

ESEMÉNY ÉS TRANZGRESSZIÓ A MŰVÉSZETBEN

VÁRADI PÉTER

„In art transgression is a duty.”¹

(Oliviero Toscani)

Induljunk el Oliviero Toscani egy mondatától: „A művészetben a határok áthágása kötelesség.” De vajon miért és mióta? Avagy mindig is úgy lett volna, hogy az igazi műalkotások határokat hágtak át és normákat törtek össze? És ha esetleg így is lett volna, akkor vajon ezek a normák mindig olyan típusú normák voltak, mint amilyenekre ma gondolunk? Vagy – ami nagyon is megeshet – nemcsak művészet és transzgresszió, hanem művészet és normák viszonya is változik? Az alábbi gondolatmenetben a történetivé vált ész művészettapasztalatát próbálom körvonalazni.

Művészeti események azóta létezhetnek egyáltalán, mióta a szépművészet fogalma létrejött. A transzgresszió a „művészeti esemény” fogalmához kapcsolódva jelent meg, és ma is művészettapasztalatunk lényegi mozzanata. Arról talán nincs szó, hogy a korábbi fogalmak maradéktalanul eltűntek volna felbukkanásával, de új értelmet nyertek. Így például a „szép” fogalma kapcsán mintha éppen azzal találkoznánk, hogy nem volt képes beilleszkedni az újonnan létrejött tapasztalati térbe, és jelentéstartalma történetileg úgy rögzült, hogy ma gyakorlatilag pejoratív értelmű. Ennek oka, hogy „a szép” nemcsak mentes a transzgressziótól, de történetileg több vonatkozásban is éppenséggel ellentétét alkotja. Így például – szemben a transzgresszió történetiségével – a szépség gyökeresen történetietlen fogalomként született, és köszöni, meg is maradt annak. Ezáltal képtelen volt arra, hogy beilleszkedjen az új művészeti térbe. Ma ezért nincsenek „szép művészetek”. Különös, hogy miközben Friedrich Schlegel már 1797-ben úgy fogalmazott, hogy „a kortárs művészet elve nem a szép, hanem a jellemző, az érdekes és a filozofikus”, Walter Pater például még 1876-ban is azzal kísérletezett, hogy a szépség fogalmából magyarázza meg, hogy miben is áll a romantikus jelensége: „A különösnek a szépséghez való hozzáadása az, ami a művészetben a romantikus

1 Café Babel <http://www.cafebabel.com/eng/article/23084/censoring-oliviero-toscani.html>

jelleget adja.”² De vajon nem szembetűnő-e az az ellentmondás, ami a *különös* és a *szép* között feszül, és ami, *pace* Walter Pater, minden elméleti erőfeszítés dacára is összebékíthetetlen marad?³ Sőt, a fent idézett Toscanira visszaautalva még jegyezzünk meg annyit, hogy valószínűleg a transzgresszió művészeti abszorpciója alapozta meg a hirdetésipar művészi kibontakozását is, amit az is jelezhet, hogy a *progresszív* művészek ma jellemzően nem templomok, hivatalok és úrgazdagok magánlakásainak díszítését végzik, hanem hirdetéseket, reklámokat és videoklipeket készítenek – vagy úgy tesznek, mintha ilyeneket készítenének. A gazdagoknak és a templomoknak megmaradtak a „szép művészetek”.

Két gondolatot szeretnék még előre bocsátani. Az egyik azzal a félreértéssel kapcsolatos, amely a modern művészet transzgresszív jellegét agresszióként értelmezi. Ezt az értelmezést jellemzően a *status quo* és a normalizált művészet fenntartásában érdekeltel hangoztatják. Transzgresszió és agresszió jelensége szétválasztható. Mindkét fogalom normaszegést jelent, de míg a transzgresszió maga kommunikáció és közlés, addig az agresszió nem kommunikáció és közlés, hanem a kommunikáció egy adott minősége: pl. agresszív transzgresszió. A transzgresszió normákra irányul és ezért objektív, míg az agresszió személyre irányul és szubjektív. Ebből következik, és alább ennek nagy jelentőséget kívánok tulajdonítani, hogy a transzgresszió fogalmához hozzá tartozik, hogy egy bizonyos vonatkozásban agresszívnek minősülhet, miközben egy másik vonatkozásban egyáltalán nem az. A műalkotás vonatkozásában pedig nem az a döntő ma, hogy agresszív-e vagy nem, hanem hogy felmerülhet-e vele kapcsolatban az agresszivitás kérdése. Ha felmerülhet, akkor transzgresszív, történeti jellegű és érvényes. Ha nem

