifestál, hanem interszubjektív egyetértésre számít.

Habár az esztétika tárgyai sem az értelmi kategóriák segítségével megismerhető jelenségek szférájába, sem pedig a gyakorlati ész törvényei által uralt szabad cselekvések szférájába nem tartoznak, a művészet (és a természeti szép) mégis hozzáférhető az *objektív megítélés* számára. Az igazságérvény és a kellés szférája mellett a szép egy további érvényességi tartományt konstituí, amely megalapozza a *művészet és a műkritika összefüggését*. „Ekkor úgy beszél a szépségről, mintha az a dolog valamely tulajdonsága lenne.”¹¹

¹¹ I. Kant: *Az ítéleőrő kritikája*. 7. § Ford.: Hermann István. Budapest, Akadémiai, 1966. 178. o.

A szépség ugyanakkor csak egy dolog képzetéhez tapad, mint ahogy az ízlésítélet is csak egy tárgy képzetének az öröm vagy örömtelenség érzéséhez való viszonyára vonatkozik. Csak a *látzat médiumában* észlelhető egy tárgy esztétikaiként; egyedül fiktívként afficiálhatja az érzékiséget úgy, hogy megmutatkozzék, ami kionja magát az objektíváló gondolkodás fogalmisága alól. Ezen túlmenően Kant *érdek nélküli* tetszéként jellemzi azt az érzületi állapotot, amelyet a képzelőerők esztétikailag mozgásba hozott játéka idéz elő. Egy *mű* minősége tehát független a gyakorlati étellel kapcsolatos vonatkozásaitól.

Míg a klasszikus esztétika említett alapfogalmai – ízlés, kritika, szép látszat, érdeknélküliség, a mű traszcendenciája – elsősorban arra szolgálnak, hogy az esztétikai elhatárolják más értékszféráktól és életgyakorlatoktól, addig a műalkotás létrehozásához szükséges *zseni* fogalma pozitív meghatározásokat tartalmaz. Zseninek Kant „egy szubjektum természetes adottságának, megismerőképességeinek kötetlen használatában létrejövő mintaszerű eredetiségét” nevezi.¹² Ha a zseni fogalmáról leválasztjuk a romantikus felhangokat, azt mondhatjuk: a tehetséges művész olyan tapasztalatokat képes autentikusan kifejezésre juttatni, amelyekre egy decentrált, a megismerés és a cselekvés kényszereitől felszabadult szubjektivitással való koncentrált érintkezés során tesz szert.

Az esztétikainak ez az önértelme, tehát a decentrált, önmagát megtapasztaló szubjektivitás objektívvé válása, a köznap i idő- és térsztruktúrák alóli kibúvás, az észlelés és a célirányos tevékenység konvencióival való szakítás, a leleplezés és a sokk dialektikája csak akkor kerülhetett előtérbe, amikor megszületett a modernizmus mint a modernség tudatának gesztusa, valamint teljesült

¹² *Uo.* 49. § 1d. kiad. 285. o.

két további feltétel. Egyrészt intézményesült a piactól függő művészeti termelés, valamint a kritika által közvetített cél nélküli művelzet, másrészt pedig kialakult a művészek és azon kritikusok esztétizáló önértelmezése, akik nem annyira a közönség szószólóinak tekintik magukat, mint inkább interpretátoroknak, akik magához a művészeti termelés folyamatához tartoznak. A festészetben és az irodalomban ekkor megindult mozgást egyesek már Baudelaire műkritikaiban megelőlegezve látják: a színek, vonalak, hangok, mozdulatok megszűnnek elsősorban az ábrázolást szolgálni; az ábrázolás médiumai és a létrehozás technikái maguk lépnek elő esztétikai tárgygyá. Adorno így a következő mondattal kezdheti *Ästhetische Theorie* című művét: „Magától értetődővé vált, hogy semmi sem magától értetődő többé, ami a művészettel kapcsolatos; sem benne magában, sem az egészhez való viszonyában – még létjogosultsága sem.”¹³

A kultúra téves megszüntetése

A szürrealizmus természetesen nem vonta volna kétségbe a művészet létjogosultságát, ha nem éppen a modern művészet hurcolta volna magát a boldogságnak a művészet „egészéhez való viszonyát” érintő ígértét. Schillernél az esztétikai szemlélet által nyújtott, de be nem váltott ígértet még egy, a művészetben túlmutatott utópia alakjában jelenik meg. Az esztétikai utópia e vonulata egészen Marcuse-nak a kultúra afirmatív jellegére vonatkozó ideológiai kritikáikailag megfogalmazott vádjáig terjed. De már Baudelaire-nél is, aki megismétli a

¹³ Th. W. Adorno: *t.m.* 5. o.

promesse de bonbeurt, a megbékélés utópiaja a társadalom kibékíthetetleniségének kritikus visszatükrözésébe torkolt. Ez annál fájdalmasabb tudatosul, minél inkább eltávolodik a művészet az élettől, és a kiteljesedett autonómia érintetlenségébe vonul vissza. Ez a fájdalom tükröződik a Párizs ronggyűjtőjétől azonosuló számkivetett határtalan *ennui*-jében.

