

Arthur C. Danto

A közhely színeváltozása Művészetfilozófia¹

Dick és Peggy Kuhnsnak

Hamlet: Do you see nothing there?

Queen: Nothing at all, yet all that is I see.

[Hamlet: Nem látsz te semmit?

Királyné: Semmit; pedig jól mindent, ami ott van.

Arany János fordítása]

Előszó

Muriel Spark *The Prime of Miss Jean Brodie* című könyvének egyik szereplője – a Krisztus színeváltozása Helena nővére, azelőtt Sandy Stranger, glasgow-i javíthatatlan tinédzser² – a regény szerint írt egy könyvet *A közhely színeváltozása* címmel. Ez a cím annyira lenyűgözött, hogy elhatároztam, kölcsönveszem, ha valaha írok egy könyvet, amelyhez illik. A művészeti világnak azok az eseményei, melyek a jelen könyv filozófiai reflexióit kiváltották, véletlenül éppen ilyenek: a közhely, a közönséges dolgok színeváltozásai-átlényegítései, művészté avatott banalítások. Amikor úgy tűnt, esetleg felhasználom a címet, levélben megkérdeztem Muriel Sparkot, átvehetem-e, és aziránt is érdeklődtem, mi lett volna Helena nővér könyvének a tartalma, ami a regényből nem derül ki. A fiktív sárkányok biológiai jellemzőiről csak annyit tudunk, amennyit teremtőik elmondanak róluk azokban a művekben, melyekben szerepeltetik őket: mivel Wagner nem beszél róla, a Fafnir anyagcseréjével, nemével és szaporodásának módjával kapcsolatos kérdések szükségképpen megválaszolhatatlanok. Hasonlóképpen meghatározatlan a szépirodalmi alkotásokban szereplő művek tartalma is, és a szerzők általában eléggé agyafúrtak ahhoz, hogy ne is próbálják megírni a Nagy Regényt vagy bármit, amit fiktív szerzőiknek tulajdonítanak. Mégis úgy tűnt, Sparknak talán van valamilyen elképzelése arról, miről szólt volna a könyv, ha egyáltalán úgy döntött volna, hogy szóljon valamiről. Nagy örömmre azt válaszolta, hogy a művészetéről szólt volna, arról, ahogyan azt ő maga műveli. Feltételezésem szerint ez nála abban állt, hogy közönséges fiatal nőket titokzatosan sugárzó fiktív teremtményekké lényegített át: egyfajta irodalmi caravaggizmusban. Ha elgondolkodom a dolgon, én valami még ennél is meglepőbb, ha nem is ennyire lenyűgöző

¹ Ez a fordítás az Enciklopédia Kiadónál 1996-ban megjelent szöveg javított változata (a ford.).

² Danto téved, a regényszereplő valójában edinburgh-i (a ford.).

dolgot hajtottam végre: a fikcióból valóságot csináltam. Ami valaha fiktív cím volt, ma valóságos cím. Talán tanulságos lehet ez a különös bravúr, tekintve hogy a művészek Platón korától mostanáig arra törekedtek, hogy a művészetet valóságként fogadtassák el. A siker lehetőségei rendkívül csekélyek, talán olyan dolgokra korlátozódnak, mint a címek, ezért érdekes elgondolkodni azon, milyen kevésre jutottak az évezredek álom megvalósításában. Mégis: jó, hogy van egy cím, mely áthágja azokat a korlátokat, melyek meghatározása az általa jelölt könyv feladata – ha valaki netán azt gondolná, hogy a cím semmi több, mint a mű neve.

Ennyit a címről. Ami azokat a művészi eseményeket illeti, melyeket – úgy tűnt – oly találóan leír, szerintem elsőként Duchamp-t kell megemlíteni. Ami ugyanis a művészettörténeti előzményeket illeti, ő vitte végbe először az átlényegítés szubtilis csodáját, a mindennapi létezés *Lebenswelt*-jének tárgyait (a lóvakarót, az üvegszárítót, a biciklikereket, a piszoárt) műalkotásokká változtatva át. Tetteit persze úgy is lehet értékelni, mint amelyek ezeket a kevésbé épületes tárgyakat bizonyos esztétikai távolságba helyezik és az esztétikai élvezet igencsak valószínűtlen tárgyaiként kezelik, gyakorlati bizonyítékul arra, hogy még a legvalószínűtlenebb helyeken is megtalálható bizonyos fajta szépség. Még a jólismert porcelánedényt is észlelhetjük „fehéreként és fénylőként”, Szent Lukács szavait idézve [Lukács 9.29], melyekkel az eredeti színeváltozást írta le. Természetesen *lehet* így is érteni Duchamp-t, ám ez az értelmezés nem lenne több, mint egy legalábbis Szent Ágostonnal egyidős elmélet erőltetett alkalmazása, amely elmélet pedig talán annak a lényegileg keresztény tanításnak az esztétikai változata, miszerint a legnyomorultabbak is – sőt, talán leginkább ők – részesülnek az isteni kegyelemben, és „fénylik az ő világosságuk”. Ám aki Duchamp tettét a keresztény esztétika performatív homiletikájára redukálja, elfedi mély filozófiai eredetiségét, legalábbis teljesen homályban hagyja a kérdést, hogy miként lesznek az ilyen tárgyak műalkotásokká – hiszen mindez csak arra mutatna rá, hogy ezeknek a tárgyaknak van egy nem sejtett esztétikai dimenziójuk is. Ezért új kiindulópont volt szükség, ahol is az átlényegített tárgyak annyira belesüllyednek a banalitásba, hogy még az átváltoztatás után sem adnak esélyt az esztétikai szemlélődés számára. Ily módon azt a kérdést, hogy mi tette őket műalkotásokká, mindenféle esztétikai mozzanat figyelembevétel nélkül lehetne mérlegelni. Úgy vélem, ezt a lépést a pop art művész Andy Warhol tette meg.

Jól emlékszem a filozófiai lelkesültségre, mely Warhol esztétikai idegenkedést kiváltó 1964-es kiállítását kísérte. A kiállítást a Keleti 74. utcában, az egykori Stable Gallery-ben rendezték; Brillo-dobozok hasonmásai heverték egymáson, mintha a galériát arra kényszerítették volna, hogy súrolószivacs-raktárként működjön. (Egy Kellogg's-doboz hasonmásokkal teli szoba is volt, ám a karizmatikus Brillo-dobozokkal ellentétben ezeknek nem sikerült megmozgatniuk az emberek képzeletét.) Némi elégedetlenkedő morgástól eltekintve a „Brillo-doboz”-t rögtön elfogadták művészetnek, ám a kérdés ezzel csak még elodázhatalanabbá vált: miért *műalkotások* Warhol Brillo dobozai, amikor közönséges párdarabjaik, a keresztény világ valamennyi áruházának szögletében, nem azok? Természetesen voltak nyilvánvaló eltérések: Warhol dobozai például furnérból készültek, a többi pedig kartonból. De még ha fordítva lenne is, a helyzet filozófiailag semmit sem változna, ugyanis fenntarthatjuk a lehetőséget, hogy valójában *semmilyen* anyagi különbségnek nem kell lennie egy műalkotás és egy valóságos dolog között. Warhol híres *Campbell levesdobozai*val éppen erre szolgáltat példát: ezeket egyszerűen egy olyan polcra vette le, melyről mi többiek a leveskonzervünket vásároljuk. De még ha fáradságos

munkával, saját kezével, a bádogosmesterség eljárásait alkalmazva formálta volna meg őket (olyan hibátlanul, hogy a kézzel alkotott dobozokat nem lehetne megkülönböztetni a sorozatgyártottaktól), ez semmivel sem tenné őket művészileg magasabb rendűvé, mint amilyenek már addig is voltak. Péter, János és Jakab látta Jézus színeváltozását: „az ő orcája ragyog vala, mint a nap, ruhája pedig fehér lőn, mint a fényesség” [Máté, 17,2]. Lehet, hogy a műalkotás volt az, ami fénylett, ám a ragyogás nem olyan típusú *differentia*, amit a művészet definíciója keresne, hacsaknem mint metaforát: ez a „fényesség” talán valóban megvan a Máté-evangéliumban. Bármilyen legyen is a különbség, az biztos, hogy nem állhat abban, amiben a műalkotás és a valóságos tárgy megegyezik – nem lehet semmiféle anyagi, a közvetlen összehasonlító megfigyelés számára közvetlenül hozzáférhető mozzanat. Mivel a művészet minden definíciójának ki kell terjednie a *Brillo-dobozra* is, magától értetődik, hogy egy ilyen definíciót nem lehet a műalkotások szemrevételezésére alapozni. Ez a belátás szolgálhatta számomra azt a módszert, melyet ebben a könyvben alkalmazok, ahol ezt a megfoghatatlan definíciót igyekszem megtalálni.

A definíció annyira megfoghatatlan, hogy a filozófiai művészet-definícióknak magára a művészetre való majdhogynem nevetséges alkalmazhatatlanságát azzal magyarázták – már azon kevesek, akik az alkalmazhatatlanságot mint *problémát* fogták fel –, hogy a művészet definiálhatatlan. Így oldotta fel a kérdést Wittgensten is, bár természetesen olyan okokból kifolyólag, melyek túl összetettek ahhoz, hogy egy előszóban tárgyalni lehetne őket. A Warhol-dobozok azonban még ezt az állítólagos definiálhatatlanságot is problematikussá teszik: olyan tökéletesen hasonlítanak azokhoz a dolgokhoz, melyek általános vélekedés szerint *nem* műalkotások, hogy ezzel ironikus módon csak még égetőbbé teszik a definíció kérdését. Úgy gondolom, a hagyományos művészetdefiníciók elkerülhetetlen üressége abból fakadt, hogy mindegyik olyan jellemzőkre épült, melyeket a Warhol-dobozok irrelevánsakká tesznek a definíció szempontjából; a művészeti világ forradalmi nyomán a jószándékú definíció minden támpontot elveszít a szép új műalkotások megragadásához. Ezért ahhoz, hogy megállja helyét, minden definíciónak biztosítania kell magát az ilyen forradalmakkal szemben – és szeretném azt hinni, hogy a Brillo-dobozokkal ténylegesen lezárultak a lehetőségek, és a művészettörténet bizonyos értelemben a végéhez ért. Nem *megállt*, hanem véget ért, abban az értelemben, hogy egyfajta öntudatba ment át, és mintegy saját maga filozófiájává vált – amit Hegel történetfilozófiája előre megjósolt. Ezen részben azt értem, hogy a művészeti világ belső fejlődésének kellőképpen megfoghatóvá kellett válnia ahhoz, hogy a művészetfilozófia komoly lehetőséggé váljék. A hatvanas-hetvenes évek élenjáró művészetében a művészet és a filozófia hirtelen nyitottá vált egymásra. Hirtelen a másokra lett szükségük, hogy megkülönböztessék magukat egymástól.

Az ebben a könyvben tárgyalt problémák legnyilvánvalóbb módon ott jelentkeztek, amit festészet-szobrászatnak [painting-and-sculpture] lehetne nevezni, ezért példáim jelentős részét ebből a műfajból merítem. Azonban műfajokon átívelve is fel lehet őket vetni, minden művészeti ágban: az irodalomban és az építészetben, a zenében és a táncban is, ezért időnként ezekből is választok illusztrációkat. Ennél fontosabb, hogy amennyiben kiderül, hogy bármi, amit írtam, a művészet valamelyik ágára nem áll, azt cáfolatnak fogom tekinteni: a jelen írás ugyanis a *művészet* analitikus elmélete kíván lenni, még akkor is, ha a jelenkori festészet-szobrászatot tárgyaló hosszadalmas filozófiai elmélkedésként is olvasható.

A Brillo-dobozokkal kapcsolatos filozófiai gondolataimat egy 1965-ös írásban fogalmaztam meg, az *American Philosophical Association* felkérésére. „The Artworld” volt a címe, és azt a morbid elégtételt hozta számomra, hogy egyáltalán nem értették meg. A *Journal of Philosophy* egy régi számában eltemetve szunnyadhatott volna, ha nem fedezi fel két merész filozófus, Richard Sclefan és George Dickie, akik szerény hírnévhez segítettek. Nagyon hálás vagyok nekik, továbbá hálás vagyok azoknak is, akik a „The Artworld” elemzése alapján megalkották A Művészet Intézményi Elméletének nevezett teóriát. Még akkor is, ha maga az elmélet teljesen idegen gondolkodásomtól – a gyermekek nem mindig lesznek teljesen olyanok, amilyenek szeretnénk őket. Mindazonáltal klasszikus ödipális módon harcba kell szállnom sarjaimmal, mert meggyőződésem, hogy a művészet filozófiája nem adhatja oda magát e fiúnak, akinek állítólag én vagyok az apja.

New York és Brookhaven
A.C.D.

Köszönetnyilvánítás

A „The Artworld”-ön kívül számos tanulmányom tartalmazta valamilyen formában e könyv egyes gondolatmeneteit és elemzéseit. Ezek a következők: „Artworks and Real Things”, *Theoria*, 29 (1973); „The Transfiguration of the Commonplace” és „An Answer or Two for Sparshott”, *The Journal of Aesthetics and Criticism*, 1974 ill. 1976; „Pictorial Representation and Works of Art”, in: C.F.Nodine és D.F.Fischer szerk., *Perception and Pictorial Representation* (Praeger, 1979). Köszönöm a szerkesztők és kiadók hozzájárulását, hogy e korábbi elmélkedésekből átemeljek anyagokat, példákat és egyes esetekben szövegrészeket is.

Nem tudnám felsorolni azoknak a művészeknek, művészettörténészeknek és filozófusoknak mindegyikét, akiktől olyasmit tanultam, amire magamtól valószínűleg soha nem jöttem volna rá. Ám közülük első helyen a néhai Rudolph Wittkowitzt kell megemlítenem, akinek *Architectural Principles in the Age of Humanism* című műve felnyitotta a szemem és lehetővé tette, hogy filozofáljak a művészetről. Rudy nagyszerű ember volt, azon ritka tudósok egyike, akiket nem tett infantilissá az elhivatottság érzése, élete pedig a morális kegyelem példája volt. Úgy érzem, senkinek sem köszönhetek annyit, mint neki. Most pedig, mindenfajta rangsorolás nélkül, következzenek azok, akik hozzájárulásának tudatában vagyok: Leo Steinberg, Meyer Shapiro, Albert Elsen, Otto Brendel, Howard Hibbard, Theodore Reff, Linda Nochlin és H.W.Janson művészettörténészek; Arakawa, Madeline Gins, Newton és Helen Harrison, André Racz, Joseph Beuys, Jeffrey Lohn, Pat Adams, Louis Finkelstein és Barbara Westman Danto művészek; Richard Wollheim, Nelson Goodman, Stanley Cavell, Richards Kuhns, Hide Ishiguru, George Dickie, Josef Stern, Ted Cohen, David Carrier és Ti-Grace Atkinson filozófusok.

A *National Endowment for the Humanities* lehetővé tette, hogy a még készülöben lévő könyv egy jelentős részét előadhassam néhány tehetséges filozófusnak egy 1976-os nyári egyetemen, melyet a Columbia University támogatott. Több lehetőséget kaptam a Yale University-től; az Annenberg School of the University of Pennsylvania-tól, a Barbara

Herrnstein Smith szervezte öt előadás során, akinek hasznos érveléseiből és a vele folytatott beszélgetésekből sokat tanultam; végül pedig a University of Iowa-tól, ahol „Ida Beam Vendégprofesszorként” egy hetet töltöttem Paul Hernadi és a Department of Comparative Literature meghívására.

Joyce Backman, aki a Harvard University Press-nél a szerkesztőm volt, nagyszerűen ráértett írásom és gondolkodásom lüktetésére és segített, hogy belülről világosabbá tegyem. Biztos vagyok benne, hogy a könyv még világosabb lenne, ha többször hallgatok rá.

A könyv utolsó fejezetét 1978 nyarának végén írtam, első feleségem, Shirley Rovetch Danto halála után. Csak egy évvel később – amikor felfedeztem, mennyire megindítanak saját leírásaim a művészeknek (Cézanne, Monet, Rembrandt) feleségükről készített portréiról – vált világossá, hogy mit jelentettek számomra ezek a portrék, és hogy könyvemmel valójában feleségemnek és házasságunknak állítottam filozófiai emléket.

Tartalom

- 1 Műalkotások és puszta valóságos dolgok
- 2 Tartalom és okozás
- 3 Filozófia és művészet
- 4 Esztétika és műalkotás
- 5 Értelmezés és azonosítás
- 6 Műalkotások és puszta reprezentációk
- 7 Metafora, kifejezés és stílus

1 Műalkotások és puszta valóságos dolgok

Vegyünk egy festményt, melyet egykor a dán filozófus, Sören Kierkegaard írt le. A Vörös tengeren átkelő izraelitákat ábrázolja. Rápillantva egészen mást látnánk, mint amire egy ilyen témájú kép esetében számítanánk – például ha arra gondolunk, egy olyan művész, mint Poussin vagy Altdorfer mit festett volna: rémült embercsoportokat, földönfutó életük súlyától görnyedten, a távolban pedig az egyiptomi fegyveresek közeledő lovascsapatát. Itt ehelyett egy vörös festékekkel festett négyzetet találunk, amelyhez a művész a következő magyarázatot fűzi: „Az izraeliták már átkeltek, az egyiptomiak pedig a vízbe fulladtak”. Kierkegaard megjegyzi, hogy életének eredménye olyan, mint ez a festmény. Az egész szellemi zűrzavar – az istent megátkozó apa, a Regina Olsennel való szakítás, a keresztényi értelmet kereső belső vizsgálódás, a viaskodó lélek szüntelen polémiája – végül, mint a Marabár-barlangok visszhangjai, „egy hangulattá, egyetlen színné” olvadt össze.

Tegyünk a Kierkegaard által leírt festmény mellé egy másikat, mely pontosan ilyen. Legyen ez mondjuk egy dán portré-festő képe, aki rendkívüli pszichológiai beleérzéssel létrehozott egy művet, „Kierkegaard hangulata” címmel. Képzeljük el, továbbfolytatva a

sort, vörös négyszögek egész sorát. A fenti kettő mellé tegyük oda a „Vörös tér”-t [Red Square], Moszkva egy részének ügyes látképét; ugyanannyira hasonlítson a másik kettőre, mint azok egymásra (legyen teljesen olyan). Következő művünk a geometrikus művészet egy minimalista példánya, melynek véletlenségből ugyanez a címe: „Vörös négyzet” [Red Square]. Ezután következzen a „Nirvána”. Ez egy metafizikus festmény, mely a művésznak azon az ismeretén alapul, hogy a nirvánikus és a szamszára rend azonosak, és hogy a szamszára-világot lekicsinylői szeretik Vörös Pornak titulálni. Azután szükségünk van még egy megkeseredett Matisse-tanítvány csendéletére, „Vörös asztalterítő” címmel; nem baj, hogy ebben az esetben a festék persze kicsit vékonyabban van feltéve a vászonra. Következő tárgyunk nem igazán műalkotás, hanem pusztán egy vörös ólommal lealapozott vászon, melyre – ha megérte volna – Giorgione festette volna megvalósulatlan remekművét, a „Sacra Conversazione”-t. Ez egy vörös felület, mely – bár aligha műalkotás – nem nélkülöz minden művészettörténeti jelentőséget, ugyanis maga Giorgione alapozta le. Végül pedig egy vörös ólommal *lefestett* (bár nem azzal *lealapozott*) felületet is kiállítok, aminek filozófiai jelentősége pusztán annyi, hogy nem műalkotás, művészettörténeti jelentősége pedig az, hogy egyáltalán figyelembe vesszük. Ez pusztán egy dolog, amin festék van.

Ezzel készen áll a kiállításom. Színes katalógusa igencsak egyhangú lenne, mivel minden tétele ugyanúgy néz ki – annak ellenére, hogy a lehető legkülönbözőbb műfajokba tartozó festmények reprodukcióiról van szó. Van köztük történeti festmény, pszichológiai portré, tájkép, geometrikus absztrakció, vallásos mű és csendélet. Ezen kívül tartalmaz egy olyan képet is, mely Giorgione műhelyéből származik, továbbá valamit, ami egy puszta dolog, és nem is kíván a műalkotás emelkedett státuszára törni.

A szerinte „égbekiáltó igazságtalanság” – hogy legtöbb kiállítási tétel az előkelő *műalkotás* megjelölést kapta, míg egy olyan tárgytól, mely minden látható részletében hasonlít rájuk, megtagadom ezt a megjelölést – feldühít egy látogatót, egy egalitáriánus, mogorva fiatal művészt, akit J-nek fogok nevezni. Afféle politikai dühtől fűtve J fest egy művet, mely az én puszta vörösre festett négyszögemre hasonlít, és követeli, hogy fogadjam be a kiállított tárgyak közé – amit én boldogan meg is teszek. Nem tartozik J legnagyobb teljesítményei közé, de azért kiakasztom. Meglehetősen üres alkotás, mondom neki, és valóban az „A Vörös tengeren átkelő izraeliták” narratív gazdagságához vagy a „Nirvána” megkapó mélységéhez képest, nem is szólva Piero della Francesca „Az igazi kereszt legendájá”-ról vagy Giorgione „A vihar”-áról. Nagyjából ugyanezzel a jelzővel írhatnánk le J egy másik művét is, amit ő szobornak tekint, és ami emlékeim szerint egy közönséges asztalosmunkával előállított doboz, amit bézs-színű gumifestékkel fedett be, egy henger segítségével. A festmény persze egyáltalán nem abban az értelemben üres, mint az említett vörösre festett vászon puszta felülete, mely utóbbi pedig egyáltalán nem abban az értelemben üres, mint egy üres papírlap – mivel éppúgy nem nyilvánvaló, hogy valamilyen írás kerül majd rá, mint szobám fehér fala esetében, ha *azt* akarnám vörösre festeni. Továbbá, ez a szobor nem is úgy üres, mint egy láda, melyből kipakolták a tartalmát. Mert ha az ő műalkotásaira alkalmazzuk, akkor az „üres” esztétikai ítéletet és kritikai értékelést jelent, és azt előfeltételezi, hogy amire vonatkozik, az már egy műalkotás, bármennyire kinyomozhatatlanok legyenek is a közte és az olyan puszta tárgyak közötti különbségek, melyekhez logikailag nem kapcsolhatóak hozzá ennek az osztálynak a predikátumai. Az ő műalkotásai szó szerinti értelemben üresek, mint ahogyan bemutatóm többi tárgya is: de én a kifejezést nem a szó szerinti értelmében használom, amikor azt mondom, hogy J munkáiban nincs gazdagság.

Megkérdézem J-t, hogy mi új művének a címe, és mint várható volt, azt mondja, hogy a „Cím nélkül” éppen olyan jól megteszi, mint bármi más. Ez valóban egy cím, nem pedig pusztán ténymegállapítás, mint azokban az esetekben, amikor egy művész nem törődik azzal, hogy címet adjon művének, vagy véletlenül nem tudjuk, milyen címet adott neki, vagy milyen címet adott volna. Megállapíthatom, hogy annak a pusztán dolognak, melynek politikai szolgálatában J létrehozta műalkotását, szintén nincs címe, ám ez azért van, mert az ontológiai osztályozás értelmében pusztán dolgok nem jogosultak arra, hogy címük legyen. A cím több mint egy név, gyakran az értelmezés vagy az olvasat számára való irányadás – ami nem mindig segít, például akkor sem, amikor valaki fonák módon az „Angyali üdvözet” címet adja egy almákat ábrázoló festménynek. J címe ennél valamivel kevésbé szokatlan: az ő címe útmutatás, legalábbis abban az értelemben, hogy azt a dolgot, amelynek adta, J szándéka szerint nem kell értelmezni. Szintén megjósolható, hogy amikor megkérdézem J-t, miről szól a műve, azt fogja mondani, hogy semmiről. Biztos vagyok benne, hogy ez nem a tartalmának a leírása (*A lét és a semmi* második fejezete a *semmiről* szól, a *távollétről*). Ami azt illeti, a „Nirváná”-ról azt mondhatjuk, hogy a semmiről szól, abban az értelemben, hogy a semmi az, amiről szól: az űr képe ez. J rámutat, hogy az ő műve semminek sem a képe: nem annyira az üresség miméziséről, mint inkább a mimézis ürességéről van itt szó. Újra megismétli, hogy semmiről sem szól. Ám én rámutatok, hogy az a vörös felület sem szól semmiről, melynek védelmében megfestette a semmiről sem szóló „Cím nélkül”-t: csak hogy ez azért van, mert az egy dolog, a dolgok osztályát pedig az jellemzi, hogy nem rendelkeznek valamirőliséggel, éppen azért, mert dolgok. Ezzel szemben a „Cím nélkül” egy műalkotás, mely tipikusan valamiről szól. Tehát J esetében a tartalom hiánya igencsak szándékoltnak tűnik.

Eközben csak annyit mondhatok, hogy bár létrehozott egy (igencsak „minimális”) műalkotást, melyet pusztán szemrevételezés alapján nem lehetne megkülönböztetni egy pusztán vörösre festett felülettől, a pusztán vörös felületet még mindig nem tette műalkotássá. A felület marad, ami volt: idegen a műalkotások közösségében, annak ellenére, hogy ez a közösség sok olyan tagot foglal magában, melyek megkülönböztethetetlenek tőle. Ezért gesztusa tetszetős, ám értelmetlen gesztus volt: műalkotás-gyűjteményemet kibővítette ugyan, de továbbra is érintetlenül hagyta a műalkotások és a pusztán dolgok világa között húzódó határokat. Ez zavarba hozza J-t, mint ahogyan engem is. Nem lehet, hogy az általa létrehozott tárgy pusztán azért műalkotás, mert J művész, hiszen nem minden változik műalkotássá, amit egy művész megérint. Vegyük csak Giorgione lealapozott vásznát, melyre maga Giorgione vitte fel a festéket: egy J által befestett kerítés pusztán egy befestett kerítés, semmi több. Egyedül az a lehetőség marad – és ezt használja ki J –, hogy a vita tárgyát képező vörös felületet műalkotásnak *nyilvánítjuk*. Miért ne? Duchamp egy hólapátot műalkotásnak nyilvánított, és azzá lett; egy palackszáritót műalkotásnak nyilvánított, és azzá lett. Elismerem, hogy J-nek is megvan a joga ehhez, és a vörös felületet műalkotásnak nyilváníthatja, dicsőségesen átjuttatva így a határ túloldalára, mintha ezzel valami ritkaságot mentene meg. Ám annak ellenére, hogy a gyűjteményemben szereplő mindegyik tárgy műalkotás, még semmit sem tisztáztunk azt illetően, hogy mi történt. A határ jellege filozófiailag homályban maradt, J sikeres támadásának ellenére.

Megdöbbenő, hogy az iméntihez hasonló példatár, mely szemre megkülönböztethetetlen, ám ontológiai radikálisan eltérő jellegű párdarabokból áll, a

filozófiában máshol is, sőt talán mindenhol megkonstruálható lenne. A következőkben ugyannyira érdekelni fog az az elv, amely lehetővé teszi ilyen példák generálását, mint azok az egyedi példák, melyeket elemezni fogok. Most azonban pusztán egyetlen analóg példatárat idézek, már csak azért is, hogy elejét vegyem annak a feltételezésnek, amely szerint specifikusan a művészetfilozófiára jellemző struktúrával van dolgunk. Álljon tehát itt egy példa a cselekvés filozófiájából – amivel *nem* azt akarom mondani, hogy a művészetfilozófia a cselekvés filozófiájának van alárendelve, hanem azt, hogy a kettőben (és valójában a filozófiai analízis minden formájában) párhuzamos struktúrák figyelhetőek meg. Korábbi írásaimban a cselekvésemélet és az ismeretelmélet közötti strukturális azonosságokat kutattam, anélkül, hogy valaha is kísértést éreztem volna, hogy a megismerés és a cselekvés azonosságát állítsam. Engedjék meg, hogy most saját magamat idézzem: álljon itt egy példa, mellyel az *Analytical Philosophy of Action* kezdődik:

A padovai Cappella dell'Arena északi falán a középső sáv hat képén Giotto hat epizódban beszéli el Krisztus életének igehirdető időszakát. Mindegyik kép felemelt karral mutatja a domináns Krisztus-alakot. Ám annak ellenére, hogy karja mindegyiken ugyanolyan helyzetben van, jelenetről jelenetre más és más cselekedetet hajt végre, és a cselekvés mibenlétét a cselekvés végrehajtásának kontextusából kell kiolvasnunk. A vénekkel vitatkozva a felemelt kar feddő, ha nem egyenesen dogmatikus; a kánai menyegzőn a kar a varázsló karja, aki a vizet borrrá változtatta; a keresztelésnél az elfogadás jeleként emeli fel; Lázárnak *parancsol*; a népet Jeruzsálem kapujánál *megáldja*; a kufárokat a templomból *kiűzi*. Mivel a felemelt kar mindegyiknél ugyanolyan, ezeket a performatív különbségeket a kontextus változásával kell magyaráznunk, és bár igaz lehet, hogy a különbségek nem kizárólag a kontextusból fakadnak, hanem Krisztus szándékát és céljait is tekintetbe kell vennünk, mégsem lehet túlbecsülni, mennyire átjárja a kontextus a célt. (Cambridge University Press, 1973, ix. oldal)

A cselekvés-elméletben tanulságosnak bizonyult wittgensteini módon felvetni a kérdést, hogy mi marad, ha abból, hogy az ember felemeli a karját, kivonjuk azt, hogy a kar felemelkedik. Meg vagyok róla győződve, hogy Wittgenstein erre a kvázi-aritmetikai kérdésre azt válaszolná, hogy „semmi”, hogy a kar felemelése és a felemelkedő kar azonosak. Ahogyan G. E. Anscombe mondja az *Intention*-ben: „Azt *teszem*, ami *történik*” [*I do what happens*]. Más nehézségeket most nem is említve, nehéz belátni, miként élhetné túl ez a radikális válasz a fenti példát, hiszen a felemelt kar nem csupán az áldás és a feddés megkülönböztetésében nem segít, hanem egy cselekvés és egy pusztá reflex (egy arcrándulás vagy görcs) megkülönböztetésében sem. Az utóbbinál a kar mintegy anélkül emelkedik fel, hogy tulajdonosa felemelné, szemben azzal a fajta bázis-cselekvéssel, melyet az ábrázoláson szereplő Krisztus szerintem végrehajt. Egy bázis-cselekvés és egy pusztá testmozgás közötti különbség sok szempontból hasonlít a műalkotás és a pusztá dolog közötti különbségre, és a kivonásos vizsgálódásnak itt egy olyan vizsgálódás feleltethető meg, amely azt kutatja, mi marad, ha kivonjuk a vászon vörös négyzetét a „Vörös négyzet”-ből. Bár erős a kísértés, hogy Wittgensteint követve azt mondjuk, semmi sem marad, hogy a „Vörös négyzet” *nem más*, mint a vászon vörös négyzete, vagy pedig (még nagyképűbben vagy általánosabban) azt, hogy a műalkotás nem más, mint az az anyag, amiből készült, nehéz belátni, ez a tiszteletreméltó elmélet hogyan élne túl egy olyan példát, melyben egy vörös vászon-négyzet aluldeterminálja „A Vörös tengeren átkelő izraeliták” és a „Kierkegaard hangulata” közötti különbségeket, továbbá a filozófiailag mélyebb különbségeket bármelyikük és ama vörös négyzet között, amelyik nem műalkotás, hanem egy pusztá dolog volt – legalábbis amíg J meg nem váltotta.

Wittgenstein követői a cselekvés területén felismerték, hogy végülis valami megmarad. Ez egy olyan képlethez vezetett, amely szerint a cselekvés = egy testmozgás + x , amiből a strukturális hasonlóság folytán az következne, hogy a műalkotás = egy anyagi tárgy + y . Mindkét területen az a probléma, hogy filozófiailag elfogadható megoldást találjunk az x -re illetve az y -ra. Egy korai wittgensteni megoldás szerint a cselekvés olyan testmozgás, melyet lefed egy szabály. Ez természetesen nem különböztette meg azokat a testmozgásokat, melyek eléggé akaratlagosak ahhoz, hogy a szóbanforgó cselekvők előzőleg interiorizáljanak és kövessenek egy szabályt (mint például a jelzésnél, hogy egy kézenfekvő és meggyőző példát hozunk) azoktól, melyek bár külsőleg ezektől megkülönböztethetetlenek, valójában akaratlanok, mint például az arcrándulások vagy a görcsök. Ha elfogadjuk, hogy az utóbbiak nem esnek szabályok alá, mivel nem cselekvések, abból az következik, hogy a cselekvés-mivolt a feltétele annak, hogy valami a megfelelő szabály alá tartozzon. Ennélfogva a szabály alá tartozás nem magyarázhat meg egy olyan különbséget, melyet végülis előfeltételez. Úgy gondolom, hasonló bonyodalmakba keveredik az ennek megfelelő művészetelmélet is, amely szerint egy anyagi tárgyat (vagy artefaktumot) akkor nevezünk műalkotásnak, ha a *művészeti világ* intézményi kerete annak tekinti. A Művészet Intézményi Elmélete ugyanis – még ha arra képes is magyarázatot adni, hogy egy olyan mű, mint Duchamp *Szökőkút*-ja, hogyan emelkedhetett pusztá tárgyából műalkotássá – magyarázat nélkül hagyja, hogy miért éppen ennek az egyedi piszoárnak kellett ilyen mély hatást kiváltania, míg más piszoároknak, melyek minden látható tekintetben megegyeznek vele, ontológiailag alacsonyabb kategóriában kellett maradniuk. Továbbra is szemre megkülönböztethetetlen tárgyakkal állunk szemben, melyek közül az egyik műalkotás, a másik pedig nem az.

A wittgensteini ösztönzés a cselekvés-filozófiában egyértelműen polemikus jellegű volt. Azzal, hogy a cselekvéseket a testmozgásokba olvasztották, a hagyományos cselekvés-elméletek dualista beütését igyekeztek elkerülni, amelyek szerint a testmozgás akkor cselekvés, ha valamilyen belső, azaz mentális esemény okozza (egy akarás vagy egy indok), és akkor pusztá testmozgás, ha nincs ilyen mentális oka. Amikor a Belső Világot leszóló, a mentalizmust a dualizmussal egy kalap alá vevő wittgensteiniánusok felismerték a radikális azonosítás képlekenységét, inkább az intézményi élet külsődlegességeihez menekültek, semhogy elismerjék a mentális élet rendíthetetlen belsődegességét. De ez egy másik könyv témája lehetne. Úgy vélem, itt elegendő jelezni, hogy a műalkotások és a pusztá dolgok közötti különbség alapjáról egy időben olyan elméletek voltak forgalomban, melyek filozófiailag éppen annyira elfogadhatatlannak tűnnek, mint a wittgensteiniánusok számára a mentalizmus. Ezekre az elméletekre az Intézményi Elmélet – bármi motiválja is legfőbb követőit – nyilvánvalóan hatékony ellenszer.

Íme egy ilyen elmélet, melyet most pusztán azért említek meg, mert annyira hasonlít a wittgensteiniánusok által elvetett cselekvés-elméletekre: eszerint a műalkotás olyan tárgy, melyet helyesen nevezünk kifejezésnek, mert létrehozójának érzése vagy érzelme okozza, és valóban ezt *fejezi ki*. Eszerint a cselekvést és a műalkotást az különböztetné meg egymástól, hogy különböző rendbe tartozó mentális okaik vannak, valamint az, hogy az egyik egy szándéknak felel meg, a másik pedig egy érzést fejez ki. Ez az elmélet persze nehezen tudná megkülönböztetni egymástól a műalkotásokat és az olyan dolgok paradigmikus eseteit, melyek ugyan érzéseket fejeznek ki, ám nem műalkotások – mint például a könnyek, a kiáltások és a grimaszok. Mivel egy érzés pusztá belső előfordulása nem különböztethet meg egy műalkotást egy zokogástól, elfogadhatjuk, hogy valamilyen

külső jegyet kell keresnünk: ám ahogyan vörös négyzeteink mutatják, külső jegy sem lehetséges. Mivel tehát úgy tűnik, a megkülönböztető jegyek se nem belsők, se nem külsők, nagyon is rokonszenvesnek tűnhet az a korai wittgensteini válasz, hogy a művészet minden bizonnyal definiálhatatlan, vagy az a későbbi, megfontoltabb válasz, hogy a definíciót intézményi tényezőkből lehetne kihámozni. Mindenesetre legalább beláthattuk, hogy olyan felfogás nem szolgálhat egy jó művészetelmélet – vagy bármilyen jó filozófiai elmélet – alapjául, ami megkülönböztethetetlen eseteket enged meg. Ennek a talán túl korán megfogalmazott belátásnak a következményeit gondolatmenetünk kibontása során fogjuk felmérni.

Vegyük J életművének egy valamivel gazdagabb darabját: Platón és Shakespeare igen híres művészetelméleteitől megihletve J tavaly kiállított egy tükört. A művészeti világ készen állt egy efféle eseményre, és a kérdés, hogy ez vajon műalkotás-e, soha nem is merült fel – bár az a kérdés, hogy mi tette lehetővé, hogy a tükör műalkotássá váljon, nem nélkülöz minden filozófiai jelentőséget. Megdöböntő módon annak ellenére, hogy természetes metaforája annak az elméletnek, amely szerint a művészet imitáció, ez a tükör kiforgatja az elméletet – mégpedig azzal, hogy maga a tükör semminek sem az imitációja. Ahogyan J a rájellemező bárdolatlansággal hangsúlyozza, ez csak egy tükör – egy *közönséges* tükör. J kifüggeszthetett volna egy sor tükört is a galéria falaira, és elnevezhette volna a művet *Galerie des glaces*-nak, ami a híres versailles-i szoba imitációja lenne. Bár abban az értelemben, hogy éppen tükörrel utánozna tükörket, imitáció lenne, az imitáció szempontjából lényegtelen, hogy a tárgyban és a műben is tükörök vannak. A teremben szabályos távolságokra függőlegesen felállított seprűnyelekből álló sor is imitálhatná – vagy „tükrözhetné” – a karnaki oszlopsort: ehhez még oszlopok sem kellenek. Tehát a J-t inspiráló elméletekre rácsófol az állítólag őket illusztráló mű.

Én lennék a világon az utolsó, aki ne lenne hajlandó a „Tükör”-t műalkotásnak tekinteni: de most csupán az foglalkoztat, hogy kinyomozzam, hogyan tett szert erre a státuszra. Egy dolog mindenesetre nyilvánvaló: bár egy tükör lehet műalkotás, ebben az esetben annak, hogy valóban az, nagyon kevés köze van ahhoz, hogy tükör, és az az elmélet, amely szerint „a művészet a természetnek tartott tükör”, furcsa módon egyáltalán nem érinti ennek a tükörnek mint műalkotásnak a státuszát, mivel úgy tűnik, az, hogy ez *tükör*, kevésbé releváns ennek státuszát illetően. J ehelyett egy kenyérkosarat is kiállíthatott volna, hogy megmutassa, mennyire nem segít egy ilyen elmélet. Az a kérdés, hogy ez a kenyérkosár miért műalkotás, az én reggelizőasztalomon levő pedig miért nem az, pontosan megfeleltethető annak a kérdésnek, hogy miért műalkotás az ő tükre, és miért nem az a Frayda Feldman – aki abban a szerencsés helyzetben van, hogy övé a galéria, ahol J művét bemutatják – retiküljében levő. A „Tükör” gazdagsága abban áll, hogy semmi köze ahhoz az elmülethez, melyhez kapcsolódni hittük. Következésképpen úgy tűnik, ez a mű típusát tekintve kevésbé tér el attól a két vörösre festett felülettől, melyekkel kapcsolatban J-nek sikerült elérnie, hogy műalkotásoknak tekintsük őket.

Nem J-vel szemben próbálok védekezni, hanem csak azt akarom kideríteni, miben áll az ilyen bravúrok logikája. Nevetséges lenne, ha J arra próbálna rábírtani, hogy fogadjam el a kenyérkosarat műalkotásnak. De arra miért tud olyan könnyen rávenni, hogy a tükört műalkotásnak fogadjam el? Egyáltalán, miféle predikátum az, hogy „műalkotás”? Talán a műalkotások egy könnyebben kezelhető osztályához kellene visszamennünk, talán éppen

azokhoz, melyeket J elmélete idézett meg: olyan dolgokhoz, melyek azért műalkotások, mert tükrök, nem pedig annak ellenére műalkotások, hogy tükrök, mint J tükrei. Mivel ez az elmélet is fenntartotta a műalkotások és a pusztá dolgok közötti megkülönböztetést, segítségünkre lehet egy olyan határ megértésében, melyet példáink anélkül hágnak át, hogy eltörölnének.

Akár saját elméletüket tükrözi, akár nem, Platón és Shakespeare Szókratész illetve Hamlet révén egy olyan elméletet fejtett ki, amely szerint a művészet a valóság tükre. Ebből a metaforából kiindulva azonban egymással szembenálló értékelését adják a művészet kognitív és, úgy vélem, ontológiai státuszának is. Persze nem könnyű megmondani, Szókratész nem a rájellemező módon ironikus-e és nem ravasz ellenpéldaként idézi-e meg a tükroket, hogy megcáfoljon egy tükroket által illusztrált elméletet – hiszen nyilvánvalóan ő is ugyanúgy észrevette, mint bárki más, hogy valóságos dolgok tükörképei még nem műalkotások. Ez az elmélet azt mondja, hogy a művészet a valóság imitációja, magát az imitációt pedig pusztán az jellemzi, hogy egy megelőző valóságot duplikál. Ha egy műalkotás kapcsán kizárólag ezzel a szemponttal foglalkoznánk, akkor nem lenne kritériumunk, hogy megkülönböztessük a tükörképeket – melyek általános vélekedés szerint nem mindig műalkotások – az imitáció szokványosabb példáitól, és egy további feltétel után kellene kutatnunk. Legjobb esetben a művészet-mivolt szükséges feltételével rendelkezünk. Lehet, hogy Szókratész azt akarta mondani, hogy ha végső soron a pontos imitáció a művészek legfőbb célja – mint ahogyan úgy tűnt, a korabeli művészeti világban egyre inkább és szerinte veszélyes módon ez volt a helyzet –, ha ez minden, amire a művészet törekszik (hogy pontos másolat legyen), akkor ezt sokkal egyszerűbben is elérhetjük annál, mint a kortárs művészi kultúra módszerei megengedik: nevezetesen úgy, hogy tükroket tartunk a világnak. „Így egykettőre alkothatsz napot és mindent, ami az égen van, földet, sőt nagyon hamar magadat, a többi élőlényt, használati tárgyakat, növényeket, s minden egyebet is megalkothatsz, amiről az imént szóltunk” [Állam 596d, ford.: Szabó Miklós]. Ezzel talán ugyanúgy egy definíciót akart megcáfolni, mint Diogenész, aki egy megkopasztott csirkét ajánlott ellenpéldaként arra a definícióra, miszerint az ember tollatlan kétlábú. Művészetkritikai cselekedetként Picasso hasonló tettét vetítette előre, aki egyszer egy Suze-palack címkéjét ragasztotta egy palackot ábrázoló rajzára. Azt jelezte ezzel, hogy nincs sok értelme vesződéses módon, minden szaktudását igénybe véve közelíteni a valósághoz, ha a valóság töredékeit kiválasztva és a műalkotásba illesztve közvetlenül elérhető az, amire a legjobb akadémikus festő keze is csak törekedhet. Kinek van szüksége egy olyan valóság másaira, amely már itt áll előttünk; mi értelme és mi célja lehet ennek? Kinek van szüksége külön-külön képre a napról, a csillagokról és a többi dologról, amikor ezeket már látjuk, és semmi olyasmi nem jelenik meg a tükroben, ami ne lenne már nélküle is látható a világban? Miféle célt érhetünk el azzal, ha leválasztjuk a jelenségeket a világról és egy visszatükrokozó felületen reprezentáljuk őket? – Szókratész fel nem foghatta. Ha a mimézisből csupán látszatok gyatra másai fakadnak, az így jellemzett művészet státuszával kapcsolatos zavarodottsága tökéletesen jogos.

Am bármilyen kapcsolatban álljanak is a mimézisek osztályával, még a tükrök is rendelkeznek néhány figyelemreméltó kognitív jellemzővel, melyekre Szókratész különös módon érzéketlen maradt: ugyanis van valami, amit csak a tükroben láthatunk – nevezetesen önmagunkat. A tükörképeknek erre az aszimmetriájára figyelve Hamlet sokkal

mélyebb értelmet adott a metaforának: a tükörök és általában véve a műalkotások ahelyett, hogy valami olyasmit adnának vissza, amit nélkülük is tudunk, az önfeltárlás eszközeiként szolgálnak. Ez bonyolult ismeretelméletet implikál, melynél érdemes elidőzni egy pillanatra.

Először vegyük Narcissust. Leon Battista Alberti meg volt győződve róla, hogy a régiek úgy gondolták, vele kezdődött a művészi reprezentáció gyakorlata. Ha ez így van, akkor Szókratész saját korának eszméit tükrözte. Noha igaz, hogy Narcissus önmagába lett szerelmes, kezdetben nem tudta, hogy önmaga az, akibe szerelmes lett. Saját tükörképébe lett szerelmes, melyet egy kristálytisztá forrás sima felülete – egy természetes tükör – vert vissza: de kezdetben azt hitte, hogy egy csodálatos, vonzó fiú néz fel rá a mélyből. Tanulságos lenne eltöprengeni azon, vajon miből vonta le végül a következtetést, hogy ez az ő saját képe, tehát hogy ő maga olyan örjítően vonzó: végülis a tükörkép-világot egy alternatív valóságként is felfoghatta volna, ahová lehetetlen behatolni, ahova *csupán* bepillantathatunk (mint a mozgóképek világába). Ebben az esetben a szerelem beteljesítésének kudarcát – amibe később Narcissus belehalt – nem saját anatómiai korlátainkkal, hanem valami mással magyarázhatta volna. Valójában az ön-megismerésbe halt bele, mint ahogyan Teirésziasz előre megjósolta, tanulságos példát szolgáltatva ezzel az ismeretelméleti öngyilkosságra, amit mindenkinek komolyan kell vennie, aki azt feltételezi, büntetlenül követheti Szókratész híres felszólítását – „ismerd meg önmagad”. Szókratész megvetette volna ezt a felfogást, azt mondta volna, nem más ez, mint a jelenségektől való elragadtatásnak az esete, amit a tükörképekkel – és általában mindenféle mimézissel – szembeni érvelésével akart megkérdőjelezni: Narcissus esetében az ön-megszállás, ha egyáltalán valaminek, akkor *ennek* a tanulságos példája (bár különös, hogy Narcissus nem a saját hangjába szeretett bele; ez Echo sajnálatos kimenetelű elragadtatása volt).

De lehet, hogy ez az önismeret struktúrájának felületés megértését tükrözi – ha alkalmazhatjuk e struktúra Sartre elméletéhez kapcsolódó elemzését. Sartre megkülönbözteti a tudásnak azt a közvetlen fajtáját, mellyel az ember saját tudatállapotairól rendelkezik (vagy filozófiailag azt feltételezik, hogy rendelkezik) a tárgyakra vonatkozó tudásfajtától, melyeknek valójában anélkül lehetünk tudatában, hogy ezek maguk tudatállapotok lennének. Az ember a tárgyaknak mint tárgyaknak, mint saját világa dolgainak van tudatában, anélkül, hogy önmagának mint tárgynak, vagyis mint egy világban levő dolognak lenne tudatában. Azt a tudatot, amely önmagának a tudata, Sartre magáért-valónak (*Pour-soi*) nevezi (szerinte másféle tudat nem létezik). Ez egy olyan létező, amely közvetlenül tudatában van önmagának mint énnak, és közvetlenül tudatában van annak, hogy ez az én nem egy tárgy azok közül, amelyeknek tudatában van. Az így jellemzett *Pour-soi* belső struktúrájában nincs semmi, ami képessé tenné arra, hogy önmagát tárgyként fogja fel, ugyanis a pusztá tárgyakétól radikálisan eltérő ontológiai rendbe tartozik. Eddig a *Pour-soi* a Berkeley-féle szellemre hasonlít, a tárgyak pedig a Berkeley-féle dolgokra. Ezért előre nem látható metafizikai meglepetésként ér bennünket, amikor a *Pour-soi* felismeri, hogy teljesen másfajta létmóddal rendelkezik: hogy a *Pour-soi* mások számára tárgy, hogy létezése mások számára való létezés (*Pour-autrui*), és ezért azoknak a dolgoknak az alantas létmódjában részesedik, melyektől mindig megkülönböztette önmagát. Tehát arra a felismerésre jut, hogy van egy külseje és egy belseje – annak ellenére, hogy önmagának mint *Pour-soi*-nak a tapasztalata egyik következtetésre sem vezette volna: metafizikailag oldalak nélküli lett volna.

Sartre mindezt találóan illusztrálja a *voyeur* példájával, aki kezdetben egy pusztá pillantás, mely a kulcslyukon keresztül tiltott látványokban gyönyörködik. Aztán hirtelen közeledő léptekeket hall és felismeri, hogy ő maga is látható, hogy hirtelen külső identitása lett mint *voyeur*-nek, a Másik szemében. A morális szempontokat félretéve, a felfedezés filozófiai struktúrája megkapó: egyszerre jövök rá, hogy én tárgy vagyok és a Másik alany: hogy azok a szemek nem pusztán apró színszemcsék, hanem *engem* néznek. Logikailag egymástól elválaszthatatlanul felfedezem, hogy nekem van külsőm és a Másiknak van bensője. Összetett felismerés ez, Narcissus esetében pedig különösen az. Először egy theszpiai patak tükrében látja meg azt, amit mások látnak, saját arcát és alakját, és ekkorra már az, amit látott, ugyanaz volt, mint amibe szerelmes volt. Mivel saját pillantása volt az – a visszatükröző felület közvetítésével jutott vissza hozzá –, ami őt a tárgyiségbe zárta, saját urának szolgálja volt, és kétségkívül abba halt bele, amit Sartre „hiábavaló passiónak” nevez: hogy olyan öntudatos dologgá váljon, aminek a külseje és a bensője egy.

Bármi legyen is a helyzet, Hamlet a tükört mint az önmagunkra ismerés eszközét akarta kihasználni, amikor a *Gonzago halála* révén megpróbálta kiismerni a király lelkiismeretét. Claudius felismerései még Narcissuséinál is összetettebbek, mivel a hallgatóságból talán ő az egyetlen, aki rájön, hogy a színjáték: tükör, és olyan egyedi történeti eseményeket ismétel meg, amelyek az ő saját tettei. Tehát tudja, hogy cselekedetei egy Másik – maga Hamlet – tudatának tárgyai és a kritikus pillanatban felismeri, hogy Hamlet tudja, hogy Claudius tudja, hogy Hamlet tudja a szégyenteljes igazságot. A tudatok csodálatos kölcsönös kelepcebe csalása ez, de éppen ezért még a mimetikus művészet jó elméletévé is nehéz általánosítani. Hamlet képe a színjátékról mint tükörről ebben a kontextusban helyénvaló, hiszen a színjáték itt arra szolgál, hogy a király számára saját morális jellemzőit tükrözze vissza. Emiatt azonban a király teljesen más viszonyban áll a színjátékkal, mint a hallgatóság többi tagja, akik talán egy cselekedet imitációjának látják (feltéve, hogy olvasták Arisztotelészt), vagy a női ragaszkodás ingatagságára és a politikai bitorlás fondorlatosságára vonatkozó általános utalásként értelmezik, esetleg pusztán az udvaroncoknak szánt szórakoztatásnak tekintik. Egy műalkotásban természetesen bármelyikünk megpillanthatja saját tükörképét és így felfedezhet önmagáról valamit, bár az archaikus Apolló-torzó, amelyről Rilke olyan megindítóan írt, csak tágabb értelemben volt a költő tükörképe, aki úgy döntött, ennek nyomán megváltoztatja életét. Úgy vélem, saját gyengeségét látta tükröződni a szobor erejében: „da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht” [„mert nincsen helye egy sem / mely rád ne nézne”; Tóth Árpád ford.]. Egy szajha saját lealacsonyodását is láthatja egy Szűz Mária-festményben. Ám az öntudat ezen rendje számára nincs szükségünk művészetre, mint ahogyan Sartre saját elemzései is mutatják. Akár felületes szempont, akár nem, a tükör – és ezzel a műalkotás – mint imitáció megkettőző funkciójához kell visszatérnünk. Platónnak persze alapvető változtatásokat kellett volna végrehajtania metafizikáján ahhoz, hogy annak struktúrájában, ami vagyunk, valahogyan helyet találjon annak számára is, ahogyan megjelenünk. Mindenesetre megdöbbentő, hogy Platón is és (utolsó szavával) Shakespeare is a legalacsonyabb ontológiai szintre helyezte a művészetet, a jelenségeket, a tükörképeket, és az álmokat: „an insubstantial pageant faded” [kifakult, anyagtalan, üres külsőség; v.ö.: „mint e ködpompa tűnt anyagtalan”; *A vihar* IV.1., ford. Babits Mihály].

Platón nem egészen azt állította, hogy a művészet mimézis, hanem azt, hogy a mimetikus művészet veszedelmes – bár ezt nehéz anélkül megérteni, hogy a platóni elmélet központi magját alkotó összetett metafizikai struktúrákat ismernénk. Először is, az ilyen művészet bosszantó távolságban áll a valóságtól, amin Platón elsősorban a *formák* avagy *ideák* valóságát értette. Végző soron csak az ideák valóságosak, mivel változhatatlanok: a *dolgok* változhatnak, de az ideák, melyeket példáznak, változhatatlanok. Példáik persze szaporodhatnak vagy fogyatkozhatnak, de ők maguk ezektől függetlenül léteznek. Az ágy ideáját tehát meg kell különböztetnünk az asztalosok által készített egyedi ágyaktól, melyek ebben a közös ideában részesednek: ágyságukat mintegy ennek a részesedésnek köszönhetik, és kevésbé valóságosak, mint az általuk példázott ideák. Az ágyak utánzatai azonban még csak nem is példázzák az ágyságot: csak úgy látszik, hogy példázzák. Látszatok látszataiként kétszeresen eltávolodtak a valóságtól, következésképpen csak a legalacsonyabb rendű ontológiai státuszra tarthatnak számot. Mivel pedig a művészek alkotásai olyasmivel bővülnek el a művészet szerelmeseinek lelkét, ami alig jobb az árnyékok árnyékánál, nem pusztán a közönséges dolgok világától fordítják el a figyelmet, hanem az ideák mélyebb birodalmától is – márpedig a közönséges dolgok egyedül ennek révén foghatóak fel. És mivel a filozófiának az a célja, hogy erre a magasabb valóságra irányítsa a figyelmet, a művészet viszont elfordítja tőle, művészet és filozófia ellentétben állnak egymással. Ez a második vádpont a művészettel szemben, tudván, hogy Platón mekkora intellektuális és morális jelentőséget tulajdonított a filozófiának. Végül pedig koraérett terapeuta és igazi nyárspolgár módjára Platón arra céloz, hogy az utánzó művészet egyfajta perverzió – pótlék, kompenzáló tevékenység, amivel azok foglalkoznak, akik képtelenek azzá *lenni*, amit jobb híján pusztán utánoznak. Ki választaná – kérdezi Platón – a dolog látszatát maga a dolog helyett? Ki érné be valakinek a képével, ha mintegy hús-vér valójában is birtokolhatja? Ki tettetné magát inkább valaminek, ahelyett, hogy az lenne? Aki képes rá, *teszi* – értelmezhetjük Platont –, aki nem, az *utánozza*.

A művészet egész történetét olvashatjuk úgy, mint erre a háromszoros vádra adott választ, melynek során a művészek valamiféle ontológiai előrelépésre törekedtek, ami természetesen a művészet és a valóság közötti távolság leküzdését és a létezés skáláján való feljebb araszolást jelenti. Az amerikai festő Rauschenberg egyszer azt mondta: „A festészet mind a művészettel, mind az étellel kapcsolatban áll (én a kettő közötti hézagban próbálok dolgozni)”. Talán nem teljesen véletlen, hogy Rauschenberg egyszer kiállított egy ágyat, mintha a művészet Platónhoz írt lábjegyzetek gyűjteménye lenne (hasonlóan a filozófiához, ami Whitehead felfogása szerint az): egy olyan ágyat, melyben természetesen senki sem tudott volna aludni, mivel függőlegesen a falhoz volt erősítve, és össze volt kenve festékkel. Még ennél is jobban megközelíti az általában asztalosműhelyekben készített tárgyat az, amit nagyjából ugyanebben az időben Claes Oldenburg alkotott: egy visszataszító műanyag-tákolmányról van szó, melyen aludni iszonyatos lett volna, ám mint művészi cselekedet nem volt rossz, feltéve, hogy a művész és az asztalos között levő hézag valóban olyan hatalmas, mint Platón feltételezte. A mi művészeinkre, J-re maradna, hogy végsőkéig vigye a dolgot, és saját ágyát állítsa ki műalkotásként, még hozzá anélkül, hogy Rauschenberg módjára festéket csepegtetne rá – aki babonásan festéket csepegtetett a maga ágyára, talán azért, hogy világossá tegye, ez azért mégiscsak egy műalkotás. J azt mondja, hogy az ő ágya nem imitációja semminek: ez egy ágy. Kétségtelenül egy asztalos készítette, ám míg az az asztalos egy ágyat készített, J egy műalkotást hozott létre, és amennyiben a pontosan ugyanilyen ágyak: ágyak, nem pedig műalkotások, azt, hogy valakinek sikerül készítenie

egy ugyanolyan ágyat, amelyet az asztalosok szoktak, még semmiképpen sem tekinthetjük filozófiai sikernek, bármilyen sikere legyen is J Ágy-ának mint műalkotásnak.

Ezért talán újra kell gondolnunk a művészettörténetet: ha mégis *van* valamilyen hézag és ráadásul ha J módjára megszüntetik, azzal csak egy újabb hézag keletkezik a műalkotások és a hozzájuk teljesen hasonló valóságos dolgok között, akkor lehet, hogy maga a hézag érdekesebb, mint azok a dolgok, melyeket elválaszt egymástól. Először vizsgáljuk meg az imitáció és a valóság közötti hézagot, azután pedig próbáljuk meg feltárni, mennyiben hasonlít ez a művészet és az élet közötti hézagra, ami a kortárs művészeket olyannyira foglalkoztatja; ezután talán jobban és *egyszerre* értjük meg a művészetet és a valóságot. Tehát térjünk vissza a művészetnek imitációként való legelemibb megközelítéséhez, ahhoz a felfogáshoz, mely a művészetet egy végső valóság másának tekinti, amivel olyan viszonyban áll, mint a tükörkép magával a visszatükrözött dologgal – és tekintsünk el a a tudatból fakadó Shakespeare-i bonyodalmaktól, valamint Platón metafizikai megfontolásaitól. Azért vizsgálom meg ezt a régi elméletet, mert lehet, hogy az imitáció és a valóság közötti hézag rávilágít a művészet és a valóság közötti hézag mibenlétére is. Hatásos stratégia lenne, ha kiderülne, hogy mindkettő ugyanazt a hézagot példázza.

Széles körben elfogadott nézet, hogy a hasonlóság, még ha dologpárok közötti pontos hasonlóságról van is szó, nem teszi az egyiket a másik imitációjává. Annak az elvnek a logikájából fakadóan, melyet példázandó felsorakoztattam őket, a kiállításomban szereplő mindegyik vörös felületnek hasonlítania kellett egymásra. Ám leírásom szerint mindegyik független a többitől, és egyik sem imitálja a másikat (bár hozzátehettem volna még egy festményt a puszta vörös négyzetről, amely pontosan olyan, mint a tárgy, melyet tökéletesen utánoz; vagy szerepeltethettem volna az eredeti példában szereplő elismert műalkotások néhány másolatát is). Ehhez hasonlóan J ágya is minden egyes ágyhoz hasonlít, ám egyiknek sem az imitációja, hanem – mint türelmesen magyarázza – valóban csak egy ágy, nem pedig egy ágy imitációja, mondjuk egy olyané, amelyet Van Gogh festett le valamelyik szobabelső-festményén. Az imitációk persze szembenállnak a valósággal, ám aligha tehetem meg, hogy az imitáció elemzésénél egy olyan fogalmat használjak, melyet éppen tisztázni igyekszem. Mégis: „az, hogy ez nem valóságos”, minden bizonnyal hozzájárul ahhoz a gyönyörhöz, melyhez az emberek – Arisztotelész csodálatos pszichológiai megfigyelése szerint – az imitativ reprezentáció révén jutnak. „Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában vizsgálva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását [az angol fordításban: imitation] örömet szemlélük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait” – írja Arisztotelész a *Poétiká*-ban [1448b, ford. Ritoók Zsigmond].

A szóbanforgó gyönyör tehát előfeltételezi, hogy tudjuk: imitációval állunk szemben. Ezért ennek a gyönyörnek valamilyen kognitív dimenziója is van, amiben nem tér el a legerősebb gyönyörök legtöbbjétől. A szexuális gyönyörnek minden bizonnyal része az a hit, hogy az ember a megfelelő partnerrel szeretkezik, vagy legalábbis a megfelelő típusú partnerrel, és nem világos, túlélné-e a gyönyör azt a felismerést, hogy az igaznak vett hitek hamisak. Úgy vélem, ehhez hasonlóan bizonyos hitet előfeltételez az a gyönyör is, melyet bizonyos dolgok elfogyasztása ad, nevezetesen azt, hogy ezek olyan típusú dolgok, amilyenek gondoljuk őket. Az étel megkeseredhet az ember szájában, ha felfedezi, hogy

hite hamis. Megtörténhet ez egy ortodox zsidóval, aki felfedezi, hogy disznóhúst eszik, vagy egy gyakorló hinduval, aki nem tudta, hogy marhahúst eszik, vagy bárkivel, aki olyan, mint a legtöbben közülünk, és rájön, hogy emberhúst eszik (bármilyen jó ízűnek érzi is valójában). Ahhoz, hogy meglegyen a különbség, nem szükséges, hogy képesek legyünk ízlelni a különbséget, hiszen az evésből származó gyönyör – legalábbis az embereknél – általában jóval összetettebb, mint az ízlelésből származó, és – ahogyan Goodman egy ezzel párhuzamos esetben kimutatta – annak ismerete, hogy *van* különbség két étel között, végül különbséget vonhat maga után abban, hogy milyen ízűnek érezzük őket. Ha pedig nem von maga után, akkor lehet, hogy a kettő közötti különbség végső soron olyasmi, amivel az ember nem törődik annyira, hogy gyönyörének háttérében szerephez jusson az idevonatkozó hite.

A marhahús természetesen nem disznóhús-imitáció, mint ahogyan a férfiak sem nő-imitációk, a szexualitással kapcsolatos esetre visszatérve, amikor egyszer csak kiderül, hogy az ember olyan partnerrel van együtt, aki valójában teljesen más típusú, mint hitte. Ezekben az esetekben pusztán arról van szó, hogy a hitek hamisak és valakit valaki másnak hiszünk. Nem vagyok biztos benne, hogy az, ami az imitációt a valóságtól elválasztja, valami olyasmi, mint ami a férfit a nőtől vagy a disznóhúst a marhahústól elválasztja; részben azért nem, mert nem tudom biztosan, *maga a valóság* milyen megkülönböztető jegyekkel rendelkezik. De megdöbbentő, hogy az imitációk esetében a gyönyör forrását szükségképpen valami nem-valóságosnak kell tekintenünk, bármit jelentsen is ez; következésképpen a valóság fogalmának hozzáférhetőnek kell lennie mindenki számára, aki gyönyörhöz jut a dolgoknak ebben a rendjében. A gyerekek talán azért élvezik kevésbé az imitációkat, mint a felnőttek, mert még nem fejlődött ki a valóság-érzékük – vagy még nem sajátították el a valóság fogalmát –, és ha az imitációk mégis élvezetet nyújtanak számukra, ennek nem az az oka, hogy azok imitációk, miként Arisztotelész megfigyelése előírná. Jelentős gyönyörűséget okozhatunk egy hiszékeny embernek azzal, ha utánozzuk rég elvesztett fiát, úgy téve, mintha a fia lennénk – ám aligha feltételezhetjük, hogy ennek az embernek a gyönyöre túléli azt a felismerést, hogy valójában csak úgy tettünk, mintha a fia lennénk. Az apa gyönyöre tehát éppen a fordítottja lenne annak a gyönyörnek, amelyet Arisztotelész ír le, ahol is tudni kell, hogy ez egy imitáció, és ennek imitáció-volta részét alkotja a benne lelt gyönyört magyarázatának. Valaki gyönyörködhet abban, amit fia imitációjának hisz, ám ezt a gyönyört mélyen átalakítaná az a felfedezés – az a „felismerés”, ahogyan Arisztotelész nevezné –, hogy amit imitációnak vett, az valójában a saját fia. Ezért az imitációkban való gyönyörködés a gyönyörnek ugyanabba a rendjébe tartozik, mint a képzelgések, ahol a képzelgő számára nyilvánvaló, hogy egy vágyképet élvez, nem pedig megtévesztették, hogy azt higgye, egy valóságos dologgal áll szemben. A képzelgőket olykor büntudat gyötri, mert azt gondolják, hogy ha vágyképeik morbidak vagy szadisták, akkor bizonyára ők is azok – pedig valójában a legtöbb képzelgő elborzadna, ha a valóságban látná azt, amit fantáziál. Mindenkit elborzasztanak azok az állatok, melyeket Arisztotelész a legocsmányabb állatoknak nevez, képmásaik viszont annál jobban tetszenek, minél pontosabbak. Ebből nem az következik, hogy „lelkünk mélyén” valójában szeretjük azokat az állatokat. A gyönyörben minden bizonnal szerepet játszik az az ismeret, hogy nem valóságos történésről van szó; ez játszik szerepet, nem pedig az, hogy tanulunk az imitációból, mint ahogyan Arisztotelész a későbbiekben mondja, látszólag magyarázatot adva ezzel, ám valójában témát váltva.

Efféle gyönyör tehát csak azok számára elérhető, akik a valóság olyan fogalmával rendelkeznek, mely szembenáll a vágyképpel – vagy az imitációval –, és akik belátják, hogy teljesen másfajta gyönyörhöz jutnának, ha megpróbálnák valóra váltani vágyképeiket. Ha viszont nincs eltérés e két gyönyör között, akkor az előbbit nem magyarázhatjuk a vágyképből merített gyönyörként, mivel nyilvánvaló, hogy a vágykép és a tény közötti különbség hedonisztikus szinten nem von maga után különbséget: ugyan a vágykép okozza a gyönyört, de nem azért, mert vágykép. Tehát nem csupán a gyönyörforrás mibenlétére vonatkozó ismeretet, hanem a gyönyör magyarázatának ismeretét is előfeltételeznünk kell. És a kettő közül egyik sem hozzáférhető, ha a valóság és a vágykép – vagy a valóság és az imitáció – közötti különbség fogalma még nem alakult ki, mint a gyermeknél, vagy pedig nem érvényesül, mint az örülteknél (Platón szerint az örült valóban átéli azokat a gyönyöröket, melyekről legtöbben csak álmodunk). Itt tehát nem olyan típusú hamis hittet van dolgunk, mint amikor azt hisszük, hogy valami marhahús, pedig valójában disznóhús. Úgy tűnik, látszat és valóság különbségének megtanulása egy másik, némileg filozófikusabb rend megtanulásával egyenlő, mint a disznóhús és a marhahús, vagy a férfi és a nő közötti különbség megtanulása. Legalább átmeneti érvénnyel meg kell próbálnunk tisztázni ezt, annál is inkább, ha ez hasonlít a műalkotások és a valóságos dolgok közötti különbséghez. Mindazonáltal a művészetkedvelő nem olyan, mint Platón barlanglakója, aki nem képes felismerni a valóság és a látszat közötti különbséget: a művészetkedvelő gyönyöre éppen egy olyan különbségen alapul, melyet felismernie logikai követelmény.

Térjünk vissza Narcissushoz, aki abba szeret bele, akit a vízben látni vél: egy csinos fiúba. Ezen a ponton az is lehetséges lett volna, hogy Narcissus azt higgye, a fiúknak két rendje van: azok, akik a vízben élnek, és azok, akik hozzá hasonlóan a szárazföldön. E hit alapján kidolgozhatná a víziemberek bonyolult antropológiáját, kitartó megfigyelések révén felfedezné, hogy alakjuk és viselkedésük nagyon hasonlít a miénkre, bár különös módon anizotropok és sebezhetetlenek: a vízfíúkon átszúrt lándzsák nem okoznak vérzést. És – ami Narcissus számára örjítő – nem lehet megölelni őket. Bárhogyan jutott is Narcissus a tükröződés gondolatára, ezzel mérhetetlenül leegyszerűsítette az antropológiát, a fiziológiát és a hidrológiát, az optikának viszont alig ártott. A tükröződés-fiúk – mondja Narcissus –, nem fiúk, hanem csak fiú-szimulákrumok – ezzel spontán módon egy olyan predikátumot fedezve fel („tükröződés-”), mely egy névszóhoz kapcsolva nem eredményezi azokat a következtetéseket, melyeket a névszóhoz illesztett predikátumok normális esetben szoktak: a kövér fiúk fiúk, a sovány fiúk fiúk, a tükröződés-fiúk viszont nem fiúk. Mivel a világ valóban az ilyen párdarabok hatalmas osztályait tartalmazza, előbb-utóbb mindegyikünknek meg kell tanulnia bánni az ilyen predikátumokkal. Így amikor a gyermek beszámol a mamájának, hogy az éjjel egy macska volt a szobájában és meg akarta enni őt, a mamája, a megszokott védelmező hajlamát tekintve igencsak meglepő módon, nem macskavadászatra indul, hanem megismerteti fiával az álom fogalmát: egy álom-macska nem macska.

