

Robert Pfaller

*Művészet és szeretet, adomány és mérég**

1. A műalkotás mint szeretet-adomány

Ha megfigyeljük, hogy azok az emberek, akik nem művészek, milyen körülmények között kezdenek el műalkotásokat létrehozni, akkor egy feltétel nagyon hamar szembetűnik, mégpedig a szeretet feltétele – a szó minden árnyalatában és jelentésében. A szerelmesek például kollázsokat készítenek a kedvesüknek a szerelmük bizonyítékaként; felnőttek dalokat találnak ki a barátaiknak, születésnap ajándékként. A gyerekek pedig rajzokat készítenek karácsonyi ajándékként a szüleiknek vagy a nagyszüleiknek.

Mindezekben az esetekben az emberek, akik egyébként talán – és egyáltalán nem a hivatásukban – csak ritkán gondolnak a művészetre, most a mindennapi életükben mégis művészetet hoznak létre. És ehhez az alkalmat mindig egy címzés adja, amely egy szeretett személynek szól. Ez az erős affektus, összekötve egy meghatározott személy képzetével, szolgál itt kiváltóként és szükségszerű létrehozási feltételként.

Természetesen azoknak az embereknek, akiket professzionális művészeknek nevezünk, messzemenően függetleneknek kell lenniük az ilyen szinguláris feltételektől – vagy legalábbis egy kicsit inkább, mint a dilettáns kollégáiknak, az alkalmi művészeknek. De még a professzionális művészek esetében is az ember szívesen föltenné azt a kérdést, hogy ők vajon teljesen nélkülözhetik-e az ilyen affektus-mozzanatokat és a címzett ehhez kötődő képzetét, még akkor is, ha ez a képzet talán nem egy

* Eredetileg megjelent: Robert Pfaller: *Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie*. Frankfurt a. M., S. Fischer Verlag, 2011. 13. fejezet, 173-187.

egy személyre és egy privát kapcsolatra, hanem inkább egy kollektívumra (mint amilyen a közönség) és egy nyilvános kapcsolatra vonatkozik. Más szavakkal: lehet, hogy a nem-professzionális művész példája megmutat nekünk, méghozzá nagyon világosan, egy olyan szükségszerű feltételt, amely minden művészi produkcióra vonatkoztatható: szeretnünk kell ahhoz, hogy művészetet tudjunk csinálni.

2. A nem-tulajdon

Ez a példa alkalmat nyújt arra, hogy a művészetben belüli produktív viszonyok kapcsán megfogalmazzunk egy materialista gondolatot: a művészet teremtői nyilvánvalóan sohasem rendelkezhetnek magukból kiindulva a produktív feltételek egésze fölött. (Éppúgy, mint ahogy az individuumok sem rendelkezhetnek az öröm-feltételeik egésze fölött). Rendelkezhetnek a szükséges anyagok és eszközök fölött, a szükséges ismeretek és készségek fölött, és még azt is tudhatják, hogy hogyan kell új eszméket generálni. De mégis van még valami, aminek ehhez hozzá kell adódnia, amit a művészet-teremtők nem tudnak irányítani. Kell, hogy legyen valaki, akire vágnak, és akiről azt képzelik, hogy ő ennek a kívánásnak a kifejezéseként valami rendkívülit szeretne látni tőlük. A különböző mítoszok – gondoljunk csak a múzsa csókjára – ezt a tényállást mindig nagyon világosan megragadták, még akkor is, ha nem adtak retorikai magyarázatot. Mivel a szeretet általában – pszichoanalitikusan szólva – egy átviteli viszony, ezért ezt a tényállást elméletileg a következőképpen értelmezhetjük: az alkotóknak, ahhoz, hogy létre tudjanak hozni valamit, egy *átviteli viszonyban* kell állniuk. Azzal az érzéssel kell rendelkezniük, hogy valaki kész arra, hogy szeresse őket, valamiért cserébe, amit tőle elvárnak. A pszichoanalitikus elmélet segítségével újrafogalmazhatjuk a múzsa csókjának mítoszáét, és jogosult utalásnak tekinthetjük – olyan utalásnak, amely a művészet-létrehozás szociális dimenziójára vonatkozik. Az ember nem lehet önmagából kiindulva művész, vagy csupán azért, mert zseni; hanem sokkal inkább azért lesz művész, mert társadalmilag valami rá hárul – úgy ahogy a géniusz sem a személy lényege, hanem valami számára teljesen idegen, ami egy pillanat alatt

lerohanhatja, mint egy démon. A mítosz ezt is korrekt módon kifejezésre juttatja.¹