2 Midkettőt idézi: (Tatarkiewicz, 2000) Lásd. Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Az esztétika alapfogalmai – hat fogalom története*. Fordította Sajó Sándor, Budapest, Kossuth, 2000. 145. o.

3 Még szembetűnőbb ez az alábbi Tatarkiewicz-idézetben, ahol mintha éppen az ellentétével akarná a szerző a szépséget meghatározni: „a romantikus szépség teljesen más, mint a klasszikus szépség, mely utóbbit a szűk értelemben vett szépségnek neveztük; különbözik az arány szépségétől és a részek harmonikus elrendezésének szépségétől. A fenti definíciók fényében azt mondhatjuk, hogy a romantikus szépség az erős érzelmek és az elragadtatás szépsége; a képzelet szépsége; a költői, a lírai szépsége; szellemi, alakatlan szépség, mely nincs a formának vagy szabályoknak alávetve; a különösség, a végtelenség, a mélység, a rejtély, a szimbólum, a változatosság szépsége; az illúzió, a távolság, a festőiség, valamint az erő, a konfliktus és a szenvedés szépsége; az erőteljes hatások szépsége. ... ha a klasszikus szépség a szűk értelemben vett (formai) szépség, akkor a romantikus szépséget csak a szépség tág fogalma alá lehet besorolni. Ha a szépség hatalmas területéről kizárjuk a klasszikus szépséget, akkor ami marad – ha nem is teljes egészében, de legnagyobb részében mindenképpen –, az lesz a romantikus szépség.” 147. o.

merülhet fel, akkor – hogy egy újabb történeti (!) fogalmat alkalmazzunk – giccs. Ha viszont felmerülhet, még akkor is ott van három értelmezése lehetőség: agresszív, nem agresszív vagy (és ez a harmadik egy minden műalkotás kapcsán örökké adott lehetőség;) érdektelen.

Toscani példájára visszatérve: egy AIDS-beteg látványát agresszióként értelmezheti az, aki személyesen elköteleződik a test valamilyen normalizált ábrázolása mellett, azokkal szemben azonban, akik e transzgresszió progresszív oldalán helyezkednek el (pl. AIDS-betegek, esetleg családtagjaik, a normalizált testkép lebontása iránt elköteleződők), egyáltalán nem értelmezhető ez a kép agresszióként. A másik gondolat az, hogy a transzgressziónak csak akkor van értelme, ha történeti konstrukcióként értjük, sőt éppen a transzgresszió jelenségének, illetve felbukkasásának vizsgálatán keresztül tárható fel a történeti betörése a művészet területére.

Annak érdekében, hogy megértsük, történetileg hogyan is születik meg ez a probléma, forduljunk Nietzschehez. Nietzsche *Richard Wagner Bayreuthban* című tanulmányának elején találkozunk a következő gondolatmenettel:

„Naggyá egy eseményt két dolog találkozása tehet: a tettet véghezvivők lelki nagyságának találkozása az eseményt átélők lelki nagyságával. Önmagában egyetlen esemény sem nagy; ha egész csillagképek válnak semmivé, ha népek pusztulnak el, ha roppant birodalmak alapíttatnak, ha iszonyú erejű háborúk iszonyú pusztítást végeznek; az ilyesmit úgy fújja el a történelem egyetlen fuvallata, mint valami tollpíhét. [...] Amikor cselekszünk, amikor bármilyen apró vagy nagyobb szabású tettet viszünk véghez, mindig tett és fogékonyság efféle megfelelésére számítunk és törekszünk; aki ad valamit, annak legyen gondja rá, hogy akadjanak a kapottak szellemét tiszteletben tartó befogadók”.⁴

