

A palimpszeszt¹

Nietzsche olyan józan volt, hogy ez vitte az örületbe – Charles Fourier olyan örült volt, hogy egyfajta tökéletes józanságra tett szert.

Nietzsche az egyén emberfelettségét magasztalta („radikális arisztokrácia”) – az általa elképzelt szabad szellemek társadalma valóban az „önuraló egyének egyesüléséből” állna. Fourier a Passzió Sorozatot magasztalta – számára az egyén nem létezhet csak Harmonikus Egyesülésben. Szöges ellentétékként miként lehet, hogy mégis egymás kiegészítőinek, kölcsönös megvilágosítóinak, és mindkettőjük elképzeléseit teljesen megvalósíthatónak látom?

Az egyik válasz erre a „dialektika” lehetne. Még ennél is pontosabban – a „taoista dialektika”, nem annyira keringő, mint simi² – kifinomult, kígyózó és fraktális. A másik válasz a „szürrealizmus” lehet – mint egy szívekből és mennykövekből összerakott bicikli. Az „ideológia”, az a zombi muri, az a szellemparádés diadalmenet NEM válasz. Az „elmélet” nem beazonosítható ideológiának, még folyamatban lévő ideológiának sem, mert az ideológia elkülönítette magát az összes kategóriától – mivel az elmélet semmi, ha nem szituáción(al)ista – mivel az elmélet nem mondott le a „Történelemi” vágyakozásról.

Az elmélet tehát úgy sodródik, mint Ibn Khaldún nomádjai, amíg az ideológia rideg marad és városokat és morális felszólításokat épít; az elmélet lehet erőszakos, de az ideológia kegyetlen. A „civilizáció nem létezhet ideológia nélkül (a naptár feltehetőleg az első ideológia), mert a civilizáció az absztrakt kategóriák konkretizálásából jelenik meg a „természetes” vagy „szerves” löketek helyett. Ezért paradox módon az ideológiának nincsen tárgya, csakis önmaga. Az ideológia igazol minden vérszerinti bűnhődést vagy kannibalizmust – feláldozza a szerveset pontosan azért, hogy elérje a szervetlent – a Történelem „célját” – ami valójában kiderül, hogy... ideológia. Az elmélet ezzel ellentétben nem távolodik el a vágytól, és ezért eljut a hiteles objektivitásig, egy önmagán kívül levő mozgásig, ami szerves, „materiális”, és kognitívan szemben áll a civilizáció hamis altruizmusával és elidegenedésével. (Ebben Fourier és Nietzsche kellőképp egyetértenek.)

Végül mégis azt javasolnám, amit az elmélet palimpszeszt elméletének nevezek.

A palimpszeszt egy kézirat, amit újra felhasználtak, átírva a rajta lévő eredeti írást, számos alkalommal az ellenkezőjére, néha többször is. Gyakran lehetetlenség megmondani, hogy melyik réteg az eredeti; és mindenesetre bármely rétegről

¹ A palimpszeszt egy olyan kézirat-oldal, amelyet lekapartak és új szöveget írtak rá. – *A ford.*

² Simi – egy olyan táncmozdulat, amikor csak a vállakat rázzák. – *A ford.*

rétegre való „fejlődés” (a helyesírás kivételével) a pusztá véletlen műve lenne. A rétegek nem időben egymást követő sorrendben következnek, hanem egymás mellé rendelődnek a térben. A B réteg betűi lehet, hogy nem fedik el az „A” réteg betűit, vagy fordítva, vagy üres, jelzések nélküli helyeket is hagyhatnak maguk után, de nem mondhatjuk, hogy az „A” réteg a „B” réteggé fejlődött (amikor még abban sem vagyunk biztosak, hogy melyik volt először). A mellérendelések viszont mégsem csupán „véletlenszerűek” vagy „semmitmondók”. Egy lehetséges kapocs a szürrealista könyvidézés világában, vagy az „egyidejűségben” lehet (és ahogy a régi Kabbalisták mondták, a betűk közti üres helyek többet „jelenthetnek”, mint maguk a betűk). Még a „fejlődésnek” is lehet minta értékű olvasata – a diakronitások feltételezhetőek, a kézirathoz „történelmet” alkothatunk, a rétegeket datálhatjuk, akár a régészeti ásatásoknál. Amíg nem bálványozzuk a „fejlődést”, addig akár elméletünk lehetséges struktúrájaként is használhatjuk.

A kézirati és elméleti palimpszeszt közötti különbség az, hogy az utóbbi kötetlen marad. A növekedés minden egyes rétege átírhatja, felülírhatja az előbbit. És minden réteg tiszta, áttetsző, átlátszó, kivéve ahol a felirat csoportosulások blokkolják a kabbalisztikus fényt – (egyfajta életet lehelő zselék formájában). Az összes réteg „jelen” van a palimpszeszt felszínén – de fejlődésük (beleértve a dialektikus fejlődést is) „láthatatlanná” és talán „semmitmondóvá” vált.