A művészet alkotói e nélkül az átviteli viszony nélkül és a belőle adódó affektus nélkül semmit sem tudnának létrehozni. És ezt a feltételt nem tudják önmagukból kiindulva létrehozni. Itt először ütközünk bele valamibe, amivel nem rendelkezhetünk, vagyis a *nem-tulajdonba* a művészi alkotáson belül.

Egy második, ezzel rokon mozzanatra a francia szociológus Marcel Mauss hívta fel a figyelmet, az adományról szóló egyik tanulmányában. Ez megérdemli az érdeklődést, mert valami olyasmire vonatkozik, ami tipikus a művészetre nézve: Mauss arra mutatott rá, hogy csak valami használhatatlant lehet ajándékozni.² Természetesen léteznek fokozatok, és az is előfordul, hogy valakinek ajándékozunk egy inget, de ha már, akkor egy nagyon ünnepélyeset, amelyet nem minden nap, hanem csak bizonyos alkalmakkor viselhet, mondjuk pl. partikon. Így az ajándékozás legnyersebb praktikáiban vannak olyan tisztességességbeli határok, amelyeket nem szabad megsérteni. Nem mondhatom azt Ottó nevű barátomnak: „Ottó, te egy olyan szegény fickó vagy. Most karácsony van. Tudod mit, ajándékként kifizetem neked a januári albréletedet”. Ez nem megy. A használhatatlanság minimumát meg kell őrizni, ahhoz, hogy az ajándékot egyáltalán el lehessen fogadni.

Ezen keresztül megfigyelhetjük, hogy miként jön létre itt, a mindennapi praxison belül valami, amit absztrakciónak nevezhetünk – azaz: a műalkotások kivontságai a mindennapi használatból. A materialista praxis, amelyben mindennek meg kell, hogy legyen a maga funkciója és a maga haszna, az ajándékozásnál hirtelen luxusszerű lesz, és megengedi nekünk, hogy nagy erőbedobással létrehozzunk valamit, ami semmire sem jó, és ami fölött a címzett profán módon nem rendelkezhet úgy,

¹ Lásd Giorgio Agamben: A génius, in: uő: *A profán dicsérete*. Ford. Krivácsi Anikó, Budapest, Typotex, 2008, 9-10.

² Vö. Marcel Mauss: Tanulmány az ajándékról. Az ajándékcseré formája és értelme az archaikus társadalmakban, in: uő: *Szociológia és antropológia*. Ford. Saly Noémi, Budapest, Osiris, 2000. 201.

mint az egyéb javai fölött. Ebben a haszontalanságban, amely éppúgy érvényes az ajándékra, mint a műalkotás különös szeretet-ajándékára, van valami rendelkezésre-nem-állás, valami nem-tulajdon.

Egy harmadik mozzanat mindkét előbbi mozzanatot érinti, az adományok, illetve a műalkotásnak mind az adóját, mind az elfogadóját. Az ajándékot át kell adni, és ha az ember már megkapta, nem szabad profán módon fölhasználnia. Először is az ajándékot feltétlenül újtára kell indítani: ha ez nem sikerül, akkor kellemetlen körülmények jönnek létre. Ha pl. a barátunknak egy szép esernyőt szeretnénk ajándékozni, de megtudjuk, hogy egy ugyanolyannal már rendelkezik, akkor talán megtarthatjuk magunknak – de ez mégis egy kicsit kényes ügy. És ha vettünk egy üveg finom bort, és el akartuk vinni egy esküvőre, de közben sajnos lebetegedtünk, és nem tudunk elmenni az ünnepségre, akkor az üveg bor hirtelen otthon hever, és az ember nem tudja, hogy hogyan szabadulhatna meg tőle. Nem olyan egyszerű elvegyíteni a többi üveg közé, és valamikor ezekkel együtt élvezni.