Nagyon különös állítások – „ha népek pusztulnak el”, az nem lenne esemény? Vajon mi a történelem, ha „egyetlen fuvallata” képes ilyesmit „elfújni”? De ennél is érdekesebb a művész és közönségének kapcsolata, ami a „lelki nagyság” jegyében áll.

Ez utóbbi, főként a közönséget érintő kérdéssel kapcsolatban van egy kis probléma. Jelesül: vajon hogy tehet szert a művész a megfelelő közönségre? Meg kell keresnie – vagy talán inkább meg kell teremtenie? Nietzschehöz illetően tartsuk szem előtt, hogy több mint tíz évvel a Zarathustra, e „mindenkinek és senkinek” írott könyv előtt vagyunk – ezért nem egyértelmű vagy kézenfekvő, hogy itt Nietzsche teremtésre gondol. A Zarathustra *virtuális*

⁴ Nietzsche, Friedrich: *Wagner Bayreuthban*, In. *Korszerűtlen elmélkedések*. Budapest, Atlantisz, 2004. 169. o.

közönsége, a tanítványok keresése, az emberen túli ember gondolata már egyértelműen egy olyan állásponton találja Nietzschét, amely túl van a tanító-tanítvány viszonyon. Ironikus módon Nietzsche abban a könyvében számol le e személyes „mester” és a „tanítványok” utáni sóvárgással, amelyben a tanító és a virtuális közönség alakja szövegszerű formában elének lép. A *Korszerűtlen elméletek* korszakában azonban még úgy tűnik, Nietzsche nem számolt le filozófiailag azzal a lehetőséggel, hogy a művész találhat magának megfelelő közönséget. Úgy tűnik, hogy a közönség formálásának „transzgresszív fordulata” – elhagyva a klasszikus nevelési, azaz *Bildung*-konceptiót – éppen ez idő tájt megy végbe.⁵

Önmagában a teremtő művészet gondolata nem lett volna hajmeresztően új gondolat a korszakban, de még csak új gyakorlat sem. A művészetnek meg kell változtatnia a közönségét, sőt a világot – van-e romantikus művészet, melyet ne kísértene meg e gondolat? Azt is könnyű felfedezni, hogy ez a felszólítás, kihívó kijelentés előzménye Marx még kihívóbb kijelentésének, a filozófia küldetéséről szóló *A német ideológiából*: „A filozófusok a világot csak különbözőképpen értelmezték; de a feladat az, hogy megváltoztassuk.” Vagy akár hivatkozhatunk a világ legalább egyötödének életét máig befolyásoló Mao Ce-tungra is, aki – mint azt Alain Badiou kifejti – egy mondatra rövidítette Marx valamennyi tanulságát és tanítását: „A reakciók ellen felázadni helyes.”⁶ Nem állítanék olyasmit, hogy e politikai kijelentések közvetlenül következnek a művészetek ilyen vagy amolyan értelmezéséből. De nem is függetlenek tőlük: a művészetben zajló transzgresszív fordulat párhuzamos a politikum fordulatával. Később Kosellek kapcsán ezt szeretném megvizsgálni, de előbb még röviden Wagnerről.⁷

5 Ekkoriban jelenik meg Nietzschénél az az elgondolás, mely a művészetet már nem a művészet regionális hagyományán belül kezeli, hanem egy általános társadalmi normarendszer hatékony és erőteljes mozzanataként.

