

Transzformált mindennapiság, avagy a művészet transzcendenciája? (A kulturális forradalom két egymásnak ellentmondó stratégiája a késő kapitalizmusban)

I.

A kései hatvanas évekbeli kulturális forradalom stratégiáját egyrészt meghatározta a médiaoptimizmus, nevezetesen az a csalóka politikai remény, hogy a tömegmédiák proletár egalitárius struktúrájából nem lehet levezetni a médiumok rendelkezési hatalmának átszervezését (Enzensberger). Másrészt aktuális volt egy radikális kritika a művészet afirmatív, megbékítő és uralmi karakterével szemben. Ez a két perspektíva meghatározó szerepet játszott a forradalmi diákmozgalom „antiautoriter fázisában”, de ma meghaladottak tűnnek. (Vagy legalábbis a megváltozott történelmi konstellációban egészen másképp kellene értelmeznünk őket.)¹ A médiaoptimizmussal szemben – ha a párizsi májusi eseményeket tartjuk szem előtt – meg kell állapítanunk, hogy a *mass media* ma nem más, mint a társadalmilag elidegenedett szükségletek és a hozzá tartozó manipulációs ipar represszív termelőereje. A művészet egykori radikálisuralomkritikáját és belsővé tevő karakterét képviselő kritikai elmélet ebben a vonatkozásban már önkritikát is gyakorolt. Herbert Marcuse, de Jürgen Habermas is, látva, hogy micsoda pusztításokat hajt végre a késő kapitalizmus a kulturális és a művészi életben, kételkedni kezdtek egy olyan

DOI: 10.61901/Kellek.2023.69.14

Peter Gorsen: Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst? In Peter Brückner és mások: *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einer anderen materialistischen Ästhetik*. Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1974, 129–154.

1 Vö. Peter Gorsen: Gegen den Medienoptimismus. In Günter Otto (szerk.): *Texte zur ästhetischen Erziehung*. Hahner Verlag – Schulbuchversand GmbH, Braunschweig, 1974.

kulturális-forradalmi stratégiában, amely likvidálja és diszkriminálja a polgári művészet és kultúra uralomkarakterét; és ezen keresztül (ha szándékolatlanul is) részt vesz a kultúra objektív felbomlasztási folyamatában.

Ha szembe szegülünk a polgári kultúra szétesésével, amely adódik a kortárs kapitalizmus belső dinamikájából, és abból, hogy a kultúra alkalmazkodik a követelményeihez, akkor a kulturális forradalom – amennyiben a polgári kultúra felbomlasztására irányul – egybeesik a polgári kultúra kapitalista alkalmazkodásával és reprodukciójával. Nem véti-e el ezzel a maga tulajdonképpeni célját: egy minőségileg másféle, radikálisan antikapitalista kultúra megteremtését? Nem áll-e itt fenn egy veszélyes divergencia, sőt ellentmondás, a lázadás politikai céljai és kulturális elmélete, valamint gyakorlata között? Nem kellene-e megváltoztatni a lázadás kulturális stratégiáját ahhoz, hogy ez az ellentmondás megoldható legyen?²

Habermas is megerősítette, hogy a kapitalizmus a polgári kultúra és művészet felbomlasztása felé mutat. Konstatálja a tradicionális világképek erózióját, vagyis

a világ, a természet és a történelem *egészére* vonatkozó interpretációk hanyatlását;³ ezek a kapitalista fejlődés során felpuhultak, mert összeegyeztethetetlenek voltak a gazdasági és az adminisztratív rendszer szociostrukturális kényszereivel, és a gazdasági rendszerből kiinduló kognitív beállítottsággal.⁴

Ahol nem jöttek létre alternatívák, ahol a politikai rendszer által sürgősen megkívánt értékeket és értelemadásokat nem sikerült újra mozgósítani, ott a kapitalizmus súlyos „motivációs válságba” zuhant. Ahol a régi világképek nem egyeztethetők össze a kapitalizmussal, ott ezek totalitásgondolkodása helyébe egyrészt a tudományos részinformációkból álló „populáris szintézisek”, másrészt egy olyan művészet részinformációi léptek, amely ezoterikusan visszahúzódik, vagy deszublímálva átlép az életbe.⁵ A késő kapitalizmus számára jellemző legitimációs értelemről vezeti le Habermas egy új ellenkultúra létrejöttének lehetőségét. Hozzá hasonlóan gondolkodik Marcuse is, aki a burzsoázia anyagi kultúráját elhatalorolja egy magasabb kultúrától, amely ezt el is ítéli. Habermas ezoterikus

2 Herbert Marcuse: *Konterrevolution und Revolte*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, 102.

3 Jürgen Habermas: *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, 112.

4 Uo. 111–112.

5 Uo. 113.

vagy deszublímált „posztauratikus művészetről” beszél, amelyet az univerzális értelem elvesztésével és a művészet és az élet esztétikai differenciájának elvesztésével jellemezhetünk. Ezt a művészetet a tradicionális világképek értelmében még a totalitás és az abszolútság igénye jellemzi, és ennyiben a polgári művészet klasszikus, idealisztikus korához számítható. Erről az autonóm, auratikus művészetről szokták mondani, hogy mindig van benne hely a polgári racionalizálódás áldozatai számára, és a polgári társadalomban illegálissá vált szükségletek kielégítése számára.

Én itt a természettel való mimetikus bánásmód vágyára utalok, a szolidáris együttműködés szükségletére, túl a kiscsaládi csoportegoizmuson; egy kommunikatív tapasztalat boldogságra vonatkozó vágyra, amely a célracionalitás imperatívuszai felett áll, és egyszerre nyújt teret a fantáziának és a viselkedés spontaneitásának. A polgári művészet nem vette át, mint a privatizált vallás és a szcientizált filozófia a stratégiai-utilitarisztikus morál feladatait, amelyeket a gazdasági és a politikai rendszer közvetít, hanem felfogta azokat a reziduális szükségleteket, amelyek a „szükségletek rendszerében” nem találhattak kielégülésre. A morális univerzum mellett ezért a művészet és az esztétika is (Schillertől Marcuséig) ahhoz a robbanóanyaghoz tartoznak, amely be van építve a polgári ideológiába.⁶

A Marcuséra való utalások mindenekelőtt a *Konterrevolution und Revolte* (1973) téziseire vonatkoznak. Ezekben Marcuse a művészi (nem represszív) deszublímálás tekintetében elhatárolja magát a korábbi koncepciójától, és a *living art* akcionista és pszichodelikus formái kapcsán azt konstatálja, hogy hosszabb távon csak az árufetisizmust erősítik, és elvesztették a párizsi májusból származó szubverzív értelmüket. Ha a kapitalizmus meghonosította a mindennapi élet esztétikáját, akkor a művészet és az élet esztétikai differenciájának leépülése csakis ellenforradalminak nevezhető. Ez elmossa a különbséget a status quo és a művészet annak megszüntetésére irányuló anticipatórikus dimenziója között. Adorno kritikai elméletének általános vonalát követve Marcuse is a művészet első és második elidegenedésének dialektikájára összpontosít.

Nincs olyan műalkotás, ami a „negativitás hatalmánál fogva” ne törné át a maga afirmatív beállítottságát, amely a maga struktúrájában egy másfajta valóság szavait, képeit és zenéjét, általánosságban egy másfajta rendet idéz meg, amely elutasítja a fennállót.⁷

6 Marcuse: i. m., 102.

7 Uo. 202.

A „valóságnak a látszatba való transzformálásával” a műalkotás rögzít egy másik renddel szembeni differenciát, és ebben jelenik meg „a művészet szubverzív igazsága”. E másik rendnek a konstrukciójaként, utópiájaként és anticipációjaként van egy bizonyos funkciója egy társadalom-megváltoztató praxis számára. Az emancipációs potenciál a polgári művészettörténet terméke – ez a potenciál (a megváltoztathatóság posztulálásával és kritikai felvilágosítással) lehetővé tesz és megerősít egy, a kapitalizmus által legyengített történelmi tudatot. Ez egy „negáló erő”, egy „transzcendencia”, egy „második elidegenedés, amelyen keresztül a művész módszertanilag distanciálódik az elidegenedett társadalomtól”, és megteremti azt a „látszólagos univerzumot”, amelyben a művészetnek egyedül meg van a maga igazsága és ezt még közölni is tudja”. „Mint »ideológia« »hatályon kívül helyezi« az uralkodó ideológiát.”⁸

Első ránézésre a kritikai elmélet pozíciója a társadalmi viszonyok megváltozása miatt nyerhetett plauzibilitást. Mert ki merne kételkedni abban, hogy a *késő* kapitalizmusban megváltozik a művészet és az uralom viszonya? Fel kell tenni a kérdést, hogy egyáltalán (és különösen) ma milyen értelemben lehet beszélni explicit módon a művészet uralmi funkciójáról. A művészi kultúra- és tradíció tudat az uralkodók egy rétegénél erőteljesen hanyatlak – ennek a rétegnek már nincs emancipatórikus tapasztalata, és szimbolizációs szükségletei számára a művészet messzemenően irrelevánssá, lecserélhetővé és véletlenszerűvé vált. Nekik már *nincs kimondottan szükségük a művészetre ahhoz, hogy uralmat gyakoroljanak, és hogy ezt szimbolizálják*. A legnagyobb műgyűjtők viselkedése e változás egyik szimptomája: a kulturális nárcizmusuk és a presztízsszenvedélyük, de az introvertált világuk és a *ramasseur* barokkjá kitér mindenféle spekuláció elől. Néhány év alatt túltesznek a gyűjteményeken, és újakat hívnak elő a semmiből, ha a prognózisok kedvezőek a nyereségmaximalizálást tekintve. A műalkotás elsődlegesen mint részvény válik manifesztté, vagyis már nem esztétikailag és kifelé reprezentálva. Nincsen dekoratív vagy szimbolikus kiállítási értéke az uralkodó osztály életviszonyai számára, ha a kilátásban levő tulajdonosváltás számára raktározózzák vagy a pánccs szekrényben tárolják. Az anyagi gazdagodás egyre több absztrakt médiuma szinte tisztán csereértékké válik, és egyre kevésbé fejeződik ki közvetlenül, legyen az egy szubjektív szükséglet vagy egy uralmi igény, vagy az uralkodók esztétikai exhibicionizmusának kifejeződése.