Ez a tény, hogy van egy kvázi kényszer az átadásra, az átnyújtásra egy címmel, hogy az adományt semmiképpen sem szabad megtartani, a művészet összefüggésében a leginkább abban mutatkozik meg, hogy a gyűjtők, akik egy nagy gyűjteményt halmoztak össze, hirtelen azt a készletet érzik, hogy a gyűjteményüket átadják a nyilvánosságnak, vagyis elajándékozzák. Ezt Klaus Heinrich, a vallástudós is éleslátóan megfogalmazta: szinte minden gyűjtőre igaz, hogy valamikor eljut arra a pontra, hogy szeretne megszabadulni a maga gyűjteményétől.³

De miért kell valamit feltétlenül átadni? Mi az az ajándékban, amit nem lehet olyan könnyen beilleszteni az általunk birtokolt tárgyak közé? – A választ itt is a mindennapi élettel való összevetésből meríthetjük, az

³ Lásd Klaus Heinrich: *Floß der Medusa*. Frankfurt a. M., Stroemfeld Verlag, 1995. 55. „Ahogy a gyűjtőt már nem érdekli a gyűjteménye, és ahogy ezt egy mecénás a nyilvánosságnak, vagy alvilági raktárnak engedi át, úgy a lakberendezési cikkek vásárlója, már nagyon hamar megpróbál megszabadulni ezektől az élvezeti eszközöktől. Az »eldobó társadalom« szó a függő vágystruktúrárt, a titkos megsemmisítési kívánságot hozza játékba [...]“

ajándékozás egyik alapszabálya: *akkor kell adni, ha magunk is kapni akarunk valamit*. Adni így mindig annyit jelent, mint továbbadni. Volt egyszer egy férfi, akit 18 évesen az I. világháborúban egy „Himmelfahrtskommando”-ra⁴ küldtek, ezt átélte és a bátorságáért kitüntetést kapott, és ezért az osztrák állam egyszer egy évben egy kis összeget utal át neki. Ehhez az összeghez azonban egész életében nem nyúlt hozzá, hanem mindig tovább adta a jóléti szervezeteknek. Ezt néha a mindennapokban is megfigyelhetjük: képzeljük el, hogy van egy baráti kör, amelynek tagjai időnként együtt vacsoráznak, és egyszer csak hirtelen az egyikük mindenkinek a számláját kifizeti, és miután mindenki meglepődött, ő ezt mondja: „tudjátok éppen nyertem egy sportfogadáson, és ettől a pénztől egyszerűen meg akartam szabadulni”. A játékosoknak nagyon gyakran az az érzésük, hogy amit nyertek, azt nem tarthatják meg maguknak, és nem könyvelhetik el pusztá nyereségként. Ezért megint tovább kell adniuk. A játékban nyert pénz úgyszólván a „körműkre ég”, írja George Bataille egy másik összefüggésben.⁵

Az élet szerencséiseinek és a játékosoknak a nyereséget tovább kell adniuk – vagy azáltal, hogy megint játszanak, és a pénzt kockára teszik, vagy azáltal, hogy más embereket megajándékoznak. Azzal a valamivel, amihez úgyszólván munka nélkül jutottunk hozzá, nem lehet olyan könnyen bánni, mint azzal a nyereséggel, amelyet a munkából húzunk. Azt ugyanúgy, ahogy ajándékba kaptuk, tovább is kell adnunk. Itt egy olyan tabuval találkozunk, amely megtiltja, hogy az ilyen dolgokat profán használatnak engedjük át. Ha tehát a műalkotásokat ajándékozni kell, ahogy az a mindennapi életben a nem-művészek esetében egyértelműen látható, akkor ez talán azért van, mert a művészet létrehozásának képességét magát is ajándékként vagy adományként kell értékelnünk – ez a körülmény egy kicsit kétértelműen és félreérthetően még benne rejlik az olyan szavakban, mint például az „adottság”. Ha igaz az, hogy a művészet alkotóit általában csak az átviteli viszony teszi képessé

⁴ *Mennybemeneteli osztagba*, értsd: különösen veszélyes vállalkozásokat végrehajtó alakulatba – a szerk.