6 “Marxism comprises many principles, but in the final analysis they can all be brought back to a single sentence: it is right to rebel against the reactionaries.” Ld. többek között itt: Badiou, Alain: „An Essential Philosophical Thesis: »It Is Right to Rebel against the Reactionaries»”. *Positions – Asia critique*, Winter, 2005. 13(3) 669–677:

7 Ebben az ügyben pedig alighanem éppen Wagner a legfontosabb példa Nietzsche számára. Talán még Baudelaire, akiről így ír az *Ecce Homo* lapjain:

„A németek jóindulatúak – Wagner távolról sem volt az... de kellőképpen kifejttem már (a *Túl jön és gonoszon* című művemben), hogy hová tartozik és kikkel áll rokonságban: a francia késő-romantikával, az olyan magasan szárnyaló és magukkal ragadó művészekkel, mint Delacroix, Berlioz, kik lényükből fakadón betegek, gyógyíthatatlanok, a kifejezés megszállottjai, ízig-vérig vituózok... No és ki volt Wagner első – s tán utolsó – intelligens tanítványa? Charles Baudelaire, a jellegzetesen *décadent* Delacroix-t is ő értette meg elsőként, egy egész művésznemzedék ismert

Wagner saját közönségteremtő és -formáló mechanizmusait egészen új szinten intézményesítette, habár nem önszántából. A bayreuthi színház ugyanis, szemben Wagner eredeti terveivel, II. Ludwig révén egyfajta színházgyárrá vagy inkább színházgéppé vált. Wagner eredeti, bizonyos részleteiben még „demokratikus” elképzeléseivel szemben egy gigantikus Linderhof-színház született a király pénzéből, ahol a nézők egymástól elszigetelten foglaltak helyet a nézőtérben, eltörpülve a hatalmas színpad előtt, a számukra beláthatatlan királyi páholy körül. Az ajtókat az előadás kezdetén bezárták. A zenekar addig sosem látott és hallott méreteket öltött. Az előadás ideje az elviselhető határáig kiterjedt és négy napon át tartott. Ugyanakkor habár Ludwig elgondolásainak anakronisztikus jellegében nem kevés agresszió rejlik, ez nem kapcsolódik közvetlenül a *művészet* transzgresszív fordulatához, mert döntően politikai-intézményes jellegű.

Wagner ugyanakkor e technológiai szemlélettel szemben, felismerve, hogy a görög tragédia feltámasztásához hiányzik az egyik alapvető feltétel, jelesül a nézőkkel közös mitológia, úgy döntött, hogy ő fogja megteremteni és a köz tudatba adagolni a hiányzó mitológiát. Ez a ludwigi politikai-intézményes agresszióval szemben egy kifejezetten művészi ambíció, habár nem feltétlenül mentes az agressziótól. Wagner elbirodalmiasodásának bírálatakor Nietzsche nem siklik el e párhuzam felett, hanem ismerve Wagner eredeti koncepcióját, képes különbséget tenni egyrészt a politikai, másrészt a művészi agresszivitás, illetve harmadrészt a művészeti transzgresszió között.

Visszatérve a művészi esemény kérdéséhez a következővel találjuk szemben magunkat. A művészi eseménnyel szemben Nietzsche több követelményt támaszt: legyen történelemalakító, hozza létre vagy legalábbis válogassa ki befogadóit, nevelje ki vagy teremtse meg tanítványait. Wagner számára szintén fontos a történelmi jelentőség, kiemelten fontosak a tanítványok és a közönség formálása. Ezen felül Wagner a klasszikus német színház lecserélésén keresztül a színházművészetet magát is újra kívánta alapozni. Van egy közös mozzanat kettőjük gondolkodásában, ami egyrészt magától értetődő, más-

magára benne... Én egyvalamit soha nem tudok megbocsátani Wagnernak; hogy *lealacsonyodott* a németekhez – hogy birodalmi német lett... Ahol Németország megjelenik [ahová Németország kiterjeszkedik], ott a kultúra elsorvad.”