Lehetetlennek tűnik, hogy tisztára mossuk magunkat a szubjektív és önkényesen csipegető megközelítésmód vádjá alól – egy kis kritika itt, egy utópikus ajánlat ott – de erre az lenne a mentségünk, hogy nem ízletes iróniákat keresünk, hanem fényáttöréseket. Ha szomjazol a PoMo Dekonstrukcióra, vagy önelégülten mosolyogsz a hiperkonformizmuson, menj vissza az iskolapadba, keress magadnak munkát – jobb dolgunk is van ennél.

Így, egy olyan ismeretelméleti rendszert – tanulási és megismerési módot dolgozunk ki, ami inkább az elméleti részek mellérendelésén alapul, mint azok ideológiai fejlődésén; bizonyos értelemben egy történelmietlen rendszert. A linearitás egyéb formáit is elkerüljük, mint a logikai következtetés vagy a logikai kizárás. Ha a történelmet is bevesszük ebbe a sémába, akkor használhatjuk egyszerűen úgy, mint a mellérendelések egy másik formáját, anélkül, hogy abszolútként bálványoznánk – ugyanez érvényes a logikára stb.

Az elmélet eme játékos megközelítését nem szabad összetéveszteni a „morális relativizmussal” (az értékek leértékelésével), ami alól „szubjektív teleológiánk” menti fel. Azaz, mi (és nem a „történelem”) keresünk célokat, terveket, a vágy objektumait (az értékek újraértékelését). Ezen cselekedet játékos természete a képzelet (vagy a „Kreatív Imagináció”, ahogy H. Corbin és a szúfik nevezik) használatával jön létre – valamint a „paranoia kriticismus” (S. Dalí) látnoki diszciplínája és az esztétikai kategóriák szubjektív újraértékelésén keresztül. „A személyes a politikai.”

A mellérendelés, az egymásra helyezés és komplex mintázás így egy alakítható egységet alkot (mint a politeizmus rejtett monizmusa, a monoteizmus rejtett

dualizmusa helyett) – paradoxológia mint megismerési módszer – hasonlóan a patafizikához vagy Feyerabend „anarcho-dada ismeretelméletéhez” (A módszer ellen). „Jelvények? Nincs szükségünk bűzlő jelvényekre!”

Itt most „a feljegyzések mélyére szeretnék nézni”, hogy az elméleti-történelmi vitáról szóljak, amiben a „Művészet” külön kategóriaként szerepel (bálványok múzeuma), és a szenvedés és az elidegenítés újateremtésének forrása a „nem művészek” kizárásával a kreativitás örömeiből (vagy „vonzó munkájából”, ahogy Fourier mondta). Szeretnék említést tenni az „a Művészet elnyomásának és realizálásának” szituacionista ajánlatáról, például a Művészet, mint kategória forradalmi megszüntetéséről, és a „mindennapi életben” (azaz inkább az élet, mint a látvány szintjén) történő realizálásáról. A maga részéről ez a javaslat azon a megállapításon alapszik, hogy a Művészet végül kudarcot vallott „avantgárd” (olvasd: „élgárd”) funkcióját illetően, valamikor akkor, amikor a Szürrealisták beléptek a Kommunista Pártba – és ezzel egyidejűleg az árucikk fetisizmusnak a galéria/múzeum „Művészeti világába” – egyetlen látványos bukással felölelve hamis ideológiát és elitizmust. Ekkor az avantgárd maradványai megkísérelték az ideológiából és kiárusításból való visszavonulást (többé-kevésbé a berlini dada folytatásaként) – így a Lettrizmus, Szituacionizmus, No-Art, Fluxus, Mail Art, Neoizmus stb. – ahol a hangsúly az élgárdáról a kreatív impulzus radikális decentralizálására tevődött át, messze a galériáktól és múzeumoktól és a kiváltságos bohém enklávétól – a „Művészet” eltűnése, és a szociális kreativitás újraéledése felé haladva. Természetesen a múzeumok mostanság felvásárolják ezeket a „mozgalmakat” is, mintha azt akarnák bizonyítani, hogy minden (még az „anti-Művészet”) is árucikké alakítható. Minden ilyen posztavantgardista mozgalom a zavarodottság vagy kísértés áldozatává esett és megpróbált úgy viselkedni, mint a klasszikus avantgárdok egyike, s mindegyik csődöt mondott, csakúgy, mint a szürrealizmus, hogy felszabadítsák a művészet alkotásait árucikk szerepük alól.

A „művészeti világ” tehát elnyelte és magáévá tette a művészeti elméletet amely – ha komolyan vesszük – az önfelszámolásához kellett volna vezessen. A galériák gyarapodnak (vagy legalábbis túlélésre hajtanak) egy olyan nihilizmusból táplálkozva, amit csak ironikusan lehet felfogni, mert másképp kimarná és szétolvasztaná a múzeumok vaskos falait. Ez az esszé például egy galériai kiállítás katalógusában lesz kinyomtatva, elkövetve azt az ironiát, hogy éppen abban a struktúrában követeli a művészet elnyomását és megvalósítását, ami fenntartja a nem-művész elidegenedését és a műalkotás bálványozását. Elcseszett ironia. Az ember csak remélheti, hogy mindegyik kompromisszum az utolsó is lesz egyben.

Akik nem látják és érzékelik ezt az egész helyzetet rossz szájjal, azok ne is olvassanak tovább – van elég tennivalója az elméletnek azonkívül, hogy saját hányingerét orrvérzésig magyarázza.