⁵ George Bataille: *Die Aufhebung der Ökonomie*, Berlin, Matthes & Seitz Verlag, 2001. 314.

az alkotásra, akkor teljesen igazuk van, ha azt érzik, hogy itt valamit visszaadnak a társadalomnak; ugyanúgy, mint a szerencsés nyertes, aki vacsorára hívja barátait.

Ebből kiindulva magyarázhatjuk meg a művészi alkotásra jellemző kényszerűséget: a művészi alkotók inspirált pillanatokban úgy érzik, hogy minden áron művészetet kell létrehozniuk; még akkor is, ha ez romba dönti a gazdasági vagy a polgári egzisztenciájukat, a családi életüket vagy az egészségüket. Aki a művészi alkotástól el akarja vitatni a pompázatosság és a szuverenitás eme (bataille-i értelemben) grandiózus mozzanatát, az elsiklik a fennálló művészet egy döntő aspektusa felett, és a jövőbeli művészetet egy kicsinyes és átlátható beteljesítési praxis szintjére süllyesztí le. És félreismeri a boldogságnak azt a diadalmas mozzanatát, amely ebben a látszólag hajszolt, és nem ritkán kínlódással tarkított tevékenységben benne rejlik.

A művészi alkotó képesség nem-tulajdona, amely egy átviteli viszonynak köszönhető, viszont-adományként megkövetel egy én nélküli alkotást. És ennek az alkotásnak az eredményét megint csak feltételesen lehet elsajátítani: innen származik az absztrakciója, és innen származik a gyűjtőnek az a kényszeres szükséglete is, hogy a műgyűjteményt megint visszaadja a nyilvánosságnak.

3. Adni valamit, ami az embernek nincs

A művészi alkotásra szó szerint alkalmazni lehet azt a formulát, amelyet Jacques Lacan a szorongásról szóló szemináriumaiiban a szeretet definíciójaként adott meg. Ez így hangzik: „adunk valamit, amivel nem is rendelkezünk” (és Lacan így folytatja: „még olyan valakinek is adhatjuk, aki nem akar vele rendelkezni”).⁶⁶ A műalkotás mint szeretet-adomány mintaszerű példája annak, ami minden szeretetben benne van. A szereplők, akik művészetet hoznak létre, ebben valami olyasmit adnak, amivel ők maguk nem is rendelkeznek – az ő nem-tulajdonukat. És mivel

⁶⁶ Jacques Lacan: *Le séminaire*. X. kötet, Paris, Seuil, 2004. 166. skk.

minden szerető nyilvánvalóan mindig valamilyen módon művészé válik, ezért el lehet mondani, hogy az adásnak, nyilvánvalóan és szükségképpen anyagi alakot kell fölvennie: a szerelmi adományként létrehozott és átnyújtott artefaktumok annak a materializációi, amivel a szeretők nem rendelkeznek, és most mégis odaadják.

Lacan perspektívájából ez azt jelenti, hogy ezekben az objektumokban mindig van valami nem-jó, valami titokzatosság. Ha valaki valami olyasmit ad, amivel ő maga nem rendelkezik, ha tehát egy ilyen „hiányt” ad, akkor később már nem rendelkezhet vele, mert ekkor – ahogy Lacan írja – a vele egyenlő másik az ő hiányává vált.⁷ A művészi szeretet-adományok így éppen azt a körülményt testesítik meg, hogy a szeretőből a „hiány hiányzik”. És innen származik az elsajátításnak az a jellegzetes nehézsége, amellyel a művészi szeretet-adomány minden szintjén találkozunk: mindig tovább adják őket, mint a forró krumplit, amelyet senki sem tud sokáig a kezében tartani. A hiány hiánya ugyanis mindig alapvető problémák elé állítja a hiány által meghatározott örömezzékelésünket. Ez olyan, mintha egyszer csak az emberek pusztá elátkozásával ölni tudnánk, vagy mintha a pusztá verbális kijelentéseinkkel az időjárás helyzetet vagy a napszakot meg tudnánk változtatni – vagy mintha (mint Mozart *Don Giovanni*jában) egy szobor, amelyet viccből megszólítottunk, hirtelen válaszolna. Mi, akik egyszer gyermekkorukban beláttuk, hogy a pusztá kívánás nem segít, azóta ennek a „hiánynak” a tudatában élünk: és ez azt jelenti, hogy mindennek, ami örömet szerezhet nekünk, ez alatt a feltétel alatt kell állnia. Ha az fenyeget, hogy a hiány hirtelen eltűnik, és a világ egyszer csak úgy néz ki, mintha mégis csak hallgatna a kívánságunkra, akkor ez nem kellemes meglepetést okoz nekünk, hanem a kívánáshoz igazodó realitás-többlet nagyon kellemetlenül hat ránk – „titokzatos” lesz, a freudi értelemben.