Nehéz nem csodálni azt a hatalmas elméleti erőfeszítést, amit az ilyen predikátumok feltalálása igényelt. Vannak törzsek, melyek úgy gondolják, hogy álombéli élményeik valóban megtörténtek, és a nyilvánvaló ellentmondásokat a következőképpen magyarázzák: alvás közben az ember egy időre elhagyja a testét, és egy másikba költözik, melyben *valóban* átéli azokat az élményeket, melyekről mi azt mondanánk, hogy nem átéltük, hanem

álmodtuk őket. Az álmoknak azt az általánosan elismert jellemzőjét, hogy torzak, szerencsés módon azzal magyarázzák, hogy azok a test-csere viszontagságainak a következményei. Azért mondom, hogy „szerencsés módon”, mert a másik lehetőség az lenne, hogy a világ torzulásával magyaráznák: ekkor azt hinnék, hogy a valóság sokkalta bonyolultabb, mint a mi sivár testünkben való élet alapján feltételeznénk, örületes metamorfózisokkal és alakváltásokkal van tele, amelyben hús-vér valósággá válhat az, amire csak vágyakozunk. Ezzel szemben az, ahogyan ők magyarázzák a torzulásokat, jobb esélyt ad egy valószínű tudomány kidolgozására, mint hogyha azt, amit álmodnak, össze kellene egyeztetniük azzal, amit a hétköznapi megfigyelés mutat: ebben az esetben aligha létezhetne számukra akár egyetlen természeti törvény is. Az „álom”, a „tükröződés” vagy a „visszhang” predikátum lökhárítóként szolgál a hiteknek ebben a rendszerében, amely konzervatív módon úgy definiálja a világot, hogy teljesen különböző ontológiai térbe utasítja ki azokat a létezőket, melyek sokkal bonyolultabbá tennék a rendszert, ha bebocsátatnának a világba. Természetesen még ha fel vagyunk is szerelve ilyen fogalmakkal, az egyedi esetekben akkor sem mindig könnyű őket alkalmazni; különösen akkor nem, amikor az egyedi esetek annyira hasonlítanak valóságos világbéli párdarabjukra, hogy semmilyen belső jellemzőjük nincs, ami segítene a helyes osztályozásban.

Ilyen helyzetben lehettek például azok a szegény utazók, akikkel Prospero varázslata elhitette, hogy hajójukon tűz ütött ki, a tengeren pedig vihar dül: végülis előfordulnak ilyen katasztrófák, úgyhogy az átélt zűrzavar közepette örülség lett volna azt mondani, hogy csak hallucinálnak. Sőt, amikor Prospero azt állítja, hogy mindezt varázslat révén hozta létre, kézenfekvőbb volt őt örülni tekinteni, és *A vihar* negyedik felvonásában szereplő igen lapos allegóriának az az episztemikus funkciója, hogy bebizonyítsa Ferdinándnak, hogy Prosperónak valóban varázsereje van: „[...] hadd bővöljek álmok / művészetével valamely csodát / Az ifju pár szemébe”. [IV.1., Babits Mihály ford.]. Mert hogyan másként hihetne neki bárki is, ha nem úgy, hogy feláldozza azt a képességét, mellyel meg tudja különböztetni a ténnyt a képzelődéstől? A hajótörésnek tehát nincs nagyobb ontológiai súlya, mint „e látás párávázának”, és minden olyan vélekedést, amely e látomás valóságához igazodott, felül kell vizsgálni, és az illúzió alapuló, tény-ellentétes történetből kell az események igaz történetét megalkotni. Tegyük fel, hogy rábukkannak a hajóra: milyen nehéz lenne megmagyarázni, hogy a hajó sértetlen, ha továbbra is meg lennének győződve róla, hogy a tengeren tűz ütött ki és hajótörést szenvedtek! És bár az esetet még bonyolultabb teszi a varázslat – ami maga is majdnem ugyanabba az ontológiai rendbe tartozik, mint az „álom” és a „tükröződés” –, a kérdés elég súlyos ahhoz, hogy felvesse a filozófiai szkepticizmus problémáját. Azok a bennünket foglalkoztató predikátumok, melyek maguk után vonják, hogy amire vonatkoznak, hamis – abban az értelemben, ahogy egy hamis barát nem barát –, nyitva hagyják a lehetőséget, hogy egy hamis x -et x -nek vegyünk – külső megjelenés tekintetében ugyanis egy hamis x eléggé hasonlít egy x -re ahhoz, hogy x -nek vegyünk. Hasonló ez ahhoz, ahogyan Descartes azt feltételezte, hogy mindig lehetséges, hogy egy álmvilágot a valóságos világnak vegyünk; és mivel egy x -imitáció egyben egy hamis x is, Platón gyanakvó gondolkodásában a mimetikus művészet az illúzió állandó lehetőségét hordozza. A hamis dolgokra vonatkozó hitek természetesen nem szükségképpen hamis hitek, és – erre a kétértelműségre később még lesz alkalmunk visszatérni – megjegyezhetjük, hogy a hamis hit is hit, mint ahogyan a hamis mondat is mondat. Az illúzió kérdését félretéve, bizonyára a deskriptív hamisságnak ez a stigmája foglalkoztatta Platont a mimetikus műalkotásokkal kapcsolatban. Ám az nyilvánvaló

módon nem jutott eszébe, hogy a műalkotás fogalmának nagyjából ugyanez a funkciója: az, hogy az általa jelölt dolgokat kizárja a valóságból, függetlenül attól, hogy a kérdéses tárgy éppenséggel imitáció vagy sem. Majdnem olyan ez, mintha Platónnak nem jutott volna eszébe, hogy a dolgok másképp is minősülhetnek valótlannak, nem csak mint imitációk.

Gondoljuk meg, mi a szerepe a „nem úgy gondoltam” kifejezésnek, amikor egy félresikerült cselekedet után kimondjuk. Pontosan arra szolgál, hogy kivonjuk a cselekedetet azoknak az értékeléseknek és reagálásoknak a hálózatából, mely alá egy külsőleg hasonló cselekedet akkor tartozna, ha „úgy gondoltam” volna. Ugyanilyen a „csak vicc volt”, vagy „csak játék volt”, vagy „csak egy színdarabban volt” végül pedig az „ez egy műalkotás”. Ám akkor mit mondjunk J ágyáról, ami bár műalkotás, pontosan olyan, mint egy közönséges ágy – mivel az is. J azt mondja, nyugodtan feküdjünk csak rá, tökéletesen rendjén van, ha így teszünk, és így tovább. Óvatosan fogunk eleget tenni a felszólításnak, mert abban ugyan teljesen biztosak vagyunk, hogy mit kell tenni az ágyakkal, ám abban radikálisan tanácstalanok vagyunk, mit kell tenni olyan műalkotásokkal, melyek véletlenül ágyak. Közönséges ágyak esetében *zavarbaejtő* lenne egy ilyen bátorítás. Bármilyen legyen is a helyzet, szoros fogalmi kötelékek vannak a játékok, a varázslat, az álmok és a művészet között, melyek mindegyike a világon kívül esik és ugyanolyan típusú távolságra áll tőle, mint az, amit elemezni igyekszünk. Ebben az irányban haladva persze csak egy bizonyos pontig juthatunk az imitáció megértésében, mivel azon túl, hogy hamis dolgok, az imitációk rendelkeznek egy ennél fontosabb funkcióval is: azzal, hogy valóságos dolgokat reprezentálnak. Ám a maga a reprezentáció fogalma kétértelmű, és mielőtt továbbhaladnánk, jó lesz, ha alaposabban megvizsgáljuk.

A reprezentációnak az a két értelme, melyet ki akarok emelni, Nietzsche-nek a tragédia születéséről szóló szövegéből származik. Nietzsche szerint a tragédia abból született meg, ami először és eredetileg a dionüszoszi rítus volt. Elfogadhatjuk, hogy amikor valamit vallásiként azonosítanak, azzal kizárják a valóságból, legalábbis a szokványos valóságból: a megszentelt víz nem csupán víz, bármennyire megkülönböztethetetlen legyen is a közönséges víztől. Ezért logikai párhuzamot vonhatunk egy szent körzet (mondjuk Dionüszosz ligete) és azon terület között, amelyen belül ha valami történik, azt hivatalosan művészetként osztályozzuk. Később visszatérek erre a párhuzamra, ám egyelőre maradjunk Nietzsche elméleténél. Először is azt kell felidéznünk, hogy a dionüszoszi rítusok orgiasztikus események voltak, melyeken az ünnep résztvevői lerészegedés és szexuális játékok révén az örvény állapotába juttatták magukat, amit nagyrészt Dionüszossal társítottak. „Ezeknek az ünnepeknek a középpontjában majd mindenütt a túltengő nemi fegyelmezetlenség állott [...] a természet legvadabb bestiáit engedték itt szabadjárá, előállítván a kéjnek és a borzalomnak azt az ocsmány keverékét, mely nekem mindig is a voltaképpen ’boszorkányitalnak’ tűnt” – írja Nietzsche *A tragédia születésé*-ben [Budapest, 1986, 33.o.; ford. Kertész Imre]. Egyszóval arra törekedtek, hogy elkábítsák a racionális képességeket és a morális gátlásokat, ledöntsék a személyeket elválasztó határokat, míg a tetőpontra maga az isten meg nem jelent az ünneplőknek. Meg voltak róla győződve, hogy az isten minden egyes alkalommal a szó szoros értelmében jelen van – ez a reprezentáció első jelentése: *re*-prezentáció, megjelenés. Mindazonáltal – és most mindegy, mennyi idő múltán – a rituálé helyébe később az esemény szimbolikus előadása lépett: a tragédia. Az ünneplők – akikből időközben a kórus lett – nem annyira

elmerültek a rítusokban, mint inkább imitálták a táncot; egyfajta balett volt ez. A rituálé tetőpontján nem annyira maga Dionüszosz jelent meg, mint korábban, hanem inkább valaki, aki őt reprezentálta. Nietzsche úgy gondolja, hogy a tragikus hős ebből a korai pótipifániából fejlődött ki. Ez tehát a reprezentáció második értelme: valami, ami valami más helyett áll, valami mást képvisel, mint ahogyan képviselőink helyettünk jelennek meg a Kongresszusban.

Természetesen hatalmas különbség van egy valódi istennek egyfajta csoportlélek előtti misztikus megjelenése és szimbolikus reprezentációja között, amikor valaki pusztán imitálja a szóbanforgó istent mások előtt, akik gyakorlatilag a közönségét alkotják. Az én kérdéseim nem annyira a történeti vagy akár a valláspszichológiai, mint inkább fogalmi jellegűek, és leginkább az foglalkoztat, hogy a reprezentáció két jelentése nagyon szoros megfelelésben áll a *jelenség* két jelentésével. *Első* értelme szerint maga a dolog jelenik meg, mint például amikor az Esthajnalcsillag megjelenik az égen, méghozzá úgy, hogy nevetséges lenne azt mondani, hogy ez nem maga az Esthajnalcsillag, hanem annak csak egy „megjelenése”, „látszata”. *Második* értelme szerint viszont valóban szembeállítjuk a jelenséget a valósággal, talán Platón követve, és azt mondjuk, hogy amit a napnak véltél, az csak egy „jelenés”, „látszat” volt, talán a Nap képmása, egy ragyogó fénypászma. Az ünneplőknek Dionüszosz a jelenség első értelmében jelent meg, és ha bármelyikük azt hitte volna, hogy ez „csak egy jelenés”, akkor azt érezték volna, hogy a rituálé nem működik. Dionüszosz a kifejezés második értelmében jelenik meg a tragédia előadásában, melyek a hellenisztikus átlényegítés nyomán bizonyos távolságot teremtettek a rítusokkal szemben. Ha valaki azt hinné, hogy egy isten jelent meg, azt mondanák neki, hogy ez csak látszat (nem pedig a valóságos dolog): és ha mégis neki lenne igaza, azt a többiek a színházi közeg durva megsértésének éreznék, hiszen az isteneknek semmi keresnivalójuk a színházban.

Úgy vélem, ez a kétértelműség rendkívül mélyen gyökerezik, nem korlátozódik arra a példára, melyből levezettük. Nyilvánvaló, hogy a reprezentáció vagy a jelenség első értelmét sokhelyütt a tág értelemben vett művészet fogalmával kapcsolták össze, és talán ez ad számot arról is, hogy a művészetet gyakran a varázslatossággal társították. A művész rendelkezett azzal a képességgel, hogy egy adott valóságot egy attól idegen közegben újra jelenlévővé tegyen: egy istent vagy egy királyt a kőben. A képmáson levő megfeszítést az igazi hívők magának az eseménynek tekintették, mely csodálatos módon újra jelen van, mintha összetett történeti identitással rendelkezne, és különböző időkben és helyeken megjelenhetne ugyanaz az esemény. Valahogy úgy, ahogyan Krishna isten, akiről a híres legenda azt tartja, hogy számtalan tehenészlánnyal képes egyszerre szeretkezni. Hogyan másként tudunk számot adni a képrombolásról és a faragott képekre vonatkozó tilalomról, ha nem úgy, hogy valami efféle hitet feltételezünk? (Platón azt feltételezte, hogy az ideák jelen vannak a jelenségeikben, az utóbbiak tehát a valóságnak legalább egy alacsonyabb fokával rendelkeznek; aztán pedig a jelenséget *szembeállította* a valósággal, a kétértelműségnek ezzel mintegy mindkét oldalát kiaknázva). Mindenesetre, ha valami megszűnik a megfeszítés re-reprezentációja lenni, és pusztán azzá lesz, amit megfeszítés-reprezentációnak nevezhetünk – egy puszta képpé –, akkor a feléje forduló gyülekezet inkább hallgatóság lesz, nem pedig egy misztikus-történeti darab résztvevője, a templom falai pedig félig-meddig egy galéria falaivá alakulnak át, melyek építészeti szoros viszonyban állnak a színház falaival, melyek viszont, ha Nietzschének igaza van, a szent körzetek határainak építészeti megfelelői voltak.

Azt a rendkívül régi elméletet, miszerint a reprezentáció megtestesíti azt, amit a modernebb elmélet szerint csak képvisel, talán igazolja az a grammatikai tény, hogy továbbra is egy történet – vagy egy kép – tartalmáról szoktunk beszélni. Például amikor valamiről azt mondjuk, hogy az „Marx képe” [the picture of Marx] vagy „O története” [the story of O], akkor az angolban grammatikailag hasonló módon járunk el, mint amikor azt mondjuk, hogy valami egy „sörösüveg” [a bottle of beer] vagy „kalamajka” [a kettle of fish], ahol az „of” azt jelöli, amit a nyelvészek mély prepozicionális kifejezésnek neveznek. Ezért úgy tűnhet, hogy a kettő különböző típusú, mivel az egyik – mondjuk az „O története” [the story of O] – megengedi a genitivus-formát [O's story], olyan viszont, hogy „a sör üvege” [the beer's bottle], nem létezik. Ám úgy vélem, ez illúzió. Az „O története” [O's story] ugyanis kétértelmű: egyrészt lehet a sade-i történet egy fiatal nő szexuális megalázásáról, de ugyanúgy utalhat azokra a történetekre is, melyeket O mond el; a „Wellington herceg képe” pedig lehet a Vasherceg portréja, amit Goya festett, de ugyanígy lehet valamelyik kép is a Herceg gyűjteményében, akár éppen ez a Goya-kép. Ebben az esetben a Herceg Herceg-képéről van szó, ahol is a „Herceg-kép”-kifejezésben szereplő Herceg-predikátum azt azonosítja, hogy a herceg képei közül melyikről van szó. Goodman ezt a predikátumot kötőjelekkel fejezné ki: „Wellington-hercegének-a-képe”.

Ha elképzelhető, hogy a mimetikus reprezentáció abból fejlődött ki, amit korábban a kifejezés első értelmében vett reprezentációnak, nevezetesen maga a dolog reprezentációjának tekintettek, akkor azt mondhatjuk: amennyiben az előbbi esetben hihették azt, hogy a dolognak a színe előtt állnak, a mimetikus reprezentációnál lehetséges volt tévesen azt hinni, hogy magának a dolognak a színe előtt állnak. Ez azt feltételezi (ami kétségtelenül ellentmond a történeti ténynek), hogy a két reprezentáció hasonlít egymásra, ennél fogva hasonlít arra, amit a valóságos dolognak vettek volna. Ehhez ugyanis a jelenségben semminek sem kellett megváltoznia, hanem csak a felfogásmódnak a jelenségek és a valóság viszonyáról. Az előbbi esetben azonosság-viszonyról – a jelenséget látva az ember *magát* a dolgot látta –, az utóbbiban pedig jelölési viszonyról volt szó – egy hézag nyílt meg úgymond a valóság és annak reprezentációja között, ami ahhoz a hézaghoz hasonlítható (ha nem egyenesen azonos vele), amely a reprezentáló vagy deskriptív nyelvet választja el a valóságtól.

Bár újra és újra vissza fogok térni a reprezentációnak ehhez a kettős fogalmához, egyelőre elsősorban a mimetikus forma érdekel. Amint belátjuk valamiről, hogy reprezentáció, amiről fel kell tételeznünk, hogy az éppen érvényes hasonlóság-ismérvek szerint kellőképpen hasonlít a valóságra ahhoz, hogy annak miméziseként lehessen felfogni, speciális tévedések válnak lehetővé: tévedésből össze lehet keverni a valóságot annak imitációjával, vagy pedig – ami valószínűbb – össze lehet téveszteni az imitációt az általa jelölt valósággal, és ílymódon a prezentálttal szemben olyan beállítottság és olyan elvárások válnak lehetségessé, melyek csak annak eltérő ontológiai szinten elhelyezkedő párdarabjával szemben helyénvalóak. Így tehát a mimézis programjának elkötelezett művészeknek speciális óvintézkedéseket kell tenniük, hogy elkerüljék ezeket tévedéseket. Minden bizonnyal ez a színház egyik funkciója: amit a színpadon látunk, az bizonyos távolságra kerül, és a konvencióknak megfelelően kívül kerül a hiteknek azon a hálózatán, melyek alá a rájuk minden tekintetben hasonlító dolgok akkor esnének, ha valóságos dolgoknak vennék őket.

Egyes esztéták hasznosnak vélték, hogy a *pszichikai távolság* fogalmával jelöljék azt a különös elszigetelő réteget, melyet beállítottságunk átalakulása von meg köztünk és figyelmünk tárgya között, és amit a gyakorlati beállítottsággal szokás szembeállítani. A megkülönböztetés alapját Kant művében, *Az ítélőerő kritikájában* találjuk, ahol úgy tűnik – és talán Kant azt is akarja, hogy így tűnjön –, hogy bármilyen tárgy esetében két eltérő beállítottság lehetséges, úgyhogy a művészet és a valóság közötti különbség végső soron nem annyira a dolgokban, mint inkább a beállítottságokban van, ennél fogva nem az számít, hogy mihez viszonyulunk, hanem az, hogy miként viszonyulunk hozzá. Nyilván felhozható egy s más ezen felfogás mellett, ha a szóbanforgó tárgyak nem már eleve műalkotások, hanem pusztán olyan dolgok, melyek valamilyen szerepet játszanak a gyakorlati világot alkotó célszerűségek hálózatában. Bármikor felfüggeszthetjük a gyakorlati beállítódást, hátraléphetünk és kialakíthatunk egy eltávolító látásmódot: ekkor a tárgy alakját és színeit látjuk, azért élvezzük és csodáljuk, ami, elvonatkoztatva mindenfajta hasznosságra vonatkozó megfontolástól. Ám mivel a kontemplatív távolságtartás egy beállítottság, melyet majdhogynem bármivel kapcsolatban felvehetünk, bármennyire valószínűtlen legyen is (gondoljunk csak arra, ahogyan a dolgok kiléphetnek a gyakorlati munka *Zeugganzes*-éből, és az esztétikai kontempláció emelkedett tárgyaivá válhatnak), akár az egész világot is szemlélhetjük esztétikai távolságtartással, látványosságként, komédiaként vagy bármi másként. Ám *éppen ezért* e megkülönböztetés alapján nem vagyunk képesek megmagyarázni a műalkotások és a valóság közötti kapcsolatot, mivel ez metszi azt.

Egyébként úgy gondolom, előfordulhatnak olyan esetek, amikor helytelen vagy embertelen lenne esztétikai beállítottságot felvenni, és bizonyos valóságokat pszichikailag eltávolítani – például balettként nézni egy tüntetést, ahol a rendőrök ütik a tüntetőket, vagy a bombázó fedélzetéről lepillantva rejtélyes krizantémokként látni a felrobbanó bombákat. Az ilyen esetekben annak a kérdésnek kell felmerülnie, hogy mit kellene *tenni*. Hasonló okokból úgy vélem, vannak olyan dolgok, melyeket majdhogynem immorális lenne a művészetben reprezentálni, pontosan azért, mert ezzel bizonyos távolságra kerülnek, ami morális szempontból éppenhogy helytelen. Tom Stoppard egyszer azt mondta, hogy ha az ember azt látja, hogy az ablaka előtt valamilyen igazságtalanság történik, a legkevesbé hasznos dolog, amit tehet, hogy ír egy színdarabot róla. Én továbbmennék, és azt mondanám, helytelen színdarabot írni egy olyan igazságtalanságról, melybe kötelességünk lenne beavatkozni, mivel azt a színdarab épp típusú távolságra helyezi a közönségtől, amit a pszichikai távolság kifejezésével próbálnak leírni: nagyjából emiatt bírálták Diane Arbus fotóit. Ez persze annak elismerését jelenti, hogy van valami a pszichikai távolság elképzelésében – csak hogy az általunk keresett megkülönböztetés megvonásában nem fog segíteni. Talán azt mondhatjuk, hogy a műalkotás olyan dolog, mellyel szemben csak az esztétikai, és sohasem a gyakorlati beállítottság helyénvaló. De ez ellentmond annak a ténynek, hogy a művészetnek mint művészetnek gyakran kellett hasznos – didaktikai, épületes, megtisztító vagy bármilyen más – szerepet játszania, és ezért ez az elmélet olyan különválást előfeltételez, mely a művészettörténetnek csak speciális időszakaiban volt lehetséges. Az érett barokk művészetének nyilvánvalóan nem volt célja, hogy érdek nélkül fogják fel: az volt a célja, hogy változást hozzon az emberek lelkében. Ezért én inkább George Dickie-vel értek egyet, aki „a pszichikai távolság mítosz”-át támadva azt mondja, hogy nem valamilyen rejtélyes beállítottság tart távol bennünket attól, hogy megpróbáljunk beavatkozni a színpadon zajló cselekedetekbe, hanem az, hogy tudjuk, hogyan kell egy színdarabot nézni: az, hogy megtanultuk a színházi konvenciókat. Mert elég tudni, hogy

valami egy *színházban* történik, hogy bizonyosak legyünk abban, hogy „nem valóságosan történik”.

A színház konvencionális határai tehát hasonló szerepet játszanak, mint az idézőjelek: arra szolgálnak, hogy a közöttük levő szavakat, bármilyenek legyenek is, kiemeljék a közönséges diskurzusból, és leválasszák a tartalmat arról a beállítottságról, mely akkor lenne helyénvaló, ha állítanánk a mondatot, nem pedig pusztán megemlítenénk. Az idéző nem felelős a kimondott vagy leírt szavakért – az idézés aktusában ezek nem az ő szavai (bár természetesen saját magát is idézheti: ez azonban más nyelvi aktus, mint az, amikor megismétli önmagát). Valójában ehhez hasonló jellemzőket mindenütt találhatunk a művészetek területén: akár csak a színpad, a képkeretek vagy kiállítási tárlók is elégségesek, hogy tudassák a konvenciókban járatos emberekkel, hogy arra, amit ezek kijelölnek, nem úgy kell reagálniuk, mintha valóságos lenne. A művészek éppen erre a célra használják a konvenciókat, és csak akkor sértik meg őket, amikor az a céljuk, hogy illúziót keltsenek vagy az, hogy a művészet és a valóság közötti folytonosság érzését keltsék fel, mint Guercino *Szent Petrinella sírjátétele* ábrázoló festménye esetében, melynek alsó sarka egybeesik Szent Petrinella sírjának valóságos peremével, amely fölött a festményt eredetileg elhelyezték.

A mimézis kétségtelenül könnyen az illúziókeltésbe fordulhat át, és ez a veszély az, ami Platónnak a mimetikus művészettel kapcsolatos aggályaiban munkál. Ám maga a mimézis – feltéve, hogy a közönség számára világosak a kiemelés konvenciói – valójában éppen azokat a hiteket függeszti fel, melyek ezek nélkül a konvenciók nélkül működésben lennének. Eszerint a mimetikus művész éppen konvenciók ismertségébe vetett bizalma folytán viheti a mimézist a végletekig: ezért tehet mindent, ami az adott zárójelek között megjelenik, annyira hasonlítósá ahhoz, amivel a valóságban találkozhatnánk, amennyire csak lehetséges. Fő problémáját így lehetne megfogalmazni: mindaz, ami a zárójelek közé kerül (bármi legyen is az), kellőképpen hasonlítson a valóságra ahhoz, hogy biztosítsa az utánzott dolog spontán azonosítását, ám eközben maguk a zárójelek kezeskedjenek arról, hogy az eredményt senki se tekintse valóságosnak. Természetesen lehetséges, hogy a projektum félresikerül: elképzelhető, hogy az egyik színész valóban leszúrja a másikat, és amikor a többi színész meghajol, a holttest ottmarad a színpad szélén, egy vértócsa közepén, a hallgatóság pedig gyanútlanul tapsol, azt gondolván, hogy egy megdöbbentő realista ötletéről van szó, egy eszközről, hogy az illúziót a függönyökön túlra is kiterjesszék – nagyjából ugyanúgy, ahogyan Guercino tette az imént leírt festmény esetében. A zárójelek nagyon hatékonyan fel tudják függeszteni a hétköznapi hiteket.

De ha eltekintünk az ilyen eltévelyedésektől, joggal mondhatjuk, hogy minél nagyobb fokú realizmusra törekszik a művész, annál inkább szükség van olyan külső jelekre, melyek megmutatják, hogy a néző művészettel áll szemben, nem pedig a valósággal; és annál kevésbé van rájuk szükség, minél kevésbé realisztikus a mű. Gondoljunk csak Orson Welles híres rádiójátékára a harmincas évekből: a rádióhallgatók tényleg elhitték, hogy a Földet Mars-lakók támadták meg, hiszen honnan is tudhatták volna, hogy pusztán szimulációval van dolguk, nem pedig tényekkel (ha televízióadás lett volna, felirat lehetett volna a képernyő alján, de rádióadásnál semmi ilyesmi nem lehetséges, mivel nem vagyunk képesek egyszerre két dolgot hallani úgy, ahogyan képesek vagyunk egyszerre két dolgot látni). Amikor valaki a színházat kiviszi az utcára, teljesen egyértelművé kell tennie, hogy szerepeket játszó színészekről van szó, nem pedig valóságos dolgokat művelő valóságos emberekről: ezért kellenek az olyan eszközök, mint a maszk, a

speciális jelmezek, a smink, a jellegzetes intonálás és hasonlók. A realista színdarabok realiztikus jelmezei fokozzák a művészi illúziót, ám az utcai színjátékokban összezavarnák a nézők beállítottságait, akik nem tudnák eldönteni, hogy szemtanúk vagy nézők. Nagyjából ugyanez vonatkozik az egyenruhákra vagy a speciális ruhadarabokra is. Van egy orvos-ismerősöm, aki minden reggel elkocog a metróig: mivel utcai ruhát visel és orvosi táská van nála, állandóan megállnak mellette az autók, és felajánlják, hogy elviszik. Ez nem történne meg, ha a kocogásnál használatos szerelésben futna, hiszen a kocogók nem valahová futnak, hanem pusztán csak futnak; ekkor viszont az orvosi táská mondana ellent a ruházatnak. Ha valaki kiáll a 114. utca közepére és elefántként bög vagy ugat, mint egy kutya, örültnek tartják, a színpadon viszont semmi ilyesmit nem gondolnának róla: mindenki tudná, hogy állatokat utánoz, nem pedig állatnak vagy bármi másnak hiszi magát – amit nagyon is felteszünk róla, ha a 114. utcában ugat. Aligha túlozzuk el a művészet (Meyer Shapiro kifejezésével élve) nem-mimetikus jellemzőinek filozófiai szerepét, ha azt mondjuk, hogy ezek teszik lehetővé a mimetikus művészetet.

Továbbra is Nietzsche színháztörténeti vizsgálódásainak szellemében tegyük fel, hogy Euripidész korára – Nietzschénél ő az a gonosztevő, aki az ész révén tönkretette a tragédiát – az athéni közönség már eléggé elsajátította a színház konvencióit ahhoz, hogy Euripidész purgatív programjába foghasson, és kizárjon drámáiból mindent, aminek párdarabja nem található meg az életben. Nietzsche feltételezése szerint Euripidész úgy gondolta, hogy „mindennek értelmesnek kell lennie, hogy szép lehessen” [*A tragédia születése*, 104.o.], és ezért drámáiban a racionalitás olyan programját hajtotta végre, melyet Nietzsche Szókratésszal kapcsol össze. Ha teljesen nem számolja is fel, igencsak elcsökevényesíti a kórust, lévén a kórus mimetikailag hiteltelen, hiszen a valóságban az ember nem kibicek zajos, névtelen csoportja jelenlétében éli az életét. A kórusnak a tragédiákban természetesen kognitív szerepe van: például az, hogy tudassa, mit gondol a hős. Ez az információ a kórus révén jutott el a hallgatósághoz, mely így jobban megértette, mi történik. Ez a tájékoztató funkció döntő jelentőségű, a kérdés csupán az, hogyan lehetne „természetesebb” módon megoldani. Pontosan ez lett később a bizalmas (a fegyverhordozó vagy a szolgálólány) szerepe: a hős vagy a hősnő neki teljes bizalommal felfedheti legbensőbb félelmeit és céljait. Hasonló okokból kellett a hősök és a hősnők rendkívüliségét visszafogni, hogy közelebb kerüljenek az átlagemberhez, mert így különösebb erőfeszítés nélkül be lehet illeszteni magatartásukat azon hitek és gyakorlati cselekedetek körébe, melyek révén mások cselekedeteit ésszerűnek láthatjuk, és olyan motivációkat tulajdoníthatunk nekik, amilyeneket mi is magunkévá tehetnénk, hiszen megfelelőit saját életünkben is megtaláljuk. A régi hősök tulságosan kozmikusak, motivációik pedig tulságosan emelkedettek és távoliak, hogysem beléphetnének azokba a gyakorlati szillogizmusokba, melyeket a hétköznapi emberek magukévá tehetnek. Olyan típusokkal helyettesítették hát őket, melyeket mi is meg tudunk érteni: háziasszonyokkal, féltékeny férjekkel, nehezen kezelhető kamaszokkal és hasonlókkal, és így az érthető tragédiák alakjai banálissá lettek. Ezt nevezi Nietzsche Esztétikai Szókratizmusnak. Természetesen ezeket a szokványos személyeket Euripidész a legszokatlanabb helyzetekbe helyezi, ily módon mintegy a morális ész határait feszegetve. De nemigen lehet kétségünk afelől, hogy bizonyos rejtélyesség veszendőbe megy, és ezzel – Nietzsche szerint – a racionalitás nevében valami lényegit üznek ki a művészetből, ami Nietzsche feltételezése szerint az ő

korában a wagneri opera mítikus tartalma révén tért újra vissza a művészetbe. A művészet csak akkor művészet, ha ellenáll a racionális magyarázatnak, és ha jelentése valamiképpen megfoghatatlan.

Euripidész tehát egy olyan művészi felületet hozott létre, ami megérthető a hétköznapi élet kategóriái segítségével. A művészet nála valóban imitáció, abban az értelemben, hogy arra hasonlít, ami lehetséges. Ha ez valamilyen értelemben szókratizmus is, nyomban azzal a kérdéssel találja szemben magát, melyet Szókratész tesz fel az *Állam* tizedik könyvében: mi értelme van olyasmivel rendelkezni a művészetben, ami annyira hasonlít az élethez, hogy belső tartalom tekintetében semmilyen különbséget nem lehet vonni művészet és élet között? Mi szükség van annak másodpéldányára, amivel már rendelkezünk, és mi a jó ebben? Mi szükség még egy ugyanilyen világra? – teszi fel a kérdést Nelson Goodman évszázadokkal később –, és a maga jellegzetes csípős stílusában ehhez még hozzáteszi: „amiből éppen elég egy is”. Azt mondhatjuk, hogy egy térkép egyfajta másodpéldány, melynek révén tájékozódunk a valóságban, ám ahogyan Lewis Carroll megmutatta, egy térkép nem lehet egy ország másodpéldánya, vagy ha az, akkor amennyiben az egyikben eltévedünk, ugyanúgy nem ismerjük ki magunkat a másikban sem. Sőt, itt arról van szó, hogy magáról az életről feltételezik, hogy a művészet számára való térkép, mivel az életre való vonatkoztatás révén igazodunk el abban, amit az élet imitációjaként hoznak létre. Ezért az ilyen művészet esetében kudarcot vall a térkép-analógia által kínált kognitív védekezés. Rögtön egy ellenprogram kínálkozik: ha a művészetnek egyáltalán valamilyen funkciója kell hogy legyen, akkor ezt annak révén kell betöltenie, amiben *nem* egyezik meg az élettel – ezt a funkciót azonban az euripidészi program révén aligha töltheti be. Éppen annyiban művészet, amennyiben eltér az élettől – mondja az ellen-elmélet. A szókratészi kérdés súlya alatt a mimetikus művészet éppen akkor vall kudarcot, amikor sikerrel jár: amikor olyan lesz, mint az élet. Eszerint azonban csak annyiban láthat el sikeresen valamilyen funkciót, amennyiben nem mimetikus. Ezt nevezhetjük az euripidészi dilemmának.

Jól ismerjük azokat a kísérleteket, melyek úgy próbálták megkerülni a dilemmát, hogy azt feltételezték: a művészet a valóság és annak imitatív replikációi közötti diszcrepanciában áll. Euripidész tehát rossz irányban haladt, aminek azzal fizette meg az árát, hogy valami haszontalant és élősködőt hozott létre, olyasvalamit, mint a visszhang vagy az árnyék. Ehelyett inkább olyan tárgyakat kell létrehozni, melyek azért műalkotások, mert – mivel nincs párdarabjuk a valóságban – senki nem követheti el az imitáció művészi programjának uralma alatt lehetséges hibát. Mint megjegyeztük, az imitációk nyújtotta gyönyör függ attól, hogy tudjuk, hogy imitációval van dolgunk, nem pedig valóságos dologgal. (Kisebbséjű) gyönyört nyújt számunkra, ha egy ember károg, a varjakat utánozva; de valódi károgás esetén semmiféle gyönyört nem érzünk, még akkor sem, ha egy varjú pontosan utánozza egy másik károgását. Lényeges, hogy az ember ne legyen ügyetlen: károgásának eléggé hasonlítania kell az eredetihez, hogy össze lehessen téveszteni mondjuk egy véletlenül meghallott varjúkárogással. Ha nem hasonlít eléggé, akkor a művész ügyetlensége meggátolja a gyönyör kialakulását, mivel eltorzítja a gyönyörködtetésünket célzó (valamilyen mértékben) művészi jelzéseket. Lényeges továbbá, hogy eleget tudjunk a károgásról, hogy tudjuk, minek az imitációja, különben – ahogyan Arisztotelész mondja – a gyönyör nem az imitációból, hanem valami másból fakad; ebben a példában talán a puszta rekedtségéből. Ebben az esetben a szóbanforgó gyönyör attól függetlenül jönne létre, hogy a zajt egy varjú, egy varjút imitáló ember, vagy egy olyan

ember kelti, aki olyan torokbajban seznved, hogy szóbeli megnyilatkozásai tragikus módon megkülönböztethetetlenek attól a hangtól, melyet a természet rendjének megfelelően a varjak hallatnak.

Az imitációnál tehát rengeteg olyan tévedés lehetséges, melyek nem következhetnek be, ha a szóbanforgó termék az imént vázolt ellen-euripidészi program terméke. Ha ez a program sikeres, akkor azt feltételezhetjük, hogy a valóságban semmi sem létezik, ami összetéveszthető lenne a műalkotással, vagy amivel maga a műalkotás összetéveszthető lenne; és lehet, hogy a műalkotásoknak ezt a rendjét maga Platon is méltányolta volna, mivel ő hősénél azért misztikusabb volt. Az esztétikai szókratizmus nevében száműzött torzulások ily módon újra megjelennek, ezúttal egy művészi döntés következtében: a *keresett* tudatos merevség, a szándékos archaizálás és a *falsetto* olyannyira hangsúlyos és kiemelt, hogy lehetetlen azt hinni, hogy a művésznek az a szándéka velük, hogy a hallgatóságot illúzió veszélyének tegye ki (hacsak a hallgatóság tagjai a miénktől annyira eltérő világban nem élnek, hogy a miénktől különböző világot létrehozva véletlenül az ő világukhoz hasonlót hoztunk létre). Ám a művész saját világából származó hallgatóság számára világos, hogy a művész nem egy tehetségtelen imitátor, mint az előbbi ügyetlen varjú-imitátor, és mások a szándékai. Gondoljunk például egy tehetségtelen bűvészre, aki ügyetlenségből felfedi a hamis dobozfenekeket és az ingujjában levő kártyákat, és emiatt nem sikerül előidéznie a bűvészmutatványokra jellemző ártatlan megtévesztéseket. Állítsuk szembe egy olyan bűvésszel, aki szándékosan mutatja meg, mi van az ingujjában, és szándékosan teszi nyilvánvalóvá, hogy a doboz kettős fenekű. Ezzel újabb szintre emeli művészetét, ami most azért meglepő, mert ellentmond a bűvészkedés banális konvencióinak: bárhol helyezkedik is el (ha egyáltalán valahol) az illúzió, az biztos, hogy nem a kéz és a szem közötti megszokott helyen. És ugyanez a helyzet az ellen-euripidészi művészettel, melyre Wagner a példa, ha Nietzsche-nek igaza van, aki eleve előnnyel indul, hiszen operákat írt, ami a legvalószínűbb művészet – hacsaknem olyan közösségről van szó, melynek tagjai énekléssel szoktak kommunikálni, a beszédet pedig szórakoztatásra használják, úgyhogy a mi színdarabjaink, még az olyan durván realiztikusak is, mint Euripidész drámái, számukra olyan elvontak lennének, mint amilyenek a mi számunkra az operák. Mindenesetre ezen új elmélet szerint a művészet lényege éppen olyasmi, amit nem lehet úgy megérteni, hogy egyszerűen rá is kiterjesztjük a hétköznapiakra vonatkozó elveinket. A művészet elkerülhetetlenül rejtélyes lesz: és megint ugyanott vagyunk, mint az előbb, amikor Euripidészt is az a vád érte, hogy pusztulásba vitte a tragédiát, mivel az ész nevében megfosztotta a rejtélytől.

Kétségkívül komoly elmélet ez, melynek alapján rengeteg rendkívül érdekes és néhány esetben megdöbbentően nagy műalkotás nyerhet polgárjogot. De ha filozófiailag közelítjük meg, kiderül, hogy nem problémamentes, még ha attól eltekintünk is, hogy némileg az általa elvetett mimetikus elméleten élösködik és ezért fogalmilag szorosán egybekapcsolódik vele. Ráadásul amikor korábbi konvenciókat újra bevezetünk, nem számíthatunk arra, hogy ezek ugyanazt fogják jelenteni a jelen közönségének, mint az egykorinak. Hiszen nem csupán a dráma változott meg időközben, hanem maga a társadalom is, ezért egy kortárs közönség szükségképpen más viszonyban fog állni az újraélesztett konvenciókkal, mint az, amelyik számára ezek valóban konvenciók voltak, és

spontán módon fogadta el őket, az általában vett színházi – vagy művészi – élmény részeként.

Ezek ugyan fontos érvek, de engem a következők kérdések foglalkoztatnak: (1) Mi különböztet meg egy olyan tárgyat, mely nem folytonos azzal, amit a közönség eddig valóságnak tekintett, és egy olyat, amely a valóság egy új darabja? A valóság minden egyes új darabját – például egy új fajt vagy egy új találmányt – a *művészet*hez tartozónak kell tekintenünk? (2) Mi a helyzet J tárgyaival, például egyszerű ágyával, mely hasonló azokhoz az ágyakhoz, melyekben kortársai alszanak? Nincs rajta semmilyen szürrealisztikus díszítmény, véletlenül rácsöppent festék: pusztán egy ágy, melyet semmi sem különböztet meg a többitől. Semmiféle diszkontinuitás nincs közöttük, legalábbis mint ágyak között: lehet persze, hogy J ágya új típusú műalkotás, újdonsága azonban nem abban áll, hogy nem folytonos a valósággal, hiszen egyetlen ilyen jellemzőjét sem fedezhetjük fel, és az újdonságot nem találjuk meg ott, ahol *ez* az elmélet keresi. (3) Végül pedig, a színházi konvenciókat állandónak feltételezve, most úgy kell tűnjön, hogy bármi, ami a színháziság zárójelei közé kerül – akár imitálja a valóságot, akár nem, akár folytonos az étellel, akár nem –, műalkotás, pusztán amiatt, hogy zárójelek között jelenik meg. Ám ekkor úgy tűnik, a műalkotás-voltnak ugyanolyan kevés köze van a tárgy valamilyen belső jellemzőjéhez, mint azokhoz a konvenciókhoz, melyek révén először műalkotássá lesz. Tehát a mimézis programja is és a nietzschei ellen-mimetikus program is irreleváns a művészet *lényegére* nézvést. Úgy tűnik, csak az intézményes keret marad: ahogyan valaki azáltal férj, hogy teljesít néhány intézményesen definiált feltételt, függetlenül attól, hogy külsőleg esetleg semmiben sem különbözik más férfiaktól, valami akkor műalkotás, ha teljesít néhány intézményesen definiált feltételt, függetlenül attól, hogy külsőleg esetleg semmilyen eltérést nem mutat olyan tárgyaktól, melyek nem műalkotások, mint például J ágya esetében. Ám ezzel ugyanoda jutunk vissza, ahonnan elindultunk, és a határ mibenléte továbbra is homályban marad.

Mielőtt ehhez kommentárt fűznénk, érdemes élesebben megfogalmaznunk a konvenció zárójelei között megjelenő dilemmákat, melyekkel a valósággal küszködő művészeknek szembe kell nézniük. Az euripidészi dilemma az volt, hogy mihelyt valaki teljesítette a mimetikus programot, olyasmit hozott létre, ami annyira hasonlított a valóságra, hogy – mivel éppen olyan, mint a valóság – felmerül a kérdés: mi teszi ezt műalkotássá. Azoknál az erőfeszítéseknél, melyek úgy akartak megszabadulni ettől a dilemmától, hogy a program nevében száműzött nem-mimetikus elemeket hangsúlyozták, olyasmit eredményeznek, ami annyira nem hasonlít a valóságra, hogy az előbbi kérdés fel sem merülhet – ám egy másik, gyakorlatilag ugyanilyen horderejű kérdés megmarad. Feltéve, hogy valóban olyasmi jön létre, ami nem folytonos a valósággal, akkor az mitől művészet, miért nem a valóság egy újabb darabja – már amennyiben nem akarjuk azt mondani, hogy minden újszerű dolog *ipso facto* műalkotás, hanem végülis szeretnénk azt feltételezni, hogy a valóságot másként is lehet gazdagítani, nem csak a művészet révén.

Vegyük példaként a világon legelőször elkészített konzervnyitót, melynek jóságos tervezője a tartósított ételt minden háztartás számára gazdaságilag elérhető lehetőséggé tette, a konzervnyitót úgy alkotva meg, hogy használata ne tegye próbára az átlagos háziasszony kezűgyességét. Azelőtt semmi ehhez hasonlót nem láttak, a hasznosság és a gazdaságosság mintapéldánya ez, melyhez a feltaláló ötletesen még a mára ismerős

dugóhúzó is hozzátette. Amikor egy jövőbeli régész kiássza, eltűnődhet rajta, vajon nem egy közönséges, fémből készült fogadalmi tárgy van-e dolga; de engem nem annyira ez a lehetőség érdekel, mint inkább az, hogy a konzervnyitó újszerű formája révén gazdagítja ugyan a valóságot, ám általános vélekedés szerint nem műalkotás. Tegyük fel, hogy ugyanabban a pillanatban, amikor feltalálja „Heuréka!” felkiáltással a világba helyezi, tőle teljesen függetlenül egy művész pontosan ugyanilyen műalkotást hoz létre. Álljon itt a *Chronique des beaux arts* kritikusának méltatása:

E rövid, csúnya, pengeszerű és meglepően vészjósló végtag egyszerű csupaszsága az agresszív férfiaságot testesíti meg, amit csak még jobban hangsúlyoz formális és szimbolikus ellentéte a keskenyedő frivol csigavonallal, mely ugyan szabadon lendül, mégis a rögzített tengely rabja marad, és a tiszta, haszontalan nőiséget reprezentálja. E két motívum szimbiózisát egyetlen erőteljes kompozíció hordozza, mely attól, hogy parányi méretű és közönséges anyagból készült, nem kevésbé egyetemes és reményt sugárzó. Ha méretéhez illő drága anyagból készítették volna, ha olyan lenne, mint az aranyművesség egy alkotása, elvesztené hatásosságát: üzenete ugyanis a férfiről és a nőről mint a *condition humaine* közös nevezőjéről szól. Ha pedig hatalmas lenne (és el kell ismernünk lényegi monumentalitását), a heroizálás eltúlozná a téma kozmikus banalitását. Nem: méretnek és anyagnak ez az együttese erősíti fel a képet és annak fontosságát. Így lesz a sűrítés mesterműve, J egyik legnagyobb alkotása, akinek forrongó lángelméjéből már oly sok nevezetes mű pattant ki. Rögtön azon *chef d'oeuvre*-ök kiválasztott körének méltó tagja lesz, melyhez Donatello *Szt. György*-e és Brancusi *Mlle Pogany*-a is tartozik, és örökre az is marad.

Mint műalkotásnak, az ilyen nagyszerű fogadtatásban részesített tárgynak természetesen minden olyan jellemzővel rendelkeznie kell, melyekről a művészet-teoretikusok azt gondolják, hogy a műalkotásokat mint osztályt jellemzik: például cél nélküli célszerűséggel vagy jelentős formával. A nyárspolgár persze konzervnyitóként használhatja. De a kérdés nem ez, hanem a következő: hogyan lehetséges, hogy ez a tárgy rendelkezik ezekkel a minőségekkel, egy másik viszont, mely pontosan megegyezik vele – az igazi első konzervnyitó –, nem rendelkezik? Megdöbbenő lenne, ha két tárgy közül, melyek alakban, méretben és anyagban pontosan megegyeznek, az egyik rendelkezne, a másik pedig nem rendelkezne jelentős formával! Igaz, bármelyiküket esztétikai távolságba helyezhetnénk és esztétikai értékelés alá vonhatnánk; de megjósolható módon az általunk keresett distinkció nem az esztétikai eltávolítás révén hozzáférhető felismerések között található, mely számára a műalkotás és a pusztá dolog közötti különbség kifürkészhetetlen. Ezért ezen elméletek egyike sem igen segít a határvonal megvonásában, mint ahogyan a pusztá újszerűség történeti ténye sem, hiszen mindkét tárgy diszkontinuus mindazzal, ami időben megelőzte. Még jobban érzékeltethetjük, hogy az így felfogott újdonság mennyire irreleváns, ha a történelem alakulását kissé másként képzeljük el. Tegyük fel, hogy a konzervnyitó néhány hónappal emelkedett párdarabja előtt lépett be a világba, ami akár a *La condition humaine* címet is viselheti – bár J az általa megtestesített típushoz hűen gyűlöli az efféle nagyzsolást és csak megvetést érez a *Chronique* kritikusával szemben, akinek írása nyomán mindazonáltal több mint egymillió márkáért adja el művét a frankfurti *Kunsthalle*-nak.

Mintha csak az euripidészi dilemma merülne fel újra egy másik formában, a túlsó szélén annak a spektrumnak, ahol eredetileg létrejött. Mivel a művészeti forradalmakat általában úgy szokás jellemezni, mint az ezen spektrum valamelyik szélsősége felé történő kilengést – a szélsőséges realizmustól a szélsőséges realizmusig –, úgy tűnik, a dilemma elkerülhetetlen, függetlenül attól, hogy *melyik* irányba történik a kilengés. A dilemma talán örökké elkerülhetetlen marad, amíg a művészetet úgy igyekszünk definiálni, hogy a

valóságos világ bizonyos jellemzőivel hasonlítjuk össze vagy állítjuk szembe. De *akkor végzetesen* elkerülhetetlen kell hogy legyen, hiszen hogyan másként állíthatunk fel művészetelméletet, ha nem összehasonlító vagy szembeállító jegyek alapján? A kérdést azért akarom ebben a formában megfogalmazni, mert így, mint minden komoly filozófiai kérdés, ez is úgy fog kinézni, mint egy találós kérdés, melynek megoldását csak akkor találhatjuk meg, ha mintegy egy másik síkba lépünk át, elhagyva azt, ahol a tények ádázul ellenállnak a definiálásnak. Ily módon az előző sík kifejezéseivel definiálhatatlan irányból észleljük a tényeket. Egyelőre nincs más a kezünkben, csak a „konvenciók”, és ennek a dialektikus komédiának az általuk kijelölt területen belül kellett játszódnia. Ez azt a választ sugallja, hogy a művészet és a valóság közötti különbség pusztán ezeknek a konvencióknak a függvénye, és hogy bármi műalkotás lehet, amit ezen konvenciók értelmében műalkotásnak nevezhetünk.

Van igazság ebben az elméletben, ugyanakkor laposnak érzem. A „műalkotás” megtisztelő predikátum, mint ahogyan J egalitárius reakciója is tanúsította e könyv elején, és nagyon is úgy tűnik, hogy a megtiszteltetés konvenció dolga. Ám lehetnek olyan megtiszteltetések, melyeket *ki lehet érdemelni*, és a kérdés az, hogy mi jogosít fel erre a megtiszteltetésre: nincs-e valami, aminek már meg kell lennie, hogy aztán megtiszteltetésben legyen része? És mik volnának a *meghiúsulás* feltételei? Nincs-e legalább néhány olyan tény, melyek ismeretében azt a tárgyat, melyre igazak, semmiképpen sem fogadnánk el műalkotásnak, bármit mondjanak is mások? Képzeljük el, hogy az előttünk álló tárgyról – teljesen úgy néz ki, mint egy olyan festmény, mely spontán módon megindítana bennünket, ha azt hinnénk, hogy festették (például Rembrandt *Lengyel lovas-a*, mely egy magányos lovast mutat, aki bizonytalan végzete felé halad) – egyszer kiderül, hogy egyáltalán nem festették, hanem úgy jött létre, hogy valaki jó adag festéket öntött egy centrifugába, beindította a gépet, a centrifugálás eredményét pedig egy vászonra loccsantotta, „pusztán azért, hogy lássa, mi történik”. Tehát pusztán arról van szó, hogy egyfajta statisztikai csoda folytán a festékmolekulák úgy rendeződtek el, hogy ami létrejött, külsőleg minden tekintetben olyan, mint a téma történetében az egyik legelmélyültebb festőnek egyik legmélyebb festménye, ami az ember egész életét meghatározhatná. A kérdés az, hogy ennek ismeretében hajlandóak vagyunk-e ezt a véletlenszerűen létrejött tárgyat műalkotásnak tekinteni. Tegyük fel, hogy valaki annak nyilvánítja, és hogy – mint ahogyan J műve is – valóban *műalkotás*. Akkor viszont az a kérdés, hogy vajon a *Lengyel lovas* is az annak nyilvánítás révén műalkotás-e, és ha igen, akkor tehát pusztán azért műalkotás, mert rendeletileg annak nyilvánították? Vagy olyan jellemzők miatt tekintették műalkotásnak, melyekkel a mi tárgyunk nem rendelkezik, még ha teljesen olyan is, mint a *Lengyel lovas*? Mik lehetnek ezek a jellemzők? És ha ezek miatt műalkotás, rendelkezhetünk-e olyan elmélettel, amely elég tág ahhoz, hogy számot tudjon adni az olyan esetekről is, mint a *Lengyel lovas*, és az olyan tárgyakról is, mint J ágya és ez a meglepő festék-folt, ami a *Lengyel lovas* hasonmása? Vagy nem lehetséges olyan tág elmélet, mely mindkét esetre kiterjedne, tehát nem lehetséges a művészet általános elmélete? Tegyük fel, hogy valóban semmi más nem számít, csak az, hogy a művészet világának megkülönböztetett polgárai megtisztelően írják le, és hogy valami pusztán azért műalkotás, mert annak nyilvánítják: akkor hogyan adjunk számot a két, egymástól megkülönböztethetetlen műalkotás közötti mély különbségekről? Vagy hajlandóak vagyunk – mint ahogyan úgy vélem, nem vagyunk – ugyanazt mondani erről a véletlenszerűen létrehozott tárgyról is, mint a tőle megkülönböztethetetlen párdarabjáról: hogy az „a téma

történetének egyik legmélyebb festménye”)? Mély-e egyáltalán – vagy pedig lapos, üres, mint J műve? Olyan kérdések ezek, melyeket a konvencionalista művészetelmélet nem képes megválaszolni. Ezért tovább kell mennünk.

2 Tartalom és okozás

Már a korábban tárgyalt vörös négyzetek halmaza kapcsán nyilvánvalóvá lett, hogy léteznek egymástól – legalábbis a látás vagy a hallás számára – megkülönböztethetetlen műalkotások. Ám úgy vélem, először irodalmi művek kapcsán figyeltek fel erre a lehetőségre, méghozzá Borges a *Pierre Menard, szimbolista költő* című remekművében. Ebben az írásban két töredéket ír le: az egyik Cervantes *Don Quijotéjának* egy részlete, a másikat pedig, mely az írásjeleket tekintve ugyanilyen – annyira, amennyire csak a Cervantes-töredék két példánya egyforma lehet – nem Cervantes, hanem Pierre Menard írta.

Egy jólismert metafizikai probléma merül fel a műalkotás identitása kapcsán. Egy költemény és annak különböző nyomtatott példányai között vajon milyen viszony van? A költemény azonos velük, vagy pedig teljesen eltérő identitással rendelkezik? Például ha elégetem annak a könyvnek egy példányát, amelyben egy költemény ki van nyomtatva, egyáltalán nem nyilvánvaló, hogy ezzel a *verset* égettem el: világos, hogy csak a könyvoldalakat semmisítettem meg, nem pedig a verset, ami valahol másutt is létezik – mondjuk egy másik példányban. Ám nem lehet teljesen azonos azzal a példánnyal sem. Ugyanezen okból nem azonosítható a költemény az imént elégetett oldalakkal. Ez arra mutat, hogy a vers hasonlóan viszonyul egyes példányainak osztályához, mint a platóni ideák egyedi példányaikhoz. Ahogyan Platón elfogadta volna, hogy a példányok megsemmisítése semmilyen hatással nincs az ideára (az ideák logikailag megsemmisíthetetlenek, mivel minden idea örök), úgy tűnik, „Maga A Vers” is logikailag éghetetlen. A költők és a filozófusok igen gyakran úgy gondolják, hogy a műalkotások csak ilyen lényegtelen viszonyban állnak megtestesüléseikkel. Gondoljunk például arra, ahogyan Sartre *Undorának* vége fel Roquentin elszánja magát, hogy úgy váltja meg életét az autenticitás számára, hogy létrehoz egy műalkotást – ami véletlenül éppen egy regény –, ugyanis úgy gondolja van, a műalkotások kikerülnek a létezés radikális esetlegességei alól, és egy speciális, emelkedett területen találhatóak. Roquentin egy igen gyengécske dalt, a „One of these days”-t hallgatva megjegyzi, hogy a lemez ugyan karcos, ám a dal nem az, mivel függetlenül létezik ezen a lemezen vagy hasonló lemezeken történő számtalan lejátszásától, és ezekkel ellentétben nem kopik el – az író tehát, mint ahogyan a dal előadója is, valamiképpen megváltást nyer.

A műalkotásokkal kapcsolatos széles körben elterjedt meggyőződéssel van itt dolgunk: eszerint azt az embert, aki Hamletet *játssza*, megdobhatom rohadt paradicsommal, ám Hamletet nem. Amikor pedig a közönség ezt olyan komikusnak találja, mint ahogyan számított rá, akkor a szerencsétlen színészen nevetnek, nem pedig Hamleten, aki tiszta marad és akit valójában csak Laertes és a többiek érinthetnek. Yeats azt feltételezi, hogy felülkerekedhet a természet változandóságán, ha műalkotássá lesz – „Lelkem többé, levetvén testemet, / semmi természeti formát nem ölt” [Jékely Zoltán ford.] – és ugyanezt a párhuzamot vonja meg a sürgés-forgás nyüzsgő, szexualitástól átjárt világa és a művészet változatlan birodalma között. Keats szintén ezt a témát variálja *Óda egy görög vázához* című versében, a soha nem hallott dallamok (csak a Lány és a szerelmes Ifjú hallja) és a szerelmesek soha ki nem elégülő vágya kapcsán. Schopenhauer ugyanígy magasztosította fel a művészetet, mint az akarat szorítása elől való menekülést az ideák világába, melyek

ontológiai megragadhatatlanság tekintetében kevésbé térnek platóni megfelelőiktől. „A művészet, a géniusz műve” – mondja lelkesülten Schopenhauer – „a tiszta kontemplációban megragadott örök ideákat ismétli és jeleníti meg, a világ minden jelenségében lényegit és megmaradót” [v.ö.: *A világ mint akarat és képzet*, I.kötet, 3.könyv, §36; Tandori Dezső ford.]. Ezek mindegyike felmagasztosító elmélet, és ironikus módon ugyanazokkal a jellemzőkkel ruházzák fel a műalkotásokat, melyek hiánya miatt Platón a műalkotásokat az ideákkal szemben elítélte. Ám egyelőre csak annyit érdemes megjegyezni, hogy az időjárásjelentés és *annak* hangfelvételei között ugyanaz a viszony, mint egy dal és az azt tartalmazó hanglemez között; hogy egy görög aranyműves által készített műfog, mivel művi, ugyanúgy kívül állna a természetten, mint bármely más tárgy, melyet szaktudás révén készíthet; hogy a költemény és annak különféle példányai által felvetett problémát ugyanúgy fel lehetne vetni egy mezőgazdasági tárgyú kormánybrosúra kapcsán is, mely a csirkék nemiségének megállapítását taglalja (az átkozott brosúra egy példányát elégethetem, mondhatná egy vermonti farmer, ám magát a brosúrát nem). Az egész problematika talán nem más, mint a tulajdonságok és a univerzálék státuszára vonatkozó régi kérdés újabb változata. Ám bárhogy álljon is a dolog ebben a tekintetben, az tény, hogy a Borges által azonosított két mű, Cervantesé és Menard-é, egymástól megkülönböztethetetlen tárgyak osztályát hozná létre: és ezek különböző, sőt lényegesen különböző művek példányai lennének, még akkor is, ha mi sem lenne könnyebb, mint összetéveszteni egy Cervantes-féle példányt Menard egy példányával. A Cervantes-mű két példánya ugyanannak a műnek két példánya, mint ahogyan Menard-nál is ez a helyzet; ám egy Cervantes-példány és egy Menard-példány különböző műveknek a példányai, annak ellenére, hogy annyira hasonlítanak egymásra, mint egy és ugyanazon mű két példánya. Ezért a kérdés az, hogy mi teszi őket különböző művek példányaivá. Leibniz elméletéből az következik, hogy ha két dolog minden tulajdonsága megegyezik, akkor azonosak, és az azonosság valójában azt jelenti, hogy *a* akkor azonos *b*-vel, ha minden *F* tulajdonságra igaz, hogy *a* is és *b* is rendelkezik vele. Ebből következnie kell, hogy ha a szóbanforgó művek minden tulajdonsága megegyezik, akkor azonosnak kell lenniük. Ám Borges azt akarja mondani, hogy nem ugyanazokkal a tulajdonságokkal rendelkeznek: csak azok a tulajdonságaik egyeznek meg, melyeket a szem mint olyan azonosítani képes. Ezért a szembeszökő tulajdonságok révén nem lehet meghatározni a két mű egyéni jellege közötti különbségeket. Borges példájának az a filozófiai következménye, hogy arra készít bennünket: fordítsuk el tekintetünket a dolgok felszínéről, és arra kérdezzünk rá, hogy ha nem a felszínen, akkor hol található meg a különálló művek közötti különbség.

Borges azt mondja, hogy Menard *Don Quijoté*-ja végtelenül szubtilisebb, mint Cervantesé: Cervantesé mérhetetlenül durvább, mint a párdarab, még akkor is, ha a Menard-nál szereplő összes szó megtalálható Cervantesnél is, még hozzá a műnek ugyanazon a helyén. Cervantes „szülőföldje otromba valóságát állítja szembe a lovagi képzelgésekkel” [Jánosházy György ford.]. Menard viszont „Carmen földjét választja valóságul Lepanto és Lope de Vega századában”. Ezek természetesen ugyanannak a helynek és időnek a leírásai, de a rájuk való utalás módja különböző időpontokhoz tartozik: Cervantes számára elképzelhetetlen lett volna Spanyolországra mint „Carmen országá”-ra utalni, mivel Carmen egy tizenkilencedik századi irodalmi személyiség volt, akit Menard természetesen jól ismer. És a „szülőföldje otromba valósága” hamis jellemzés, ha Menard könyvére vonatkoztatjuk, mivel az így megjelölt ország Spanyolország, Menard viszont francia. Menard számára nevetséges lett volna a lovagság képzelgéseivel szembefordulni,

mivel ezt a fajta irodalmat már régen szétzúzta Cervantes; és bár Menard talán a *Salammbó*-t jellemezte homályosan történelmi fikcióként, Cervantesnek, aki végülis Shakespeare kortársa volt, nem lehetett ez a szándéka. „Éles ellentét van a két stílus között is: Menard archaizáló – végső soron idegenszerű – stílusa némiképpen mesterkéltn. Nem így elődjéé, aki fesztelenül használja kora spanyol köznyelvét” – írja Borges. Ha Menard megérte volna, hogy befejezi az ő (az ő) *Don Quijoté*-ját, a Cervantes képzelete által alkotott szereplőkön túl még egyet ki kellett volna találnia, nevezetesen az „Önéletrajzi töredék” szerzőjét (Menard esetében különös ez a cím). És így tovább. Nem csupán arról van szó, hogy a két könyvet más-más időpontban, irodalmi szándékkal írta két különböző és különböző nemzetiségű szerző, hanem arról, hogy ezek a tények nem külsődlegesek: arra szolgálnak, hogy jellemezzék a műve(ke)t és természetesen arra, hogy egyéni jelleget adjanak nekik, még ha az írásjelek tekintetében megkülönböztethetetlenek is. Azaz a műveket részben az irodalomtörténetben elfoglalt helyük és szerzőjükhöz való viszonyuk konstituálja. Mivel ezeket az aspektusokat azok az irodalmárok, akik a magára a műre való koncentrációt sürgetik, gyakran félresöprik, Borgesnek a művészetontológiához való hozzájárulása rendkívül tanulságos: megmutatta, hogy ezeket a mozzanatokat nem lehet leválasztani a műről, mivel annak lényegéhez tartoznak. Ezért az írásjelek megegyezése ellenére itt gyökeresen eltérő művekről van szó. Érdemes eltűnődni azon, hogy az úgynevezett „intencionális hiba” vádpontjai mennyiben élhetik túl Menard irodalmi tevékenységét.

Egy pillanatra gondolkodjunk el azon, milyen viszonyban áll a két mű egymással, eltekintve retinális megkülönböztethetlenségüktől. Először is, a vörös négyzetek halmazával szemben, melyek mindegyike független teremtmény lehet (abban az értelemben, hogy az a művész, aki a *Kierkegaard hangulatá*-t festette, nem ismerte mondjuk *A Vörös tengeren átkelő izraeliták*-at, tehát a két mű közötti külső hasonlóság pusztán véletlen), Menard műve nem a véletlen csodája: Cervantes már meglévő műve szerepet játszik Menard művének magyarázatában. Sőt, Menard tudatában is van elődjének: az ő esetében nem arról van szó, mint Rodinnél, aki felfedezte, hogy a *Porte d'Enfer*-ben szereplő *Ombres* egyike kilencven fokkal elforgatott pontos másolata a Sixtus Kápolna mennyezetén levő Adám-alaknak, melyről negyven évvel korábbi itáliai útja során vázlatot készített, és amelyet azóta is csodált. Menard nem felfedezte, hogy amit írt, az szóról szóra megegyezik azzal, amit Cervantes hozott létre: neki az volt a célja, hogy újra létrehozzon egy művet, melyet már jól ismert. Tehát amit létrehozott, az egy mű volt, méghozzá az ő műve, nem pedig a Cervantes-mű egy újabb példánya. Ilyen másolatot bárki tudna készíteni, csak hogy ez semmi újat nem hozna: ez a példány kizárólag az eredeti irodalmi értékeivel rendelkezne. Ehhez csak a másolat-készítésben való jártasságra lenne szükség. A másoló pusztán másolatkészítő gépezet lenne, olyan, mint egy fénymásológép, és a legcsekélyebb irodalmi tehetséggel sem kellene rendelkeznie. Menard cselekedete viszont rendkívüli irodalmi teljesítmény.

Egy ennyire híres irodalmi mű hamisítása olyan naivitásról tesz tanúbizonyságot, mint ha valaki arról próbálná meggyőzni Wellington herceget, hogy valójában nem a herceg Wellington hercege, hanem ő az: nyilvánvalóan kudarccal járna. Menard hallgatóságának értő hallgatóságnak kellene lennie és a mű olvasásakor fel kellene ismernie, hogy az egy olyan valóságot vesz célba, mely már Cervantes művét is magában foglalja mint önmaga történeti jellemzőjét. Ezért a korábbi műre való utalás része annak, amiről a későbbi mű

szól. De nem is arról van szó, hogy Menard műve az eredeti idézete lenne. Felismerhető különbség van a másolat és az idézet között, amennyiben a másolat, amint ezt már mondtuk, pusztán helyettesít egy eredetit és örökli annak struktúráját és világhoz való viszonyát. Amikor többen megkapják ugyanannak a levélnek egy-egy példányát, akkor valójában ugyanazt a levelet kapják meg, és mindegyikük ugyanolyan viszonyban áll a levélben szereplő információval. Ám ha egyikük egy saját levelében idézi ezt a levelet, akkor az, amit ír, nem a levél egy újabb példánya: ez inkább a levelet jelöli, nem pedig azt, amit a többieknek is elküldött levél jelöl. Következésképpen más a tárgya és más a jelentése. Általánosan igaz, hogy az idézetek nem valóságosan rendelkeznek azokkal a jellemzőkkel, melyekkel az idézett rendelkezik: *mutatnak* valamit, ami azokkal a jellemzőkkel rendelkezik, ám maguk nem rendelkeznek vele. Egy idézet nem lehet sziporkázó, mélyértelmű, szellemes vagy éleselmű; vagy ha az, akkor ezek a jelzők az idézés körülményeit jellemzik, nem pedig magukat az idézett szavakat. Valóban vannak olyan idézet-elméletek, melyek szerint az idézetek semmilyen szemantikai struktúrával nem rendelkeznek, hanem pusztán bemutatják azt, ami az idézőjelek között áll, mintegy megnevezik az ily módon keretbe foglalt szavakat. A *név* pedig vagy nem rendelkezik struktúrával vagy legalábbis más fajtájúval rendelkezik, mint az, amit megnevez. Mindenesetre, ha Menard a művet idézné, akkor az ő műve éppenhogy Cervantes könyvéről szólna, nem pedig „Carmen földjéről Lepanto és Lope de Vega századában”. Még egyszer: Menard művét nem lenne könnyű az imitáció fogalma alá besorolni, legalábbis akkor nem, ha megtartjuk azt az implikációt, hogy egy *x*-imitáció nem *x*. Cervantesnek megvoltak a maga utánczó és epigonjai, akikre dühösen és szomorúan ki is tér remekműve második részében; ám Menard természetesen nem tartozik közéjük. De nem is egy *Don Quijote*-imitáció ez, hanem egy igazi *Don Quijote*, ám inkább Menard-é, mintsem Cervantesé. Valamilyen mélyértelmű módon rendkívül eredeti mű, valójában annyira eredeti, hogy igencsak nehéz lenne találnunk akár egyetlen előzményét is az irodalom teljes történetében. Ki vette volna Menard előtt a bátorságot, hogy megkíséreljen a maga saját kreatív impulzusaiból létrehozni egy olyan művet, mely annyira különböző impulzusokból, annyira különböző időszakban, és olyan különböző és bizonyos értelemben annyival kevésbé szofisztikált szerző keblében támadt? Érdemes felidéznünk Borges másik örült irodalmára, akiről a *Bustos Domecq krónikájá*-ban azt írja, hogy ő „az alapegység növelése elvé”-t alkalmazta és általánosította. Az elv nagyjából a következő: Eliot egész sorokat vett át más költőktől és épített be saját költeményeibe, Pound pedig Homérosztól vett át nagyobb egységeket a *Cantos*-ban. Borges szereplője ennél is továbbment és egész műveket vett át, mint például a *Captains Courageous*-t vagy a *Huckleberry Finnt*. Persze kérdés, hogy milyen volt az a műve, mely magába foglalta mindezt; úgy vélem, ha kivonnánk a *Huckleberry Finn*-t az ő *Huckleberry Finn*-jéből, nem maradna belőle semmi más, csak maga a növelés elve. Ennek az írónak a tehetsége kimerült a szelekciós képességében: egész könyveket vett át. Menard viszont egy új művet írt, és a nagyságrendbeli különbséget jól szemlélteti, hogy a legtöbb, ami Menard-nak sikerült, valójában csak egy töredék volt.