A XX. századi „primitív” és „naiv” iránti lelkesedés egyrészt a „Művészettörténet” kimerülését jelezte; másrészt egy utópisztikus vágyat egy olyan művészetre, ami nem egy külön kategória lenne, hanem egybeolvadna az élettel. Semmi ironia.

A művészet, mint komoly játék. A művészek leutánozták a primitív és a naiv formáit anélkül, hogy észrevették volna, hogy e formák teljes létrejötte az elidegenedésnek a társadalmi szférából (ld. „törzsi művészet”) való – és az individuális művésznek a strukturális nemlétén alapszik. Nincs szétválasztás, kettősség Afrika vagy Jáva művészetében, vagy egy elmegyógyintézetében, ami az olyan érzékeny lelkeket, mint Klee irigységre sarkallta.

Egy „rossz közérzet” (legalábbis annak tragikus mérete) nélküli társadalomban az ember arra számíthatna, hogy azt lássa, „a művész nem egy különleges személy, hanem minden személy egy különleges művész.” Coomaraswamy Indonéziára gondolt, amikor kitalálta ezt a szlogent, és Jávában nekem azt mondták, hogy „mindenkinek művésznek kell lennie” – az elnyomás-és-realizálás elméletének egyfajta misztikus verziója. Nem teljesen a specializáció (a munkáé vagy a megismerése) az, ami hányingert okoz ezen olvasat szerint, hanem az elkülönítés – a fetiszizálás, az elidegenedés. Ahogy minden személy egy különleges művész, úgy néhány művész a kreativitás nagylélegzetű, integratív erőiben fog specializálódni – úgymond elmesélik a törzsi történeteket – az érték és „jelentés” keletkezését – amit egyfajta „bárd szerepnek” nevezhetünk. Néhány törzsben ez a szerep sok egyén közt oszlik meg, de mindig kapcsolódik a mana-koncentrációhoz. Magas „barbár” kultúrákban (mint a kelták) a szerep intézményesített bizonyos fokon – a bárd az „elismert törvényhozó” a művészek társadalmában. A Bárd szerep fókuszál és integrál.

Ha egy szimbolikus pillanatot keresünk, amikor a „törés” megtörtént és a rossz közérzet kezdett elterjedni, Platón Államának azt a passzusát vehetjük alapul, ahol a költőket kitiltották Utópiából, mint „hazudozókat” – mintha a Törvény maga (mint absztrakt kategória) lenne az egyedül lehetséges integratív funkció, kizárva a nomád képzeletet, mint ellenfelet, mint Igazság-ellenest, mint társadalmi káoszt. A racionális háló most rá van kényszerítve az élet organikus mivoltára – minden jó a teremtettségben és a „létezőben” van, míg a teremtés folyamata, a valamivé válás (natura naturans) most a „gonosszal” van asszociálva.

A Reneszánsz korban a művész újból „önkifejezésre” törekszik, az integratív szerep árán. Ez a pillanat jelzi a „Romantikus” röppálya kezdetét, a művész eltűnését a társadalmi szférából, a műalkotás eltűnését az életből. A művész, mint prométheuszi egó, a műalkotás, mint „szép” (azaz haszontalan) – ezek a rés mércéi, ami egy esztétikai elit és a tömeg között tátong, melyből a tömeg sterilitásra és giccsre ítéltetett. És mégis van ebben a folyamatban valami nemes és bátor, ami a művész bohém szabadságában, a kegyetlenül egyhangú társadalomra mért kritikájában tükröződik. A művész így a nem elfogadott törvényhozóvá válik, nagyrabecsülés nélküli próféta – romantikus hőssé, akit ugyanaz az isteni meglátás ihlet meg és ítél el. A művész újból azért sóvárog, hogy teljesítse a bárd szerepet, hogy esztétikai jelentést alkothasson a törzsnek és a törzsszel. A szerepből való kiutasítottság dühössé teszi, és kiemelkedik az irányítás szorítása alól egy sokkal hatalmasabb elidegenedésbe – majd nyílt lázadásba – és végül némaságba. A romantikus röppálya végigjátszódott.

A Reneszánsz szintén tanúja volt az első modern próbálkozásnak az integrált egész újraalkotásáért („a meghittség rendje”) a művészet és a mágia együttes erejével – amelyek valójában természetes módon kapcsolódnak egymáshoz szerkezetük mélyén – ami alapvetően nyelvészeti. Az egyesítő elem a „távolságból-való-cselekvés”; ágazataiknak a szintézise a Jelképek Könyvében található meg, ami a hieroglif tudomány szerint egyesíti a képet, a szót és néhol még a zenét is (mint M. Maier *Atlanta Fugiens* című művében), hogy „morális” (spirituális) változásokat hozzon létre az olvasóban ÉS a világban. A reneszánsz hermetikus/művész célja utópisztikus volt – mint Hieronymus Bosch jeleneteiben vagy a *Hypnerotomachia*³ tájképein – és ebben az igyekezetben látható a bárd szerep újra életre keltésének vágya, hogy a „törzsi” élmény új jelentést kapjon, hogy hatással legyen a meg-egyezésen alapuló valóság-paradigmára, hogy művészettel változtassa meg a világot. Gauguin, Rimbaud, Wagner, Artaud, és a szürrealisták alapvető romantikus terve – a művész, mint a forradalmi vágy varázsló-prófétája.