A művészetben, amely a szeretet-átvitel elve alapján jön létre, mindig van egy bizonyos többlet, egy excesszus, amely fenyegeti a normális örömezzékelésünk ökonómiáját – mind a művészet létrehozásában, mind a befogadásában. Ez a többlet szorongást kelt. A művészi alkotás

⁷ Uo.

döntő feladata így kettős: először is létre kell hoznia ezt a többletet, és másodsor elviselhetővé, sőt kellemessé kell tennie.

4. Az ajándékozás mint méregtelenítés

Annak egyik lehetősége, hogy a többletet elfogadhatóvá tegyük, éppen abban áll, hogy a túlzó objektumot elajándékozzuk. Az említett esernyő, amely nem tűnik jónak, ameddig az én tulajdonomban marad, egy örömteli objektummá lesz, mihelyt átadtam a megajándékozandó barátomnak. Az objektumoknak ez a „méregtelenítése” a továbbadásukon keresztül (Marcel Mauss, mint ahogy előtte már Ralp Waldo Emerson is, utalt arra az ambivalenciára, amely a „*gift*” angol szóban és az azonos csengésű rokon német kifejezésben benne rejlik)⁸ döntő szerepet játszik a mindennapi kultúra esztétikai praktikáiban, éppúgy, mint a művészetben. Képzeld el például azt az esetet, hogy egy nap a házam előtt kinyitom a kukát, és találok benne egy életnagyságú, felöltötöttest babát az ötvenes évekből: lehet, hogy ezt az objektumot magamhoz veszem. Valószínű továbbá, hogy ha a rá következő napok valamelyikére van egy meghívásom, akkor ezt a babát mint ajándékot magammal fogom vinni. A baba giccsességét, vagy azt, amit az én köreimben úgy szoktak nevezni, hogy „ami ennyire rossz, az már megint jó”, az ajándékozással megszüntetjük, úgyszólván „szublimáljuk”. Természetesen most a megajándékozottaknak kell viselniük ezt a terhet.⁹ Eldobniuk nem szabad, mert hiszen ez mégiscsak egy ajándék, de valószínű, hogy minden látogatónak a lehető leghamarabb el fogják mondani a dolgot. Én is ezt tennem,

⁸ Marcel Mauss: i.m. 316.

⁹ Ebben áll a kapcsolat az ajándékozás és az interpasszivitás gyakorlata között. (Lásd Pfaller: *Ästhetik der Interpassivität*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2008.) „Ha az objektum ambivalens, mint pl. mint giccses darab a legyőzött nárcizmus maradványát hordozza, akkor az ajándékozás interpasszív megoldásként jelenik meg. A saját élvezet ekkor lehetetlen; a megajándékozottak helyén azonban az élvezet, mint a nárcizmus az irigység esetében, elviselhető. Ez az alapvető ösztönzés az interpasszív delegálásra: a másik minket helyettesítve élvezze a saját lehetetlenné vált nárcizmusunkat.”

ha közeljövőben nem találnék alkalmat arra, hogy a babát tovább adjam, és el kellene helyeznem a lakásomban. Bizonyosan minden vendégemnek sietnék elmondani, hogy a kukában találtam. A találás ekkor hasonló szerepet játszana, mint a megajándékozottnak-lenni. Ezáltal tudnék megszabadulni attól a gyanútól, hogy ezt a dolgot a saját kívánságomra és a saját pénzzel szereztem meg egy megfelelő boltban.

