

BACSO BÉLA

„UNGESTALT” VAGY SZÉP



„A szép annyira meghökkent újszerűségével,
mint maga a torz.”
EDMUND BURKE

■ Egy most zajló kiállítástól kölcsönzöm a címet, s ahogy ott, úgy én sem kívánom rövidre zárni a megjelölés fordítását. A Kunsthalle Basel most is látható kiállítása olyan műveket mutat be Elena Filipovic szervezésében, amelyek nem sorolhatóak be a világos formát adó művek közé, ahol a mű talán éppen ebből a formasérből és -elvárásból születik, és olykor nem is több ennél. Ezeknél a műveknél megjelenik egy olyasféle *közvetlenség*, amely él vagy inkább visszaél azzal, hogy *hasonló* ahhoz, amit *mutat*. Ennek lehet politikai vagy éppen szexuális tartalma, aminek következtében a szemlélő látja azt, és még *valami* mást is együtt kell látnia, mint amit a műalkotás mutat. A műalkotás sajátossága éppen az, hogy sohasem csak *visszaad valamit*, hanem valamit úgy mutat be, hogy a teljes hasonlóságot éppen felfüggeszti.

Az itt kiállított művek egyik darabja A. V. Rojas mexikói művész munkája, egy hűtőszekrény, amelybe mindenféle finomságot gyömöszöltek be. A kurátor boldogan tudósít arról, hogy a kíváncsi néző persze kinyitja a hűtő ajtaját, amivel kettős hatást ér el: egyfelől gyorsabban rohad a bent levő ételek tömege, másfelől a nyitogatás miatt gyorsabban képződik a jégréteg, de ami általa is hangsúlyozott lényegi elem, hogy a lassan erjedő/rothadó *anyag* erős szagot bocsát ki, mondhatni „betölti a teret”. Igen, a beköszöntőszöveg a mű egyik erős hatá-

Hol van az a határ,
amikor azt mondhatjuk:
igen, ennek helye van,
ezt lehet, és éppen hogy
tanulhatunk belőle,
ha a művész
így ábrázolta?

saként jelöli meg ezt, tudniillik hogy olyan hatás érjen minket, ami kényszer alá fogja az embert. De ha túl az orrfacsaró illaton ránkérdezünk, hogy mit is jelent egy effajta „mű”, akkor éppen a fenti értelemben nem tudjuk azt mondani, hogy valamit *közvetlenül láthatóvá tesz, és valamit közvetve kifejez*. Persze mondhatjuk, hogy a mű a pazarlás társadalmának szóló intés, vagy átvitt értelemben a mű a múlandóság, az enyészet kifejezője, de akkor ezzel az erővel bármi, ami rothadásnak kitett, alkalmas egy ilyen mű hordozóalapjának. Menninghaus Kantra hivatkozva mondta ki, hogy „a szép magánvalóan egyúttal az (tendenciáját tekintve) undorkeltő; a szépet belülről fakadóan az a veszély fenyegeti, hogy észrevétlenül *vomitív* hatást fejt ki”.¹ Hogyan kell ezt érteni, mi módon fenyegeti magából fakadóan a szépnak látottat egy ilyen torzulás, hogy teljességgel elmentébe fordul át, s magán megmutatja a *rút*at? Az esztétikai legfőbb kérdése éppen ebben rejlik, hogy mi módon fordul át önmagában, válik valaminek a bemutatása visszatetszővé. Azt talán általánosan is elfogadhatnánk, hogy valami rútnak/visszatetszőnek a pusztá bemutatása *még nem művészet*, ám ha valami művészi jelentőséggel bír, akkor minden további nélkül élhet az előbb említett eszközökkel, vagyis nem kell szükségképpen tartózkodnia annak bemutatásától, amit mindközönségesen gyomorforogatónak tartunk. De szélesebb értelemben is kimondhatjuk, ha a szép csak azt jelentené, hogy tartózkodik az alkotó az erős hatástól, attól még nem tekintenénk szépnak, pusztán ismertnek és unalmasnak, ami *nem méltó a figyelemre*. Arisztotelész sokat idézett szöveghelye szerint tanulni lehet abból, ami valami olyasmit mutat meg, ami nem látható mindennaposan, illetve amit kerülnünk megnézni: „Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában viszolyogva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását örömet szemléljük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait. Ennek is az az oka, hogy a tanulás nemcsak a bölcselők számára gyönyörűsége, hanem másoknak is szintazonképpen, de az utóbbiak csak kevésbé veszik ki belőle a részüket. Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben szemlélik azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez.”² Ha tehát valaminek a bemutatása alkalmas arra, hogy felismerjük benne azt, hogy az *ez és nem más*, akkor az esztétikai legfőbb ismérve, hogy nem mutathat olyasmit, ami egyezik azzal, ami *már látott és ismert*, vagyis az esztétikai valami olyan többletet enged érvényre jutni tárgya bemutatásában, ami eddig így nem szolgálhatott okulásunkra. A művészetből mindenki képes tanulni, ha felfigyel arra, amit *még nem látott így*. Az újabb fenomenológiai esztétikában ezt nevezhetjük *Initialerfahrung*nak³, vagyis egy olyan kezdeti, mindent előző pontnak, ami túlvezet azon, amit ténylegesen látunk, hiszen a kiindulás arra hívja fel a figyelmet, amit maga a mű rejt el.