Minden kudarca, minden, az árukapitalizmus művészeti világához való tartás-nélküli alkalmazkodása ellenére, ez a mágikus a hagyomány az örökségünk, és valamilyen nyers módon még mindig „hiszünk” benne. Még a művészet „elnyomásában” való hit is azt a hitet feltételezi, hogy a művészet fontos és hatásos, legalábbis az eltűnése által. Mi több, a művész „szabadsága” védelemre méltónak – és osztozásra érdemesnek – tűnik, főleg, ha nem csak valamitől, hanem valamire való szabadság lenne az. A szegénység, magány, az érzések hiábavalósága ellenére csak itt vagyunk többé-kevésbé a határon, mert szeretünk itt lenni, és mert a kockázat élteti művészetünket. Ilyen szempontból még mindig Romantikusak vagyunk.

Mindazonáltal arra kényszerülünk, hogy elfogadjuk, hogy ez a mágikus-forradalmi terv csődöt mondott. Az árubálványozás negatív visszajelzési hurok – és ami a hieroglif tudományt illeti, a reklámszakértők, manipulátorok, és a poszt-látvány diskurzus (vagy „csalóka látszat” /szimulákrum⁴/, ahogy Baudrillard nevezi) kreatív menedzsereinek a kezébe került, akik túl-virtuális világunk valódi, bár láthatatlan törvényhozói. A művészet elnyomására és realizációjára tett javaslat az ellenállás romantikus-hermetikus hagyományának a csúcs-megállapítása; az utolsó lehetséges „kifejlet” egy dialektikus haladásban, ami a fennálló patthelyzetünkhöz és blokádukhöz vezetett. Ha a „Művészettörténetet” nézzük ebből a diakronikus szempontból, úgy tűnhet, zsákutcába kerültünk, egy megoldhatatlan paradox helyzetbe, ahol a művészet „célja” a művészet elpusztítása kell legyen, azért hogy „mindenki” művész lehessen. Minket – művészeket – mindez holtvágányra vezet. Mit tehetünk? A történelem elárult minket.

³ *Hypnerotomachia Poliphli* (Poliphilo álombeli küzdelme szerelméért), 1499-ben, Velencében kiadott, illusztrált könyv. Híres példája a kezdeti könyvnyomtatásnak. – *A ford.*

⁴ *Simulacrum*, latin szó, hasonlóságot jelent. Baudrillard szerint a *simulacrum* már nem a valóság másolata, hanem saját valóságra tett szert. – *A ford.*

Mi történik akkor, ha eltávolodunk a diakronikus látásmódtól? Mi van akkor, ha meghaladjuk a „fejlődés szakaszait” egy palimpszesztben, ami csak szinkronitásként olvasható? Mi van akkor, ha elméletekként kezeljük őket, amik mind egyetlen felszínen látszanak, és nem időben, hanem térben kapcsolódnak egymáshoz?

Megint ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy palimpszesztikus kutatásunk nem téveszthető össze valamiféle PoMo vakációs nyaralással az esztétikai kategóriák vizenyős temetőjében. Értékeket keresünk – vagy értékalkotó képzeletbeli erőt (azzal, hogy tudatában vagyunk vágyainknak, ahogy az okkultisták mondják), és kutatásunk nem hideg és közönyös, hanem szenvedéllyel teli – nem könnyelmű, hanem komoly – nem józan, hanem játékos – mivel a bárdoknak semmi sem fontosabb, mint a megrészegítésünk a kreativitás játékos aktusa által.

Vesszük tehát a fent taglalt fejleményt, és egy „kézirattá” hajtogatjuk össze, ahol minden elmélet ráíródik minden más elméletre. Mint azok a jövőmondók, akik a felhőket vagy a tizenegy fajta villámlást tanulmányozzák, mint a varázslók obszidián tükrökkel, amiben meglátják az angyali ábécét, úgy tanulmányozzuk a „Művészettörténetet”, mintha nem lett volna történelem, mintha minden lehetőség örökké jelen lenne és végtelenül folyékony. A látszólagos ellentétek pusztán eltakarják a titkos harmóniát, a „megfeleltetéseket” – minden és bármelyik mellérendelés esetlegesen bizonyulhat. „Palimpszesztidézés.”

Feltéve, hogy ezek az eddig diakronikusan tárgyalt elméletek most szinkronikusan rendeződnek el palimpszesztünkön, kíséreljünk meg egy próbaolvasatot, és keressünk váratlan, de megvilágosító egybeeséseket. Fourier vonzó munka elmélete például Hésziodosz kozmológiai elméletére helyezhető, ahol a teremtés első három elve a Káosz, az Erősz és a Föld. Most a vágy olyan erőként jelenik meg, ami a Természet formáiba önti az Imagináció tiszta spontaneitását, vagy ami az „anyagi testi princípium” – vágy, mint a kreativitás szervező elve – vágy, mint a szociális egyedüli lehetséges forrása.