Végül pedig úgy vélem, Menard művét nem tekinthetjük Cervantes műve megismétlésének sem. Pusztán az, hogy két mű hasonlít egymásra, még nem jelenti, hogy az egyik alkotó a másikat ismétli. David Burljuk festőművész egyszer azt mesélte nekem, hogy azt festi, amit szeret: a feleségét, a barátait, Long Island egy részét. Festményeket is szeretett, többek között Hogarth *Rákáruslányát*, és ezt is többször lefestette. Ezek a festmények a *Rákáruslány*-t reprezentálják, mint ahogyan sok másik a Hampton Bays

bizonyos nézetét. Tegyük fel, hogy Burljuk egy saját képét szerette volna ugyanúgy, mint Hogarth képét, és ugyanabban a szellemben, mint a *Rákáruslányt*, megfesti saját *Leda Berryman portréját*. Kétségtelen, hogy szerette Ledat, mivel megfestette őt, és hogy szerette Leda-festményét, mivel megfestette azt. De aligha mondhatjuk, hogy önmagát ismételte volna, hiszen a két festmény témája más és más: nem száradt ki Burljuk ihletének forrása. De nem is arról van szó, hogy önmagát másolta volna. A másolatot az alapján ítéljük meg, hogy mennyire pontos, és ha valaki ezeket a festményeket ábrázoló festményeket azon az alapon bírálta volna, hogy nem elég pontosak, Burljuk kinevette volna: ha egy festményt nem azzal a céllal festenek, hogy másolat legyen, nem merül fel a pontosság kérdése. Ha a pontatlanság irreleváns, akkor a pontosság is az, és megmarad a lehetőség, hogy a *Leda portréja* minden ecsetvonásában és minden részletében pontosan ugyanolyan, mint a *Leda portréja*. Rendkívül óvatosnak kell lennünk, amikor azt állítjuk, hogy egy művész önmagát ismétli vagy valaki mást. Schumann utolsó kompozíciója egy olyan témán alapul, melyet állítása szerint angyalok sugalltak neki álmában, ám (valójában?) saját nem sokkal azelőtt megjelentetett hegedűversenyének lassú tétele volt (vajon teljességgel véletlen-e, hogy *Zusammenbruch*-jának idején Schumann éppen egy idézet-könyvön dolgozott?). Robert Desnos *Dernier poème à Youki* című műve – „J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité” [„Annyit álmodoztam rólad, hogy már nem is vagy valóságos”] – Mary Ann Caws szerint nem más, mint korábbi, Yvonne George francia színésznőhöz címzett híres költeménye „csonka cseh nyersfordításának visszafordítása franciára”. Vajon Desnos delíriumban volt, amikor halálakor ezt a költeményt Youkihoz címezte? Vagy azt gondolta, hogy Youki Yvonne George? Vagy azt, hogy ez egy új költemény? Vagy pedig valóban egy új költemény volt, hasonlóan ahhoz, ahogyan Menard-é is egy új regény volt? Részben azért említtem együtt Schumant, Desnost és Menard-t, hogy jelezzem: a probléma bármelyik művészeti ágban megjelenhet.

Az ismétlések persze dühítőek, ám az én fő kérdésem az, hogy a fentiek valóban az ismétlés esetei-e. A tizenhetedik századi Hollandiában a kelendőnek bizonyuló témákat üzleti megfontolásokból habozás nélkül ismételték a művészek. Úgy tűnik, bizonyos stigma tapad a festmények kereskedelmi termékként való kezeléséhez, mintha a művészi autenticitás fogalma és egyfajta képlet alkalmazása összeegyeztethetetlen lenne egymással. Kétségtelen, hogy Canaletto valami képlet-szerűt alkalmazott, ám műveit úgy is lehet tekinteni, mint újabb és újabb friss festészeti reflexiókat Velencéről. Morandi újra és újra palackokat festett, ami egyfajta megszállottság volt a részéről, de helyes lenne-e azt feltételeznünk, hogy egy képletet alkalmazott vagy folyton önmagát ismételte? Miben különbözik Chagalltól, akit gyakran ilyesfajta ismétléssel vádolnak? A különbség nem lehet *csak* az, hogy felfogásában és témájában Chagall összes műve hasonlít egymásra, hiszen ez Morandi műveire is igaz.

Menard esete csak kevéssel vihet előbbre bennünket a probléma megoldásában. Ha alaposan megvizsgáljuk az ő és Cervantes műve közötti viszonyt, akkor a mű identitása és a mű ideje, helye és keletkezése közötti számos érdekes viszony kerül felszínre, és kiderül, hogy tárgyának és stílusának azonosítása nem hajtható végre a történetiség teljes figyelmen kívül hagyásával. Miközben azt vizsgáltuk, milyen viszonyban állhat két látszólag megkülönböztethetetlen tárgy, olyan elemek sokaságát hoztuk felszínre, melyek intuitíve hozzátartoznak a műalkotás fogalmához. Csakhogy az említett párok minden esetben műalkotások vagy annak tűnnek, s így kérdéses, hogy a rájuk vonatkozó vizsgálódás segít-e megvilágítani azt a határt, mely bennünket leginkább foglalkoztat – nevezetesen azt,

amelyik egy műalkotást elválaszt egy olyan puszta tárgytól, amely valójában egyáltalán nem műalkotás, pedig pontosan ugyanúgy néz ki. Tömör vizsgálódásunk révén talán elegendő dolog került napfényre, hogy most megpróbáljuk megjelölni azokat a mozzanatokat, melyek fontosak lehetnek számunkra. Konstruáljunk még egy példát, hogy explicitté tegyük őket.

A nyakkendők a közvélekedés szerint a férfi divatáru-kereskedések abszurd árucikkei, és az utóbbi időben jelentős erőfeszítéseket tettek, hogy az öltönyöket ezek kiküszöbölésével ésszerűsítsék, helyettük garbónyokat vagy olyan kimondottan díszítő elemeket alkalmazva, mint a nyakba akasztható amulett-gyöngy. Ugyanakkor a nyakkendők kezdtek megjelenni műalkotásokban is. Nem kutattam fel a téma teljes történetét, de amennyire tudom, először Jim Dine egy teljesen közönséges csíkos nyakkendőt ábrázoló, szellemes rézkarcán jelent meg, ami a szójátékot tartalmazó „The Universal Tie” címet kapta [egyetemes nyakkendőt és egyetemes köteléket vagy kötést is jelenthet]. A kozmikus hangzású cím alapján azt is hihetnénk, a whiteheadi *nexus*, az okság elve, vagy a napot és a többi csillagot mozgató szeretet allegóriájának szánták. Nem sokkal később Claes Oldenburg egy hatalmas ingre ráfércelt óriási nyakkendőt állított ki, később pedig egy láthatóan valódi, divatjamúlt nyakkendőkből készített *combine*-kép jelent meg John Dufftól, *The Piece* címmel. 1975-ben aztán megnyíltak a zsilipek, és a Madison Square egyik galériája teljes kiállítást szentelt a nyakkendőknél: „A művészek most a nyakkendő megszállottjai” – idézi az 1975. január 10-i *New York Times* Gary Lejeskit, aki így folytatja: „Vannak művészek, akik szeretik a nyakkendőket, vannak, akik gyűlölik, és olyanok is vannak, akik feldarabolják őket. Vannak gombostűből és vannak szörből készült nyakkendőink is.” Egy festett üvegnyakkendő eltörött, és most kénytelenek vagyunk Chartres ablakaival beérni, bár azok mostanság éppen a megőrzésükre irányuló erőfeszítést próbálják túlélni; de ez egy másik történet.

Tegyük fel, hogy közvetlenül halála előtt, már addigra is lenyűgöző életműve megkoronázásaként Picasso is készít egy nyakkendőt, melyet a következőképpen írok le: Picasso, aki persze már évek óta nem viselt nyakkendőt, megtalálta egyik régi nyakkendőjét és élénk kékre festette. A festéket egyenletesen és gondosan vitte fel, és minden ecsetnyomot eltüntetett, ezzel utasítva el a festőiséget (*la peinture*), az ötvenes évek New York-i festészeti mozgalmát jellemző festék-és-ecsetvonás-technikának (vagy csurgatásos technikának) az apoteózisát. Picasso egyenletes festésmódját ezért úgy tekinthetjük, mint ami részét alkotja a mű tartalmának, nagyjából úgy, ahogyan a giottoi perspektíva hiányát is a Strozzi-oltár pozitív összetevőjének kell tekintenünk, ha igaza van Millard Meissnek, és ez a mű valóban szándékosan archaizál. Picasso nyakkendőjét (*Le cravate*) a mester kezétől származó más művekkel együtt kiállítják. Hallani, ahogy egy tovahaladó látogató azt motyogja: a gyereke is tudna ilyet csinálni. Egyet is értek vele, ami ezt mint tárgyat illeti. Képzeljük el, hogy egy gyerek megszerzi apja egyik nyakkendőjét és befesti kék festékkel, a lehető leegyenletesebben, méghozzá olyan festékkel, melyet ugyanaz a cég (a Sapolin) gyárt, mint amit Picasso használt. Azért festi be, hogy „szép legyen” – magyarázza a gyerek. Pusztán azért, mert olyan dolgot hozott létre, mely megkülönböztethetetlen a modernitás legnagyobb művészeinek egyik művétől, még nem jósolnék dicsőséges művészi jövőt ennek a gyereknek. Itt ugyanis nem arról van szó, hogy a gyerek valami olyasmit festett a nappali falára, amit nem lehet megkülönböztetni *Az igazi kereszt legendájá-tól*.

Továbbmegyek és azt mondhatom, hogy hiába van meg itt is a példánk által megkövetelt megkülönböztetlenség, amit a gyerek hozott létre, az mégsem műalkotás. Valami meggátolja, hogy belépjen a felszentelt műalkotások szövetségébe, melybe Picasso nyakkendői könnyedén bebocsáttatást nyernek, még ha különösebb elragadtatás nélkül is.

Hogy a példából a lehető legtöbbet hozzuk ki filozófiailag, tegyük fel, hogy egy hamisító, egy alattomos opportunist a műértők megtévesztésére szintén készít egy kék nyakkendőt. Van Meegerenhez hasonlóan persze kitalálhatott volna egy hézagot választott művésze élettörténetében, amit aztán egy olyan hamisítással szüntet meg, ami nem másolat – esetünkben például egy rózsaszín nyakkendővel, hogy történetileg elfogadhatóbbá tegye a körmönfont csalást. De maradjunk a legegyszerűbb példánál, amely lehetővé teszi, hogy a tévedések shakespeare-i vígjátékához hasonló szituációt képzeljünk el – ami egyébként egyáltalán nem vicces, ha az ember történetesen műkereskedő vagy a műalkotások biztosításával foglalkozik. Tehát tegyük fel, hogy Kootz (vagy Kahnweiler?) megtesz minden szükséges óvintézkedést, ám a szóbanforgó dolgok ennek ellenére komikus módon összekuszálódnak, a következő eredménnyel: a gyerek nyakkendője mind a mai napig a luxemburgi *Palais des Beaux Arts*-ban függ, hatalmas összegre biztosítva. Picasso természetesen vitatta eredetiségét és nem volt hajlandó szignálni; ehelyett a hamisítványt írta alá. Az eredetit pedig elkobozta az *Tényellentétes Dolgok Minisztériuma* és egy lomtárban hever Van Meegeren *Krisztus Emmausban*-jával és egy olyan szivardobozzal együtt, melyben állítólag az igazi kereszt darabjai vannak: egyedül ez utóbbi való ténylegesen ebbe a kacsatokkal teli pincébe. Egy napon talán egy doktorandusz, Theodore Reff irányítása alatt, megoldja a problémát, melyet a történelem „*Das Halstuchproblem bei Picasso*” néven ismer, és kibogozza a szálakat. Bár még akkor is, ha minden azonosságot helyesen állapítanak meg, a művészetfilozófusoknak megmarad az a feladat, hogy meghatározzák egy olyan hamisítás státuszát, mely tagadhatatlanul eredeti aláírást visel magán. De ezzel túlságosan előreszaladtunk.

Nelson Goodman, a legkiválóbb filozófus-műkereskedő *Languages of Art* című könyvében foglalkozik a hamisítás kérdéseivel: „Az a konok kérdés, hogy miért volna bármilyen esztétikai különbség egy megtévesztő hamisítvány és az eredeti mű között, azt az alapvető premisszát vonja kétségbe, amelyen a műgyűjtő, a múzeum és a művésztörténész egész működése alapul” (Bobbs-Merrill, 1968., 99.o.). Ezt egy olyan kontextusban mondja, melyben nyilvánvalóan kísértést érez az ember, hogy felvesse a kérdést: milyen esztétikai különbség van a három nyakkendő-tárgy között, tekintve, hogy szemre megkülönböztetetlenek egymástól. De ezzel a felfogással jóval emelkedettebb műalkotások kapcsán is találkoztam: azzal a szándékkal szoktak neki hangot adni, hogy a művek tapasztalása szempontjából lényegtelenként vessenek el minden úgymond kukacoskodó kérdést, pl. hogy a mű hol és mikor készült, és ki hozta létre. Olvastam valahol, hogy ugyanaz a vizsgadolgozat más érdemjegyet kap, ha írója valamilyen szerencsétlen nevet visel (mint Elmer vagy Bertha), mint ha egy John vagy Mary nevű diák adja be. Ezek szerint egy dologhoz kapcsolt név igenis szerepet játszik abban, hogy miként értékelik. Ám az imént említett felfogás talán azt akarja mondani, hogy ilyesminek nem szabad szerepet játszania, hanem kizárólag „magának a műnek” kell átadnunk magunkat. Pierre Menard-ral való találkozásunk azonban azt implikálja, hogy óvatosnak kell lennünk az ilyen purista esztétikai felszólításokkal, az ilyen ahistorikus művészetfelfogásokkal szemben. Akkor tehát eddigiekben tárgyalt példánk a goodmani kérdés inverzére adott válaszáért kiáltanak: vajon egy észre nem vett, sőt tegyük fel: észre sem vehető különbség

eredményezhet-e esztétikai különbséget? Persze még nem vagyunk abban a helyzetben, hogy az esztétikai különbségek kérdését tárgyaljuk, a mi kérdésünk ugyanis, amely a műalkotások és azok nem-művészi megfelelői közötti ontológia különbségre vonatkozik, megelőzi ezt a kérdést. Kérdésünk tehát az, hogy ez a különbség, mely a tárgyak megvizsgálásakor szintén észrevehetetlen, eredményezhet-e esztétikai különbséget. Úgy érezzük, hogy igen: a purista, aki azt követeli, hogy magának a műnek adjuk át magunkat, végülis előfeltételezi, hogy egy műalkotás az, aminek át kell adnunk magunkat. Nem világos, mit követelne olyan tárgyak esetében, melyek semmilyen értelemben nem műalkotások, mint például véletlenszerűen odafröccsent *Lengyel lovas*-unk (ha pedig ez valamilyen értelemben műalkotás, akkor identitásának a felületek hasonlóság ellenére annyira eltérőnek kell lennie a *Lengyel lovas*-étól, hogy megdöbbenénk, ha nem lenne különbség az „esztétikai reagálás”-ban, bármi legyen is az).

Furcsa módon Goodman elveti a kérdés egyik feltételét, nevezetesen a megkülönböztethetlenség feltételét. Úgy tűnik, szerinte a megkülönböztethetlenség csak átmeneti, és előbb-utóbb láthatóvá válnak a különbségek. Ha tudom, hogy egy pár egyik darabja hamisítvány, az számomra már elegendő különbség, hogy meg legyek győződve arról, hogy „olyan különbség van közöttük, melyet képes lehetek észlelni”. Ez a meggyőződés valósággal regulatív elvként működik, és „a jelenlegi nézésre azt a szerepet osztja, hogy elvezessen a perceptuális megkülönböztetéshez”. Goodman ezután amellet érvel, hogy semmilyen bizonyíték nem lehet arra, hogy nem lehetséges perceptuális különbséget találni. Lehet, hogy azok a dolgok, melyek ma ugyanúgy néznek ki, holnap annyira eltérően fognak kinézni, hogy visszatekintve megdöbbenőnek tűnik, hogy egyáltalán össze lehetett téveszteni őket. Ezután bizonyítékként a szem és a fül rendkívüli élességét hozza fel, melyek a legkisebb változásoknál is meghökkentő különbségeket képesek felismerni. Tehát inkább pszicho-fizikai problémáról van itt szó, nem ontológiáról.

Sok minden szól Goodman elemzése mellett. Gyakorlás révén kétségkívül megtanulhatunk különbséget tenni és rendkívül finom megkülönböztetésekre vagyunk képesek, például a boroknál. Továbbá gyakran képesek vagyunk meglátni olyan dolgokat, melyek azelőtt láthatatlanok voltak, pusztán azért, mert a látásmód annak számára, akinek a látásmódja, átlátszó, viszont átlátszatlaná válhat, amikor már *nem* a sajátja. A művészettörténet tele van ilyen példákkal. Nemigen kételkedem abban, hogy Giotto kortársait lenyűgözte festményeinek realizmusa, és a képeken férfiakat, nőket és angyalokat láttak, *nem* pedig azt, ahogyan Giotto látta ezeket a férfiakat, nőket és angyalokat. Mi viszont Giotto látásmódját látjuk, ami egyfajta kulturális artefaktummá lett, amit bárki megtanulhat azonosítani. Van Meegeren Vermeer-hamisítványait ma hamisítványoknak látjuk, ám az 1930-as években ez nem lett volna lehetséges: mégpedig nem a kémiai vagy röntgen-elemzés nyomán látjuk így őket, és nem is a Goodman által leírt tüzetes szemrevételezés révén, hanem azért, mert ma a harmincas évek modorosságaira jellemző jegyek sokaságát fedezzük fel a képeken. A harmincas években viszont nem lehetett volna modorosságnak, a reprezentáció egy módjának látni őket. Amikor benne *élünk* egy történelmi korszakban, nem szükségszerűen tudjuk, milyennek fog tűnni ez a korszak egy későbbi történelmi tudat számára. Tehát pusztán az, hogy egy korszak egy másiknak adja át a helyét, a perceptuális felszínre hozhat olyan jellemzőket, melyek korábban rejtve maradtak. Végül pedig azt mondhatjuk, hogy a logika garantálja, hogy két nem azonos dolog között különbségnek kell lennie.

Úgy vélem, ennél több viszont nem szól Goodman elemzése mellett. Bár a logikai tétel garantálja, hogy ha a nem azonos b -vel, akkor lennie kell egy olyan F tulajdonságnak, mely a -ra igaz, de b -re nem, azt nem követeli meg, hogy F perceptuális tulajdonság legyen. Elegendő gyakorlattal rendelkezünk már a megkülönböztethetetlen dolgokkal kapcsolatban, hogy képesek legyünk olyan példákat felvetni, melyek között az érzékek számára felismerhetetlen különbség van. Lehetséges tehát, hogy a későbbi vizsgálat olyan különbségeket tárjon fel két tárgy között, melyek nem perceptuális különbségek, tehát logikailag valóban lehetséges, hogy két dolog perceptuálisan megkülönböztethetetlen legyen. Ha tudjuk, hogy különbség van közöttük, az különbséget eredményezhet abban, ahogyan a két tárgyat nézzük, sőt még abban is, ahogyan két műalkotásra reagálunk, ám a különbségnek nem kell szükségképpen abban rejlenie, ahogyan látjuk őket. Megdöbbenő módon Goodmannél egy rejtett előítélet van jelen: önkéntelenül azt előfeltételezi, hogy minden *esztétikai* különbség *perceptuális* különbség. De bárhogy álljon is a dolog az esztétikai különbségekkel, és még ha feltesszük is, hogy Goodmannek igaza van, és álhatatos, hosszas és tüzetes szemrevételezés és összehasonlítás révén végül különbséget tudunk tenni, tehát megtanulhatjuk megkülönböztetni Lippo Lippit Filippo Lippitől, Vermeert pedig Peter de Hoochtól, mint ahogyan megtanulhatjuk megkülönböztetni a *vogne romanée*-t és a *beaujolais*-t: mindez mégsem visz előbbre minket a súlyos ontológiai kérdés megválaszolásában, hogy melyik tárgy műalkotás és melyik nem az. A három nyakkendő például felismerhetően különböző lehet, ám ez nem vonja maga után, hogy felismerhető különbségek határoznák meg, hogy melyikük műalkotás és melyikük nem az. Méghozzá elsősorban azért nem, mert nem világos, hogy az olyan fogalmak, mint a „műalkotás” és a „hamisítvány” átfordíthatóak-e pusztán percepciós predikátumok halmazába. Bizonyos esetekben képesek lehetünk szemrevételezés révén megkülönböztetni a hamisítványokat, ám ebből nem következik, hogy a „hamisítvány” perceptuális fogalom. Azt gondolnánk, hogy egy kép hamisítvány-voltának ahhoz a *történethez* van köze, ahogyan a világba került; ha viszont valamit műalkotásnak nevezünk, azzal legalábbis tagadjuk, hogy ilyen lenne a története – a tárgyak nem viselik a maguk felületén a történetüket. És van még egy utolsó érv: ha azt feltételezzük, hogy az említett három tárgy közötti érdekes különbségeknek bármi közük van a perceptív különbségekhez, ezzel majdhogynem komikus tévedést követünk el művészi érdekességük osztályozásában. Vannak olyan festmények, melyek csak gyakorlott és alapos vizsgálódás számára fedik fel magukat: Poussin vagy Cézanne kompozíciói, vagy Morandi csodálatos ecsetvonásai csak a műértők számára érdekesek. De ezek a tárgyak nem ebbe az osztályba tartoznak: itt tökéletesen lényegtelen, hogy valaki műértő-e, hiszen Picasso nyakkendője nagyjából annyira szubtilis, mint amikor makrélát vágnak az arcunkba. Bármi adja is hármójuk egyikének, a vitathatatlan műalkotásnak esztétikai érdekességét, az bizonyosan nem ebben áll.

Korántsem érdektelen tény, hogy valójában a most felsorolt művészek egyike sem alkothatta volna meg azt a művet, melyet Picassónak tulajdonítottunk. Ezt azért érdemes leszögeznünk, mert J esetétől eltérően itt nem arról van szó, hogy Picasso nyakkendője azért műalkotás, mert ő véletlenül művész volt (a gyerek pedig nem az). A dolgnak még akkor is megfelelő viszonyban kell állnia létrehozójával, ha az illető művész. Amikor Warhol telepakolta a Stable Gallery-t Brillo-dobozaival, az emberek úgy érezték, ez nem

fair, mivel a közönséges Brillo-dobozt valójában egy művész *tervezte*, egy absztrakt expresszionista, akit a szükség hajtott a reklám-grafikához. Az a kérdés merült fel, hogy miért érnek Warhol dobozai 200 dollárt, miközben ennek az embernek a termékei egyetlen dollárt sem érnek. Bármilyen magyarázza is meg ezt, arra is magyarázatot fog adni, hogy első példánk, Giorgione lealapozott vászna miért nem műalkotás, annak ellenére, hogy minden tekintetben hasonlít azokra a vörös felületekre, melyek műalkotások.

A kérdésre adott válasznak részben történetinek kell lennie. Nem minden lehetséges minden időben – írta Heinrich Wölfflin –, ezen azt értve, hogy bizonyos műalkotások egyszerűen nem lehetnek műalkotások a történelem bizonyos korszakaiban, annak ellenére, hogy az adott korszakban esetleg ezekkel a művekkel azonos tárgyakat hoztak létre. E kijelentés horderejét könnyen megérthetjük a történelem előremutató irányának összefüggésében. Annak a szobrásznak, aki Prakszitelész korában alkot archaikus Apolló-torzót, felkopott volna az álla, mivel a művészeti világ változása folytán ilyen mű már nem tartozhatott a lehetséges műalkotások körébe: csak akkor fogadták volna el műalkotásnak, ha a megfelelő időben készült volna, és régiségnek lehetett volna tekinteni. Annak a korszaknak a művészeti világa kizárta a kortársak kifejezési szótárából az archaikus formák szándékos alkalmazását, szemben a mai szituációval, amikor elfogadnák azt. Persze ha valaki ma mész-kő-sztéléket készítene, annak aligha lesz ugyanaz a jelentése, mint akkor lett volna, amikor még a Stonehenge is új volt. És ha ma valaki Watteau stílusában festett képet állítana ki, azt nem lenne szabad rögtön elavultnak nyilvánítani: lehet, hogy tudatos archaizálásról van szó, akkor pedig teljesen más lenne a viszonya a rokokóhoz, mint Watteaué volt. Ezek a példák az evolúció irányával szemben való haladás példái, és valahogy úgy anakronisztikusak, mint amikor azt mondjuk, hogy Malibu Beach-en a dinoszauroszok tojásokat költenek. Engem jobban megdöbbsent az ellenkező irányú mozgás, amikor is úgy kell elképzelnünk egy későbbi művészettörténeti korszakból való tárgyat, mintha egy sokkal korábbi korszakban jött volna létre: mondjuk egy olyan kenderkupacot, amelyet Robert Morris szokott időnként kiállítani, a tizenhetedik századi Antwerpenben, amikor kenderkupacként nyilvánvalóan létezhetett, ám majdnem nyilvánvaló, hogy műalkotásként nem létezhetett. Egyszerűen azért nem, mert a művészet fogalma akkoriban nem olyan volt, hogy képes lett volna ezt műalkotásként befogadni. Az ilyen spekulációk természetesen rendkívül bizonytalanok. Duchamp hólapátja igencsak banális volt a huszadik század elején, mivel egy lapátgyár megkülönböztethetetlen ipari termékeinek halmazából választotta ki, és a polgári világ összes garázsában volt belőle. De úgy vélem, a tizenharmadik században ugyanez a tárgy – egy rúd, melynek egyik végéhez hajlított fémdarab van erősítve, a másik vége pedig olyan alakú, mint a mai lapátnyelek – mélyen rejtélyes dolog lett volna. Ám kétséges, hogy befogadta volna-e az akkori és ottani művészeti világ. Olyan tárgyakat sem nehéz elképzelni, melyek készítésük idején nem lettek volna műalkotások, ám egy későbbi korszakban egy velük minden tekintetben megegyező tárgy műalkotás lett volna.

Plinius beszél egy tárgyról, méghozzá egy művészek által készített tárgyról, melyet a maga korában csodának tartottak: egy vonalon belüli vonalon belüli vonal festett képéről (a „vonal képe” nem azt jelenti, hogy a festménynek ezek a vonalak alkották volna a témáját, hanem azt, hogy a festmény egy vonalon belüli vonalon belüli vonalból áll). Egyszer egy festő látogatóba ment egy másikhoz, de nem találta otthon. Megpillantott a házban egy üres táblát, és szabad kézzel egy tökéletesen egyenes függőleges vonalat húzott rá. Olyan tökéletes volt, mintha vonalzóval készült volna. Biztos volt benne, hogy barátja tudni fogja,

ki hajtotta végre ezt a bravúrt; azután elment sétálni. Mikor barátja visszaérkezett, látta a táblán a kihívást, és barátja vonalának közepén húzott lefelé egy vonalat, ugyancsak szabadkézzel. A vonalat kettéosztó vonalhoz szükséges kezűgyesség nagyjából úgy viszonyul az előző művész kezűgyességéhez, mint az egyenes vonalban járás a kifeszített kötélén történő egyenes vonalban való járáshoz. Tehát két részre osztotta a vonalat, ezzel kiemelve annak szélességét, amit kezdetben észre sem vettünk volna. Aztán visszatért a másik művész, húzott egy harmadik vonalat, mely ezt választotta ketté, és ezzel megnyerte a baráti versengést. Ezek a művészek egyfajta látványos reflexről tettek tanúbizonyságot, egy majdhogynem atlétikai jellegű képességről, mely annyira elkápráztatta az embereket, hogy összesereglettek és tátott szájjal bámulták (ha a vonalakat vonalzóval rajzolták volna, az csalás lett volna). Ám nem tekintették műalkotásnak, csupán a rendkívüli kezűgyesség *tour de force*-nak. Valami ehhez hasonlót – anélkül, hogy bárkit is érdekelne, hogyan kerültek a csíkok a vászonra – a Madison Avenue-n is ki lehetne ma állítani, mint a Barnett Newman-i (a Cipzárok) és a Frank Stella-i (a gépies élek) áttörés szintézisét. Parrhasiosz el nem tudta volna képzelni, hogyan lehet egy ilyen dolog műalkotás, hacsaknem azért, mert valaminek az imitációja (a harántcsíkos izom?) – akkor viszont a tárgyválasztást kifogásolta volna, mivel az ő korában az is fontos szempont volt. Az ilyen történeti lehetőségek adnak magyarázatot arra, hogy ugyanez a tárgy, ha Picasso készíti, műalkotás lehetett volna – viszont ha Cézanne-tól származik, akkor nem lehet az. Mert tegyük fel, hogy Cézanne, a maga jólismert aprólékosságával ecsetről-rongynak használta volna ezt a vászondarabot (tudjuk, hogy minden egyes vonás után megtörölte az ecsetjét), és ugyanilyen jólismert fősvénysége miatt nem dobta volna el, amíg teljesen el nem kopik. Ennek egy nyakkendő alakú szövetdarab lett volna az eredménye, ugyanolyan kék, mint Picassóé lett volna, ha ilyet használ műve megfestésekor. Már az sem világos, hogy Cézanne-nak egyáltalán lehetett volna-e olyan *szándéka*, hogy így hozzon létre egy műalkotást, az a felfogás ugyanis, melynek alapján ez a szándék elképzelhetővé vált, az ő korában lehetetlen lett volna. Picasso viszont híres volt a közhelyes dolgok átlényegítéséről: gyerekjátékból csimpánzfejet, régi vesszőkosárból kecsketestet, biciklialkatrészekből bikafejet, gázégőből Vénuszt csinált – akkor miért torpant volna meg a végső átlényegítés előtt, miért ne csinált volna egy dologból műalkotást, egy nyakkendőből „Nyakkendő”-t? Az akkori művészeti világ és Picasso életművének belső struktúrája (ami oly nagy szerepet játszott a művészeti világ területének meghatározásához) lehetővé tette volna, hogy Picasso akkor és ott ilyen tárgyat készítsen. Cézanne, bármilyen eredeti volt is a festészet határain belül, csak a már kijelölt területen belül rendelkezett választási lehetőséggel, és magukat ezeket a határokat nem változtatta meg. Csak azzal a választási lehetőséggel rendelkezett, hogy festékből almákat és hegyeket alkosson.

Ezek a megfontolások azonban pusztán arra szolgálnak, hogy megmutassák: történetileg lehetséges, hogy egy tárgy az egyik korszakban műalkotás legyen, egy másikban pedig ne legyen az. Mint Pierre Menard-elemzésünk, ez is olyan kontextuális jellemzőkre hívja fel a figyelmet, melyek például akkor fontosak, amikor valamit szellemesként írunk le. Nincs semmilyen jegy, melynek megléte esetén valamit szükségképpen szellemesként kellene azonosítanunk; ugyanaz a mondat egy adott kontextusban szellemes lehet, egy másikban viszont nem az. Ezért nincs értelme megjegyezni szellemes mondatokat, hacsak az ember nem emlékszik a kontextusukra is, ami viszont lehet, hogy soha többé nem áll elő. Disraeli egy vacsorán, ahol minden étel hideg volt, amikor behozták a pezsgőt, azt mondta: „Végre valami meleg” – és ez

hihetetlenül szellemes volt, annak ellenére, hogy maguk a szavak: „Végre valami meleg” nem a szellemesség megtestesítői. A kontextus teszi lehetővé, hogy a szavak szellemessé változzanak át. Ám lehetőség és valóságosság között hatalmas távolság van. Még nem jutottunk túl messzire a problémánk megoldásához vezető úton.

Mi a „Nyakkendő” *tárgya*, kérdezhetné valaki. Van-e egyáltalán tárgya? A kérdés azt implikálja, hogy ez is egy történeti probléma, és a válasz legalábbis részben attól függ, hogy Picasso szerint mi volt a tárgya. Ám tegyük fel, hogy – ugyanolyan bárdolatlanul, mint J a vizsgálódásaink kezdetén – Picasso is tagadja, hogy bármiféle tárgya lenne. Elfogadva válaszát, most alkalmazzuk rá a könyvünk elején vázlatosan jelzett megfontolásokat. Talán nincs tárgya, ám a tárgyra vonatkozó kérdést nem lehet minden további nélkül kizárni vagy elvetni. Annak kapcsán, amit a gyerek készített, a tárgy kérdését rögtön elvethetjük. Persze lehet jelentősége mint gesztusnak: az apával szembeni mély, ödipuszi ellenségességét fedí fel (gondoljunk a nyakkendő szexuális szimbolikájára!), tehát annak kifejezése. Ám annak ellenére, hogy valaminek a tünete, nem egy olyan dolog, aminek tárgya lenne; ennek okait később részletesen kifejtem. Vagy ha ez a példa tulságosan marginálisnak tűnne, akkor ott van Cézanne festékesrongya, melynek nincs tárgya, hiszen ez pusztán egy festékkal borított dolog. Picasso nyakkendőjének tehát nincs tárgya, és Cézanne nyakkendőjének sincs; ám a két esetben eltér *az állítás ereje*. Az első esetben a képnek azért nincs tárgya, mert Picasso úgy akarta, hogy ne legyen, a másodikban viszont azért nincs, az mert nem olyan logikai típusba tartozik, hogy tárgya lehetne: hiszen csak egy dolog (ha egyben artefaktum is). Másutt is találhatnánk ehhez hasonló eseteket. Például ha valakitől megkérdeznék, miért emelte fel a karját, azt mondhatná: *à propos de rien*, csak úgy. Lehet, hogy téved – lehet, hogy van, és mindig lehetséges, hogy van valamilyen rejtett szándéka –, de ha igaza van, azzal tagadó választ ad a kérdésre, nem pedig mintegy a kérdést tagadja. A kérdés felvethető, de használata terjedelmén belül nincs rá pozitív válasz. Viszont ha valakinek a keze úgy emelkedik fel, hogy nem számíthat cselekvésnek, mivel valamilyen görcsről van szó vagy egyszerűen ismeretlen okból emelkedik fel, nekünk viszont mégis cselekvésnek tűnik, akkor megint csak megkérdezhetjük, miért tett így. Ha azt mondja, ok nélkül, azzal kizárja a mozgulatót arról a területről, ahol a kérdés alkalmazható, és ezzel – mint mondtuk – magát a kérdést tagadja. Ezért egy műalkotás és egy ugyanolyan dolog közötti viszony ebben a tekintetben a bázis-cselekvés és egy külsőleg éppen olyan testmozgás közötti viszony analogonja.

Mielőtt megvizsgálánk a két másik nyakkendőt, most térjünk vissza ahhoz a véletlenszerű folthoz, ami olyan, mint a *Lengyel lovas*. Újra feltehetnénk a kérdést, hogy miről szól, mi a tárgya, és a válasz (feltételezésem szerint) az lenne, hogy nincs tárgya – bár felmerülhet egy olyan érv, hogy mivel formáját tekintve hasonló, mint a *Lengyel lovas*, arról szól, amiről a *Lengyel lovas*, bármiről szóljon is az, és ha a *Lengyel lovas* kétértelmű, akkor ez is az. De természetesen még az sem világos, hogy a foltnak van-e egyáltalán valamilyen struktúrája, még ha egybevág is egy olyan tárgygyal – magával a *Lengyel lovas*-sal –, melynek van tárgya. És még ha van is struktúrája, akkor sem magától értetődő, hogy megöröklí strukturális párdarabja jelentését.

Ha ezt nehéz elfogadni, vegyük az egyszerű fénykép, egy pillanatsfelvétel készítésének esetét. Legyen ez a pillanatsfelvétel a World Trade Center fényképe. Elég jól tudjuk, milyen feltételeknek kell fennállniuk ahhoz, hogy ez a leírásunk igaz legyen:

minden releváns szempontból hasonlítania kell magára a World Trade Centerre. És hogy ne bonyolítsuk a helyzetet, a fénykép semmilyen tekintetben ne legyen homályos. De még ennél is többre van szükség: magának a World Trade Centernek kell *okoznia* a fényképet, a róla visszaverődő fénysugaraknak az impregnált papírral való fotokémiai kölcsönhatása révén kell létrejönnie az árnyékok és fények mintázatának. Most pedig képzeljünk el egy olyan fényképpapírt, melyen az árnyékoknak és a fényeknek ugyanez a mintázata szerepel, azonban ezt nem a World Trade Center okozta. Talán valamilyen rejtélyes módon öltött testet a papíron. Talán az történt, hogy véletlenül elkattintották a fényképezőgépet, miközben a fényképezőgép lenszéje épp a tenger felé nézett a Canareval-foknál, és – olyasfajta véletlen folytán, amilyenekre lassacskán egy művészetfilozófiát alapozunk – ez a kép pontosan ugyanúgy néz ki, mint a World Trade Center fényképe. Ám nem az, mivel nincs meg az oksági feltétel. A másként okozott fénykép más, mint előbbi fényképünk, és elképzelhetőek olyan kauzális történetek, melyek inkonzisztensek azzal az állítással, hogy ez bárminek is a fényképe, tehát azzal, hogy ez egyáltalán fénykép volna. Úgy vélem, ezeknek a megfontolásoknak óriási filozófiai jelentőségük van, aminek csak egy részét volt érdemes most felvázolnunk, mivel témánkkal való összefüggésük annyira szembeszökő.

Az *Elmélkedések*-ben Descartes azt feltételezi, hogy „les choses qui nous sont représentées dans le sommeil sont comme des tableaux et des peintures” [v.ö. „az álombeli képzelgések olyanok, mint bizonyos festett képek”; *Elmélkedések az első filozófiáról*, Budapest, 1994. 27.o.; ford. Boros Gábor]. Azt a kérdést is felveti, hogy meg lehet-e mondani, ébren vagyunk-e vagy álmodunk; és mivel az észlelés dolgaiban reprezentacionalista volt, azt mondja, hogy amikor ébren vagyunk, a reprezentált olyan, „comme des tableaux et des peintures”. A különbség az, hogy amikor ébren vagyunk és valóságosan észlelünk, a reprezentációkat úgymond az okozza, amire hasonlítanak is, tehát egy valódi észlelés olyan, mint egy közönséges fénykép, ahogyan azt az imént jellemeztem. De ha ez a hasonlóság kényszerítő erejű, rögtön felmerül egy probléma: Descartes azt feltételezi, hogy egy reprezentációt (*idée*) *ennek* vagy *annak* a reprezentációjaként vagyunk képesek azonosítani – például önmaga reprezentációjaként, ahogy háziköntösben ül az asztalánál, a külvilág problémáján elmélkedve –, továbbá azt, hogy ez az azonosítás attól függetlenül sikeresen végbemegy, hogy pusztán álmodja ezt vagy valóságosan észleli önmagát. Csakhogy ha az igaz észlelés valóban olyan, mint egy fénykép, akkor ugyanazért, amiért egy fénykép csak annak a fényképe lehet, ami okozza és amire hasonlít (viszont ha valami pontosan ugyanilyen, de más oksági története van, az nem lehet a dolog fényképe), egy *idée* vagy reprezentáció csak akkor annak az *idée*-je vagy reprezentációja, aminek véljük, ha *ez* a megfelelő oksági történettel rendelkezik (ha pedig nem rendelkezik vele, akkor nem az). Ezért ha helyesen jellemezem az *idée*-t valaminek az *idée*-jeként, akkor nem kételkedhetek értelmesen abban, hogy rendelkezik azzal a fajta oksági történettel, mellyel rendelkeznie kell, hogy úgy azonosíthassam, ahogyan azonosítottam. Vagy a kétely értelmetlen, vagy az azonosítás téves. Tehát amennyiben képzeteim „világosak és határozottak”, nevezetesen *ennek* vagy *annak* a képzetei, akkor – ha a reprezentacionalista elmélet helytálló – pontosan meg kell feleljenek annak, amit okukként kénytelen vagyok feltételezni, tekintve hogy így azonosítottam őket. Természetesen lehetséges, hogy a reprezentacionalista elmélet téves, és valószínűleg az is, de érdemes megjegyezni, hogy a struktúrájának legalább egy elemét fel kell áldozni: vagy nem létezik a külvilág problémája, vagy nem vagyok képes a reprezentációikat azonosítani, vagy pedig a képzetek mégsem reprezentációk.

Természetesen itt nem dolgozunk továbbá elemezni Descartes elméletét, de híres dilemmái újabb alkalmat adnak rá, hogy felidézzük azt a gondolatot, miszerint lehetséges, hogy pontosan ugyanolyan dolgok ne ugyanarra a dologra vonatkozzanak (ne ugyanarról szöjljanak), vagy egyikük csak akkor vonatkozzon valamire, ha előfeltételezzük a megfelelő oksági történetet, míg párdarabja lehet, hogy egyáltalán *semmire* sem vonatkozik. A *Vizsgálódások*-ban Wittgenstein feltételezi, hogy van egy olyan törzs, mely véletlenül ugyanazokat a formákat használja díszítésként, amelyeket mi az integrálszámításban szoktunk. Tehát előfordul náluk ilyen:

$$[F(x) + g(x)]dx = F(x)dx + g(x)dx.$$

Ám ebből nem következik, hogy díszítményük azt *mondja*, amit ez mond,

$$[F(x) + g(x)]dx = F(x)dx + g(x)dx,$$

tehát azt, hogy egy összeg integrálja egyenlő az integrálok összegével. *Az, hogy ezek a jelek hogyan kerültek egy felületre*, meghatározza, hogy felmerül-e a jelentés kérdése, ennél fogva az igazság kérdését is. Mindazonáltal talán annak is van jelentése, ami a bennszülöttek sátrán áll: talán több pusztá díszítménynél. De amíg nem tudom, mit jelent számukra a jelölés, még abban sem lehetek biztos, hogy egyáltalán a függvények összegére vonatkozó képlet *szintaxisával* rendelkezik-e.

Mindennek leszögezése után tegyük fel, hogy a Picasso-nyakkendőnek valóban van tárgya, továbbá – szem előtt tartva azt, amit a kék festék lesimításáról mondtam – azt is, hogy részben a festészetről szól. Az 1950-es évek festészetében az ecsetvonásnak, mely közvetlenül átvitte a felvitel cselekedetét a vászonra, olyan kiemelkedő jelentősége volt, hogy gondolni sem lehetett az elrejtésére – amit megtett például a festmények csillogóan sima felülete egy bizonyos korszak akadémikus festészetében. Mivel a festészetet gyakorlatilag cselekvésként definiálták – a cselekvés volt ezeknek a műveknek az oka és a szubsztanciája –, az ecsetvonás súlyos töltést hordozó embléma volt. Talán erre tett polemikus utalásként értelmezhetjük, hogy Picasso eltüntette az ecsetnyomokat, amivel lényegében azt mondja, hogy a festészeti aktusok végrehajtásának sokkal több módja van annál, amit az absztrakt expresszionizmus által megengedett szűkös gesztuskészlet tartalmaz. Ennek a felvetésnek az a lényege, hogy aki nincs beavatva az ecsetvonás metafizikájába, az ugyanolyan vak lenne a *Nyakkendő* egyenletes festékének jelentőségére, mint ahogyan az, aki nem ismeri Firenze és Siena művészettörténetét a pestis után (ahogyan azt Millard Meiss bemutatja), vak lenne a giottói perspektíva hiányára, méghozzá annak szándékos hiányára a Strozzi-oltárképen, vagy az isteni és emberi alakok közötti, Giottónál természetessé tett viszonyok nem természetes mivoltára. Egy reprezentációs mód szándékos elutasítása a világhoz és az emberekhez való viszonyulás egészének elutasítását implikálja: ebben az esetben egy olyan művészi törekvéstről volt szó, mely helyre akarta állítani azt a viszonyt, amit végzetesen eltorzított a Giotto festményein látható, a realizmus nevében fellépő emberi arrogancia. Aki némileg ismeri a festészeti stílusokat, az Nardo da Cioni vagy Andrea di Orcagna műveit ránézésre könnyen a Giotto előtti korszakba tehetné, és valóban készülhettek volna Giotto előtt. De akkor nem jelenthették volna azt, amit mai

tanulmányaink alapján gondolunk róluk, hiszen Giotto még meg sem született, és a pestis sem pusztított Firenze és Siena városában.

Ez lenne tehát az egyik oka annak, amiért Cézanne-nak, még ha nyakkendője műalkotás lett volna is, nem lehetett az a szándéka, hogy azt jelentse, amit Picasso nyakkendői jelentenek – azért nem, mert a releváns események jövőbeliek voltak, és nem alkothatták a művészet lehetséges tárgyát. Ugyanez lenne az oka annak is, hogy a gyerek nyakkendője nem jelentheti azt – feltéve, hogy egyáltalán jelent valamit –, amit Picasso nyakkendője jelent. A gyerektől ugyanis nem várhatjuk el a művészeti világ legújabb történetének ismeretét, vagy az ecsetvonás körüli vad polémia átérzését. Nem csak arról van szó, hogy a művészettörténet alakzatának meg kell változnia, hogy egy ilyen kijelentés lehetőségessé váljon, hanem arról is, hogy az alkotónak *el is kell sajátítania* ezt a történetet, hogy ilyen állítást tehessen. És a gyerek ezt nem tehetette meg. Vagy ha azt feltételezzük, hogy igen valószínűtlen módon tudott Pollockról, de Kooningról és Kline-ről, akkor az „Ezt a gyerekem is megcsinálja” állítás jelentése megváltozik. Akkor inkább egy figyelemreméltó gyerekről szól, mintsem egy láthatóan jelentéktelen műalkotásról.

Ebből a perspektívából nézve a hamisítványról azt mondhatjuk, hogy nem megfelelő viszonyban áll a készítőjével ahhoz, hogy az ő állításának tekinthessük: hiszen úgy tesz, mintha valaki más, nevezetesen Picasso állítása lenne. A hamisítókat különféle indítékok mozgatják. Van Meegeren azt akarta bizonyítani, hogy ugyanolyan jól tud festeni, mint Vermeer; ám aligha mondhatjuk, hogy ezt az állítást Vermeer-utánzataival teszi: ezt az állítást csak csaló képei sikerével igazolhatná. És bármilyen állítást tehetett volna is velük Vermeer, ha ő festette volna a valójában Van Meegeren által gyártott képeket, az bizonyosan nem lenne azonos azokkal az állításokkal, amelyeket *ezek* a tesznek, hiszen ezek nem az ő festményei. Van Meegeren végülis teljesen más helyzetben van, mint egy olyan művész, aki 1935-ben (vagy bármikor) Vermeer modorában fest, és ezzel olyan állítást tesz, amilyenre egy festőnek az efféle szándékos stilisztikai anakronizmus lehetőséget nyújt – például a korabeli holland festészet dekadenciájáról.

Újra visszatérve J mogorva, vörösre festett négyzetéhez, amit műalkotásnak nyilvánított, talán csak annyit mondhatunk róla, hogy egy olyan elméleti légkörben jött létre, ahol a művészet és a valóság közötti határok részévé váltak annak, ami a művészetet és a valóságot egymástól megkülönbözteti, és azzal, hogy a köztük levő határt bevonja a műalkotásba, J valamiképpen meghaladja őket. Munkája azzal válik műalkotássá, hogy magába építi önmagának műalkotásként való definícióját. Ám még így is igencsak üres marad.

Azt hiszem, ezzel a hosszadalmas és labirintusként kanyargó vizsgálódással nem sokkal jutottunk előbbre a műalkotások természetének megértésében: csak azt láttuk be, hogy a *miről* kérdése is releváns e problematika esetében. Ám erről könnyen beláthatjuk, hogy a dolgoknak a műalkotásokénál sokkal tágabb osztálya esetében releváns. Jelentős utat kell még megtennünk, mielőtt úgy tehetnénk, hogy valamilyen filozófiai eredményre jutottunk. Ám a következő lépés előtt álljunk meg egy pillanatra J festményénél, és a Francis Sparshott által felvetett mély filozófiai kérdések fényében mérlegeljük azt. Sparshott a következő kérdéseket teszi fel: „Elfogadta-e valaha is kritikus egy üres festmény olyan állítását igaznak, melyről korábban úgy vélte, hogy nem igaz?” „Van-e az üres festmények által tett kijelentések között olyan, amelyik érdekes lehet?” Végül pedig: „Lehet, hogy egy üres műalkotás által tett állítás formája mindig a következő: 'Van-e festő,

aki megteheti, hogy kiállítson ebben a galériában, ebben az időpontban egy olyan festményt, mint ez?” (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1976, 79-80.o.).

Képzeljünk el a festő helyett egy grafikust, aki tintát fröcsköl egy fatáblára és lenyomatja. Egy művész, Shiko Munakata barátom, a japán fametszet nagy modern mestere, ezt tette. Shiko egyszer a következőt írta:

A laikusnak azt tanácsolom, öntsön tust egy sima deszkára, tegyen rá papírt, és nyomtassa le. Így egy fekete nyomatot kap; ám az eredmény nem a tus feketesége, hanem a nyomat feketesége.

Namármost a cél az, hogy a felület bevésése révén több életet és erőt adjunk ennek a nyomatnak. Bármit metszek is be, a bemetszett művet összehasonlítom a metszet nélküli nyomattal és azt a kérdést teszem fel magamnak: „Melyikben van több szépség, erő, mozgás, nagyobb mélység és nyugalom?”

Ha bármelyik szempontból is gyengébb, mint a sima dúc, akkor nem jártam sikerrel a nyomatommal. Vesztettem a dúccal szemben.

(Yojuro Yasada szerk.: *Shiko Munakata*. Charles E. Tuttle, 1958. 5.o.)

A műkritikus minden bizonnyal megtudhat valamit ebből: a tinta feketesége és a nyomat feketesége közötti megkülönböztetés bármelyik művészetfilozófiai esszének dícséretére válna, melyek közül kevés annyira megvilágító erejű, mint ez. Rájöhetne-e erre a műkritikus egy fekete nyomatra nézve, ha tudná, milyen állítást tett Munakata? Úgy vélem, igen, de nyilvánvalóan nem a nyomat pusztá szemrevételezése révén, hanem az értelem segítségét is fel kellene használnia. Munakata csodálatos Fuji hegy-nyomata a „The 53 Stations of Tokaido” című többbelemű művében ugyanolyan közel áll egy fekete nyomathoz, mint bármelyik más általam ismert nyomata, de azok közül, akik látják, csak nagyon kevesen értékelik ennek mélységét. Van-e egyáltalán értelme egy fekete nyomatot egynél többször elkészíteni? Azt hiszem, van: úgy dönthet az ember, hogy másfajta nem is csinál, mivel minden más „veszít a dúccal szemben”. „Megteheti-e ezt” bárki is? Nem tudom biztosan, hogy mit jelent itt az „ez”, de azt tudom, hogy aki megérti a fekete nyomatot, többé nem értené, mit jelent a „megteheti”. Persze lehetséges amellettt érvelni, hogy ezek a nyomatok végső soron egyáltalán nem üresek – szemben J művével –, és hogy Munakata példája végső soron egyáltalán nincs a segítségünkre. Elfogadom, ám ez azt jelenti, hogy rettentő nehéz *eldönteni*, hogy egy adott nyomat – vagy festmény – üres-e.

3 Filozófia és művészet

Meggyőződésem, hogy a filozófiának speciális tárgya van, következésképpen nem lehet minden a filozófia tárgya. Abból, hogy a művészet spontán módon filozófiailag tárgyalhatónak mutatkozik, az következik, hogy ha megnézzük, ez miért van így, egyszerre tudunk meg valamit a filozófiáról és a művészetről – feltéve, hogy fenti meggyőződésem helytálló. Ezért ebben a fejezetben egyaránt foglalkozom művészetfilozófiával és azzal, amire egy ilyen filozófiának feltételezetten elsődlegesen irányulnia kell, nevezetesen magával a művészettel. Mint minden komoly filozófiai vizsgálódás, az itt következő is rögtön metafizikai és öntudatos lesz, a filozófia sajátos reflexív jegye ugyanis az, amit Descartes magában a gondolkodásban vélt felfedezni: bármiről gondolkodom, egyszerre tudok meg valamit arról a tárgyról és a gondolkodásról: a tárgyak gondolkodás által felfedett struktúrái tehát magának a gondolkodásnak a struktúráit fedik fel. Ha a filozófiának valóban olyan a természete, hogy logikailag saját maga is benne foglaltatik mindenben, amivel csak foglalkozik, akkor egy olyan kérdésnek kell előtérbe kerülnie, melyet a művészetfilozófiában nagyon ritkán vetettek fel: miért van az, hogy a művészet olyan dolog, aminek lehetséges filozófiája, és mi az oka annak – ami történeti tény –, hogy nem volt olyan jelentős filozófiai gondolkodó, Platónról és Arisztotelésztől Heideggerig és Wittgensteinig, akinek ne lett volna valami mondanivalója erről a tárgyról?

Persze lehet, hogy ez a következtetés megalapozatlan: talán csak külsődleges tény a filozófusokkal kapcsolatban, hogy mindannyian foglalkoztak a művészettel, bármennyire nyárspolgárok voltak is (mint Kant). Lehet, hogy egyszerűen azért tették, mert mint filozófusoktól elvárták tőlük. Én persze másként gondolom. Úgy vélem, a filozófiai mozzanattal rendelkező dolgok halmaza logikailag zárt, és a filozófia energiája a komoly és rendszeres filozófustól (másfajta pedig nem lehetséges) megköveteli, hogy előbb-utóbb a belőleg összekapcsolódó témák egész körén áthaladjon. Ezért ha a művészet valóban e körön belülre esik, akkor elkerülhetetlen, hogy a filozófus egyszer a művészethez is eljusson; ha pedig a művészettől indult el, akkor elkerülhetetlen, hogy valamikor a körön belül elhelyezkedő összes többi tárgyhoz is eljusson. A művészetre mélyen fogékony Nietzsche a maga filozófiai körét a művészetnél kezdte, ám később szisztematikusan eljutott minden egyes filozófiai kérdés alapjáig. Kant viszont, aki úgy tűnik, különlegesen érzéketlen volt a művészet iránt, a maga filozófiai körét azzal zárta le, ami az egész irodalomban a művészet egyik legfontosabb vizsgálatának számít. Nehéz lenne olyan filozófust elképzelni, aki úgy ír a művészetről, hogy közben elvonatkoztat azoktól a tágabb fogalmi mátrixoktól, amelyekbe a művészet ténylegesen és valószínűleg elvi okokból mindig is beleágyazódik.

Ezért aki nem filozófus, de érdekli, hogy mit írtak a filozófusok a művészetről, gyakran csalódottan fordul el tőlük. Nem csupán azért, mert nem minden művészettel kapcsolatos dolog nyer felvételt a filozófiai tudatba, és mert sokminden, ami a művészetet lenyűgözővé, magával ragadóvá és fontossá teszi, filozófiailag egyszerűen irreleváns, hanem azért is, mert a filozófusok hajlamosak rendszereik teljes súlyát éppen a művészetek és a filozófiai érdeklődés más tárgyai metszéspontjaira helyezni, és a művészetből kizárólag azt emelni ki, ami az ő problémájuk szempontjából éppen releváns. Emiatt a filozófiában

járatlan olvasó nem csupán arra kell rájöjjön, hogy ahhoz, hogy egyáltalán meg tudja ítélni azt, amit egy filozófus írt, először meg kell ismerkednie a szóbanforgó rendszerrel (meg kell ismernie a kanti kritikai rendszert, el kell sajátítania Platón ontológiai sémáját), hanem utóbb arra juthat, hogy az egész nem érte meg a fáradságot, mivel a művészetből mint jelenségből rendkívül keveset tárgyal a filozófia. A filozófusok a művészet rendkívül sok aspektusával nem foglalkoznak, meghökkentő módon elvetik azokat, mintha csak valamilyen kifürkészhetetlen okból a tojás belsejét dobnák el és a héját tartanák meg. Ez természetesen állandóan visszatérő panasz az *x*-szel foglalkozó filozófiákkal szemben, azok részéről, akik elsődleges, esetleg merőben emberi érdeklődést táplálnak *x* iránt. Például a tudományfilozófiával és a nyelvfilozófiával szemben pontosan ugyanezek az ellenérzések szoktak jelentkezni. Érdeemes lesz elgondolkodni azon a kérdésen, miért éppen a tudomány és a nyelv az a két további téma, melyek természetes filozófiai relevanciával rendelkeznek, míg a művészetrel olyan közeli kapcsolatban álló más témák, mint például a divat, a kézművesség, az *haute cuisine*, a kutyatenyésztés és hasonlók nem rendelkeznek ilyennel. A nyelvészek el nem tudják képzelni, hogy a nyelvfilozófusok vajon mi mást művelnek, mint nyelvészetet; magukat a filozófusokat is igen gyakran zavarba hozta ez a kérdés és nyelvészekké lettek, mintegy a hátsó ajtón lépve be a nyelvészetbe. Csakhogy a nyelvre vonatkozó filozófiai kérdések majdhogynem elkerülhetetlenül egészen másra vonatkoznak, mint a nyelvtudomány kérdései (ami nem jelenti azt, hogy a nyelvészeket foglalkoztató kérdések némelyike ne lehetne filozófiai kérdés). Ez áll a természettudományra és úgy vélem, a művészetre is. Bármilyen terjedelmes szemléltető anyaggal dolgozzon is a művészetfilozófia, a művészetekhez fűződő emberi érdeklődés síkját csak mintegy derékszögben metszi, és a művészetről szóló filozófiai írások – méghozzá a legkiválóbb és leginkább példászerű írások – tápot adnak annak a nézetnek, hogy a művészetfilozófia mélységesen irreleváns a művészet élete szempontjából, és az ilyen száraz és kizsigerező elemzésekből tulajdonképpen semmi olyasmi nem jön ki, amit érdemes lenne tudnunk a művészetéről. A művészetfilozófusok és maga a művészeti világ, mint két egymással szembenálló görbe, egy ponton érintik egymást, azután pedig örökre eltávolodnak egymástól. Ez csak fokozza a művészi tevékenység elméleti vagy intellektuális elemzésével szembeni ellenségességet, ami mindig is jellemezte a művészeket – a rapszódosz Ión korától egészen a Tizedik utca és a Club megátalkodott irracionalistáiig.

Valószínűleg még ma is így állna a dolog, ha maga a művészet nem olyan irányba fejlődik, hogy mára a státuszára vonatkozó filozófiai kérdés szinte a művészet lényegévé vált. A művészetfilozófia már nem kívül áll tárgyán, nem idegen és külső perspektívából fordul feléje, hanem tárgya belső energiájának ad formát. Manapság olykor sajátos erőfeszítésre van szükség, hogy megkülönböztessük a művészetet annak filozófiájától. Majdhogynem úgy tűnik, mintha a műalkotások egésze a műalkotások filozófiailag mindig is érdekes részében sűrűsödne össze, és a művészet szerelmeseinek jószerivel semmi sem maradna. A művészet gyakorlatilag Hegelnek a történelemre vonatkozó tanítását példázza, aki szerint a szellemnek az a sorsa, hogy öntudatra ébredjen. A művészet újrajátszotta a történelemnek ezt a spekulatív menetét, amennyiben öntudatra jött: a művészet tudata egyfajta reflexív módon – a filozófiához hasonlóan, amennyiben a filozófia saját maga tudata – művészetté lett. Ám továbbra is megmarad a kérdés, hogy valójában mi különbözteti meg a művészetet önnön filozófiájától, ez pedig azt a kérdést veti fel, hogy mi különbözteti meg a jelen könyvet, mely a művészetfilozófia része, egy önálló műalkotástól, hiszen műalkotásokat már lényegítettek át művészetfilozófiákká. Úgy vélem, ez új szintre

emeli az első fejezetben felvetett kérdést, mely úgy szólt: miként lehetséges, hogy valami műalkotás, egy külsőleg ugyanilyen tárgy viszont nem az – mint alantas konzervnyitónk és magasztos szobrunk esetében.

Mindenesetre a művészet definíciója egészen nyíltan a művészet természetének része lett; és amennyiben a művészet definiálása bizonyos mértékben mindig is foglalkoztatta a filozófiát (bár nem azért, mert a filozófiai a definiálással foglalkozik, hiszen a filozófia nem puszta lexikográfia; a bennünket foglalkoztató kérdést így lehetne megfogalmazni: miért van, hogy a művészet olyasmi, amit a filozófusok definiálni igyekeztek?), akkor amennyiben megvolt a definiálásra való törekvés, a filozófia és annak tárgya közötti kongruenciának meglepőnek kell tünnie, hiszen ez csak akkor nem meglepő, ha a filozófia tárgya saját maga. Ez majdhogynem elkerülhetlenné teszi azt a vélekedést, hogy a filozófia és a művészet egy, és azért létezik művészetfilozófia, mert a filozófiát mindig érdekelte önmaga, és most felismerte, hogy a művészet önmagának egy átmenetileg elidegenedett formája. Ám ezt a majdhogynem elkerülhetetlen vélekedést büszkén elutasíthatjuk. Mindazonáltal, mivel a dolog ránk erőszakolta magát, jobban tesszük, ha mi tudatosan arra vállalkozunk, hogy a művészet valamilyen definícióját adjuk, amely – minthogy a művészet és a filozófia közötti határokat a megszűnés veszélye fenyegeti – alighanem egyben a filozófia definíciója is lesz, méghozzá egy belülről adott ön-definíció.

Ha belátjuk, hogy a filozófia és annak tárgya(i) logikai szimbiózisban léteznek, megdöbbenő, hogy legjobb filozófia-filozófusaink (és művészetfilozófusaink) némelyike amellett érvelt, hogy a művészetet nem lehet definiálni, hogy tévedés ezzel megpróbálkozni – méghozzá nem azért, mert nincs határ, hanem azért, mert ezt a határt nem lehet a szokásos módon kijelölni. Vagy pedig, ha a művészetet nem lehet definiálni, akkor mivel a művészetfilozófia és a művészet közötti határok elmosódottakká váltak, a művészetfilozófiát, sőt magát a filozófiát sem lehet. Ez a kihívás természetesen Wittgenstein nevéhez fűződik.

Wittgenstein számára a filozófia mindig is probléma volt. A *Traktátusban* mint értelmetlent bélyegezte meg, mivel kijelentései (ha egyáltalán kijelentésnek *nevezhetőek*) számára nincs hely a világ végső reprezentálásában; a *Vizsgálódásokban* pedig mint haszontalant és végső soron értelmetlent bélyegezte meg, mivel nincs számukra hely azokban az életformákban, melyekben élünk. A *Vizsgálódásokban* a filozófia akkor kezdődik, amikor „a nyelv szabadságra megy”, a *Traktátusban* pedig akkor, amikor a természettudományok legvégső pereméről az értelmetlenség ürébe zuhanunk. A filozófia semmilyen tényt nem reprezentál, annak ellenére, hogy művelői esetleg ezt hiszik, és semmilyen munkát nem végez el, bár rajongói azt hiszik, el kell végeznie. Tehát vagy tévesen használt vagy nem elég jól kihasznált nyelv, és akik hivatásszerűen ezt beszélnek, azoknak Platón költőihez hasonlóan szükségképpen a külső csendhez kell végül eljutniuk. Amikor a filozófia – szemben a tudománnyal – azt állítja, hogy informatív jellegű, és valami igazat mond nekünk, például a művészetéről, akkor vagy leplezett módon valami már ismertet mond el, mely esetben haszontalan, vagy leplezetlen módon valami azzal ellentétet mond el, amit tudunk, mely esetben pedig hamis. Vagy megismétli, amit már úgyis tudunk vagy erőszakot tesz rajta; és ez semmire sem illik jobban, mint a művészetfilozófiára. Most egy olyan kérdés kapcsán vizsgálom meg a wittgensteini álláspontot, melyet semmiképpen nem kerülhetünk meg.

Ahogy én értem, a wittgensteini tétel szerint a művészetet nem is lehetséges és nem is szükséges definiálni. Nem lehetséges, mert a művészet olyan típusú fogalom, amely kizárja, hogy legyen valamilyen műalkotás-kritérium, ennél fogva kizárja, hogy létezzen a szükséges és elégséges feltételek olyan halmaza, mely meghatározná, hogy mi műalkotás. A wittgensteiniánusok arról igyekeznek biztosítani minket, hogy nem található ilyen kritérium, és a filozófia hagyományos szükségesség- és elégséges-követelményeit teljesítő kritérium utáni kutatás a tévúton járó értelem egyik nagyszabású és hiábavaló kutatása volt. Annak a következménye ez, hogy a filozófusok nem vizsgálták meg elég alaposan a célt és a priori feltételezték, hogy a műalkotások halmaza egy fajt alkot (mint a zebbrák), egy logikailag homogén tárgyhalmazt, és a feladat a homogeneitás elvének megállapítása. Ha ez valóban igaz, megdöbbentő, hogy a valaha élt legkiválóbb elmék számára is megragadhatatlan maradt ez az elv. Persze lehet, hogy azért, mert ez a feladat emberfeletti módon nehéz. Ám ahelyett, hogy a szóbanforgó halmazt egy efféle, sajátosan rejtett és nehezen megragadható elv strukturálná, nem inkább az szolgál-e ennek magyarázatául, hogy egy teljesen más típusú halmazzal van itt dolgunk, melynek struktúráját nem értették meg a filozófusok? Talán olyan dolgok logikailag nyitott halmaza ez, melyek nem rendelkeznek közös jeggyel, amely révén egyetlen halmaz elemei lehetnének. Wittgenstein egyik leghíresebb példáját idézve: mi a helyzet a játékok halmazával? „Mi a közös mindegyikben?” – teszi fel a kérdést Wittgenstein a *Vizsgálódásokban*, majd így folytatja: „Ne mondd, hogy 'Kell lennie valami közösnek lenni bennük, különben nem hívnák őket 'játékok'-nak' – hanem nézd meg, van-e valami közös mindben. – Mert ha megnézed őket, nem fogsz ugyan olyasmit látni, ami mindben közös, de látni fogod [...] hasonlóságok, átfedések, keresztezések bonyolult hálózatát” [66-67.; Neumer Katalin ford.]. Namármost, történelmi véletlenként igaz lehet, hogy minden játéknak van egy közös jellemzője, és ettől a véletlenszerű esettől megbabonázva azt gondolhatnánk, hogy itt rejlik a játék definíciója. Valójában bármikor létezhetett volna olyan játék – és lehet, hogy holnap ki is találják –, melyet intuitív módon játékként ismerünk fel, annak ellenére, hogy nem felel meg állítólagos definícióknak. Éppen az intuícóra való hivatkozás tesz haszталanná minden definíció-kísérletet: egyszerűen azért ismerjük fel, mi játék és mi nem, mert tudunk bánni a szavakkal, nem pedig azért, mert egy definíciót alkalmazunk, hiszen nem létezik ilyen definíció. És egy ilyen definíció semmivel sem tenne bölcsebbé bennünket, mivel nélküle is nagyon jól boldogulunk. Ezért van, hogy nem is lehetséges és nem is szükséges definiálni a művészetet.

Ezt az elemzést minden további nélkül kiterjeszthetjük a műalkotásokra is, mert azok is olyasmit alkotnak, amit Wittgenstein kifejezésével „családi hasonlóságon alapuló osztály”-nak nevezhetnénk. „És azt mondom: a 'játékok' egy családot alkotnak”, írja Wittgenstein azt implicálva, hogy ezek szembenállnak a fajokkal, mivel a családtagokat összekötő hasonlóságok „ugyanígy fedik át és keresztezik egymást” [67]. Morris Weitz ezt éppen a mi tárgyunkra terjeszti ki, amikor azt írja: „Ha valóban megnézzük, mit nevezünk művészetnek, mi sem fogunk semmilyen közös tulajdonságot találni – csupán hasonlóságok nyalábjait [...] Maga a 'művészet' nyitott fogalom. Új feltételek állnak elő (mindig is kialakultak új esetek: új művészeti formák, új mozgalmak, és kétségtelenül a jövőben is így lesz) [...] Az esztéták persze lefektethetnek hasonlósági feltételeket, ám arra soha nem lesznek képesek, hogy lefektessék a fogalom helyes alkalmazásának szükséges és elégséges hasonlósági feltételeit” (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 27.o.). Úgy vélem, a boldogtalan családok halmaza jó példa arra, amit Wittgenstein családnak nevez: noha

minden boldogtalan család a maga módján boldogtalan, ettől még nyilvánvalóan mindegyiket boldogtalan családnak *nevezzük*. A boldog családok pedig, mivel mind egyformák, talán zárt osztályt alkotnak, szükségszerű és elégséges feltételek alá tartoznak.