Ez a klasszikus avantgárdban „*ready made*”-nek nevezett tárgyak esztétikailag döntő mozzanata; azoknak a tárgyaknak, amelyeket Marcel Duchamp és Man Ray többé-kevésbé megtaláltak, és amelyekre általában kicsit módosítottak. Olyan tárgyról van szó, amelyek az esztétikai konzisztenciájukat és az elfogadhatóságukat kizárólag abból a körülményből merítik, hogy megtalálták őket, illetve számos részük megtalált. Ha ezzel szemben azt állítanánk, hogy a művészek sok tervezést és kézműves munkát invesztáltak abba, hogy eljussanak ehhez az eredményhez, akkor ezek a tárgyak minden vonzerejüket elvesztenék. A megtaláltságuk biztosítja számukra egy boldog, nem szándékolt és nem megérdemelt nyereség státuszát, vagyis egy ajándék státuszát. Ezért sokat mondó, hogy Man Ray egyik leghíresebb, 1921-es *ready made*-je ezt a programatikus címet viseli: *cadeau* (ajándék). Ezen túl jellemző, hogy Man Ray-jel együtt a dadaista Walter Serner is a maga *Die Haftung des Schenkens* című jogi disszertációjában is ezzel a témával foglalkozott – pár évvel azelőtt, hogy Mauss megírta volna a maga *Essai sur le don* című művét.

A véletlenszerű megtalálást és ezzel együtt a megajándékozottság esztétikai szükségyszerűségét (ellentétben a szándékolt produkcióval és elsajátítással) már Immanuel Kant is éleslátóan leírta *Az ítélőerő kritikájában*: a madarak éneke tetszik nekünk, habár (amit Kant a szépség érzékelés feltételének tekint) „zenei szabályok alá nem foglalható” – és ez azért tetszik nekünk, ahogy Kant látja, mert „a kedves kis élőlény vidámságában való részvételünket összetévesztjük éneke szépségével”.¹⁰ Mihelyt azonban észre kell vennünk, hogy nem a madár volt a varázsla-

¹⁰ Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 2003, 22. §., 154.

tos ének kiváltója, hanem egy ügyes emberi utánzó, a szépség egy csapásra szertefoszlik, és az történik, hogy ezt az artefaktumot a „fülünk egészen ízléstelennek hallja”.¹¹ Ebben az esetben is véletlenszerű a megtalálás, a nem-szándékoltság, a nem-akarás, az egymásra találó elemek „*rencontre*”-ja (Althusser értelmében)¹² – és ezért az adomány karaktere döntően hozzátartozik az esztétikai elfogadhatósághoz.

5. Ajándékozni mint megmérgezni

Feltűnő ellentétben áll az ajándékozásnak ezzel a lehetővé és elfogadhatóvá tevő dimenziójával egy másik esztétikai tapasztalat. A filozófus Blaise Pascal a következőképpen írta le:

Ezért oly kívánatos a kártyajáték, a nők társasága, a hadakozás, a magas hivatalok. A kívánatosság nem azért van, mert valóban boldogság rejlik bennük, vagy mert az ember azt gondolná, hogy az igazi boldogság a pénz birtoklásában állna, amit a játék során nyerhetünk, vagy hogy az a nyúl képviseli, amelyet üldözünk; az ember nem is akarná, ha ajándékba kapná.¹³

A nyúl mint vadász-zsákmány, mint fogás, amelyet szándékos, tervszerű cselekedetekkel szerzünk meg, nagyszerű. De mihelyst ajándékba kapjuk, értéktelen, vagy egyenesen elviselhetetlen. Tehát már ajándékként is magára látszik venni a titokzatos felesleg vonását. Az ajándékozás, eltérően az előbbiekből leírt esetektől, nem mint „mérégtelenítő intézkedés” működik, sokkal inkább ellenpontozza a tárgy feletti örömet. Az ajándékozás ekképpen „mérgezés” lesz.

¹¹ Uo.

¹² Louis Althusser: *Le courant souterrain du matérialisme de la rencontre*, in : *Œuvres philosophiques et politiques*. 1. k. Paris, Stock/Imec, 1982.

¹³ Blaise Pascal: *Gondolatok*, ford. Pődör László, Budapest, Gondolat, 1983², 71. Pődör László fordításán némileg módosítottunk.