A modern esztétika, pl. Burke figyelemre méltó érvet hoz fel amellet, hogy az ember miért nem tud és akar tanulni az őt érintő erős hatásból: „Közkeletű megfigyelés, hogy olyan tárgyak, melyek a valóságban sokkolnának minket, a tragikus vagy ahhoz hasonló megjelenítésekben igen magas szintű öröm forrásául szolgálnak.”⁴ Amikor Burke Arisztotelészhez kapcsolódva kimondja, hogy a megnyugvás és önmegnyugtatás abból származik, hogy *fikciónak* tekintik, mégis pontosan fejezi ki a rész zárásaként, hogy értelem és szenvedély nincs és nem is lehet összehangolva, hogy az értelem nem lehet ura teljességgel a szenvedélyeknek. Kettős hatás érvényesül itt, egyfelől tartózkodás attól, ami kimozdít a szokásos érzékelésből, ami az ismertén túl enged pillantani, vagyis éppen a mű által felkorbácsolt szenvedélyek ellenében a nyugalom és rendezettség ke-

reteit keresi az ember – mondhatjuk modern kifejezéssel: *ellenállni a szubverziónak* (Bataille). Másfelől csak az a mű tarthat igényt erre a megnevezésre, amely arra indít, hogy tanuljuk általa a még nem ismertet – legyen az bármi. Ezért mondja már a mű elején intő szóval Burke, hogy az *újdonság* felkelti a szenvedélyek mozgását, azaz kíváncsiságot ébreszt az emberben, és ezzel fokozza az elme működését: „Minden tárgyban, mely az elmére befolyással van, lennie kell valamennyi újdonságnak, s a kíváncsiság is többé-kevésbé minden szenvedélyünkbe belevegyül.”⁵

Ha tehát egy mű csak azért ábrázol valami rútat, hogy meghökkentsen, vagy pusztán viszolygást ébresszen, akkor nyilvánvalóan felszámolja önmaga esztétikai jelentőségét. Hol van az a határ, amikor azt mondhatjuk: igen, ennek helye van, ezt lehet, és éppen hogy tanulhatunk belőle, ha a művész így ábrázolta? Kant *Az ítélelőerő kritikájában* fontos megszorítást tett: „A szépművészet éppen a maga kiválóságát mutatja abban, hogy szépen ír le olyan dolgokat, amelyek a természetben rútak vagy nem tetszőek volnának. [...] A rútságnak egyetlen olyan fajtája van csupán, amelyet nem lehet a természetnek megfelelően megjeleníteni anélkül, hogy meg ne semmisüljön minden esztétikai tetszés, tehát a művészeti szépség (*die Kunstschönheit*): nevezetesen az a fajta rútság, amely *undort* (Ekel) kelt. Mivel ugyanis ebben a különleges, merő képzeleten alapuló érzetben a tárgy mintegy úgy jelenít meg, mintha élvezetet *akarna okozni*, melyet mi elhárítani igyekszünk, ezért érzetünkben (Empfindung) a tárgy művészi megjelenítése már nem különböztetik meg magának a tárgynak a természetétől, s ennélfogva az ilyen megjelenítést lehetetlen szépnek tartani.”⁶ Kant pontos különbségtétele tehát arra a műre mutat rá, amelyik a *megjelenítés* során a természet enyészetét közvetlenül másolja, vagy azzal hasonló formát keres, vagyis nem teszi nyilvánvalóvá, hogy a rothadó anyag nem önmagára utal, azaz nem a pusztulás élvezetéért (Genuss) ábrázolja azt, amit bemutat. Hiszen ami a létezés mélységéből felszínre tör, annak formát kell adni, a pusztá áthasonítás vagy utalás nem vezet el a művészeti szépséghez. Kant nem egy *klasszicizáló* művészet-ideált védelmez, hanem azt mutatja meg, hogy a művészet egyedül önmaga által válhat semmissé, még csak nem is a korszakos ízlések elfogultságai szabják meg a művészet korlátait, hanem az, hogy a mű olyasmit mutat be, ami ugyan meghökkentő, ám nem váltja ki a fent említett distanciát a bemutatott és a belőle megérthető között. Az élvezet és a merő élvezése a rútnak még nem művészet, ahogy a szép nem a deformitás ellentéte, hanem éppen olyan eltérések és formamódosulások előnyben részesítése, ami által valami eddig nem látott / nem értett szembeötlővé és érthetővé válik. Nem mehetünk el amellett, hogy ugyanitt Kant azt állítja, ezt elkerülendő elegendő az *ízlés*. Nyilvánvalóan mind az alkotót, mind a nézőt megóvja a rossz formakereséstől az ízlés, de csak a mű lehet végső alapja annak, hogy bárminemű eltérést és deformációt elfogadjunk, mint ami okulásunkra szolgált. Ezért mondja helyesen, hogy az ízlés a *megítélés képessége*, és ez lesz az, ami a pusztá rettenet és viszolyogtató *élvezetétől óvja az embert*. Ha és amennyiben elfogadjuk, hogy a művészet még mindig arra való, hogy általa *túl a tapasztalaton egy olyan értelmes viszonyt teremtsünk, ami mozgatja elménket*, akkor Kant joggal mondja, hogy a pusztá élvezet, a szenny, a pusztulás, az enyészet önmagában nem lehet a művészi alkotás tárgya. Ám ábrázolható, ha valami olyannak válunk a részévé, amit így és csak így tehetünk tapasztalat tárgyává. Ha Kant az esztétikai eszmét az észeszme párdarabjának tekintő (49§), akkor ezt csakis azért teheti meg, mert benne felismeri és elismerte-