Az a legitimációs értelem, amelyet a polgári művészet a gazdasági és az adminisztratív rendszer számára még nyújtani tud, messzemenően kiürült. A tudomány és a „posztauratikus művészet” szurrogátumai lehetőség szerint átvették a rendszer-legitimáció funkcióit. Ebben egyet

kell értenünk a habermasi elemzéssel. A történelmi tudatnak a polgáriauratikus művészetben megjelenő objektív és szubjektív felbomlása minden társadalmi réteget elér, és csak abban a kérdésben vannak különbségek, hogy hogyan kellene ehhez viszonyulni. A kulturális forradalom perspektívájában ez az eróziós és felbomlasztási folyamat differenciálható az áldozatok és az áldozattá tevők között.

Amíg a művészetnek az uralkodók státusz-differenciálódásában (mint annak öntükrözése és eszköze) még volt egy bizonyos funkciója, addig hallatlanul jelentős volt; de most a tömegmédiák totális jelenlétének világában, amelyek hatékonyabbak és alkalmasabbak a *public relations* szerepére, mellékes dologgá vált. A *mass media* társadalompolitikai relevanciájával szemben, a tömegspecifikus információhordozók mindenütt jelenlévősége és omnipotenciája jól illeszkedik az érdekszövetségek és a pártok sikeresen refeudalizált nyilvánosságába – és ilyen körülmények között az „auratikus művészet” reklám- és presztízstétele erősen redukálva van. Egy olyan értéket reklámoznak, amelynek a realizálásra vonatkozó igényét már senki sem látja be, és amelynek értékesíthetősége a gazdasági és az adminisztratív rendszerben messzemenően kérdéses, hacsak nem alakítjuk át úgy, hogy didaktikai és pedagógiai szempontból a reprodukciós szféra és az iskolarendszer számára hasznossá váljék. A polgári művészettörténetet így vagy instrumentalizálják, vagy pedig eltűnik a múzsák arzenáljának névtelenségében. Ezzel egyidejűleg a „posztauratikus művészet” – amely elkezdte felszámolni a művészet és az élet közötti szintkülönbségeket – egy demokratikus elsajátítási és termelési princípiumot képviselve (lásd példaként a *pop artot*) a legitimáció funkcióját veszi át, miközben nem válik kulturális hagyománnyá. A „posztauratikus művészet” lényege az étellel, a kommercializálódással és a propagandával szembeni „demokratikus” deesztétizálódás – s mint ilyen a reprodukció-művészet és a nivellált fogyasztói hedonizmus áldozatává válik. Ez vezette el Adornót a „művészetlenedés” és az „*amusic*” kritikájához, amely az emberek fölötti kapitalista manipulációra megy vissza.⁹ Az „auratikus” művészet mindig visszariad a tömegek elidegenedett tapasztalatától, „aminek következtében a tömegek számára elérhetetlen marad, és így az emfatikus tapasztalatok egzotikus megmentése – Benjamin szavaival – akadályozza a „profán felvilágosodást”.¹⁰ Ez az ezoterika Marcusét arra motiválta, hogy az elnyomott osztálytól elfordulva kidolgozza a művészet afirmatív karakterének radikális kritikáját; ennek alapvető jelentése az, hogy a művészet „rendelkezik azzal az erővel, hogy

9 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In *Gesammelte Schriften*, 7. kötet. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, 183.

10 Habermas: i. m., 120.

kibéküljön a status quóval” és a „szublimáció megfelelő szintjével, amely ellentmond az igazság ... realizálásának”.¹¹

A polgári műalkotások és kulturális alkotások felbomlasztása a kapitalizmus által a lendületét és a szisztematikáját tekintve fokozódott. Ez arra kényszeríti Marcusét, hogy relativizálja a művészet affirmatív karakteréről kidolgozott kritikáját. Ezt a kritikát Adorno már korábban is az itteni és a mostani praxis hamis legitimációjának nevezte: „A művészet instrumentalizálása szabotálja az instrumentalizálás elleni tiltakozást; csak akkor, ha a művészet tiszteli a maga immanenciáját, csap át a gyakorlati ész a maga észszerűtlenségébe.”¹² A művészet affirmatív karakterével szembeni kritika eszerint nem áll messze a nyárspolgáriságtól, mert traktálja az esztétikai immanenciát, ahelyett, hogy az igazság-igényt vizsgálná a „mi végre?” kérdésére összpontosítva.

Bármilyen legitim is volt Marcuse kritikája a kultúra affirmatív karakterével szemben, mégis kötelez arra, hogy elmélyedjünk az egyes produktumokban: mert egyébként egy antikulturális szövetség jönne létre, amely éppolyan rossz, mint a kulturális javak maguk. A robusztus kultúrakritika nem radikális. Ha az afirmáció valóban a művészet egyik mozzanata, akkor ő maga is éppoly kevésbé hamis, mint ahogy a sikerületlen kultúra sem egészen hamis. Nemcsak elnyomja a természetet, hanem az elnyomáson keresztül meg is őrzi azt.”¹³

A művészet affirmatív karakterének radikális kritikája indirekt módon a kapitalista felbomlasztási folyamat kezére játszik, és ez az érv Marcusénál összehasonlíthatatlanul erősebb, mert benne van a nyárspolgáriság vádjá és az esztétikai immanencia megsértése. Ahol a művészet már majdnem a földre rogyott, ahol az étellel szembeni másságától szinte teljesen meg van fosztva, ahol a posztauratikus reprodukció-művészet a tudományosan szabályozott tanulási és nevelési folyamatok áldozatává válik, ahol eltűnnek a tradicionális művészi (műzsa) elsajátítási és termelési módok, ahol a világ megváltozása úgy tűnik, elveszti a maga esztétikai (anticipáló) dimenzióját, ott lassan időszerű lesz, hogy kiálljunk a művészet továbbélése mellett. Ebben az esetben a művészet és az élet közötti differenciához való ragaszkodás, politikai tett lesz. Ebben az esetben az auratikus polgári művészet kiásása és aktualizálása a status quóval szembeni kritikai distanciálódásban új funkciót kap. Ebbe az

11 Herbert Marcuse: *Versuch über die Befreiung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1969, 63.

12 Adorno: i. m., 475.

13 Uo. 374.

irányba mutat Habermas is. Ha a kapitalizmus egyre inkább afelé tendál, hogy az auratikus művészetet felbomlassza és ne kibéküljön vele, azért hogy eltűnjön ennek affirmatív funkciója a status quóval szemben, akkor lassan kialakul annak a lehetősége is, hogy az auratikus művészetet egy „szubverzív kultúrába fordítsuk át” (Habermas)¹⁴ – s ez ellentmond a (késő kapitalizmuson belüli) szcientikus, utilitarista és didaktikailag nivellált esztétikai tapasztalatnak. És a kulturális forradalom melletti érvekben mindig benne van annak esélye, hogy a polgári művészetben rejlő emancipációs potenciált nyomatókosan bevonjuk az antikapitalista harcba.

Azt meg kell engedni, hogy a polgári műalkotások magas (nem-szcientikus, nem-didaktikus, nem-utilitárius) igénye a befogadókval szemben a mai uralkodó kultúra- és tudatiparban inkább egy retardáló mozzanatot alkot, és a kulturális forradalom perspektívájából az elavult, a régi, a rendszer által kiselejtezett, reziduális szükségletekben találja meg a maga kielégülését – de ez a hamis haladás számára mégis robbanóanyagként szolgálhat. Azt is megállapíthatjuk, hogy az áthagyományozott művészet a rendszer számára nyújtott legitimáló funkcióját messzemenően elvesztette, és továbbadta az elektronikus médiának, az olyan tömegspecifikus információhordozóknak, mint a comics, a film, a fotográfia, a televízió, az audio- és videokazetták. Ezek lassan átveszik a kulturális közvetítés, a művelődés és információszolgáltatás, és tendenciáját tekintve az esztétikai nevelés funkcióját is (ezt a múzsai művészetoktatás szcientizálódásának is nevezhetjük – s ez az ipari társadalom eltudományosított tanulási folyamatain belül már meg is történt. De ez a fejlemény megenged egy további, a művészet számára kedvezőbb aspektust. Az auratikus művészetnek ebből a kulturális hatalom- és funkcióvesztéséből egy újfajta értelem és funkció is adódhatna. Ez a művészet – állítja Habermas – megerősíthetné „a szociokulturális rendszer által felkínált és a politikai és gazdasági rendszerek által megkövetelt értékek közötti divergenciát”.¹⁵ Ez a fennálló rendszert tekintve diszfunkcionális, és a kapitalizmus motivációs válságát tekintve előre mozdítóan is hathatna.

Ebben benne van egyfajta implicit utalás a polgári művészettörténet és az ebben rejlő emancipatórikus potenciál használatára. Ugyanabban a mértékben, amelyben az előre haladó kapitalizmus a művészet szféráját és a művészi tapasztalatot felbomlasztja, a művészet anti-manipulatív tendenciájára vonatkozó pillantást is élesíteni kell, ami azt jelenti, hogy a polgári, konzervatív hagyományoknak – a késő kapitalista művészet szétesésének körülményei között, és azzal szembe szállva – mint ellenkultúrának

14 Habermas: i. m., 120.

15 Uo.

kell tudni kibontakoznia. Ez ellenállási potenciál és robbanóanyag lehet egy olyan rendszerben, amely minden esztétikait a művészetén kívüli alkalmazás-összefüggésekbe integrált, és az áruesztétikában, a dizájnban, a *public relations*-ban diadalmaskodtak a művészi-esztétikaival szemben álló, „ízlést alakító konkuráló normák”: a kapitalizmus így a művészet fejlődésének igazi avantgárdjává vált.