A „távolból-való-cselekvés”, a Hermetikus paradigma irányelve száműzetésre volt ítélve a mechanisztikus filozófiából, ami meghaladta és meghódította a tudományt a XVII. században. De állandóan visszagyűrűzött a diskurzusokba, először, mint a gravitáció „magyarázata” („vonzás”), és most százféle helyen – a kvantumfizika négy erejében, a „furcsa vonzóerő”, hatása a szervezetlen anyagra stb. Bár a mágia nem „működött” a Reneszánsz Hermetikusok számára olyan mérhető és megjósolható módon, mint a kísérleti módszer, Bacon és Newton számára. Mindazonáltal a hieroglif tudomány ismeretelméleti eszközként újjáéledhet egy bizonyos mennyiségileg nem meghatározható (többértelmű) jelenségről, mint például a nyelvről, és más szemantikai kódokról szóló tanulmányunkban. Ezek – csaknem szó szerint – a „távolból” befolyásolnak minket. A Hermetikusok hittek a sugárszerű emanációkban, amik továbbíthatják a kép „morális erejét” a tudatosság felé „távolról” (ennek a hatását megsokszorozzák a megfelelő színek, illatok, hangok, szavak, asztrális folyadékok stb.). A látvány vagy tükröződés, a hang vagy

hullámozás többértékű mémeket,⁵ „jelentés” töredékeket és csoportosulásokat idéznek fel a néző/hallgató „lelkében”. Egy olyan „kölcsonösségi” folyamatban, ahol minden egyszerre, egyidejűleg szimbolizálja a dolgot magát és az ellentétét is, a hieroglif tudós varázslatokat sző az ambiguitás sötét erdejében, ami pontosan a művész világa – és valójában az alkimistákat a „spagirikus”⁶ Művészet művészeinek” vélték. Mint ahogy az alkimista megváltoztatja a fémek világát, úgy változtatja meg egy Jelképkönyv vagy nyilvános emlékmű (mint egy obeliszk) készítője a megismerés világát és a „morális” értelmezéseket a képek és szimbólumok felhasználásával. Az „emanációk” kérdését félretéve elérkeztünk egy rejtett művészeti elmélethez, ami eljutott (Blake által például) a Romantikusokig, majd hozzánk.

Most, ahogy Italo Calvino valahol kiemeli, minden művészet „politika” – változatlanul és kíméletlenül – mivel minden műalkotás a művész megközelítését tükrözi a kogníció „rendes fajtájáról”, az egyéni tudatosság „rendes” csoportos tudatossághoz fűződő kapcsolatáról (esztétikai elmélet) stb., stb. Bizonyos értelemben minden művészet Utópisztikus abból a szempontból, hogy (kevésbé határozottan) nyilatkozik a dolgok elképzelt menetéről. A művész ezzel szemben nem fogadja el vagy tudatosítja ezt a „politikai” dimenziót – és ezért előfordulhatnak bizonyos torzulások. Azok a művészek, akik eltávolodtak a „morális hatás” hermetikus/romantikus elgondolásától gyakran az észelvű szemiotikának vagy dialektikának tárják fel politikai tudatalattijukat. Kiderül, hogy a pusztá reakció ektoplazmájával⁷ telített „tisztá szórakoztatás” és „tisztá művészet” sokszor még rosszabbnak bizonyul. Ezzel ellentétben, a művészi tudatalatti szándékolatlanul feltárja azt, amit W. Benjamin „Utópista nyomnak” nevezett – egyfajta gnosztikus vágytöredéket, ami ott van minden emberi alkotásban, akármilyen reprodukció is legyen. A reklámok például hasznát húznak az Utópista nyomból, azért hogy eladják a reprodukció képét ígéreteikkel (tudatalatti szinten), hogy megváltoztassák világainkat, hogy jobbá tegyék életünket. Természetesen a közösség nem részesülhet efféle változásban – mivel így vágyai kielégülnének, és nem költene többet a vágy olcsó képeire. Tantalusz érzi a hús illatát és látja a bort, de sohasem kóstolhatja meg – ezért ő a tökéletes „fogyasztó”, aki (élete végéig) fizet a tiszta képért. Ebben az értelemben a reklám a leginkább Hermetikus az összes modern művészet közül.

Az Utópista nyom egy másik „átkozott művészeti forma” által is elemezhető, a pornográfiával – ami közvetlenül arra törekszik, hogy a tudatalattit tudatossá változtassa az erotikus megnyilvánulás (mérhető!) formájában. A vágy az, ami kirajzolja (oktatja) az utópista nyom ezen megjelenését (bár torzultan), és káoszt

⁵ Mém – olyan gondolat- vagy viselkedésminta, ami víruszerűen terjed egyik egyéntől a másikig. Richard Dawkins használta először *Az önző gén* (1976) című könyvében. – *A ford.*

⁶ Spagirikus – gyógyító szerek előállítására gyógynövényekből, alkimista módszerekkel. – *A ford.*