Úgy tűnik, hogy amennyiben témánk a művészettapasztalat 19. századi fordulata, itt három, a témánk szempontjából különösen fontos alkotó kapcsolódik össze egy gondolaton belül („Wagner első – s tán utolsó – intelligens tanítványa” – Wagner és Baudelaire mellett Nietzsche nemcsak szerzőként van jelen a gondolatban, hanem annak *önironikus élet* éppen saját magára irányítja). De koncentráljunk Wagnerre és a zenedráma bayreuthi műfajára. Kérdés, hogy vajon a nietzschei diagnózis szerint a közönség megtalálásáról, avagy inkább megteremtéséről kell-e itt beszélnünk.

részt azonban ez a magától értetődőség nagyon is új keletű. Ez pedig az iskolaalapítás szándéka.

A tizennyolcadik századot megelőzően a műalkotásnak, a művészi eseménynek nem volt kritériuma, hogy iskolát, vagy legalábbis tábort alapítson. Nem volt kritériuma az utóélet, mivel a már idézett Tatarkiewicz által „Nagy Elmélet”-nek nevezett szépségtan keretei között kézenfekvő volt, hogy a műalkotás az örökkévalóság részese, ami által túlélése eleve garantált. Előbb volt a műalkotás, és azután a történelem. Ez a viszony azonban mintha megfordulna fent idézett tizenkilencedik századi szerzőinknél, és immár a történelem bizonyos sajátosságai szolgálnak a művészet és a műalkotás kritériumául. Elsősorban is az, hogy a történelmet mint olyat események határozzák meg és befolyásolják, töresek szabdalják és újrakezdekés alakítják át, mely feltételek közepette a műalkotás immár annyiban lesz műalkotás, amennyiben ilyen törésekkel, eseményekkel és átalakulásokkal tart kapcsolatot.

Úgy tűnik, hogy az esemény gondolatából kiindulva olyasmit ragad meg mind Wagner, mind Nietzsche, mely művészettapasztalatuk, és mint állítani kívánom, a mi művészettapasztalatunk alapját alkotja – a *transzgressziót*, és ennek révén az *agressziót* a művészetben. Mindenki előtt jól ismertek azok a hiperbolikus gondolatok Nietzschétől, melyekben magát cezúraként, a történelem szakadásaként ábrázolja. Ha jól értem, ez a gondolat ugyanazzal az igénnyel lép fel, mint amit Wagner kapcsán látunk, habár ott más funkcióban, más keretek között: jelesül az eseménnyé, mégpedig hangsúlyosan történelmi eseménnyé válás igényével. De vajon milyen tapasztalat rejlik e mögött?

Reinhart Koselleck a forradalom fogalmának története kapcsán állapítja meg, hogy a fogalom eredetét tekintve transzhistorikus jellegű, azaz a történelmen kívüli, a történelem szerkezetét kívülről meghatározó szabályokat jelöl eredetileg, és valamennyi lehetséges, és szabály szerint egymásból következő politikai berendezkedést felölelte. „A forradalmi folyamatként értett társadalmi emancipáció egyelőre kívül maradt a tapasztalatokon.” Koselleck többek között Wieland optimista megfogalmazását hozza 1788-ból, mely az angol Dicsőséges Forradalom mintájára képzeletben el a küszöbön álló forradalmi változásokat. A társadalmi lázongással járó gyökeres változások ezek szerint még a tizennyolcadik század végén is elképzelhetetlenek, kívül esnek a történetileg lehetséges tapasztalatok körén. A Nagy Francia Forradalom hét jelentős változást hozott a „forradalom” szemantikai terében, állítja Koselleck. Ezek közül a számunkra legfontosabbak, hogy a forradalom inntől nem visszafelé, hanem előre, az *ismeretlen jövő* felé irányul, illetve hogy megtör-