ti annak a lehetőségét, hogy az ember, a művészetet értő ember valami olyasmit sajátítson el, amit csak általa tehet meg, hogy általa olyasmit gondoljon el, amire egyébként nem lenne képes. „A *szellem*, esztétikai jelentésében véve, a megelevenítő elv az elmében (im Gemüte). Ami által pedig ez az elv a lelket megeleveníti (die Seele belebt) – az anyag, melyet ehhez használ –, az nem más, mint ami az elme erőit célszerű módon lendületbe hozza (die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt), vagyis egy olyan játékba, amely önmagát tartja fenn, s evégből fokozza magukat az erőket.”⁷⁷ Az esztétikai tehát Kant meglátása szerint éppen az, ami fokozza és nem bénítja a gondolatra képes lelki erőket, hiszen éppen ezek az erők lesznek azok, amelyek az embert *a mű által* valami olyannak a meg- és belátására indítják, amit csak ez és így válthatott ki.

Hegel a lélek elevenése és mozgása kérdése felől jut el oda, hogy a *romantikus/modern művészet* kérdését tárgyalja, felismeri, hogy a lélek benső tágassága magával hozza a természet és a külső társias világ merő közömbösségét, Adornónál radikális neutralitását, aminek következtében a külsőben, vagyis a tárgyban a lélek már nem keres támaszt, sőt éppen ebben az elkülönültségében válik szabaddá, és jelenhet meg körülötte a világ a maga szétesettségében és rútságában. Ez a magát kereső és önmaga felé forduló modern emberiség olyan lelki útra tér, ami már közömbös a tárgy iránt, hiszen kiteljesedését önmagában, illetve a vallási és gondolati közegben keresi: „A tárgy kilépett a művész saját énjének hatásköréből, a *raisonnement* olyannyira szabaddá, a tárgy olyannyira külsődlegessé vált, hogy a művészet szabad és szubjektív ügyesség dolga lesz, amely számára a tárgy közömbös [...] ami érdekes marad, az a *humanus*, az általános emberi jelleg, az emberi lélek a maga teljes gazdagságában, igazságában.”⁷⁸ Ez a sajátos kettősség eredményezi, hogy a tárgy iránti közömbösség a bemutatott és ábrázolt soha nem látott bőségéhez vezet, amin túl kérdéssé válik, hogy az ember miként leli meg azt a tapasztalatot, ami lelki erőit nem csupán a visszavonulás és elzárkózás formáiba űzi, hanem abba, ami őt körülveszi, és világát képezi.