Legkésőbb a 20. század közepétől kezdve, ami óta egy nemzetközileg békés politikai helyzet uralkodik, a túltermelő országok látens értékesítési válságokban lebegnek, s a művészet itt alulmaradt a dizájnban az árureklámokban feltolakovó expanziójával szemben. Amíg a századforduló alkotói még a művészet „formakincseiből” merítették az ötleteiket, az ipar és a művészet által közvetített forma-preferenciák a „Bauhaus” esetében pl. még eldöntetlenek és kiegyensúlyozottak voltak, addig a mai művészek már egyértelműen az áruesztétikából táplálkoznak. Ma a fogyasztási cikkek legnagyobb részét már nem lehet elkülöníteni az esztétikai értelemben vett képzőművészeti alkotásoktól, legalábbis nem minden további nélkül.¹⁶

Ma a művészet árukarakterének vonatkozásában valóban nem beszélhetünk válságról, inkább azt kell mondanunk, hogy a művészet-karaktert fölvevő áruk esetére vonatkoztatva, és ezek tökéletes esztétizálódása kapcsán a művészet fogalma válik kérdésessé. A polgári művészetnek a vulgármarxisták által bírált autonómiája és gyakorlatellenessége magában foglalja azt is, hogy ez kivonja magát az általános árutermeleésből, az „igazságos csere” és az anyagi díjazás kereskedelmi racionalitása alól. És ezen túllépve ideális és zseniális teljesítmények alapján azon a ponton szubverzív értéknek bizonyulhat, ahol a kommercializált tömegkultúra, a „posztauratikus művészet” megsemmisít *mindennemű* differencia-tapasztalatot, és *mindennemű* alternatív tudást, amely szemben áll a megismerés elfogadott módjaival. A művészet totális *dezauratizálása* a művészetet megkülönböztethetlenné teszi a rossz fennállótól, és a hozzá tartozó formatörvényt is megsemmisíti – és így az élet és a művészet emancipatórikus differenciája, valamint az első és a második elidegenedés másfajta tartalmat kap, mint amilyent Marcuse a művészet és a kultúra „affirmatív karakterének” kidolgozásakor adni akart neki.

De ennél a helyzetleírásnál még nem állhatunk meg. Habermasnak és Marcusénak biztosan igaza van abban, hogy a kapitalizmus hatalmas pusztítást végez, és így eltanácsolnak egy kulturális forradalomtól, amely

16 Berthold Hinz: Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffes. In Müller-Brederkamp-Hinz (szerk.): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 192.

pedig annyira büszke lenne a maga kíméletlen kritikájára (a művészetet mint a polgári legitimációs és uralmi formák hordozóját kárhóztatja). A forradalmi kultúra antikapitalista újra-meghatározását kétségtelenül nem csak azáltal lehet elérni, hogy a kapitalizmustól eltérő intenciókkal részt veszünk a pusztítási folyamatban. Ha a kapitalizmus már maga is visszaesett ama tapasztalatok és berendezkedések mögé, amelyek a polgári történelmet és nyilvánosságot jellemzik (gondoljunk a refeudalizálási jelenségekre), akkor az autentikus kulturális forradalomnak magában kell foglalnia az elfelejtett polgári emancipáció megtanulását és aktualizálását. Ez természetesen nem pótolhatja az alap reális megváltoztatását, de ugyanúgy hamis lenne, ha a társadalmat megváltoztató praxist nem vonatkoztatnánk a történelmi és esztétikai kategóriákra. A polgári irodalom, a zene és a képzőművészet nemcsak az uralkodó osztályok általi elnyomás története volt, hanem ugyanakkor az anticipációk, alternatívák, az ellenállások és az utópiák története is, amelyek mindig szemben álltak a mindenkori megszilárdult társadalmi renddel. Ezzel szemben a képpromboló, történelemellenes, akcionista tendenciákhoz való ragaszkodást minden, a késő kapitalizmuson belüli kulturális-forradalmi stratégia megtanulhatja a kritikai elmélet történelmi és immanens esztétikai reflexióiból.

Másrészt azonban a jelenkori szubverzív ellenkultúrára, a polgári művészet áthagyományozott mintáira való felesküvés, a kritikai elméleten belül mégis csak egy visszaesést képvisel: itt visszaesünk a diákmozgalmak „antiautoriter fázisának” tapasztalatai mögé. Marcuse modellje „a valóságnak a látszatba való transzformációjáról”,¹⁷ s ezt követően Adorno „a látszat látszatnélküliségének” dialektikus konstrukciója, nemcsak a művészet és az élet közötti esztétikai és ontológia differenciához ragaszkodik, hanem a szürrealizmusra való néhány zavaros visszautalás ellenére, a szubverzív esztétikai praxist bekorlátozza a művészi produkció „nem-operacionális” dimenziójára.¹⁸

A művészi termelő és a művészi produktum, a forradalmi szubjektum és az esztétikai objektum e differenciálódása mögött (amelyet történelmileg könnyen alá lehet támasztani), Marcuse számára az a döntő kérdés, hogy hogyan lehet megint elválasztani egymástól a művészi produkció operacionális és formai aspektusait, amelyek pedig a párizsi május *living art* jában a lehető legszorosabban összefonódtak. Minden félreértést ki akar zárni, amelyek a *living art* fogalmában a kulturális forradalom szempontjából – ahogy én gondolom – még benne voltak. A valóság transzformációját ebből következően nem mint forradalmi, nem mint empirikus aktust kell elgondolni, hanem formaként, vagyis az esztétikai

17 Marcuse: *Konterrevolution*. Id. kiad., 116.

18 Uo. 121. és 124.

látszatban bekövetkező transzfigurációként. A művészi teljesítményt a formai képződményre mint olyanra delegáljuk, a forradalmi aktust pedig a művészre (pl. Courbet-re és Rimbaud-ra), ami – mint ahogy azt Marcuse is tudja – teljesen közömbös, ha ugyanannak a művészi produkciónak a szubjektumát és az objektumát előzetesen már elválasztottuk egymástól. Műalkotás nélkül a művész nem mint művész harcol, hanem egy olyan összefüggésben áll, amelyben ő maga mindenki mással egyenlő, akik szintén nem hoznak magukkal egy művészi formát. Ezért tudja Marcuse „a művészet és a forradalom viszonyát” következetesen mint „az ellentétek egységét”, mint egy „antagonisztikus egységet” megragadni.¹⁹

Ezzel szemben az ő tézise, hogy tudniillik „a művészet és a forradalom a világ megváltoztatásában egyesülnek, mivel mindkettő a felszabadulás mellett száll síkra”,²⁰ eléggé hipotetikus, és nincs gyakorlati használati értéke. Marcuse a maga fejtegetéseiben egy olyan felszabadulásról beszél, amely két különböző szálon fut, amelyeket kapitalista feltételek közepette nem lehet egyesíteni egymással. S így a kulturális forradalom a következő alternatíva elé kerül: vagy a reális köznapi összefüggésben forradalmilag operál, vagy egy nem-operacionális esztétikai síkon formákat teremt. Hogy ez az alternatíva így helyes-e, és hogy politikailag célszerű-e a művészetet és a forradalmat, a formát és a gyakorlatot, az esztétikát és a mindennapokat ilyen messzire helyezni egymástól, az további vizsgálatra szorul. De azt tudnunk kell, hogy a *de-operacionalizált* művészeti praxis mindig veszélyesen közel fog menni a leképezési elmélethez. Ha a kulturális forradalomnak a kritikai elmélettel szemben álló stratégiája szóba kerül, akkor majd erre vissza kell térnünk.

Az már világossá vált, hogy a kritikai elmélet (pontosabban: Marcuse 1972-es, *Konterrevolution und Revolte* című esszéje) melyik oldalon áll. Az autentikus művészet számára létezik az elidegenedésnek egy második síkja, egy „második elidegenedés, amelynek segítségével a művész distanciálja magát az elidegenedett társadalomtól, és megalkotja azt a nem-valóságos »látszatot«, amelyben a művészetnek egyedül igazságot tulajdoníthatunk, és ezt közli is velünk”.²¹ Ez a dialektika, amely az első és a második elidegenedésből áll, egy picivel sem megy túl Adorno *Esztétikai elméletén*, hanem vele együtt Marcuse sokkal inkább visszatér egy immanens esztétikai pozícióhoz. És Habermasnál sem találhatók utalások arra vonatkozóan, hogy az a művészet és esztétika-produkció, amely valamikor a polgári ideológiába beépített robbanóanyag volt, a rendszer-inadekvát szükségletek kielégítésére szolgált, azt ma a gazdasági-politikai rendszer

19 Uo.

20 Uo.

21 Uo. 115.

funkcionális és diszfunkcionális értékeinek divergencia-erősítőiként kellene elgondolni – és ezzel együtt újra kellene értelmeznünk az adornói elidegenedési modellt. A szubverzívként elgondolt művészetre olyan implicit kritériumok jellemzőek, mint a totális interpretációs igény a világgal szemben, illetve az univerzális érvényességigény, az aura és az autonómia.

II.

Amennyire jogosult a kritikai elmélet reflexiója egy új kulturális-forradalmi stratégiával kapcsolatban, annyira igaz az is, hogy ez nem bomlasztja fel a polgári művészettel és kultúrával való kapcsolatot, hanem ezeket a rendszer képpromboló, művészetellenes tendenciáival szembe fordítja. De ugyanakkor ez nem eléggé konkrét, és már semmi köze sincs az antiautoriter mozgalom tapasztalataihoz, vagy az esztétikai praxis fogalmához, vagy általában egy olyan művészetfogalomhoz, amelynek realizálnia kellene a polgári emancipáció és a proletár kultúrforradalom, az esztétika és a politika, a forma és az akció egységét. Van egy nagy szakadék a történelmi reflexió és a változásra vonatkozó konkrét szükségletek között. A szubverzív praxis esztétikájának már megint egy olyan művészetfogalmat tulajdonítanak, amely a művész munkáját (az esztétikai *minőség*, a *műalkotás* és a művészi *stílus* tradicionális elképzeléseit követve), az alkotást a forma-produktumra redukálja, a művészt pedig árutermelőként határozza meg. Egyébként az világos, hogy a műalkotás társadalmi nem-azonosságát nem akarjuk feladni, ezért ragaszkodunk a művészi stílus és az életstílus differenciációs kritériumaihoz. A művészet felbomlasztását mélyen reakciósként ítéljük el, és az ebben részes kapitalizmust ellenforradalminak tekintjük.