ténik az a lépés, mely „a politikai forradalomtól a társadalmi forradalomig vezet”. És az – folytatja Koselleck –, hogy „egy politikai forradalomnak minden ember társadalmi emancipációja, azaz magának a társadalomszerkezetnek az átalakítása a *célja* – ez merőben új”.⁸ A forradalom azonban passzív történeéből aktív cselekvéssé is vált. Ennek eredménye, hogy „a forradalom csinálhatósága csupán belülnézete annak a forradalomnak, melynek jövőbeni törvényszerűségeit a forradalmár felismerni véli. Condorcet fejtette ki részletesen, hogyan kell a szabadság érdekében a forradalmat szítani (*produire*) és levezényelni (*diriger*).”⁹ A forradalom legitimálásával pedig „elkerülhetetlen volt, hogy a legitim forradalom fogalma történelemfilozófiai pártfogalomá alakuljon, hiszen általánossági igényét saját ellentéte, a ’reakció’ és az ’ellenforradalom’ táplálja”.¹⁰ És végül „az is világos, hogyan olvasztotta a forradalom fogalma 1789 után ismét magába a polgárháború logikáját”.¹¹ A Nagy Francia Forradalom teremtette tehát meg azt a tapasztalati mezőt, melyben 1) lehetővé vált a nyílt jövőbe irányuló forradalom fogalma, mely 2) legitimálta saját állandó megismétlését az „abszolút forradalom” fogalma révén, és amely 3) magába olvasztotta a polgárháború, és a frakciók logikáját. Ha ezt elfogadjuk, akkor máris közelebb kerülünk a művészet – nevezziük így – eseménytapasztalatának és a transzgresszióknak a kapcsolatához. Ezt ugyanis nem más, mint a Nagy Francia Forradalom történelmi tapasztalata tette lehetővé. Így találunk egymásra a művészet eseménytapasztalatának teoretikusai és a forradalmi teoretikusok mint Marx, illetve Mao Ce-tung. A történelem és a történelmi tapasztalat marad a kulcskérdés. Művészettapasztalatunk és művészetről való gondolkodásunk, amennyiben központi mozzanata az „esemény”, minden látszat szerint a királygyilkos forradalom örökségét hordozza.

A következőkben egy mozzanatot szeretnék még kiemelni, hogy megvilágítsam esemény és agresszió összefüggését a művészetben. Ez pedig – szintén kapcsolódva a politikai dimenzióhoz – a közönség kérdése. A közönség a művészet klasszikus paradigmájában már eleve adott közönség volt, a művészet pedig ezer szállal kapcsolódott az alkalmazott művészetekhez. Maga a „közönség” fogalom is arról tanúskodik, hogy modern értelemben vett megszületése egyrészt a 18. század második felére tehető (párhuzamosan a politikai közönség fogalmával), másrészt ekkor történik meg a közönségtől való elválás, születik meg a magányos művész gondolata, aki alkotásával

8 Koselleck, Reinhardt: *Elmúlt jövő*, Budapest, Atlantisz, 2003. 88. o.

9 (Koselleck, 2003) 94. o.

10 (Koselleck, 2003) 95. o.

11 (Koselleck, 2003) 95. o.

létrehozza közönségét, vagy ha nem, akkor is méltó módon bukik el. A folyamat párhuzamos azzal, hogy a művészet, elsősorban a képzőművészet vállalkozássá válik, és megjelennek az első kiállítások, nyilvános művészeti események.¹² Wagner, Nietzsche vagy akár Baudelaire kapcsán a következő problémával szembesülünk: a művész, tudatában lévén a közönséget megosztó mivoltának, az arra receptívekből saját közönségét igyekszik kiformalni. Mindhármuk számára egzisztenciális döntés az, amikor a művészet új fogalma mellett döntenek, és szembehelyezkednek a már eleve adott közönséggel. De vajon hogyan vált lehetővé, hogy bárki ilyen egzisztenciális döntést hozhasson?

A döntő itt a megosztó jelleg – e miatt hívhatunk valamit egyáltalán eseménynek. Mindez mintegy időn kívül – Koselleck szavával: *metahistorikusan* – megy végbe: a régi és az új szembekerül egymással, de oly módon, hogy e szembesítésük nem előzi meg „jel” vagy „várákozás”, hiszen a *nyitott jövő* felől kell ezt megértenünk. Bizonyos értelemben már itt megtörténik az, amit Walter Benjamin csak a huszadik század első felében fogalmaz meg igényként: a művészet váljon politikáivá. A művészettapasztalat fordulata a 18-19. század fordulóján végbemegy – más kérdés, hogy bizonyos következtetéseket csak a 19. század közepén vonnak le mindebből.