Ilyen érzelmi csatornában gyűlnek a robbanni kész energiák, amelyek végül lázadnak, erőszakos kísérletet tesznek, hogy felrobbantsák a művészet csak látszólag autark szféráját és ezen áldozat árán kényszerítsék ki a megbékélést. Adorno nagyon pontosan látja, hogy a szürrealista program miért „tagadja meg a művészetet nélkül, hogy valóban meg tudna szabadulni tőle”.¹⁴ Minden kísérlet, hogy áthidaljuk a művészet és az élet, a fikció és a gyakorlat, a látszat és a valóság közti szakadékot; hogy megszüntessük a művészi alkotás és a használati tárgy, a teremtet és a talált, a megformálás és a spontán mozdulat közti különbséget; hogy mindent művészetnek és mindenkit művésznek kiáltunk ki; hogy minden mércét visszavonjunk; hogy esztétikai ítéleteket szubjektív élmények kinyilvánításához hasonlítunk – nos, mindezek a menet közben alaposan elemzett kísérletek ma képtelenség számba mennek. Akaratuk ellenére a művészetnek épp azokra a struktúráira vetnek éles fényt, amelyeket meg kellene sértenünk: a látszat médiumára, a mű transzcendenciájára, a művészi termelés koncentrátságára és tervszerűségére valamint az ízlésítélet kognitív státusára.¹⁵ A művészet megszüntetésére tett radikális kísérlet ironikus módon épp azokat a kategóriákat helyezi vissza jogaiba, amelyekkel a klasszikus esztétika kerítette körül tárgyszerű-

tét – persze időközben maguk a kategóriák is megváltoztak.

A szürrealista lázadás bukása megpecsételi a művészet megszüntetésének kettős tévedését. Először is, ha összetörjük az öntörvényűen kialakult kulturális szféra formáit, kifolyik a tartalom; a deszublímált értelemből és a struktúrájától megfosztott formából nem marad meg semmi és nem lehet felszabadító hatása sem. A másik tévedés még súlyosabb következményekkel jár. A köznap kommunikatív gyakorlatban a kognitív értelmezések erkölcsi elvárások, megnyilvánulások és mozdulatok át kell hogy hassák egymást. A nézetegyeztetési folyamatoknak a kulturális áthagyományozás *teljes spektrumára* szükségük van. Ezért a racionalizált hétköznapiakat nem is lehetne azzal megmenteni a kulturális elszegényedés merevségétől, hogy erőszakosan megnyitnák egy kulturális területet – jelen esetben a művészetet – és kapcsolatot teremtenek a specializált tudáskomplexumok *egyikével*. Ezzel a módszerrel az egyik megoldalúságot illetve absztrakciót egy *másikkal* helyettesítünk.

A művészet téves megszüntetésének programjával és félresikerült gyakorlatával párhuzamos jelenségeket az elméleti megismerés és az erkölcs szférájában is találhatunk. Ezek természetesen kevésbé világosan kimunkáltak. A tudomány, illetve az erkölcs- és jogelmélet a művészethez hasonlóan autonómmá vált. Mindkét szféra kapcsolatban maradt azonban a gyakorlat speciális formáival: az egyik az el tudományosított technikával, a másik a jogi formákban szervezett, alapjaiban morális igazolásra szoruló igazgatási gyakorlattal. S mégis: az intézményesült tudomány, valamint a jogrendszerrel elvált erkölcsi-gyakorlati magyarázat olyanra eltávolodott az élet gyakorlatától, hogy a *felvilágosodás* programja itt is ácsaphatótt a *megszüntetés* programjába.

A filozófia megszüntetésének jelszavát az ifjúhegelianusok vezették be. Az elmélet és a gyakorlat viszonyát pedig Marx óta firtatjuk. Az értelmiség e téren összekap-

¹⁴ Uo. 52. o.