De ha másrészt a kritikai elmélet azt szeretné, hogy az esztétikai praxis, mint diszfunkcionális, szubverzív faktor, a rendszer része legyen, akkor nem elég, ha a polgári művészet felszámolt történetére és fenyegetett egzisztenciájára utal, és benne megcsönkített, a rendszer által ki nem elégített szükségleteket posztulál. Hogyan lehetne ezt a rendszer-*inkongruens* művészi örökséget a művészetellenes és a művészetet destruáló kapitalizmus körülményei között aktualizálni, és az elnyomottak felé közvetíteni? Ezen kívül ma a művészet-esztétika immanenciájához való ragaszkodásban ugyanúgy érezhető a status quóval szembeni alkalmazkodási mechanizmus, mint az el tudományosított nevelési és tanítási trendekkel szembeni, valamint a „nem-auratikus művészettel” szembeni alkalmazkodási mechanizmus. Ne felejtjük el, hogy a kapitalizmus nemcsak

az auratikus művészetet, hanem a hozzá tartozó történelmi emancipációs potenciált is megfojtja, sőt vele együtt a *living art* antiautoriter fázisát is, valamint azokat a barikád-hatalmakat is, amelyekben az esztétikai fantázia és a forradalmi akciók még szoros egységet alkottak. Ha azt akarjuk felbecsülni, hogy a kapitalizmus melyik oldalon okozott nagyobb pusztítást, az az elmélettől magától nagyon sok forradalmi tapintatot igényel, és mindenekelőtt azt, hogy kapcsolatban legyünk a politikailag aktív csoportokkal. A legkevésbé egy forradalmi recept segítene abban, hogy hogyan kellene eljárunk a jövőben, hosszabb távon.

Ma nem lehet elég, ha hosszabb távú elméleti koncepciókba emigrálunk, és a gyakorlati közvetítés minden rövid távú kísérletét vak akcionizmusnak minősítjük. A kulturális forradalom kérdésének teljes akadémozálása, és a félreérthető szövetségekre való büszkeség csak egy temetői csendhez vezetne. Hamis lenne, ha a politikai-esztétikai akcionizmus művészet- és kultúraellenes reflexióira kizárólag elutasítóan reagálnánk, nevezetesen, ha proletkultos, decizionista, antitradicionalista mozzanatokot egyoldalúan elítélnénk, egy, a művészi örökségre irányuló kritika nélküli restaurációs beállítottságra vagy orientációra hivatkozva. (Lásd a Német Kommunista Párt felesküvését a szocialista realizmus művészeti stílusára.) Ezzel szemben az antiautoriter fázis tapasztalata – amely mellett a *Versuch über die Befreiung* teoretikusa még kiállt, mielőtt a *Konterrevolution und Revolte* című művében visszavonta volna az egykori pozícióját – még azt követelte, hogy ezt a kapitalizmusban szubverzív és diszfunkcionálisan ható művészet emblémája alatt dolgozzuk fel. Ez megköveteli, hogy kidomborítsuk az esztétikai praxis operacionális, instrumentális, sőt pedagógiai aspektusát, más artefaktumokkal szemben, és ha szükséges (pl. az örökség-fetisisztákkal szemben), védelmünkbe vegyük. A polgári örökség védelmében a kapitalizmussal szemben – ebben már lehet, hogy van egy sötét érintkezési pont a kritikai elmélet és a Német Kommunista Párt között. Így a közös történelmi retrospektivizmus nagyon is érthető lenne. Talán a következő években a baloldal a *történetiségben* mint egy *egészen új reakcióban* a kulturális nyárspolgáriságra és barbárságra, a kapitalizmus permanens felbomlasztási munkáját jobban ki fogja domborítani, mint ahogy azt jelenleg látni lehet.²² És mégis a baloldal esztétikája és művészi praxisa nem korcsosulhat el a történelmi reflexiók függelékévé, az „akciós, nem-kontemplatív és nem tradicionálisan orientált tömegmédiomok” (Enzensberger) amúgy is elkorcsosultak²³ – és vigyáznunk kell, ha Marcusénál az esztétikai immanenciáról olvashatunk.

22 Ennek okai természetesen a baloldalnak a médiaoptimizmustól való elfordulásában vannak, ahogy azt Enzensberger képviselte. Uo.

23 Uo.

Sokkal inkább arra kellene törekednünk, hogy hassunk arra a tanulási és emancipációs folyamatra, amelyet a művészek a nem-művészeknél, a befogadóknaál mint jövőbeli preegzisztens termelőknél kiválthatnak – de nem szabad megállnunk a formaprobléma különösségére irányuló speciális pillantásnál, amelyben ez a folyamat megtörik, és mint műalkotás rálép a kapitalista értékesülési apparátuson keresztül vezető útra. Aki csak a kész formaképződményt, a lezárt művet látja, amely a maga megértésére vár, az a forma maga-csinálásának kulturális forradalmi perspektíváját átengedi a mű recepciójának. De ez nem operacionális, és mivel műalkotásokról van szó, ezért az árufetisizmust egy további „forradalmi” aspektussal tudja gazdagítani. Egy mégolyan szubverzív művészettörténet befogadására lerövidített kulturális forradalom, mint a mindennapokba belenyúló esztétikai praxis, önmagától is, mint forma-termelőtől, megvon egy bizonyos akcióteret.

Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a művészet-immanens megváltoztatási intenciók az uralkodó realitással szemben mint a művészetbe csomagolt intenciók egyúttal alá vannak vetve a megvádolt kapitalizmus árufetisizmusának, akkor már csak annak bevallása marad vissza, hogy a jelenlegi feltételek között teljes értelmetlenség lenne a világ megváltoztatását, a felszabadulást (Marcuse) művészet-esztétikai kategóriákba foglalni akarni. Nem utolsósorban ebből, az esztétikai és a politikai forradalom összekötésével szembeni fenntartásból létrejött a művészettörténet radikális kritikája és diszkriminációja, mint esztétikai álruhába öltöztetett uralomtörténeté, amelyet a kulturális forradalommal összeegyeztethetetlennek tartunk. Eközben a polgári művészeti örökség és a benne lévő emancipációs potenciálok – a destruktív, baloldali irracionális pozíciókkal szemben – a tradicionális áthagyományozások kapitalista lebontásának kezére játszanak.

Másrészt a művészet érték-immanenciájára való visszamenés, a forradalom és a művészet rigid elválasztása, amelyet a kritikai elmélet és a visszatükrözés-elmélet egybehangzóan képvisel, a kulturális forradalmat megfosztja a maga cselekvési szférájától. A polgári és a marxista művészetelméletnek itt vannak a korlátai: a közös axiomatikus tételezések arra irányulnak, hogy a műalkotások és az életpraxis közötti esztétikai differencia szinte teljesen eltűnjön. A polgári művészetelmélet centrális konvencióját minden esztétikai praxissal szemben, nevezetesen azt a kérdést, hogy „művészet ez még?” az *esztétika-immanens műfogalomból* kiindulva kell megválaszolnunk. És pl. az informális festészet kontingenciája (Pollocknál) és a happening (Kaprownál) vagy a szem átlépett optikus adaptációs határai az *optical art* képein (Vasarelynél), mint a már nem-szép művészet esztétikai vagy esztétikán kívüli

határjelenségei lesznek.²⁴ A kulturális forradalomról szóló vitában ezt kritikátlanul variálják, miközben a művészet és az élet lényegi differenciája egy nem-operacionális esztétika-immanens műfogalomra vezethető vissza. Ez a differencia egy és ugyanazon művészi-termelési folyamatban szétválasztó ékként helyezkedik a termelő és az ő produktuma közé.

A realizmus-vitában az ellenfelek is – mint ismeretes – szintén egy esztétikán belüli műfogalmat képviselnek: vagy a szocialista tartalmakkal való feltöltést követelik (Lukács, Wittfogel, Becher), vagy egy produkció-esztétika hívei, amely átfogja mind az operáló művészt, mind pedig annak művét (Arvatov, Tretyjakov, Brecht, Benjamin). Ez az utóbbi a szocializmust sohasem tekintette stíluskérdésnek, hanem a saját munka előre haladó esztétizálódásával és depolitizálódásával együtt egy olyan stratégiát követett, amely a forma és a gyakorlati forma-közlés állandó váltogatására, a tanításra, az elvetésre, az új projektek kialakítására van beállítva. A művész termelési folyamata itt sohasem zárul le, és az aktuális társadalmi folyamatokra való dokumentarista nyitottsága miatt Lukács a riport kritikáján keresztül mint formaellenes módszert diszkvalifikálta is. (Lásd ehhez a vitát a *Linkskurve* című folyóiratban.) A produkció-esztéta a munkájának a piac általi elhasználódási effektusával próbál szembeszegülni. Lemond a zárászerű megfogalmazásokról, és közben „a forradalmi reflexeket átülteti a bomlasztás és a szórakozás tárgyaiba”.²⁵ Vagyis operacionálisan dolgozik. A lezárt mű, a valóság egykor kidolgozott, forma általi transzfigurációja, mint minden termelési folyamat gyakorlatilag elhalt, politikailag meghaladott, és a maga művészi karakterét tekintve talán már árufétissé is vált. Ezzel áll szemben a produkció-esztétika a maga immunizálási stratégiájával. Ő nem desztillálja a transzfigurálási

24 „Az esztétika-immanens aspektus alapvető sajátossága a következő: az, amit látni kell, az újabb és újabb beállításokban is azonos marad, a látásban az, amit látni kell, reflektálható. Ez azt, amit látni kell, hozzáférhetővé teszi a tradicionális esztétikai kifejtés számára – miközben a festészetben jelen lévő viszony-értékek teszik ki az esztétikait. Nem véletlen, hogy a pointillista Seurat a maga korának minden festőjénél inkább a lineáris képstruktúra harmóniáját kereste.