Ezt mondja ki a nietzschei címadás is: *Korszerűtlen elmélgések*. Schopenhauer vagy éppen Wagner nem egy várt vagy éppen váratlan jövő hírnökei, hanem egy bizonyos értelemben időn kívüli események nevei. Új időt nyitnak meg: feltárják, hogy mi [van] korszerű, azáltal, hogy korszerűtlenségüket állítják vele szembe. Az esemény következtében egymással szembe kerül a két oldal: pl. David Strauss és Schopenhauer. A cezúra, az igazi művészi esemény két oldalán csak rajongók és gyűlölők állnak. Akik nem vesznek részt, nem részesei az eseménynek – pl. a művészet iránt érzéketlen, ízlés nélküli emberek –, azok nem részesei a történelemnek. Ugyanúgy, ahogy a történelmi tapasztalat sem adott mindenki számára. Gondoljunk bele, milyen sokan vannak Magyarországon, akik 1989-et *nem* éltek meg.

A fenti, történelmi értelemben felfogott „esemény” és az agresszió/ transzgresszió viszonya olyannyira szoros, hogy a művészettapasztalat mai fogalmához hozzátartozik a feszültség. Azt nem nevezzük művészetnek, ami mindenkinek tetszik, ahogy azt sem, ami senkinek sem (habár ezt beszédes módon mégis közelebb érezzük hozzá). Az esemény egyedül akkor bukik el, ha győz az érdektelenek nivelláló tömege.

Ez a feszültség ma oly mélyen gyökerező igényeket szül a művészettel foglalkozókban, hogy retroaktív módon a művészettörténet, a kritikátörténet

¹² Ld. Bächtmann: *Kiállító művészek*, Fordította Nagy Edina, L'Harmattan, Budapest, 2012.

egészét is mintegy átdolgozza. A huszadik században felértékelődtek az ellenművészek és rendhagyó alkotók. Nemcsak a modern művészek gyökerkereséséről van itt szó, mint pl. amikor a neoavantgárd mozgalma felkutatja és újraértékeli Szenci Molnár kockaverseit. Az agresszió és transzgresszió művészettapasztalatának ezen új formája *alternatív történetek* egész sokaságát dobja felszínre, újabb és újabb „elrejtett”, „elnyomott”, „meg nem értett” alkotók és mozgalmak centrumba állításával.¹³ A művészet retrospektív módon feltöltődik agresszióval és transzgresszióval, és a szépművészetek, a szép művek klasszikus modelljét felváltják a háttérbe nyomott és különös művészek és műalkotások történetei. Ezek azonban sokszor immár teljes egészükben beépültek abba a művészettörténetbe, melyben a transzgresszió és szubverzió vált irányadó értékke. Így fogalmazhatunk: inkább Caravaggio, mint Raffaello.

Ezek a törésvonalak, azaz a műalkotás eseményként, illetve nem eseményként felfogó közönség törésvonalai a történeti-objektív oldalon *forradalmi, reakciós*, illetve *közömbös* csoportokat rajzolnak ki, míg az egzisztenciális-szubjektív oldalon – követve e vonatkozásban Badiou terminológiáját – a *megbízható*, a *reakcióképző* és a *sötét* szubjektivitástípust. Avagy a Nietzsche-től is ismerős 19. századi terminológiában a *bohémek*, a *filiszterek* és az *érdektelenek* csoportjai.¹⁴

¹³ Hasonló gondolatmenetet jár végig Radnóti Sándor a *Jöjj és láss!* (Budapest, Atlantisz, 2010.) bevezetőjében.

¹⁴ Ld. például: Alain Badiou: *Philosophy as Creative Repetition*, <http://www.lacan.com/badrepeat.html>