¹⁵ D. Wellerhoff: *Die Auflösung des Kunstbegriffs*. Frankfurt/M. 1976.

csolódott a munkásmozgalommal. E társadalmi mozgalmak peremén szektás csoportok teret találtak annak a kísérletüknek, hogy ugyanúgy végigjártsszák a filozófia megszüntetésének programját, ahogy a szürrealisták a művészetet akarták megszüntetni. A dogmatizmus és az erkölcsi szigor következményeit tekintve mindkét kísérlet ugyanazt a hibát mutatja. Egy eldologiasított köznapgyakorlat, amelynek célja a kognitívna az erkölcsi-gyakorlatival és az esztétikai-expresszívvel való kényyszermentes együttműködése, nem orvosolható úgy, hogy egy erőszakosan megnyitott kulturális területhez kapcsoljuk. Továbbá, a tudományban, erkölcsben és művészetben felgyülemlett tudás gyakorlati feloldozását és intézményes megtestesülését nem szabad úgy értelmeznünk, hogy lemásoljuk nem hétköznapi képviselőik életvezetését, nem tehetjük tehát általánossá azon szubverzív erőket, amelyeket Nietzsche, Bakunin és Baudelaire létezésükkel kifejeztek.

Bizonyos szituációkban a terrorista jellegű aktivitás nyilvánvalóan kapcsolatban áll a kulturális mozzanatok egyikének túlzott kiterjesztésével, azzal a hajlammal, hogy a politikát esztétizálják, erkölcsi szigorral helyettesítik, vagy egy tanítás dogmatizmusa alá rendelik.

Ezeknek a nehezen megragadható összefüggéseknek azonban nem szabad arra csábítaniok bennünket, hogy a felvilágosodás tántoríthatatlan eszméjét a „terrorista ész” szörnyszüleményének tekintsük. Aki a modernség programját individuális terroristák tudatállapotával, nyilvános-látványos cselekményeikkel hozza összefüggésbe, nem kevésbé rövidlátó, mint az, aki az összehasonlíthatatlanul gyakoribb és szélesebb körre kiterjedő bürokratikus terrort – amelyet a hadsereg és a titkosrendőrség pincéiben és a pszichiátriai intézetek ágyain alkalmaznak – nyilvánítja a modern állam (és kiüresedett legális uralma) *raison d'être*-jének – csak azért, mert ez a terror az állam kényszerítő apparátusát használja fel.

A kultúra téves megszüntetésével szembeni alternatívák

Úgy vélem, inkább tanulunk kellene a modernség programját kísérő tévelygéseiből, a megszüntetés nagyratörő programjainak hibáiból, ahelyett, hogy magát a modernséget nyilvánítanánk veszett ügynek. Talán a művészeti recepció példáján legalább *jelezni* lehet a kulturális modernség apóriáiból kivezető utat. A romantika idején megszületett műkritika ellentétes irányú tendenciái az avantgard áramlatok fellépése után erőteljesben polarizálódtak: a műkritika hol a műalkotás produktív kiegészítésére formált igényt, hol pedig arra, hogy a széles közönségtrétegek interpretációs igényeinek szószólója legyen. A polgári művészet *mindkét* elvárását szembeségezte címzettjeivel: a műélvező laikusnak egyszer szakértővé kellett képezni magát, mászor pedig saját életproblémáira vonatkoztathatta esztétikai tapasztalatait. Ez a második, látszólag ártalmatlanabb recepciómód éppen azért veszített radikalitásából, hogy homályos módon továbbra is összekapcsolódott az elsől.

A művészi termelésnek szemantikailag nyilván el kell csökevényesednie, ha nem makacs problémák speciális kezeléseként vagy szakértők ügyeként művelik – tekintet nélkül az exoterikus szükségletekre. Eközben mindenki (a kritikus is, mint szakmailag iskolázott recipiens) jóváhagyja, hogy a kezelendő problémákat egyetlen absztrakt érvényességi szempont szerint válogassák ki. Az éles elhatárolás, az összpontosítás erre az egy szempontra, rögtön alapját veszti, amint egy individuális élettörténet vagy egy kollektív életforma önnön részévé teszi az esztétikai tapasztalatot. A laikusok, de még inkább a hétköznapi szakértő recepciója *más irányt* vesz, mint a művészet belső fejlődésére figyelő kritikus professzionális recepciója. Albrecht Wellmer hívta fel a figyelmemet arra, miképpen változtatja meg helyiértékét

az esztétikai tapasztalat, ha nem elsődlegesen ízlésértélté-
tekbe fordítják át. Ha segítségével egy életszituációt
akarnak tisztázni, azaz közvetlenül életproblémákra vo-
natkoztatják, olyan nyelvjáték részévé válik, ami nem
az esztétikai kritika nyelvjátéka már. Ekkor az esztétikai
tapasztalat nemcsak azon szükségletek interpretációját
újítja meg, amelyek fényében a világot észleljük, hanem
egyidejűleg belenyúl a kognitív értelmezésekbe és a
normatív elvárásokba is és megváltoztatja azt a módot,
ahogyan mindezek a mozzanatok *utalnak* egymásra.