Ha ezzel szemben az *optical art* bizonyos műveire tekintünk, pl. Victor Vasarely színes képeire, vagy akár a fekete-fehérekre is ..., akkor ott kétségtelenül sor kerül az optikai adaptációs határ átlépésére, a szemmel szembeni túl nagy követelések felállítására. És bár a megkövetelt látás fájdalomérzékeléssé lesz, mivel ... nem a mindig azonos állandó megújulása az, ami optikailag megtapasztalható, hanem a jelenségek állandóan ugráló változása.” (Max Imdahl: Vier Aspekte zum Problem der ästhetischen Grenzüberschreitung in der bildenden Kunst. In Hans Robert Jauß (szerk.): *Die nicht mehr schönen Künste*. Wilhelm Fink Verlag, München, 1968, 493–505; 503–504.

25 Walter Benjamin: Der Autor als Produzent. In Uő: *Versuche über Brecht*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966, 108.

folyamatot az általánosan érvényes formába, a művészet transzcendenciájába, nem egy azonos stílusra törekszik, nem egy szilárd irányra, nem egy összecserélhetetlen, életfogytig tartó kézírásra, amely individuális művészi aláírásként ismert. A produkció-esztéta kritériumokat hoz létre az akciós összefüggések számára, a megtámadott realitásból kilépett mű számára, amelyet a kapitalista piac (egyébként) jogtalanul a művészet-árak minőség-meghatározásaként használ.

A félelem a műalkotás nélküli művésztől, ami megjelenik a produkció-esztétikával szembeni polémiában is, a materialista esztétikai elméletalkotás és művészet számára ma nagyobb, mint ami még biztosan – vagy a megvalósult szocializmusban, vagy a válságokkal teli kapitalizmus osztályharcainak végső fázisában – elviselhető lenne. A legtöbb szocialista országban van egy le nem küzdött érintési félelem az operacionális és proletkultos szovjet tradícióval szemben (lásd Fr. Mieraus Tretyjakov-publikációját), ami ahhoz vezet, hogy ezt a tradíciót néhányan művészetellenes képrombolásként tudják le, néhányan pedig mint formalisztikus kísérletet a futurizmussal cserélik össze – de ez meghamisítja a szovjet-orosz kulturális forradalom történelmi tényeit.²⁶ Bármiből is induljon ki az elemzés, a műalkotás nélküli művész kényszerképzete az életre és a művészetre való polgári felosztás öröksége – a műnek van egy abszolútnak tekintett érvényességi síkja (amit a szépség, az igazság, a tartósság és a halhatatlanság kategóriáival lehet megragadni), és ennek kiváltója a művészi szubjektum pszichológiája és végessége.

III.

Mind az antipolgári (szürrealista) tradícióból, mind a forradalmi-proletár művészeti praxisból extrapolálhatók a kiindulópontok egy *másfajta materialista esztétika* számára, amely már nem foglya az esztétikai immanencia posztulátumának. Ugyanakkor a társadalmi megvalósítást még nem találta meg ugyanabban a mértékben, vagy még egyáltalán nem. A pillantás irányának eltervezett megváltozása ugyanakkor evidens: eltávolodni az „időtlen” műalkotástól (a művet és a termelőt egyesítő időbeli tevékenységtől), anélkül, hogy tekintettel lennénk az esztétikai praxis érvényességi

26 Peter Gorsen – Eberhard Knödler-Bunte: *Proletkult*. I. kötet: *System einer proletarischen Kultur*, II. kötet: *Zur Praxis und Theorie einer proletarischen Kulturrevolution (1917–1925)*, III. kötet: *Arbeiterbewegung und Kultur in Sowjetrußland*, Frommann Holzboog Verlag, Stuttgart, 1974–75.

és cselekvési karakterére, amely egy mostani praxist tart szem előtt, ebben szeretne hatást kiváltani, és nem az utókor dicsőségére vágyik. A műfogalom kitágítása és relativizálása egy termelési fogalmat szem előtt tartva még nem kell, hogy áldozataul essen – a művészet rossz asszimilációja révén – a piac által meghatározott esztétikán kívüli szükségleteknek, és ezzel a „művészet hamis megszüntetésének” (Habermas). A művészi praxis differenciakísérletei a fennálló renddel szemben éppúgy kitapinthatók ott is, ahol a művészet a történelmi folyamatok megismerésének eszközévé válik, a megismerés és a fantáziatévékenység gyakorlásává. A differenciatudás érzékiesítése a status quóvá instrumentalizálva, és a beállítottág permanens változása maga is társadalmi realitássá válik. A „művészet” tudatosan ambivalens szó lesz, egy termelési összefüggés szubjektuma és objektuma között, ami már önmagában is tanúsítja a (polgári) esztétikai differenciát a művészet és az élet között. Az a kérdés, hogy „művészet ez még?” eltűnik, mint a szubjektumot és az objektumot átfogó termelésből levezetett kérdés. Ugyanakkor az esztétikai praxis desztillátumára vonatkozóan hangsúlyozhatjuk az összehúzódot és az elanyagiasítást is – így jön létre az életről leválasztott, belőle lekerekített mű. A társadalmi haladás ebben a perspektívában esztétikán kívüli kategóriaként jelenik meg. Vagy pedig a művészet tárgyiatlanítására és processzualitására törekszünk, az esztétikai praxis előrehaladó kitágításán keresztül az életösszefüggéshez szeretnénk eljutni – ez tendenciáját tekintve a differenciájuk megszüntetését jelenti, egy *pozitív nivellálást*, amelyet azonban nem lehet objektíviztikusan az alap forradalmára redukálni. Itt az esztétika és a társadalmi haladás még összefüggő és politikailag mindenképpen aktuális fogalmak. „A valóságos haladás nem az előre haladottságot, hanem a valóságos előrelépést jelenti.” (Brecht) Az esztétika-immanens mű utal egy már történelmileg elért állapotra, az órája egy meghatározott ponton megállt, és innen kezdve csak egy múltbeli fejlődés bizonyítéka. A produkciós esztétika utal egy már elért állapotra, egy provizórikus realitásban mindig új és megint előregedő átmeneti megoldásokat kínál – az ő „belső” (nem megformált, de megformálódó) ideje párhuzamosan folyik a társadalmi változásokkal.

Szergej Tretyjakov ezt az ideiglenes (a jövőre vonatkoztatott) időstruktúrát egy példán világította meg. A természet szemlélésekor általában afelé tendálunk, hogy „művészi képekbe akarjuk” átfordítani, és tájképként recipiálni.²⁷ A tájkép-szemlélet azonban egy esztétikai és intuitív beállítottág, amelyet pl. a művészettörténet műveiből (amelyen belül a tájképfestészet egy külön műfajként határolható le) is ki lehet olvasni. A természetnek tájként való szemlélete az időbeli status quo

27 Szergej Tretyjakov: *Feld-Herren. Der Kampf um eine Kollektiv-Wirtschaft*. Malik Verlag, Berlin, 1931, 26.

konstatálásán keresztül jellemezhető; ez egy statikus, időben pontszerű szemlélet, amely nem rendelkezik az időbeli előrevetítés dimenziójával. A természetet a táj aspektusa alatt nem társadalmi folyamatként és ennyiben megváltoztathatóként ragadjuk meg, hanem képként recipiáljuk – a pillanatnyiság és az egyediség esztétikai fikciójában. A polgári esztétika folyamat nélküli „időtlenségével” Tretyjakov egy kvázi filmszerű látást állított szembe, amely a statikus képeket folyamatá szervezte, és így a megjelenési teret időbeli potencialításban oldotta fel. A polgári tájképfestészetet, de a szocialista realizmus táblaképeit is egy operacionális formáló princípiummal konfrontálta, ahol a montázs segítségével a valóságot (az elmúltat és a jelenvalót) a tervcélokkal, a projektekkel (jövőbeli szakaszokkal) kötjük össze – és így a feltételeket, amelyek alapján a szociális növekedés végbement, hozzá lehetne tenni az esztétikai szemlélethez.²⁸ A művészettermelő itt magára vesz egy operatív, a jövőt felépítő funkciót, míg „a csak alakító (termelési) viszonyok” kizárólag „a leírt folyamatok helyességéért” felelősek.²⁹ És néha pl. még ez sem igaz, amikor a társadalmi komplexitás kiválasztott esztétikai formája, a valóság folyamatszerűségével és funkcionalitásával nem tud összhangba kerülni. Nézzük a következő példát: „Egy művész megérkezik egy kolhozba, és szeretne egy olajfestményt készíteni egy aktivistáról, és mit ért ő aktivista alatt? Éles pillantásának, hatalmas arccsontjainak, ráncos bőrének és vasmarkának kell lennie. De ha egy semmirekellő néz ki így?”³⁰

Az operatív esztétika hőse nem – most sem, mint korábban sem – az aktivista, nem a csoportportréra összegyűlt élbrigád, nem a forradalmi vezetők ős-galériája – a produkciós esztétika a leképező realizmus hősét a „cselekedetekkel” helyettesíti. A *dolog biográfiája* című művében Tretyjakov a produkciós esztétika új hősét futószalagként írta le, amelyen a nyersanyag továbbmozog, és az emberek erőfeszítéseinek köszönhetően hasznos terméké alakul át. És ez nem metafora.

Az emberek a futószalag mellől odalépnek a dologhoz. Minden szakasz az emberek egy másik csoportját veszi igénybe. [...] A dolgokkal a maguk társadalmi oldalával, a termelési szokásaikon keresztül kerülnek kapcsolatba. A fogyasztás pillanata ebben a sorban csak a legutolsó láncszem. Az emberek biográfiájából kiesnek az individuálisan speciális mozzanatok, a privát fájdalmak és rosszulletek, és ezért az adott csoport munkából

28 Uo. 180.

29 Szergej Tretyjakov: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportage, Portraits*. Szerk.: Heiner Boehnke, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1972, 120.