Az, hogy Wittgenstein a család fogalmával jelöli ezeket az egymást keresztező-átfedő fenotipikus jellemzőket, majd hogyan kiáltóan rossz választás eredménye – hiszen bármilyen feltűnően vagy bármilyen kevésbé hasonlítanak is egymásra, egy család tagjainak közös genetikai jellemzőkkel kell rendelkezniük, és „családi hasonlóság”-uknak ez a magyarázata. Ha valaki nem rendelkezik ezekkel a genetikai jellemzőkkel, akkor nem tagja a családnak, bármennyire hasonlítson is valamelyik tagjára (bár a megdöbbenő hasonlóság talán bizonyíték lehet rá, hogy teljesíti a genetikai kritériumot). És a „nézze meg”-felszólításnak szerencsétlen implikációi vannak: mintha a definiálás valamilyen értelemben felismerő-képesség dolga lenne. Kétségtelenül találhatunk olyan eseteket, melyekben ilyen felismerő-képesség is szerepet játszik, ahol esetleg „ugyanahhoz a családhoz tartozó”-ként ismerjük fel olyan dolgok halmazát, melyek nem hasonlítanak jobban egymásra, mint a játékok. Csak annyira, mint annak a családnak a tagjai, ahol a lány szeméről azt mondjuk, hogy az apja szeme (és figyeljünk fel rá, hogy egy apa szeméről soha nem mondjuk, hogy a lánya szeme), a fiú álláról pedig azt, hogy az anyja álla. Gondoljuk meg, mi történik, amikor valakinek élete különböző időszakában készült fényképeit mint ugyanannak az illetőnek a fényképeit ismerjük fel: Edith Warton gyerekként igen hasonlóan nézett ki, mint idős nőként, annak ellenére, hogy megvolt a gyerekek és idős nők közötti minden nyilvánvaló különbség. Vagy vegyük egy adott személynek élete bizonyos időszakában különböző kezektől származó portréit, mint például Diderot vagy Virginia Woolf különféle művészek által festett portréit. Vagy gondoljunk egy adott művész különböző műveire, melyek bár nem vágnak egybe egymással, típus tekintetében hasonlítanak, és ezért felismerjük, hogy Mozart, Delacroix vagy bárki más művei. Végül pedig gondoljunk egy korszak, mint például XIV. Lajos vagy a rokokó korának tárgyaira, melyek stílus szempontjából hasonlóak, bármennyire eltérjenek is más tekintetekben. Megtanulhatjuk felismerni a Habsburgokat, a Wharton-fényképeket, a Diderot-portrékat, a Mozart-kompozíciókat, a barokk tárgyakat, és valóban, ha „megnézzük”, arra a következtetésre juthatunk, hogy azért vagyunk erre képesek, mert mindegyik rendelkezik egy közös jellemzővel, bármennyire definiálhatatlan legyen is a „whartoni jelleg”, a „Mozart-stílus”, a „rokokó hatás”. Ám egy ilyen „család” tagjait jellemző minőség egyáltalán nem véletlenszerű – és ez túlmegy a felismerési mozzanaton – miután mindegyik vagy ugyanarról az individuumból szól, vagy mindegyiket ugyanaz az individuum készítette, vagy pedig mindegyik egyazon kultúrának ugyanabból a korszakából származik. És ha megvan a közös oksági vagy genetikus mozzanat, természetesen lehetséges, hogy valami *Mozarttól* származzon, és mégse hasonlítson semmi másra, ami pedig szintén tőle származik – tehát a felismerési kritériumok szerint Mozart művei nyitott osztályt alkotnának, oksági kritériumok szerint viszont zárt osztályt. Ez pedig kérdésessé teszi a felismerés jelentőségét.

Most vizsgáljuk meg a wittgensteini elemzés másik részét, mely azt mondja, hogy egyszerűen játékként ismerünk fel valamit – vagy műalkotásként –, és nincs szükség definícióra, továbbá nem is akarunk definíciót. *Miféle* intuícióról lehet szó ebben az esetben? Vegyük a következő *Gedankenexperiment*-et, melyet William Kennick ír le „Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” című cikkében:

Képzeljünk el egy hatalmas raktárat, melyet a legkülönfélébb dolgok töltenek meg: különféle képek, szimfóniák, táncok és himnuszok partitúrái, gépek, szerszámok, csónakok, házak, emlékművek, vázák, verseskötetek és regények, bútorokról és ruhákról szóló könyvek, újságok, postai bélyegek, virágok, fák, kövek, hangszerek. Tegyük fel, hogy azt mondjuk valakinek, menjen be a raktárba és hozzon ki minden műalkotást, amit ott talál. Igen sikeresen meg tudja tenni ezt, annak ellenére, hogy – mint még az esztéták is elismernék – nem rendelkezik kielégítő művészetdefinícióval, ha azon valamilyen közös nevező megjelölését értjük. Aztán képzeljük el ugyanezt a személyt, akit most azzal küldenek be a raktárba, hogy hozzon ki minden tárgyat, ami „jelentős formá”-val rendelkezik, vagy minden kifejező tárgyat. Joggal lenne zavarban. Ha lát egy műalkotást, felismeri, hogy az műalkotás, ám alig vagy egyáltalán nincs fogalma arról, mit keressen, ha azt mondják neki, hogy egy olyan tárgyat hozzon ki, mely „jelentős formá”-val rendelkezik (*Mind*, 1958, 27.o.).

„Amikor senki sem kérdezi” – írja Kennick Ágoston idő-elemzésének híres állítását felidézve – „tudjuk, mi a művészet; azaz teljességgel jól tudjuk, hogyan kell helyesen használni a ’művészet’ szót vagy a ’műalkotás’ kifejezést.” Mellesleg megjegyezhetjük, hogy az itt említett „azaz” a hétköznapi nyelv-analízis *c'est-à-dire*-je. Ágoston állításához – hogy tudjuk, mi az idő – kapcsolva ez egy olyan kommentár lenne, mely azt jelenti: tudjuk, hogyan kell használni az „idő” szót, abban az értelemben, hogy képesek vagyunk felelni arra a kérdésre, hogy mennyi az idő; tudunk válaszolni, ha valaki megkérdezi, mennyi ideig tart gyalog elmenni a Zabar’s-tól a West End Bar-ig; tudunk mondani olyan dolgokat, hogy „nem tudom, hogy szaladhatott el ennyire az idő”, és különösebben nem jövünk zavarba, amikor Menard azt írja, hogy „az igazság, melynek anyja a történelem, az idő versenytársa” [Borges, id.m. 81.o.]. Nem vitatnám, hogy amennyiben ezt jelenti „tudni, mi a művészet”, nevezetesen azt, hogy „tudjuk, hogyan kell helyesen használni a ’művészet’ szót”, akkor a művészetfilozófia annak a nyelvnek a szociológiája, melyben a „művészet” és a „műalkotás” szerepel. Ám olvasómnak, aki eddig kitartott mellettem, nyilvánvaló, hogy az ezáltal implikált nyelvhasználati képesség nem segít a raktárba küldött emberünkön. Ugyanis könnyen elképzelhetünk egy olyan raktárat, mely pontosan úgy néz ki, mint a Kennick által leírt, ám mindaz, ami az előzőben műalkotás, ebben nem az, mindaz pedig, ami az előzőben nem műalkotás, itt műalkotás. Emberünk esetleg ismer olyan kifejezéseket, mint „a művészet hosszú, az élet rövid”, és a fel-lesétálgató nőkkel el tud beszélgetni Michelangelóról. Ám a két raktár mindezek ellenére zavarba hozná. Talán annak ellenére, hogy nem képes megmondani, melyek műalkotások, tudja, „mi a művészet”. Talán nem része a fogalom uralásának, hogy az ember képes kiválasztani az egyes példányokat. Mindenesetre mostmár eléggé tisztán látunk a dolgot illetően, hogy azt mondhassuk: semmilyen perceptuális kritériumot nem lehet megadni; bármi legyen is az, ami lehetővé teszi, hogy tudjuk, mely tárgyak műalkotások, annyi biztos, hogy ez csak véletlenszerűen függhet össze a Kennick embere által gyakorolt felismerő képességekkel. Kennicknek abban talán igaza van, hogy „képtelenek vagyunk bármiféle egyszerű vagy bonyolult képletet alkotni, mely tisztán felmutatná ennek a szónak és ennek a kifejezésnek a logikáját”. Ha ezen azt érti, hogy nincs ilyen képlet, és valóban nem is rendelkezhetünk olyan képlettel, melynek segítségével ugyanúgy kiválaszthatnánk a műalkotásokat, mint a pékségben a bagelt, akkor igaza van; mert ha a „bagel” logikája ugyanolyan lenne, mint a műalkotásé, akkor a sütőtökös pite is bagel lehetne. De miután felismertük, milyen reménytelen feladatról gondolta Kennick, hogy lényegében nagyon is egyszerű végrehajtani, és miután beláttuk, hogy semmilyen lehetséges képlet nem szolgálhatja ezt a funkciót, már világosabban látjuk, mit várhatunk el egy művészetdefiníciótól: azt semmiképpen sem, hogy próbakövet adjon a műalkotások felismeréséhez. Mellesleg

mostmár azt is megjegyezhetjük, hogy a játék definíciója sem tesz képessé a játékok felismerésére, amennyiben a játék fogalma valóban olyan közel áll a műalkotás fogalmához, mint Wittgenstein elemzésének kiterjesztése sugallja.

Kennick azt írja, hogy „ahol nincs rejtély, ott nincs szükség a rejtély eloszlatására, és természetesen arra sem, hogy kitaláljunk egyet”. Az ő felfogásában a raktár kapcsán valóban nem volt semmiféle látható rejtély. De most, hogy már értjük azt az elvet, melynek segítségével ontológiailag különböző, ám perceptuálisan megkülönböztethetetlen párdarabokat tudunk konstruálni, látjuk, hogy az ő embere csak szerencsés véletlen folytán járt el helyesen. Olyan volt, mint Platón vak embere, aki véletlenül választotta a helyes utat. Mire volt vak? Arra, aminek révén azok a dolgok, melyeket műalkotásként kiválasztott, műalkotások voltak, hiszen akár tévedhetett volna is azzal, hogy olyan dolgokat választ ki, melyek pontosan ugyanúgy néznek ki, mint ezek, amennyire azt szemmel meg lehet állapítani. Lehet, hogy egy definíció abban nem segítene neki, hogy elkerülje mesterkelt példánk csapdáit, ám ostobaság lenne úgy tenni, mintha semmilyen tekintetben nem tenné bölcsébbé. Mert a kérdés megmarad: miért volt igaza, amikor igaza volt, hiszen ugyanezek a döntések téves választást is jelenthettek volna, még hozzá úgy, hogy az utóbbi esetben kiválasztott tárgyak külsőleg ugyanolyanok lettek volna, mint a helyesen kiválasztottak. Az ellen-raktár nagyon erőteljes eszköz, hogy szétzúzzuk a művészet-fogalom olyan elemzéseit, melyek azt feltételezik, hogy a felismerési képességek bármilyen szempontból relevánsak. Segítségével például megcáfolhatjuk azt a vélekedést, hogy indukció révén kiválaszthatjuk a műalkotásokat; vagy úgy, hogy utánozunk valakit, aki tudja, melyek a műalkotások; vagy pedig valamilyen egyszerű felsorolás alapján. Tegyük fel, hogy követünk valakit a raktárban, és megjegyezzük, milyen dolgokat választ ki; aztán átmegyünk a másik raktárba és kiválasztjuk ugyanazokat a dolgokat. Csakhogy annak ellenére, hogy listáink megegyeznek, ő a műalkotásokat választotta ki, mi viszont olyan dolgokat, melyek egy komplementer osztályhoz tartoznak. Ha csupán egyetlen lépéssel is, ezzel éppen az először Weitz és Kennick által felismert jelenséget vittük tovább. A művészi stabilitás korszakaiban esetleg felismerhetjük valamilyen induktív módszer révén a műalkotásokat, és ezért azt gondolhatjuk, hogy definícióval rendelkezünk; ám valójában semmi többel nem rendelkezünk, csak egy rendkívül véletlenszerű általánosítással. Maguk az említett szerzők is elfogadják, hogy beléphet olyasvalami a művészeti világba – és valóban műalkotás lehet –, ami megingatja az általánosítást; és mivel ez mindig lehetséges (mindig lehetséges, hogy a művészet határpontjain forradalom támadjon), levonják a következtetést, hogy nem lehetséges általánosítás: a mai általánosítást a holnap forradalma a feledésnek adhatja át. A gyerek, aki tanulja, hogyan kell kiválasztani a műalkotásokat, döbbenetesen fedezi fel, hogy hetven homályos körvonalú tárgy összefüggéstelen halmaza, melyek kökörcsinek módjára hevernek össze-vissza a múzeum legkülönbözőbb pontjain, egy műalkotást képez. Ugyanezek a tárgyak egy rejtélyes csiszológép betétei is lehetnének, melyeket, ki tudja miért, ebben az elrendezésben szórtak szét a múzeumban, és nem képeznek műalkotást, hanem közönséges csiszolóbetétek.

Ám következik-e abból, hogy valami akkor is műalkotás lehet, ha nem hasonlít a korábbiak művekre, hogy a művészet esetében nem lehetséges általánosítás, és a művészetet nem lehet definálni? Nyilvánvalóan csak akkor, ha a definíció elemeinek meghatározásakor kizárólag a szemmel látható jellemzőkre szorítkozunk. Ha a definíciót olyan tulajdonságokra is kitérítjük, melyek nem ilyenek, akkor a tárgyak azon osztályában, melyet eddig wittgensteini perspektívában úgy vizsgáltunk, mint heterogén elemek pusztá

családját, esetleg meghökkentő homogeneitást találunk. Tegyük fel, hogy valami akkor műalkotás, ha kielégít egy valami máshoz való relációt, mint ahogyan Maurice Mandelbaum javasolta a játékok kapcsán („Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts”, in: *American Philosophical Quarterly* 2 (1965), 219-228). És tegyük fel, hogy lehetséges, hogy egymásra nem hasonlító dolgok teljesítsék ezt a relációt, következésképpen műalkotások legyenek. Tehát meg lehet adni definíciót, bár nem olyan jellemzők alapján, melyeket a wittgensteiniánusok meglehetősen vak módon relevánsnak feltételeztek.

Vegyünk egy gyereket, aki pusztán felsorolás alapján megtanulja, kik a nagybátyjai. Ha megkérjük, hogy több ember közül válassza ki nagybátyjait, meg tudja tenni, mivel megtanították rá. De ez a kiválasztás a nagybácsi fogalmának leghalványabb uralását sem implikálja, ugyanúgy, ahogyan a műalkotásoknak pusztán felsorolás révén történő kiválasztása sem implikálja a művészet fogalmának uralását. Mindazonáltal tegyük fel, hogy a gyerek „családi hasonlóság”-ot vesz észre nagybátyjai között, és ennek alapján induktív következtetéssel felismer egy régen elveszettnek hitt nagybácsit. Úgy vélem, még ekkor sem uralja a nagybácsi fogalmát. Tegyük fel, hogy mindegyik nagybátyja középkorú fehér ember, ám nagymamája most úgy dönt, hogy feleségül megy egy kínaihoz, akitől ekkorra már van egy fia, és ezt a keleti külsejű ifjút úgy mutatják be a gyerekeknek, mint a nagybátyját. Ez rögtön lerombolja az indukcióba vetett hitét, és a legszélsőségesebb hume-i kritika követőjévé teszi. Vagy esetleg – ha filozófikus alkat – arra következtet, hogy a „nagybácsi” nem deskriptív predikátum, hanem talán performatíve használatos, mint a „jó”. Tehát amikor valakit nagybácsinak nevezünk, akkor nem leírjuk őt, hanem az iránta táplált rokonszenvünket nyilvánítjuk ki – bár a gyerek eltűnődhet azon, miért éppen ezek a személyek érdemesek erre. Kétségtelenül hiába mondanánk neki – akárcsak Kennick raktárba küldött emberének – , hogy a nagybácsikban van valami közös, nevezetesen a nagybácsiság vagy a Jelentős Nagybácsiság, hiszen amint uraljuk a nagybácsi fogalmát, tudjuk, hogy nem létezik az egyszerű jellemzők olyan halmaza, melynek alapján kiválaszthatnánk a nagybácsikat. Legfeljebb (talán!) az egyszerű jellemzők olyan halmaza létezik, melynek alapján bizonyos személyekről kizárhatjuk, hogy nagybácsik, mondjuk azon az alapon, hogy nőneműek (a transzszexualitás pedig még őket is magában foglalja). Ugyanis csak akkor lehet valaki nagybácsi, ha teljesít egy más individuumokhoz való összetett relációt, akik szintén teljesítenek más egymáshoz való összetett relációkat. Genetikai és intézményes tény, hogy az ember nagybátyjai bizonyos családi hasonlóságot mutathatnak, de ebben nincsen szükségszerűség. Lehetséges, hogy a mienktől eltérő világokban a nagybácsik egyargumentumú predikátumok alatt heterogének, többargumentumú predikátumok alatt pedig homogének – és talán a műalkotások is ilyenek.

A filozófusok mindig különösen nehéznek találták a relációk kutatását, és a velük folytatott küzdelmük története kudarcaik katalógusának egyik legkevésbé épületes darabja. Még Wittgenstein *Traktátus*-a is azt feltételezi, hogy a relációs predikátumokat tartalmazó kijelentések nem „elemiek” – márpedig nehéz belátni, hogyan lehetne bizonyítani egy ilyen állítást, hiszen az ilyen kijelentéseket sehogy sem lehet kizárólag egyargumentumú predikátumokat tartalmazó kijelentésekre visszavezetni. Absztrakt módon kifejezve: ha lennének olyan F és G tulajdonságok, hogy $H(ab)$ -t helyettesíteni lehetne azzal, hogy $F(a)$

és $G(b)$, és ez tökéletesen általános lenne, az paradox eredményhez vezetne. Ugyanis annak ellenére, hogy az elsőrendű logikáról tudjuk, hogy eldönthetetlen, a monadikus predikátumok elsőrendű logikája eldönthető, és a helyettesítés révén az elsőrendű logika egészét annak egy részére redukálnánk. Ám ennél sokkal egyszerűbben is belátható, miért nem tehetjük meg ezt. Képzeljük el, hogy $R(ab) = „a$ házas b -vel” és tegyük fel, hogy ez helyettesíthető $F(a)$ és $G(b)$ -vel, ahol F és G monadikus predikátumok, nem pedig burkolt relációs predikátumok. Tehát $R(ab)$ ekvivalens $F(a)$ és $G(b)$ -vel. Tegyük fel azonban azt is, hogy $R(cd)$. Akkor könnyű bebizonyítani, hogy ha Bob és Carol házasságban áll egymással, és Ted és Alice is házasságban áll egymással, akkor Bob és Alice valamint Ted és Carol házasságban áll egymással. Ami persze igaz lehet, ám aligha mint kiinduló pozíciójuk magától értetődő következménye. A következtetés tehát nem érvényes.

Ha valami csak annak révén lenne műalkotás, hogy teljesít valami máshoz való relációt, akkor a tárgyak kiválogatásának képessége szinte biztos nem lenne bizonyíték a művészetfogalom uralására. Sőt majdnem ennek ellenkezőjét bizonyítaná, ugyanis azok a jellemzők, melyek alapján kiválasztanánk a műalkotásokat, legjobb esetben olyan jellemzők lennének, melyekkel a műalkotások *valóban rendelkeznek*, csak hogy a műalkotás mivolt nem *állhat* abban, hogy valami ezekkel a jellemzőkkel rendelkezik. Ezért kell állandóan számolni a művészeti forradalom lehetőségével. Ez persze nem fog nagyon meglepni bennünket, hiszen csak azon az alapon voltunk képesek megmondani, hogy megkülönböztethetetlen példáink közül melyiknél van meg a műalkotás-mivolt esélye, hogy elkülönítettük egymástól a létrehozójukhoz való viszonyok különböző fajtáit. Úgy tűnt, a létrehozás körülményei szerepet játszanak abban, hogy valamit műalkotásként azonosítunk-e, hiszen a „műalkotás” predikátumot e körülményeket előfeltételezve tulajdonítjuk egy tárgynak. Úgy vélem, ebből már érthető, a művészet elemzéseként miért olyan szegényes azt mondani, hogy „jelentős formája van”: monadikus predikátum lévén ez nem lehet a „műalkotás” elemzése, *ha* egyszer a műalkotás mélyen relációs predikátum. Másrészt ez arra is magyarázatot ad, hogy – Kennick másik példáját idézve – miért nem segítene, ha a raktárba küldött embernek azt mondanánk, olyan tárgyakat keressen, amelyek kifejezések: az ugyanis, hogy valami kifejezés, maga után vonhatja, hogy valamilyen relációban áll valami mással, és lehet, hogy egyszerű szemrevételezés vagy intuíció alapján egyáltalán nem lehet kiválasztani azokat a tárgyakat, amelyek kifejezések. Egy Bálint-napi levél szerelmet fejezhet ki, és a Bálint-napi leveleket könnyen fel lehet ismerni – ám ebből nem következik, hogy a szerelem minden kifejezését fel lehet ismerni. Egy tányér pacal is lehet a szerelem kifejezése. Az a mondat, hogy „Gyűlöllek”, a gyűlölet kifejezése, de ugyanígy egy tányér pacal is lehet a gyűlölet kifejezése, vagy éppen az is lehet, hogy egy tányér pacal egyszerűen egy tányér pacal, és semmit sem fejez ki. Ezért a raktárba küldött embernek – hogy a klasszikus esztétikai irodalom egy másik példáját vegyük – nehéz lenne kiválasztania az imitációkat és a reprezentációkat, ha ezek valójában relációs fogalmak.

Az imént azt mondtuk, hogy noha a relációs predikátumok nem definiálhatóak egyargumentumú predikátumokkal, mégis lehetséges olyan F tulajdonság, hogy ha a nem F , akkor a nem állhat R relációban b -vel. Például az apáknak hímneműeknek kell lenniük, a lányoknak pedig nőneműeknek. Aligha kétséges, hogy a művészi stabilitás korszakaiban a műalkotások gyakran rendelkeztek olyan jellemzőkkel, melyek hiánya komolyan megkérdőjelezte volna műalkotás-mivoltukat. Ám ez az idő régen elmúlt, és ugyanúgy, ahogyan bármi lehet bárminek a kifejezése, feltéve hogy ismerjük a megfelelő konvenciókat és azokat az okokat, melyekkel kifejezés-voltukat magyarázni kell, bármi műalkotás lehet:

nincsenek egyargumentumú szükséges feltételek. Abból, hogy minden műalkotás lehet, természetesen nem következik, hogy minden az is. Nem kívánom Az Univerzális Kreativitás Profétájaként feltüntetni magam. Az írógép, melyen írok, lehetett volna műalkotás, de nem az. A művészetet az teszi olyan érdekes fogalommá, hogy az írógépem teljesen más értelemben lehetne műalkotás, mint egy sonkás szendvics; bár természetesen egy sonkás szendvics is lehetne műalkotás, és talán már van is olyan, amelyik az. Ám ezt nem lehet pusztán azzal magyarázni, hogy a műalkotás relációs fogalom. Ha fel akarjuk tárni ennek az okát, elmélyültebb vizsgálódásokra van szükség.

Még ha igaz is, hogy a „műalkotás” predikátum akkor kapcsolható egy tárgyhoz, ha az teljesít valamilyen relációt, ez legjobb esetben is csak azt a felületi jelenséget magyarázza meg, amelynek alapján a filozófusok a művészet családi hasonlóság-elméletét javasolták, de semmivel sem visz előbbre annak a kérdésnek a megválaszolásában, amellyel vizsgálódásunkat kezdtük: hogy a művészet miért olyasmi, aminek lehetséges filozófiája. A reláció önmagában véve nem filozófiai fogalom, amit abból is látni lehet, hogy noha a „nagybácsi” burkoltan relációs predikátum, a nagybácsik nem olyan típusú létezők, melyek spontán módon eszünkbe jutnának, ha hirtelen fel kellene sorolnunk a filozófia tárgyait. A relációs fogalmak *példájaként*, filozófiai illusztrációként a nagybácsi-fogalom szert tehet bizonyos jelentőségre, ám ezzel még nem lesz filozófiai fogalommá. Gondolatmenetemmel csupán azt kívántam megmutatni, hogy a művészetdefiníció elleni egyik divatos érv logikai rövidlátáson alapul. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy a művészet-definíció *definiensében* szerepelnie kell egy relációs fogalomnak, hanem csak azt, hogy ha ez így lenne, az önmagában magyarázatot adna azokra a nehézségekre, melyekre válaszul elkerülhetetlennek tűnt a definíció-ellenes álláspont. Valójában azt próbálok majd megmutatni, hogy azok a jellemzők, melyeket a művészet definíciójának figyelembe kell vennie, nem jellegzetesen relációs tulajdonságok, vagy legalábbis azt, hogy a szóbanforgó reláció a dolgok azon osztályát jellemzi, amelybe a műalkotások is tartoznak, és amelynek lehetséges filozófiája.

A logikai formákat tárgyaló exkurzus után most valamivel világosabb a kép. Térjünk vissza a kezdetekhez, és vegyük fel újra a szókratizmus fonalát. „[...] ha valaki azt kérdezné tőlünk, hogy miféle mesterségben szakértők a festők, azt felelhetnénk neki, hogy a képek készítésében” – mondja Szókratész a *Prótagorász*-ban [312d, Faragó Imre ford.; az angol fordításban képek helyett képmás (likeness) áll]. A „képmás” egy reláció, és érdemes elgondolkodni azon, mi teszi filozófiailag érdekes viszonyná, amennyiben valóban ez jellemzi a műalkotások egy osztályát – még akkor is, ha (mint tudjuk) némely képmás nem műalkotás, és nem minden képmás műalkotás. Majdnem biztos, hogy Szókratész a képmásokat az imitációkkal azonosítja, de még ha az imitáció fogalmának gyökerénél a hasonlóság fogalma rejlik is, akkor is ennél többet foglal magába ez a fogalom.

Mára közhely, hogy az imitáció fogalmát nem lehet pusztán a képmás és a hasonlóság fogalmaival magyarázni. Ha létezik olyan t , hogy i t imitációja, akkor i -nek talán hasonlítania kell t -re, legalábbis akkor, ha *jó* imitáció. A rossz imitáció egyik kritériuma az, hogy a hasonlóság nem teljesül, noha döntés kérdése, mikor annyira csekély a hasonlóság, hogy az imitáció státusza kérdésessé válik: amikor például vadul hadonászok a karjaimmal, ez egy kígyó rossz imitációja, vagy pedig egyszerűen nem osztályozható egy kígyó vagy bármi más imitációjaként? Mindenesetre maga a hasonlóság szimmetrikus és

általában tranzitív reláció, bár a családi hasonlóság esetében lehetséges, hogy *a* nem hasonlít *c*-re, annak ellenére, hogy *b*-re hasonlít, *b* pedig hasonlít *c*-re. Az imitáció viszont aszimmetrikus, és nyilvánvalóan intranzitív. Egy nőimitátort alakító nő nem nőt alakít. Octavian szerepét – aki egy fiatal férfi, a *Marschallin* szeretője a *Der Rosenkavalier*-ban – általában egy női alt énekli. A cselekmény megköveteli, hogy Octavian szobalánynak öltözve játssza ki Ochs bárót: ám az ilyen jelenetekben az alténekesnő nem egy nőt imitál, hanem egy nőt imitáló férfit. Ezért az ő teljesítményének a leírása legalább kétszer olyan bonyolult, mint Octavian teljesítményéé.

Kísértést érezhetünk, hogy – az aszimmetriát az oksági vagy legalábbis a magyarázó reláció aszimmetriájával magyarázva – azt mondjuk, hogy az imitációnak azért azok a tulajdonságai, amik, mert az eredetinek is *ezek* a tulajdonságai. Csakhogy egy apa tulajdonságai anélkül magyarázhatják meg gyermeke tulajdonságait, sőt apa és gyermek anélkül hasonlíthat is egymásra, hogy a gyerek az apa imitációja lenne. A gyerek felnövekedve eljátszhatja saját apját, ám akkor az apa más szerepet játszik az őt alakító személy oksági történetében, mint gyermeke oksági történetében – annak ellenére, hogy a jelen példában a kettő ugyanaz. Azt gondolhatnánk, hogy a mimézis tipikusan irreflexív, ám elképzelhető olyan eset, amikor az apát (aki miniszterelnök) alakító fiú megbetegszik, és apja jó szülő módjára helyettesíti fiát a politikai szatírában, így végül saját magát alakítva. Chaplin egyszer egy pincér szerepét játszotta, aki nem árulta el kedvesének, hogy pincér. Szerelme egy napon jókedvű barátaival váratlanul beállított az ócska lokálba, ahol Charlie dolgozott, mire ő úgy tett, mintha annak a pincérnek a szerepét játszaná, aki valójában volt. Még azt is el tudom képzelni, hogy valaki a valóságos dolgot használja a valóságos dolog *trompe l'oeil* imitációjára, úgy téve, mintha a valóság dolog önmaga imitációja lenne, azaz önmagát imitálná. Ám ez logikailag borzalmas eredményekhez vezetne, melyeket egyelőre elkerülhetünk, amíg nem tisztáztuk kissé a fogalmat. Mindez azt előfeltételezi, hogy az imitáció mindenekelőtt relációs fogalom, amit nyilvánvalóan meg lehet kérdőjelezni.

Képzeljünk el egy férfit, aki úgy öltözködik és viselkedik, ahogyan egy adott társadalomban a nők. A nőkhöz való magatartásbeli hasonlóság azonban egy egyszerű transzvesztitát még nem tenne nőimitátorrá, mert lehet, hogy ő véletlenül azt hiszi, hogy a fiatal férfiak így öltözködnek és viselkednek. Vagy az is lehet, hogy nem tudja, hogy ő egy fiatal *férfi*, mivel (mint Akhilleusz) nők között nőtt fel és meglepően retardált szexuális identitása kialakításában – eltérően Héraklésztől, aki örömmel öltött női ruhát és adta fel identitását, amikor Omphalé asszonyaival szőtt. Persze az, hogy ilyen ruhát kellett viselnie és nőként kellett viselkednie (olykor szakállasan ábrázolják, lásd Veronese festményét), még nem jelenti, hogy Héraklész egy nőt imitált volna. Miben áll a nőimitátor és a transzvesztita közötti különbség, feltéve, hogy mindketten nőket imitálnak? Úgy vélem, részben abban, hogy a transzvesztita nőnek tettei magát, és azt reméli, mások ezt el is hiszik, ha affektálás mögé rejtí valódi identitását. A nőimitátor azonban azért tesz úgy, mintha nő lenne, hogy szórakoztassa a nézőket, akik jó esetben tudják, hogy nem nő – ha ugyanis nőnek hiszik és jól szórakoznak rajta, akkor a szórakozás egy nő viselkedéséből származik, és bár ebben az esetben sikeresen becsapja őket, Arisztotelész imitáció-felfogása értelmében számára ez kudarcnak számít. Ám úgy vélem, mostmár ennél is továbbmehetünk. A nőimitátor gesztusai *nőkről* szóló gesztusok, a transzvesztita nőies mimézisének viszont nincs semmilyen szemantikai jellege. A mimézis akkor lesz alakítássá (ez a nőimitátor esete), ha valaki más viselkedését reprezentálja. Végül pedig, az imitáció általában véve akkor tesz szert egy lehetséges művészet státuszára, ha nem pusztán hasonlít

valamire, mint egy tükörkép, hanem arról szól, amire hasonlít, mint egy alakítás (például egy nőimitátor alakítása).

De most még egy lépéssel továbbmehetünk. Úgy is imitálhat valaki valamit, akkor is helytállóan mondhatjuk róla, hogy valamit imitál, ha a hasonlóság kérdése fel sem merül, méghozzá nem azért, mert az imitáció rossz (mint korábban), hanem azért, mert nincs semmi, amire hasonlítana – a *Der Rosenkavalier* esetében valószínűleg erről van szó. Az imitáció fogalmának nem része, hogy lennie kell egy eredetinek, ami megmagyarázza az imitáció tulajdonságait vagy szerepet kap azok magyarázatában: lehet, hogy nincs is ilyen eredeti, a magyarázat pedig a megfelelő típusú *explanans* hiánya miatt vall kudarcot. Vegyünk egy indián sámánt, aki a Tűzisten viselkedését imitálja. A sámán láng-táncot jár, hullámszik a teste, úgy ugrál, mint a láng, ám ezzel nem valamilyen társasjátékban játssza el a tüzet, hanem magát a Tűzistent imitálja. És tudjuk, hogy ilyen nem létezik. Erre talán azt lehet mondani, hogy bár nem létezik az eredeti, az utánzóknak azt kell hinnie, hogy létezik, és ez igaz is lehet az indiai sámánra. De igaz lenne-e arra, aki a *The Taming of the Unicorn* [Az egyszarvú megszelídítése] című színdarabban az egyszarvú szerepét játssza, és úgy tesz, mintha fejére szíjazott szarvával minden védtelen teremtményt fel akarna öklelni, mígnem engedelmessé válik egy magát szűznek mondó hölgy jelenlétében? Ahhoz, hogy egyszarvút imitáljon, azt kell-e hinnie, hogy létezik egyszarvú? A válasz természetesen nem; valami anélkül is egyszarvú-imitáció lehet, hogy egy egyszarvú viselkedésének vagy jellegének az imitációja lenne, és ennek okát nem kell messze keresnünk. Az az oka, hogy az imitáció eleve *intenzionális* fogalom, tehát valami anélkül is x -imitáció lehet, hogy ez maga után vonná az imitált x létezését. Tehát nem arról van szó, hogy az imitáció más típusú reláció, mint a hasonlóság: lehet, hogy egyáltalán nem is reláció. Ha intenzionális fogalom, akkor természetesen anélkül elfogadhatjuk Arisztotelész felfogását, miszerint a játék egy cselekedet imitációja, hogy eltűnődnénk azon, milyen cselekedet imitációja – lehet, hogy nincs is ilyen cselekedet. Az *Agamemnón* Klütaimnésztra és Agamemnón cselekedeteit imitálja a homéroszi hagyomány alapján, de lehet, hogy a róluk szóló történet maga is fikció és nincs semmilyen eredeti. Bár erre azt lehet mondani, hogy ez egy történet imitációja, az biztos, hogy nem az kíván lenni, hanem inkább egy cselekvés imitációja, ahogyan Arisztotelész mondaná. Csak azért merül fel a kérdés, hogy miként lehet egy nem-létező cselekvés imitációja, mert az imitációt először extenzionális fogalomnak vettük, márpedig valószínűleg nem az. Mivel a *valamirőlség* fontos szerepet játszik, ez inkább egy *reprezentációs* fogalom. Az imitációnál nem szükséges, hogy létezzen valami, amire az imitáció hasonlít. Úgy vélem, csak akkor kell hasonlítania arra, amiről szól, *ha igaz* imitáció.

Az „imitáció” nem csak abban a korábban jelzett értelemben intenzionális, hogy egy x -imitáció lehet, hogy nem x , hanem abban az értelemben is, hogy valami t imitációja lehet anélkül is, hogy ez maga után vonná t tárgy létezését, amit aztán az imitáció lemásolna. Ebből a szempontból az „imitációja” nagyon hasonló a „képé”-hez, amivel kapcsolatban általánosan elfogadottnak számít, hogy egy x képe nem x , hacsaknem egy kép képéről van szó – egy fiú képe nem fiú, egy szőlő képe pedig, mint Zeuxisz madarainak rá kellett döbenniük, nem szőlő –, és ha valamit t képeként írunk le, ebből nem következik, hogy létezne egy t , amit a kép leképez. Végülis gondoljunk csak arra, hogy a legtöbben elfogadnánk azt az állítást, hogy Masaccio korai remekműve a Szentháromságról szól (vagy az Angyali üdvözlés számtalan ekként való leírását), viszont a Masaccio képe által jól vagy rosszul leképezett Szentháromság *létezését* illetően mélyen megoszlanának a vélemények,

mint ahogyan azt illetően is, hogy létezett-e az angyal, aki kinyilatkoztatta a szűznek, hogy szüzességét elvesztése nélkül az Úr anyjává lesz. Ha ez igaz, ebből közvetlenül következik, hogy Szókratész agyafürt elterelő manővere ellenére egy tükörkép nem imitáció, mivel (legalábbis a mi világunkban) valami csak akkor lehet x tükörképe, ha létezik x , amit tükröz. Az, hogy az imitáció is az eredeti képmása és a tükörkép is az eredeti képmása, semmit sem jelent, hiszen az utóbbiak logikailag vagy fogalmilag eredetit követelnek meg, az előbbiek viszont nem. A természet igazán fukarul bánt a tükörrel: lehetnének olyanok (vagy olyanok is lehetséges világokban?), mint a kristálygömbök, a televízió-képcsövek vagy az álombéli üvegek, amelyek közegében a szemünk előtt elvonuló képek mágikusan testet öltenek – nagyjából úgy, ahogyan Narcisszus hitte a vízben látott képekről. Annál a kérdésnél, hogy tény vagy pedig fogalmi igazság-e, hogy a tükörnél kell lennie valamilyen eredetinek, hogy kép jelenhessen meg benne, most nem kell elidőznünk. Szókratész talán soha nem találkozott olyan imitációval, amelynek ne lett volna eredetije; azonban amikor Arisztotelész átvette tőle a mimézis elméletét, ő már rájött, hogy az imitációknak nagyban különbözniük kell a tükörképektől. Az utóbbi olyan viszonyban áll az előbbivel, mint – lenyűgöző elemzését idézve – a történelem a költészettel. Mert a költészet imitatív ugyan, ám nem kötődik egy adott egyedi létezőhöz, mint a történelem; és mivel a legkülönfélébb cselekedeteket példázhatja, egyetemesebb a történelemnél.

Már csak arra van szükség, hogy megtegyük a következő lépést, és elismerjük, hogy egy imitáció egy olyan minta imitációja is lehet, melyet a valóságban soha nem példáz semmi, hogy nyilvánvalóvá váljon: az imitáció nem extenzionális fogalom. Ezért azt mondhatjuk: Szókratész törekvése, hogy az imitációkat a tükörképek közé sorolja, elrejtett egy strukturális mozzanatot, melynek felismerése rendkívüli filozófiai jelentőséggel bír. Szókratész ugyanis olyasmiről beszélt, amit igaz imitációnak nevezhetnénk, ahol az „igaz” kifejezés inkább szemantikai, mintsem leíró értelemben szerepel, megengedve, hogy egy hamis imitáció is imitáció lehet (ahogyan egy hamis kijelentés is kijelentés lehet). Leíró értelemben a hamis imitáció olyasmi, amit csak imitációnak vélünk, de nem az, mint ahogyan Menard *Don Quijoté*-ja nem Cervantes *Don Quijoté*-nak az imitációja, és ahogyan egy George Washington profiljára hasonlító mohafolt valójában nem első elnökünk imitációja. Nem: egy hamis imitáció olyan imitáció lenne, amelynek – hogy mást ne mondjunk – nincs eredetije. Nem meglepő módon ugyanaz a szemantikai-leíró kétértelműség járja át a képeket is, mint az imitációkat és a kijelentéseket: a Washington alakú mohafolt úgy néz ki, mintha kép lenne, de nem az, és ezért ez egy hamis kép. Ám Caillebotte bizonyos műveit abban az értelemben tarthatjuk hamisnak, hogy az ábrázolt terek geometriája a valóságban nem olyan, mint az ábrázolás mutatja. De a képi szemantikát csak később tárgyaljuk; egyelőre maradjunk az igaz imitáció eseténél. Az igaz imitáció valaminek az imitációja, és akkor igaz, ha (1) denotálja azt, aminek az imitációja, legyen ez t ; (2) t szerepet kap az imitáció magyarázatában; (3) hasonlít t -re. Ami azt illeti, ebből a jellemzésből alig derül ki, mi különböztetné meg t fényképét és t imitációját, mégis van egy döntő különbség: ha a fénykép esetében nincsenek meg a denotációs és az oksági feltételek, akkor az nem t fényképe, hanem valami olyannak, ami pontosan úgy néz ki, mint t ; viszont ha az imitáció esetében nincsenek meg ezek a feltételek, az akkor is x imitációja marad, amennyiben annak szánják (ha például az indián azt hiszi, hogy az általa imitált istenre vonatkozó tények szerepet kapnak az ő imitációjának a magyarázatában, mert imitációja azt denotálja, amit ő istennek hisz). A fényképek olyanok, mint a nevek, ha – ahogyan Russell mondja – egy név, melynek nincs viselője, pusztán zaj. Az imitációk

viszont nem szükségképpen esnek szét képi zajjára, ha nincs eredetjük. Az imitációk tehát a képmások nagyon speciális fajtáját alkotják; nemcsak a képektől, hanem az árnyékoktól és a visszhangoktól is eltérnek.

Azt, hogy az imitációknak denotáló funkcióval kell rendelkezniük, valójában Szókratész is tárgyalta a *Kratülosz*-ban, ahol azt a meghökkentő elméletet fejtette ki, hogy ha a nevek imitációk, akkor maga a megnevezés esetleg egyfajta imitációs művészet, „mint a festészet és a zene”. Még azt a feltevést is megemlíti, hogy a név „hanggal való utánzása annak, amit utánoz és ezáltal megnevez az ember” [423b]. Ez a mondat akár a *Traktátus*-ban is szerepelhetne: mintha imitáció-volta révén a név és annak viselője abban az ideában részesedne, melyet a megnevező fedez fel. Vigockijnál olvashatunk egy parasztról, akit az nem különösebben nyuggözött le, hogy a csillagászok felfedezték a csillagok és a bolygók kémiai összetételét, az viszont ámulatba ejtette, hogy arra is rájöttek, mi a nevük ezeknek az égitesteknek: mintha ezzel valamilyen mély paracelsusi titkot hoztak volna napvilágra. Szókratész azonban elveti ezt az elméletet, érdekes módon azon az alapon, hogy ha igaz lenne, akkor „kénytelenek lennénk például azt mondani, hogy azok, akik a birkát vagy a kakast utánozzák, nevet adnak azáltal, hogy utánoznak” [423c]. Ezt nyilvánvalóan az intuíciónkkal ellentétes cáfolatnak szánja, majd rátér a hanggal való imitáció árnyaltabb kifejtéséhez. Am iménti fejtegetésünket szem előtt tartva ez a legkevésbé sem ellentétes az intuíciónkkal: ha valaki valóban arra törekszik, hogy imitáljon valamit, akkor imitációja akkor igaz, ha denotálja azt a dolgot (egy rossz imitáció nem szükségképpen hamis imitáció, mint ahogyan egy elmosódott fénykép sem hamis fénykép). Megdöbbenő, hogy Szókratész a tükörképeket és az imitációkat hasonlónak feltételezte, az imitációkat és a nevek viszont *nem*; az elemzéshez szükséges minden elemmel rendelkezett, csak éppen rosszul rakta össze őket.

Az imitációk jelentéshordozók, és ahogyan hagyományosan kétféle jelentésfelfogás létezett, ugyanígy az imitációt is kétféleképpen nevezhetjük valami reprezentációjának. A jelentés egyik értelme a következő: egy terminus azt jelenti, amit képvisel, denotál vagy az ismert logikai kifejezéssel, ami az extenziója; és amit képvisel, denotál, vagy ami az extenziója, olykor azt szokás a terminus jelentésének tekinteni. Am előfordul, hogy egy terminus valójában egyáltalán semmit sem képvisel vagy nulla extenziójú, és mivel nem szívesen feltételeznénk, hogy emiatt jelentés nélküli, erről csak úgy adhatunk számot, ha denotációján vagy extenzióján túl valami mást is bekapcsolunk. Bármennyire eltér is a filozófusok véleménye arról, hogy mi ez, annyi biztos, hogy ez lenne a jelentés második értelme, szükségesnek látszik elválasztani az előzőtől. A két értelem megfelel a fregei megkülönböztetés szellemének, aki egy kifejezés jelentése (Sinn) és jelölete (Bedeutung) között tett különbséget. Az imitációnak is van jelentése és jelölete, és kétféleképpen mondhatjuk róla, hogy reprezentál valamit. Strauss operájának alténekese egy transzvesztita fiatalembert reprezentál, még ha nincs is ilyen valóságos ifjú, akit reprezentálhatna. Ez azt jelenti, hogy imitációja nem „igaz”, hiszen nincs, ami igazzá tehetné. Am reprezentáló cselekedeteinek *tartalmát* tekintve egy transzvesztita fiatalembert reprezentál. Tehát megkülönböztethetjük egymástól a reprezentáció belső értelmét, ami egy imitáció, egy kép vagy egy cselekvés tartalmával kapcsolatos, és a reprezentáció külső értelmét, ami azzal kapcsolatos, amit egy imitáció, egy kép vagy egy cselekvés denotál.

A reprezentációnak ezt a második vagy külső értelmét állítja előtérbe Nelson Goodman, nyilvánvalóan azzal a szándékkal, hogy csökkentse a hasonlóságnak a reprezentáció-fogalom elemzésében betöltött jelentőségét. Ahogyan *Languages of Art* című könyve első fejezetében írja:

„Nyilvánvaló, hogy egy képnek ahhoz, hogy reprezentáljon egy tárgyat, a tárgy szimbólumának kell lennie, azt kell képviselnie, arra kell referálnia; és hogy a hasonlóság semmilyen foka sem elegendő ahhoz, hogy megalapozza a referálás megkívánt relációját [...] egy kép, amely reprezentál – hasonlóan egy bekezdéshez, amely leír – egy tárgyat, arra a tárgyra referál, vagy pontosabban azt denotálja” (5.o.).

Ám nyilvánvalóan lehetséges, hogy egy kép teljesen mást reprezentáljon a reprezentáció első értelmében, mint a másodikban. Például egy képet arra is használhatunk, hogy valamit képviseljen. Tegyük fel, hogy jelezni akarom egy táblán a csapataim pozícióját, de épp kifogytam a rajzszögekből és zászlókból. Véletlenül azonban van nálam egy halom fénykép, melyeket most a következőképpen osztok szét: *ez* Smith őrzárata, *az* pedig Leinsdorf tank-egysége. A jelen könyvet tarkító szerencsés véletlenek folytán Smith-ről és az embereiről is van egy fényképem, ahogy mosolyognak sisakkal a fejükön: a fénykép most Smith őrzárátát reprezentálja, ám két olyan értelemben, melyeknek a jelen esetben semmi közük egymáshoz, a denotációnál ugyanis a hasonlóság teljesen felesleges. Egy térkép, melyen a New York-megjelölésnél egy szép New York-képecske látható, ettől nem szükségszerűen pontosabb, mint egy olyan térkép, melyen csak egy kövér pont van New York helyén (pusztán csak dekoratívabb): senki sem feltételezi, hogy New York olyan, mint egy pont, de az „úgy néz ki, mint” se nem szükséges, se nem elégséges az olyan típusú deszignáláshoz, amit Goodman elemzése középpontjába kívánt állítani. Az, hogy nem elégséges, nyilvánvaló abból, hogy egy párt alkotó két hasonló dolog közül egyik sem szükségszerűen képviseli a másikat; azt pedig, hogy nem szükséges, Goodman állapítja meg, amikor azt mondja: „majdnem bármit használhatunk arra, hogy valamit képviseljen”. Ez olyan nyilvánvalóan igaz a reprezentáció szóbanforgó értelménél, hogy az ember elgondolkodik, mi a Goodman kifejezésében szereplő „majdnem” ereje. Lehet, hogy nem célszerű úgy dönteni, hogy a World Trade Center *ezt* a legyet képviselje, vagy egy fütty a Kheopsz-piramist, ám – a bevett gyakorlat konvencióit félretéve – *valaminek a képviselése* pusztán demonstráció vagy pusztán deszignáció, és az ilyen reprezentációk lényege egyenlő a funkciójukkal. Ezért olyanok, mint Russell logikai tulajdonnevei, melyek a megnevezés mindenféle leíró konnotációtól mentes pusztán pontjai lennének. Például egy gallérgomb jellemzői kifürkészhetetlenek, ha arra használják, hogy Leinsdorfot képviselje. Mindazonáltal, ha a Smith őrzárának fényképe által reprezentált Smith-őrzárát véletlenszerű esete mellé odaállítjuk a Smith őrzárának fényképe által reprezentált Smith-őrzárát nem-véletlenszerű esetét, nyilvánvalónak tűnik, hogy kapcsolat van aközött, aminek Smith őrzárata tűnik és amit a fénykép mutat; ugyanis noha a denotáció értelmében bármilyen kép reprezentálhat bármit, a „reprezentál” szó másik értelmében hamis azt állítani, hogy bármi reprezentálhat bármit. A *Toledo látképe* Toledót reprezentálja, *Mrs. Siddons mint a tragédia műzsája* pedig Mrs.Siddonst; és bár dönthetnénk úgy, hogy az előbbi álljon a város, az utóbbi pedig Mrs.Siddons helyett, biztosan hamis lenne, ha azt mondanánk, hogy a *Toledo látképe* Mrs.Siddonst képezi le, vagy azt, hogy Reynolds portréja azt a spanyol várost képezi le. Távrolról sem magától értetődő, hogy amikor egy leképezés denotál, akkor nem kell hasonlítani a denotációjához, mint ahogyan egyáltalán nem kérdéses, hogy az imitációnak hasonlítani kell. Ezért nem csupán valamilyen

struktúrát kell tulajdonítanunk az imitációnak vagy a képnek, hanem azt is be kell látnunk, hogy amikor az imitáció vagy a kép igaz, valamilyen projektív reláció áll fenn köztük és a denotált között. Ezt értettem azon, amikor azt mondtam, hogy a képeknek és az imitációknak nem csupán jelöltek, hanem jelentésük is van, ugyanúgy, mint a kifejezéseknek. És ezeket megfelelő módon kell összekapcsolni, hogy sikeres legyen a kommunikáció; noha megtehetjük, hogy az „Esthajnalcsillag”-ot használjuk a Holdra, a Hold valójában nem az „Esthajnalcsillag” referenduma.

Természetesen ezt Goodman is bizonyára ugyanolyan jól tudja, mint bárki más, bármilyen szemantikai ideológia képviselője legyen is. Mert neki is meg kell valahogyan jelölnie a képek jelentése és jelölete közötti különbségeket. Egy kép, mely Churchillt csecsemőként ábrázolja, és egy másik kép, mely utolsó napjaiban, miniszterelnökként ábrázolja, ko-referenciális (ugyanazon individuumot képviseli), ám abszurd lenne azt mondani, hogy az előbbi kép Churchillt utolsó napjaiban, miniszterelnökként ábrázolja, az előbbi pedig gyerekként. Mint ahogyan a „Hesperus” és a „Phosphorus” ko-referenciálisak, anélkül, hogy az előbbi Hesperus-leírás, vagy az utóbbi Phosphorus-leírás lenne. Ezek annak a leírásai, aminek a képei, vagy amiről ezek a leírások szólnak – a reprezentáció első értelmében. A különbség az, hogy a reprezentáció a második értelemben reláció-fogalom, az első esetben viszont nem az. Ahogyan Goodman mondaná: ez egy olyan fogalom, melyet a reprezentációk osztályozására használunk; az alá tartozó predikátumokat arra használjuk, hogy a képeket különböző típusúakra válogassuk szét, nevezetesen Pickwicket reprezentáló képekre, Krisztust reprezentáló képekre, Don Quijotét reprezentáló képekre és így tovább. Általában meg tudjuk mondani, milyen képek lesznek ezek, azt azonban nem tudjuk megmondani, hogy a második vagy relációs értelemben vett képek mit reprezentálnak, hacsak nem mondják meg, hogy mit reprezentálnak. Mert egy Pickwick-képet úgy is lehet használni, hogy Krisztust vagy *bármilyen más* képviseljen. Egy reláció terminusainak a vizsgálata révén itt sem – mint ahogyan másutt sem – lehet megmondani, hogy a reláció teljesül-e. Amikor valamit x képeként – vagy x -képként – azonosítunk, azt felismerés révén tesszük, ám (a szónak ebben az értelmében) neveket nem ismerünk fel.

Ebben az összefüggésben idézzük újra fel annak a gyereknek az esetét, akit megtanítottak számbavenni a dolgokat, és megfelelően elsajátította a felismerés képességét ahhoz, hogy képes legyen megkülönböztetni egymástól a székeket, asztalokat, szőnyeget és csészeket egy adott háztartásban. Azt feltételeznénk, hogy ez a tevékenység azzal függ össze, hogy egyszerűen uralja a „szék”, az „asztal”, a „szőnyeg” és a „csésze” fogalmát. A határeseteknél, amikor egy tárgyat kétféleképpen lehet osztályozni vagy nem világos, hogy melyik módon osztályozzuk, mindig problémákba fog ütközni. Ám ez nem túl lényeges, mivel gondolatmenetemet folytatva most éppen azt akarom mondani, hogy az azonosításnak ugyanezeket a kritériumait használva egy gyerek képes kell legyen a háztartásban levő dolgok képeinek megkülönböztetésére is, csak hogy ettől még aligha mondanánk, hogy a gyerek uralja a kép fogalmát. Ehhez ugyanis meg kell tudni mondania, hogy valami *minek* a képe, és külön kell tudni választania a hölgyek képeit a házak képeitől. Lehet, hogy ez pusztán taxonómiai gyakorlat, mint amikor valaki megkülönbözteti a Heppelwhite-okat a Sheratonoktól, de minden bizonnyal kell legyen valamilyen megjelölendő különbség, hiszen a „valaminek” és a „valamiről” – ezeket a tartalmi predikátumokat – a háztartás más dolgaira nemigen alkalmazható (a könyvek kivételével).

A felismerési képességeket nagyon hamar megszerezzük, sőt talán velünk születettek. Julian Hochberg pszichológus azt írja *The Representation of Things and People* című könyvében:

egy tizenkilenc hónapos gyerek, akinek teljes szókincsét kizárólag szilárd tárgyakat használva tanítottak meg, és a képi jelentéssel vagy tartalommal kapcsolatban semmilyen okításban vagy képzésben nem részesült (gyakorlatilag nem is látott semmilyen képet), körvonalakkal ábrázoló kétdimenziós rajzok és fényképek alapján is felismerte a tárgyakat [...] Ennek megtanulása tehát minden bizonnyal nem különálló folyamatként megy végbe, hanem annak a tanulásnak a normális folyamatával együtt, melynek révén a gyerek megtanulja látni a valóságos világ tárgyainak széleit. A vonalrajzzal a művész nem egy teljesen önkényes nyelvet talált ki, hanem egy olyan ingert fedezett fel, amely valamiképpen egyenértékű azokkal a jellemzőkkel, melyek révén a vizuális rendszer kódolja a látómezőben levő tárgyak képeit és irányítja a célirányos cselekvést.

(E. H. Gombrich és mások: *Art, Perception, and Reality*, Johns Hopkins, 1972. 70.o.)

A Nim Chimpsky nevű csimpánz nyilvánvalóan minden nehézség nélkül felismeri olyan tárgyak képeit, melyek a képi kontextuson kívülről már ismerősek számára, mint a kutyák és a labdák, és mindkettőre ugyanazt a jelet használja (és egyébként soha nem zavarodik össze: soha nem próbál meg egy kutya-képet bosszantani vagy egy labda-képet eldobni). Megdöbbenő, hogy pontosan ugyanaz a szókincs kapcsolódik a képekhez, mint valóságos nem-képi megfelelőikhez, és bár a gyerek lépésről lépésre megtanulja, hogy mely képek nem-létező tárgyak képei (például törpéké, manóké, szörnyetegeké), ha ezek mégis léteznének, könnyedén felismerné őket, éppen a Hochberg által leírt felismerési hasonlóságok révén. Ugyanígy el tudnánk képzelni egy olyan gyerek esetét, aki teljes szókincsét képek alapján szerezte és soha nem volt dolga szilárd tárgyakkal, ám ha egyszer csak a háromdimenziós világba kerülne, ennek ellenére minden nehézség nélkül ki tudná terjeszteni predikátumait. Ahhoz, hogy meg tudjuk magyarázni ezt a felismerő képességet, minden bizonnyal ugyanannyi hasonlóságot kell feltételeznünk a tárgy és annak képe között, mint amilyen két ugyanolyannak nevezett tárgy között van. Az persze nem világos, hogy egy ilyen felismerési képesség alapján a gyerek vagy a csimpánz, aki megtanul képeket *valaminek* a képeiként azonosítani, megtanulja-e azt, hogy *azt képviselik*, aminek a képei, hiszen ez logikailag egy másik dolog. De éppen ezért világos, hogy egészen más dolog azt megtanulni, hogy a képek valamit képviselnek, mint azt, hogy minek a képei. Ezért a deszignáló reprezentáció fogalmán túl, amelynél a képek olyan dolgokat denotálnak, melyekre hasonlítanak (úgy, mint egy portré), a képi reprezentáció fogalmára is szükségünk van. Egy gyerek jóval azelőtt képes lehet kiválasztani a Mami képeit, sőt még arra is, hogy tovább bővítse az ilyen képek halmazát, hogy uralná a portré fogalmát, amibe valóban beletartozik a deszignáció lehetősége.

Egy képet gyakran anélkül is valaminek a képeként ismerünk fel – az iménti céloknál pedig így is kell felismernünk –, hogy bárminek a deszignálására szolgálna. Gondoljunk csak a hieroglifákra. Az egyiptomi hieroglifákon látható sólyom-kép Audobon egy sólyom-képével összevetve stilizált és konvencionális, ám azokra a célokra, melyeket az előbbi szolgál, az utóbbi nem felelne meg, mert megakasztaná az írás aktusát. A sólyom-kép egy képi szótagírás fonogramjaként szolgál, és egy adott fonetikai értéket hordoz. Ez a fonetikai érték egy olyan szóhoz kapcsolódik, melynek esetleg semmi köze a sólyomhoz. Nagyjából úgy, ahogyan a *galiba* szóban szereplő *l-i-b-a* betűknek semmi közük a galibához, ám ha egy libát illesztünk egy ilyen kontextusba, akkor a liba *képe* a liba *szó* hangjait idézné fel. Úgy vélem, ebben a tekintetben a képeknek itt nagyjából az a funkciójuk, mint a

képrejtvényeknél. Ám a sólyom-kép olykor arról szól, amiről spontán módon feltételeznénk, hogy szól, nevezetesen sólymokról, és az erre szolgáló szó természetesen a hieroglifa-sorban szereplő alak által meghatározott hangzással rendelkezik. Amikor erre szolgál, akkor egy speciális jel – egyfajta *Inhaltsstrich* – jelzi, hogy itt a jelet nem egy akusztikai töltet hordozójaként kell venni, hanem önmagában, olyan képi morfémaként, mely azt jelenti, amit mutat. S noha nem szükségképpen denotál, ha denotál, akkor azt denotálja, ami a magyar „sólyom” szónak megfelelő egyiptomi szó extenziójába tartozik. Mivel pedig ez egy kép, hasonlítani fog arra, amit denotál. Természetesen olyan dolgokra is hasonlítani fog, melyek nem tartoznak bele az extenziójába – például további sólyom-képekre –, de mivel az egyiptomi hasonlóság-konvenciók előfeltételezik, hogy semmi olyasmi nem tartozik bele az extenziójába, amire ne hasonlítana, semmi olyasmire nem fog hasonlítani, ami ne tartozna bele az extenziójába. Pusztán a képi kétértelműség egyik következménye, hogy vannak olyan dolgok, melyeket nem denotál, bár hasonlít rájuk. A *Traktátus* egyik mondata éppen úgy hasonlít egy másik mondatára (logikai formájuk egyezése miatt), mint arra a tényre, melyet feltételezetten tükröz; de ezt a másik mondatot nem fogja tükrözni. És amikor egy kép denotál, akkor éppúgy hasonlíthat egy másik képre is, mint arra, amit denotál, anélkül, hogy ebből az következne, hogy azt a másik képet denotálja. A képeknek sokszor semmilyen szándékolt denotációjuk sincsen, nem arra használják őket, hogy bármit is reprezentáljanak; ha viszont *mint képek* denotálnak, akkor a hasonlóság *fogalmi* követelmény – mint ahogyan az imitációnál is az.

Az ember úgy érzi, ez nem is igen lehetne másként, ha a mimetikus reprezentáció valóban abból a fajta mágikus re-representációból alakult ki, amit a Nietzsche által leírt dionüszoszi szertartások példáznak, ahol az istent a megfelelő vallási technika révén valóban megidézik, valóságosan jelenlévővé teszik. Isten minden megjelenése hasonlít egymásra, valamint isten megjelenésének imitatív reprezentációja is hasonlít ezekhez, attól eltekintve, hogy itt az epifániát a tragikus struktúrái denotálják. Ha a király- és istenszobrokat eredetileg azért állítottak fel, hogy a királyokat és az isteneket mindenütt jelenlévővé tegyék, ahol formájuk jelen van, ez is hasonló dolog volt; ehhez a szobrokról azt kellett hinni, hogy hasonlítanak arra, amilyenek a re-representált királyt vagy istent hitték. Amikor pedig az összetett identitásnak ez a mágikus viszonya felbomlott és a szobrokat pusztán a királyok és az istenek reprezentációként értelmezték, szemantikai funkciójuk anélkül változott meg, hogy formájuk bármiféle változáson ment volna keresztül. Vagy inkább azt mondhatnánk, hogy a mágikus struktúrában ezeknek az alakoknak és szertartásoknak nem volt szemantikai struktúrájuk, és csak akkor tettek szert rá, amikor elkezdtek olyan értelemben vett reprezentációkká lenni, hogy azt képviselik, amiről egyben azt is hitték, hogy hasonlítanak rá. Idővel aztán egyre lényegtelenebbé vált, hogy a műalkotások valamit képviseljenek vagy denotáljanak, eltekintve a megörökítés olyan speciális eseteitől, mint a portré, a történelmi festmény és hasonló. De ezzel túlságosan elébe vágunk elemzésünknek. Most csak azt akarom hangsúlyozni, hogy amiket *mi* szobroknak, metszeteknek, szertartásoknak és hasonlóknak nevezünk, változáson mentek keresztül. Valaha pusztán a valóság részei voltak, amit mágikusan strukturált, hogy speciális dolgok – melyeket sajátos hatalommal rendelkezőknek tekintettek – képesek voltak különféle prezentációkra. Azután viszont olyan dolgokká alakultak át, melyek szembenálltak a valósággal, mivel úgymond azon kívül és azzal szemben álltak, és maga a valóság is változáson ment keresztül, elveszítve mágikusságát az emberek szemében. A műalkotások olyan típusú reprezentációvá lettek, amilyenek manapság a nyelvet tartjuk,

bár egykor még a nyelv is – a szavak – a valóság mágikus részét alkotta, és részesedett a dolgok szubsztanciájában. Ma azt mondanánk, hogy a dolgok a szavak extenziójának részét alkotják.

Ha feltesszük, hogy Nietzsche leírásának van történeti alapja, akkor a reprezentáció hordozóinak mágikus inkarnációból pusztá szimbólummá való átváltozása az ókori görögöknél ment végbe. Ezzel maga a művészet fogalma is változáson ment keresztül, pontosabban elkezdett kialakulni: hiszen ami megelőzte, az nem annyira a művészet, mint inkább a mágia fogalma volt. A képet, amiről eddig úgy gondolták, hogy részesedik a valóságban, kezdték úgy látni, mint ami szembenáll a valósággal – nem meglepő, hogy a platóni idea-elméletben mindkét reláció példázását megtaláljuk. Mivel végül érzékelték kezdték a művészet és a valóság közötti távolságot, a történelem során először bizonyos kérdéseket lehetett felvetni a művészettel kapcsolatban – ugyanis most először látták a művészetet olyannak, mint ami ebben az új viszonyban áll a világgal. Véletlenségből úgy látták, hogy a nyelv is ilyen viszonyban áll a valósággal. Ez a szemantikai viszony magának a filozófiának a hajnalán jelent meg. Bár Egyiptomban, Mezopotámiában és másutt is létezett művészet, nem világos, hogy az volt-e, amit manapság művészetnek neveznénk: inkább szemantikai, mint mágikus értelemben vett reprezentáció. Filozófia viszont sem Egyiptomban, sem Mezopotámiában nem létezett, csak tudomány. Úgy gondolom, a művészet mint művészet, mint valami, ami szembenáll a valósággal, a filozófiával együtt jött létre, és az a kérdés, hogy a művészet miért olyasmi, amivel a filozófiának foglalkoznia kell, részben az a kérdés, hogy a filozófia történetileg miért nem jelent meg minden kultúrában, hanem csak némelyikben, mindenekelőtt a görögöknél és Indiában. Ezt a kérdést aligha válaszolhatjuk meg anélkül, hogy magát a filozófiát jellemeznénk; ha ezt megtettük, világossá válik, hogy a művészet miért természetes, valójában elkerülhetetlen tárgya a filozófiának – mihelyt természetesen művészet, nem pedig mágia.

Úgy gondolom, filozófia csak akkor kezd kialakulni, amikor a társadalom szert tesz egy bizonyos valóság-fogalomra. Természetesen minden személyek alkotta csoport, minden kultúra rendelkezik a fogalmak vagy hitek valamilyen halmazával, ami meghatározza számára, hogy mi a valóság, ám ez nem ugyanaz, mint ha azt mondanánk, hogy van valóság-fogalma, ami csak akkor lehetséges, ha hozzáférhető számukra valamilyen szembenállás a valóság és valami más – látszat, illúzió, reprezentáció, művészet – között, ami teljesen elkülöníti és bizonyos távolságra helyezi a valóságot. Számomra sok szempontból az a filozófiai elmélet paradigmaticus esete, amit a *Traktátusban* találunk, ami szembeállítja egymással egyfelől a világot, másfelől annak a diskurzusban való tükörképét (ráadásul a diskurzus itt olyan mondatokból áll, melyek egy-egyértelmű megfelelésben állnak a világot alkotó tényekkel). Az elmélet wittgensteini változata tele van problémátikus és homályos mozzanatokkal, de számomra itt csak mint a filozófiai elmélet *formája* érdekes, annál is inkább, mivel az a kép benne a filozófiai, amit filozófia és nyelv viszonyáról ad, és amit valamiért nem lehet reprezentálni azon a nyelven, amelyről maga az elmélet beszél. Ez a nyelv Wittgenstein számára „a természettudományok összessége”, és a filozófia semmilyen tekintetben sem része ennek; semmilyen tény nem tükröz, hiszen a világban nincsenek filozófiai tények, ennek megfelelően pedig kijelentései nem úgy kapcsolódnak a világhoz, mint a természettudomány kijelentései: a világ semmilyen részét nem írják le, ennél fogva a világ semmilyen sajátosan rejtett részét sem. A *Traktátusban*

jellemzett nyelvben nincs hely magának a *Traktátusnak* a kijelentései a számára. Ennélfogva ama nyelv viszonylatában, „a természettudományok összessége” viszonylatában, a filozófiai kijelentések kifürkészhetetlenek; nem lehet őket az ebben a nyelvben szereplő mondatokkal helyettesíteni. Ennélfogva ama nyelv viszonylatában a filozófiai kijelentések olyanok, hogy nem lehet mondani őket, ezért kénytelenek vagyunk hallgatni. Kimondhatatlanok. Ha csak a *Traktátus* idiómáját beszélénk, akkor képesek lennénk arra, hogy a valóság egészét reprezentáljuk, anélkül, hogy a valóságot mint egészet reprezentálni tudnánk. Ehhez ugyanis nyelven kívüli pozíciót kellene elfoglalnunk, és így kellene beszélünk a valóságról és a világról; a *Traktátus-béli* kijelentésekkel azonban *csak* a világról beszélhetünk, *mint* a világról sohasem. Az olyan kultúrákban, melyek egyáltalán nem rendelkeznek filozófiával, a valóság-reprezentáció a *Traktátus-béli* nyelv lenne, persze megtisztítva annak kissé különc szemantikájától. Tagjai minden bizonnyal képesek lennének reprezentálni a világot, és valamiféle természettudománnyal is rendelkeznének. De filozófiával nem, mert az csak akkor jöhet létre, ha a valóságot eltávolítottuk és valamilyen hézag nyílt meg, egyik oldalán a valósággal, a másikon pedig valami olyasmivel, ami egészében szembenáll vele. Furcsa tény, hogy bár kultúra sosem létezett valamiféle tudomány nélkül, filozófia csak kétszer jött létre: Indiában illetve Görögországban. Két olyan civilizációban, amely nem tudott szabadulni látszat és valóság szembenállásának gondolatától.