A Hegel-tanítvány Karl Rosenkranz majd éppen ezt a szórt és széttartó bőséget, azaz a tárgy iránti közömbösséget diagnosztizálja *A rút esztétikája* című, 1855-ben megjelent művében, amelyben éppen azokat az elhajlásokat, deformításokat elemzi, amelyek azonban a szépet magát nem érintik, csak a tárgyban elvesző művészi ambíciót rögzítik. Mint írta: „A szép, mint az eszme (Idee) érzékelileg megjelenő kifejezése, önmagában abszolút, és nem igényel támaszt önmagán kívül, megerősítést ellentéte által. A szép nem lesz szebb a rút által. A rút jelenléte a szép mentén nem a szépet mint olyant, hanem csakis az élvezet izgalmát / az élvezet iránti vonzalmat (den Reiz des Genießens) növeli, miközben ezzel szemben a szép kiválóságát annál elevenebben érezzük...”⁷⁹ Rosenkranz Tiziano Danae-képére utal, ahol a testi és isteni jelenlét együttes hatása felismerheti a szép találó jellegét. Nem sokkal később – talán éppen az általános emberi jelleg egyre bizonytalanabb státusza okán – Rosenkranz kiemeli, hogy az ábrázolás teljes dramatikus mélysége nem nélkülözheti a *természetes rútat, a rosszat és az ördögöt*, ahogy a teljesség ábrázolásától elválaszthatatlan a rút, vagyis a művészet és az eszme valamiféle visszahúzódása a szép körébe lehetetlen, miként a rút absztrakttá fixálása is. Ha megjelent a rút, az kétségtelen háttérét adja annak, ami szép – Rosenkranz így látja –, s ennél fogva a tárgy ábrázolása, legyen az az örület, a vágy, az alaktalanság, az undorkeltő elem stb., csakis úgy lehet ábrázolás tárgya, hogy benne és általa megmutatkozik az, ami megértésre vár. Michael Pauen egy figyelemre méltó írásban¹⁰ rögzítette, hogy különbséget kell

tenni a *rút ábrázolás és a rút ábrázolása között*, amivel kimondta, hogy magával a rúttal szembeni esetleges averzió aligha tartható. Amit meg kell érteni, az éppen a szép és a rút viszonylata, az a csak a műben és a mű által megmutató feszültség és eleven erőhatás, ami által minket a mű *túleml eddigi tapasztalatainkon*.

Ahogy Gadamer¹¹ egy halála után publikált rövid írásában megmutatta: a szép nem önmagában álló, elválaszthatatlan attól, amit az ember például szépségnek tart, ha a másik ember jót cselekszik, vagyis elválaszthatatlan attól, ami az embert tetteiben kitünteti. A művészet annak a közös alapnak a keresése, amit a polgári ízlés már nyilvánvalóan nem fed le. A szép nem magánvalóan az, nem is egy stíluseál, hanem annak lehetősége, hogy a közömbös világ közepette is felismerjük azt, ami *humanus*. A *nem-szép-művészet* korában, ahogy az egykori kötet emlékeztetett rá, a szép mindig másban és más által mutatkozik meg, valamin és valami által, ami a szépet / a jót és az igazat változtatossá teszi, nem engedi egy ideálban rögzülni. Ezért feledhetetlen Adorno¹² megjegyzése: „Kitsch ist, unter diesem Aspekt, das Schöne als Häßliches”, vagyis a széptől nem választható el a rút, a giccs a szépet rúttá teszi.

Az, ami Ungestalt/formátlan/formlessness/inform, még nem művészet, hanem csak akkor, ha és amennyiben képes annak elevenségét és igazságát megjeleníteni, amit semmi más nem képes kifejezni, csak ez és az így megformált mű. Ezért idézte emlékezetünkbe Kurt Riezler¹³ a szépről szóló traktátusában azt a görög felismerést, hogy a szép a megjelenő és megütköztető, ám egy előre el nem döntött és dönthető viszonylatban: a szép az, ami a számos *közteség közé (metaxy)* kivetett embert érinti, és magához téríti létezésében.

■ JEGYZETEK

1. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999. 46. Lásd még Nemes Z. Mária: *Képkötő elevenség*. L'Harmattan, Bp., 2015. 77. skk.
2. Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. PannonKlett, Bp., 1997. 27.
3. Vö. Bernhard Waldenfels: *Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder*. In: Gottfried Boehm – Birgit Mersmann – Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008. 47–63. 49.
4. Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Magvető Könyvkiadó, Bp., 2008. 51–52.
5. Uo. 35.
6. Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Ictus, Szeged, 1997. 238–239.
7. Uo. 240.
8. G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Bp., 2004. 235, 257.
9. J. K. Rosenkranz: *Aesthetik des Häßlichen*. Königsberg, 1855. 36.
10. Vö. Michael Pauen: *Die Ästhetik des Häßlichen. Grauenhafte Probleme und eine schöne Bescherung*. Information Philosophie 2004. 32. 16–22.
11. Vö. H.-G. Gadamer: *Schönheit*, valamint Odo Marquard értelmező megjegyzéseit: *Schönheit und Bürgerlichkeit*. Idee. Zeitschrift für Ideengeschichte 2007. Heft I/1. 99–105.
12. Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970. 77.
13. Vö. Kurt Riezler: *Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst*. Klostermann, Frankfurt am Main, 1935.