⁷ Az ektoplazma egy olyan paranormális szubsztancia, ami a feltevések szerint a spirituális energia vagy pszichikai jelenség maradványaként jelenik meg. – *A ford.*

teremt a cselekedettel szemben hogy megmutassa, „hogyan is kellene, hogy működjének a dolgok”. A maszturbálás egy kísérőjelenség – a pornográfia igazi hatása, hogy csábítást inspiráljon (ahogy Dante írja, a szerelmesek vétkeznek, miután Artúr románcokat olvasnak a kertben). A jobboldali bigottaknak igazuk van, amikor az erotikus tetteket azzal vádolják, hogy befolyásolják, sőt meg is változtatják a világot, és a baloldali liberálisok tévednek, ha az hiszik, hogy a pornográfiát engedélyezni kellene, mivel „ártalmatlan” – és „csupán” művészet. A pornográfia a testpolitika propagandája, és éppannyira izgatja és propagálja a vágy forradalmi felszabadítását, mint amennyire „perverz” – ami megmagyarázza, hogy pontosan miért is törvénytelenek és cenzúrázottak a pornó bizonyos fajtái világunk minden mai „demokráciájában”. Mióta a legtöbb kereskedelmi pornót tudatalatti és reakciós szinten gyártják, beígért „forradalma” valóban kétséges. Viszont semmi elméleti oka nincs annak, hogy az erotika miért nem használható fel a hieroglif tudományoknak megfelelően, közvetlenül utópista célok megvalósítására.

Ez az utópista költészet kérdéséhez vezet bennünket. Nietzsche és Fourier bizonyára egyetértettek abban, hogy a művészet nem csupán a valóság tükre, hanem inkább a valóság kívánja kitárni önmagát a gondolat és tett „okkult” világának, „dionüszoszi” erők és hermetikus hasonlóságok által (az operáért, mint „teljes műalkotásért” és filozófiájuk propagálásának ideális eszközeért való közös rajongásuknak köszönhetően). „Örült” Nietzsche és Fourier szintézisünkben, mindketten a Reneszánsz Hermetikusok szomszédaiként fognak megjelenni, akik szintén utópista politikai programok mellett érveltek az esztétikai percepció szintjén történő cselekvés által, és a kreativitás öröme által, ami megalapozza mind az eszközt, mind pedig az utópista vállalkozás célját. De Fourier-nél megfigyelhetjük azt a valóban isteni eszmét, hogy az esztétikai realizáció közösségi tevékenységként fog manifesztálódni, hogy a társadalom műalkotásként fogja magát újraalkotni. Minden egyén, akinek most gyarapodik az ereje a megfelelő Szenvedélyes Sorozattal való Harmonikus Asszociációja által, „különleges művésszé” válik. Miután észrevették „igaz vágyaikat”, minden vágyuk termékennyé válik egy kreativitásnak, erotikának, „gasztrozófiának” és esztétikai ragyogásnak szentelt igaz világban. Ahogy a „sámánizmust” demokratizálják bizonyos törzsekben, és mindenkinek látomásai lesznek, úgy emeli Fourier a Falanx minden tagját a „nagy művész” szintjére. Természetesen néhányan közülük nagyobbak lesznek (sokkal szenvedélyesebbek) másoknál, de senkit sem fognak kizárni – az „utópista minimum” garantálja a kreatív erőt. Nietzsche a „Hatalom akarásáról, mint Művészetről” beszél; Fourier az anarchista utópia elvévé változtatta a művészetet, ahol az egyetlen rendező elv maga a vágy.

Palimpszesztünk színén két, látszólag ellentmondó kép jelenik meg: – először a művész, mint „bárd” és mint romantikus lázadó egy olyan világban, ami megtagadta a bárdi funkciót; és másodszor a művészet elnyomása és megvalósítása,

ahol a „művész” eltűnik, mint kiváltságos kategória, hogy újra megjelenhessen (ahogyan Joyce „Itt jön mindenki”-je) a Művészet sámáni demokratizálásában.

Lehetséges lenne, ráérezni arra – anti-diakronista palimpszeszt elméletünk alapján –, hogy ez a paradoxon csupán látszólagos, hamis kettősség? Vagy ha még ez egy valódi paradoxon is, létrehozhatunk-e egy paradoxikalizmust, ami képes az ellentétek elsimítására egy „magasabb szinten” (az ellentétek véletlen egybeesésével)? Vagy, elfogadhatunk, mint Aliz, egyszerre több (akár hat) ellentétes eszmét „reggeli előtt”? „Megmenthetjük” a MŰVÉSZETET a bukástól, vagy a művészt az elitizmus és élgárdaság foltjától, miközben támogatjuk a „mindennapi élet forradalmát” és a vágy utópiáját?