Jó ideje azon a véleményen vagyok, hogy a filozófia *au fond* azzal foglalkozik, amit metaforikusan „a nyelv és a világ közötti tér”-nek neveznék. Ezzel a metaforával azt akarom kiemelni, hogy a szavak – bár annyiban persze a világ részei, hogy bizonyos időpontokban és helyeken emberek mondják ki őket, vannak okaik és nyilvánvalóan okozataik is, és a nyelvi rendbe tartozó különféle tudományok tárgyai – mégis a világhoz képest „külsődleges”-ek abban az értelemben, hogy a világot (ami a szavakat is magában foglalja, világközi létmódjaikban) a szavak révén lehet reprezentálni (vagy éppen tévesen reprezentálni); továbbá abban az értelemben, hogy amikor a szavakat reprezentáló funkciójukban használjuk, akkor a világ az, ami igazzá vagy hamissá teszi őket. Ha úgy tekintjük a szavakat, mint amiknek reprezentáló tulajdonságai vannak – valamiről szólnak, valamire vonatkoznak –, ennélfogva pedig szemantikai azonosítás tárgyai, akkor lényegileg szembenállnak egymással a szavak és a dolgok, a reprezentációk és a valóság. A valóság ugyanis logikailag minden esetben immunis az ilyen megítéléssel szemben, minthogy mentes a reprezentacionalitástól. A dolgok teljesen más viszonyban (vagy viszonyok halmazában) állnak a reprezentációkkal, mint amilyenben egymással állnak, ugyanúgy, ahogyan a szavak is teljesen más viszonyban állnak egymással, mint a dolgokkal (a mondatok nem mint tintacseppek vonják maguk után egymást). Terminusainknak van egy olyan osztálya, amit a szemantikai kifejezések szótárának nevezhetünk – „következtetés”, „denotáció”, „teljesítés”, „példázás” –, és egy további osztálya, mely arra szolgál, hogy a szemantikai összekötés sikerét vagy kudarcát rögzítse – „igaz”, „létezik”, „üres”, és még sok egyéb, a maguk ellentéteivel együtt. Azt állítottam, hogy minden filozófiai fogalom, és csak a filozófiai fogalmak elemzéséhez van szükség mindkét fajta terminusra. Itt most nem fogom megvédeni vagy akár alátámasztani ezt az általános állítást; csak azt kívánom hozzátenni, hogy ezeket a szemantikai fogalmakat – a szükséges változtatásokkal – nemcsak a szavak és az állítások pusztá osztályaira, hanem mindenféle szemantikai hordozóra ki lehet terjeszteni. Képekre, fogalmakra, képzetekre, gesztusokra, meggyőződésekre, érzésekre, képekre, térképekre, diagramokra – csak néhány olyan esetet

említve, melyeknél természetes módon merül fel a kérdés, hogy miről szólnak vagy mire vonatkoznak.

Ha van két egymásra hasonlító tárgyunk – két varjú, két üveggolyó, ugyanannak a mondatfajtnak két példája –, normális esetben nem merül fel a kérdés, hogy melyik a „valódi”. Úgy tűnik, bármi, ami az egyikről mint példányról igaz, a másikról is igaz mint példányról; és bár leibnizi alapokon azt kell mondanunk, hogy valamilyen ponton el kell térniük egymástól, és ezen a ponton nem lehetnek hasonlóak egymáshoz, a csak annyira fog eltérni b -től, mint b a -tól, és a valóságosság kérdése itt aligha merülhet fel. Ám két olyan dolgot is el tudunk képzelni, melyek ugyanannyira hasonlítanak egymásra, mint az imént említett példák párdarabjai, és felmerül az iménti kérdés. Tegyük fel, hogy van két üveggolyónk, az egyik az eredeti, a „valódi” üveggolyó, a másik pedig ennek a másolata. Ha eltekintünk attól, hogy különböző a történetük és az egyik szerepet játszik a másik történetében, lehet, hogy semmi alapunk a kettő megkülönböztetésére, tehát lehet, hogy nincs megfigyelési vagy összehasonlítási kritériumunk, hogy kijelentsük, az egyik valóságos, a másik pedig nem az. Mind a kettőnek van súlya, vannak okai és okozatai, mindkettő gömbalakú, és így tovább. „A metafizikus mesterkedése” – írja Austin – „abban áll, hogy felteszi a kérdést: 'Ez egy valódi asztal?' (egy olyan tárgyról, mellyel kapcsolatban még az sem világos, hogyan lehetne hamis), aztán pedig nem határozza meg pontosan, mi lehet a baj vele; ezért aztán tanácstalanul állok, 'hogyan bizonyíthatnám be', hogy valódi”. Ezután szellemesen egy bűvész példájával illusztrálja ezt, aki megkér valakit, győződjön csak meg róla, hogy egy bizonyos kalap egy tökéletesen közönséges kalap, amire „tökéletesen összezavarodunk és kényelmetlenül érezzük magunkat”, hiszen a leghalványabb fogalmunk sincs arról, „milyen tévedéstől kellene óvakodnunk”. A második üveggolyó tehát tökéletesen úgy néz ki, mint az első; és az episztemikus ellenőrzés révén nem tudjuk megállapítani, melyek a valódi üveggolyó és melyik annak reprezentációja – amíg rá nem jövünk, hogy a „valóságos” itt a „reprezentációval” áll szemben, és a kiesztelt példában semmi sem mondja meg, hogy melyik melyik: az egyik azt képviseli, amelyikre hasonlít. Képzeljünk el egy fiút, aki annyira kötődik egy fehér üveggolyóhoz, hogy amikor elveszíti, mély melankóliába zuhan. Egészen addig, amíg anyja nem talál egy fehér üveggolyót, ami nem annyira helyettesíti a másikat, mint inkább emléket állít neki: egy speciális vitrinben áll, relikvia gyanánt, és elvesztett kincsére emlékezteti a fiút (lehet, hogy ez éppen az az üveggolyó, amelyet elveszített). Mivel az üveggolyók igencsak egyformák, lehetetlen megválaszolni a kérdést, hogy melyik közülük a valódi és melyik a hamis. Ám a „valódi” nem pusztán a „hamis”-sal – mint például a „valódi pénz” és a „hamis pénz” esetében – állhat szemben, hanem más fogalmakkal is, így a „reprezentációval” is. Egy húsvágó deszkát például arra is használhatunk – ahogyan a híres amerikai szobrász, George Segal meg is teszi egyik művében –, hogy egy húsvágó deszkát reprezentáljon. Ebben a példában a művész a reprezentáció szerepét osztja egy húsvágó deszkára, amely minden más tekintetben ugyanolyan, mint bármely másik húsvágó deszka. Hogy is lehetne másként, ha egyszer az? Tehát amikor a „valódit” a reprezentációval szembeállítva használjuk, akkor majdhogynem inverz szemantikai predikátumnak nevezhetnénk. Valami akkor „valódi”, ha kielégíti saját maga reprezentációját, éppen úgy, mint ahogyan valaki akkor egy név „viselője”, ha egy név nevezi meg. Austin briliánsan mutat rá erre a következő sorokban, melyekre szinte senki nem figyelt fel:

Ahhoz, hogy egyáltalán létrejöhesse kommunikáció, a szimbólumok valamilyen készletére van szükség [...] ezeket „szavak”-nak nevezhetjük, bár természetesen nem kell nagyon hasonlítaniuk azokra, amelyeket rendszeren szavaknak nevezünk – lehetnek mondjuk jelzőzászlók is. És a szavakon kívül lennie kell valami másnak is, amiről a szavakat használva kommunikálunk: ezt „a világnak” nevezhetjük. Semmi sem szól amellett, hogy a világ ne foglalná magában a szavakat, a kifejezés minden értelmében, kivéve egyet: magát az egyedi esetekben a világról tett aktuális állítás értelmét.

(„Truth”, in: *Philosophical Papers*, Oxford University Press, 1970, 55.o.)

A „minden értelemben” természetesen arra utal, hogy a szavak a világ összetevőinek bármely tulajdonságával rendelkezhetnek, azt az egyet kivéve, hogy az egyik egy másikról szól, és a másik az, amiről az egyik szól, lévén a „valamirőliség” a döntő megkülönböztető jegy – és ez az, amit nem könnyű megfigyelés révén megállapítani. Swift egy olyan nyelvet gondolt ki, melynek elemei azoknak a tárgyaknak a replikái voltak, melyekre az emberek utalni akartak, és mindenki magával hordott belőlük egy zsáknyit. Félretéve a kérdést, hogy meglehetősen kényelmetlen lenne így élni, ezek a tárgyak persze ugyanúgy lehettek volna duplikátumok is, mint replikátumok, és ekkor semmi sem különböztetné meg a jelet a jelölttől, csupán a jelölés és a megjelöltség közötti észlelhetetlen viszony. „Valóságosnak lenni annyi, mint egy kötött változó értékének lenni” – mondta Quine kajánul. Valóságosnak lenni egyszerűen annyi, mint kielégíteni egy szemantikai függvényt, csak hogy nem szemantikai hordozóként; az, ami a [(Ex) *x* egy szó]-ban szereplő változót kielégíti vagy ami a változó értéke, csak tovább bonyolítja a kérdést, anélkül, hogy megváltoztatná. A világot dolgok alkotják, ám némely dolog – erre gondolt Austin a szavak fogalmának általánosításakor – egyben *kívül* is van a világon, abban az értelemben, hogy a világ az, amire vonatkozóan igaz. Semmi sem szól amellett, hogy ne léteznének nyelvi tények, tények a nyelvről, melyeket a wittgensteini „természettudományok összessége” lejegyez, és ezért kettős szerepet játszanak, hiszen egyszerre vannak a világon belül és a világon kívül, az egyik dimenzióban a valóság, a másikban a reprezentáció részei (Berkeley egy helyütt azt írja, hogy minden reprezentáció, mivel a világ a látható isteni nyelv; a materialisták szerint pedig minden valóságos, mivel a reprezentacionalitás nem komoly vagy alapvető jellemzője a világnak).

Ezeknek a rendkívül sematikus és könnyen támadható megjegyzéseknek az alapján azt a gondolatot szeretném felvetni, hogy a műalkotások – még ha olyan párdarabjaik vannak is, melyek pusztán valóságos dolgok – logikailag a szavakhoz hasonlóak, abban a tekintetben, hogy valamiről szólnak (vagy az a kérdés, hogy miről szólnak, legitim módon felvethető). A műalkotások osztálya éppen úgy áll szemben a valóságos dolgokkal, ahogyan a szavak, még ha „minden más értelemben” valóságosak is. Mivel ugyanolyan filozófiai távolságra állnak a valóságtól, mint a szavak; mivel azokat, akik mint műalkotásokhoz viszonyulnak hozzájuk, hasonló típusú távolságra helyezik; és mivel ez a távolság fogja át azt a teret, mellyel a filozófusok mindig is dolgoztak, arra számíthatunk, hogy a művészetnek filozófiai jelentősége van.

A tudatosan mimetikus művészet a görögöknél egyszerre jött létre a filozófiával, majdnem úgy, mintha a filozófia a művészetben talált volna rá azon problémák teljes körének paradigmájára, melyekre a metafizika ad választ. Az ókori elmélet nagy érdeme, hogy helyesen ragadta meg a művészet és a valóság közötti viszonyt; csak abban tévedett, vagy csak annyiban volt szűk látókörű, hogy azt feltételezte, hogy a reprezentáció pusztán az imitatív struktúrákat jellemzi. Mivel a művészetet reprezentációnak tekintette, ez az

elméletet képtelen volt olyan műalkotásokról számot adni, melyek – bár reprezentálóként lehetett őket észlelni – nyilvánvaló módon nem voltak mimetikusak. Ám nem szabad leereszkedőnek lennünk: a mimézis megbabonázó hatalma még egy olyan modern gondolkodót is, mint Wittgenstein, arra a meggyőződésre vezetett, hogy a nyelv csak úgy reprezentálhatja a világot, ha a szó legszorosabb értelmében leképezi azt. Annak érdekében, hogy ezt a felfogást következetesen végigvigye, Wittgenstein arra kényszerült, hogy a világot tények halmazaként gondolja újra, tehát úgy, mint ami gyakorlatilag kijelentés-struktúrával rendelkezik, s ezért mondat-ikonokkal tükrözhető. Am mivel ez a nyelv mindenképpen ideális nyelv volt, világos logikai formájú mondat-szerű részekkel, továbbra is nyitott kérdés maradt, hogy a természetes nyelvek hogyan reprezentálhatják a világot. A kései Wittgensteint lehet úgy olvasni, mint aki a kérdést azzal az elmélettel válaszolta meg, miszerint a természetes nyelv egyáltalán nem reprezentálja a valóságot: használata van, nem pedig leíró jelentése. Mintha Wittgenstein soha nem adta volna fel a reprezentáció képi elméletét, és az mindvégig lehetetlen modellként szolgált volna számára; és mintha az ennek a modellnek való megfelelés kudarcra tette volna szükségessé, hogy azt kutassa, milyen kapcsolatban áll a hétköznapi nyelv a világgal, ha nem ilyenben.

Ezért a Wittgenstein utáni szemantikáról azt mondhatjuk, hogy arra a kérdésre próbál választ adni, hogy miként lehetnek a mondatok anélkül reprezentáló jellegűek, hogy képi jellegűek lennének – és a művészetfilozófia is egy ehhez nagyon hasonló problémával néz szembe (gondoljunk arra, milyen kényszerítő erővel rendelkezett hagyományosan az az elmélet, amely szerint a költészetet a festészet modelljéhez kell igazítani: *ut pictura poesis*). De ahogyan érvelésünk megmutatta, még az imitativ művészetre sem igaz, hogy mimetikus jellegéből szükségképpen az következne, hogy lennie kell valami *végsőnek*, amihez igazodik. Az igazodás csak ott lenne a reprezentáció releváns feltétele, ahol felmerül az igazság és hamisság kérdése.

Mindenesetre bennünket nem annyira az a kérdés foglalkoztat, hogy a műalkotások miként illeszkedhetnek a valósághoz – egyelőre még csak nem is az érdekel, hogy valaha felmerül-e ez a problémája –, mint inkább az, hogy mi a különbség a valóság és a művészet között. Azt igyekeztünk megmutatni, hogy abban áll, hogy a művészet nagyjából ugyanúgy különbözik a valóságtól, ahogyan a leíróan használt nyelv (tehát legalábbis legitim az a kérdés, hogy egy műalkotás igaz vagy sem). Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a művészet nyelv volna; csak annyit jelent, hogy a művészet ontológiája hasonló a nyelv ontológiájához, és a valóság és a művészet ugyanúgy áll szemben egymással, mint a valóság és a logikai nyelv. El lehet képzelni egy világot műalkotások nélkül, vagy legalábbis egy olyan világot, melynek lakói egyetlen tárgyat sem neveznének műalkotásnak: ez a világ pontosan az lenne, amelyben a valóság fogalma még nem alakult ki. A művészet filozófiai értéke abban a történeti tényben áll, hogy önmagával együtt ezt a fogalmat is segítette tudatosítani. Mindezzel nem annyira egy filozófiai művészetdefiníciót dolgoztunk ki, mint inkább azt mutattuk meg, hogy a művészet definiálása miért filozófiai kérdés.

Mivel a reprezentálóként jellemezhető dolgok osztálya – amelyek valamiről szólnak, vagy logikailag nem kizárt az a kérdés, hogy miről szólnak – jóval tágabb, mint a műalkotások osztálya, legalább olyan fontos pontosan meghatározni azt, hogy mi különbözteti meg a műalkotásokat a reprezentáció más hordozóitól, mint azt, hogy mi

különbözteti meg a műalkotásokat a valóságos dolgoktól. Ezt a problémát a hatodik fejezetben tárgyalom. Feltéve, hogy helyesen határoztuk meg, milyen ontológiai teret foglalnak el a műalkotások, mostmár legalább azt beláthatjuk, hogy a művészet és a valóság közötti hézag megszüntetésének programja, mely a platóni kihívásra adott válaszként jött létre, logikailag elhibázott volt. Aki azt mondta, hogy egy költeménynek nem jelentenie kell, hanem lennie, inkohereus állítást tett. Mielőtt elemzésünk következő fázisába lépünk, vizsgáljunk meg a kortárs művészeti világ leleményességéből született néhány megdöbbentő kísérletet a hézag megszüntetésére.

Jasper Johns olyan osztályba tartozó tárgyakat használt fel, melyekről kezdetben aligha feltételeznénk, hogy imitálhatóak, és amelyek látszólag szükségképpen valóságosak, ugyanis bármi, ami eléggé hasonlít rájuk, hogy ezek imitációjának tekintsék, rögtön az imitált tárgyak alkotta osztály tagja lesz. Például úgy tűnik, egy céltábla, egy zászló vagy egy számjegy ezzel a megdöbbentő jellemzővel rendelkezik: hiszen minden, ami eléggé hasonlít egy zászlóhoz, hogy a zászló mimetikus reprezentációja legyen, zászlóvá lesz; és ugyanez a helyzet a céltáblával, a számjeggyel vagy a térképpel is. Úgy tűnik, ezeknél a tárgyakkal szükségképpen teljesül Pygmalion álma, aki a művészetet a valóság teremtéséhez vezető útként akarta használni. Vermeer így érte el a festményein szereplő térképekkel azt, amit a nőkkel sohasem sikerült neki: a nők sohasem változtak át festékből hús-vér nőkké, térképei viszont nem voltak hajlandóak térképek képei lenni, és azzá lettek, aminek kezdetben pusztán reprezentációi voltak. Érdemes megemlíteni, hogy Johns is csak részleges sikerrel járt: villanykörtéi és elemlámpái nem változtak át ezen tárgyak közvetlen példányaivá. Bronzból öntött *Savarin Can*-je [Savarin-doboz] pedig olyan felemás sikerrel járt, mint Vermeernek nőket térképekkel együtt mutató festményei. Időzzünk el egy pillanatra ennél a példánál. A *Savarin Can* ikonográfiája mindenki számára világos lett volna, aki ismerte az akkori művészeti világot. De Kooning Savarin-dobozban tartotta ecseteit, és a divatos utánzás szabályainak megfelelően a Savarin-dobozok lettek a New York-i festők kedvenc ecsettartói. Johns ennek állított mintegy emlékművet a bronzból öntött, ecsetekkel teli kávésdobozzal, aminek öntőformáját könnyen lehet, hogy egy Savarin-doboz és néhány valódi ecset alkotta. Ezt aztán realiztikusan befestette (mint egy görög szobrot), hogy hasonlítson tárgyára, vagyis a bronzot gúnyosan a festék alá rejtette (ami egy másik burkolt művészettörténeti vagy legalábbis esztétikai célzás, az anyagelvűsége). A mű mégsem lett valódi párdarabjának a példánya, annak ellenére, hogy a S-A-V-A-R-I-N betűi *valóságos* betűk voltak. Úgyhogy a betűk legalább átlépték a határokat, és mintegy biztonságosan visszajutottak a világba – körülbelül úgy, mint az árnyékok, melyekkel a szobrász mint műve részével számol, és amelyek végülis valódi árnyékok.

Ám a logikai problémák Johns meglepő kísérletezései után is ugyanúgy megmaradnak. Bármennyire úgy nézzen ki egy kép, mint az, aminek a képe, logikailag eltérő rendbe tartozó entitás marad, még akkor is, ha egy kép képe. Degas megfestette barátja, a szintén festő Tissot portréját: egy olyan szobában ábrázolja, melyben festmények vannak, és ezek egyike, egy flamand portré, szellemes módon hasonlít magára Tissot-ra. Képzeld el, hogy szétvágják a festményt, és csak az a részlet marad meg belőle, melyen ez a flamand portré szerepel. Úgy néz ki, mint egy flamand festmény, vagy talán úgy, mint egy flamand festmény tizenkilencedik századi másolata, ám valójában egyik sem: ez egy flamand festmény képe, mely hasonlít arra, amit denotál. Maga a festmény talán egy flamand úriemberről szól, de az ennek megfelelő Degas-féle Tissot-portré töredéke

egyáltalán nem róla szól: ez egy flamand úriemberről szóló flamand festményről szól, és a „valamirőlség” nem tranzitív. De vegyünk egy még ennél is hatásosabb példát. Tegyük fel, hogy Philip Pearlstein portrét készít egy absztrakt expresszionistáról egy padlásszobában, ahol egy absztrakt expresszionista festmény van a falnak támasztva. Ha ezt kivágjuk belőle, akkor pontosan úgy fog kinézni, mint egy absztrakt festmény, ám valójában pusztán egy absztrakt festmény képe lesz, annak a hiperrealista festésmódnak a terméke, melynek Pearlstein oly nagy mestere: egy absztrakt festmény fotórealista ábrázolása. Johnshoz visszatérve, ez az ő esetére is igaz: egy számjegy képe, mely pontosan olyan alakú, mint egy számjegy, nem szükségképpen számjegy, sőt valószínűleg nem is az. Kétségtelenül egy számjegyet denotál, ám a számjegyek nem számjegyeket denotálnak, hanem *számokat*. Ezért a 2 és a II ko-denotatívak, ha különböző jelrendszerek számjegyeiként vesszük őket. Ám a 2 képe nem kép, és minden bizonnyal nem a II képmása. És ugyanez a helyzet a térképekkel is: egy Vermeer képén szereplő Borneó-térkép nem úgy denotálja Borneót, mint egy Borneót denotáló térkép, és valami egészen másról szól, mint az a térkép, melyre pontosan hasonlít. De vegyük a lehető legegyszerűbb esetet: ha tárgyak homogén közösségéből önkényesen kiemelünk egyet, és mint mintát [sample] állítjuk szembe társaival, ez a tárgy továbbra is ennek a homogén közösségnek a tagja marad, és az is kell maradjon, hogy reprezentálhassa azt. És pontosan ezt teszi: *reprezentálja a közösséget*, míg a közösség többi tagja *ezt* nem teszi – annak ellenére, hogy bármelyik tagja reprezentálhatná, ha azt választottuk volna ki. A logikai különbség világosan látható John néhány játékos tréfájánál, ahol színeket jelölő szavakat a megfestett szó által jelölt színű festékekkel festett meg: a „kék”-et kézzel, a „sárgá”-t sárgával. Olykor viszont a „kék”-et sárgával festette meg, amivel egyfajta ön-referenciális hamisságot hozott létre – csakhogy semmi sem lehet hamis, ami nem olyasmiről szól, amit egyben példázni is kell (és meglehetősen ostoba módon azt hittük, hogy itt ez a helyzet), mint ahogyan az „English” egy angol szót példáz, az „írás” egy írott szót, a „beszéd” pedig hibásan példázza az utóbbit, a „francia” pedig hibásan példázza az előbbit.

Természetesen mindig lehetséges, hogy egy műalkotás úgy *tartalmazza* a valóság egy releváns darabját, hogy ettől még semmilyen értelemben sem redukálható a valóságnak arra a darabjára. „A valóság releváns darabján” nem a műalkotás összes jellemzőjét értem, hanem csupán azokat, melyeket reprezentáló része denotálhat. Valójában úgy gondolom, hogy John imént leírt festményén a színeket megnevező szavakat alkotó kék festék ide tartozik, a szavak ugyanis pontosan abból vannak, amit maga a szó denotál. Struktúrája pontosan olyan, mint azoké a gonosz mondatoké, melyek híres szemantikai paradoxonokhoz vezettek, mint például az „Ez a mondat hamis”, ami *az* a mondat-szerű valóság, *amelyről* egyben szól is. A szavak használata lehetővé teszi, hogy efféle auto-referencialitás strukturáljon egy műalkotást: az amerikai *trompe l'oeil*-művész, Peto készített egyszer egy festményt, amely számos egyéb realiztikusan ábrázolt jelentéktelen tárgyon kívül egy újságkivágás festményét is tartalmazta. Ez az újságkivágás egy annyira „realisztikus” festményről szólt, hogy egy macska megkarmolta. Ha jól emlékszem, a szóbanforgó festmény macskakarmolások nyomainak ábrázolását is tartalmazta. Ennek az iskolának más tagjaitól olyan festményeket is láttam, melyek önmaguk hátoldalát ábrázolták, azaz vásznat és vakramákat, szállítóleveleket és mindenféle olyasmit, ami festmények hátoldalán látható.

Ám ennél sokkal kifinomultabb eljárások is lehetségesek, amit Frank Stella művei is bizonyítanak, melyek – Michael Fried briliáns értelmezése szerint – egyfajta *deduktív*

struktúrát testesítenek meg: „a festményeket mintegy *in toto* a keretek szélei alkotta különböző formák hozták létre”. Egy tipikus korai Stella ránézésre monokróm alapra vékonyan ráfestett koncentrikus csíkok sorozatának tűnhet. Valóban úgy néztek ki, mint valami szövetminta, és határozottan absztraktnak látszottak, minthogy nem volt egyértelmű, miről szólnak (hacsak azt nem feltételezzük, hogy inkább csíkokról szólnak, nem pedig maguk csíkok), mígnem valakinek hirtelen eszébe jutott, hogy esetleg saját fizikai alapjukról szólnak. A „hirtelen eszébe jut” persze ironikusan értendő, ha Friednek igaza van, amikor azt írja: „Azt hiszem, joggal mondhatjuk, hogy még az elismerő kritika sem volt képes sem festészete formai megragadására, sem arra, hogy felismerje magának a deduktív struktúrájának a jelentőségét, vagy legalább a meglétét.” Érdeemes követni Fried érvelését a *Three American Painters*-ben:

(Stella) fejlődése első három festmény-sorozatában – a fekete festéktől az alumíniumon át a rézszínű fémes festékig, ami az utóbbi két sorozatban formázott vásznak [shaped canvas] alkalmazásával kapcsolódik össze – kiválóan beilleszthető a modernizmusnak abba a változatába, amely szerint az elmúlt száz év leghaladóbb festészete ahhoz a belátáshoz vezetett, hogy a festmények semmivel sem többek a *dolgok* egyik alosztályánál, melyeket a hagyomány bizonyos konvencionális jellemzőkkel ruház fel (például azzal, hogy a festmény általában fából készült vakkeretre kifeszített, legtöbbször négyszögletes vászonból áll), melyeket ki kell küszöbölni, amint felismertük önkényes mivoltukat. Ezen nézet szerint a képhordozó szó szerinti jellegének hangsúlyozása (Manet-től Stelláig) nem több és nem kevesebb, mint annak az „igazság”-nak fokozatos megértése, hogy a festmények semmilyen lényegi szempontból nem különböznek a világ tárgyainak más osztályaitól (*Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University, 1965, 43.o.).

Ez a Fried számára ellenszenves felfogás aligha támasztható alá Stella műveivel, azok ugyanis gazdag képi tartalommal rendelkeznek, és majdhogynem saját széleik definícióinak tekinthetők. Az extenzív absztrakció módszere megfordításának lehetne tekinteni őket, melynek Whitehead oly nagy jelentőséget juttatott, és ami egymásba dobozott koncentrikus „régiók”-ból állt, ahol egy régió-halmaz bármely két tagja közül az egyik nem-tangenciálisan mindig magában foglalja a másikat, és nincs olyan régió, melyet a halmaz minden tagja magába foglalna; a tagok olyan pontokhoz, vonalakhoz és területekhez konvergálnak, melyeket Whitehead régió-halmazok révén igyekezett *definiálni*. Ha a festményeket úgy kell értenünk, hogy azt mondják önmagukról, hogy csupán a világban létező dolgok, akkor – igencsak paradox módon – az, hogy ezt mondják, megcáfolná őket: egy alma ugyanis általában nem állítja, hogy csak egy alma. Bizonyos értelemben semmi sem lenne egyszerre könnyebb és nehezebb, mint olyan művet létrehozni, amely azonos saját maga fizikai hordozójával: ez utóbbi ugyanis *ipso facto* a mű tárgya lenne, a fizikai hordozóknak viszont logikailag nem lehet tárgyuk. Ez a probléma analóg azzal, amikor a kortárs művészek sík felületet próbáltak létrehozni: bár mi sem tűnt könnyebbnek – a felületek valóban *síkok* voltak –, a feladat valójában végrehajthatatlan volt, mivel bármilyen egyenletesen vitték is fel a festéket, az eredmény egy meghatározatlan kiterjedésű képi mélység lett. Az a törekvés pedig, hogy egy csík festése révén (mint Newman művészetében) rögzítsék a felületet, közvetlenül ahhoz a kérdéshez vezetett, hogy milyen viszonyban áll a csík a felülettel. Ezt később megvizsgáljuk.

A szélek mindig fontosak voltak a festészetben, és minden bizonnyal ők generálják az általuk kijelölt teret betöltő kompozíciót, hiszen a fókusz- és a nézőpontok a szélekhez viszonyítva tesznek szert kompozicionális jelentőségre. A széleknek ez a funkciója sehol sem nyilvánvalóbb, mint amikor semmibeveszik őket, mint például Bonnard műveinél, melyeknél a kép széle pusztán az, ahol a festmény végetér, ahol csak körbefogja, de nem

határozza meg a teret. Csakhogy a művek még a klasszikus festészetben sem utaltak a szélekre: *A szabin nők elrablása* kicsiszolt kompozíció, amely egy erőszakos jelenetről szól, nem pedig az ennek ábrázolásába belépő elemekről. Stella viszont – bár az adott határokon belül valóban eltökélten és találékonyan – pusztán továbbvisz egy hagyományt, melyben olykor utalás történik a fizikai szélekre, mint Guercino *Szent Petronilla sírbatételé*-nél és nem meglepő módon Vermeer bizonyos meghökkentő műveinél, ahol a festmény szélei egyben egy olyan illuzórikus keret szélei is, amely előtt lehetetlen módon szétlibbennek a festményen látható függönyök. Az ilyen festmények gyakorlatilag az ontológiai érv megtestesítései, minthogy struktúrájuk részeként prezentálják azt, amiről szólnak – ön-instanciáló entitások. Mint ilyenek logikailag a *lehetetlen* festményekkel állnak szemben, melyek logikai struktúrája kizárja, hogy bármi instanciálja őket; ide tartoznak Escher tipikus művei és azok a lehetetlen tárgyak, melyek mára központi szerepet játszanak a vizuális észlelés pszichológiájában. Ezeket majdhogynem tiszta reprezentációnak kell tartanunk, mivel olyan tárgyakról szólnak az egyik értelemben, melyekről nem szólhatnak a másik értelemben: olyan festmények, melyek nem lehetnek „igazak”, mivel a három dimenziós térben nincs semmi, amire hasonlíthatnának. Miután szükségképpen hamisak (mint ahogyan Stella művei „szükségképpen igazak”), elfogadhatónak tűnik olyan mondatok képi analogonjainak tekinteni őket, melyek bár formájuk tekintetében nem inkonzisztensek, mégsem lehetnek igazak semmilyen világban.

Nem nehéz analógiákat találni más művészetekben sem. A *Trisztán és Izolda* második felvonásának vadászatra hívó jele egyszerre vadászatra hívó jel és egyszerre szól a vadászatra hívó jelről, mint ahogyan a harmadik felvonásban a pásztor éneke egyben az is, amiről szól. Pope *Essay on Criticism*-jének szellemes 347. sora pedig – „And ten low words oft creep in one dull line” [„és tíz alantas szó gyakran egy lapos sort ad ki”] éppen tíz alantas szóból áll, egy sorban, ami – szellemessége és ön-instanciálása révén – egyáltalán nem lapos, mert megmenti a művésznek a laposságot meghaladó dévaj öntudatossága.

Amikor a kortárs művészek szavakat használnak festményeiken, mindig összetett döntést igényel e szavak státuszának kérdése, lévén a szavak egyszerre jelentéshordozók és materiális tárgyak, és egy szó képét meg kell különböztetni egy szótól *tout court*. Robert Indiana EAT-je inkább egy festett szó, mintsem egy szó-festmény, mely utóbbival Hoppernél találkozunk, amikor a Stop szót ráfesti egy stop-táblára, ahol a STOP a festmény tárgyához tartozik, nem pedig magához a festményhez. Jelentős részben az ezek között a lehetőségek közötti finom feszültségre épül az egyes táblák struktúrája Arakawa *The Mechanism of Meaning* [A jelentés mechanizmusa] című, nagy feltűnést keltő művében, ami majdhogynem filozófiai magasságokba emelkedik azzal, hogy az imént leírt jellegű döntésről szól. Arakawa képei úgy néznek ki, mint valami ostoba IQ-teszt kártyái, ahol a szavak nem pusztán formák, hanem valódi utasítások, melyekre a nézőnek reagálnia kell, lévén ezek nem olyan festmények, amelyekre pusztán ránéz az ember. Ám a felszólításokat mégsem lehet leválasztani a festékről, annak ellenére, hogy az utasítások fogalmához persze nem tartozik hozzá, hogy festettnek kellene lenniük. Felszólításokat szóban is lehet adni. Úgyhogy ha csak egy felszólítás kiadásáról lenne szó, Arakawa lejátszhatott volna egy magnószalagot is vagy használhatott volna a múzeumokban kölcsönözhető fejhallgatókat is. Akár Ronald Feldman is odaállhatna a festmények mellé, és mondogathatná az utasításokat, vagy ha már itt tartunk, papírokat is osztogathatna, melyekre rá vannak írva a felszólítások. De akkor mi maradna a festményekből, melyek önmaguk részeként követelik meg az utasításokat, következésképpen nem hajlandóak pusztán jelentésekké oldódni fel? Az ember

végül újra úgy fordul a festékhez, mint amit nézni kell, nem pedig utasításokként kezelni; és a betűk tényleg úgy vannak megfestve, hogy élvezetet okoznak. Azonban mégsem kezelhetjük pusztán festékként őket; egy másik nyelvi közösségbe tartozó nézőnek fordításra van szüksége, hogy ne analfabéta módjára reagáljon a műre. A *Der Mechanismus der Bedeutung* német kiadójának le kell fordítania a festményeket, aminek például egy virág-festmények reprodukcióit tartalmazó könyvvel kapcsolatban nem lenne értelme. Kétségkívül jó lenne tudni a virágok nevét, de mint neveknek nincs szerepük vagy helyük a művek struktúrájában.

Később meg kell vizsgálnunk azt az összetett viszonyt, mely aközött áll fenn, amit egy festmény mutat és ahogyan azt mutatja, de egyelőre az imént szerzett belátásokat szeretném elmélyíteni. Azután egy olyan területen áthaladva térek vissza hozzájuk, melyet az eddigi elemzések során még nem érintettem.

Viollet-le-Duc frissen megjelent könyvének, a *Le massif du Mont Blanc*-nak elolvasása után Ruskin a *Könnyűlovasság támadása*-ra adott francia reagálást kicsavarva így írt: „C'est magnifique, mais ce n'est pas la géologie.” Valóban nem geológia volt, hanem egy vizionárius terv, hogy miként kellene a Mont Blanc-t visszaállítani abba az állapotába, amilyen feltehetően eredeti nagyságában volt. Egyre inkább úgy tűnik, hogy a tizenkilencedik század meghatározó jellemzője egyfajta utópikus nosztalgia volt – a fényes jövő felé való haladásba vetett hite árnyoldalaként. Ebből a nézőpontból Viollet-le-Duc, a gótikus építészet nagy restaurátora e kor példaértékű művésze, még ha arról, amit véghezvitt, valójában inkább csak a tizenkilencedik század hitte, hogy a középkor ezt tekintette az építészeti és a társadalmi integritásnak, nem pedig maguk a középkori építészek. Bármi, amihez Viollet-le-Duc hozzányúlt, „plus gothique que la gothique même” lett [gótikusabb, mint maga a gótika] – ami aligha lehetne igaz „la gothique même” esetében. Viollet-le-Duc csodálta az Első Építészt, ezért extravagáns módon vissza akarta állítani a természet egy monumentális darabját, melyről úgy gondolta, ősi méltósággal rendelkezik. Nagyon csábító elképzelni, ahogy ráveszi az ő jó öreg örült Ludwig királyát, hogy egy hiper-wagneriánus örültséget támogasson, és kőművesek és habarcsosládák, kutatók és geológusok hadát küldje fel a hatalmas lejtőkre. A munkálatok végén a hegy úgy áll ott, ahogyan *am ersten Tag!* állott, illetve úgy, ahogyan Viollet-le-Duc feltételezése szerint akkor állott. Viollet-le-Duc így egy hegyet hozott volna létre egy hegyből, de ami ennél megdöbbentőbb, egyben egy műalkotást is egy hegycsúcsból.

Metafizikai és gyakorlati nehézségeket is felvet, ha ugyanannak a hegynek különböző korszakbeli állapotait egymás mellé állítjuk, ezért az is, ha a Mont Blanc *jeune*-t és azt, amit akár „Mont Blanc *jeune*”-nek is nevezhetnénk. Ám olyan megkülönböztethetetlennek képzelhetjük őket, amilyenek csak akarjuk. Vizsgálódásom kezdettől fogva olyan párdarabokkal foglalkozott, melyeknek csak egyik tagja műalkotás. Vannak olyan teológiai nézetek, melyek szerint Isten művész volt, a Mont Blanc pedig Isten egyik mesterműve, és ez a felfogás nem állt távol Viollet-le-Duc-tól. De tegyük fel, hogy ez hamis: a Mont Blanc logikailag néma, Viollet-le-Duc – és Ruskin – bármennyire lelkesedett is érte, a „Mont Blanc *jeune*” viszont a természet bizonyos nagyszabású vonásairól tesz kijelentést. Viollet-le-Duc lenyűgöző felfogása lehetővé teszi, hogy mérlegeljük a kérdést: vajon ugyanúgy reagálnánk-e esztétikailag két külsőleg teljesen megegyező tárgyra, melyek egyike műalkotás, másika pedig pusztán tárgy, bármennyire látványos legyen is. Egy ilyen kérdés komoly filozófiai kérdéseket vet fel, mert ha reakcióink *eltérnek* – és amellet fogok érvelni, hogy eltérőeknek kell lenniük –, akkor aligha feltételezhetjük, hogy az esztétikai reagálás bármilyen szempontból is hasonló az érzet-észleléshez. Annál is inkább, ha azért reagálunk valamire másként, mert tudjuk, hogy műalkotás. Ebben az esetben az esztétikai reagálásnak fogalmi közvetítésre van szüksége, amit tanulságos lesz közelebbről is megvizsgálni.

De talán még nagyobb jelentőségű számunkra egy másik következmény. Ha az, hogy tudjuk, hogy műalkotás, különbséghez vezet egy tárgyra adott esztétikai reakció módjában – ha esztétikailag másként reagálunk két megkülönböztethetetlen tárgyra, melyek egyike

műalkotás, másika pedig természeti dolog –, akkor a művészet minden olyan definiálásánál, ahol az esztétikai reakcióra való utalásnak definiáló szerepet szánunk, a körbenforgás veszélye fenyeget. Akkor ugyanis nem csupán az esztétikai reakció tartozna hozzá a műalkotásokhoz – szembeállítva azzal a fajta reakcióval, mely a természeti dolgokhoz vagy olyan fásult artefaktumokhoz tartozik, mint a Brillo-dobozok, amikor ezek nem műalkotások –, és ahhoz, hogy definiáljuk a megfelelő típusú reakciót, már meg kellene tudnunk különböztetni a műalkotásokat a természeti dolgoktól és az artefaktumoktól. Ennélfogva az ilyen típusú reakciót nem használhatnánk fel a műalkotás fogalmának definiálásakor.

Mindig úgy gondolták, hogy az esztétikai megfontolásoknak természetes helyük van a művészetről való gondolkodásban. Ragadjuk meg az alkalmat, és tisztázzuk ezt a magától értetődőnek vett összekapcsolódást. A kérdés az, hogy esztétikai megfontolások hozzátartoznak-e a művészet definíciójához. Ha nem, akkor egyszerűen azok közé a dolgok közé tartoznak, melyek ugyan együttjárnak a művészet fogalmával, ám anélkül, hogy lényegi részét alkotnák a művészet logikájának. Akkor valójában filozófiailag nem fontosabbak, mint számtalan más dolog, például az értékesség vagy a gyűjthetőség, melyek szintén a művészet gyakorlatának, ha nem is a művészet fogalmának részét alkotják.

Az a művészet-definíció, melyet George Dickie adott a művészet intézményi elméletének nagy hatású tanulmányában [*Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y. 1976], szükségesnek nyilvánít egy esztétikai feltételt. Eszerint a műalkotás „az értékelés jelöltje”, és ezzel a státusszal egy artefaktumot (a kifejezés Dickie-féle értelmében vett) „művészeti világ” ruház fel – bizonyos személyek valamilyen intézményes jogokkal felruházott csoportja, amely a világ műalkotásaiból álló, általános értelemben vett *musée imaginaire* meghatalmazottjaiként tevékenykedik. „Ha valamit nem lehet értékelni” – írja Dickie – „akkor nem lehet műalkotás.” Bár Dickie tagadja, hogy ezen specifikusan esztétikai értékelést ért, egy kiváló műkritikus, Ted Cohen mégis így értelmezi (v.ö.: Ted Cohen: „The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie”, in: *Philosophical Review* 82. 1973, 69-82.o.). Cohen érvelésének, amennyiben helytálló, van némi jelentősége számunkra. Szerinte vannak bizonyos tárgyak, melyeket nem lehet értékelni, tehát Dickie kontrapozitív képlete értelmében nem lehetnek műalkotások. A művészeti világ polgárait tehát köti az értékelhetőség megszorítása, és nem nyilváníthat rendeletileg bármit műalkotásnak. Tehát legalább negatív feltételei vannak, hogy mi lehet műalkotás, és ez – Dickie állításával szemben – nyilvánvalóan nem teljesen intézményi dolog. Az értékelhetetlen dolgok feltehetően azok lennének, melyek nem támasztanak alá azt az állítást, hogy minden tárgyat lehet vagy gyakorlatian vagy esztétikailag nézni. Ezeket a tárgyakat nem lehet pszichikailag eltávolítani, és ezért ez az ellenvetés nem csupán Dickie elméletére áll, következésképpen nyilvánvaló filozófiai jelentősége van.

Azonban van két probléma a Cohen által védeltetett felfogással. Az esztétikai értékeléssel szemben immunis tárgyak között Cohen megemlíti „közönséges rajzszöveget, olcsó fehér borítékokat, az autós éttermekben használatos műanyag-villákat” és különös módon „piszoárokat”. Persze nem tudom, azt állítja-e, hogy ezeket nem lehet értékelni vagy pedig azt, hogy ezeket nem lehet kedvezően értékelni. Az olyan kifejezések, mint az „olcsó”, a „közönséges” vagy a „műanyag”, ízléstelenségre utalnak, és nem világos – még Dickie kritériuma szerint sem az –, hogy mindazokat a tárgyakat, melyeket a művészeti világ a műalkotás státuszára emelt, *ipso facto* kedvezően kell-e értékelni. Ha megnézzük a szöveget, Dickie valami ilyesmit állít: „Azt mondom, hogy minden műalkotásnak

valamilyen minimális *potenciális* értékkel vagy érdemmel rendelkeznie”. Ám én úgy gondolom, az esztétikai minőségek negatívak is lehetnek: bizonyos műalkotások taszítóak, undorítóak sőt hányingerkeltők. Ha a „műalkotás” epithetonjának alkalmazását a kedvező esetekre szűkítenénk, az olyan lenne, mintha azt mondanánk, hogy morális mozzanatok csak olyan személyek és cselekedetek kapcsán merülnek fel, akik illetve amelyek rendelkeznek „valamilyen minimális *potenciális* értékkel vagy érdemmel”. Bár lehet, hogy valóban mindenben van valami jó, a morálfilozófiának a gonoszat, a lustát, a rosszat, a visszataszítót és a középszerűt is számításba kell vennie. Az „értékelés” tehát, legalábbis ha esztétikai, negatív is lehet, és maguk a Cohen által használt jelzők sokat elárulnak arról, ahogyan Cohen az eldobható villákat, a közönséges borítékokat és rajzszöveget (szemben a gombostűkkel?) értékeli. Még lennék döbbenve, ha a negatív esztétikai értékelés azt vonná maga után, hogy azok a tárgyak, melyek kiváltják őket, nem műalkotások.

Nyilvánvaló, hogy ezeket a kérdéseket nem lehet az esztétikai értékelés – vagy az értékelést *tout court* – vizsgálata nélkül megoldani, de van egy ennél súlyosabb nehézség is, mely még akkor is megmarad, ha úgy tudnánk megoldani ezt a problémát, hogy Cohen ellenvetése nem válna kérdésessé. Még ha elfogadjuk is, hogy egy közönséges rajzszöveget nem lehet esztétikailag értékelni (pozitívan vagy negatívan), ebből nem következik, hogy egy rajzszög nem lehet műalkotás. Természetesen egy olyan rajzszögnek, amelyik műalkotás, valamiben különböznie kellene egy olyan rajzszögtől, mely külsőleg minden tekintetben ugyanilyen, ám nem műalkotás. Ezt kezdettől fogva láttuk (emlékezzünk csak a konzervnyitóra). Ám ebben az esetben távolról sem világos, hogyan áll a helyzet az értékeléssel. Még ha elfogadjuk is, hogy maga a rajzszög kívül esik az értékelésen, ebből nem következik, hogy egy műalkotást, mely materiálisan olyan, mint egy puszta rajzszög, nem lehet értékelni; amire értékelve reagálhatnánk, azok a műalkotás jellemzői lennének, anélkül, hogy szükségképpen a rajzszög jellemzői is lennének. A kettő közötti különbséget persze nagyon bonyolult meghatározni – talán olyan bonyolult, mint egy személy és annak teste közötti különbséget. Talán segítségünkre szolgál, ha megvizsgáljuk Duchamp hírhedt *Szökőkútjának* a példáját, és Dickie erre vonatkozó elemzését.

Dickie makacsul amellett érvel, hogy nem létezik olyasmi, mint „speciális esztétikai tudat, figyelem vagy észlelés”. Így folytatja: „Az egyetlen értelem, melyben különbség van egy műalkotás értékelése és egy nem-műalkotás értékelése között, az, hogy a két értékelésnek különböző a tárgya”. „Különböző tárgy”-on feltehetően nem a műalkotások és a puszta tárgyak különbségét érti, mert akkor definíciója körbenforgó lenne: a művészet értékelésének definícióját annak tárgyai révén adná, miközben az „értékelésre való jelöltség” állítólag részét alkotta annak a magyarázatnak, hogy valami miért műalkotás. Úgy veszem ki, azt akarja mondani, hogy a műalkotásokban éppen azt értékeljük, amit a nem-műalkotásokban értékelnénk, amikor valójában materiálisan véletlenül ugyanolyanok, mint ahogyan a „Szökőkút” azoknak a számtalan piszoároknak az egyike, melyeket az urak kedvéért helyeznek el mindazokon a helyeken, ahol össze szoktak gyűlni. „Miért nem lehet” – teszi fel a kérdést Dickie – „a *Szökőkút* közönséges minőségeit (csillogó fehér felületét; az általa felfedett mélységet, ahogyan visszaveri a környező tárgyak képeit; tetszetős ovális alakját) értékelni? Minőségei hasonlóak Brancusi és Moore műveinek minőségeihez, melyeket sokan minden további nélkül értékelnének”. Ezek valóban a szóbanforgó piszoár minőségei, egyben minden egyes porcelán-piszoár minőségei is, és valóban hasonlóak a *Bird in Flight* [Repülő madár] bizonyos minőségeihez. Ám a kérdés az, hogy a *Szökőkút* azonos-e azzal a piszoárral, tehát az, hogy azok a csillogó fehér

felületek és mély visszatükröződések valóban a műalkotás minőségei-e. Cohen azt feltételezte, hogy Duchamp műve nem a piszoár, hanem a piszoár kiállításának a gesztusa; ennek a gesztusnak pedig, ha valóban ez a műalkotás, nincsenek csillogó felületei. Nagyjából úgy különböznek attól, amit Moore és Brancusi csináltak, ahogyan a gesztusok különböznek a sárgaréz- és bronzdaraboktól. Viszont maga a műalkotás nyilvánvalóan rendelkezik olyan jellemzőkkel, mellyel a piszoárok nem rendelkeznek: merész, szemtelen, tiszteletlen, szellemes és ötletes. Duchamp-t az örületbe vagy gyilkosságba kergette volna, ha meghallja, hogy az esztéták ilyeneket mondanak a kiállítóterembe vitt porcelán tárgy fényes felületéről: „Olyan, mint a Kilimandzsáró! Olyan, mint az Örökkévalóság fehér sugárzása! Arktikusan fenséges!” (Gúnyos nevetés a *Club des artistes*-ban.) Nem: a művészet világába helyezett tárgy jellemzői megegyeznek az ipari *porcelainerie* legtöbb cikkének jellemzőivel, viszont a *Szökőkút*-nak azok a jellemzői, melyekkel mint műalkotás rendelkezik, olyanok, amilyenekkel Michelangelo *II Gyula síremléke* vagy Cellini *Nagy Perszeusza* rendelkezik. Ha a *Szökőkút*-at pusztán azok a jellemzői tennék műalkotássá, melyekkel a piszoárok is rendelkeznek, akkor az a kérdés merül fel, hogy mi teszi ezt műalkotássá, a piszoárok pedig miért nem azok. Akkor ez is az egalitarianizmus elleni támadás lenne, mint az, amelyik J politikai méltatlankodását eredményezte, fejezetekkel korábban. Vagy pusztán a művészeti világ tévedéséről lenne szó? Tömeges átlényegülésre lenne szükség, valami olyasmire, amilyen Calcutta összes érinthetetlenjének buddhizmusra való tömeges áttérése lenne? Dickie azt nem vette észre, hogy a kérdésében szereplő „tesz” – „Mi tesz valamit műalkotássá?” – kétértelmű. Ő arra helyezte a hangsúlyt, hogy miként válik valami műalkotássá – ami lehet, hogy intézményi –, és esztétikai megfontolások javára eltekintett attól a kérdéstől, hogy milyen minőségek alkotják a műalkotást, ha valami már az.

Úgy gondolom, egy műalkotásnak rengeteg teljesen más típusú minősége van, mint azoknak a tárgyaknak, melyek materiálisan ugyan megkülönböztethetetlenek tőlük, ám nem műalkotások. Nagyon is lehetséges, hogy ezeknek a minőségeknek némelyike esztétikai minőség vagy olyan minőség, melyet esztétikailag lehet tapasztalni, vagy „értékes”-nek lehet találni. Ám akkor ahhoz, hogy esztétikailag reagáljunk rájuk, először tudnunk kell, hogy a tárgy műalkotás; ennél fogva pedig már rendelkezünk kell a műalkotás és a nem-műalkotás közötti megkülönböztetéssel, hogy az identitásbéli különbségekre adott megkülönböztető reagálás lehetséges legyen. Végülis kezdettől fogva Arisztotelész gondolatának foglyai vagyunk, miszerint az a gyönyör, melyhez a mimetikus műalkotások révén jutunk, előfeltételezi, hogy tudjuk, hogy ezek imitációk; az eredeti révén ugyanis semmilyen gyönyörhöz nem jutunk, bármennyire megkülönböztethetetlen legyen is az eredeti és az imitáció. Diderot brilliánsan érvelt amellett, hogy könnyekig megindíthatnak bennünket olyan dolgok reprezentációi, melyek önmagukban egyáltalán nem vagy legalábbis másként indítanak meg. Egy gyermekét elvesztő anya fájdalmának reprezentációja láttán sírva fakadunk; az viszont, aki csak sírna, ha a valóságban látna ilyet, kőszívű lenne: ekkor meg kellene vigasztalnia az anyát. Tehát azt akarom mondani, hogy az esztétikai reagálásnak két rendje van: a műalkotásra illetve az attól megkülönböztethetetlen pusztán valóságos dologra való reagálás. Ennél fogva a művészet definiálásakor nem hivatkozhatunk esztétikai mozzanatokra, minthogy éppen azért van szükségünk a művészet definíciójára, hogy azonosítsuk a műalkotásoknál helyénvaló esztétikai reakciók fajtáit, szemben a pusztán valóságos dolgokra adott reakciókkal. Az igaz, hogy semmi nem lehet műalkotás anélkül – ahogyan Dickie mondja –, hogy az esztétikai érték minimális

potenciáljával rendelkezne. Cohennel szemben ő is elfogadja, hogy „rajzszőgek, borítékok, műanyag-villák rendelkeznek olyan minőségekkel, melyeket értékelni lehet, ha valaki ezeket igyekszik a középpontba állítani”. Akkor tehát mit nem lehet értékelni? Amellett fogok érvelni, hogy mégis létezik a műalkotások speciális esztétikája és az értékelés speciális nyelve. Mivel úgy tűnik, mindkettő szerepet játszik a művészet fogalmában, nem fogunk tévúton járni, ha most megvizsgáljuk az esztétikai, és ennél fogva művészi élmény bizonyos jellemzőit. Még akkor sem, ha ez abban nem is lesz különösebben segítségünkre, hogy megtaláljuk a keresett definíciót.

Elemzésünk során célszerű abból a feltételezésből kiindulni, még ha téves is, hogy létezik – számos jelentős filozófus gondolta így – esztétikai érzék vagy szépérzék vagy ízlésképesség; és hogy ezzel (vagy ezekkel) az emberek ugyanolyan széles köre rendelkezik, mint az úgynevezett külső érzékekkel, mint a látás és a hallás. Úgy vélem, még ennél is szélesebb körre kiterjeszthetjük ezt, mivel okkal feltételezhetjük, hogy az állatokat ugyanúgy esztétikai preferenciák irányítják, mint az embereket. Ha ez így van, azt bizonyítja, hogy egy veleszületett érzékkel állunk szemben. Meg lennék lepve, ha valaki azt állítaná, hogy létezik velünk született „művészi érzék” – olyan lenne ez, mintha azt feltételeznénk, hogy létezik egy fiziológiailag belénkplántált speciális érzék, melynek révén meg tudjuk mondani, melyek a barokk templomok. Sőt még ennél is többről van szó. Bármennyire elismerő legyen is időnként, hogy valamit „műalkotás”-nak neveznek, plauzibilis azt feltételezni, hogy végülis ténykérdés, valami műalkotás-e vagy sem. Csakhogy az összes filozófiai kérdést megoldottnak tekintenénk, ha azt feltételeznénk, hogy ténykérdés, bizonyos dolgok rendelkeznek-e esztétikai értékkel vagy érdemmel, vagy azt, hogy valaminek az esztétikai értékére vonatkozó kérdést olyan típusú bizonyítékokra való hivatkozással oldhatjuk meg, melyek révén azt dönthetjük el, hogy valami műalkotás-e vagy sem. Nem világos például – a „szép”-et az esztétikai predikátumok paradigmaticus esetének véve –, hogy az „x szép”-nek deskriptív jelentése van-e, abban az értelemben, hogy vagy igaz, vagy hamis. Az ezt a predikátumot tartalmazó mondatok talán egyfajta nem-kognitív diskurzusba tartoznak, és egyszerűen arra szolgálnak, hogy a megjelölt tárggyal kapcsolatos érzéseket fejezzék ki. Talán nem is jellemezzük a tárgyakat velük, hanem mintegy dédelgetjük őket, amikor ezt a nyelvet használjuk. Az esztétika nyelvvel kapcsolatban valóban létezik egy olyan vita, mely strukturálisan pontosan megfeleltethető annak, ami az etika nyelvvel kapcsolatban alakult ki. Nyilvánvalóan nem minden lehetséges álláspont egyeztethető össze azzal az állítással, hogy létezik esztétikai érzék, mint ahogyan a morál metanyelvének sem minden felfogása lenne összeegyeztethető azzal az állítással, hogy létezik egyfajta morális érzék. Ezért körültekintőbben kell mérlegelnünk, milyen érzék a szépérzék, ha valóban létezik ilyen. Végülis, ha valakinek van szépérzéke, az nyilvánvalóan nem ugyanazt jelenti, mint az, hogy „van szeme a művészetre”.

Az, hogy egy ilyen érzéket a látásérzék mintájára kell felfognunk vagy inkább a humorérzékhez hasonlít – amivel szintén az emberek elég széles köre rendelkezik ahhoz, hogy hiányát sajnálatosnak tekintsük –, előzetes vizsgálódást érdemel. Természetesen lehet amellet érvelni, hogy valójában nincs két különböző modell, hogy a humorérzék egyáltalán nem különbözik a látás érzékétől, ennél fogva az „öt érzék” pusztán kiegészítőivel van dolgunk: ezek alkotják mintegy a hatodik és a hetedik érzéket. Akkor tehát igaz, hogy az ízlés érzéke és a humorérzék is kiművelhető és finomítható. Ám ennek ellene lehet vetni,

hogy akkor gyakorlással azt is el lehet érni, hogy maga a látásérzék is egyre kifinomultabb megkülönböztetésekre legyen képes, mint ahogyan az ízlelés [taste: ízlelést és ízlést is jelent] is, aminek az esztétikai ízlés természetes metaforája. Csakhogy ezeknél tanulás révén nem szüntethető meg az eredendő hiányosság (a vakot nem lehet *megtanítani* látni): akinek baj van a látásával, annak inkább segédeszközre van szüksége. Amellett is lehet érvelni, hogy az ízlés érzéke és a humorérzék kulturálisan meghatározottak: például egy adott törzs rettentő viccesnek találhat valamit, ami minket elborzaszt, például egy antilop haláltusáját; tudjuk, hogy vannak népek, melyek esztétikailag értékesnek találnak olyan dolgokat, melyek minket visszataszítanak: a túlságosan nagy fülcimpákat, a kicsi lábakat, a vastag ajkakat, az óriási sebhelyeket, a hatalmas hasakat. Ennek viszont az vethető ellene, hogy még a szín-predikátumok is törzsről törzsre és kultúráról kultúrára változnak, úgyhogy az ezen az alapon megállapított különbségek nem vezetnek messzire.

Úgy vélem, a felszíni párhuzamok ellenére elég mély a különbség ezen modellek között, hogy különbséget eredményezzen a vitatott esztétikai érzék megítélésében is. Bár feladatunk szempontjából nem központi jelentőségű, nem lesz méltóságunkon aluli, ha megpróbáljuk megmagyarázni, miben áll ez a különbség. Abban áll, hogy a humorérzék legalábbis részben azt jelenti, hogy *reagálunk* bizonyos dolgokra, mivel azok szórakoztatóak. A nevetés – amikor egy dolgon vagy cselekedeten azért nevetünk, mert komikus – elég jó példa arra, amit reagáláson értek, bár a reagálásnak természetesen más módozatai is vannak. De ennél többről van szó. Ha valakinek van humorérzéke, az élete egészére hatással van: nem vesz mindent tragikusan vagy komolyan, a dolgok humoros oldalát nézi, a balszerencsés eseteket viccel üti el. Ha valakinek van humorérzéke, az majdnem annyi, mintha filozófiája lenne. Valami ehhez hasonló igaz az esztétikai érzékre is, a morális érzékre pedig, aminek létezését ugyanolyan jogosultan posztuláljuk, mint a másik kettőét, bizonyosan igaz. Santayana szerint „azok az elmék, melyekben a természet átalakulásai minden érzelem nélkül tükröződnének”, nem rendelkeznek morális érzékkel. „Ahhoz, hogy a Jó bármilyen formában létezzen, nem pusztán tudatra, hanem érzelmi tudatra van szükség. A megfigyelés nem elég, értékelésre van szükség”. Ám a rezponzivitás ténye az érzelem fogalmába épül be, és nehéz lenne elképzelni, milyen lenne a morális élet (ha valóban létezik olyasmi, mint morális élet), ha nem lennének olyan reakciók, mint a felháborodás, az aggodalom, a szégyen vagy az együttérzés. Wittgenstein minden bizonnyal részben a megfigyelés és értékelés közötti ellentétet tartja szem előtt, amikor azt állítja, hogy az értékek nem a világban vannak. Ha a világban lennének – mondja –, akkor nem lenne értékük, azt implikálva ezzel, hogy nem egyszerűen felismerjük, hogy valami értékes („a megfigyelés nem elég”), hanem az értékek a köztünk és a világ közötti viszonyt előfeltételezik – annak ellenére, hogy természetes hajlamunk ezeket a reagálásokat a világba visszavetíteni és azt gondolni, hogy a világban vannak. Hasonló ez Santayana gondolatához, aki úgy véli, hogy a szépség annak a gyönyörnek az objektivációja, melyet a tárgyak akkor váltanak ki belőlünk, amikor mint szép tárgyakra reagálunk rájuk.

Nekem úgy tűnik, a rezponzivitás nem az úgynevezett öt érzékkel tartozik össze. Előfordulhat persze, hogy egy ember úgy reagál bizonyos dolgokra, melyeket vörösnek lát, ahogyan állítólag a bikák szoktak, de ez a reakció nem annyira annak tudható be, hogy a tárgyat vörösként érzékeli, mint inkább annak, hogy a vörös feldühíti. A düh pedig olyasmi, aminek a lényegéhez bizonyos reakciók is hozzátartoznak, mint a hirtelen előrelendülés vagy az ingerültség kifejezése. Lehetséges olyan filozófiai álláspont, miszerint a düh

egyszerűen a reakciók egy halmaza, nem pedig egy ezektől különálló belső állapot; azt viszont csak egy szélsőséges verifikacionalista mondaná, hogy ez a vörös érzékelésre is igaz. Amikor például azt mondom, hogy a humorérzék birtoklása maga után vonja a humoros dolgokra való reagálást, akkor nem egy ismeretelméleti kritériumot próbálok behozni; nem azt a kérdést próbálok megválaszolni, miből tudjuk, hogy valaki jól szórakozik. Bármilyen okból feltételezze valaki, hogy a humorérzék a reakciók egy halmazában áll, egy ilyen elmélet jóval kevésbé lenne radikális, mint az, amelyik a vörös értelmét valahogy úgy definiálja, hogy azt mondja: az a vörös, ha valaki azt mondja: „Vörös”, amikor az episztemológus mutat neki egy vörös foltot. „A természet átalakulásainak tükrözői” azokra az elmékre helytálló kifejezés, melyek csupán az öt érzékkel rendelkeznek.

A lelki reakciónak az esztétikai és a humorérzékhez hasonló területe a szexuális reakció. Az *Erotika* az a megíratlan arisztotelészi mestermű, mely hiányzik a *Poétika* mellől. Amikor valamit szexuálisan izgatónak találunk, az nem ennek passzív regisztrálását jelenti, hanem inkább azt, hogy izgalmi állapotba kerülünk. Nehéz elképzelni, hogy valaki anélkül kerüljön ilyen állapotba, hogy az ismert fizikai módokon reagálna: izgalmi állapotba kerülni annyi, mint így reagálni. Úgy tűnhet, hogy ez különbözik az esztétikai érzéktől, hiszen a szexuális reakció nem érdek nélküli. Szexuálisan reagálni annyi, mint szexuálisan birtokolni akarni – a széles körben elfogadott nézet szerint viszont az esztétikai érzék érdek nélküli és beéri a pusztá szemléléssel. Ám lehet, hogy ez a vélekedés abból származik, hogy az esztétikában olyan példákat szoktak felhozni, melyeknél a szemlélésnek nincs komoly alternatívája – például a naplemente példáját. De az, hogy valaki le akarja festeni vagy fényképezni ezeket a dolgokat – vagy azt akarja, hogy később fel tudja idézni őket –, hasonló ahhoz, mint bizonyos módon birtokolni akarni őket. Bár egy naplementét nem lehet birtokolni, az ízlés története és a szerzési vágy története igencsak együtt halad, és az emberek igencsak örülnek, ha birtokukban tudhatják a világ szépségeit. Valójában lehet, hogy a megszerzésre tett kísérlet az esztétikai reakció egy formája, mint ahogyan a nevetés a humorérzéké.

Ezeknek a példáknak mindegyikénél – ám a közönséges érzékek egyikénél sem – lehetséges perverzió, a sexualitás terén nyilvánvalóan, de nem kevésbé az ízlés, a humor és a morális viselkedés esetében is. A perverz preferenciák mások, mint a rosszak. A perverz szex nem rossz szex – nagyszerű is lehet; a rossz ízléssel szemben pedig a perverz ízlés a nagyfokú – bár célt tévesztett – kifinomultság jegye lehet. De fogalmam sincs, milyen lenne a perverz hallás. Amikor valaki zöldet lát ott, ahol mi vöröset, az színvakság, nem pedig kromatikus perverzió.

A perverzió fogalma természetesen a normatív megítélés elegendő konnotációját hordozza, hogy úgy tűnjön, itt helye van a felszólítások alkalmazásának: vannak dolgok, melyekre reagálunk, bár érezzük, hogy nem kellene; és vannak dolgok, melyekre reagálnunk kellene, és érezzük, hogy nem vagyunk képesek. Létezik egyfajta esztétikai gyengeség, mint ahogyan morális gyengeség is van; továbbá létezik egyfajta érzelmi akarázia is. De megintcsak az a helyzet, hogy a közönséges érzékekre ezek egyike sem igaz, mivel őket – legalábbis a hagyományos felfogás szerint – nem lehet akaratilag befolyásolni. Mindez az esztétikai érzéket velünk születettnek tekintő felfogással van összhangban; ám az én fő törekvésem, hogy határt vonjak, nem erre irányul. Azt akarom megmutatni, hogy a tárgy semmilyen ismerete nem eredményezheti, hogy a tárgy másként nézzen ki, és egy tárgy változatlanul megőrzi érzéki minőségeit, bárhogy osztályozzák és bárhogy

nevezzék is. Korszerűbb nyelven fogalmazva: az ember érzéki tapasztalatai előreláthatóan nem fognak megváltozni, ha megváltozik a tárgy leírása. Az érzéki tapasztalat változatlan marad a leírás változásai során, mint ahogyan Santayana hasznos (bár filozófiailag tendenciózus) elképzelése implikálja, amely szerint az értelem olyan, mint egy tükör. Ha az esztétikai érzék olyan lenne, mint a többi érzék, akkor rá is igaz lenne ez; ám valójában az esztétikai reakció gyakran a tárggyal kapcsolatos meggyőződéseink függvénye. Igaz, lehetnek olyan esetek, hogy egy tárgy érzéki tapasztalata megváltozik, amikor a tárgy egy bizonyos leírás alá kerül: például ha tudom, hogy egy tárgy egy adott típusba tartozik, vagy tudom, hogy így írták le, akkor figyelmemet összpontosítva olyan minőségeket is felfedezhetek, melyeket első alkalommal nem vettem észre. Ha előre megmondják, hogy egy bizonyos bor málnaízű, képes lehetek felismerni ezt az ízt, amit a korábbi ízlelésnél nem különítettem el. Mindazonáltal már azelőtt is megvolt, hogy így írták le, mint ahogyan azután is meglesz: a tárgy nem tett szert ezekre a minőségekre azáltal, hogy leírták őket, és a leírás nem is változtatta meg annak státuszát. De azok a minőségek, melyekkel egy tárgy akkor rendelkezik, ha műalkotás, annyira eltérnek azoktól, melyekkel a tőle megkülönböztethetetlen párdarabja, egy puszta tárgy rendelkezik, hogy abszurd lenne azt feltételezni, hogy az utóbbinál ezek *elkerülték a figyelmemet*. A tárgy semmilyen érzéki vizsgálata nem fogja megmondani, hogy műalkotás-e, mivel minőségről minőségre megegyezhet egy olyan tárggyal, amelyik nem műalkotás – legalábbis ami azokat a minőségeket illeti, melyekre a normális érzékek reagálnak. Remélem, ennyit sikerült az eddigiekben bizonyítanom. Ha az esztétikai reakció ugyanolyan lenne, függetlenül attól, hogy valami műalkotás vagy sem, ugyanez lenne igaz a minőségekre is. De nem ugyanolyan. Esztétikai reakcióink azért térnek el, mert eltérőek azok a minőségek, melyekre reagálunk.

Ezen nem azt értem – még ha olykor így is van –, hogy egy tárgy iránti beállítottságunk nem változhat meg, ha felfedezzük, hogy az műalkotás. Ha megtudjuk, hogy egy műalkotás áll előttünk, lehet, hogy a tisztelet és a félelem beállítottságát vesszük fel. Másként kezeljük a tárgyat, hasonlóan ahhoz, ahogyan valakit, akit először szenilis vénembernek tekinttünk, másként kezelünk, amikor megtudjuk, hogy egy trónkövetelő; vagy pedig tisztelettel tekinthetünk arra a fadarabra, melyet éppen meg akartunk gyújtani, ha megtudjuk, hogy az igazi kereszt egy darabja. Ezek a változások valóban „intézményes” vagy társadalmi jellegűek. Amikor megtudjuk, hogy valami műalkotás – ahogyan Dickie mondja –, figyelmet fordíthatunk csillogó felületére. De ha arra, amire figyelmet fordítunk, az átlényegítés előtt is fordíthatunk volna figyelmet, akkor az egyetlen változás az esztétikai álláspont felvétele lenne, amit elvileg korábban is megtehettünk volna. Ez pusztán annyit jelent, hogy figyelmet fordítunk valamire, ami az észlelés számára már azelőtt is ott volt – mint ahogyan a málna íze a borban. De nem erről van szó: megtudni, hogy valami műalkotás, azt jelenti, hogy vannak olyan figyelembe veendő tulajdonságai, melyekkel átlényegíthetetlen párdarabja nem rendelkezik, valamint azt, hogy esztétikai reagálásaink eltérőek lesznek. Ez pedig nem intézményi, hanem ontológiai kérdés. A dolgok teljesen más rendjével állunk szemben.

Nem nehéz olyan példákat konstruálni, melyekben nyilvánvalóvá lehet tenni ezeket a különbségeket: olyan példákat, melyekben a felismerés számára megkülönböztethetetlen tárgyról kiderül, hogy valójában nagyon különböző minőségekkel és nagyon különböző

struktúrákkal rendelkeznek, vagy azért, mert csak egyikük műalkotás vagy pedig – ami ennél kevésbé érdekes – azért, mert ugyan mindkettő műalkotás, mint a bevezetésben említett vörös négyzeteink, ám más és más típusú. Még ha létezik is velünk született érzék, az esztétikai reakciók még egyazon individuumnál is eltérőek lesznek, attól függően, hogyan osztályozza a megkülönböztethetetlen tárgyakat. A különbségek olyan mélyek, mint a testmozgás és a cselekedet, egy személy és egy zombi, egy istenség és egy bálvány közötti különbségek.