6. Az esztétikai antinómia és annak magyarázata

Itt az esztétika egy igazi antinómiájába ütköztünk: az ajándékozás, amellyel először úgy találkoztunk, mint amely elviselhetővé teszi az egyébként elviselhetetlen tárgyakat, egy másik esetben éppen annak mutatkozik, ami egy tárgyat elviselhetetlenné tesz. Honnan származik ez a kétélű funkció? És milyen feltételek alapján mutatkozik ez a praxis egyszer a „*benig*”, máskor pedig a nem jó, „*malig*” oldaláról? – Egy lehetséges válasz az lesz, ha a kérdést újra a szorongás oldaláról tekintjük.

Ha Pascal nyulával kezdjük, akkor a megoldás egyszerű lesz: a nyúl üldözése eltereli a figyelmet a saját magunkra vonatkozó gondolatokról, és – ahogy Pascal feltételezi – a mi nyomorúságos emberi helyzetünkről. Amíg van reményünk arra, hogy nyulat fogjunk, addig e nyomorúságra nem kell gondolnunk, és ezért megnyugodunk. Nem a nyúl mint tárgy, hanem a szórakozás, amelyet lehetővé tesz, az esztétikailag döntő. E szórakozás híján jön létre a szorongás. Ha a nyulat vadászat nélkül megszerzhetjük, akkor máris a szorongással szembesülünk: ez rosszabb, mintha semmi sem lenne, mert még az elterelés esélye is keresztül lesz húzva. A nyúl mint vadászat nélküli ajándék a további vadászatot is fölöslegessé teszi, és ezzel lehetetlenné tesz minden elterelő kívánást: ez a „hiány hiánya”. És ezzel maradéktalanul ki leszünk szolgáltatva annak a fundamentális egzisztenciális szorongásnak, amelynek Pascal szerint az áldozataivá válunk, ha nincs semmi, ami megakadályozhatna minket abban, hogy önmagunkra gondoljunk, és így arra kényszerüljünk, hogy szembenézzünk nyomorúságos helyzetünk igazságával. Ezért az ajándékozás ebben az esetben fatális: mert megsemmisíti az eltérítő kívánást.

Kant madarának, Ray és Duchamp *ready-made*-jeinek, valamint az én kukában talált babámnak az esetében a szorongás valahol egészen máshol helyezkedik el. Ebben a kételyt nem ismerő, önmagukban szép tárgyakra vonatkozó esztétikai tapasztalatban az a döntő, hogy ki jön szóba az ő naiv csodálójukként. Aki ezeket a tárgyakat szándékosan elkészíti, vagy tudatos vásárlás útján megszerzi magának, az nyilvánvalóan fenntartás nélkül szépnek találja őket. Ez a naiv álláspont azonban egy komplex ítélet hordozója számára (mint amilyenek a professzionális

alkotók vagy a művészetfilozófusok) szorongással terhelt: senki nem szeretné, ha elcsúszna a maga nem-kultivált naivitásában. Ezért mindig szükség van a distanciálódás egy elemére – mint amilyen a találás vagy az ajándékozás. Aki talál egy ilyen tárgyat, az nemcsak a tárgynak örül, hanem ama ízlés szeretetteljes, de distancializált felfogásának is, amelyre a tárgy közvetlenül vagy eredetileg vonatkoztatva volt. Aki ezzel szemben elajándékozza, az a megajándékozottal együtt egy titkos lelki közösséget alkot, amely egy vidám „mintha”-t hoz létre: és ők együtt az olyan virtuális megfigyelők szerepét játsszák el, akiknek a tárgy mintha tényleg tetszene, és ezt a megosztott titkot, amelyet a beavatottak biztosan érzene, nem árulják el. (A pszichoanalitikus Octave Mannoni szerint egy bűvészműtávirányítást látva egy varietében annak örül az ember, a művész és a közönséggel együtt, és a virtuális nézővel szemben, hogy fennmarad a természetfeletti és hitbéli „mintha”).¹⁴