Hogy megpróbáljuk ezekre a kérdésekre választ adni, szívesebben taglalnám a Művészet és a művész „helyzetének” problémáját, és a műalkotás helyzetére koncentrálnék. Összességében mit mondhatunk el a művész nehéz helyzetéről, aki (minden „tragédia” ellenére) még mindig az egyetlen szabad szellem az árucikk világában, az egyetlen, aki tudja, hogyan kell figyelni, az egyetlen megszállottsággal áldott és a vonzó munka egyedüli gyakorlója? (Megjegyzés: természetesen itt védelmezem a „művészt”, mint olyan szabad szellemet, aki képes figyelni, akár része, akár nem „a művészeteknek”, és mindegy, hogy a bohém ellenkultúrához tartoznak-e vagy sem stb., stb.) Ezzel a jó sorssal összehasonlítva az igazi tragédia nem a művészt, hanem a műalkotást tekinti részének. A műalkotás mint árucikk elidegenedik mind az alkotótól, mind a fogyasztótól. Vagy visszavonul a „mindennapi életből” mint különleges hal, vagy megfosztják „aurájától” a reprodukció által. A reprezentáció gazdaságában a képmás leválik a referenciákról és szabadon lebeg – mivel minden képmás „helyrehozható”, még (különösen) a leginkább „transzgresszív” vagy szubverzív képek is, mint önmagában levő árucikkek, mint árral ellátott, de értéktelen dolgok. A galéria a terminál, míg a múzeum a terminusz az elidegenedés e folyamatában. A múzeum az ár végső megszilárdulását jelképezi és az árat, mint a kép jelentését. Felejtsük el a művész „megmentését”; lehetséges egyáltalán, hogy „megmentsük” a műalkotást?

Hogy „bizonyítsuk” és „megváltssuk” a műalkotást, szükséges lenne, hogy kimozdítsuk az árugazdaságból. Az egyetlen másik gazdaság, ami képes lenne a műalkotás fenntartására az „ajándékozó gazdaság” lenne, a kölcsönösség. Ezt a koncepciót M. Mauss antropológus foglalta rendszerbe, és nagy hatást gyakorolt olyan különböző gondolkodókra, mint Bataille és Lévi-Strauss. Erre az Észak-Amerikában élő indián társadalmak ünnepei adtak példát, ami viszont egyetemes elméletként értelmezhető. A „pénz” és „szerződés” megjelenése előtt minden emberi társadalom alapja az Ajándék, és az Ajándék viszonzása. A „többlet” és „hiány” felfogása előtt a természet és társadalom „túlfokozott” nagylelkűsége uralkodik, amit el kell költeni (vagy „kifejezni”, ahogy Nietzsche mondja) a kulturális produkció részeként, esztétikai csereként vagy – különösen – az ünnep alkalmával.

Az Ajándékozó gazdaság kontextusában az ünnep a legmeghatározóbb társadalmi erő – a csere összefüggése – valójában egyfajta „kormányzás”. Ha viszont

az Ajándékozó gazdaság helyét ad egy pénzgazdaságnak, az ünnep „sötét” színezetű eseménnyé válik. Periodikus ünneppé válik, vagy a szociális rend a visszájára fordul, a túllépés egy engedélyezett kitörésévé, ami megtisztítja az emberek elidegenedés okozta és hierarchia iránti gyűlöletét, egy rendetlenség, ami paradox módon visszaállítja a rendet.

De ha a pénzgazdaság utat enged az áru gazdaságnak, az ünnep újabb jelentésváltozáson megy keresztül. Az Ajándék megőrzésével az egész rendszer mátrixán belül, ami ellenséges az Ajándékkal szemben, az ünnep a maga szaturnális módján a gazdasági konszenzus ellentétének egyedülálló középpontjába kerül. Ez az ellentmondás nagyrészt tudattalan marad, és a látvány vissza tudja szerezni energiája nagy részét (csak gondoldj a karácsonyra!) – de a spontán fesztivál az utópisztikus energia igazi forrása marad ennek ellenére. A „Légy-ott”, az összejövetel és a Vendégeskedés mind a teljes rendszertelenség veszélyes csomópontjaiként jelentek meg a modern autoritásban, éppen azért, mert megpróbálják eltéríteni az Ajándékozás energiáját az áru gazdaság felől. A posztszürrealista, posztszituacionista művészi megmozdulások, amik folytatták az elnyomás-és-realizálás folyamatát, mind kifejlesztettek ünnepi elméleteket. Jacques Attali *Zaj*⁸ című írásában zenei megközelítésből tárja fel az elnyomás-és-realizálást (melyet a „komponálás fázisának” nevez), és Breughel egy ünnepet ábrázoló festményének elemzésén alapszik. Valójában az ünnep egy elkerülhetetlen eleme bármely elméletnek, ami az Ajándéknak a kreatív projekt középpontjába való helyreállítását ígéri.

„Megmentettük” a műalkotást? Helyesebb lenne azt kérdezni, hogy birtokol-e a mű bármilyen szoteriológikus⁹ dimenziót vagy funkciót? Vajon a mű megváltó jellegű? Megválthat engem? És mindezt hogyan tudja megtenni anélkül, hogy felszabadul az elidegenedés alól egy ünnepi gazdaságban? A művészet szabadnak született, mégis le vagyunk láncolva – nyilvánvalóan a művész „forradalmi feladata” nem annyira a művészet létrehozásában, hanem a mű felszabadításában rejlik. Valójában úgy tűnik, ha az elnyomás-és-realizálásért kívánunk dolgozni, fel kell idéznünk (paradox módon?) azt a veszélyesen romantikus nézetet, ahol a művész mint lázadó, teremő-pusztító szerepel – mint okkultista forradalmár. Ha az alkotó élet (beleértve az értékteremtést) „szabadságnak” nevezhető, akkor a művész e szabadság prófétája (bárdja/látnoka) – ahogy Blake hitte. A hieroglif tudomány az, amit a művész beágyaz, kódol, egyetemesít, kivonatol, kifejez, hívogat. A művészeti darab, mint csábítás kéri, hogy viszonzásul meghaladtasson és elcsábítasson mindenki zsenialitása által – viszonzást követel. Nem az élet, mint MŰVÉSZET (ami a dandyizmus egy elviselhetetlen formája lenne) – hanem a művészet, mint Élet.