Peter Weiss mond példát erre az exploratív, életet
orientáló erőre, ami az élet egy összesűrűsödött pont-
ján, egy nagy festménnyel való találkozás hatására je-
lentkezik. Weiss hőse kétségbeesetten tér vissza a spa-
nyol polgárháborúból, s Párizsban bolyongva megelöle-
geződik benne annak a találkozásnak a képze, ami
később a Louvre-ban, a hajótörötteket ábrázoló Géric-
ault-kép előtt zajlik le. A recepció itt vázolt módjának
egy variációját még pontosabban írja le Weiss *Az ellen-
állás esztétikája* című művének első kötetében egy he-
roikus elsajátítási folyamat ábrázolásával. 1937-ben Ber-
linben egy politikailag motivált, tudásra szomjas fiatal
munkáscsoport esti gimnáziumban sajátítja el az eszkö-
zöket az európai festészet (társadalom)történetének
megismerésére. Az objektív szellem szívós közetéből
szilánkokat fejtenek le, a szilánkokat asszimilálják, azaz
a művelődési tradíciótól és a fennálló rendszer tapasz-
talati látóhatárától egyaránt távoleső miliőjukba emelik
és addig forgatják ide-oda, amíg világítani nem kezde-
nek. „A mi kultúra-felfogásunk csak ritkán esik egybe
azzal, ami a javak hatalmas készleteként, találmányok
és érvényes értelmezések halmazaként jelenik meg. Tu-
lajdonnékükként eleinte ijedten és tisztelettel közeli-
tettünk e felgyülemlett dolgokhoz, amíg meg nem vilá-
gosodott számunkra, hogy mindezt meg kell töltenünk
saját értékeinkkel, s hogy egy gyűjtőfogalom csak
akkor hasznos, ha életfeltételeinkkel, gondolkodásunk

nehézségeivel és sajátosságaival kapcsolatban mond va-
lamit.”¹⁶

A *szakértői kultúra életvilág állati elsajátításának*
példái valamit megőriznek az esélytelen szürrealista lá-
zadásból, még többet Brecht és Benjamin a nem-aurati-
kus műalkotások recepcióját illető kísérleti megfontolá-
saiból. Hasonló megfontolások a tudomány és az er-
köcs szférájában is érvényesíthetők, ha fontolóra vesz-
szük egyrészt, hogy a szellem-, a társadalom- és a visel-
kedéstudományok még korántsem váltak le *teljesen* a
cselekvést orientáló tudás struktúrájáról. Másrészt, hogy
az univerzális etikák olyan absztrakció árán csúcsosod-
hatnak ki az igazságosság kérdéseiben, ami kapcsoló-
dást követel a jó élet kezdetben félretolt problémáihoz.

Természetesen csak akkor járhat sikerrel a modern
kultúra differenciált visszacsatolása az életerős hagyó-
mányokra utalt, de a pusztá tradicionalizmus révén el-
szegényített köznap gyakorlatához, ha a társadalmi mo-
dernizálódást *is más*, nem-kapitalista utakra lehet terel-
ni, ha az életvilág olyan intézményeket tud kifejleszteni
önmagából, amelyek korlátozzák a gazdasági és az ad-
minisztratív cselekvési rendszer saját, rendszerszerű di-
namikáját (Eigendynamik).

Három konzervatív irányzat

Ha jól látom, a kilátások kedvezőtlenek. A többé-kevés-
bé az egész nyugati világban kialakult klíma a moder-
nizmussal szemben kritikus áramlatokat segíti. Eközben
a művészet és a filozófia téves megszüntetésének elve-

¹⁶ P. Weiss: *Die Ästhetik des Widerstandes* Frankfurt/M. 1978–1979.
1. köt. 54. o.

telt programja által hátrahagyott kijózanodás és a kulturális modernség látható apóriái ürügyül szolgálnak a konzervatív álláspontok számára. Hadd különböztessem meg az ifjúkonzervatívok antimodernizmusát az ókonzervatívok premmodernizmusától és az újkonzervatívok posztmodernizmusától.