Képzeljünk el hat rizspapír-táblát, melyeket térelválasztóként használnak mondjuk egy tokiói lakásban. Ebben a városban a levegő minősége riasztó mértékben leromlott az utóbbi években. A korom rárakódott a tetőre, amin egy napon lyuk támad, és a koszos víz szabálytalan formákban fröccsen és spriccel az üres lakásban álló táblákra. Az új bérlő, egy esztéta visszahőköl a szeme elé táruló látvány előtt: követeli, hogy távolítsák el a régi táblákat és cseréljék ki szép tisztákra, hogy a lakás „lakható” legyen. Erre közlik vele, hogy egy ritkaság, egy nagy mester által készített, hat tábla széles térelválasztó jelent meg a piacon, ami tökéletesen betöltené a teret: az életben egyszer adódik ilyen lehetőség. Megveszi és be is teszik, ám lidérces élmény rápillantani. Természetesen a szürkék és a feketék ugyanolyan megoszlását találjuk rajta, mint azokon, amelyek elcsúfították a kizárólag otthoni használatra szánt elődjét; céljaink érdekében tegyük fel, hogy a táblák pontosan ugyanolyanok. *Ezek* a feketék azonban hegyek, *azok* a szürke koszfoltok pedig felhők. A jobb szélén álló tábla finom fröccsenései a köddé oldódó eső szimbolikus reprezentációját alkotják. Az emitt látható szabálytalan folt egy felemelkedő sárkány, mely hol a hegyektől, hol a felhőktől megkülönböztethetetlen, és rejtélyes útján – Útján – a határtalan, finoman tagolt univerzumban halad végzete felé, ami a mi végzetünk is. Mély, filozófikus mű ez, tele rejtélyekkel és szépséggel, melynek látványa a legmélyebb meditációkra indít, valósággal átlényegíti az embert a mű ereje – bár a tőle megkülönböztethetetlen párdarabja joggal kelt undort bennünk. Esztétánk hosszú órákig töpreng ezen a megfoghatatlan csodán, időnként megborzong, amikor eszébe jut az a művészetgyalázó dolog, aminek a helyére került. Azok a piszkos táblák nem voltak rejtélyesek, sem mélyek, és persze a leghalványabb szépséggel sem volt meg bennük.

Ennek ellene lehetne vetni, hogy a példa nem tisztességes. A művész J-nek van egy japán *Doppelgänger*e, aki az *art brut* keleti változatát műveli. Elparentálván a dekadens feudális hagyomány avított kényeskedését, mocskos rizspapírból készült hat táblát mutat be nekünk (olyasféle gorombaság ez, mintha madárürülék csúfítaná el Guido Reni egyik nőalakját, akinek éppen egy angyal jelenik meg). Ez semmivel sem több, mint aminek mutatja magát: ennyi és ennyi koszos rizspapír. Szép, rejtélyes, kozmikus, mély lesz-e? Fogalmam sincs, milyen esztétikai minőségekkel fog rendelkezni, mivel a tárgy nincs kielégítően leírva és az *Art International* kis reprodukciója alapján nem sokat lehet mondani. Tudom, hogy reakcióim különbözni fognak azoktól, melyeket a hatalmas térelválasztó vált ki. Úgy képzem, ezt a művet a műértők „piszkos”-ként fogják leírni, anélkül persze, hogy ez szükségképpen az undor vagy az esztétikai rosszallás kifejezése lenne. Biztos vagyok benne, hogy e kifejezés használatának a logikája különböző lenne, ha művészi predikátumként alkalmaznák, ami egy műalkotásra igaz, mint hogyha esztétikai predikátumként használnák, ami egy pusztán Piszkos Dologra igaz. Továbbá teljesen különböző reakciókkal járna együtt. Elemzésünknek ezen a pontján pusztán azt jelezhetem, hogy van különbség, és az alaposabb elemzésre majd később vállalkozom, amikor jobb helyzetben leszek ahhoz, hogy feltérképezem a Művészi Értékelés Nyelvének

szemantikáját. De amikor azt mondom, hogy a tárgy nincs kielégítően leírva, ezen azt értem, hogy számos döntést kell hozni ennek műalkotásként való azonosítása során – és ezek a döntések egyáltalán fel sem merülnek a felismerés számára ugyanolyan rokonával, a már régesrég kihajított koszos táblákkal kapcsolatban. Eközben bebizonyosodott, hogy bármilyen különbségek legyenek is Nyugat és Kelet között, ugyanazok a filozófiai-esztétikai kérdések mindkét hagyomány kapcsán felvethetőek.

A fenti példatárak minden egyes tagja rendelkezik egyfajta közös nevezővel, egy olyan alappal, amely különféle felépítményeket hordoz, ám – anti-marxista módon – aluldeterminálja őket. Azt gondolnánk, egyszerűen az a közös bennük, ami ugyanolyan, mint a puszta valóságos tárgy. Végig amellet érveltem, hogy egy műalkotást nem laposíthatunk el azzal, hogy az alapjára redukáljuk, nem azonosíthatjuk az alapjával, hiszen akkor maga a puszta dolog lenne – egy négyzet-alakú vörös vászon, néhány piszkos rizspapír vagy bármi más. Azt vettem fel, hogy ki kellene vonni magát a valóságos dolgot, bármi legyen is ez, és megnézni, mi marad – feltéve, hogy a művészet lényege itt található. Mintha a műalkotás minden egyes esetben egy összetett entitás lenne, aminek például a vörös négyzet egy könnyen kicserélhető részét alkotja: példatáraink majdnem olyanok voltak, mintha több lélek osztozna egyazon testen.

De most megjelent egy újabb kérdéskör első árnyéka, ami könyvünk előrehaladtával egyre jobban megnyúlik és végül homályba borítja a wittgensteini kivonást. A kérdés az: a materiális alap minden része és minősége, minden érzéki minőség, mely változatlan marad a dologtól a műalkotáshoz, vagy az egyik műalkotástól a másik műalkotáshoz való átmenetkor, valóban magának a műalkotásnak a része vagy minősége-e? Ha nem, legalább annyit mondhatunk-e, hogy a műalkotás tartalmazza *azt*, annak „minden minőségével és részével együtt”? Ha a válasz tagadó, akkor nem csoda, hogy az, amit alapnak tekintettünk, aluldeterminálja a műalkotásoknak azt a halmazát, melyeknek látszólag ez a közös alapjuk. Ugyanis ha a műalkotás határozza meg, hogy az alapok milyen részei és minőségei tartoznak hozzá, akkor el lehet képzelni olyan eseteket, melyekben olyan műalkotások, melyek fényképei ugyanúgy néznek ki, vagy amelyek az érzéki vizsgáldás számára minden tekintetben totálisan hasonlóak, az alapok semmilyen részében és minőségében nem osztoznak. A műalkotások összetettsége emiatt gyakorlatilag használhatatlanná teszi a kivonás-képletet, hiszen amíg nem azonosítottuk a műalkotást, addig nem lehet megmondani, mit kell kivonni.

Vegyünk egy meglehetősen egyértelmű esetet. A Columbia Egyetem Arden House Conference Center-ében van egy bronz macska-szobor. A folyosón áll, egy alacsonyabb szinten lévő teremhez vezető lépcső felső végénél. Feltehetően van némi értéke, vagy úgy gondolják, van némi értéke, hiszen láncsal odarögzítették a rácshoz – feltételezhetően azért, nehogy ellopják, mint az ócska motelekben a televízió-készülékeket. Ez lenne a magától értetődő értelmezés. De én nyitott vagyok arra a javaslatra, hogy ez nem egy leláncolt macska-szobor, hanem egy leláncolt macska szobra, melynek egyik végét szellemesen a valóság egy darabjához illesztették (éppen a műalkotás és a valóság közötti láncszemet keressük). Persze lehet, hogy amit a valóság darabjának veszünk, az valójában a műalkotásnak – jelen példában egy vasrácshoz-láncolt-macska szobrának – a része, bár amint megengedjük, hogy *ez* a műalkotás része legyen, felmerül a kérdés: hol végződik és hol végződhet a mű? Metafizika homokbánya lesz belőle, amely elnyeli az univerzumot. De

tegyük fel, hogy csak egy macska-cum-lánccal van dolgunk. A kérdés az, hogy mit kell kivonni, ha egyáltalán bármit is ki kell vonni. A lánc a mű része vagy sem? A karcolás a mű része vagy pedig annak megrongálása? A metafizikusok tanulmányozták annak okait, hogy egy leláncolt tárgy valójában miért két tárgy, nem pedig egy, helyesen azt feltételezve, hogy addig nem állíthatunk fel alap-ontológiát, amíg nem tudjuk, hol kell meghúzni az ilyen határvonalakat. Intuíciónk azt mondja, hogy két dolog van, a határok pedig ott vannak, ahol a józan ész megvonná őket. De bármi legyen is nehezen meghozott konklúziónk, a műalkotásoknál minden szabály hatályon kívül van: a macska és a lánc egyetlen műalkotás része lehet, annak ellenére, hogy a művészet világán kívül ezek különböző tárgyak. Ez nem egy pusztán kiagyalt probléma. 1979 júniusában a *Museum of Modern Art* kortárs szobrászati bemutatóján kiállították Richard Serra egy alkotását. *Corner-Piece* [Sarokdarab] volt a címe, egy fémrúdból állt, amely a két falsíkhöz úgy illeszkedett, mint egy átfogó a háromszög másik két oldalához. Alatta egy ólomtányér volt. A mű egy hatalmas galéria közepén helyezkedett el, és egy speciális sarkot építettek annak a teremnek a közepére, ahol a rudat bemutatták. A néző azzal a kérdéssel nézett szembe, hogy vajon maga az odaépített sarok is a *Corner-Piece* része, vagy pedig a galéria tulajdonosa bocsátotta rendelkezésre, mint ahogyan a falakat is, ahol a festmények függenek? Mit kapna az ember a pénzéért, ha megvásárolná a *Corner-Piece*-t? Mint a fagyasztott lepénynél, az embernek itt is meg kell néznie a címkét, hogy megtudja, mit tartalmaz a mű, amin egyébként az áll, hogy „Ólomtányér és ólommal bevont acél mag”. Ezek után kizárhatjuk a vizsgálódásból azt a valóságos sarkot, melyet a múzeum épített a becses szerzemény köré.

Vannak olyan Tintorettók, ahol a durva vászon annyira szembeütő (nagyvonalú és sietős festő volt), hogy múzeumi távolságból nagyon nehéz nem észrevenni vagy eltekinteni tőle, és pusztán a *Csodálatos kenyérszaporításra* összpontosítani figyelmünket. A vásznat is értelmeznünk kell? Úgy gondolom, igen, ám a kérdést nem szabad túl egyszerűen megválaszolnunk – gondoljunk csak *Szent Petronilla sírbatételének* alsó szélére. A második generációs absztrakt expresszionistának, Joseph Stefanellinek egyszer láttam néhány olyan festményét, amelyekről azt mondta, hogy a vászon lélegezni tud a festéken keresztül; tehát nem pusztán a festék hordozójaként szolgál, hanem mintegy harcol vele az identitásáért és egyfajta *Lebensraum*ért: a mű része, és ez még azokra a részekre is igaz, melyeknek nem sikerül túlélniük a festékekkel vívott harcot. Nemsokára beszélek ennek a logikájáról, ám egyelőre pusztán jelzésként azt mondhatjuk: először el kell dönteni, mi a mű, hogy aztán megmondhassuk, mit kell kivonni.

Ezen túl az a kérdés is felmerül, hogy egy művel van-e dolgunk vagy pedig többel, melyeket eddig tévesen egynek tekintettek. Eve Hessének, a tehetséges művésznek két művét állították ki azon a bemutatón, ahol a *Corner-Piece*-t. A kettő egyetlen alkóvban volt látható. Az egyik üvegszálból készült szabálytalan hengerek halmaza volt az alkóv padlóján, a másik pedig egy görbe drót, ami a padlótól a falig húzódott, meghökkentő görbületet írva le; néhány azonosíthatatlan dolog volt a görbéhez erősítve, látszólag véletlenszerű távolságokban. Amikor megpillantottam az alkóvot, úgy gondoltam, egyetlen, két összetevőből álló tárgyat látok, nem pedig két különböző művet, melyeket a kurátorok döntését követve együtt állítanak ki. Ha egyetlen mű lett volna, akkor a magasba nyúló görbe és a hengerek lapos halma éles kontrasztban állt volna. Akár politikai allegória is lehetett volna. Ám a kontraszt valójában két mű között van: a gumival bevont dróthálóból készült *Vinculum Two* és az üvegszálból készült *Repetitions 19* között. Ez a probléma nem pusztán korunk szélsőséges avantgarde művészeténél merül fel. Van egy festmény a római

Santa Maria del Popolóban egy szentről, felfelé tekintő szemekkel: túlzó barokk extázisnak látszik. Minket, akik nem szeretjük az édeskés dolgokat, taszít, különösen hogy kezei is imára vannak kulcsolva: ugyanolyan émelyítő, mint Carlo Dolci. Leo Steinberg azonban mindent a feje tetejére állít azzal a felfedezésével, hogy a festmény valójában a kápolna dekorációjához tartozik: a mennyezeten egykor egy csoda volt látható, ami később megsemmisült, és a szent azt nézte. *Mi* pedig egy mű *részét* néztük, nem pedig egy egész művet, és ezért tévesen ítéltük meg.

Egy mű és annak materiális szubsztrátuma közötti viszony legalább olyan bonyolult, mint az elme és a test közötti viszony. P. F. Strawsonot követve, aki megkülönbözteti egymástól a P-predikátumokat és az M-predikátumokat, azt mondhatjuk: olyan ez, mintha a műalkotásnak Ms-predikátumokat példázó tulajdonságai lennének, a műtől vizuálisan megkülönböztethetetlen pusztá dolgoknak pedig olyanok, amelyek – nevezzük őket így – T-predikátumokat példáznak. Akkor a feladat annak meghatározása – ami egy példatár minden egyes darabjánál más és más lehet –, hogy mely T-predikátumok egyben Ms-predikátumok is, és melyek nem. Tehát a „leláncolt” igaz lehet a tárgyról, erről a megformált bronzról, anélkül, hogy igaz lenne a macskáról. Amikor pedig a macskáról igaz, akkor – mint látni fogjuk – logikai státusza jelentősen eltérő lesz ugyanettől a predikátumétól, amikor az a tárgyról igaz. Még egyszer: a „leláncolt” igaz a műről, de nem igaz a mű tárgyáról, és nyilvánvalóan nem igaz materiális párdarabjáról. A műalkotások és a pusztá valóságos dolgok közötti megkülönböztetés újra megjelenik, mint a művek leírására használt nyelv és a pusztá dolgok nyelve közötti megkülönböztetés. Amíg nem konstituáltuk a művet, a kifejezésnek abban az értelmében, amelyikben a fenomenológusok használják, addig mire reagálunk esztétikailag? Vajon a megfelelő dologra reagálunk-e, és megfelelően reagálunk-e rá?

A pusztá dolog elemzését folytatva azt mondhatjuk, hogy annak több része és jellemzője a példatár többi tagját alkotó műalkotásnak is része és jellemzője lesz, mint ezek bármelyikének *materiális párdarabja*. Nem csupán arról van szó, hogy maga a mű határozza meg, hogy a materiális párdarab mely tulajdonságait kell kivonni, hanem arról is, hogy a művek olyan tulajdonságokkal is rendelkeznek, melyek a materiális párdaraboknak nem tulajdonságai. Kiinduló példáink közül például csak a *Nirváná*-nak lesz „mélysége”, és ez a terminus egy pusztá vörösre festett vászonról hamis lesz, vagy annyira különböző lesz az értelme, mint amennyire egy predikátum metaforikus használata tér el annak szó szerinti használatától. Végső soron ezért nem fogadom el, hogy a Cohen által felsorolt dolgok ellenpéldák lennének Dickie elképzelésére, miszerint a műalkotás az értékelés jelöltje. Mint pusztá tárgyak a rajzszőgek valószínűleg nem sokat nyújthatnak esztétikailag – de mint műalkotások? Tegyük fel, hogy van egy műalkotás, melynek materiális párdarabja egy pusztá rajzszőg. Mint látni fogjuk, olyan struktúrája lesz, melyet tévedés lenne a rajzszőgeknek tulajdonítani. Amíg nem konstituáltam a műalkotást – melynek során valószínűleg figyelembe veszek némely igen komoly művészettörténeti és művészetfilozófiai vizsgálódást –, addig természetesen semmit nem lehet mondani. Persze nem tudom, hogyan reagálnék rá: bár a rajzszőgeket jól ismerem, olyan műalkotást még nem láttam, melynek egy rajzszőg a materiális párdarabja. Lehet, hogy egy olyan mű, melynek materiális párdarabja három rajzszőgből áll, a jelentés szakadékait nyitja meg, amire egyfajta vallásos-kozmikus borzongás a megfelelő esztétikai reakció.

Egyelőre csak az a célom, hogy kimutassam: különböző esztétikai reakciók lehetségesek, attól függően, hogy műalkotással vagy annak materiális párdarabjával van-e

dolgunk. Mostmár természetesen tudjuk, hogy a világ bármelyik tárgya és a világ bármelyik tárgy-kombinációja műalkotások párdarabja lehet, anélkül, hogy ebből az következne, hogy ugyanannyi műalkotás van, amennyi dolog vagy dolog-kombináció. Gondoljunk csak arra, hogy egy vászon pusztán vörös négyzetének hány megfelelője van. John Stuart Mill aggodalmában világfájdalmat érzett amiatt, hogy csak ennyi hang és hangkombináció van, és ezért a lehetséges zenei kombinációk végesek, következésképpen előbb-utóbb mindre sor kerül, és akkor a zene véget ér. Mintha a zenei kombinációk és a hang-kombinációk közötti viszony annyira más lenne, mint a műalkotások és materiális párdarabjaik közötti különbség! A zene egyáltalán nem olyan értelemben véges, hogy az érdekes lenne.

Kétségtelenül vannak olyan műalkotások, még nagy műalkotások is, melyek materiális párdarabja szép, és ezek abban az értelemben szépek, ahogyan bizonyos természeti tárgyakat – drágaköveket, madarakat, naplementéket – szépek tekintünk: olyan dolgok, melyekre minden esztétikailag érzékeny ember spontán módon reagálna. Talán veszélyes ezt feltételeznünk; a tengerészek talán csak úgy reagálnak a naplementére, hogy arra figyelnek, mit árul el a várható időjárásról; a farmerek talán közömbösek azokkal a virágokkal szemben, melyeken taposnak; lehet, hogy nincsenek olyan tárgyak, melyeket paradigmaticus eseteknek tekinthetnénk. Mégis, feltételezzünk egy olyan embercsoportot, akik éppen azokra a dolgokra reagálnak, melyeket paradigmaticus esetként kínáltunk: nárciszokra, ásványokra, pávákra, foszforeszkáló tárgyakra, melyek mintha maguktól fénylenének, és ezekből az emberekből, mint ahogyan valószínűleg belőlünk is, majdnem önkéntelen felkiáltásokat váltanak ki, mint a „Milyen szép!”. Ugyanazokat a dolgokat tekintenék szépek, mint mi. Csakhogy ezek az emberek „barbárok” lennének, nem rendelkeznenek a műalkotás fogalmával. Tegyük fel, hogy nem csupán természeti tárgyakra, hanem bizonyos műalkotásokra is ugyanúgy reagálnának, mint mi – de csak olyan műalkotásokra, melyek materiális párdarabjai szépek, egyszerűen azért, mert ők a műalkotásokat is *szép dolgoknak* látják: például a chartres-i rózsablakokat, vagy a tizenharmadik századi festett üveget általában; bizonyos zománcokat; a görög aranyművesek által készített tárgyakat; Cellini sótartóját; olyan dolgokat, melyeket a késői Mediciek és a Habsburgok gyűjtöttek – kámeákat, díszeket, drága- és féldrágaköveket, áttört technikával készült tárgyakat; olyan áttetsző és szellős tárgyakat, melyeknek a birtoklása olyan lenne, mint a Hold egy darabjának a birtoklása, amikor a Holdat még tiszta sugárzásnak tartották, nem pedig közetegyüttesnek. Biztos vagyok benne, hogy valamilyen mély oka van ennek, de tartózkodni akarok minden jungiánus rajongástól.

Nemigen lehet kétségünk afelől, hogy a régi mesterek művei miért melengetik a szívünket. Azért, mert megragadják azt a belső fényt, amivel a drágakövek rendelkeznek: festményeiknek saját fényük van, azon túl, amilyen fényt mutatnak. A kontár festőknek is sikerülhet fényt ábrázolni, ám az ő festményeik csupán a sár fényével rendelkeznek. Az én személyes „nagy festmény”-kritériumom részben a fénynek ezzel a rejtélyével függ össze, és kíváncsi vagyok, a világ hány nagy festményét látnánk ilyennek (ami ennek a különös kegyelemnek a birtokában van), ha pusztán úgy észlelnénk őket, ahogyan materiális párdarabjaikat: lenne-e a materiális párdaraboknak fényük, ha adótnak vesszük, hogy nem mutathatnak semmilyen fényt? Gondoljunk egy nagyszerű rajzra, aztán képzeljük el, milyen lenne, ha egyfajta képi diszlexiás állapotban látnánk, pacák, koszfolatok és karcolások katyvaszaként. Ha így néznénk ezekre a rajzokra, az talán olyan lenne, mintha a

formalizmus elméletének előírását teljesítenénk, ami azt mondja, hogy minden művészi alkotásra így kell nézni. De még ha van is valamilyen értelme ennek a felszólításnak, a műalkotás szépsége eltűnik, amikor a művet materiális párdarabjára redukáljuk vagy azzal helyettesítjük, mint amikor egy hercegnőt egy kis szörnyre cserélnék ki. Az a felfogás, hogy a műalkotás szépsége azonos a materiális párdarab szépségével, valójában gyakorlatilag a barbár ízlés definíciója, amit a szkíták aranyművessége példáz kiválóan. Ám egy olyan mű, melynek materiális párdarabja szép, mint mű még ízléstelen lehet.

Most képzeljük el, hogy érzékeny barbáraink végigsöpörnek a civilizált világon, hunok módjára hódítva és pusztítva. Ahogyan a barbárok a legszebb nőket szokták megtartani saját ágyasuknak, elképzelhetjük, hogy ők különös élvezetük számára azokat a műalkotásokat kímélik meg, melyeknek véletlenül szép a materiális párdarabjuk. Néhány festmény tehát biztosan túléli őket: amin sok az arany, az biztos, és az olyan ikonok is, melyeknek gazdagon díszített kerete van, aztán azok a festmények, ahol a színeknek egyfajta ásványi csillogása van, mint Crivelli vagy talán Mantegna művei. De ezen kritérium mellett vajon hány Rembrandt, Watteau, Chardin vagy Picasso marad fenn? Ezeknek az értékelése megköveteli, hogy először műalkotásokként észleljük őket, ennél fogva előfeltételezi annak a fogalomnak a hozzáférhetőségét, melyet ennek a *Gedankenexperiment*nek az alanyaitól megtagadtunk. Nem arról van szó, hogy az esztétika lényegtelen a művészet szempontjából, hanem arról, hogy a műalkotás és annak materiális párdarabja közötti viszonyt helyesen kell megragadni ahhoz, hogy az esztétika egyáltalán szóba jöhessen, és bár lehet, hogy létezik valamilyen velünk született esztétikai érzék, azt a kognitív apparátust, ami ennek működésbe lépéséhez szükséges, nem tekinthetjük velünk születettnek.

Vegyük Roy Lichtenstein néhány figyelemreméltó festményét, az 1960-as évek végéről származó *Brushstroke*-festményeket. Ezek ecsetvonásokról szóló festmények, és aki tudja, milyen szerepet játszottak az ecsetvonások az 1950-es évek absztrakt expresszionizmusában, annak Lichtenstein festményeit a hozzájuk fűzött kommentárokként kell látnia. Az ecsetvonás a festékekkel kapcsolatos két probléma logikai metszéspontján helyezkedett el. Az első magának a festékeknek mint anyagnak a fizikalitásával függött össze, amiből a festményeket mindig is készítették, ám amit a festők mindig elrejtettek valahogyan, megszüntettek egy tárgy javára (megszüntetve őriztek meg). A festészet fizikalitásához való visszatérés némileg olyan szellemben ment végbe, mint a hús-vér ember viktoriánus elnyomása elleni modernista lázadás, például D. H. Lawrence-nél, aki egyfajta prófétikus hangon nyilatkozta ki, hogy hús-vér emberek *vagyunk* – az absztrakt expresszionista ugyanígy kívánta kinyilatkoztatni, hogy a festmény: festék. Ezért vastagon vitte fel a festéket, és elkerülte azokat az átlényegítéseket, amiket a képek és a tárgyak mindig véghezvittek: anyag és tárgy itt egyek voltak. Mivel a festék volt a tárgy, a művész festővé (értsd: a festék felhordójává) lett, az alapvető művészi cselekedet pedig a festés lett (nem pedig a másolás, az imitáció, a reprezentálás, a kijelentés, hanem a festés). Ahogyan Harold Rosenberg írja, a művész a vásznat küzdőtérként használja; rácsapja a festéket, ami semmilyen végsőt nem fejez ki, hanem legjobb esetben saját maga az, amiről szól. Természetesen igaz, hogy a festés cselekedet, de a vázlatkészítés, a másolás, a reprezentálás és a többi is az. Ám ez egy puritán mozgalom volt, amit az a kérdés foglalkozott, hogy

melyik a létező legalapvetőbb művészi cselekedet; és míg a reprezentálás, a másolás és a többi mind-mind maguk után vontak valami olyasmit, mint a festés, a festés ezek egyikét sem vonta maga után, ezért ez volt az alapvető. Gondoljuk csak el, miféle metafizikát kellett vallaniuk ahhoz, hogy „az alapokhoz” akarjanak visszajutni: az alapok és a nem-alapok metafizikáját, ami ráadásul egy olyan morális beállítódással járt együtt, amely szerint csak az alapok számítanak, minden más képmutatás. Azt gondolnánk, egy egyenes vonal valamilyen mély geometriai értelemben alapvető, ám a vonalat könnyen úgy láthatjuk, mint amik formákat generálnak, tehát reprezentáló szerepük van – ezért aztán széles és vastag festékcsíkokat alkalmaztak, amiket a lehető legnagyobb ecsettel és legszélesebb mozdulattal vittek fel. Az ecsetvonás felvitele olyan kimerítő volt, hogy aligha merült fel a kérdés, mit akart vele mondani a festő: nem volt rá mód, hogy az ecsetvonást a kép részeként lehessen értelmezni; önmagában állt, az volt, ami. (Mellesleg De Kooning festményeinek sajátossága részben valószínűleg az volt, hogy valójában még ezeket a vadul anarchista ecsetvonásokat is, melyeket látszólag semmilyen reprezentáló struktúrába nem lehetett beilleszteni, női képeket alkotó csíkoknak lehetett tekinteni. Nem Vénuszok, Madonnák vagy Mme Renoirok képeinek, hanem majdhogynem vérengző festék-hölgyek képeinek, akik mintha zokon vennék, hogy életet adtak nekik.)

A vászonra folytatott festékcsepp volt az, ami legjobban magába sűrítette és jelképezte ezt a beállítódást. A festékcsepp státusza misztikus magasságokba szárnyalt az 1950-es években, könnyű belátni, miért. Egy korábbi korszakban a festékcsepp véletlenszerűnek vagy hiányosságnak számított volna, az ügyetlenség jelének (bajos módon ezt a beállítottságot újra feltalálták a metró-graffiti „mesterei”, akik segédeként alkalmaznak, hogy eltüntessék a lefolyt cseppeket; a mesterek megvetik azokat, akik hagyják a festéket önálló életet élni: ez éppen az ellenkezője az 1950-es évek festői beállítottságának). A csepp a művészi akarat megerősökölése, és semmiképpen sem lehet reprezentáló funkciója; ezért amikor megjelenik, rögtön eltorzítja a képet – mint ahogyan egy tipográfiai hiba eltorzítja a szöveget –, különösen ha a médiumnak el kell rejtőznie annak javára, amit meg akar mutatni. A művész és a néző viszonyát hagyományosan egyfajta cinkosság jellemezte: az utóbbinak el kellett tekintenie a festéktől és (mondjuk) a Színeváltozást kellett látnia, a művész pedig úgy dolgozott, hogy lehetővé tegye ezt a nézőnek: olyan észrevehetetlenné tette a festéket, amennyire csak lehetett (természetesen vannak kivételek: Rembrandt és Velázquez a pigmentációs véletlenszerűség nagyszerű mesterei; Tintoretto pedig nem volt hajlandó együttműködni). A festékcsepp tehát a festékre mint festékre hívja fel makacsul a figyelmet. A fenti hagyományban a cseppek olyanok lettek volna, mint a zaj egy koncert rádió-közvetítésében, amit az akusztika tudományának kell kiküszöbölnie, olyan átlátszóvá téve a zene forrása és a hallgató füle közötti médiumot, amennyire csak fizikailag lehetséges. Az viszont, aki a kortárs zenehallgatást akarná megragadni a rádióközvetítés mintájára, a zajt az integritás jellemzőjeként ünneplné: ezt meg kell hallani, nem pedig figyelmen kívül hagyni. A festékcseppek tehát a véletlen, a spontaneitás emlékművei, önálló életet adnak a festéknek, olyannyira, hogy szinte azt feltételezhetnénk: a festészetnek az a funkciója, hogy lehetőséget adjon a cseppeknek. Magát Pollockot azért ünnepték, hogy felfedezte a cseppeket; akkoriban ezt a felfedezést egyenrangúnak tekintették azzal, hogy Kolumbusz felfedezte Amerikát, vagy Freud a tudattalant.

Ennél fontosabb, hogy csepegtetés csak akkor lehetséges, amikor maga a festék folyékony: ezért nem egyszerűen azt emeli ki, hogy milyennek kell lennie a festéknek, hanem inkább azt, hogy miként kerül fel a vászonra. Az ecsettel felvitt majd oldószerrel

módszeresen eltüntetett paszta-darabkák helyébe festékdoboz-hadak és mérőpálcák léptek, maga a vászon pedig a festőállványon elfoglalt függőleges helyzetéből vízszintesen a padlóra kerül; úgy guggol fölötté a festő, mint egy békakirály. De a csepegtetés egyben a festési művelet energikusságának, a tiszta sebességnek és szenvedélynek is a jele, annak, ahogyan a festő széles mozdulatokkal, a festéket felfelé spriccelve hurkokat és bizarr arabeszkeket hoz létre. Mivel pusztán a festéknek azt az akaratát hajtotta végre, hogy az *önmaga legyen*, magának a festőnek semmilyen mondanivalója nem volt. Ez az Ostoba Művész kimódolt állatiasságával járt együtt, amit az időszak valójában nagyon is okos művészei újra és újra példáztak. Egyfajta autizmust színleltek és olyan ruhákban jártak, amelyek annyira össze voltak kenve festékkel, hogy maga az öltözék mintegy azt reklámozta, milyen közel áll egymáshoz a művész és a műve. A farmernadrág és a munkáscipő – melyek oly távoliak Whistler korának velúrzakóitól és svájci sapkáitól – a proletár becsületesség és gyakorlatiasság konnotációit hordozták. Azonban a csepp Lichtenstein képein is megjelenik, az ecsetvonásokkal együtt. A festmények az ecsetvonásoknak és a cseppeknek ezt a nyúlós, vastag, testet öltött spontaneitását mutatják, és mindenki ekként fogja felismerni őket, aki ismeri a 10. utca művészetének virágkorát. Ikonográfiájuk nyilvánvaló, és ha hosszabban elidőztem náluk, azért tettem, mert úgy gondolom, rendkívül fontos megérteni a tárgyat, hogy „értékelhessük” azt a módot, ahogyan kezelik.

Lichtenstein festményei kapcsán először azt kell megjegyeznünk, hogy *nekik* egyetlen olyan jellemzőjük sincs, mint azoknak a tárgyaknak, amelyekről szólnak. Hagyományosan ezt magától értetődőnek vennénk, hiszen a tájkép-festményeknek ritkán vannak olyan jellemzőik, mint tárgyaiknak, ám itt ez némileg figyelemreméltó, hiszen ezek a festmények a festésről szólnak. Ecsetvonásokat mutatnak, ám nem önálló ecsetvonásokból állnak, és pontosan ezért a nézőnek meg kell értenie az ellentmondást aközött, amit mutatnak, és aközött, ahogyan azt mutatják; a felület és a tárgy ugyanis ellentmond egymásnak. Az, ahogyan az ecsetvonásokat mutatják, további szempontokból is ellentmond annak, ami az ecsetvonás: itt széles fekete kontúrba vannak bebörtönözve, mint Léger művein, vagy inkább úgy, mint egy gyerek kifestőkönyvében. Csakhogy azokat az ecsetvonásokat, melyekről ezek a festmények szólnak, valójában nem előzetesen megrajzolt kontúrok közé festették, hanem vastagon kenték fel a vászonra, keresztül-kasul, egyetlen impulzív gesztussal, és saját maguk jelölték ki határaikat. Szemben azzal a szabad szellemmel, ahogyan ezek a vonások eredetileg a vászonra kerültek, ezek a festmények a vonásokat majdhogynem mechanikusnak mutatják, mintha rá lennének nyomtatva Lichtenstein vásznára – és Lichtenstein valóban a Ben Day-féle mechanikus reprodukciós eljárás pontjait alkalmazza. Ezért a vásznak úgy néznek ki, mintha eleven gesztusok mechanikus reprezentációi lennének.

Ám ennél is magasabb szintre jutunk, ha észrevesszük, hogy a pontok nem nyomtatott, hanem festett pontok, és Lichtenstein minden egyes pontot kézzel vitt fel a felületre; tehát egy mechanikus folyamat művészi reprezentációja áll előttünk. A festés folyamatának monotoniját csökkentendő Lichtenstein sok diákot is dolgoztatott Rutgers-es osztályából: úgy gondolom, ezt „A Művész” nevetségesen heroizáló szemléletéhez fűzött kommentárnak kell tekintenünk, ami azt a korszakot jellemezte, amikor az ecsetvonások az ellenkezőjét jelentették annak, amit reprezentálásának ez a módja mutat. A Ben Day-pontoknak itt mély szimbolikus jelentőségük van: belekódolják a képbe azt, ahogyan korunk legfontosabb eseményeit észleljük, például a borforgalmazó cégek prospektusainak

fényképein vagy a televízió-képernyőn keresztül. A vietnami háború áldozatainak ábrázolása a borzalom újabb dimenziójával bővül, amikor az ábrázolás mechanikus módját is belefoglalják a képbe, élményeinket ugyanis a médium modulálja, ami valóban – MacLuhan szavaival – az üzenet részévé lett. Az 1950-es évek mesterei ecsetvonásaikat nem valaminek a reprezentálására szánták, hanem pusztán arra, hogy legyenek: hogy friss, teremtett valóságok legyenek. Lichtenstein pedig valójában úgy kezelte őket, ahogyan a művészek mindig is kezelték a valóságot, nevezetesen olyan dolgokként, melyeket műalkotásokba lehet foglalni. Ily módon áldozatul esve, ezek a szegény ecsetvonások úgy állnak itt, mint egy valaha életerős faj példányai, olyan *reprezentáló* művekben, melyek minden ponton meghazudtolják azoknak a festőknek a szándékait, akik arra tették fel életüket, hogy festéket fröcsköljenek, mint megbolondult öntözőcsövek. Ezek a festmények kisebbfajta győzelmet jelentenek a valósággal folytatott harcban. Ha valóban a vászon az a küzdőtér, ahol a harc folyik, akkor Lichtenstein vásznain veszített a reprezentációval szemben.

Részben azért időztem el ilyen hosszasan Lichtenstein festményeinél, mert több művészeti elmélettel is kapcsolatban állnak: olyan elméletekről szólnak, melyeket egyben el is utasítanak, olyan elméleteket vallanak, melyeket mindenkinek értenie kell, hogy megítélhesse őket, és olyan további elméletekre utalnak, melyeket ha nem ismerünk, szegényesebben ítéljük meg őket. Mi értelme lehetne a pontoknak például akkor, ha valaki nem tudja, milyen szerepet játszanak a mechanikus reprodukcióban, és milyen szerepet játszanak a mechanikus reprodukciók kultúránk életében? A festmények a kortárs kultúra olyan sok vonulatának metszéspontját alkotják, hogy nemcsak azt nehéz elképzelni, egy másik kultúrából származó idegen mit értene meg belőlük, hanem – az elemzésemet mindvégig jellemző művészi kísérletezések esetében – azt is nehéz belátni, hogy ugyanilyen művek mit jelentettek volna, ha az 1860-as években festik őket. Korábban amellet érveltem, hogy bármit kell is mondanunk az esztétikai reakciókról, elképzelhető, hogy közös materiális párdarabbal rendelkező művek nagyon különböző reakciókat váltanak ki. *Ezek* a festmények mélyen teoretikus művek, annyira tudatosak, hogy nehéz megmondani, mennyiben kell a materiális párdarabot a műalkotás részének tekintenünk; valóban annyira tudatosak, hogy majdhogynem azt a hegeli eszményt példázzák, miszerint az anyag szellemmé lényegül át – mely esetben aligha van olyan eleme a materiális párdarabnak, amely ne lehetne jelölt arra, hogy magának a műalkotásnak az eleme legyen. Később visszatérek ennek elemzésére; egyelőre csak azt kívánom hangsúlyozni, hogy bármiről szóltak volna Lichtenstein festményeinek tizenkilencedik századi párdarabjai, arról nem szólhattak volna, amiről Lichtenstein művei szólnak. Még akkor is, ha megdöbbenő módon ecsetvonásokról szóltak volna, azok az ecsetvonások, melyekről ezek szóltak volna, nem konnotáltak volna az asszociációknak azt a halmazát, ami csak azok számára hozzáférhető, akik tudnak az 1950-es évek művészeti vitáiról. Azok a festmények persze kristálygömbök is lehetnek volna, melyeken keresztül a jövőbe látni, de mit kezdetett volna bárki is azzal, amit megpillant bennük?

Úgy gondolom, hogy az „esztétikai tárgy” nem valamiféle örökre rögzített platóni entitás, nem olyan öröm, mely mindörökre túl van időn, téren és történelmen, és örökkévalóan jelen van a műértők elmélyült értékelése számára. Nem csupán arról van szó, hogy az értékelés az esztéta kognitív helyzetének függvénye, hanem arról is, hogy egy mű esztétikai minőségei saját történeti identitásának függvényei, ezért előfordulhat, hogy teljesen meg kell változtatnunk egy műre vonatkozó ítéletünket annak fényében, amit

később megtudunk róla. Elképzelhető, hogy hibás történeti információk miatt valamit műnek hittünk, pedig nem is az. Egy olyan típusú tárgyat, amelyeneket Tony Smith készít, a modernitás szinte bármelyik időszakában meg lehetett volna alkotni – legalábbis materiális párdarabját bármelyik korszakban elkészíthették volna –, de képzeljük el egy ilyen tárgyat, amit az 1630-as évek Amszterdamában, Jan Steen és Van Goyen aranykorában készítettek, amikor nem volt számára hely a kor művészeti világában. Úgy lép be ebbe a világba, mint a jenki Arthur király udvarába. Mi lehetett volna ez, miről szólhatott volna, még ha az a lehetőség, hogy műalkotás, fel is merült volna azokban, akik számára a művészet fodros galléros portrékat és szőlővel, osztrigával és döglött nyulakkal telerakott asztalokat ábrázoló festményeket jelentett, vagy bazsarózsákat egyetlen harmatcseppel, vagy egy domború tükröt, melyben az egész világ tükröződik, mint az Arnolfini-házaspár portréján? Ha igazam van abban, hogy semmi olyasmiről nem szólhatott volna, amiről Tony Smith képe szól, akkor hogyan lehetett volna bármi más, mint sok-sok nagy darab összeszögelt fekete furnérlemez?

A *Lét és idő*ben Heidegger azt mondja, hogy az eszközök egyfajta totális rendszert – *Zeugganzest* –, egy eszközeget alkotnak. Ez nem tér jelentősen el egy nyelvjátéktól, ha Wittgensteint követve elfogadjuk, hogy a mondatok önálló eszközök, melyeket különféle koreografált használatokra lehet igénybe venni. Tehát lehetetlen, hogy csak szögek létezzenek, mert ha vannak szögek, akkor kalapácsoknak is lenniük kell, hogy beverjék őket és deszkáknak is, amibe beverik, és a rendszer egyik pontján bekövetkező változás más pontokon is változásokat von magával. Elképzelhetetlen, hogy valaki azt mondja, hogy a világon az etruszkok használtak először írógépszalagot, még akkor is, ha festékekkel átítatott selyemszalagot találnának Cervetriben: ez még akkor sem lehetett írógépszalag, ha bronzkerekek köré van csavarva, mint valami bronzkori írógép orsója. Az egész rendszernek meg kellene lennie egyszerre: papírnak, fémnek, billentyűknek és így tovább. Nemrégiben találtak egy Leonardo-kéziratot, ami a karikaturistákat arra sarkallta, hogy Leonardo stílusában villanykörte- és foglalat-rajzokat készítsenek, olyan dolgok reneszánsz-kori megfelelőiként, amelyeneket Claes Oldenburg rajzain láthatunk. Ez annak az elképzelésnek a paródiája, hogy a zsenik „koruk előtt járnak” – bizonyos értelemben ugyanis senki sem járhat a kora előtt. Lehetetlen, hogy egy tibeti ásatások során talált rovátkolt bronzkerék, ami teljesen olyan, mint egy biciklilánc kereke, egy korai biciklilánc-kerék legyen, mint artefaktum bármi legyen is egyébként. Valami ilyesmi igaz a műalkotásokra is: természetesen bármikor létrehozhatóak tárgyak – materiális párdarabok –, amikor technikailag lehetséges előállítani őket, de a művek (melyeknek materiális párdarabjaikkal való viszonyát egyelőre éppen csak elkezdjük feltárni) a keresztutalások révén annyira bezárulnak a műalkotások és a valóságos dolgok adott rendszerébe, hogy majdnem lehetetlen elgondolni, egyazon tárgy milyen reakciókat váltott volna ki más időpontban és más helyen. Egy jezsuita művész portrét készített a kínai császár kedvenc ágyasáról, akinek arcát árnyékolással tette plasztikussá – a gyönyörű nő azonban csúnyának találta, mivel azt hitte, a portré úgy reprezentálja őt, mint akinek félig fekete az arca, a festmény pedig egy vicc, annak ellenére, hogy a mi szemünkben Leonardo *Ginevra Bencijével* vetekszik. Egy olyan festményre, melyet egy mai festő készítené Giotto modorában, egyszerűen nem lehetne úgy reagálni, mint egy Giottóra, annak „magragadó naivitására” – hacsak a művész nem ismerné a művészettörténetet, és csodálatos véletlen egybeesés folytán találta volna fel a quattrocento-stílust. Olyan lenne ez, mint valaki, aki – ellentétben Menard-ral és az invenció olyan forrásaiból, melyek mibenlétéről a

leghalványabb elképzelésünk sincsen – az eredetét nem ismerve olyasmit írna, amit nem tudnánk megkülönböztetni a *Don Quijotétól*.

Ezek Wölfflin jólismert gondolatának kiterjesztései, miszerint nem minden lehetséges minden korban. Azért hoztam szóba újra, mert mostmár az elméleti apparátusnak legalább a következő összetevőjével rendelkezünk: ha megkülönböztethetjük egymástól a műalkotást és annak materiális párdarabját, akkor elképzelhető két nagyon különböző időpontban készített mű – Lichtenstein 1965-ös ecsetvonás-festményei és egy ugyanilyen elképzelt festmény 1865-ből –, melyek bár ugyanolyan materiális párdarabbal rendelkeznek, mégis különálló műalkotásoknak *kell* lenniük, mivel elképzelhetetlen, hogy ugyanarról a dologról szóljanak. Lichtenstein festménye kapcsán megpróbáltam felvázolni a tárgy és a felület közötti bonyolult feszültségeket, azon törekvésem részeként, hogy megmondjam, miből állnak (részben éppen ezekből a feszültségekből állnak). Nem lehet igaz, hogy az 1865-ös festmény arról szól, amiről Lichtensteiné. Ezért a kérdés az, hogy milyen viszonyban van a két esetben a műalkotás és a közös materiális párdarab: most ezzel akarok foglalkozni. Ez nyilvánvalóan magában rejt valamit, amit „értelmezés”-nek fogok nevezni; úgy gondolom, hogy bármire jusson is az értékelés, amire jut, az valamilyen értelemben az értelmezés függvénye lesz. Bizonyos szempontból hasonló ez a tudományfilozófia jelmondatához, miszerint elméletek nélkül nem léteznek megfigyelések: a művészetfilozófiában értelmezés nélkül nem létezik értékelés. Az értelmezés a műalkotás és annak materiális párdarabja közötti viszony meghatározásában áll. Ám mivel pusztán tárgyak esetében semmi ilyesmiről nincs szó, a műalkotásokra adott esztétikai reakció olyan kognitív folyamatot előfeltételez, ami a pusztán tárgyakra való reakciónál nincs jelen – bár a dolgot elkerülhetetlenül tovább bonyolítja, hogy mihelyt hozzáférhető a megkülönböztetés (és mivel a műalkotások nagyon hasonlóak lehetnek pusztán valóságos tárgyakkal), a fordított tévedés esetében, amikor egy pusztán tárgyat veszünk műalkotásnak, diszinterpretációs aktusra lehet szükség. Persze kétségtelenül vannak esetek, ahol erre nincs szükség: a naplementét és az Esthajnalcsillagot joggal nem tekintjük műalkotásnak, minthogy eddig egyetlen művész sem tett műalkotásokká olyan dolgokat, melyeknek egy naplemente vagy az Esthajnalcsillag lenne a materiális párdarabja. De a lehetőség fennáll, még akkor is, ha valójában nem lesz valósággá.

Az esztétikai reakció mindenesetre előfeltételezi a megkülönböztetést, ennél fogva nem léphet be *egyszerűen* a művészet definíciójába. A dolog azonban még ennél is bonyolultabb. Mint látni fogjuk, a műalkotások esztétikai értékelésének más a struktúrája, mint a pusztán dolgok esztétikai értékelésének, bármilyen szépek legyenek is ezek, és függetlenül attól, hogy velünk született-e az esztétikai érzék. Nem filozófiai, hanem pszichológiai kérdés, hogy valóban létezik-e velünk született esztétikai érzék. A filozófiai kérdés az, hogy egy ilyen értékelésnek milyen a logikai struktúrája, és milyen strukturális különbségek vannak egy műalkotásra és egy pusztán dologra való reakció között. Később visszatérek erre a problémára, de előtte megvizsgálom a művészi értelmezés természetére vonatkozó sürgetőbb kérdést.

Egy ismerősöm és én Bruegel *Tájkép Ikarosz bukásával* című képében gyönyörködünk, Antwerpenben. Tegyük fel, hogy még nem vettük észre a címét, vagy hogy puristák vagyunk és meggyőződésünk, hogy a festménynek „önmagáért” kell beszélnie, és ezért nem vagyunk hajlandók megnézni a címet. Társam azt mondja, a kép jobb alsó részén lévő fehér festékfoltra mutatva: „Ezek bizonyára valakinek a vízből kinyúló lábai”. Az ilyen megjegyzések nem szokatlanok, amikor az emberek a képek előtt állnak; akkor hangzanak el, amikor a szem már végigfutott a képen és meg akarunk bizonyosodni róla, hogy semmi nem került el figyelmünket. Így például azt mondhatjuk: „Mit szól a *Rondanini Pietà* plusz karjához?” Vagy azt: „Feltűnt magának, hogy Degas *Le tub*-jén a nőnek mintha három lába lenne?” A művészetben, mint ahogyan az életben is, elég könnyen elkerülhetik az olyan dolgok a figyelmünket, melyek nem illenek össze az észlelésünket irányító spontán hipotézisekkel. Az életben, ahol az észlelés a túlélést szolgálja és a tapasztalat irányítja, a látómezőt úgy strukturáljuk, hogy mindent, ami nem illik össze sémáinkkal, a lényegtelen háttérbe tolunk, és ezeket a látási szokásokat a képtárakba is magunkkal visszük. Nagyjából úgy, ahogyan a gyorsolvasás szokását is, ami lényeges szerepet játszik az olvasásnál, magunkkal visszük a dolgozószobánkba is: sokszor azon találjuk magunkat, hogy úgy olvasunk egy szöveget, ahogyan az újságot szoktuk. Vannak olyan ismerőseim, akik látták a *Rondaninit*, és nem vették észre a plusz kart; úgy vélem, főként azért nem, mert a szobrokra vonatkozó előzetes felfogásukban nem volt hely különálló és test nélküli karok számára, ennél fogva mű-konstitúciójukban nem volt hely annak számára, amit – ha egyáltalán észreveszik – induktív szokás alapján észlelési kinövésnek olvasnának ki. Michelangelo eltávolíthatta volna, ha akarja, mint ahogyan eltávolította a bal lábat – ennek hiányát is ritkán veszik észre – a firenzei Dómban található *Pietà Szent Nikodémusszal*-ból, és feltételezésem szerint mélyebb oka volt ennek, nem egyszerűen az, hogy közömbös volt számára a jelenléte. Talán hasonló szerepet játszik ez, mint a vonalak, melyeket a formát kereső művész otthagy a papíron. Ebben az esetben a vázlat egyszerre a forma keresésének megörökítése és magának a formának a prezentálása, és a forma gyakran elvész a keresés igyekezte közben (ami a vázlat tulajdonsága). A *Rondanini*-kéz talán efféle okból maradt ott: egy állomás volt a forma keresésében, mely végül kiszabadul a márványtömbből, melynek börtönében rejlett (tudjuk, Michelangelo hogyan gondolkodott erről). Ahogyan az egyik ör az Uffiziben mondta: nincsenek befejezetlen Michelangelók – „Si Michelangelo è finito, è finito!” –, tehát talán mindennek van valamilyen jelentősége, ami pedig olyan kérlelhetetlen, mint egy kar, azt bizonyára a kompozíció részének kell tekinteni. Ám igen nehéz a kompozíció részének tekinteni, amikor a *Mater Dolorosa* és kő-fia szobrán szerepel: ezen a legtöbb ember azt látná, hogy a fiú beleolvad a sziklába, melyből származik, és összeolvad az Anyával. Ehhez hasonlóan lehetséges, hogy valaki Degas-nál a harmadik toldalékot nem plusz lábnak látja, ugyanis fogalmi sémájában nincs hely háromlábú nők számára; majdnem karként kell látnunk, amíg eszünkbe nem jut, hogy Degas talán a női testet olyan újszerű módon ábrázolja, amit – miután ismerjük Picassót – képesek vagyunk megérteni: úgy rendezi újra a részeket, hogy azok a női testekkel kapcsolatos belső érzéseivel legyenek összhangban. Mint ismeretes,

Degas nőgyűlölő volt. Mindenesetre úgy tűnik, a leválasztott és visszaillesztett végtagok témájához érkeztünk, most pedig itt állunk, és a Bruegelnél szereplő végtagokat szemléljük.

A harmadik láb Degas-nál és a plusz kar a *Rondanini Pietà*: mindkettő szokatlan és ha egyszer észrevettük őket, magyarázatot kell adnunk rájuk. Furcsa lenne, ha rámutatnánk, hogy Botticelli *Vénuszának* két lába van, mivel ezeken semmi sincs, amire oda kellene figyelni, pusztán annyiban érdekesek, amennyiben a lábak mint olyanok érdekesek. Egy csataképen szereplő levágott kar szintén nem kívánna különösebb magyarázatot: annak jelzéseként szolgál, hogy ez egy csatamező. A csatamezőkön végtagokra számítunk, mint ahogyan egy csendéletnél palackokra. Bruegel tájképén a lábak nem szükségképpen igényelnek speciális magyarázatot; például akkor nem, ha mint a cím mutatja, ez egy tájkép. De ha a lábakat Ikarosz lábaiként azonosítjuk, az egész mű megváltozik. Más lesz a struktúrája, mint akkor lett volna, ha a lábakat egyáltalán észre sem vettük volna, vagy nem tudjuk, hogy Ikarosz lábai és ezért valami mást tekintünk a festmény középpontjának, mint ami valójában az. Ezek a lábak alkotják a mű egészének a fókuszát; nem abban az értelemben, hogy a lábak alkotják a mű tárgyát, a festmény többi része pedig a háttér, hanem abban, hogy a festmény struktúrájának egésze annak függvénye, hogy ezek Ikarosz lábai, a festmény többi része pedig egyáltalán nem háttér alkot; vagy ha van is valamilyen háttér, el kell döntenünk, mi tartozik hozzá és mi nem. Vegyük például a narancssárga napot, ami azt az információt adhatná, hogy napsütéses az idő – ha nem tudnánk, hogy oksági kapcsolatban áll a vízben lévő fiúval, aki elkövette azt a hibát, hogy túl közel repült hozzá, és emiatt megolvadt a szárnyakat összetartó viasz. Ha a *nap* nem lenne *ott*, akkor a fiú nem lenne *itt*. De haladjunk lépésről lépésre.

Először is, Bruegel szándéka nyilvánvalóan részben az volt, hogy a lábak könnyen elkerüljék a figyelmet, és a kép címe, amely szerint ez Ikarosz bukása, olyan kutatásra indít bennünket, melynek akkor érünk a végére, amikor valaki rámutat az önmagukban valóban igencsak jelentéktelen lábakra és azt mondja: bizonyára ez Ikarosz. Végülis ez egy manierista festmény, és a manierizmus egyik legfőbb jellemzője éppen az, hogy a tárgy fontossága fordított arányban áll a tárgy méretével. A manierizmus állítólag Raffaellónak *A Borgo égése* című festményével kezdődött, ahol az előtérben látható alakok pánikba esett hatalmas, izmos atléták, akik megpróbálnak átmászni a falakon, melyek a rendezett perspektívának megfelelően tekintetünket a festmény háttérébe vezetik, ahol az előtérben álló atlétákhoz képest kicsi Pápa áll. Feltartja a kezét, és ezzel eloltja a tüzet, amitől az atléták pánikba estek. A festmény róla és erről a cselekedetről szól, ám a megszokott méretek konvenciója alapján erre nem lehetne rájönni: azt gondolhatnánk, ez egy atlétáról szóló festmény, melynek véletlenül egy pápa áll a háttérben, talán mint néző. A Bruegel *Parasztlakodalmán* látható pár azonosítása művészettörténeti probléma, mint ahogyan egy modern manierista képet is hosszasan kell nézni, például ha meg akarjuk találni Krisztust Ensor *Krisztus diadalmas bevonulása Brüsszelbe* című művén. Mintha ezek a festmények szó szerinti megtestesítői lennének annak a tételnek, hogy az elsőből lesznek az utolsók, az utolsókból pedig az elsők. Mindenesetre, mihelyt tudjuk, hogy ezek a lábak Ikarosz lábai, és egyben információk is magáról Ikaroszról, elkezdhetjük összerakni a festményt – ami ennek az információnak a hiányában lehetetlen lett volna. Ha a fiú nem olyasvalaki, mint Ikarosz, aki éppen egy tragédiát él át, akkor semmi jelentősége nem lenne annak az állításnak, hogy a festményen a földműves nem a fiút nézi. Végülis sok olyan dolog van a képen, amire a földműves nem néz rá, és ezeknek a negatív tényeknek egyike sem különösebben érdekes, kompozicionálisan pedig bizonyára egyik sem releváns. Nem csupán arról van szó, hogy a

földműves semmi figyelmet nem fordít rá, hanem arról, hogy Ikarosz lezuhant, az élet azonban megy tovább, közömbösen a tragédiával szemben. Gondoljunk ennek a közönynek a mély jelentőségére, és a kompozicionálisan domináns és a kognitív szempontból domináns alakok közötti viszonyra, Audennek a festményről szóló híres költeménye fényében.

Most pedig gondoljunk arra, mennyire másként kellene a festményt olvasni, ha a címe egyszerűen *Földműves a tengernél* lenne – ha a bukolikus festészet vagy a korai proletár művészet egyik darabja lenne. Vagy ha *Tájkép #12* lenne a címe, és aki észrevenné a lábakat, pusztán a flamand táj részletének látná őket, mint a pástor kutyáját vagy a távoli ösvényen felfelé kaptató alakokat. Ha úgy lenne megfestve, hogy mindegyik alak a lábakra nézne, és mindegyikük teste intenzív barokk gesztusokat mutatna, akkor egy fuldokló fiú lehetne (és ekkor a *Tájkép #12* szívtelen cím lenne). Ám nem a lábak felé fordulnak; ami azt illeti, semerre sem fordulnak, azaz nem fordulnak el jobban a testtől sem, mint a hajótól vagy a vártól. Bruegel semmi felé nem fordítja őket, pusztán odateszi őket a helyükre, ezzel az orientációval; narratív szempontból és hermeneutikailag is függetlenek egymástól. Giacomettinnek olykor sikerült olyan térbe helyezni alakjait, ahol semmi közük nem lehetett egymáshoz; ez a művel kapcsolatos értelmezendő tény lesz, talán a magány és a tömeg metaforája. Vagy a festménynek lehetett volna azt a címet is adni, hogy *Ipar szárazföldön és vízen*: akkor a lábak egy gyöngyhalász vagy egy osztrigahalász lábai lennének. Semmi sincs a lábakon, ami azt mondaná, hogy olyasvalakinek a lábai, aki most zuhan le az égből vagy akár azt, hogy ezek egy fiú lábai. A gyerekeim azt gondolták, valaki ott úszik. A kép címe akkor lehetett volna a *Munka és szórakozás*; a földműves szembenállna a fiúval; más lenne a viszony, és nem lenne meg az a feszültség, ami „most” megvan. Mi mondja meg, hogy a fiú úszik vagy nem úszik? Tegyük fel, hogy Bruegel a festményt a lábak nélkül készíti el. Akkor a címe – feltéve, hogy ugyanez a címe – megtévesztő lenne, hacsak valaki azt nem mondaná: a fiú beleesett a vízbe, az összezárult fölötte, aztán lecsendesedett, és az élet megy tovább (mint ahogyan *A Vörös tengeren átkelő izraeliták* esetében). Vagy azt mondhatná: Ikarosz még csak most zuhan lefelé, még nem lépett be a kép terébe. Ha Ikaroszt a levegőben zuhanva mutatná, akkor a kép illusztráció lenne, sok olyan formális jellemzővel, mint most, de nem lenne kommentár: csak egy különös tárgy zuhanna lefelé az égből. Vagy pedig egy ettől eltérő állítást tenne, mégpedig egy banálisabbat.

A földművest a fiúval együtt kell olvasni. A hajóval nemigen lehetne együtt olvasni, bár Auden költeményében a földművest és a hajót a fiú köti össze. Ha a képnek *Az Armada indulása* lenne a címe, akkor a fiú másként viszonyulna a földműveshez, és mindegyikük a csónakkal való kontraszt-viszonyon keresztül viszonyulna a másikhoz. A fiú pusztán annak a közönséges nyári napnak a része lenne, melyen az Armada tengerre szállt. Olyan részletnek lehetne tekinteni, mely pusztán zűrzavart hoz a képbe. A lábakra mutatva azt lehetne mondani: azt bizonyítják, hogy a flamandok hajlamosak telezsúfolni a képeket részletekkel. Valóban mint oda nem illő és véletlenszerű elemekre lehetne rájuk mutatni: ettől semmi nem függ, mondanák a puristák – el kellene hagyni őket a tiszta kompozíció érdekében. Végül pedig elképzelhetnénk valakit, aki zavarodottan néz a lábakra, és azon tűnődik, egyáltalán szándékosan kerültek-e oda. Talán fölül kellett volna festeni őket, és egyszerűen csak arról van szó, hogy a festő nem távolította el a vázlatot – mint a *Rondaninin* látható felesleges kar esetében.

Auden értelmezését talán szó szerinti értelmezésnek lehet tekinteni, és ha tekintetbe vesszük a már említett manierista mozzanatokat, világos, hogy a képzőművész tényleg

valami igencsak szó szerintit értett rajta. Ettől eltekintve, ez nem egy vizuálisan közömbös értelmezés, mint amikor egy festmény pusztán egy morális szöveg illusztrációja. Ha valaki eddig nem így látta a képet, most viszont így látja, az a kompozíció egészét átalakítja: más alakot ad neki és ezzel egy másik művet konstituál belőle, mint ami nélkül az értelmezés nélkül lett volna. A festmény hirtelen Ikarosz körül szerveződik, és a viszonyok olyan osztályai bontakoznak ki, melyek az azonosítás előtt egyszerűen nem létezhetek volna. Persze lehetnek a festményben közömbös elemek, abban az értelemben, hogy nem számít, hogy a lábak Ikarosz lábai-e – egy festményben lehetnek olyan elemek, melyek annyira rögzítettek, mint a csillagok a kozmoszban –, ám maga a „közömbös elem”-fogalom mindenképpen előfeltételezi azokat az elemzéseket, melyeket vázolni igyekeztem. Ezzel eleget mondtunk ahhoz, hogy ellenjegyezzük azt, ami a nem-művészek vigaszdíjának tűnhet: hogy a festményre való reagálás teljesíti be a festmény megalkotását, és a néző olyan viszonyban áll a képzőművésszel, mint az olvasó az íróval – egyfajta spontán együttműködésben. A művészi azonosítás logikájának terminusaiban kifejezve: pusztán egy elem azonosítása más azonosítások egész sorát vonja magával, melyek azzal együtt állnak vagy buknak. *A dolog egésze egyszerre mozog.*

Tanulságos elgondolkodni azon, hogyan látnánk a festményt akkor, ha nem egyszerűen nem ismernénk Ikarosz történetét, hanem ismernénk ugyan, csak nem tudnánk, hogy a történet releváns a festménynél; mondjuk azért nem, mert a cím elveszett, vagy a kép soha nem is kapott címet. Ahhoz, hogy valaki úgy azonosítsa a festmény részeit, ahogyan én tettem, tudnia kell, hogy ez a címe. Aki nem ismeri a történetet, az Veronese festményét, a *Héraklész Omphalévált*, ami Héraklész transzvesztitaként mutatja, egy szakállas hölgy festményének tekintheti, és akkor lehetetlen, hogy Héraklész és Omphalé legyenek a képen. Egy cím mindenesetre több, mint egy név vagy egy címke: *útmutatás* az értelmezés számára. Ha egy műnek semleges címet adnak vagy azt, hogy „Cím nélkül”, az nem megsemmisíti, hanem csak eltorzítja az itt rejlő viszonyt. Ahogyan láttuk, a „Cím nélkül” legalább azt implikálja, hogy ez egy műalkotás, és ránk hagyja, hogy boldoguljunk vele. A művészi tevékenység utolsó jelzéseként (mivel a festő adja) a cím feltételezetten azt implikálja, amit az alkotó a mű strukturálása révén mondani akar. Ez pedig annak *ipso facto* elismerése, hogy különböző strukturálások lehetségesek. Ha valami műalkotás, akkor nem lehet semleges módon nézni; vagy ha semleges módon nézik, akkor nem műalkotásként nézik.

Egy művet értelmezni annyi, mint egy elméletet kínálni arról, hogy miről szól a mű, hogy mi a tárgya. Ezt azonban igazolni is kell olyan azonosítások révén, amelyeket az imént mutattam be. Ha valaki Bruegel képét úgy értelmezi, hogy az egyszerűen Ikaroszlól szól, az legalábbis a lábak, a lábak tulajdonosa és a nap közötti viszony azonosítását implikálja. Ez pedig egy narratív struktúrát implikál, egy olyan történetet, melyet a festmény nem annyira elmond, mint inkább előfeltételez, hogy integrálja a festmény elemeit. Ez az értelmezés sok részletet üresnek és véletlenszerűnek tekint, melyek semmilyen sajátos kapcsolatban nincsenek a mű központi elemeivel. Ha valaki a képet Audennel úgy értelmezi, mint ami a szenvedésről szól – vagy inkább a „szenvedés értelméről”, hiszen ez nem a szenvedés ábrázolása, szemben egy Szent Lőrinc szenvedését ábrázoló festménnyel –, azzal számos további elemet hoz be a struktúrába, melyeket a történéssel szemben közömbösként kell leírni. Bruegel Pál megtérését ábrázoló festménye

nem csupán azt a bizonyos döntő pillanatot ábrázolja, noha természetesen egy lováról leesett embert mutat, ugyanúgy, mint Caravaggio képe. Egyben arról is szól, hogy miként látjuk az ilyen rendkívüli eseményeket, és a kép úgymond a „morális optika” műfajába tartozó képi esszé: amit rögtön megpillantunk, mint a mű szembetűnő jellemzőjét, az egy ló hátsó fele. Aztán embereket is észreveszünk a képen, akik megpillantanak valamit, ami odavezet minket – majdnem mintha ott lennénk – izgalmuk okához. Némelyikük közönyét, mások izgatottságát a mű struktúrájának részeként regisztráljuk. Ha valaki *nem* értelmezi a művet, az annyit jelent, hogy nem képes beszélni a mű struktúrájáról: ezt értettem azon, amikor azt mondtam, hogy a művet semlegesen látni (mondjuk úgy, mint azt, amiről mint a műalkotás materiális párdarabjáról beszéltem) annyi, mint nem művészetként látni. Az értelmezés változásával a mű struktúrája, a művészi azonosítások rendszere is átalakul. Az *Ikarosz bukásán* belüli viszonyok kapcsán láttuk, hogyan működik ez, de ennél sokkal mélyebb szinten is jelen lehet. Hadd világítsam meg ezt egy kitalált példával.

Képzeld el, hogy egy természettudományi könyvtár két festményt rendel. Azt a megbízást adják, hogy két, egymással szemben levő falra fessenek egy-egy képet a kortárs stílusban, ami végülis illik a tudományokhoz, de a képek valamilyen híres természettudományos törvényről szóljanak, mondjuk azt ünneplendő, hogy a tudomány a felfedezések története. A megbízó Newton *Principiájának* első és harmadik törvényét választja ki. Két művész – egyikük J, a másik pedig legnagyobb riválisa, K – kap megbízást, és mivel kölcsönösen utálják egymást, nagyon igyekeznek, hogy készülő művüket a másik meg ne lássa; minden a legnagyobb titokban folyik. Amikor végül mindenről lehull a lepel, a következő látvány tárul a nézők elé:

ÁBRAXx

J

K

Elkerülhetetlenül felmerül a lopás és a plágium vádja és viszontvádja, vita alakul ki, hogy kié volt az eredeti ötlet, és így tovább. Ám valójában ezek különálló, rendkívül eltérő műalkotások, vizuálisan bármilyen megkülönböztethetetlenek legyenek is: ha értelmezzük őket, olyannyira eltérőeknek bizonyulnak, mint *A Vörös tengeren átkelő izraeliták* és a *Kierkegaard hangulata*.

J festménye Newton harmadik törvényéről szól, amit némileg tanulmányozott is. J értelmezése szerint a törvény azt mondja ki, hogy minden hatásnak van egy vele egyenlő és ellentétes ellenhatása: egy fizikai glossza arról, hogy $F=ma$. A festmény két tömeget mutat, mondja J. A felső tömeg gyorsulásával egyenesen arányos erővel gyakorol nyomást lefelé, az alsó tömeg pedig ugyanilyen módon gyakorol nyomást felfelé, párdarabja erejére való ellenhatásként. Egyenlőeknek kell lenniük – ennél fogva egyenlő méretűeknek – és ellentéteseknek – ennél fogva az egyik felfelé, a másik pedig lefelé hat (bár J úgy véli, hogy az egyik hathat balra, a másik pedig jobbra, amit azért került el, hogy ne keverje össze a dolgokat a paritás megmaradásának elvével, amiről azt olvasta, hogy megcáfolták). Végülis az erő ábrázolásához tömegekre van szükség, hiszen hogyan létezhetne ilyen erő tömeg

nélkül? Most forduljunk K művéhez. Newton első törvénye azt mondja ki, hogy minden nyugalomban levő test örökre nyugalomban marad, egy mozgásban levő test pedig egyenes vonalú egyenletes mozgást végez, hacsak nem hat rá valamilyen külső erő. K arra mutatva, ami J festményén ott lenne, ahol a két tömeg találkozik, azt mondja, hogy ez „egy izolált részecske pályája”. Ha egyszer mozogni kezd, örökre mozogni fog; ennél fogva a vonal éltől élig fut és meghatározatlanul meghosszabbítható. Ha a festmény közepén kezdődne, akkor is az első törvényről szólna, mivel a nyugalmi állapotból való kimozdulást implikálja; ám akkor, magyarázza K, a taszító erőt is ábrázolni kellett volna, és túl bonyolulttá vált volna a dolog, ő pedig radikális egyszerűsége törekedett, „mint Newton” – teszi hozzá szerényen. A vonal természetesen egyenes, arra pedig, hogy miért van ugyanolyan messze a téglalap tetejétől, mint az aljától, a következő ötletes magyarázatot adja: ha közelebb lenne az egyikhez, mint a másikhoz, az magyarázatra szorulna; mivel azonban semmilyen erő nem hat rá egyik irányban sem, úgy metszi ketté a festményt, hogy egyik irányban sem lejt. Ily módon a festmény az erők hiányát mutatja. Milyen különös, amikor ezen magyarázatok után felfedezzük, hogy a művek megkülönböztethetetlenek. És a vizuális megkülönböztetés szintjén nem lehet őket elválasztani egymástól. Olyan azonosítások révén konstituáljuk őket különböző műalkotásokként, melyeket tárgyuk értelmezése révén igazolunk. J művében tömegek vannak, K-éban nincsenek. Ha K művében mozgás van, J-ében nincsen. Ha J műve dinamikus, akkor K-é statikus. Általában úgy gondolják, K műve esztétikailag sikeres, J-é viszont kudarc. „Tárgyához viszonyítva nagyon erőtlen” – írja az *Artworld and Real Things* című avantgarde folyóirat kritikusa, aki miközben K-t dicséri, felveti a kérdést, helyes volt-e J-t megbízni ezzel a feladattal, még akkor is, ha J nem is „vesztette el teljesen a maga eredetiségét”.