30 Uo. 119.

származó betegségei és szociális neurózisai rendkívül plasztikusan lépnek előtérbe.³¹

Most térjünk vissza a jelenlegi szituációhoz. Az világos, hogy a kulturális forradalom stratégiája a 70-es évek NSZK-jában – és nem csak itt – nem támaszkodhat kizárólag egy esztétikai praxisra, és nem kapcsolódhat minden további nélkül egy történelmi fejlődéshez, amelyet már a húszas években szisztematikusan tönkretettek; ilyen körülmények között került sor a szocialista realizmus immanens módon differenciált stílusfejlődésére (nyitás a manierizmus felé). Így tehát az esztétikára vonatkozó jelenlegi tapasztalatainkból kell kiindulnunk. És ezek azt mondják nekünk, hogy a produkció-esztétika kiindulópontját teljesen eltérő álláspontokból szeretnék eltorlaszolni. Egyesek úgy gondolják, hogy ez nem is művészet, mert feloldódik egy agitációs és propaganda-funkcióban, és arra az életre nivellálódik, amellyel szemben pedig panaszt emel. Ez a művészet felbomlasztása, önmegszüntetése, amelyet a kapitalizmus vált ki. S így a meghatározó esztétikai nem-azonosságot elárulja az autentikus művészettel szemben, mégpedig a hamis társadalomnak. Ez a kritikai elmélet pozíciója is, amely újabban a polgári művészettörténetben a szubverzív ellenkultúra egy potenciálját akarja felmutatni. Mások pedig azt állítják, hogy minden művészi praxis – akár a realizmus, akár az operacionalizmus alakjában – a kapitalizmus idején csak az árufetisizmusnak egy új aspektusát hozza létre. Ez egy forradalmi csapda, mert az esztétikai differenciafenoménnek mindig van egy affirmatív, a status quóval kibékülő és elkendőző funkciója. És végül is az ilyen operatőrök, Tretyjakov, Heratfield és Eisler nagy művészek voltak. Nem tartották szükségesnek egy saját kulturális forradalmi perspektíva kifejlesztését. Vagy pedig a párizsi május után a művészetet leválasztják a tradicionális-individuális médiumokról, és az elektronikus tömegmédiák proletár-egalitáriánus struktúráihoz kötik. (Lásd ehhez Enzensberger médiaelméletét.) Az elsődleges gazdasági és politikai forradalom e szerint a nézet szerint magával fogja hozni az esztétikai következményeket is; ez valami olyasmi, mint az alap folyamatainak az ötödik kereke.

E felfogások közötti vita a következő antagonizmusokhoz vezet: az esztétika-immanens logika síkjával szemben, az individuális formával, a művészi stílussal szemben a tömegek le vannak választva a szubverzív potenciálok emancipatórikus tartalmától. Az árufetisizmus síkján a tömegek semmit sem tudnak tanulni a műalkotásokból az emancipációt illetően, hanem még el is nyomatnak általa. A műalkotás kvalitatív mássága vagy

31 Uo. 83.

megakadályozza az általános tanulási folyamatot, vagy csak azt lehet megtanulni, ami már amúgy is fennáll. Mindkét esetben az esztétikai immanencia alkotja a tanulási folyamat objektumát és célját; ez túl magas a tömegeknek, vagy a tömegeknek el kell utasítaniuk.

Az operatív esztétika megfordítja a tanulási folyamatot. Most a művészet termelője az, akinek nehézségei vannak a tömeggel; ő tanulóként jelenik meg, aki a munkáját nem tudja jól közvetíteni, a tömegekkel nem tudja megértetni magát, és ennyiben esztétikailag elégtelen, vagyis analfabéta marad. Vagy egy olyan tanuló, akinek nincs munkaalapja vagy forradalmi alapanyaga, mert nem találja meg ezt a tömeget, mert társadalmilag nem jön létre az a teremtő kollektívum, amelynek a maga műalkotásait feljegyezhetné.

A polgári felfogás szerint az operatív esztétika sterilitása és nem-teremtő jellege abban fejeződik ki, hogy nem képes *feltalálni* új formákat, és hiányzik az arra vonatkozó képessége is, hogy *megtaláljon* ilyen formákat. A profán, materialista megvilágítás találáskarakterének Tretyjakov és – a szürrealizmusra vetett pillantással – Benjamin is nagy jelentőséget tulajdonított. A materialista módon „pervertált” irodalom számára „csak olyan megíratlan könyvek vannak, amelyek valakiben benne rejlenek. ... Az író egyik feladata abban áll, hogy „kikeltse ezeket a könyveket”.³² Vagyis az írónak a forradalom „interjúkészítőjévé”, „irodalmi titkárává”, „bábonőjévé” kell válnia.³³ S így az esztétikai differencia a rossz fennállóval szemben már nem határozza meg az egyes műalkotást, de meghatározza az életet, amely egy új stílust, egy új formát és egy esztétikát is magával hoz. „Ha az irodalmi formákra vagyunk kíváncsiak, a realitást kell kikérdeznünk és nem az esztétikát, de nem is a realizmust.” Nem az esztétikailag organizált különös „egyes ember megy át a dolgok rendszerén, hanem a dolog megy át az ember rendszerén – mi ezt a módszertani eljárást tekintjük progresszívnek”.³⁴

IV.

Ez a pozíció ma is, mint régebben, viszonylag üres kézzel áll azok előtt, akik kifogásolják a nagy műalkotások hiányát, a „vörös eposzt”, a „vörös

32 Uo. 120.

33 Uo.

34 Uo. 84.

Homéroszt” a proletariátus és szövetségesei részéről. De egy olyan pozícióból kiindulva, amely a maga esztétikai hozzájárulását nem az egyes emberek művészi találékonyságához köti, hanem vissza van csatolva az elnyomottak forradalmi potenciáljához, ami kis empirikus lépésekben halad előre, nem lehet elvárni a polgári művészet nagy minőségi ugrását, vagyis az esztétikai látszat transzcendenciáját. Ha a kritikai elmélet képviselői (Marcuse és Habermas) a műalkotást még polgári-immanens módon az esztétikán belüli szinguláris transzformáció eredményének tekintik, akkor az operatív produkcióesztétika a művészetet tudatosan „félreértve” a megismerés és a fantázia megszervezésének emelőjeként értelmezi, mindig egy adott kollektívum életösszefüggésére tekintve. S ez a politikai csoportok, lakóközösségek stb. esztétikai kvalifikálásának szervezési eszköze; és ugyanez érvényes az átfogóbb sztrájkstiluációkra is, ami elvezet a sztrájkoló és szimpatizánsaik viszonyainak és kommunikációs módjainak megváltozásához.

A mindennapok teremtő újraalkotása (történjen az a termelési folyamattal szemben viszonylag „szabad” szférában, a „reprodukción szférában”, a politikai csoporton belüli tapasztalatszerelésben vagy a sztrájkstiluációhoz kötődő kommunikációban) hozzátartozik az operatív művészi praxis tevékenységi köréhez – ennek kidolgozásához *Henri Lefebvre* adott némi orientációs segítséget. Ő először is a

mindennapiságot értelmezi újra (ezt nem szabad megtagadni vagy feladni, vagy ettől eltekinteni, vagy elhatárolódni tőle), ... és aktív módon újra meg kell érteni, hogy mennyiben járulhatunk hozzá ennek transzformálásához. Ezek az operációk implikálják egy nyelv megteremtését (vagy pontosabban: egy nyelvi teremtést). A mindennapit a nyelvben kifejezni, ez azt jelenti, hogy az érthetővé-tételen keresztül transzformáljuk. A mindennapit transzformálni pedig annyit jelent, mint valami újat alkotni, ami új szavakat is von maga után.³⁵

A kritikai elméletben is szó van a valóságos, a mindennapi transzformációjáról; de ott éppen megfordítva: a mindennapiság a fiktív-esztétikai transzformációjára van átcserélve; a műalkotás transzformált mindennapisága az élet mindennapiságához képest minőségileg más és tőle különböző. A forma és ennek metanyelve Lefebvre-nél a művészet esztéticizmusának radikális kritikájává lesz. Lefebvre a kritikáját

35 Henri Lefebvre: *Das Alltagsleben der modernen Welt*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, 273.

hangsúlyosan kitágítja az olyan avantgardisztikus alkotásokra is, amelyek a mindennapiságot mint technikát (ezek lehetnek a formatörvény direkt fogásai, mobilizálásai, működtetési, a befogadón keresztül), mint valóságcitátumot (például a montázsban) vagy akár paródiaként alkalmazták. Ebben az esetben Lefebvre vitatja a mindennapiság esztétikai, illetve irodalmi értelmezését, és ennek esztétizálást, misztifikációját és formális manipulációját konstatálja.

Itt az esztéticizmus ... a mindennapiság metamorfózisát azáltal parodizálja, hogy közvetlenül olyan technikákat használ fel, amelyek segítségével átgorja a művészetet mint elsajátítás közvetítését. A mozgó alkotások, amelyek pörögnek és énekelnek, a falak, amelyek a lépteink vagy szavaink hatására beszíneződnek, egy sétány, amely annyira csalóka, mint egy operadekóráció – az esztéticizmus lehetőségeket ígér, de nem váltja őket valóra. Ez még alá van vetve a metanyelv jelalkalmazásának. A *mű* restituálása fel fog háborodni e „modern” szélhámosság ellen.³⁶

Ez a kritika jól eltalálja a művészi avantgárd sokféle manifesztációját: gondoljunk egy „játékutcará”, egy „mozgó plasztikára”, egy „singing sculputerre”, egy „játékautomatára” és a reális változási folyamatok demonstrálására (a rothadás, a bakteriális kolóniák pompájának kiterjedésére). Vagy gondoljunk a társadalmiság tematizálására: egy esemény, egy környezetrendezés által fenyegetett fa, egy kisváros stb. műalkotássá változtatására; továbbá gondolhatunk a *happeningre*, a *nouveau réalisme*-re és a *cocept artra*, amelyek gyakran a mindennapiság idegen tollával ékeskednek. Lefebvre polémiája nem az ilyen „szélhámosságokban” parciálisan feléledő, a köznapi tapasztalatokra épülő, érzékivé-tevéssé és szenzibilizálásra vonatkozik. Éppen ellenkezőleg. De amint a köznapi praxist egy formaigénnyel, a művészet metanyelvével körülvéve, mint a valóság egy fragmentumát beengedjük az ikonografikusba és a fiktív esztétikaiba, és ennyiben relativizáljuk, azonnal láthatjuk, hogy a mindennapi esztétikai a művészi esztétikain keresztül transzfigurálódik – néha parodisztikusan, néha ironizálva. A modern művészet legtöbb *kollázsa*, *dekollázsa*, *assamblage*-a, *mobiles*-e és *environment*-je, ezt jól meg tudja erősíteni.