Ezért pl. egy euróvíziós dalfesztivált a biztos ízléssel rendelkező emberek körében nagyszerű eseményként lehet élvezni, míg egyedül otthon a tévé előtt az ember nyomorúságosan érezné magát. Az ajándékozás – éppúgy, mint a megtalálás – biztosítja az ember számára az ízlésbeli distanciát egy ízléstelen tárgygal szemben, és ezáltal a szolidáris beavatottakat megerősíti abban a képességükben, hogy a kiművelt ízlésüket időnként átléphetik; és így nem csak a kiváló dolgok tetszhetnek nekik (mint általában a művelt embereknek), hanem olyanok is, amelyek már annyira rosszak, hogy ezért már megint jók is. Mihelyst ugyanis a naiv ízléssel szembeni distanciát az fenyegeti, hogy feledésbe merül, létrejön a szorongás: egy hiány hiányozni kezd – mégpedig éppen a distancia révén, a közelség hiányozni kezd. A tárgy esztétikai kvalitásaiba vetett hit ekkor, mint ahogy Mannoni írja, „az emberre magára hullik vissza“, és ez a szorongáshoz vezet.¹⁵ Ennek magyarázata kézenfekvő: mert aki komolyan hisz valami ilyesminek a szépségében, az teljesen naiv. És a naivitás a nárcizmus ismérve: ez az a világfelfogás, amely még nem értette meg, hogy különbséget kell tenni a kívánás és a valóság között. Ennek

¹⁴ Lásd Octave Mannoni: *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1985.

¹⁵ Uo. 28

a naiv, nárcisztikus világfelfogásnak a visszatérése a felnőttek, vagyis a hiány feltételének alávetett emberek számára valami titokzatos, amihez a szorongás kötődik.

Az ajándékozás így Pascal nyula esetében eltünteti a megmenekítő distanciát; az ízlést tekintve kétséges tárgyak esetében azonban helyreállítja azt. Ezért az egyik esetben szorongást okoz, a másikban viszont a szorongással teli szituációt élvezhetővé teszi.

7. Gyűlölni a művészetet

Eszerint nem szabad elsiklanunk a szorongás fölött az esztétikai tapasztalaton belül. Ha így tennénk, háromszoros elméleti kár keletkezne: először is félreismernénk a művészet szociális dimenzióját, és ezzel együtt eltekintenénk attól, hogy a létrehozók rá vannak utalva az átvitel társadalmi szituációjára. Másodszor félreértenénk azt, ahonnan az esztétikai élvezet származik: annak a kétarcú mozzanatát, és azt a kettős szükségyszerűséget, hogy valami elviselhetetlent először létre kell hoznunk, és másodszor elfogadhatóvá kell tennünk. És végül megmagyarázatlan maradna az is, hogy miért gyűlöljük a rossz művészt. Ebben áll ugyanis a művészeti mező egyik különlegessége, ami szembetűnően eltér a többi, ezzel összehasonlítható szférától. Gyűlöljük a rossz művészt, aki rossz művészettel kínoz minket. Egy kudarcot vallott üzletasszonyra vagy közömbösen néznénk, vagy pedig a csődje miatt akár még szána-kozva is tekintenénk rá. És a rossz sportolót sem utáljuk: együtt érzünk az elbukó kerékpárossal, az elesett műkorcsolyázóval, vagy az alulmaradt focicsapatossal.¹⁶ Másképp, mint a sportban, amelyet az űzője általában kétségbevonhatatlan nagyszerű dolognak tart, a művészet (ugyanúgy,

¹⁶ Pascalnak van egy a miénktől eltérő, ha annak nem is ellentmondó magyarázata erre a különbségre: „Mitől van az, hogy egy sánta ember nem bosszant fel minket, holott a sántító elme felingerel? Azért, mert a sánta ember elismeri, hogy mi járunk egyenesen, a sántikáló észjárás viszont azt állítja, hogy mi sántítunk; különben szánakoznánk, nem pedig bosszankodnánk rajta.“ Pascal: i.m. 43.

mint a filozófia) az abban foglalkoztatottak nagy része számára gyanús üzletág. Ez az egyik döntő motiváció abban, hogy valaki művész legyen: a művészetet senki sem azért műveli, mert valami csodálatosnak tekinti. Mindenki, aki művészetet űz, erre kényszerítve érzi magát, mert a művészet nagy részét megveti vagy utálja, és valami egészen mást akar szembeszegezni vele.

Ennek a jelenségnek a magyarázata megint összefügg azzal, ahogy Lacan a szeretetet, és ennek a szorongáshoz való viszonyát értelmezte. Utáljuk a rossz művészt, mert nem jutott el addig, hogy azt tudja adni, amije nincs. Amit adott nekünk, az csak az, *amije volt*.

(Weiss János fordítása)