Vizsgáljuk meg azt, amit – igyekszem semleges leírást adni – a „középső horizontális elem”-nek nevezhetnénk. Élként fogjuk azonosítani? Ha igen, akkor kénytelenek vagyunk egy síkidomhoz tartozónak tekinteni, hiszen nincsenek olyan élek, melyek ne tartoznának egy síkidomhoz. Akkor viszont a felső vagy az alsó téglalaphoz tartozik? J festményénél véletlenségből gazdagabb lesz ennek leírása, hiszen nem pusztán „él”-ként fogjuk leírni, hanem *illesztékként*, ami két élet, ennél fogva két síkidomot von maga után. Bár el lehet képzelni egy vizuálisan ehhez hasonló festményt is, ahol csak egy síkidom van: képzeljük el, hogy az alsó síkidom az üres térbe van kitesztítva. A lényeg az, hogy ha a szóbanforgó elem egy él, akkor a felület egészének két síkidomból kell állnia, de legalábbis egy síkidomból és egy nem-síkidomból. Az elemnek persze nem kell szükségképpen élnie lennie, még kevésbé illesztéknek; mint ahogyan K művén, egy vonal is lehet. K persze pályaként írja le, és egy pálya egy előzetesen létező teret oszt fel, anélkül, hogy – mint egy él – a tér egy határát határozná meg. Ekkor viszont egy más típusú döntésre van szükség: nevezetesen azt kell eldönteni, hogy milyen viszonyban áll a pálya az általa felosztott térrel, mert egy vonal vagy akár egy pálya lehet rajta, futhat a téren keresztül, és lehet a tér fölött vagy alatt is. K kommentárja azt adja tudunkra, hogy a pálya az abszolút téren vezet keresztül, de bárhogy azonosítjuk is, további bonyolult kérdéseket is meg kell még oldanunk. Képzeljük el, hogy a K által ábrázolt síkra *merőleges* síkra nézünk, és egy feje tetején álló vonalat látunk, amit ezért egy ponttal lehetne reprezentálni. Akkor a következő négy lehetőség közül választhatunk:

ÁBRAXX

Az (1), K festményétől megkülönböztethetetlen festmény egy síkot ábrázol, melyen véletlenségből egy pont van; egy sivatagon keresztül vezető út légifelvétele lehetne. K-t itt valójában a (2) képviseli: egy téren átvezető pálya ez, amely semmilyen síkot nem ábrázol. A (3)-on a síknak eléggé átlátszónak kell lennie ahhoz, hogy látni lehessen rajta keresztül a pályát: a sík tengerfelszín lehetne, a pálya pedig egy úszó pályája. A (4)-en a sík átlátszó és átlátszatlan is lehet, de a pálya fölött van, mint ahogyan egy repülő pályája a tenger felülete fölött. Természetesen van még egy lehetőség: amikor a festmény felülete a szóbanforgó sík (de akkor a sík nincs ábrázolva), a pont pedig egy erre rajzolt vonal végpontja, amit Barnett Newman horizontalista követője rajzolt rá.

„Értelmezés”, tehát a releváns elem művészi azonosítása nélkül nem lehet értelmes választ adni arra a kérdésre, hogy hány elemet tartalmaz a műalkotás. Csak kettőt, egy vonalat és egy síkot? Vagy esetleg csak egyet, tehát egy vonal portréja, ami semmivel sem áll szorosabb viszonyban a környező képi térrel, mint egy portré körüli zöld festék a fejjel; ez egyszerűen egy festészeti tér, ami az értelmezés tekintetében semmivel sem fontosabb a fej szempontjából, mint amennyire az a papír fontos, amelyre egy fejet rajzol valaki. Vagy talán két elem van, nevezetesen két téglalap, mint ahogyan J művénél? A középső elem valójában egyáltalán nem elem, csak egy elem része, és nem világos, hogy az elemek részei önálló elemek-e. De mindig felmerül a kérdés, hogy valami egy elem része-e, és ennél fogva a műhöz tartozik-e. Annak a felületnek a szélei, amelyre a művet festették, valamilyen módon a mű részei? Mint korábban láttuk, nyilvánvalóan vannak olyan festmények, melyeknél fontosak a szélek. Poussinnál például a szélek a képszerkesztés fontos részei. Ám a szélek nem lehetnek a mű részei, hiszen a legtöbb mű értelmezése kizárja őket; a vizuális mező olyan határaiként működnek, melyek maguk – mint Wittgenstein csodálatosan leírja – nem láthatóak (ha láthatóak lennének, akkor benne kellene lenniük a vizuális mezőben). Nagyon hasonló ez ahhoz, ahogyan a halál nem része az életnek, mivel nem éljük át (márpedig ez „az élet eseménye” egyik definíciója).

Ezzel szemben vannak olyan festmények, ahol a szélek nemigen számítanak, és a kompozíció sokkal kevésbé domináns mozzanat. A festményt akár továbbfolytatódnak a széleken túl is, véletlenszerűen áll meg valahol – szemben az olyan festményekkel, melyeket a szélek lezárnak (azokhoz a magyarázatokhoz hasonlít ez, melyek egyszerűen megállnak egy ponton, anélkül, hogy strukturális értelemben végigvinnék őket). Bonnard-ra és általában véve az impresszionistára gondolok, akik ilyen, kissé *décousu* rendű műveket alkottak. J művénél a szélek a mű részei, amennyiben a vászon határai a vászon által mutatott tömegek határai. Olyanok ezek a szélek, mint Picasso egyik festményén, ahol Picasso egy keretet festett a jeleneten kívülre, ezért a vászon szélei és a festmény szélei egybeesnek. De amikor ez történik, maga a kép is műfaji változáson megy át: mintegy háromdimenziós képpé lesz, szoborrá, nagyon lapos relieffel. Ezzel a tárgy *saját* terünkbe kerül, amennyiben az a tér, amelyben élünk, magába foglalja Poussin festményeinek a széleit, de nem foglalja magába az azokba a képekbe foglalt tereket. Nem vagyunk és soha nem is lehetünk abban a térben, ahol a szabin nők elrablása megtörténik. Sőt, ha a szélek a mi terünk részei, akkor a felület is az, ami úgy tartozik hozzá a tömeghez, ahogyan a Poussin-festmények felülete sohasem esik egybe semminek a felületével, amit mutat. Úgyszólván nem érintik a férfiak, nők vagy épületek felületei, melyek szükségképpen

alámerülnek és nem kerülhetnek újra napfényre. A felület hozzánk tartozik, nem hozzájuk. Ezért nincs olyan geometria, mely mindkettőnket tartalmazna, és ami azt illeti, ilyen időskála sincsen; ez általánosan igaz a művészetre. Nem lehet választ adni arra a kérdésre, hogy milyen messzire van egymástól Anna és Vronszkij; a hálószobát, melyben szenvedélyes szerelmük beteljesül, nem foglalja magában az a hálószoba, melyben mi olvassuk a könyvet, annak ellenére, hogy a könyv esetleg valóban ott van. És mi a helyzet a sarkokkal? J művének lehetnek olyan valóságos sarkai, melyek egybeesnek a tömegek sarkaival (négy „valóságos csúcs”, mondja J, és négy illuzórikus, mivel a festmény egyszerre két világ része). De K festményének egyáltalán nem lehetnek sarkai vagy szélei, mivel az abszolút tér fogalmára bizonyos megszorítások érvényesek: sem felülete, sem határai nincsenek. K műve, ha tetszik, „klasszikusabb”, végső soron Poussin modorában készült.

Az előző fejezetben idéztem a tudományfilozófia jelmondatát, amely szerint értelmezés nélkül nem létezik megfigyelés, következésképpen a tudomány megfigyelési terminusait annyira megterheli az elmélet, hogy egy ideálisan előítéletmentes tudomány-felfogás nevében semleges leírásra törekedni annyi, mint előre lemondani a tudomány művelésének lehetőségéről. J és K műveiről adott elemzéseim – az idősebb Bruegelről nem is szólva – azt jelzik, hogy valami ehhez hasonló igaz a művészetben is. Semleges leírásra törekedni annyi, mint a művet *dologként* látni, nem pedig műalkotásként: a műalkotás fogalma már magában foglalja, hogy lennie kell értelmezésnek. Anélkül nézni egy műalkotást, hogy tudnánk, hogy az műalkotás, bizonyos tekintetben ahhoz hasonló, mint amikor az ember egy nyomtatott szöveget néz, mielőtt megtanult volna olvasni; műalkotásként látni pedig annyi, mint a pusztá dolgok birodalmából átlépni a jelentés birodalmába. J művétől K művéhez átlépni viszont annyi, mint egy világot egy másik világra felcserélni, mivel ezekhez az azonosítások különálló halmazai tartoznak, melyek között szinte semmi átfedés nincs. Bizonyos módon olyan ez, mint átélni a tudománytörténet egyik nagy átalakulását, mondjuk a ptolemaioszi rendszerről a kopernikuszira való áttérést. A világban semmi sem fog megváltozni, de az elméleti parallaxszis szédítő átalakulása folytán *az ember* a középpontból az égitestek közé kerül; mostantól maga a Föld csupán egy a többi bolygó közül (aminek azelőtt soha nem lett volna értelme), a Nap pedig nem hozzánk képest mozog, a többi bolygóhoz viszonyítva. Mindez még akkor is igaz, ha – anakronisztikusan fogalmazva – egy égre irányított fényképezőgép ugyanazokat a konfigurációkat mutatná, függetlenül attól, hogy bekövetkezett-e a tudomány forradalma. A művészetben minden új értelmezés kopernikuszi fordulat, abban az értelemben, hogy minden értelmezés egy új műalkotást konstituál, még akkor is, ha a különbözőképpen értelmezett műalkotás, mint ahogyan az ég, invariáns marad az átalakulások során. Egy *t* tárgy tehát csak egy *é* értelmezés mellett műalkotás, ahol *é* egy olyan függvény, mely *t*-t *műalkotássá* lényegíti át: $\acute{e}(t) = m$. Tehát még akkor is, ha *t* egy perceptuális állandó, különböző *é*-k különböző műalkotásokat fognak konstituálni. A *t*-re elég, ha pusztán ránézünk, a művet viszont be kell teljesíteni, még ha a beteljesítés közvetlen is, és a megfigyelő semmilyen tudatos igyekezetét nem igényli. Charles Lamb Hogarth metszeteiről írva azt mondja, hogy ezeket – szemben azokkal a képekkel, melyekre pusztán ránézünk – olvasni kell. Tehát a szövegek erejével rendelkeznek. De ugyanez érvényes bármilyen képi vagy akár művészi alkotásra is, melyekről valójában azt hisszük, hogy inkább nézzük, mintsem olvassuk őket. Az ilyen esetekben olvasunk, amikor nézünk, ugyanis értelmezünk, amikor nézünk.

Az értelmezés és a tárgy közötti megkülönböztetést persze nem szabad automatikusan megfeleltetni a hagyományos tartalom és forma közötti megkülönböztetésnek, mégis nagyjából a mű formája a tárgynak az a mozzanata, amit az értelmezés kiemel. Értelmezés híján ez a mozzanat láthatatlanul visszacsúszik a tárgyba: csak az értelmezés ad neki létezését. Ez az önkényesen kiválasztott mozzanat nagyjából megegyezik azzal, amit én művön értek, aminek *essé*-je az *interpretari*. Egyébként az a gondolat, hogy értelmezés híján ennek el kell tűnnie, valamivel kevésbé megdöbbentő, mint Berkeley püspök gondolata, hogy a tárgyak eltűnnek, amikor nem észlelik őket, mivel *esse*-jük a *percipi*. Lehet valaki realista a tárgyak tekintetében és idealista a műalkotásokat illetően; ennyiben igaz, hogy művészeti világ nélkül nincs művészet.

Világos, hogy más dolog egy tárgyat látni, és megint más egy olyan tárgyat látni, melyet az értelmezés műalkotássá alakít át; még akkor is, ha az értelmezés a tárgyat mintegy visszaadja önmagának, azt mondván, hogy a mű nem más, mint a tárgy. De milyen típusú azonosítás ez? Mivel az értelmezés konstitutív szerepet játszik, a tárgy addig nem volt műalkotás, amíg nem tette azzá. Mint átalakító eljárás, az értelmezés a megkereszteléshez hasonlít, nem egy új név, hanem egy új identitás adása, a kiválasztottak közösségébe való befogadás értelmében. A vallási analógiát az elemzés előrehaladtával részletesebben kidolgozzuk; egyelőre a művészi azonosítás logikája az, ami bennünket foglalkoztat.

Azt a logikai szerkezetet, mely egy pusztán dolgot a Művészet Birodalmába emel, a művészi azonosítás aktusának neveztem; ennek nyelvi reprezentációja a kopula [„is”] bizonyos azonosító használata, melyet a művészi azonosítás kopulájaként fogok jelölni: mint amikor valaki azt mondja egy festékfoltról, hogy az Ikarosz [is Icaros], vagy egy kék festékfoltról, hogy az az ég, vagy – egy csámpás színésről – hogy ő Hamlet, vagy egy zene-részletről, hogy az a levelek zizegése. Ezt a használatot már az óvodában elsajátítják a gyerekek, amikor egy macska képére mutatva azt mondják, hogy ez egy macska. Talán még a csimpánz is képes rá, mivel megjelöli a „labdá”-t, amikor egy labda-képet mutatnak neki. Ez – tudatos esetekben – a művészeti világban való részvételt implikálja, azt, hogy hajlandóak vagyunk elfogadni a szó szerinti hamisságot.

Ez a kopula az átlényegítés szempontjából rokon a *mágikus* azonosítással, amikor valaki azt mondja egy fabáburól, hogy az az ellensége, és tükkel fájdalmat okoz neki; a *mítikus* azonosítással, amikor valaki azt mondja, hogy a Nap Phoebus szekere (nem fordulatként, hanem mint egy nem magától értetődő dolgot); a *vallási* azonosítással, amikor valaki azt mondja, hogy az ostya és a bor: hús és vér; a *metaforikus* azonosítással, amikor valaki azt mondja, hogy Júlia a Nap (bár nem azt, hogy Júlia Phoebus szekere, mivel még metaforikusan is hamis következtetés lenne, hogy Júliának kerekei vannak). Ezeknek az azonosításoknak természetesen mindegyike konzisztens a maga szó szerinti hamisságával, ám pragmatikailag különbség van legtöbbjük – szerintem a metaforikus azonosítás kivételével mindegyikük – és a művészi azonosítás között, ami abban áll, hogy a nem-művészi esetekben jobb, ha az azonosító nem hisz a szó szerinti hamisságban. Mihelyt valaki nem hiszi, hogy az ostya és a bor: hús és vér, a *communio* rituális esemény lesz, nem pedig misztikus részesülés. Mihelyt valaki feladja a mágiába vetett hitét, egy képmásba való túsúrás az igazi fájdalom okozásának helyettesítője lesz, nem pedig a fájdalom igazi okozásának körmönfont módja. Mihelyt valakit a világra vonatkozó hitei kizárnak a mítosz

köréből, Phoebus szekerének Napként való azonosítása pusztá metaforává süllyed le. A művészi azonosításnál viszont semmi ilyesmiről nincs szó: ha valaki *a*-t és *b*-t művészileg azonosítja, ezt mindvégig konzisztensnek fogja hinni azzal, hogy szó szerinti értelemben ez hamis. A szó szerinti azonosság nincs bukásra ítélve. Mint látni fogjuk, előfordulhat, hogy valamit azzal azonosítunk művészileg, amivel valóban azonos a valóságban. Mindazonáltal meg kell majd mutatnunk, hogy a két azonosság-kijelentés között van egy logikai különbség (ezt később tesszük meg).

De megszokott esetben, amikor elfogadjuk a hamis látszatot, *a* nem egyenlő azzal, amiként művészileg azonosítjuk, nevezetesen *b*-vel. Ikarosznak ugyanis nem szó szerinti értelemben voltak fehér festékből a lábai. Ennek persze ellene lehet vetni, hogy akkor a művészi azonosítás azoknál a művészeteknél működik legjobban, melyeknél a mimézis természetesen adódó elmélet: a festészetnél és a szobrászatnál, a színészetnél, a táncnál, az operánál, bizonyos zenei műveknél – mindazoknál a művészeteknél, melyek szembenállnak azzal, amit Platón *diegészis*nek nevez. Ezért pedig az általam leírt értelmezés-struktúrák csak ezeken a művészeteken belül jelennek fel. Túl korai lenne most szembenézni ezzel az ellenvetéssel, de úgy vélem, megfelelő válasz lenne rá, ha megmutatnánk, hogy például a regényírásban a diszkurzív nyelvet művészi azonosítás révén leírásként azonosítjuk, és ez teszi lehetővé, hogy a fikció meggyőző legyen: elfogadjuk ugyanis, hogy tényeket kapunk. Ezért a tényszerű és a fiktív leírás között nem az a különbség, hogy az előbbi igaz, az utóbbi pedig hamis – végülis lehetséges, hogy amit tényszerűen értenek, hamis legyen, anélkül, hogy ezáltal a fikció státuszára emelkedne; a fiktív próza pedig szó szerinti értelemben igaz lehet –, hanem abban, hogy az előbbit művészileg azonosítjuk leírásként, az utóbbit pedig szó szerinti értelemben.

Ezzel túlságosan előreszaladtunk történetünkben. Egyelőre jobban érdekel az, hogy megjelöljek az azonosításra, ennél fogva az értelmezésre vonatkozó néhány megszorítást; ezután – ebben és a következő fejezetben – majd részletesebben kifejthetjük azt az intuíciót, hogy ugyanarra a nyelvre különböző megszorítások vonatkoznak, attól függően, hogy művészet vagy sem. Még azzal a kérdéssel is szembe kell néznünk, hogy mi tesz egy reprezentációt műalkotássá – és ezt a problémát a művészi azonosítás logikája egymagában nem képes megoldani. A szemfüles olvasó ezen a ponton azt a súlyos ellenvetést teheti, hogy valami, ami kínosan olyan, mint amit én művészi azonosításnak neveztem, olyan reprezentációknál is szerepet játszik, melyek művészi státusza igencsak vitatott. A gyerekek ábécé-könyvében szereplő macska-kép – bár nem szó szerinti értelemben macska, még ha annak mondják is – valószínűleg nem műalkotás. De hadd vigyem most végig elemzésemnek ezt a szakaszát, elismerve, hogy amit mondani fogok, csak addig a pontig visz el minket, ahol igazi problémáink kezdődnek.

Az értelmezés határai bizonyos szempontból a tudás határai, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan a képzelet határai a tudás határai. Vegyük azt, ahogyan egy gyerek játszani tud egy bottal: a bot lehet ló, lándzsa, puska, bábu, fal, hajó, repülő; ez egy univerzális játék. De két kognitív feltételnek teljesülnie kell ahhoz, hogy a gyerek végre tudja hajtani a képzeletbeli átalakítást. Az első természetesen az, hogy tudja: a bot nem ló, nem lándzsa, nem bábu. Még egyszer, erre a belátásra utal Arisztotelész, amikor hangsúlyozza: ahhoz, hogy a játék kiváltsa azt az élvezetet, melyet ki kell váltania, a gyerekeknek tudnia kell, hogy a bot nem az, aminek játék közben tekinti. Úgy tűnik nekem, itt csupán egyetlen határa van

a tettetésnek vagy a képzeletnek: nem tehet úgy, mintha a bot bot lenne. A másik fajta határ közvetlenebb jellegű: egy gyereknek ahhoz, hogy elképzelje, vagy úgy tegyen, mintha a bot ló lenne, tudnia kell valamit a lovakról, és tudása határai a játék határai. Ez Arisztotelész másik belátásának egy változata, az imitáció kognitív megszorításairól: eszerint ahhoz, hogy valaki élvezhesse az imitációt, ismernie kell az eredetit. Természetesen mindenféle dolgot el lehet képzelni, ha valakinek hamis hitei vannak egy játékról: ha egy gyerek arrébb tolja a botot és azt mondja, si-ha-ha, továbbá azt állítja, hogy a bot egy ló, akkor arra kellene következtetnem, hogy azt hiszi, a vonatok lovak. Egy ilyen gyereknek nem „gazdagabb a képzelete”, mint annak, aki egyszerűen lába közé véve a botot galoppozik, hanem egyszerűen rosszabbul informált nála. Locke úgy gondolta, hogy a képzelet abban áll, hogy adott anyagokat újszerű módokon rendezünk el, és tagadta, hogy magukat az adott anyagokat el lehetne képzelni. Azt állította, hogy nem lehet elképzelni, milyen lehet egy olyan szín, melyet soha nem tapasztaltunk, és aligha számít ellenvetésnek, hogy esetleg el tudjuk képzelni, hogy a heliotrop [vöröseskék, lilás rózsaszín] olyan, mint a sötét indigó, bár a „képzeli”-nek van egy olyan értelme, hogy „hamisan azt hiszi” – mint amikor azt mondjuk, valaki azt képzeli, tolvajok vannak a konyhában, mely leírást el kell utasítanunk, ha valóban tolvajok vannak a konyhában. Minket az érdekel, hogy vannak-e határai azoknak a módoknak, ahogyan „képzeletben” össze lehet rakni az elemeket, és némileg ellentétes lehet Locke elméletével azt mondani, hogy *itt* is korlátozza azt, hogy valaki mit képes elképzelni, az, hogy mit tud vagy legalábbis hogy miben hisz. Ezen azt értem, hogy ha megkérek egy gyereket, tegyen úgy, mintha Anna királynő lenne, akkor nem várom el tőle, hogy túl sokat tudjon az Anna királynő és Charlotte királynő közötti különbségről, és nem tudom elképzelni, hogy azt mondjam neki, hogy Charlotte királynőnek tettei magát, pedig én Anna királynőt mondtam. Csak arra kérem, tegyen néhány királynőhöz illő dolgot, melyek magukban foglalhatnak valamilyen gögös szipogást, de a négykézlábon mászást ki kell zárniuk, még ha a kislány azt mondja is, hogy ő egy olyan királynő, aki egy gombostűt keres; mert ezt a fajta keresést semmi nem különbözteti meg bárki másétól, aki egy gombostűt keres. De ha egy gyereket arra kérek, tegyen úgy, mintha földi malac lenne, akkor beévném azzal, ha négykézlábon mászna, és rőfögő hangot hallatna, mivel nem várom el tőle, hogy a földi malacról bármi mást tudjon, mint azt, hogy valamilyen állatfajta. Viszont ha elkezd csapkodni a karjaival, mint a madarak, akkor azt kellene mondanom, hogy nem teljesítette a kérésemet. És tudnia kell valamit vagy pedig egyszerűen szerencséje kell hogy legyen, amikor körberohangál és azt mondja: „zmm”, miután arra kértem, tegyen úgy, mintha pozitron lenne.

De akkor hol van hely a képzeletgazdagság, az adott elemek újszerű módon való elrendezése számára? Természetesen a következőképpen jelenik meg: a gyerek elutasítja a földi malac-produkcióra vonatkozó kritikámat és azt mondja, hogy ő úgy tett, mintha egy repülő földi malac lenne. Akkor fogadom el, hogy gazdag a képzelete, ha tudja, hogy a földi malacok nem repülnek. Ez majdnem ugyanaz, mint amit Arisztotelész első belátása tartalmaz. Csak akkor lehet úgy tenni, mintha valaki x lenne, ha az illető tudja, hogy nem az; és csak akkor lehet úgy tenni, hogy x rendelkezik F tulajdonsággal, ha valaki tudja, hogy x nem rendelkezik F tulajdonsággal. Azonban kell lennie bizonyos megszorításoknak. Képzeletgazdagnak tekinthetünk valakit, aki elmond egy beszélő kutyáról szóló történetet vagy rajzol egy képet, melyen egy skót mintás ló van – ha tudja, hogy a kutyák valójában nem tudnak beszélni, a lovaknak pedig nemigen szokott ilyen mintázatuk lenni. Eleget kell tudnia a kutyákról és a lovakról ahhoz, hogy egy kutya legyen az, ami beszél, és egy ló

legyen úgy öltözve, mint egy MacDougal. Nyilvánvalóan rendkívül nehéz megmondani, hol vannak a határok: akár csápokat is adhatunk a skót mintás lovaknak, ha tudjuk, hogy nincs csápjuk. Mégis megmarad a kérdés, hogy milyen szélsőséges az az átváltoztatás, melynél már nem fogadjuk el, hogy ez egy ló. Például ha nyolc csápjá van, akkor inkább egy skót mintás polipra gondolnánk, nem pedig egy skót mintás lóra. Ha nyolc csápjá van és ló-feje, az a döntés, hogy ez most egy polip-testű ló vagy egy ló-fejű polip, ugyanolyan jellegű, mint az, hogy miért tekintjük a szirént inkább halfarkú nőnemű embernek, nem pedig olyan hálnak, melynek véletlenül nőnemű emberi felsőteste van (Locke egyébként hálnak tekintette a sziréneket). A képzeletgazdagság egy példáját – melynek előfeltétele, hogy a képzeletgazdagnak tekintett személy ne rugaszkodjon el túlságosan a valóságtól – általában csak akkor ünnepeljük, ha a tárgynak tulajdonított jellemző valamilyen módon *megvilágítja* a tárgyat; máskülönben pusztán fogalmi különlegességről vagy túlzó csökevényről van szó. De messzire kalandoztunk attól a központi állítástól, melyet ez az egész bizonyítani hivatott, nevezetesen attól, hogy a képzeletgazdagság predikátumait csak akkor alkalmazhatjuk művekre vagy azok létrehozóira, ha tudjuk, milyen hiteik voltak – csak akkor, ha tudjuk, milyenek jelent meg számukra a világ. Amikor Caillebotte optikailag lehetetlen módon festette meg a *Place d'Europe*-ot, az képzeletgazdagságáról tanúskodik vagy arról, hogy érzéki csalódásnak esett áldozatul? Amikor Piranesi úgy ábrázolja a Beneventóhoz vezető út melletti várat, mintha mérhetetlenül nagyobb lenne, mint a valóságban, az képzeletgazdagságról tanúskodik, vagy pedig arról, hogy képtelen volt a helyes ábrázolásra?

Nekem mindenesetre úgy tűnik, ugyanezek a megfontolások általánosan alkalmazhatóak az értelmezés struktúráira, melyeket legalábbis részben mindig az irányít, hogy mit hittek a művészek. Ez az egyik oka annak, hogy egy olyan tárgyat, amely pontosan úgy néz ki, mint J vagy K művei, nem lehet úgy értelmezni, ahogyan az ő műveiket, mihelyt megtudjuk, hogy azt Newton *Principiájának* megjelenése előtt alkották. Ezt szem előtt kell tartanunk az úgynevezett intencionális hiba kapcsán: ugyanis a valahogyan-értelmezett-műnek olyannak kell lennie, amilyenek a művész, aki feltételezetten megalkotta, szándékolhatta volna az értelmezést, a számára és kora számára hozzáférhető fogalmi keretek között. Nem csupán Newton első törvényéről kell tudni valamit ahhoz, hogy értelmezni tudjuk K festményét, hanem azt is kell hinni, hogy K tudott valamit Newton első törvényéről; máskülönben az értelmezés olyan, mint amikor arcokat pillantunk meg a felhőkben. A *mi* felhő-fantáziánk határai a *mi* tudásunk határai, de a műalkotások értelmezésekor még a művész határai is jelen vannak, speciális határokként. Ezen túl, még ha a művet olyannak szánta is a művész, hogy Newton első törvényeként értelmezzük, a *mi* értelmezésünk határait az is meghatározza, hogy K mennyit tudott a törvényről. Mondjuk megalapozott magyarázatot keresünk arra, hogy a vonal miért fut széltől szél felé; ám ez nem lehet értelmezésünk része, ha J valójában semmi többet nem tudott a törvényről, mint azt, hogy a vonalmenti sebességről mond ki valamit. Tudatlansága határt szab azon azonosítások skálájának és sokféleségének, melyeket igazoltan tehetünk. De egyelőre túl keveset mondtam a műalkotások struktúrájáról, hogy most bármi hasznosabbat mondhatnék a művészi intenció bosszantó problémájáról, mint azt, hogy nehéz lenne megmondani, mi határozza meg a helyes és helytelen értelmezést, ha nem az, hogy mi lehetett és mi nem lehetett a művész szándéka. Közvetlen céljainkra elég lesz annyi, hogy az első törvény ismerete lehetővé teszi, hogy az azonosítás és az értelmezés

beinduljon, mivel egy vonal lehet pálya, lehet szél, lehet horizont: ez a bot művészi párdarabja.

Tehát nevezzük a vonalat horizontnak, és tegyük fel, hogy létezik egy ugyanolyan festmény, mint a fenti tudományos képek: legyen ez egy tájkép. A felső fele fehér ég, az alsó fele a fehér eget visszatükröző nyugodt tenger; tenger és ég tehát tehát annyira egybeolvadnak – bár az egyik valóság, a másik pedig tükröződés –, hogy a horizont majdnem irreális választóvonala ellenére egynek nevezhetjük őket. A festmény *Tenger és ég* helyett egy allegorikus tájkép, a címe: *Egységre vágyva*. Mostanra bárki képes lesz megtölteni egy megkülönböztethetetlen művekből álló galériát, amely annyi műfajú képből áll, amennyit elég türelme és képzelőereje van kitalálni. Amit nem tudok elképzelni, az az, hogy az egyik képnek *Sors* legyen a címe; ugyanis nem látok olyan azonositást, mely lehetővé tenne ilyen értelmezést; egy olvasásra lenne szükség, mint ahogyan a *Tavaszi kaktuszokat ültető öregember* esetében is. Vagy ha mégis el tudok képzelni egy olyan festményt, mint a miénk, melynek a kettő közül valamelyik lesz a címe, akkor viszont azt nem tudom elképzelni, milyen lenne azt ezen az átlényegített módon látni. Olyan lenne ez, mintha valaki arra kérne egy gyereket, tegyen úgy, mintha egy bot „kék folt” vagy egy visszatartott tüsszentés lenne. Nem tudom elképzelni, a gyerek mit tudna *tenni* a bottal, kivéve talán azt, hogy rámutat és azt mondja: „ez egy kék folt” vagy „ez egy visszatartott tüsszentés”, ami inkább a tettetés tettetésének a példája lenne, nem pedig egy tettetésé *tout court*. Egy festményt annak nevezünk, aminek csak akarunk, viszont értelmezni nem lehet bármilyen módon – ha jogosult az az érv, hogy az értelmezés határai a megértés határai. Amennyit mi tudunk a sorsról vagy arról, hogyan ültetnek tavaszi kaktuszt az öregemberek, nincs rá mód, hogy ezeket így értelmezzük. Természetesen vannak olyan festmények, ahol az értelmezés meghalad bennünket, mint a *La Tempesta* [A vihar] esetében, de ezek elemzését későbbre halasztom; most az avantgarde egy ellenvetésével szeretnék szembenézni.

Lehet amellet érvelni, hogy értelmezésre vonatkozó vizsgálódásunk nem sokkal vitt minket előbbre a műalkotás-definíció lefektetésében. Egy közönséges vonal-rajzot lehetséges egyszerű mintaként látni, mihelyt pedig rajznak látjuk, mondjuk egy kocka rajzának, láthatjuk olyan kockáknak, melyek különvált és egymást kizáró térbeli tengelyekkel rendelkeznek, mint Necker kockái, melyeknek amit először elülső oldalnak látunk, később hátsó oldalnak látjuk. Vagy láthatjuk a vonalakat úgy is, mint amelyek egy kacsát alkotnak, aztán pedig egy nyulat. Ezek a szárnyasok műalkotások? Értelmezést követelnek meg, csakúgy, mint a térképek vagy a diagramok. Szembe kell nézni ezzel az ellenvetéssel, mivel azt kérdőjelezi meg, hogy az értelmezhetőség a művészet elégséges feltétele. De először egy olyan ellenvetéssel kell szembenéznem, mely az értelmezhetőséget még mint szükséges feltételt is megkérdőjelezi. Minek értelmezni? Miért ne hagyjuk békén a műalkotást? Persze lehetnek olyan műalkotások – biztosít minket J –, melyek értelmezést követelnek meg, de az, hogy korábban megfogalmazott átmeneti művészet-definíciómba ravaszul belecsempészttem ezt, talán elhamarkodott lépés volt. Nekem kellene a világon a legjobban vigyáznom, nehogy egy véletlenszerű mozzanatból univerzális feltételt csináljak. És J olyan művekre hívja fel a figyelmemet, melyek – nagyon hasonlóan az ő pimasz ágyához – olyannyira azok, amik, hogy az értelmezés ugyanolyan értelmetlennek tűnik, mint egy botot botként „értelmezni”, vagy ami azt illeti, úgy tenni, mintha egy bot az lenne,

ami. Ezek a művek – folytatja J – egyszerűen azok, amik, csak önmagukkal lehet őket azonosítani, és mégis: műalkotások.

Gondoljunk csak az egyszerű emberre, mondja J. Ha meghallaná, miket beszélünk J – vagy éppen K – festménye előtt állva, azt gondolná, bolondok vagyunk. Természetesen az ő saját hibája – ismeri el J –, hogy olyasmit hozott létre, ami olyan szoros kapcsolatban áll az értelmezéssel, mint ez a mostani munkája; kompromisszum ez mindennel, amiben csak hisz – ami, teszi hozzá, ugyanaz, mint amit az egyszerű ember hisz: hogy a dolgok azok, amik, nem pedig valami mások. Ez – mondja az egyszerű ember – csupán egy fekete vonal egy fehér vásznon: ennyi és semmi több. Nem vagyok meggyőződve róla, hogy a vajtfülűek valóban tudják, az egyszerű emberek mit mondanának bármiről is, mégis fogadjuk el ezt az önhitt feltételezést, és haladjunk tovább úgy, mintha az egyszerű embert egyfajta művészi afázia jellemezné, és csak azt látná, amiről egy fejezettel ezelőtt azt feltételeztük, hogy a barbár lát: csak a materiális párdarabot, ami aluldeterminálja a műalkotások halmazát, a dolgokat, ahogyan azok azelőtt lennének, hogy megtanulnánk, hogyan értelmezzünk és azonosítsunk. Most pedig vegyünk néhány olyan alkotást, melyeket J jó műveknek tart.

Először vegyünk egy olyan művet, melyet évekkal ezelőtt állított ki egy Kuriloff nevű művész. *Laundry Bag* [Szennyeszsák] volt a címe, és valóban egy mosodai csomagból állt, ami egy táblára volt felakasztva, alatta egy címkével, amin az áll: „Laundry Bag” – arra az esetre, ha valaki értelmezés után kutatna. Természetesen az allegorikus szellem mindig hajlamos úgy látni ezt az alantas szennyeszsákot, mint ami több annál, ami; a címke, úgy találom, minden ilyen elrugaskodottság távoltartására hivatott. A mű az, amit mond – az, amit az egyszerű ember mondana, miközben rámutat: ez egy mosodai csomag, és semmi több. A másik művész lehetne mondjuk egy szín-fizikalista, azok közül, akiket Lichtenstein fentebb tárgyalt gunyoros *Ecsetvonás*-a vett célba: a „szag-művészek” egyike, ahogyan Duchamp csúfolta őket, arra célozva, hogy a festék szagába szerelmesek. Ami az 1950-es évek művészeit illeti, az ő világuk abban az értelemben volt a festék világa, ahogyan Fromentin azt mondja Van Eyckről, hogy az ő világa az arany világa. A festéket a művészet kezdete óta mindig valami mássá alakították át – mártírhalált halt szentekké, gondosan elrendezett almákká, hegyekké, asszonyokká –, mintha valamilyen mágikus szubsztancia lenne, mely azzá lesz, amivé csak a képzett festő tenni akarja. A nézők pedig mindig eltekintettek tőle, átnéztek rajta, és azt látták, amit a művész a festék révén láttatni akart. A szagművész átlátszatlaná akarja tenni, olyan formákat adva neki, melyek túlságosan bizarrok ahhoz, hogysem azonosítani és értelmezni lehetne őket. Aki ezeknél a műveknél eltekint a festéktől és igyekszik átnézni rajta, az teljesen elhibázza a művet, ami – ahogyan az egyszerű ember mondaná – maga a festék. Az egyszerű ember feltételezhetően azt mondaná, hogy ez fekete és fehér festék, és semmi több. És pontosan ez az, amit maga a szag-művész mondani akar: ez fekete és fehér festék, és semmi több. Az egyszerű ember nincs-elmélet-elméletének ez a taoista ünneplése tehát a közelmúlt avantgarde-jának két erőteljes impulzusát emeli ki. És bár a művészeti világ mostanság más dolgokhoz haladt tovább, az egyszerű ember és annak művészi ünneplője elválasztásának filozófiai problémáját még nem sikerült megoldani. Megérdemel némi vizsgálódást, ha egyszer az ember úgy gondolja, hogy értelmezés nélkül semmi sem lehet műalkotás.

Először is azt kell megjegyeznünk, hogy Kuriloff műve nem olyan radikális, amilyennek első látásra tűnik. Azt mondani például, hogy ez egy mosodai csomag és semmi több, annyi, mint megfelekedezni bizonyos dolgokról vagy szem előtt téveszteni őket. Ezek

egyike az, hogy a mosodai csomag csak egy része a kiállított műnek. Ott van még ezen kívül a tábla, melyre fel van erősítve, és az igen szembeszökő címke, mely rá van erősítve, és az áll rajta: „Laundry Bag”. A mi társadalmunkban mosodai csomagokat nem szokás táblákra erősíteni; szekrényekben lógnak vagy az ajtók hátulján. Másodszor, a mosodai csomagok a mindennapi élet ismerős részét alkotják, melyek nem követelnek meg címkéket. A mű úgy néz ki, mintha egy földönkívüliek számára rendezett kiállítás része lenne: egy „Fogpiszkáló”-felirat is szerepelhetne itt, egy fogpiszkáló alatt, vagy egy „Műfog”-felirat, egy protézis alatt, és így tovább. Egy ilyen banális és ismerős dolgot megcímkézni annyi, mint kimozdítani azt, eltorzítani a környezetet. Ezért Kuriloff, ironikus módon, éppen annak a hagyománynak a része, melyet megtagadni igyekezik. Am ez az elemzés valamelyest *ad hominem*, amennyiben egy radikálisabb lehetőség megmarad, egy logikai rés, melyet J maga használt ki, amikor megalkotta ágyát mint ágyat és aztán műalkotássá lényegítette át. Semmi tábla, semmi címke, ő nem Rauschenberg módjára függesztette a falra. A legjobb, amit elmondhattunk róla, az volt, hogy legalábbis az a kérdés, hogy miről szól, legitim módon felmerül vele kapcsolatban, tudván, hogy J erre azt mondaná, hogy semmiről sem szól, nincs értelmezése. Azt hiszem, egy ilyen tárggyal nagyjából ugyanúgy járhatunk el, mint ahogyan a szag-művésszel fogunk (végre megtisztítjuk a terepet ezektől az elméleti ikrektől).

Amikor a szag-művész azt mondja, hogy műve fekete és fehér festék, és semmi több, a felületes szemlélő számára úgy tűnhet, azt mondja, amit az egyszerű ember. De ha megtanultuk, hogyan kell különbséget tenni optikailag megkülönböztethetetlen tárgyak között, melyek között olyan mély különbségek lehetnek, hogy a párok tagjai az ontológiai határ két különböző oldalán helyezkednek el, nem szabad haboznunk ugyanezt a stratégiát alkalmazni olyan *mondatokra*, melyek mint mondatok megkülönböztethetetlennek látszanak, mégis teljesen különböző kijelentésekre lehet használni őket, és ennek megfelelően nagyon eltérő erejük van. Az „ez fekete és fehér festék” maga lehet egy értelmezés, és egy művészeti redukcionista szájából az is, ám egy egyszerű ember szájából nem az. Most azt akarom hangsúlyozni, hogy egy személy ugyanazt a mondatot különböző kijelentések tételére használhatja, a kontextuális tényezők függvényében. Azt a mondatot, hogy „ez fekete és fehér festék”, lehet művészi kijelentések elutasítására használni, de ez a mondat *maga* is egy művészi kijelentés lehet.

Azt értem ezen, hogy a szag-művész egy olyan atmoszférában tért vissza a festék fizikai valóságához, melyet bizonyos (általa ismert) művészetelméletek és a művészettörténet alkot, hogy ő művészi módon utasítja el a kijelentések és beállítottságok egy teljes osztályát, mely utóbbiak a művészeti tárgyakkal szembeni beállítottságok. Úgy vélem, hogy a *festékhez mint művészethez* való visszatérés egy meglehetősen buddhista dolog. Az emberek a művészetet hosszú ideig azért becsülték, mert úgy gondolták, felfed egy bizonyos valóságot. Nem a festéket látták, hanem egy lányt az ablakban, a szabin nők elrablását, Krisztus szenvedését a Gecsemáné-kertben, a Szűz mennybemenetelét. Ezért olyan lenne ez, mintha az evilági tárgyakat lényegileg valótlannak látnánk, melyeket magunk mögött kell hagyni, hogy magasabb dolgokhoz emelkedjünk, egy túlnani világba – a világgal szembeni egyfajta vallásos beállítottság lenne ez. A Szamszára világ a Nirvánával áll szemben, és a tanítás szerint a világot úgy kell néznünk, mint valamit, amit meg kell szüntetni. Ám a radikális buddhizmus magasabb tanításaiban – a Gyémánt Szutrában – megszűnik a Nirvána és a Szamszára közötti megkülönböztetés: a világot nem

megszüntetni kell egy magasabb rendű világ javára, hanem benépesíteni a magasabb világ minőségeivel. Ezt gyönyörűen fejezi ki Ch'ing Yüan néhány sora:

Mielőtt harminc évig tanulmányoztam a Zent, a hegyeket hegyeknek, a vizeket vizeknek láttam. Amikor egy belsőbb tudáshoz érkeztem, a hegyeket nem hegyeknek, a vizeket pedig nem vizeknek láttam. De most, hogy megértettem a lényegét, nyugalomban vagyok. A hegyeket újra hegyeknek, a vizeket pedig újra vizeknek látom.

A hegyeket hegyeknek látja, de ebből nem következik, hogy ugyanúgy látja hegyeknek őket, mint azelőtt. Bonyolult szellemi élmények átélése, és egy figyelemreméltó metafizika és ismeretelmélet elsajátítása után látja újra hegyeknek őket. Amikor Ch'ing Yuan azt mondja, hogy a hegy hegy, vallási kijelentést tesz: a hegy és a vallási tárgy közötti különbség azáltal tűnt el, hogy a hegy vallási tárggyá lett. Vegyük újra G. E. Moore híres érvelését a józan ész védelmében. Bizonyos filozófusok – mondja – tagadták az anyagi tárgyak létezését. Ha anyagi tárgyakon olyan dolgokat értettek, mint *ezek* – és itt Moore felemelte a két kezét –, akkor tévedtek, mert nyilvánvaló, hogy itt vannak anyagi tárgyak. És – folytatta Moore – ezek a filozófusok bizonyára nem tagadnák, hogy ez a két *kar* létezik. Hogyan is tagadhatnák? Ha pedig „anyagi tárgyon” olyasmit értettek, ami különbözik a tárgyaknak attól a típusától, amelyek közé ezek a karok tartoznak – folytatta Moore –, akkor nemigen tudnám megmondani, mit tagadtak. Moore kijelentése, hogy „Ez a kar létezik”, aligha józan ész-kijelentés. A filozófusokon kívül ki tagadná, illetve ki állítaná ezt? Esetleg lehet valakinek egy lidérces álma, melyben levágják a karjait, majd arra ébred, hogy ez csak egy rémálom volt, és azt mondja: „Létezik a két karom!” De ezzel nem filozófiai kijelentést tenne; az ő kijelentése szigorúan véve a megkönnyebbülés kiáltása lenne. Az a megkönnyebbülés, melyet Moore beszámolójából kapunk, metafizikai megkönnyebbülés: nem túl világos módon úgy érezzük, a világ nem függ gondolatainktól, és még kevésbé áll a mi gondolatainkból. Az úgynevezett „egyszerű embernek” soha nem jut eszébe ilyen gondolat, és ha valaki ezt mondaná neki, azt válaszolná: „Értelmetlenség!” és otthagyná. De ezzel nem filozófiai kijelentést tenne, és nem cáfolná meg az idealizmust. A filozófiai nyelvhasználat érintkezik a hétköznapi nyelvhasználattal, és ez az, amiért – mivel a kettőben olyan sok megegyező szó van – a filozófiai állítások a közönséges elmét annyira megdöbbennek: vagy azért, mert banálisak, vagy azért, mert abszurdak.

Ezt értem azon, amikor azt mondom, hogy a festék-fizikalista állítása, aki a festékben *per se* a művészet lényegére talált rá, nem ugyanazt nyilvánítja ki, amit a nyárspolgáré, aki azt mondja, hogy „ez fekete és fehér festék, és semmi több”. Még csak nem is tautológiát mond ki, amikor azt mondja, hogy ez a fekete festék: fekete festék (is black paint). Inkább művészi azonosítást végez ennek az „is”-nek, a kopulának a révén – a művészet idiómáján belül marad. Valójában azt mondja, hogy az azonosításoknak az az osztálya, mely egy olyan *elmélettől* függ, hogy mi a művészet, teljes egészében téves. Valamit művészetként látni semmivel sem követel meg kevesebbet, mint ezt: a művészeti elmélet valamilyen atmoszféráját, a művészettörténet ismeretét. A művészet olyan típusú dolog, mely létezése tekintetében elméletfüggő; művészetelméletek nélkül a fekete festék pusztán fekete festék és semmi több. Az ember talán *beszélhet* a világról a rávonatkozó elméletektől függetlenül – de nem vagyok biztos benne, hogy egyáltalán értelmes-e ilyen kérdést felvetni, ugyanis az, hogy a dolgokat pályákra és konstellációkra osztjuk fel és

tagoljuk, már előfeltételez valamilyen elméletet. Az viszont magától értetődő, hogy a művészeti világ nem lehetséges elmélet nélkül, ugyanis a művészeti világ logikailag függ az elmélettől. Ezért vizsgálódásunk számára lényegi jelentőségű, hogy megértsük a művészetelmélet mibenlétét, ami olyan hatalommal rendelkezik, hogy képes leválasztani tárgyakat a világról és aztán egy ettől különböző világnak, egy *művészi* világnak, az *értelmezett dolgok* világának részeivé tenni őket. Ezek a megfontolások azt mutatják meg, hogy belső kapcsolat van egy műalkotás státusza és azon nyelv között, melyekkel a műalkotásokat mint olyanokat azonosítjuk, ugyanis semmi sem lehet műalkotás egy olyan értelmezés nélkül, mely azt műalkotásként konstituálja. De akkor az a kérdés, hogy egy dolog mikor műalkotás, ugyanaz, mint hogy egy dolog értelmezése mikor *művészi* értelmezés. Ugyanis a műalkotások azon tárgyak osztályának egyik alosztályát alkotják, melyeknek sajátos jegye, hogy egy értelmezés révén azok, amik. Ám mivel ennek az osztálynak nem minden tagja műalkotás, ezen értelmezéseknek sem mindegyike művészi értelmezés.

6 Műalkotások és pusztá reprezentációk

Bár úgy tűnhet, a könyvünkben eddig használt módszerek elsősorban vagy talán kizárólag arra alkalmazhatóak, amit egykor „vizuális művészeteknek” neveztek, nem nehéz megmutatni, hogy ugyanezek a problémák a művészet minden területén jelen vannak. Nem csupán olyan materiális tárgyakat lehet találni, melyekhez egy adott műfajon belül különálló műalkotások tartozhatnak, hanem – az avantgarde-unk által kiaknázott lehetőségnek köszönhetően – különböző műfajokba tartozó műalkotásokat is el lehet képzelni, melyeknek közös materiális párdarabjuk van. Ezek a műfajok annyira eltérőek lehetnek, mint a festészet, a zene és a szépirodalom. Képzeljünk el egy entitást, melyről értelmezés és azonosítás nélkül azt feltételeznénk, hogy az 1980-as manhattani telefonkönyv egy közönséges példánya. Minden tekintetben olyan, mint azok a súlyos kötetek, melyeket e körzet minden előfizetőjének elküldenek. De ez egy műalkotás, és azzal, hogy ilyen rangra emelem, azt akarom hangsúlyozni: nem világos, milyen műfajhoz tartozik, és az értékelés különböző kritériumai lépnek játékba, attól függően, hogy milyen választ adunk a műfaj kérdésére. Lehet a papírszobrászat egy darabja, egy nyomat-mappa, egy regény, egy költemény, vagy talán egy újszerű jelölés-rendszerben készült zenemű partitúrája – Luciano Berio műve? –, melyben a neveket énekelni kell. Ha regény, sajnálkozhatunk a cselekmény jelentéktelensége miatt; ám ha szobor, ezt aligha tehetjük meg, hiszen a szobroknak nincs cselekményük. Ünnepelhetjük a költő teljesítményét, hogy egész opuszában egyetlen igét sem használt (olyan lenne ez, mint azért dícsérni egy festőt, mert csak vörösöket használ), de az az érdem, melyet egy költőnek tulajdoníthatunk, egy nyomat-készítő esetében nem lenne lehetséges. A nyomat-készítőt viszont dícsérni lehetne azért, hogy egy olcsó papír javára lemondott a drágáról, és a metszett vonalak használatától tartózkodva egyszerű betűtípust alkalmazott – ez a dícséret más műfajra is vonatkoztatható, például a konkrét költészetre is. És még folytathatnánk, műfajról műfajra.

Kísértést érezhetünk, hogy azt mondjuk: az a tény, hogy létezik ilyen regény (vagy szobor vagy bármi), filozófiailag némileg érdekes, de ebből nem következik, hogy ez egy érdekes regény (vagy szobor vagy bármi) lenne; pusztán az az érdekes benne, hogy létre lehetett hozni. És igaz, hogy az ilyen művek létrehozása gyakran szorosan összefügg azzal, hogy egy ilyen mű gondolata mennyire érdekes filozófiailag. De vegyük csak a *Metropolis Eighty* [Nyolcvanas metropolis] című regényt. Mint regénynek, ahogyan megjegyeztük, igen sovány a cselekménye, túlságosan sok szereplője van, akik keresnek egy cselekményt, bármi legyen is az, és aligha van benne bármi is, ami a hagyományos regényeket jellemzi. De nyilvánvalóan el lehet olvasni. Joan Didion beszámolója szerint James Pike püspök harmadik felesége, Diane azt mesélte neki, hogy a püspök „öt éves korára elolvasta a szótárt és a telefonkönyvet, elejétől végig (tíz éves korára pedig az *Encyclopedia Britannica* egy teljes kiadását)”. Ezzel ő persze a püspök korai tudásszomját akarta illusztrálni, de a lényeg az, hogy elejétől a végéig elolvasta a telefonkönyvet, még ha nehéz lenne is elképzelni, amint azt mondja, hogy „nem tudta letenni”. Az egyetlen elképzelhető ok, ami e regény olvasóját – ha lenne olvasója – arra indíthatja, hogy csaljjon, és előre lapozzon az utolsó oldalra, hogy megtudja, „mi lesz a végén”, az lehet, hogy meg akarja tudni, a regényíró tartotta-e magát ahhoz az intencióhoz, mely feltételezhetően a sajátja

volt: nevezetesen, hogy történetét a Z-betűsökkal fejezi be. Meg lennénk lepve, ha az utolsó oldal egy M-betűst tartalmazna – ugyanúgy, mint amikor kiderül, hogy nem a kertész, hanem a komornyik a tettes vagy amikor a feminista hősnő inkább a házasság mellett dönt, ahelyett, hogy önmagát megvalósítva agyagedényeket készítené. Vagy akkor, ha az első kötet (A-M) végére érve M-betűsöket és R-betűsöket találunk. Magyarázatot követelnénk rá, hogy kerülnek oda az R-betűsök; a magyarázat formáját pedig a tárgynak regényként történő műfaji azonosítása határozná meg, azaz a narratív szerkesztés fogalma játszana szerepet benne. Azzal ugyanis, hogy regényként osztályozzuk, a magyarázatnak ezt a formáját tesszük helyénvalóvá, bármilyen kicsi is az esély, hogy ennek révén megkapjuk a kívánt magyarázatot. Legalább tudjuk, hogyan nézne ki. De tegyük fel, hogy igencsak hagyományos módon a Z-betűsökkal fejeződik be. Ez egyfajta esztétikai formát ad neki. Ahogyan az *auteur* rámutat, az A-sokkal kezdődik, az M-esek vannak a közepén és a Z-sokkal fejeződik be. A művet egyfajta alfabetikus feszültség jellemzi, mert mire az M-esekhez jutunk, olyan mélyen átérezzük a végzetszerűséget, mint Hardy olvasásakor szoktuk, és csodáljuk a szerző hajlíthatatlan elbeszélői akaratát, aki vasszigorral továbbhalad az N-esekhez, majd az O-sokhoz és a P-szekhez. A szerző elismeri, hogy a könyvből hiányzik a romantika és hogy szándékosan kerüli a leírást – de ezek burzsoá csökevények, melyeket boldogan feláldoz a tiszta művészet: az Absztrakt Narrativitás Abszolút Regénye érdekében. Csakhogy – mondja neki egy politológus kollégája – továbbra is meg van fertőzve egyfajta *esprit conservateur*-rel, hiszen formája túlságosan klasszikus, és továbbra is a narratív idő és – ki tudja? – a burzsoá lineáris történelemszemlélet rabja marad. Ki tudja? Lehet, hogy a múlt-jelen-jövő struktúrája, melynek irodalmi megfelelője a kezdet-közép-vég, gazdaságilag determinált. Ezzel elevenjébe talál, és szerzőnk válaszképpen úgy írja át a könyvet, hogy az oldalak már nincsenek ábécé-sorrendben. Mint mondja, ezzel egy rothadt művészeti kultúra utolsó maradványait is megsemmisítette. „Olvassa ahogy csak akarja” – mondja –, „ott kezdődik, ahol *maga* elkezdi, és ott van vége, ahol *maga* befejezi”. Feltalálta a participatorikus regényt, ugyanakkor kivette az ábécé-sorrendből a Dun & Bradstreet céget.

Mindez megtörténhet, és talán meg is történik, de a jelenlegi szerzőnkkel való dialógus folytatásánál fontosabb felhívni a figyelmet arra, hogy az ilyen kísérletezéseket annak a műfajnak a szabályai határozzák meg, amelyekben létrejönnek. „Kezdet és vég” például a mű attribútumai maradnak, még ha egybeesnek is az olvasás aktusával. De ha a regénytől a papírszoborhoz fordulunk, akkor „kezdet és vég” az „elülső és hátulsó”-nak adja át a helyét, és a művészi kísérletezés teljesen eltérő készlete válik lehetségessé. Természetesen elismerjük, hogy bizonyos értelemben létezik narratív szobrászat és a kérdés, hogy egy mű milyen történetet mond el, több műfajra is alkalmazható, még ha az Absztrakt Regényíró és az Absztrakt Festő egyként elveti is, a narrativitás stigmája miatt méltatlankodva. De az ő műveiknek másként nincs történetük, mint a manhattani telefonkönyvnek, mivel a regényt és a szobrot az definiálja, hogy mindkettő olyan műfajokhoz tartozik, melyeken belül felvethetőek ilyen kérdések.

Felesleges pedantária lenne egytől egyig kimutatni a különböző műfajok eltérő struktúráit. Pusztán azért utalok rájuk, hogy specifikáljam a lehetséges művészi kísérletezés horizontjait kijelölő logikai határokat. Az avantgarde művész arra kötelezi el magát, hogy ezeket a határokat ostromolva kiderítse, mennyiben tud létrehozni olyasmit, ami még a határokon belül marad, noha nem rendelkezik a műfajt feltételezetten definiáló fő jellemzők egyikével vagy másikával. Például létezik absztrakt festészet, cselekmény nélküli regény,

rím nélküli vers, atonális zene, csak néhányat említve a kísérletezés fajtáiból. Gondoljunk végül arra a zenei műre, mely – mivel a manhattani telefonkönyvre hasonlít – egy egészen idegen műfajú műalkotásra hasonlít. A wagneri célokat követő – művei kibírhatatlanul hosszúak – komponistának egy jóindulatú kritikus azt mondhatja, hogy művét lehetetlen előadni. Lehet, hogy az volt az egyik intenciója, hogy előadhatatlan művet komponáljon („Édes a hallott dal, de mit a fül / meg sem hall, még szebb”; Keats: *Óda egy görög vázához*, Tóth Árpád ford.), de még ekkor is: a mű csak akkor előadhatatlan, ha először releváns módon zeneként osztályozzák. Van egy irreleváns értelem, melyben a manhattani telefonkönyv nem előadható, nevezetesen az, hogy nem zene. A világ túlnyomó részt olyan dolgokból áll, melyeket nem lehet eljátszani.

Hadd következzen itt egy spekulatív gondolatmenet. Úgy vélem, a különböző ontológiai rendbe tartozó összekeverhető párdarabok jelensége csak akkor merül fel, ha legalább az egyik dolog rendelkezik egy reprezentáló jellemzővel: ha legalább a párdarabok egyike valamiről szól, vagy van tartalma, tárgya vagy jelentése. Jó példaként szolgál arra, hogy ezen mit értek, a következő: képzeljük el alakzatok két halmazát, melyek egyike felirat, a másik halmaz viszont oly módon került egy felületre, ami kizárja, hogy jelentése legyen. A két halmaz pontosan fedi egymást, de csak egyiküket lehet olvasni, mivel csak egyiküket lehet írásnak tekinteni. A felirat nyilvánvalóan rendelkezni fog olyan jellemzőkkel, melyekkel a párdarab nem rendelkezhet: lehet latin nyelvű, lehetnek benne szintaktikai hibák, tartalmazhat egy hibásan leírt szót, vagy egyszerűen egy mondattöredék is lehet. Ha ezeket a tulajdonságokat a pusztá nyomoknak tulajdonítjuk, az nem pusztán hamis, hanem kategoriálisan hamis. Valakit megindíthat, felkavarhat, figyelmeztethet vagy megrémíszthet az, amit egy feliraton olvas, de pusztá nyomokra, melyeket metaforikusan szólva az „elemek” vésnek az anyagba, ezek rossz reakciók. Az egyik halmaz azért rendelkezik olyan strukturális jellemzőkkel, melyekkel a másik nem, mert reprezentáló jellegű. Ha két pusztá dolog van előttünk, melyek annak ellenére eltérőek, hogy minden külső tulajdonságuk ugyanolyan, akkor feltételezésem szerint a különbséget belső anyagszerkezetükben kell keresnünk: ha azt mondjuk, hogy ugyanolyanok, azzal azt állítjuk, hogy belső anyagszerkezetük ugyanaz, mint két vízmintának vagy két aranszemcsének. De ha a jegyek két olyan halmazával rendelkezünk, melyek egyike felirat és olvasható, míg a másik egyszerűen nyomok egy halmaza, ezt nyilvánvalóan nem belső anyagszerkezetük alapján kell magyarázni; a különbségek alapját nem mikroszkopikus szintre való leereszkedés révén kell megtalálnunk. Inkább arról van szó, hogy a struktúrák abból adódnak, hogy a felirat egy reprezentációs rendszerben helyezkedik el. Egy adott reprezentációs rendszer szabályai és konvenciói ruházzák fel vele, bármilyenek legyenek is ezek, nem pedig mintegy alulról jön létre a struktúra. Ezért van, hogy különböző szabályok és hagyományok különböző struktúrákkal fognak felruházni máskülönb megkülönböztethetetlen párdarabokat, ha ezeket reprezentáló jellegűeknek tekintik.

Akár helytálló ez a spekuláció, akár nem – és ennek eldöntése egy teljesen más műre tartozik – , a két fejezettel ezelőtt megválaszolatlanul hagyott kérdéshez vezet minket vissza: hogyan különböztetjük meg a műalkotásokat más reprezentációktól? Mit kell hozzáadnunk a reprezentacionalitás fogalmához, hogy különbséget tegyünk közönséges reprezentációk és műalkotások között? A megkülönböztethetetlen párdarabok módszere bizonyára itt is jól alkalmazható. Kell találnunk (legalább) két reprezentációt, amelyek vizuálisan megkülönböztethetetlenek egymástól, de csak egyikük műalkotás. Kérdésünk pedig az lesz: mi teszi műalkotássá.

A *Languages of Art* vége felé Nelson Goodman megdöbbentő módon egymás mellé állít két dolgot. Arra kér minket, hasonlítsuk össze egy elektrokardiogram görbáját Hiroshigének egy Fudzsjáma-hegyről készített rajzán található görbéjével: az előbbi gradienst úgy képzelhetjük magunk elé, ha felidézzük a tőle megkülönböztethetetlen Hiroshige-féle görbét. Az egyik minden bizonnyal műalkotás, a másik viszont a reprezentáció pusztá hordozója: a gráfok ugyanis számhalmazok közötti viszonyokat reprezentálnak olyan ponthalmazok révén, melyek koordinátáit ez a viszony definiálja, az elektrokardiogram pedig éppenséggel egy gráf. Természetesen nem azt akarom mondani, hogy nem lehetségesek gráfokból álló műalkotások. De azt adottnak veszem, hogy nem minden gráf műalkotás, például a Hiroshige rajzával egybevágó szögesdrót nem műalkotás. Az egyszerűség kedvéért módosítsuk a példát, és a gráf az elektrokardiogram helyett inkább magának a Fudzsinak a gradienseit reprezentálja. Így a két görbe sem forma, sem tartalom tekintetében nem különbözik egymástól. Goodman megjegyzi, hogy egy gráf pontjainak meghatározásához semmi más nem kell, csak az, hogy megadjuk az adott egyenlet x és y változóinak számértékeit – viszont elfogadhatjuk, hogy Hiroshige nem matematikai számítással jutott a maga görbéjéhez, méghozzá nem azért, mert rendkívül fejlett agyának rengeteg Fourier-sort kellene előállítania a szubtilis irányváltások megragadásához. A Fourier-sorok úgy viszonyulnak a szakértő kéz mozdulataihoz, ahogyan a retinális képek az észleléshez, és kétségtelen, hogy Hiroshige ugyanúgy nincs tudatában annak, mi megy végbe az agyában, mint ahogyan általában mi sem vagyunk tudatában annak, mi megy végbe a szemünkben. „Azt rajzoltam le, amit láttam” – feltételezhetően ezt mondaná, a művészi misztika homályos nyelvén. Üdvözölhetjük, hogy Goodman spontán módon történeti megfontolásokat igyekszik bevinni a görbék megkülönböztetésénél, de ez még nem válaszolja meg azt a filozófiai kérdést, hogy egyikük miért műalkotás.

A problémát még súlyosabbá teszi, ha elképzelünk egy olyan művészt, aki éppen azokat a tényezőket – kézügyesség, szinaptikus huzalozás, *maniera*, érzékenység – akarja kiküszöbölni, melyek Hiroshigét olyan nagy mesterré teszik, és a művészet olyan sémáját akarja kidolgozni, melyet „bárki képes követni”. Az analitikus geometria módszerével meghatározza a Fudzsi lejtőit leíró pontok helyét és egy vonallal összeköti őket. Pontosan erre a mechanikus jellegre van szüksége, mivel szándéka részben az, hogy megtisztítsa a művészetet „ettől az egész kéz-és-szem maszlagtól”. Hajlandó vagyok elismerni, hogy egy rajzot hozott létre, még ha nem akadémikus vagy anti-akadémikus eszközökkel is, és még azt is elismerem, hogy ez műalkotás; bár egy olyan rajzolt görbétől talán megtagadnám ezt az elismerést, melyet az általa megideologizált elvek alapján hoztak volna létre, mondjuk a *Japán Hivatal a Fudzsjáma Hegy Ősi Profiljának Megőrzéséért* megrendelésére.

Goodman nincs különösebben segítségünkre a *differentia* meghatározásában, bár bevezet egy speciális terminust, a „telítettség”-et, és azt mondja, Hiroshige műve „relatív telített”. Nem vagyok benne teljesen biztos, hogy értem, mit jelent a telítettség, vagy akár annak ellentéte, a „hígság”. Goodman mindenesetre a következőképpen vázolja a diagram és a rajz közötti különbséget: „bizonyos jellemzőket, melyek a képi sémánál konstitutívak, a diagram-sémánál elvethetünk, mint esetlegeseket”. Az idézett mondat azt a valamivel terjedelmesebb megjegyzést foglalja össze, melyet teljes egészében idézek:

A diagram kizárólagos releváns jellemzői azoknak a pontoknak az ordinátái és abszcisszái, melyeken a vonal közepe áthalad. A vonal vastagsága, színe és intenzitása, a diagram abszolút mérete, stb. nem

számítanak [...] A vázlat esetében ez nem igaz. A vonal minden vastagítása és vékonyítása, színe, a háttérrel való kontrasztja, mérete, még a papír minősége is – mindegyik számításba veendő (*Languages of Art*, p.229).

Milyen szempontból relevánsak ezek? – szeretné tudni az ember. Amennyire meg tudom állapítani, Goodmannél ezek a problémák a szinonimitással függenek össze: minden vonal, melyet egy koordináta-rendszerben határoznak meg, szinoním a diagrammal, függetlenül minden más jellemzőtől. A képre vonatkozóan viszont ez nem igaz, mivel itt valamilyen döntést kell hozni azt illetően, hogy a tárgy mely jellemzői konstitutívak és melyek véletlenszerűek – ami a kortárs művészetnél nem könnyű döntés, hiszen olyan művekkel kell számot vetnünk, mint Rauschenberg egyik legendás műve, melynél a vásznon megjelenő árnyékok hozzájárulnak annak telítettségéhez. Akkor viszont a különbségek fokozati különbségek, ezért a diagram nem teljesen „felhígított”, és úgy találom, a hígság csak a valóságos dolgokat jellemezné – melyek véletlenül semmilyen reprezentációs predikátumot nem teljesítenek, vagy Goodman nyelvén kifejezve semmilyen „jelleggel” nem konformak. Ugyanezért azonban a telítettségre való utalás semmivel nem visz előbbre problémánk megoldásában; annál is kevésbé, ha tekintetbe vesszük, hogy sikerült elképzelnünk egy olyan *rajzot*, melynél semmi más nem számít, csak azoknak a pontoknak az elhelyezkedése, melyeken keresztülhalad a görbe, és amely telítettség tekintetében megkülönböztethetetlen lenne Goodman gráfjától. Goodman megállapítása tehát nem annyira arra szolgál, hogy megjelölje a rajz és a diagram közötti különbségeket, mint inkább arra, hogy azonosítsa a rajzolás két stílusát. De akkor könnyen lehet, hogy magának a stílus fogalmának a segítségével különböztethetjük meg vizuálisan megkülönböztethetetlen görbéinket: maga a gráf semmilyen stilisztikai jellemzővel nem rendelkezik, hiszen egy gráf; az analitikusan létrehozott rajzot mechanikusként jellemezhetnénk – ami majdnem esztétikai dicséret; Hiroshige rajza viszont talán csak fegyelmezett és biztos kezű, mint egy szamuráj kardcsapása. Ennek persze ellene lehet vetni, hogy csak azért tulajdonítunk perceptuálisan megkülönböztethetetlen műveknek stilisztikai predikátumokat, mert ismerjük ezeknek a görbéknek a történetét. De ha az eltérő történetek révén különböztetjük meg ezeket az elvileg stilisztikailag jellemezhető, ám közvetlen észlelés alapján megkülönböztethetetlen dolgokat, akkor egyáltalán nem zárhatjuk ki, hogy esetleg a különböző történetek alkotják azt az eszközt, melyet keresünk. Hadd mutassak rá erre egy valóságos eset elemzésével.