A „már nem szép művészetek” formaesztétikájának mindennapi integrációjával szemben, a *szép látszat avantgárd de-esztétizálásával* szemben Lefebvre a (mindennapi) *ronda lét esztétizálódását* hangsúlyozza,

36 Uo. 273–274.

ami a mű restitúcióját jelenti. Ezt könnyen félre lehet érteni, mintha itt az esztétikaimmanens művet próbálnánk visszanyerni a kulturális forradalom számára, ahogy azt a kritikai elmélet egyébként követeli is. Ez az álláspont egyébként a *musée imaginaire* historicitásával szemben a kapitalizmus művészetellenes avantgardizmusának szubverzív erőt tulajdonít. De az nagyon fontos, hogy az operációs produkciós esztétika az antikapitalista robbanóanyagot az esztétika praxisába helyezi. A kontingens mindennapit művé kell szervezni, s ez a mű kerülje ki a hamis esztétikai praxist. A szubverzió nem várható a művészettörténet reflexiójától, sokkal inkább megelőzi az egész esztétikai örökséget. „A mű és a műértelem restitúciójának nincs »kulturális« célja.”³⁷ Ez „egy bizonyos gyakorlatra, a transzformált mindennapiságra” tekintettel³⁸ dezorientálja a régi stílusú művészt, a „teremtőt”, a demiurgoszt és a „feltalálót”. Az operatív mű a rossz újhoz kapcsolódik, és – egy brechti diktumot variálva – valóra váltja a jó régít, mint pl. a polgári művészetben rejlő anticipációt és utópiát.

A „mű” terminusa a szellem szintjén már nem egy műtárgyat jelöl, hanem egy tevékenységet, amelyet felismerünk és megragadunk, amely a saját feltételeit reprodukálja, magáévá teszi ezeket a feltételeket és ezek természetét (test, vágy, tér, idő) is – s ez alkotja majd a *művet*. Társadalmi szinten ez a kifejezés egy csoport tevékenységét jelöli, amely a maga szerepét és társadalmi sorsát a saját kezébe és gondozásába veszi; ezt más szóval *önigazgatásnak* nevezzük.³⁹

A nem-kulturális intézmények (művészet-piac, múzeum, művészet-egyesületek, galériák, kiadók, alapítványok, a mecénatúra stb.) nem tudják hordozni és támogatni az operatív művészetet, erre csak a csoport által kidolgozott életstílus képes. A „transzformált mindennapiság” érzéki-gyakorlati és kommunikatív belső struktúrája tekintetében megkérdézhajjuk: mi konstituálja ennek objektív társadalmi ellendimenzióját? Ebben a vonatkozásban sokat tanulhatunk Rudolf Lippétől. Ő mutatott rá arra, hogy egy komoly baloldali ellenkultúra a maga politikáját és forradalmi kultúráját nem építheti az ideológia-kritikára, hanem csak olyan ellentapasztalatokra, amelyeket „mindenki ki tud alakítani a maga »politizálása« és a »mozgalom politizálása« között. Ahelyett, hogy vádbeszédet tartanánk az ideológiakritika felett, itt csak az ellenjelszót szeretnénk kimondani: *a viszonyok termelése*”.⁴⁰

37 Uo. 275.

38 Uo.

39 Uo. 275–276.

40 Rudolf zur Lippe: Objektiver Faktor Subjektivität. *Kursbuch*, 1974: 35, 13.

Ez a posztulátum már feltételezi, hogy

a viszonyokat komoly és konzekvens munka tárgyává kell tenni, ahelyett, hogy úgy vélnék, hogy a barátságok mint egy csoda az égből esnek le, és a kapcsolati problémák eleve megragadhatatlan sorsot alkotnak. A viszonyokat is olyan tudatos folyamatoknak kell tekintenünk, amelyek akadályokat győznek le, a lehetőségeket differenciálják, és potenciálokat sajátítanak el.⁴¹

A mindennapi találkozások vagy az olyan találkozások, amelyeket a munkahelyi, családi, rokon konstellációk ragasztóanyaga tart össze, véletlenszerűségével szemben az érintkezési formák tudatos elszámítása egy szándékolt társadalmi termelési folyamat eredménye, s ez a „természetadta” viszonyok alkotó transzformációját jelenti. Fel kell dolgozni személyes barátságokat és kapcsolatokat, de hivatásbeli intenciókat és individuális érdekeket is, amelyek a politikai csoportmunka mellett mindenféle közvetítés és tematizálás nélkül továbbra is fennállnak. Az egyik oldalon áll a komolyan vett politikai munka, a társadalomelméleti viták és elemzések, a másikon az absztrakt módon vitatkozók anonim-szubjektív életösszefüggése; és a kettőjük között egy rossz munkamegosztás működik. A munka és az élvezet (mint anti- vagy nem-termelés) dichotómiáját is problematizálnunk kell, s ezt a testi és a szellemi munka (Sohn-Rethel) és a kifejtő-szervező tevékenység (Bogdanov) újraegyesítése utópiájának keretei között kell elgondolnunk.

Nem is kérdés, hogy az elméleti igények érzékvivé tétele és a vitasík visszavonatkozása az egyesek önstilizálásának és retorikájának a csoportban zajló kommunikatív és nem konkurenciaorientált folyamataira, megkövetel egy emocionális és esztétikai közvetítő praxist, vagyis egy operacionális cselekvést. És ugyanerre van szükség az új kommunikatív szituációk létrehozásakor, a proletár nyilvánosság megteremtésekor, a diákmozgalmak, az értelmiségiek és a bérmunkások tömege közötti közvetítés kialakításakor. – Szükségünk van új képekre, egy megváltozott nyelvre, uralommentes gesztusokra és szimbólumokra és más testi rituálékra, amelyek az antiautoriter együttélésnek mimetikus kifejezést tudnak adni; szükségünk van a kapcsolatoknak egy olyan átfogó rendszerére, amely nem reprodukálja a meghonosodott korrupt érintkezési formákat. Mindezek természetesen olyan kérdések, amelyek csak a „transzformált mindennapiságban” válhatnak problematikussá, miközben a szinguláris műalkotás paradigmája az esztétikai látszatot egy egészen más síkon helyezi el. Elvileg a művészet emancipatórikus potenciálját történetileg és utólag meg lehet tapasztalni, ami egy bizonyos

41 Uo.

fajta differenciatudásban játszódik le, és ennek ad egy ideológiakritikai fordulatot; de az utópia a mindennapoknak és a hozzájuk tartozó kommunikációs folyamatoknak egy szervezője. Az utópia a társadalmi változás kategóriáit kizárólag az esztétikai immanencia, a formatörvények és a műimmanens logika kategóriáiban ragadja meg. Csak nagyon kevesen tudják a benne elhelyezett robbanóanyagot meggyújtani, és ennek antikapitalista pozícióját egy mindennapi-esztétikai értelemben funkcionalizálni.

A kapitalizmus egyedülálló pusztítási folyamata a művészi kultúrával szemben ugyanakkor lerombolja a különböző kulturális forradalmi tendenciák találkozásának esélyét, egyrészt a „transzformált mindennapiság, másrészt a valóságnak a látszatba való transzformálása révén”. E szubverzív testvérek számára a polgári művészettörténet anticipációja és a produkciós esztétika operációi összstratégiaként, tömegeket integráló stratégiaként nyilvánvalóan nem lehetséges. Az egyik zavarja a másik munkáját. És a tömeg is – az emancipációt tekintve – túl elvont fogalom az elnyomottak sokféle kulturális szükségleteit és a különböző tanulási folyamatait tekintve. Egy totális kulturális forradalomra való várakozás ma nálunk teljességgel illuzórikus. Van egy rossz, baloldalon belüli kontroverzia: a transzformált mindennapiság vagy a művészet transzcendenciája között. Ez annak az illúzióknak a kifejeződése, amelynek alapja az antikapitalizmus szubverzív erőinek széthasadása. (Ennek a tanulmánynak a szerzője, ott, ahol azt gondolta, hogy politikailag nem engedheti meg magának, hogy tudományos distanciát teremtsen, magát is aláveti a kritikának.) A gyakorlatilag helyes alternatívának a konkuráló stratégiák kooperációjából és koordinációjából kellene kialakulnia. Ezért a kulturális forradalom *munkamegosztásszerű*, heterogén tapasztalati struktúrára vonatkoztatott alakját újra át kell gondolnunk, tekintve az elnyomottak, az *empirikus népesség* mindenkori szükségleteit. Egyébként a kulturális forradalom egy fogalmi fétis marad, amelybe a baloldali koncepciók beleharapnak, miközben a maguk változtatásra vonatkozó elképzeléseit abszolutizálják. A nyugati polgári demokráciákkal vívott harcot, amely a taktikai szövetségen belüli harcként is értelmezhető, a baloldali népfronttal szemben is folytatni kell (a francia modell). Ezért a virulens elméleti kiindulópontok egymás általi kiütése éppúgy nem lenne értelmes, mint amennyire nem lehetséges a kulturális forradalom érdekében való kibékülésük.⁴² Ez a radikalizmus nem realiztikus, és csak a tiszta verbalitás szférájában működik.