⁸ JACQUES ATTALI: *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Párizs, Presses universitaires de France, 1977. – A szerk.

⁹ Szoteriológia – olyan teológiai irányzat, ami a megváltással foglalkozik. – A ford.

Végül tehetünk bármit is ezzel kapcsolatban galériai, múzeumi, árugazdasági környezetben? Van bármilyen mód a visszaszerzés folyamatának az elkerülésére

vagy felforgatására? Lehetséges. Először is azért, mert a galéria-világ olyannyira elértéktelenedett (főleg azért, mert egyre unalmasabbá válik), hogy kétségbeesetten próbálkozik bármivel. Másodjára azért, mert a műalkotás mindenek ellenére megőrzi a mágia érintését.

Ha mi, művészek arra kényszerülünk (például nyomorúságunk által), hogy egy galéria-világon belül dolgozzunk, még mindig megkérdezhetjük önmagunktól, hogy mi a legjobb módja a „harcban való haladásnak” és valódi spirituális propagandát végezhetünk a kreatív káosz nevében. Nyilvánvalóan NEM az egyre misztikusabb elitizmus által. NEM durva Szocialista Realizmusból és nyíltan „politikai” művészettel. És még csak NEM is az egyre morbidabb halálkultusz „transzgresz-sziójával” és divatos armageddonizmusával. NEM az ironikus hiperkonformitással.

Sok lehetséges stratégia létezhet a Művészvilág „belülről jövő untatására” – de csak egy jut eszembe, ami nem jár durva fizikai pusztítással. Egyszerűen ez: minden műalkotás a lehető legvilágosabb módon készülhet az (örökké kibontakozó) utópista költészet elvei és a hieroglif tudomány alapján. Minden műalkotás egy tudatosan kialakított „csábítás gépezet” vagy mágikus motor lenne, ami felébreszti az igaz vágyakat, a vágyak elfojtása miatti dühöt, és a vágyak nem-lehetetlenségében való hitet. Néhány mű a vágyak megvalósításának a díszletül szolgálna, mások előhívnák és kifejezésre juttatnák a vágy tárgyát/alanyát, némelyek pedig mindent homályba burkolnának, és lennének, amik még mindig teljesen áttetszők maradnának. A műalkotás a figyelmet saját privilégiumáról, mint ikon, bálvány vagy kíváncsi dolog, a felszabadító energiák felé kellene terelje. Bizonyos „földművészek” (earth-artists) művei, például, amelyek átalakítják a tájat (a legegyszerűbb és legfájdalmasabb gesztusokkal) utópikus díszletekké vagy erotikus álomtájakká; bizonyos „installáció-művészek” munkái, amelyek mikro-realitása az emlékezésre, a vágyakozásra, a játékra, és Bachelard „imaginációjának” és „térpszichoanalízisének” minden merengő-energiájára vonatkoznak, – az ilyen munkák bemutatathatók és dokumentálhatók a Művészvilág kontextusában, galériákban vagy múzeumokban, annak ellenére, hogy céljuk és hatásuk az lenne, hogy felbomlasszák azokat a struktúrákat és „kiszivárognak” a mindennapi életbe, ahol a csodálatos nyomait és a még többre való szomjazást hagynák hátra.

Ezen forradalmi stratégia specifikus taktikái az egyéni művészek kezében és alkotásaik erejében marad. A cél egy örült nagylelkűség, egy hatalmasabb adományozás, mint amit az árugazdaság be tudna hozni, egy ingyenes ajándék, ami minden számítást keresztül húz.

Más művészeti formák számára is lehetne hasonló stratégiákat kidolgozni – a könyv, a zene, vagy akár a fesztivál, mint közösségi alkotás számára. Mindenesetre hiszek benne, hogy a lehatásosabb munkát az esztétikai diskurzus intézményein kívül lehet végezni és akár mint azon intézmények elleni támadást.

Mindazonáltal ki kellene használnunk a Művészeti-világban való jártasságunkat és kiváltságunkat, hogy a saját exkluzivitása, szakmai elitizmusa, irrelevanciája, unalma és hatalma elleni támadás kiindulópontja legyen.

A műalkotás a többlet vírusává válik, utópista vágyakra való buzdítássá – szoteriológikus eszközzé. Semmi sem jobb, mint a Művészeti-világ próbálkozása saját maga megdöntésére. A cél mindazonáltal nem az, hogy elpusztítsa az alkotás terét, hanem hogy felnyissa azt – nem az, hogy elnéptelenítse azt, hanem hogy „mindenkit” meghívjon. Nem akarunk elmenni; mi (végre) meg szeretnénk érkezni. Hogy kinyilvánítsuk a Jubileumot.

(Hakim Bey: The Palimpsest. In: <http://www.t0.or.at/hakimbey/palimp.htm>)

Fordította: Nagy Imola