Az *ifjúkonzervatívok* magukévá teszik az esztétikai modernség alaptapasztalatát: a megismerés és a célirányos tevékenység minden korlátozása, a munka és hasznosság minden imperatívusza alól felszabadult de-centrált szubjektivitás lelepleződését – és háttér fordítanak a modern világnak. Modernista attitűddel alapozzák meg a kibékíthetetlen antimodernizmust. A képzeletőrerő, az önmegtapasztalás, az affektivitás spontán erőit a távoliba és archaikusba helyezik át és az instrumentális ésszel manicheusok módjára egy – csak az evokáció számára hozzáférhető – elvet szegeznek szembe: a hatalom akarását vagy a szuverenitást, a létet, esetleg a költőiség dionüoszói erejét. Franciaországban ez a vonulat George Bataille-től Foucault-n keresztül Derridáig vezet. Természetesen mindannyiuk fölött ott lebeg Nietzsche hetvenes éveiben újjáélesztett szelleme.

Az *ókonzervatívok* megfertőzni sem engedik magukat a kulturális modernségtől. Bizalmatlanul követik a szubsztanciális ész széthullását, tudomány, erkölcs és művészet elkülönülését, a modern világfelfogást, annak már csak eljárásokon alapuló racionalitását és azt ajánlják (Max Weber ebben látta a materiális racionalitáshoz való visszakanyarodást), hogy térjünk vissza a modernséget megelőző állásponthoz. Mindenekelőtt a neoariztotelizmus könyvelhet el bizonyos sikert, ez ma az ökológiai problematikával a kozmológiai etika megújítására ösztönözhető. Ezen a Leo Strauss-tól induló vonalon például Hans Jonas és Robert Speumann érdekes munkáit találhatjuk.

Az *újkonzervatívok* viszonyulnak a legaffirmatívabban a modernség vívmányaihoz. Üdvözik a modern tudomány fejlődését, ha az csak annyiban lép túl saját

szféráján, hogy előrevihesse a technikai haladást, a kapitalista növekedést és a racionális igazgatást. Javaslatauk szerint tompítani kell a kulturális modernség robbanékony tartalmait. Egyik tézistük szerint a tudomány – ha helyesen fogjuk fel – elvesztette jelentőségét az életvilág orientálásában. Másik tézistük, hogy a politikát lehetőség szerint távol kell tartani az erkölcsi-gyakorlati követelményektől. Végül a harmadik tézis a művészet tiszta immanenciáját állítja, elvitatja minden utópikus tartalmát és látszat-jellegét emlegeti, hogy az esztétikai tapasztalatot a magánszférába zárhassa. Bizonyítékul a korai Wittgensteint, Carl Schmitt közléseit korszakát és a kései Gottfried Bennt idézhetnénk. A tudomány, az erkölcs és a művészet életről leszakadt, speciálisan igazgatott, autonóm szférákra való definitív korlátozása után a kulturális modernségből már csak annyi marad meg, ami az után megszerezhető belőle, hogy lemondunk a modernség programáról. A felszabadult helyet olyan tradíciókkal akarják betölteni, amelyeket megkímélnek a megalapozottság igényétől. Az persze nem igazán látható, hogy ezek a tradíciók miképpen maradhatnak fenn a modern világban, ha csak nem a kultuszminisztériumok fedezéke mögött.

Mint minden tipológia, ez is egyszerűsít, de a mai szellemi-politikai viták elemzése szempontjából talán nem teljesen használhatatlan. Tartok tőle, hogy az antimodernizmus eszméi – egy csipetnyi premmodernizmussal színezve – teret nyernek a zöld és az alternatív csoportokban. Ezzel szemben a politikai pártok tudatváltozásában a tendenciák fordulatának, azaz a posztmodernnek és a premmodernnek szövetségének sikere mutatkozik. Úgy látom, hogy az értelmiségiek ócsárlására és az újkonzervativizmusra egyik félnek sincs monopóliuma. Ezért (...) jó okom van a hálárra azért a liberális szellemért, amelynek alapján Frankfurt városá épp egy Adorno nevéhez kapcsolódó díjat adományoz nekem. Adorno, ennek a városnak a szülője, filozófusként és íróként, az országban máshoz aligha foghatóan alakította ki azt az értelmiség-képet, ami az értelmiségiek példaképe lett.