42 Uo.

Az a remény, hogy a baloldalon belül újfajta kapcsolatok és egy alternatív kommunikáció alakulhat ki, a superkáderek fegyverezését szolgálja, amely a párthivatalból elrendelt jó lelkiismeret és a szocialista világszellem tudálékosságából adódik.⁴³ Ennek Lippe szerint abban van az objektív alapja, hogy „ma az olyan tapasztalatoknak van nagyobb potencialitásuk, amelyek az áruterelés története mellett szólnak, és nem rajta túlmutatnak”.⁴⁴ A bázisfolyamatok/alapfolyamatok nem determinálnak mindent, ami ma meghatározza a szubjektivitásom tapasztalatait. Ez a szubjektivitás mint „objektív faktor” „a késő kapitalizmusban – amióta a technológiai kapacitásaink végtelenül sok munkaerőt szabadítanak fel, amelyek addig a reprodukciós szükségletek fedezésén dolgoztak – különleges helyi értéket kap, ami teljesen más, mint a történelem minden korábbi szakaszában”.⁴⁵ Az áruterelés alól felszabadított munkaerő, amely a „szabadidő” újratermelési szférájában válik manifesztté, olyan viszonyokat, kommunikatív érintkezéseket, fantáziaműködéseket realizál, amelyek társadalmi méreteket is ölhetnek. „A tőke stratégiai fogalmak nélkül, de máris okosan alkalmazkodnak ehhez.”⁴⁶ A társadalmi méretek kérdése azonban ugyanúgy felmerül a kulturális forradalom perspektívájából, ha az ellentapasztalatokból és az ellenkommunikációból antikapitalista potenciált akarunk kinyerni. Itt a szubjektivitás mint „objektív faktor” realizálásának és feldolgozásának az alapján a feltétel alapján van értelme, hogy a baloldal végre el tud jutni oda, hogy nem igaz, hogy a felépítmény változásai csak az alap megváltozásából indulhatnak ki, és már nem vár arra, hogy „a leképezési princípium értelmében egy új termelészervezés, a viszonyok új formái mintegy maguktól jöjjenek létre. Egy ilyen tézis objektivisztikus lenne, és a legrosszabb realizmushoz vezetne. És ezen kívül, akkor sokáig várhatnánk...”⁴⁷

Az az objektivisztikus érv, hogy a változásoknak az alaptól kell *kiindulniuk*, egyszerűen hamis. A történelmi tapasztalatok is ez ellen szólnak. Az esztétikailag megszervezett ellentapasztalatok potenciáljai már jelen voltak az egymással szolidáris és már nem konkuráló munkások érintkezési formáiban, a forradalmi próbacselekvésekben; a közös tervezés és a közös cselekvés szintjén, a társasági élet és a szórakozás

43 Uo. 9.

44 Uo. 28.

45 Uo.

46 Uo.

47 Uo. 25.

önszerveződéseiben, a művelődésben és a műélvezetben. Ezek a tapasztalatok már rendelkezésre álltak a kínai, sőt már a szovjet forradalom előtt, ahol az akkori, mára teljesen feledésbe merült proletkultban, az első moszkvai munkásszínházban, a LEF-ben, az objektivisztikus érvnek még nem volt intézményesített érvényessége, amikor a kulturális forradalom a politikai forradalom mellett és azzal kooperálva létezett.⁴⁸ A proletkult mozgalom történelmi tapasztalatai (ha nem is azonnal, de Lenin rezolúciós tervezetével)⁴⁹ korán megszakadtak, és végül elvesztek a szubkulturális ellenzéki csoportokban. Az új gazdaságpolitika bevezetésének (1921) célja az volt, hogy megvédje a forradalmi munkás-proletariátus fölényét az új burzsoáziával szemben. Az objektivisztikus tézis alá tartozó visszatükrözés-elmélet, mint ismert, a szocialista realizmus alakjában a további művészi és kulturális fejlődés dogmájává vált; és innen kezdve az operatív produkcióesztétikát (ahogy azt Tretyjakov és Eisenstein képviselték, lásd ehhez az „attrakció montázsát”),⁵⁰ amely pedig a szovjet kulturális forradalom számára meghatározó jelentőségű volt, történetileg agyonhallgatták, és egyszer és mindenkorra kizárták a művészi praxisból. Akkoriban Tretyjakov hiába tiltakozott: „A visszatükrözés elmélete megsemmisítheti magát az aktualitást.”⁵¹ Az objektív forradalmi folyamattal szembeni tehetetlenség vagy a deskriptív megfigyelő pozíció miatt a művész vagy egy labdává válik, vagy az alap változásainak érzékeny recepciós orgánumává lesz. De ezeket a változásokat sem befolyásolni, sem esztétikailag megformálni nem tudja. És mivel a leképezési elméletben a szubjektumot továbbra is mint „egyes embert” képzeljük el, aki „keresztül halad a dolgok rendszerén”, a produkciós esztétikának az az igénye, hogy az emberek részt vegyenek a kollektív élet megszervezésében, egyszerre tűnik művésztlennek és nem-realistának. De a produkciós esztétika éppen ellentétes feltételekből indul ki, mint amit a leképezés realizmusa róla állít. Tretyjakov a dologbiográfia és a biointerjú legragyogóbb képviselője, implicit módon az objektivisztikus tézis korai kritikusaként is lett – ez pedig a szocialista realizmus normatív stílussá válásának következtében mind a mai napig meghatározó maradt a művészetesztétika területén.

48 Vö. Gorsen–Knödler-Bunte: i. m. – A vita Lefebvre a „transzformált mindennapiság” modelljével és Lippe a „viszonyok termelése” jelszavával jól mutatja, hogy a proletkult forradalomelmélet és -gyakorlat nemcsak egy archeológiai ásatás, hanem politikai érdeklődésre is számot tarthat. Lásd ehhez az *Ästhetik und Kommunikation* proletkultos különszámát, 1972/5–6.

49 1920. október 8.

50 Az *Ästhetik und Kommunikation* fent idézett különszáma mellett lásd ugyanezen folyóirat 1973. évi 13. számát, itt jelent meg először Eisenstein *Montage der Attraktionen*, és Tretyjakov *Das Theater der Attraktionen* című tanulmánya.

51 Tretyjakov: *Die Arbeit des Schriftstellers*. Id. kiad., 79.

A művészettermelő, aki a gazdasági és a politikai forradalom csempadán ül, várakozó pozícióba helyezkedett, és a forradalmi folyamat szubjektum nélküli zsánerfestőjévé vált; ő már biztosan nem a kulturális forradalom perspektíváját képviseli, amelyet a mai baloldaliak a késő kapitalizmusban minden további nélkül elfogadnak. És itt nem csak Klaus Staeckről és Günter Walraffról mint egyes esetekről van szó. Van egy széleskörűen elterjedt szükséglet, mely szerint a szubjektivitást mint „objektív faktort” kollektív módon, vagyis a csoportélet és a csoportmunka összefüggéseiben (amelyek az antikapitalista mindennapokban a nagyobb összefüggések számára nyitva maradnak) kell elgondolnunk, és konkrét tartalmakkal megtöltenünk. Például azért, hogy a saját viszonyaink esztétikai és emocionális kvalitásai számára megtanuljunk, hogy a szocializációban és annak kapitalista módon elnyomott formáiban is van egy emancipációs potenciál. A minőségileg megváltoztatott érzelmeket, szenzibilitást, szeretetet, szexualitást, esztétikai nézeteket, formaszükségleteket stb. lépcsőről lépcsőre fel kell dolgozni. Az ember nem akarja, és nem is eléggé „fegyelmezett” ahhoz, hogy ellentapasztatásokat és a rendszerrel diszfunkcionális kommunikációt az alap folyamataira vezesse vissza úgy, *hogy ennek még neki sem állt*. Pedig a viszonyok „öntevékeny termelése” egy olyan operatív, a társadalmi fejlődésbe belenyúló produkciós esztétikát követel meg, egy olyan esztétikai praxist, amely a viszonyok létrehozott potenciálját stratégiaileg visszkapcsolja az alap-folyamatok megváltozásához.

Nagyjából hasonlókra gondolhatott Lefebvre is a maga „önigazgató modelljével”, amikor egy csoport tevékenységétől azt követeli, hogy sajátítsa el a maga természetét (testét, vágját, idejét, terét), és azokat a feltételeket is, amelyek alapján *együtt-él*, s ezt dolgozza fel egy olyan „művé”, amely képes transzformálni az uralkodó mindennapokat. Ez a mű, már nem egy műtárgy, és már nem is az esztétikai látszatba való transzformálást jelenti, hanem az operatív produkciós esztétika műve.

Az objektivistikus tézis visszautasítása az operacionális kiindulópont által nem nevezhető „forradalmi türelmetlenségnek” (Wolfgang Harich). Hanem, ha azt akarjuk, hogy az avantgárd fogalmának még legyen bármi értelme egy esztétikai és művészi eszközöket használó emancipatórikus praxis számára, későkapitalista körülmények között, akkor valójában előfutárnak kell tekintenünk.

Arra kell törekednünk, hogy minden szituációba belevigyünk legalább egy kis perspektivikus többletet. Ez a követelmény már az „avantgárd” fogalmában is benne van. Az objektivisták ezt a párt mindentudására vezetik vissza, és az egyes embertől fegyelmet követelnek. Az önfegyelem valóban nem lenne rossz jelszó; de a „többletnek” a rossz társadalmi viszonyok

reprodukcióján túl, a baloldali ellenszervezeteken keresztül mindenki számára megtapasztalhatónak és motiválónak kellene lennie – s ezen keresztül jönnének létre a politikai csoportok kollektív folyamatai.⁵²

Az avantgárdnak (hagyjuk meg ezt a fogalmat egy tudatos ambivalenciában, a művészi és a politikai praxis egységblokkja számára, anélkül, hogy a kulturális forradalom globális stratégiájává abszolutizálnánk) a termelési folyamat által felszabadított erőket újjá kell szerveznie, és az elhajló érintkezési formák teremtő praxisában az ellenkommunikáció és az ellentapasztalat potenciáljává kell tennie. A szubjektív faktor” feldolgozása Lefebvre szavai szerint nem más, mint „a mű és a műértelem restitúciója ... egy bizonyos gyakorlat, amely a mindennapiság transzformációjára irányul. *A forradalom megváltoztatja az életet, és nem csak az államot és a tulajdonviszonyokat. Próbáljuk meg elkerülni, hogy az eszközöket végcélnak tekintsük!*”⁵³

Fordította: Weiss János

52 Lippe: i. m., 34.

53 Lefebvre: i. m., 275.