Erle Loran műkritikus igen figyelemreméltó könyvében, a *Cézanne's Composition*-ban a mester festményeinek mélyebb formális struktúráit mutatta meg. A könyvet hasznos diagramokkal illusztrálta, melyek egyike hírhedtté vált. Ez egy Cézanne feleségét ábrázoló kép, egy híres portré diagramja. Éppen olyan, amilyennek egy diagramnak lennie kell: nyilakat, pontvonalakat, megcímkézett területeket tartalmaz, melyek rámutatnak azokra az irány- és arány-variációkra, melyeket Loran explicitté akart tenni. A diagram azért vált hírhedtté, mert néhány évvel a könyv megjelenése után Roy Lichtenstein alkotott egy vásznot *Madame Cézanne portréja* (1963) címmel, mely méretében és anyagában ugyan eltért Loran diagramjától, de az optikai megkülönböztethetőség kritériuma szerint annyira hasonlított rá, amennyire a diagram két fényképe hasonlít egymásra. Loran plágiummal vádolta, és az időszak művészeti lapjaiban kisebb művészeti vita alakult ki. Akkoriban Lichtenstein egyébként mindenfélét „plagizált”; egy szép fürdőruhás nőt mutató hirdetést,

ami egyébként azóta is a Catskills-i üdülőhely reklámjaként szolgál, különféle Picassókat, valamint néhány olyan dolgot is, melyek olyan jól ismertek, hogy a plágium vádja majdnem nevetséges lenne velük kapcsolatban. A *Campbell levesdobozokat*, hogy egy olyan artefaktumot idézzünk, melynek hasonló művészi korrelátuma van, egyszerűen lehetetlen releváns módon plagizálni; egy irreleváns mód pedig az lenne, ha egy levesgyáros Campbell-címkéket ragasztana termékére, annak ismertségét arra használva ki, hogy megtakarítsa a saját, ismeretlen nevű mulligatawny-ja [indiai leves] piacra dobásának marketing-költségét. Ezen túl, Loran könyve olyan széles körben foglalkoztatta az ötvenes évek művészeti világát, hogy a plágium vádja aligha merülhetett volna fel. Ezek a kérdések azonban valójában nem morális kérdések, hanem egy komoly filozófiai kérdést vetnek fel: azt, hogy filozófiailag mi a különbség egy műalkotás diagramja és egy olyan műalkotás között, amely úgy néz ki, mint egy diagram. Ebben az esetben igencsak nyilvánvaló, miről van szó. Loran diagramja egy adott festményről szól, és annak tömegeire és vektoraira vonatkozik. Lichtenstein festménye viszont arról szól, ahogyan Cézanne megfestette a feleségét: a feleségről, ahogyan Cézanne látja őt. Ötletes és érdekes, ahogyan Lichtenstein megmutatja, hogy Cézanne a világot megannyi címkézett területként, téglalapként és pontvonalként látta: ismerjük Emile Bernard-ral folytatott híres beszélgetéseit, melyekben Cézanne azt mondja, hogy a természet megannyi gúla, kúp és gömb. Végső soron a valóság egyfajta püthagóreus látásmódja ez, ami nem törődik azzal, mit mondanak az érzékek, és mit mutatnak a hagyományos festmények. Néhány évvel Cézanne geometriai spekulációi után a kubisták nagyjából így festették le a világot. De akkor milyen egyedülállóan találó ezt a geometrizáló látásmódot alkalmazni Cézanne *feleségére*, és úgy kezelni őt, mintha egy euklidészi probléma lenne! Tudjuk, hogy Cézanne-ban a szemérmes férfi és a szatír harcolt egymással, és tudjuk, milyen szenvedélyes és viharos viszonyban állt ezzel a nővel, akivel házasságon kívül élt, és akitől volt egy fia. Ha ennek az egész érzésnek a forrását és tárgyát egyfajta képletre redukáljuk, milyen sokat elárul ez a Cézanne lelkében jelenlevő művészi impulzus végső diadaláról – még akkor is, ha a tárgy egyfajta embertelen átlényegítését eredményezi: mintha ez a személy megannyi sík lenne, melyet nem több és nem kevesebb intenzitással és a konvenciók ugyanolyan felforgatásával ragad meg, mint egy viasz-almát. Az embernek Monet dühe jut eszébe, aki felesége – modellje, szerelme, támasza, angyala –, Camille holtteste mellett ülve rájött, hogy ahelyett, hogy siratná, szembogarának bíborszínét tanulmányozza. Arra gondolt, milyen szörnyeteg lett belőle. Ha szabad párhuzamot vonnunk, akkor Lichtenstein azt mutatja meg, Cézanne milyen szörnyeteggé lett. Az ő műve mindenképpen mélyértelmű és mély szellemről tanúskodó műalkotás, mely azzal foglalkozik, hogyan észlelte a modernség legnagyobb festője a világot, Loran műve pedig egyáltalán nem műalkotás, hanem végső soron csak egy festmény diagramja. A plágium vádja ostobaság, mivel ez a két tárgy különböző kategóriákba tartozik, annak ellenére, hogy mindkettőt lehetséges reprezentáció-hordozóként osztályozni.

De aligha mondhatjuk, hogy ezt be is bizonyítottuk. Csak úgy *tűnik*, hogy önmagában az a tény, hogy az egyiket elfogadtuk műalkotásnak, a másikat pedig pusztán diagramnak tekintjük, bizonyító erejű; ha filozófiailag becsületesen járunk el, be kell látnunk, hogy még adósak vagyunk ennek bizonyításával. Az eddigi elemzés ugyanis csupán annyit bizonyított be, hogy a két reprezentáció különböző tartalmakkal rendelkezik: az egyik Cézanne egy festményére vonatkozik, a másik pedig arra a látásmódra és beállítottságra, mellyel az, aki így festett, feltételezhetően rendelkezett. Lehet, hogy az egyik tartalom mélyebb, mint a másik, ám ebből nem következik, hogy ez a mélységbeli

különbség olyan típusú különbség, amit keresünk. Kezdetből fogva tudtuk, hogy lehetséges, hogy két különböző tartalmú műalkotás tökéletesen ugyanúgy nézzen ki. Tehát hacsak azt nem akarjuk mondani, hogy a műalkotások speciális tartalommal vagy speciális típusú tartalommal rendelkeznek, mely teljesen leválasztja őket a más típusú reprezentációkról, a tartalomra való hivatkozás sehová sem vezet minket. Tehát azt kellene bebizonyítanunk, hogy Lichtenstein műve speciális típusú tartalommal rendelkezik, Loran műve pedig nem (vegyük észre a „mű” szó kétértelműségét). De haboznék akár még azt feltételezni is, hogy valami, aminek ugyanaz lenne a tartalma, mint Lichtenstein festményének, *ipso facto* műalkotás lenne (gondoljunk csak az én saját leírásomra arról, ahogyan Cézanne a világot látta). De ha nem a tartalomban, és nem is olyasmiben, ami a szem számára tárul fel, akkor hol található a különbség? Ez a példa, mely kétségtelenül igen érdekes, csupán reprodukálja azt a problémát, melyet meg kellett volna oldania.

Példánknak nem sikerült ugyan felfednie az általunk keresett különbséget, de egy ésszerű következő lépést sugall. Tegyük fel, hogy lehetséges egy olyan dolog-pár, melynek tagjai nem csupán minden külső tekintetben ugyanolyanok és tartalmuk is ugyanaz, hanem egyikük műalkotás, másikuk pedig nem az. Akkor a műalkotás és a pusztá reprezentáció közötti különbséget abban kellene felismernünk, amiben a pár két tagja különbözik egymástól, bármi legyen is az. Természetesen lehet, hogy képtelenek vagyunk olyan példát találni, melyre most szükség lenne; ebben az esetben a művészetfogalom önkényessége pusztá igazságtalanságnak fog tűnni, ahogyan J feltételezte e könyv elején, márpedig az igazságosság elve azt követeli, hogy az egyenlőkkel egyenlő módon bánjunk. Az egybevágó forma és a tartalom azonossága folytán akkor a párnak vagy mindkét tagja műalkotás, vagy egyike sem az. De ezen túl, valószínűleg az is ugyanilyen önkényesnek fog tűnni, ha egy dolog-pár egyik tagját – mely tartalomban eltér, alakilag egybevágó a másikkal – műalkotásnak nevezzük. És így tovább: végül arra kényszerülünk, hogy A Művészet Intézményi Elméletének legrosszabb karikatúrisztikus változatával hozakodjunk elő: az művészet, amit a művészeti világ sznobjai művészetként jelölnek meg. Ezért úgy vélem, nagyon sok függ attól, hogy meg tudjuk-e találni a szükséges példát.

Szerencsés módon ennek a fejezetnek a nyitó vizsgálódásai feljogosítanak minket, hogy olyan műfajú példát válasszunk, amelyik legjobban megfelel céljainknak. Tehát vegyünk most egy szöveget: gondoljunk Truman Capote *Hidegvérrel*-jére. Ez a szöveg – melyet megjelenésekor az első *non-fiction*-nek kiáltottak ki – egy filozófiailag újító mű, ugyanis ellenpélda révén bebizonyította, hogy a „Minden regény fikció” nem analitikus állítás. A mű a filozófiai képzelőerő nagyszerű megnyilatkozása, ám szerzője semmit sem talált ki, vagy legalábbis nem állt szándékában semmit sem kitalálni, szemben a tipikus regényíróval, aki jellemeket, epizódokat, szituációkat és cselekményeket talál ki. Capote azt a technikát alkalmazta, amit ma tényfeltáró újságírásnak neveznek, és egyre mélyebbre ásva végül mindent megtudott a könyve témájául szolgáló gyilkosságról, amit csak lehetett. A könyv tartalma olyan, mint az államügyészi hivatal munkatársai által készített alapos törvényszéki jegyzőkönyveké vagy egy újságcikké, melynek szerzője ugyanolyan vállalkozó szellemű, mint Capote. Természetesen lehet, hogy Capote elkövetett hibákat, de a beszámolójában levő hibák még nem tennék a könyvét fiktív műalkotássá – akkor a törvényszéki jegyzőkönyvben vagy az újságcikkben szereplő hibák folytán azok szerzői is kreatív írókká válnának. Ami a fikciót a nem-fikciótól megkülönbözteti, az ugyanolyan

szubtilis dolog, mint ami a prózát különbözteti meg a költészettől, és ahogyan szerepelhet történeti igazság fikatív regényben, ugyanúgy előfordulhat történeti hamisság nem-fiktív regényben, anélkül, hogy ezek az ellentétükké változtatnák át az adott szöveget. De most engem semmi más nem érdekel, csupán az, hogy megmutassam, milyen szerep hárul a vállalkozó szellemű olvasóra. Van tehát három szövegünk, melyek – tegyük fel – az összes tény és ugyanazokat a tényeket reprezentálják. Mivel azonban megírásuk módjában eltérnek egymástól, nem teljesítenek egy alapvető feltételt, mely ahhoz kellene, hogy olyan példát alkossanak, melyre szükségünk van. Csak a tartalmuk közös, más szempontból viszont eltérnek egymástól, különböző szándékaiknak megfelelően. Capote könyvét várhatóan regényként olvassák, mivel szerzője kiváló regényírói képességeit és gótikus érzékenységét mutatja (ezek fémjelzik Capote írásait). De egy nem-fiktív regényt valóban így kell-e olvasni? Van-e egyáltalán valamilyen speciális módja annak, ahogyan egy regényt, legyen az fikatív vagy nem-fiktív, olvasni kell?

Képzeld el, hogy a lehetőség valósággá vált, és van egy nem-fiktív történet, ahol a „történet” kifejezésnek egy irodalmi műalkotás konnotációját kell hordoznia. A szöveg elképzelt írója egy jóval Capote előtt járó kísérletező művész, és a korábban említett művészek egy részéhez hasonlóan ő is ideológiánál művészetellenes. Nevezzük M-nek. M kerül mindent, amit irodalminak lehetne nevezni. Megveti Capotet, akiről morogva elismeri, hogy volt ugyan egy jó ötlete, de elrontotta. M az irodalom alatti szövegeket díjazza, melyeket a *literati* vizsgálódásai nem vesznek figyelembe, amilyeneket alighanem soha nem használt olyan író, aki művészetet igyekezett létrehozni: táviratokat, tőzsdei cédulákat, apróhirdetéseket, mosodai cédulákat és hasonlókat. Egyik legnagyobb teljesítménye egy Marilyn Monroe-naptár. A jelenlegi példában a hírlapi történet formáját választotta, helyszínnel, időponttal, cikkalírással, főcímmel, alcímekkel, hasábokkal és így tovább. Tegyük fel, hogy elődje modorában egy ember öngyilkossága után nyomoz Patchogue-ban, aki előzőleg megölt egy benzinkút-tulajdonost és néhány vevőt. Ezzel adott nem-fiktív történetének formája és tartalma, mely – tegyük fel – semmilyen különösebb tekintetben nem tér el az ugyanarról a *fait divers*-ről szóló beszámólótól, amit a *Newsday* helyi rendőrségi tudósítója írt, akinek neve a cikkalírás formai megegyezését biztosítandó legyen szintén M, és aki csupán a munkáját végzi. De M azt mondja, hogy ő is csak a munkáját végzi, ami az, hogy „művészetet hoz létre”. A termékek természetesen pontosan fedik egymást. Ennél kidolgozottabb és valószínűtlenebb példákat is lehetne konstruálni, de ez rendelkezik azzal az előnnyel, hogy lehetséges. A kérdés a következő: miben térnek el, és mi teszi az egyiket műalkotássá, ha a másik nem az?

Számomra úgy tűnik, nem nehéz belátni, miben térnek el. A nem-fiktív történet egy hírlapi történet formájának alkalmazása révén kifejez valamit. A hírlapi történet viszont pusztán azért használja ezt a formát, mert a hírlapi történeteknek ez a formájuk: a hírlapíró semmi különös nem akar kifejezni azzal, hogy ezt a formát használja. A hírlapi történet mint olyan szembenáll az irodalmi történetekkel, mivel nem irodalom. A hírlapi történet formáját alkalmazó nem-fiktív történet egy olyan osztály *species*-e, melyből a hírlapi történet ki van zárva. Az M nevet viselő szerző érvelése, amennyire rekonstruálni tudjuk, nem nélkülöz minden érdekességet. Azt mondja, hogy a hírlapi történet formája a megfelelő mód arra, hogy az ilyen mocskos tényeket bemutassák a médiumoktól átjárt világban. Ezért tartalom és forma itt a megfelelő viszonyban áll, amit Capote dekadens módon forgat ki. M viszont azért vetette el a fikatív bemutatás szokásos formáját, mert – mint mondja – ez nem-fikció. Nem-fikció, de semmiképpen sem nem-irodalom (mint maga a hírlapi történet). Már

leírtuk, hogyan sajátította ki a pop-art a tömegkommunikáció képernyőjét és képmezőjét, hogy bemutassa történelmünk lesújtó képeit és kihangsúlyozza a korunkra jellemző erőszakot: a Régi Mesterek által alkalmazott chiaroscuro, a finom árnyalás vagy a lazúr-technika nem illene a Kennedy-gyilkosságok, a Watergate-vallomások vagy Vietnam ábrázolásához (ezekhez a képtávíró-fotó illik, mint ahogyan a második világháborúhoz a filmhíradó-tudósítás, az első világháború nyirkos valóságához a rotációs nyomat, a francia-poros háború eseményeihez pedig a fametszet). A médium nem az üzenet, hanem az a forma, melyben az üzenetet adják, és ezt stilisztikai eszközként használják fel azok a művészek, akik tudatára ébredtek a médiumok struktúrájának. A hírlapi történet formáját, melyre kevés figyelmet fordítunk, hiszen kultúránkban közhelyszerűnek számít, M éppen azért választotta, mert közhelyszerű – az irodalomban viszont (még) nem az.

Felmerülhet a kérdés, vajon ez a különbség valóban az a különbség-e, melynek hinni szeretnénk. De annyi biztos, hogy ez a különbség túl van a vizuális megegyezésen és a tartalmi azonosságon, és az elv, mely ezt a példát generálta, kiterjeszhető és általánosítható. Bármely reprezentációnak, mely nem műalkotás, meg lehet feleltetni egy olyan reprezentációt, mely műalkotás, és a különbség abban áll, hogy a műalkotás azt a módot, ahogyan a nem-műalkotás bemutatja a maga tartalmát, arra használja, hogy valamit mondjon arról, ahogyan az a tartalom be van mutatva. Természetesen nem minden műalkotás egy neki megfelelő nem-műalkotástól indul el és szárnyal aztán a magasba; azokat pedig, amelyek igen, majdnem úgy lehetne definiálni, mint modernistákat. De ha egy műalkotás elemzésénél mindig figyelembe kell venni, hogy milyen viszonyban áll maga a tartalom és a bemutatás módja, akkor definíciónk megszerzésének a küszöbén állunk. Mellesleg talán így lehetne megmutatni azt is, hogy egy műalkotás másolata miért nem lehet önálló műalkotás. A másolat ugyanis pusztán azt mutatja, ahogyan a műalkotás bemutatja a maga tartalmát, anélkül, hogy úgy mutatná be, hogy ezzel ki is fejezne róla valamit. Egy másolat tiszta átlátszóságra törekszik, ahogyan egy előadóművész is. De egy műalkotás fényképe nagyon is lehet önálló műalkotás, ha úgy mutatja be a tartalmat, hogy azzal meg is mutat róla valamit.

A Lichtenstein-festménynek sok olyan jellemzője van, melyekkel a Loran-diagram nem rendelkezik, de aligha feltételezhetjük, hogy a köztük levő különbséget itt találjuk meg. Például sokkal nagyobb, mint párdarabja; vászonra van festve, míg az papírra van nyomtatva, és így tovább. An ezen jellemző-párok egyikére sem igaz, hogy a páros egyikének meglelte valamit szükségképpen műalkotássá tesz; el tudunk képzelni olyan eseteket, melyekben éppen a jellemző-pár másik tagja tesz valamit műalkotássá. Én egy lényegileg más típusú jellemzőt próbáltam azonosítani, és e könyv hátralevő részét ezen jellemző vizsgálatának szenteltem. A Lichtenstein-mű tudatosan aknázza ki a diagram-formát, hogy ezzel mondjon valamit, és a mű maga természetesen nem egy diagram. Ha egyáltalán beszélhetünk különféle diagram-stílusokról, Lichtenstein *Madame Cézanne portréj*-t ezek egyike alá sem sorolhatjuk be: ennek stílusát az jellemzi, hogy egy diagramot használ, bármilyen legyen is ez utóbbi stílusa (ha egyáltalán azt lehet róla mondani, hogy van stílusa). A szóbanforgó stílus konzisztens Lichtenstein más műveivel, melyek egyáltalán nem használnak diagramokat. Itt Lichtenstein a diagram-idiómát *retorikusan* használja. Loran viszont nem a diagramok idiómáját használja, hanem egyszerűen a diagramokat (melyek, mivel diagramok, véletlenül éppen abban az idiómában vannak). Bármit tesz is Lichtenstein, az biztos, hogy nem diagramokat készít. A diagram-készítésre a siker és a kudarc és az alkalmatlanság kritériumai vonatkoznak. Loran műve

esetében a diagram valóban hamis lehet abban az értelemben, hogy további empirikus vizsgálódások révén esetleg meg lehet mutatni, hogy a szemmozgásokat teljesen tévesen ragadja meg. Ő a művészet pszichológiájához járul hozzá, nem pedig a művészethez, amire teljesen más típusú kritériumok vonatkoznak: ezeket esetről esetre kell megmutatni, az egyes művek struktúráinak feltárásakor.

Esetről esetre. Ám a filozófiai felelősség elhárítása lenne, ha miután megtettük ezt az engedményt, nem járnánk utána annak, hogy milyen általános elveket rejt magában. Az elv nem nyújthat képleteket a művészet értékelésére, mivel minden műalkotást a saját terminusaiban kell értékelni. Legjobb esetben is csak azokat a terminusokat jelöli ki, melyeket egy adott műalkotás elemzésének tartalmaznia kell. Ezzel kapcsolatban egy tételt szeretnék megfogalmazni.

A tétel az, hogy a műalkotások, melyek kategoriálisan szembenállnak a pusztá reprezentációkkal, a reprezentáció eszközt oly módon használják, ami nem specifikálható kimerítően azzal, ha kimerítően specifikáljuk, hogy mit reprezentálnak. A művészi használat meghaladja a szemantikai mozzanatok (a *Sinn* [jelentés] és a *Bedeutung* [jelölés] mozzanátát). Bármit reprezentáljon is végső soron Lichtenstein műve, *kifejez* valamit erről a tartalomról. Részben azért sikerül ezt megtennie, mert azok a konnotációk, melyekkel a diagramok a mi kultúránkban rendelkeznek, a közgazdaságtan, a statisztika, a gépészet és a leíró geometria *modes d'emplois*-i közé tartoznak. Ezen konnotációk folytán a diagram gyakorlatilag annak a metaforája, amit mutat, bármi legyen is az. E könyv utolsó elemzésében a reprezentációnak és a kifejezésnek ezt a kettős szerepét kell feltárnunk. A diagramok mint diagramok tipikusan semmit sem fejeznek ki arról, amit mutatnak, bármi legyen is az. Nem arról van szó, hogy nem-kifejezőek, hanem arról, hogy az ilyen reprezentációknál nincs hely a kifejezés fogalma számára. Tehát nem arról van szó, hogy a kifejezés-változó értéke *zéró*; az elképzelt egyenletben nincs olyan kifejezés-változó, melynek akár zéró-értéket tulajdoníthatnánk.

Elismerem, hogy a kifejezés túlságosan rosszul definiált fogalom ahhoz, hogy úgy tehetnénk, mintha ennek révén mélyen behatoltunk volna a műalkotás metafizikai struktúrájába. Azt is észre kell vennünk, hogy a stílus, a retorika vagy a metafora fogalmait semmivel sem értjük jobban, mint a kifejezését. Alkalmilag hoztam be őket, de az, hogy mindegyikük mintegy önmagától kínálkozott az elemzés döntő pontján, azt sugallja: lehet, hogy közös struktúrával rendelkeznek. Ha ez így van, az azt jelenti, hogy sok mindenre rájöhetünk mindegyiket illetően, ha együtt vizsgáljuk meg őket, ahelyett, hogy külön-külön tárgyalnánk a metaforát vagy a kifejezést.

A következő fejezetet az imént megfogalmazott ambiciózus program kivitelezésének szentelem, de úgy érzem, előtte választ kell adnom egy ellenvetésre, mely az olvasóban megfogalmazódhatott. Idézzük fel azt a polémikus kontextust, melyben ezeket a fogalmakat bevezettem. Úgy próbáltam elkülöníteni a műalkotásokat a reprezentáció más hordozóitól, hogy olyan reprezentáció-párokat konstruáltam, melyek formája egybevág és tartalma ugyanaz. Aztán azt mondtam, hogy egy műalkotás *kifejez* valamit a tartalmáról, szemben a közönséges reprezentációval. De honnan tudom, hogy az, amit kifejezésnek neveztem, végső soron nem a mű tartalmának része, tehát végső soron Lichtenstein művének valamivel gazdagabb és némileg más tartalma van, mint Loran diagramjának, a nem-fiktív történet pedig a hírlapi nyelv kulturális helyéről is tartalmaz valamilyen információt, azon túl, hogy egy bűntényről tudósít? Végül mégis ott kell keresnem a definíciót, amit korábban elvettem, nevezetesen abban, hogy a műalkotások tartalmukban különböznek a nem-

műalkotásoktól? Tegyük fel, hogy azon túl, amiről szólnak, arról a módról is szólnak, ahogyan szólnak róla – hogy mintegy első- és másodrendű tartalmakkal rendelkeznek. Összetettek és szemantikailag fogalmazva: magukba foglalják az ön-referencia egyfajta szubtilis mozzanatát. Tehát nem lenne véletlen, ha a műalkotások mindig attól lennének műalkotások, hogy a művészetről, ennél fogva önmagukról szólnak és – érvelésemnek megfelelően – létezésükhöz megkövetelik a művészet fogalmát. Tegyük fel, hogy tényleg valahogy így áll a helyzet. Akkor nem kellene-e azt a kérdést felteszem, hogy vajon minden reprezentáció, amelyik legalább részben ön-referenciális, műalkotás-e? Tehát egy végtelen feladat áll előttünk?

Akár képesek vagyunk választ adni erre a mély ellenvetésre, akár nem, már maga az ellenvetés is azt mutatja, hogy tettünk némi előrehaladást: tudomásom szerint ugyanis a kérdést ebben a formában a művészetfilozófia egész története során soha nem tették fel. Részben azért nem tették fel, mert bármilyen minőségekre vonatkozzon is a kifejezés és a többi fogalom, legyenek akár reprezentációs kategóriák akár egyszerűen a reprezentációk minőségei, a *művészet imitáció-elméletének* hagyományos keretei között nem lehet számot adni róluk. Úgy gondolom, ennek az egyébként igen kitűnő elméletnek ez a gyengéje; azt akarom megmutatni, hogy mivel nem képes bánni ezekkel az újonnan bevezetett fogalmakkal, bukásra van ítélve. Végülis Szókratész egyik belátása volt, hogy az imitáció-elmélet nem képes megkülönböztetni egymástól azokat a reprezentációkat, amelyek nem műalkotások (megengedve, hogy a tükörképek reprezentációk), és azokat, amelyek azok. Tehát végső soron ironikus, hogy Platónról azt szokás gondolni, hogy a művészet imitációs elméletében hitt.

Most megpróbálok komolyan szembenézni a szókratészi kihívással. Ennek során olyasmi kerül majd felszínre, amit érdemes tudni ezekről a minőségekről, és aminek segítségével könnyebben szembenézhetünk a fenti ellenvetéssel. Nem az a cél, hogy leszámoljak egy elmélettel, hanem az, hogy meghatározzam a művészet atmoszférájának azokat az elemeit, melyekre az elméletnek szüksége van a túlélés érdekében. Megválaszolatlanul hagyom azt a történeti kérdést, hogy az ókorban vagy vagy más időkben mennyit tudtak ezekről az elemekről.

A művészet imitáció-elméletének legjobb paradigmája a festészet, és ideális megfogalmazását Leonardo Da Vinci egyik híres tanításában találjuk meg. Képzeljünk el – javasolja Leonardo – egy üvegtáblát, melyet a művész és a témául szolgáló tárgy közé helyeznek. A tárgy üvegen kivehető körvonala pontosan reprodukálni fogja a tárgy körvonalát, ahogyan az a szem számára adva van; ha ráadásul a többi minőséget is reprodukáljuk az üvegen, melyekkel maga a tárgy, bármi legyen is az, az üvegen keresztül nézve rendelkezni látszik, akkor a szem végül képtelen lesz megkülönböztetni, hogy a tárgyat vagy a tárgynak az üvegtáblán való replikációját észleli. A szem valójában azt fogja látni az üvegen, amit az üvegen *keresztül* látott volna, ha nem avatkozik be az ügyes festői kéz. A vizuális adatok aluldeterminálják a tárgy és a kép közötti megkülönböztetést, hiszen teljesen eltérő forrásokból pontosan ugyanazok az információk jutnak a szembe. Leonardo természetesen mozdulatlan szemre gondolt, hiszen a parallaxzis rögtön torzuláshoz vezet, valamint mozdulatlan tárgyakra. Nincs mód rá, hogy üvegen rögzítsük egy tárgy mozgását: a művésznek vagy adottnak kell vennie a nézőnek a mozgó tárgyakkal kapcsolatos előzetes meggyőződéseit, vagy valamilyen konvenció révén kell jelölnie a mozgást. A mozgókép

technikájának eljöveteleig magát a mozgást nem lehetett jelölni, nem lehetett replikálni. De nem sok haszonnal jár számunkra, ha itt tárgyaljuk a középbe helyezett üveglapokon megjelenő duplikálhatatlan mozgások által felvetett összetett problémákat. Azok a jellemzők is elég problémát vetnek fel, melyek duplikálhatóak.

Kísértést érzünk azt feltételezni, hogy az üvegen levő kép esetében egyfajta közvetlen reprezentációval van dolgunk; mint amikor egy görbét arra használnak, hogy egy ugyanolyan gradiensű görbét reprezentáljon, mint saját maga. Ebben az értelemben az a közvetlen imitáció, amikor a reprezentáló tulajdonság a reprezentált tulajdonság egy példája. A Leonardo -féle képnél valójában nagyon ritkán van erről szó: például egy trapéz is megjelenhet az üvegen, amikor a neki megfelelő tárgy egy négyzet, ahol pedig a tárgy vörös, ott a kép lehet barna is. Az a lényeg, hogy a valódi négyzet és a valódi trapéz ugyanazt a vizuális élményt váltja ki, mint a valódi vörös és a valódi barna. A trapéz és a barna egy négyzetről és a vörösről szól, anélkül hogy négyzet illetve vörös lenne. Valójában a reprezentációnak csak egy speciális művészeti ideológia esetén kell annak lennie, amiről egyben szól is. Az impresszionisták például – felfedezve, hogy az árnyékokat hagyományosan feketének ábrázolták, pedig valójában nem feketék – ezt megfigyelésbeli tévedésnek érezték, nem pedig pusztán konvenciónak. Mivel az árnyékok színesek, az árnyék-ábrázolásoknak is színeseknek kell lenniük: és ez az impresszionista festészet sajátos jegye. Ám természetesen ennek megvolt az ára. Biztos vagyok benne, hogy nagyon kevés olyan nézőt lehetett találni, akinek a számára az *Honfleur-i kikötő* úgy nézett ki, mint a kikötő Honfleur-nél, vagy *A Szajna Pontoise-nál* úgy, mint a Szajna Pontoise-nál. Azt követelve, hogy a reprezentáló és a reprezentált ugyanazokat a predikátumokat példázza – hogy ami a vörösről szól, az valóban vörös legyen –, az impresszionisták inkább megerősítették, mintsem kibővítették a reprezentációs művészet stratégiáit, aminek ekvivalens élményeket kell kiváltania nem-ekvivalens stimulusok révén. Szigorúan véve, a néző a kép észlelésekor nem azt észleli, amit a tárgy észlelésekor észlelné. Csak így tűnik. Az, hogy különböző okok hogyan válhatnak ki egymástól megkülönböztethetetlen élményeket, hosszú évszázadokon át az illuzionisták titka volt. A kérdés nem az, hogy a valóságban mi a tárgy és a reprezentáció közötti különbség, hanem az, hogy miként hatnak a szemre és hogyan csapják be az elmét.

Az illúzió létrejöttéhez arra van szükség, hogy a néző semmi olyan jellemzőnek ne legyen tudatában, mely valóságosan tartozik hozzá a médiumhoz; ha észleli, hogy ezek a médium tulajdonságai, akkor az illúzió vége. A médiumnak mintegy láthatatlannak kell lennie, és ezt a követelményt tökéletesen szimbolizálja az úgymond átlátszó üvegtábla: nem ezt látjuk, hanem rajta keresztül látunk valamit (a tudat is átlátszó, amennyiben a tudatnak nem vagyunk tudatában, csak a tárgyainak). Ha az üvegtábla nem a mimetikus reprezentáció eszköze lenne, akkor annak metaforája lenne, úgy gondolom ugyanis, hogy az imitáció-elmélet legfőbb jellemzője a médium logikai láthatatlansága. A sikeres imitátor nem pusztán reprodukálja a tárgyat, hanem ugyanakkor a médiumot is megszünteti, melyben a reprezentáció megjelenik. És ez a kívánt illúzió – hogy az adott valóságos tárggyal állunk szemben, pedig egy eidolon az: például egy nővel, ha az illető Pymalion, vagy egy szőlővel, ha egy madár – lehetőségének szükséges feltétele. Az imitációnak az a célja, hogy a néző elől elrejtse az imitációt, ami látványosan ellentmond Arisztotelész gondolatának, miszerint úgy jutunk gyönyörhöz, hogy közben tudjuk: imitációval állunk szemben. De nyilvánvaló, hogy Arisztotelésznel az imitáció nem szükségképpen illúzió. Mint ahogyan az is nyilvánvaló, hogy Platónnál az, és most az elméletnek ezzel a

formájával foglalkozom. Mint művészetelmélet az imitáció-elmélet nem más, mint a műalkotásnak tartalmára való redukciója, hiszen minden mást láthatatlannak feltételez – vagy ha látható, akkor csökevénynek számít, melyet további illuzionista technikával el kell tüntetni. Azt akarom megmutatni, hogy részben ezért nem lehet az imitáció-elmélet segítségével a műalkotásokat a reprezentációknak attól az osztályától megkülönböztetni, melynek tagjai pontosan olyanok, mint ezek, abban az értelemben, hogy ugyanaz a tartalmuk. Ahogyan megmutattam, a tartalom egymagában nem lehet perdöntő. És ha a művészet pusztán a művészet tartalma, akkor nincs rá mód, hogy az ebben a fejezetben bevezetett fogalmaknak helyet adjunk. (Mellesleg a marxista művészetelméletek egyik hiányossága az, hogy a művészetet gyakorlatilag a műalkotások tartalmával azonosítják.)

A most vázolt elmélet pontos filozófiai analogonját találhatjuk meg Berkeley püspöknek az elmére vonatkozó elméletében. Amit az elme tartalmaz, azok a képzetek, és a képzetek nem mások, mint saját tartalmaik; ezért például egy tehén és egy tehén képzelet közötti különbség Berkeley-nál nem vonható meg, ő ugyanis végső soron arra törekszik, hogy a teheneket a tehenek képzetével azonosítsa. Ha a tartalmat kivonjuk a képzetből, semmi sem marad. Tehát soha nem vagyunk tudatában annak, hogy egy képzetnek vagyunk a tudatában; csak annak vagyunk tudatában, aminek a képzelet, nevezetesen a tehénnek. Ez az, ami olyan meglepővé teszi Berkeley elméletét, és amiért olyan nehéz meggyőzni az embereket, hogy csak képzeteknek vannak tudatában.

Mint említettem, a médium fogalmának is van egy filozófiai analogonja. Ez a tudat fogalma, amit időnként tiszta átlátszóságként írnak le, ami sohasem eléggé átlátszatlan ahhoz, hogy önmaga számára tárgy legyen. Ezért a médium a tudat egyfajta metafizikai képmása, amennyiben sohasem része a képnek: a totális visszahúzó és önmegszüntetés aktusában mintegy feláldozza magát a tartalom kedvéért. Tehát a műalkotás az üzenet, a médium pedig semmi, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan a tudatot egyfajta semminek szokás tartani (Sartre például annak tekinti). A tudat nem a világ része, hanem az, amin keresztül a világ adott; maga a tudat viszont nem adott.

Ezek az analógiák nem csak azt teszik láthatóvá, hogy az imitáció-elmélet mindig is mélyen metafizikai jellegű volt, hanem arra is képessé tesznek minket, hogy számos további átlátszóságot is felismerjünk a művészet más műfajaiban is. Például az előadóművészetekben is jelen vannak ehhez hasonló ideológiák, amikor a művészet legteljesebb megvalósítására törekvő előadó igyekszik önmagát eltüntetni és üvegtáblává válni, amelyre Phaedra képe olyan hatásosan vetül rá, hogy a közönség azt hiszi (megengedve a nyelv parallaxszisait): pontosan azt látja a Comédie-Française valóságos, ám egyben eltűnő színpadán, amit Thébában látott volna. Bizonyos zenei előadóművészeknek pedig az a céljuk, hogy eltüntessék magukat a közönség és a hang közötti térből – ugyanis ha a közönség tudatában van a zenésznek, akkor nem a zenére figyel.

A zenét általában nem tekintik imitatív művészetnek, noha Arisztotelész és Plátón annak tekintette, és olyanok is voltak, aki azt feltételezték, hogy ha nem is érzelmeket fejez ki, legalábbis azokat mímeli. De a médium (a tárgy és a közönség közötti közvetítő anyag és átviteli út) felől nézve a zenének döntő jelentőségű közös jegyei vannak a festészettel, a szobrászattal és a drámával. És lehet, hogy az irodalomnak is, abban az értelemben, hogy az írást olyan médiumnak tekinthetjük, melynek olvasás közben feltételezetten nem vagyunk tudatában: azt kell éreznünk, hogy Levin és Kitty olyan elevenen állnak az elme tekintete előtt, mint a képzelet és az álom tárgyai. Az ideális stílus, szójátékot alkotva egy

rendkívül szokatlan cím kapcsán, az *írás* null-pontja, mintha maga az írás egyfajta *pis aller* lenne, azok számára szolgáló segédeszköz, akik nem képesek közvetlenebbül bemutatni a fikció képeit és epizódjait. Olyan ez, mintha a mozgókép az írás problémájára való megoldásként jött volna létre, természetessé téve azt a kijelentést, hogy valaki a filmet [the picture: egyszerre jelent 'kép'-et és 'film'-et] látta, de a regényt nem olvasta. A médium az a tükör, mely által homályosan látunk; egy metafizikai hályog, egy látás-protézis, melytől szeretnénk megszabadulni, és szemtől szemben, színről színre látni azt, amit mutat. Ha így nézzük, akkor az imitáció-elmélet végső soron a platonizmus szinonímája, hiszen a médiumok azok a tócsák és pocsolyák, melyek révén az ideák, melyeket képtelenek vagyunk közvetlenül és abszolút közelségben észlelni, homályosan, tükröződések révén eljutnak hozzánk. Egyáltalán nem csoda, hogy Platón gyűlölte a művészetet. És egyáltalán nem csoda, hogy a művészetnek gyűlölnie kellene önmagát, ha méltányolná a platonizmust, a művész ugyanis legjobb esetben is csak összezsugoríthatja azt a teret, ahonnan a legfőbb törekvése volt eltűnni, az igazi átlátszóság megteremtése révén. A médium az, ami elválasztja a valóságot a művészettől. És végső soron az imitáció-elméletet nem annyira annyira a duplikáció mint olyan gondolata teszi vonzóvá, mint inkább az az ígérete, hogy a megfelelő duplikáció képes meghaladni a médiumot.

Világos következménye ennek az elméletnek, hogy bárhogy reagáljon is a közönség egy műalkotásra, az *ipso facto* a műalkotás tartalmára való reakció lesz. Kevésbé pragmatikusan fogalmazva: a műalkotás bármilyen jellemzője egyszerűen annak a jellemzője, amit a műalkotás mutat – mivel a médiumok ideálisan üresek, és önálló jellemzőkkel csak annyiban rendelkeznek, amennyiben kudarcot vallanak az átlátszóság célkitűzésének teljesítésében. Vegyük szemügyre az esztétikai tulajdonságokat. Lehet, hogy az elmélet nem oldotta volna meg a „szép” predikátum helyes elemzésének problémáját, de a „szép műalkotás” predikátumát megoldotta volna. Az elemzés egyszerű: x akkor és csak akkor szép műalkotás, ha y -ról szól és y szép. Tehát a feladat, hogy szépről szóló műalkotásokat készítsünk, igen egyszerűen megoldható: vegyünk valamit, ami szép, és vigyük fel egy üvegtáblára. „A bölcs görögök” – írta Lessing – „kizárólag a szép imitációjára szűkítették a művészetet: a görög művész semmit nem imitált, ami nem volt szép” [v.ö.: „Laokoón”, in: G. E. Lessing: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, 1982. 200.o., ford. Vajda György Mihály]. Még ma is találkozhatunk ezzel a nézettel, például arra adott magyarázatként, hogy egy adott festmény miért nem szép. Monroe Beardsley a „Beauty and Aesthetic Value”-ban azt írja: „mivel a megfeszítés Grünewald ábrázolásában nem szép, a festmény nem szép”. Beardsley megengedi, hogy lehetnek szép festmények a megfeszítésről, ám akkor ezeknek szép megfeszítéseknek kell lenniük, „vagy olyan részeket is kell tartalmazniuk, melyek nem a megfeszítést ábrázolják” (*Journal of Philosophy*, 1962, 621.o.). Nem igazán tudom, ezt hogyan lehetne elérni. Nem tudom, milyen részeket kellene hozzátenni Grünewald festményéhez a zöld foltokkal borított, meggyötört Krisztust ellensúlyozandó, hogy a festmény egészében szép legyen. Talán táncoló lordokat és virágfüzérés hölgyeket, Watteau vagy Lancret modorában – de ez a szörnyűséges Jézus sav módjára emészténé fel őket, és a tetszetős részek csak még borzalmasabbá lényegítenék át a festményt; olyan az, mint amikor egy remeteségben élő nő hurokcsomókkal díszíti állatszörből készített ingét, hogy „nőiesebb legyen”. Ezek a hozzáillesztett részek csak fokozzák a borzalmat és valjában a művészi szadizmus kifejezései, bármilyen jószándékú legyen is alkotójuk. Ami pedig magukat a „szép megfeszítéseket” illeti, még inkább tanácstalan vagyok: a megfeszítések szerintem igencsak szörnyűséges események. A

művészek sokszor igyekeztek elrejteni a kiontott vért a reneszánsz vallásos festményein – Krisztus akár egy jóvágású atléta is lehetne ágyékkötőjében és tornász módjára megfeszített izmaival –, és számtalan kereszt alakú figura van a művészet történetében, melyekhez a szenvedést aligha lehetne hozzákapcsolni. A tridenti zsinat teológus-esztétái voltak azok, akik aztán a hit erősítése érdekében több hűséget követeltek a szenvedő mártírok és szentek ábrázolásánál: Jézus ezután szakadt ruhában és véresen jelenik meg, úgy, ahogyan a Golgotán nézhetett ki. Tehát Beardsley bizonyára nem annyira a megfeszítésre, mint a megfeszítések *reprezentációira* gondolt, melyek valóban lehetnek szépek – de csak azért, mert nem imitációk. Ez nem sokat számít: a képlet nagyjából az, mint Lessingé, talán a következőképpen fogalmazhatjuk meg. Legyen m = műalkotás, t = tartalom, és egyelőre felejtjük el azt a viszonyt, melyben t és az áll, amit t imitál:

$szép(m) \text{ --- } (szép(t))$

Két alapvető probléma van ezzel az elmélettel. Az első az, hogy tétel felső sora szigorúan véve igazából sohasem teljesül, mert amint egy esztétikai predikátumot igyekszünk kapcsolni a műhöz, azt találjuk, hogy ehelyett a mű tartalmához kapcsoltuk, hiszen a mű maga nem más, mint amiről szól; ezért a műre reagálva arra reagálunk, amiről a mű szól. És ez valahogy hamisnak tűnik a galériákban szerzett élményeinkkel kapcsolatban. Noha a két művész valóban gyönyörű madonnákat ábrázolt, mi a Rafaello-képre és Murillo-képre reagálunk, nem pusztán a madonnákra, bármilyen szépek legyenek is. Ez az elmélet – mely szerint a műalkotás egyenlő a tartalmával – nem képes számot adni erről az élményről. Másodszor: az elmélet olyan jólismert predikátumok esetében a leginkább működőképes, mint a „szép”, vagy talán a „csinos”: egy csinos kép gyakran valóban valami csinosról szóló kép. De ha a képletet a következőképpen általánosítjuk:

$(F) (F(m) \text{ --- } (F(t))$

akkor olyan következtetési mintát kapunk, mely teljesen inkonzisztens az esztétikai predikátumok azon tágabb osztályával, mely spontán eszünkbe jut, amikor képekre való reakcióinkat akarjuk kifejezni. Az esztétikai predikátumok köre rendkívül tág – olyannyira, hogy valójában aligha van a nyelvnek olyan jelzője, melyet ne lehetne az esztétikai kijelentés szolgálatába állítani. De mihelyt belátjuk, milyen tág körről van szó, fel kell ismernünk, hogy ezen predikátumok közül csak kevés kapcsolódik ugyanúgy a mű tartalmához, ahogyan magához a műhöz. Most megpróbálom megalapozni ezeket az állításokat. Párhuzamosan fogjuk megvilágítani a műalkotások anatómiájának és azon nyelv logikájának egy részét, melyet a műalkotásokkal kapcsolatban alkalmazunk.

Következzen itt a kifejezések egy olyan listája, melyet André Racz rajzainak egyik kiállításáról szóló recenzióból írtam össze. Ezek véletlenségből virágrajzok voltak, ám figyeljük meg, hogy a felsorolt predikátumok közül keveset lehetne virágokra alkalmazni: „erőtéljes”, „gyors”, „könnyed”, „mély”, „tömör”, „éles”, „ékesszóló”, „kifinomult”. Egy ehhez hasonló listát bármelyik művészeti magazinból, bármelyik művészettörténetből összeválogathatnánk; és párdarabjaikat vagy megfelelőiket megtalálhatjuk a zenei magazinokban, az építészeti folyóiratokban, az irodalmi kiadványokban, vagy hallhatjuk

őket a koncert-közvetítések szüneteiben. Ilyeneket suttognak a galériákban és múzeumokban, és ilyeneket használunk az egyetemi előadásokon és szemináriumokon is.

Ezek a kifejezések természetesen nem kizárólag leíróak, amit könnyen beláthatunk, ha elképzelünk egy olyan rajzkiállítást, amely a velük ellentétes terminusokat elégíti ki: „gyenge”, „tétova”, „nehézkés”, „lapos”, „szétfolyó”, „tompá”, „otromba”. Nemigen tudnám megmondani, mi az „ékesszóló” antonímája. Az „egyszerű”-t például a „becsületes”-sel szoktuk összekapcsolni és dicsérő jellemzőket konnotál, ezért inkább a „nem ékesszóló”-t fogom használni. Ezek a kifejezések a hétköznapi élet dicsérő kifejezéseit visszhangozzák: nehéz elképzelni olyan kontextust, melyben valamit nem dicséretképpen nevezünk erőteljesnek. Az erő, a gyorsaság, a könnyedség olyan minőségek, melyeket díjazunk a dolgokban, legalábbis azokban, melyeket gyakran használunk. Hasznos lesz megvizsgálni őket, nem utolsósorban azért, mert mint példák jóval kevésbé elkoptatottak, mint az esztétikai diskurzus közhelyszerű szavai, vagy közülük legalábbis azok, melyek a filozófiában is használatosak.

Világosnak tűnik, hogy annak a nyelvi közösségnek tagjai, melyre mint művészeti világra utalhatunk, nem pusztán osztják azokat az értékeket, melyeket ezek a szavak kifejeznek, hanem azt illetően is ritkán lenne véleménykülönbség közöttük, hogy egy adott kifejezés áll-e egy adott műre. Persze lehet, hogy amit egyikük erőteljesnek lát, azt a művészeti világ egy másik, agyafűrtabb lakója bombasztikusnak találja. De a bombasztikusság ugyanazon a skálán helyezkedik el, mint az erőteljes és a gyenge – nem más, mint a magát erőteljesnek feltüntető gyengeség –, és nem értenénk meg, ha valaki azt mondaná: „Tényleg nem erőteljes, de talán könnyed, nem találja?” Ezzel nem egy állítást helyesbítene, hanem egy másik esztétikai tárgyra térne át (az „elkent” valahogy úgy viszonyul a „könnyed”-hez, mint a bombasztikus az erőteljeshez). Az említett kifejezések művészeti világon belüli alkalmazásának szabályait a gyakorlatban bizonyára igen jól megértjük, annak ellenére, hogy nagyon nehéz őket a tudatosság szintjére emelni. Bizonyára jól értjük őket, hiszen nagyon könnyen megértjük egymást, amikor ezeket a kifejezéseket használjuk. Nem pusztán arról van szó, hogy vannak olyan kifejezések, melyeket ezekre a rajzokra – ha a fenti lista mindegyik kifejezése valóban vonatkozik rájuk – nem lehet alkalmazni (nehéz belátni, a rajzok hogyan rendelkezhetnek a fenti tulajdonságokkal úgy, hogy ugyanakkor fellengzősek, lázban égők, gyerekesek vagy gépiesek is lennének), hanem arról, hogy olyan szavak is vannak, melyeknek nincs esztétikai használatuk, legalábbis rajzokkal kapcsolatban. Elfogadhatjuk, hogy vannak ilyen szavak, ám nehéz lenne példákat találni rájuk, mivel bármelyik szó, ami csak eszünkbe jut – rongyos, összenyomott, túlfeszített, kitérdepelt –, könnyen legyőzhető kihívást jelent: el tudunk képzelni olyan eseteket, ahol könnyedén alkalmazhatóak. Valójában ugyanúgy rögtön megértjük őket, mint a vicceket vagy a metaforákat – és biztos vagyok benne, hogy ezekkel rendkívül szoros szemantikai viszonyban állnak. Megmagyarázni, hogy egy mű miért erőteljes, hasonló ahhoz, mint megmagyarázni, valami miért vicces. Meg lehet tenni; a magyarázat vélhetően megismétli azokat a mentális folyamatokat, melyeken keresztül meggyünk, amikor egy művet erőteljesként vagy egy viccet viccesként azonosítunk. De vigyáznunk kell, nehogy azt feltételezzük, hogy mivel az ilyen dolgokat azonnal megértjük, egyszerű szemantikájú egyszerű jellemzőkkel vagy kifejezésekkel van dolgunk.

A művészet nyelve hasonló viszonyban áll a hétköznapi diskurzussal, mint a műalkotások a valóságos dolgokkal. Majdnem azt mondhatnánk, hogy a valóságos beszéd imitációja. Vannak olyan műalkotásokra vonatkozó kifejezések, melyek nem vagy csak

metaforikusan vonatkoznak valóságos dolgokra: az olyan kifejezések, mint a *chiaroscuro*, a *triforium*, a *cantabile*. Ezek szakkifejezések, a szakemberek részére, hogy ezekkel megkülönböztetéseket tegyenek. Azért figyelemreméltóak, mert elsődleges használatukban meglehetősen értéksemlegesek (mint a „födémgerenda”, vagy a „karburátor”), szemben azokkal a kifejezésekkel, melyeket azonosítani igyekszem. Ezek mindegyike ugyanis értéket fejez ki, és megdöbbentő gondolatnak találom, hogy nem tudunk anélkül jellemezni műalkotásokat, hogy egyben értékelnénk is őket. Az esztétikai leírás és az esztétikai értékelés nyelve összetartozik.

A közvetlenül előttünk álló kérdés az, hogy az átlátszó médiumok elmélete hogyan képes kezelni az ilyen predikátumokat, hiszen ezen elmélet szerint kizárólag a mű tartalma lehet releváns állítás szubjektuma. Amennyiben a képnek ideálisan megkülönböztethetetlennek kell lennie tárgyától, a predikátumoknak, noha kapcsolódhatnak a képhez, valójában olyan típusúaknak kell lenniük, mely normális esetben a kép tárgyaihoz mint olyanokhoz kapcsolódik. Ezért semmi sem igaz a virág-reprezentációkról, ami nem igaz a virágokról mint virágokról. Természetesen a médiumban megtestesített kép szigorúan véve nem rendelkezik önálló jellemzőkkel. Ezért ha a reprezentált virágok sárgák, a legtöbb, amit joggal mondhatunk arról, ami a képben ezt a jellemzőjüket mutatja, az, hogy az valami „sárgáról szól” [„of yellow”]. Lehet, hogy minden predikátum előtt, melyet használni kívánunk, ott van egy hallgatólágos „valamiről” [„of”], és ez konzisztens is lenne a reprezentáló művészetnek azzal a jellemzőjével, melyet már érintettünk, mielőtt az átlátszó médiumok rejtélyeihez fordultunk volna: hogy egy barna folt anélkül is szólhat a „vörösről” [of red], hogy vörösnek kellene lennie. Abból, hogy egy reprezentáció miről szól, nem következik szükségképpen, hogy maga a reprezentáció rendelkezik valamilyen jellemzővel: egy „vörösről” [of red] szóló folt barna is lehet, meg vörös is. A tökéletesen átlátszó médium ideális és lehetetlen esetében viszont a médium kizárólag olyan jellemzőkkel rendelkezik, melyeknek nyelvi reprezentációja megköveteli az elválaszthatatlan „ról/ről”-t [of]. Berkeley képzetei mindig tehenekről szóltak, vagy virágokról [a tehén képzete, a virág képzete], viszont tiszta átlátszóságuk folytán (Berkeley szellemeknek nevezte őket) maguknak a képzeteknek egyetlen olyan jellemzője sem lehet, mint amelyekről szól [aminek a képzete].

Könnyen belátható, mennyire tarthatatlan egy ilyen felfogás, arról nem is beszélve, hogy maga az átlátszóság fogalma filozófiai idegenkedést váltana ki. Először is, ezekre a predikátumokra nem vonatkoztatható az az elemzés, amely megkövetelné, hogy egy tartalmi „ról/ről” [of] előzze meg őket, ami azután a predikátumot a mű tartalmára viszi ki. A „virágokról szóló erőteljes rajzok” predikátumtól nem juthatunk el az „erőteljes virágokról szóló rajzok” predikátumhoz, mivel egyetlen erőteljes virág sincs, vagy legalábbis ezek a virágok nem azok. Az olyan esetekben pedig, ahol ez a lépés mégis megengedettnek tűnik, valamilyen lényegi nyelvtani vagy lexikai struktúra rejtőzik – mint amikor az „atlétákról szóló erőteljes rajzok”-tól az „erőteljes atlétákról szóló rajzok”-hoz vagy, Beardsley esetében, „az x-ről szóló szép festmény”-től „a szép x-ről szóló festmény”-hez jutunk. A filozófusok által tanulmányozott esztétikai predikátumok hagyományos halmazával – melynek legnyilvánvalóbb tagja természetesen a „szép” – az az egyik probléma, hogy úgy tűnik, ezek ugyanúgy vonatkoznak műalkotásokra és pusztá dolgokra is, anélkül, hogy ez nyelvérzékünket sértené: például vannak szép festmények és vannak szép naplementék. Ám az értelmetlenséggel határos, ha valaki a virágokat erőteljeseknek nevezi, ami festményekkel kapcsolatban nagyon is lényegretörő állítás lenne. Aki járatos a

művészeti világ nyelvében – és természetesen a hétköznapi nyelvben is, melyet ez átalakít – zavarba jönne, ha azt hallaná, hogy valaki valóságos virágokat könnyedeknek, erőteljeseknek vagy sóvárgóknak nevez. Valódi virágok semmilyen módon nem lehetnek ilyenek. És bár a virágok valóban tömörök – melyik anyagi tárgy ne lenne az valamilyen mértékben? – erőszakot tenne azokon az intuíciónkon, melyeket Grice „társalgási implikaturáknak”-nak nevez, ha egy virágról valaki azt mondaná, hogy tömör. Mi lenne ennek az értelme? Végző soron tehát nem juthatunk olyan könnyen el a „virágok erőteljes rajzai”-tól az „erőteljes virágok rajzai”-hoz. Természetesen nem akarom tagadni, hogy el lehet képzelni olyan kontextust, amelyben szó szerinti értelemben lehet azt mondani, hogy a virágok erőteljesek. Például ha arra gondolunk, hogy a virágok áthatolnak a földön. Dickens a *Szép reményekben* Mr. Jagger „erőteljes zsebkendőjé”-ről beszél, de egyben a kontextust is megadja, és ezért értjük, miért jellemzi így ezt a lényegileg könnyű tárgyat. Ahhoz viszont nincs szükség speciális kontextusra – vagy elég, ha tudjuk, hogy a művészeti világról van szó –, hogy az „erőteljes” predikátumot virágokról szóló festményekre alkalmazzuk, anélkül, hogy ezzel bármit is implikálnánk a Racz rajzainak tárgyául szolgáló virágokról. Természetesen aki nem ismeri a művészeti világ szóhasználatát, ugyanolyan zavarban lenne egy ilyen nyelv kapcsán, mint amilyenben a művészeti világ egy tagja lenne, ha egy művészeti világ-predikátumot vinnének ki egy valóságos dologra. A negyedik fejezetben azt állítottam, hogy amíg nem áll rendelkezésünkre a művészet fogalma, addig nem tudjuk úgy észlelni egy műalkotás esztétikai minőségeit, mint materiális párdarabja esztétikai minőségeitől eltérő minőségeket. Most ezt az állítást egy lépéssel tovább vittem. A bevett esztétikai predikátumokon túl predikátumok egész halmazára mutattam rá, melyek műalkotásokra alkalmazhatóak, valóságos dolgokra viszont nem – és ami azt illeti, műalkotások materiális párdarabjaira sem. Hiszen amilyen furcsa lenne erőteljes virágokról beszélni, ugyanilyen furcsa lenne egy teleírt vagy összepacázott papírt erőteljesnek nevezni.

Ezek a megfontolások egy további érvehz vezetnek, nevezetesen ahhoz, hogy bár az átlátszóság-elmélet szerint a művészet egy illúziót igyekszik létrehozni, az illúzió nyelvének semmi köze ezekhez a predikátumokhoz. A szemfényvesztés dícséretére használatos bevett kifejezéssel egy x -ről szóló képet úgy magasztalunk, hogy azt mondjuk: „épp olyan, mint x ”. Az „úgy néz ki, mintha meg lehetne enni” olyan leírás, melyet Zeuxisz madarai alkalmaztak volna a szőlő-szimulákrumra, ha tudták volna, hogy azok szimulákrumok. Az átlátszóság-művész célja nem annak elérése, hogy úgy tűnjön, az „olyan, mint F ” a festett almákra igaz, hanem az, hogy F -et valóságos almákról higgyék igaznak. A hit ebben az esetben a művész kiváló illuzionista technikájának eredménye. De semmi ehhez hasonló nem igaz a művészi predikátumoknak arra az osztályára, melyet mi vizsgálunk. A rajzokra vonatkozó olyan kifejezések, mint az „erőteljes”, nem vonatkoztathatóak arra, amiről a rajzok szólnak – teljesen speciális esetek kivételével, és más jelentés-kritériumok mellett. Ezért pedig – bár az illúzió valóban működhet úgy, hogy azt hisszük, virágokat látunk, pedig valójában csak festéket látunk – nem hihetjük tévesen *azokról a virágokról*, hogy erőteljesek. Mivel ez általánosan igaz ezekről a predikátumokról mint osztályról, érdemes lenne egy pillanatra megállni, hogy elgondoljunk az illúzió fogalmán, a *trompe l'oeil*-ön, aminek végző soron kevés köze van a művészet fogalmához, annak ellenére, hogy kiemelkedő szerepet juttattak neki. A művészeti világ nyelve teljes egészében alkalmazhatatlanná lesz, mihelyt létrejön az illúzió. A művészet nyelvének ugyanis egyik jellegzetes kifejezése sem egy valóságos dolognak hitt illúzió tartalmára vonatkozik: csak azok a predikátumok vonatkoznak rá (egyébként hamisan), melyek

valóságos dolgokra vonatkoznak. De talán a leghasznosabb megjegyzés, amit tehetünk, az, hogy azok a kifejezések, melyeket Racz művéről olyan érdekesen (és véletlenségből olyan értelmesen) használtak, nem vonják maguk után, hogy a rajzok valóban szólnak valamiről. Amikor hallottam, hogy a Ruth White Gallery-ben sok erőteljes, könnyed és energikus rajzot állítottak ki, nemigen tudtam volna megmondani, miről szólnak ezek a rajzok, vagy hogy egyáltalán szólnak-e valamiről.

A médium, mellyel szemben az átlátszóság-elmélet szemérmes álláspontot elfoglalva úgy tett, mintha nem létezne, illetve egy olyan illúzióban reménykedett, mely láthatatlanná teszi, valójában természetesen sohasem küszöbölhető ki. Mindig lesz egy anyagmaradvány, amit nem lehet tiszta tartalommal feloldani. Ám ennek ellenére meg kell különböztetni egymástól a médiumot és az anyagot. Ezt világosan látni lehet abból, hogy bár a szóban forgó predikátumok tartalom nélküli rajzokra vonatkozhatnak, arra a puszta anyagra, melyből a rajzot megformálják, nem vonatkozhatnak. Nem vonatkoznak közvetlenül valóságos tárgyakra, és a papírra és a tintára sem, melyek szintén valóságos tárgyak. A műalkotásokra igaz predikátumok a műalkotások materiális párdarabjaira nem igazak. Van a kortárs művészeti világnak egy irányzata, amelyik ugyanolyan redukcionista, mint amilyen az átlátszóság-elmélet mindig is volt. Átlátszatlanság-elméletnek nevezhetnénk, hogy megőrizzük a szimmetriát. Ez az elmélet azt mondja, hogy a műalkotás pusztán az az anyag, amiből készült; vászon és papír, tinta és festék, szavak és zajok, hangok és mozgások. *Létezik* olyan festészet, amely arra törekszik, hogy egyenlővé váljon materiális párdarabjával – Joseph Mashek ezt hardcore-festészetnek nevezte. De a hardcore-festészetnek hardcore-nyelvvvel is együtt kellene járnia. A jellegzetesen festészetre használatos predikátumok egyikét sem lehet használni a hardcore-festészetre: csupán azokat a predikátumokat lehet, melyek valóságos dolgokra vonatkoznak. Egy hardcore-festményről csak olyan leírást adhatunk, amelyet arról a materiális párdarabról adhatnánk, ami lenni igyekszik, és amellyel sikerül azonosnak lennie. Tehát a kritikus semmi mást nem tehet, mint hogy a valóságos diskurzus szavaival írja le ezeket. Abban a pillanatban, hogy művészi predikátumot alkalmazunk – mint például azt, hogy „mély” –, magunk mögött hagytuk az anyagi korrelátumot és a műalkotással foglalkozunk, melyet ugyanúgy nem lehet azonosítani az anyaggal sem, mint a tartalommal. Mivel a médiumot nem lehet azonosítani az anyaggal, egy műalkotás kapcsán a tartalomra vonatkozó kérdést logikailag nem utasíthatjuk el, még akkor sem, ha nincs tartalma.

Mint mindig, most is megdöbönt, hogy ezek a megkülönböztetések milyen könnyen átvihetők egy teljesen másik filozófiai tárgyra. Már utaltam a műalkotásokat tartalmukra redukáló elméletek és Berkeley elmélete közötti analógiára, amely szerint a dolgok pusztán képzettartalmak. Berkeley elmélete olyan átlátszóvá tette az elmét, hogy Hume úgy találta, képtelen rátalálni. De Hume azt is kényelmetlennek érezte, hogy az én tartalmaira esik szét; márpedig ha az én nem más, mint az a mód, ahogyan tartalmai adva vannak, akkor aligha lehet része annak, ami adva van, ennél fogva adatai vonatkozásában szükségképpen láthatatlan. Mindannyian jól ismerjük a materializmus végső redukcióit, amelyek azt, amit Berkeley „szellem”-nek, Hume pedig „én”-nek nevezett, anyagi megtestesülésünkkel azonosítják, talán idegrendszerünk valamilyen állapotával. Bár ez jó elmélet, ha bármilyen értelemben is analóg az én és a médium, annyi biztos, hogy az én és az idegrendszer közötti viszony nem a puszta azonosság viszonya. Mert ahogyan vannak olyan predikátumok, melyek igazak a médiumra, de nem igazak a vászonra, ugyanúgy olyan predikátumok is vannak, melyek csak annyiban igazak az idegrendszerre, amennyiben az olyan

jellegzetességekkel rendelkezik, amilyenekkel feltételezetten az én rendelkezik. Ez pedig talán szintén abban a módban áll, ahogyan a világ adva van annak, akinek ez az idegrendszere. Tömören összefoglalva: a neurofiziológia én-leírásából, mely nem egészül ki a morál-pszichológia nyelvvel, a személyiségnek és a jellemnek éppen azok a jellemzői hiányoznának, melyek legközelebb állnak a stílus és a kifejezés minőségeihez a művészet világában. A jellem és a személyiség minőségei azok, melyek olyan érdekessé tesznek bennünket egymás számára mint individuumokat, ezek váltják ki belőlünk a szeretet és a gyűlölet, az elragadtatás és a visszatetszés érzéseit, és ezek azok, melyeket nem lehet azoknak a distinkcióknak a terminusaival osztályozni, melyek használatával a filozófiai hagyomány az elme-test problémát felvetette. Ezeknek a parallel struktúráknak a láttán esetleg azt feltételezhetjük, hogy az, ami fontos számunkra a művészetben, hasonló ahhoz, ami számunkra egymásban érdekes – mintha a műalkotás az azt létrehozó művész externalizációja lenne, és mintha egy műalkotást értékelni annyi lenne, mint a világot a művész érzékenységén keresztül látni, nem pedig a világot látni.

Veszélyes lenne, ha már most továbbvinnénk ezeket a spekulációkat, de központi jelentőségű fogalmakhoz vezettek vissza bennünket. Még mindig meg kell tennünk némi utat, mielőtt akár hozzájuk akár a morális pszichológiában található párdarabjaikhoz fordulhatnánk. Ha mérlegeljük az átlátszóság-elmélet egy további nehézségét, azzal talán előkészíthetjük az utat.

Az, hogy valami imitáció, nem követeli meg, hogy létezzon valami, aminek az imitációja: az „*i* egy T-imitáció” annak ellenére igaz lehet, hogy a világban nincs T. Csupán akkor kell tudnunk *i* alapján felismerni T-t, ha T létezik és *i* jó T-imitáció, ahol a jóságnak az áttekinthetőséghez, a világosságához, a határozottsághoz és hasonlókhöz van köze. Nagyjából ugyanez áll a T-leírásokra is. Le lehet írni azt, ami nincs, és az ilyen leírásoknál csupán arra van szükség, hogy ezek alapján meg tudjuk mondani, mi a helyzet T-vel, ha létezik, feltéve megintcsak, hogy a leírás jó. Mint ahogyan az imitációk, a leírások is szintaktikai kritériumok és a világosság és határozottság egyéb kritériumai szerint jók vagy nem. Feltételezve, hogy ezek a kritériumok teljesülnek, úgy általánosíthatunk: egy R reprezentációt (legyen az kép vagy állítás) megérteni annyi, mint tudni, hogy R tárgyának milyennek kell lennie, ha R igaz. R *jósága* csak akkor segíti elő a felismerést, ha R a világra vonatkozik. Ha a megértést a homályosság veszélyezteti, akkor a felismerést a bizonytalanság. Nagyjából ilyen fajtái vannak a jelentés, a megértés, a tudás, az igazság, a reprezentáció és a valóság közötti kapcsolatoknak. És nagyjából ez a filozófia, dióhéjban.

Egyelőre csupán az imitációkkal foglalkozom, a reprezentációknak azzal az osztályával, melyeknek, amikor igazak, meg kell felelniük a valóságnak, vagy legalábbis olyan élményeket kell kiváltaniuk, melyek ekvivalensek azokkal, melyeket egy korrespondáló valóság váltana ki. Ha *i* egy T-imitáció és T nem olyan, ahogyan azt *i* alapján elvárnánk, akkor *i* vagy hamis vagy pedig rossz. Hamis vagy rossz: kompromisszumok mindig lehetségesek sőt olykor szükségszerűek. Van olyan, hogy bizonyos rossz imitációkat igaznak tekinthetünk, pedig ha jók lennének, akkor hamisak lennének. A vizuális mimézisben a Leonardo-féle üvegtábla definiálja a jót, a mozdulatlan tárgyak mozdulatlan imitációi számára. A nyelvfilozófusokat nemrégiben az a parallel kérdés foglalkoztatta, hogy mi definiálja a leíró jóságot; lemondtak arról, hogy bármilyen természetes nyelvben olyan mondatokat találjanak, melyek eléggé világosak ahhoz, hogy

példaként szolgáljanak, és a mesterséges nyelvekhez fordultak. Ez a két vizsgálódás párhuzamosan folyt a *Traktátus*-ban, ahol Wittgenstein azt feltételezte, hogy ideális esetben a mondatok képek. Az átlátszó mondatok utáni filozófiai kutatás többé-kevésbé akkor ért véget, amikor Wittgenstein megkockáztatta azt a gondolatot, hogy a természetes nyelvek jól vannak úgy, ahogyan vannak, a képi pontosság kérdését pedig az észlelés pszichológiájába utalta. Mindazonáltal a mimetikus jóság kritériuma mellett mindig megvan az a probléma, hogy el kell döntenie: egy különös dolog jó képmásával vagy egy ismerős dolog rossz képmásával van-e dolgunk. Vegyük Picasso nőit, akik lepényhal módjára vannak megfestve, úgy, hogy mindkét szemük a fejük egyik oldalán van: ezek olyan nők jó imitációi, akiknek létezése fiziognómiai fogalmaink kiigazítását követeli meg, vagy pedig egyszerűen nők rossz képei? Feltételezve, hogy fiziognómiai fogalmaink helyesek, ezek a képek csak akkor igazak, ha rosszak. Persze mindig érhetnek bennünket meglepetések. Azok, akik leereszkedően nyilatkoztak a Déli Szung dinasztia idejéből származó hegyvidékét ábrázoló képekről, meg fognak döbbsenni, ha megtudják, hogy Kínában valóban vannak olyan hegyek, melyek vékony ujjakként nyúlnak a magasba a síkság közepén. Az átlátszóság-teoretikus lépten-nyomon azzal a problémával találja szembe magát, hogy el kell döntenie, hogy – konstans világfelfogás mellett – egy adott kép jó vagy rossz, igaz vagy hamis – ő ugyanis kizárólag eszerint értékelheti a képeket. Amikor úgy véli, hogy az imitáció olyan rossz, hogy világfogalmunk alapvető kiigazítására lenne szükség ahhoz, hogy igaznak és jónak tudjuk akár csak képzelni, akkor a művésszel kapcsolatos speciális magyarázatokhoz folyamodik. Ezek közül azokat szokta előnyben részesíteni, melyek ezeket az imitációkat a művész tehetségtelenségével vagy csalásával magyarázzák, vagy azzal, hogy a művész egyszerűen nem normális. Ám a modernitás kapcsán ezek a magyarázatok nyilvánvalóan helytelenek, és ez végül egy másik lehetőséget vetett fel: azt, hogy a szóbanforgó művésznek valójában nem az volt a célja, hogy a valóságot imitálja, amit aztán rosszul reprezentál, hanem hogy kifejezzen bizonyos dolgokat a valóságról, amit igen jól meg is tett. A művészetszemlélet teljesen más módja alakult ki, melynek – úgy tűnt – semmi köze Leonardo üvegtáblájához.

Ám a művészet természetesen sohasem szakad el tőle, még az új szemlélet uralma alatt sem. A kifejezés persze a leonardói felfogástól való eltérés volt, és az eltéréseket itt nem reprezentációs eltéréseknek szánták. A kifejezés elkerülhetetlenül a kép torzulását eredményezte – de hogyan másként lehetne torzulásról beszélni, ha nem egy világos mimézis modelljéhez viszonyítva? Volt igazság abban az állításban, hogy az áttetszőség-teoretikusok nem tudnak számot adni a reprezentáció azon összetevőiről és jellemzőiről, melyeknek nem szántak reprezentáló funkciót. Másrészt viszont ettől még nem lehetett megtakarítani egy olyan döntést, mely parallel azzal, ami az átlátszóság-teoretikusnak kellett meghoznia: most azt kellett eldönteni, hogy mely torzulások tudhatók be a reprezentáció fogyatékoságának, és melyek a kifejező erő következményei. (Van egy jószándékú, de buta elmélet, miszerint minden eltérés expresszív eltérés.) Mindez igaz, de lehet, hogy az a hely, ahol a bennünket foglalkoztató fogalmak – a stílus, a kifejezés és a metafora – vannak, a kép és a tárgy eltérései között helyezkedik el, melyeket az átlátszóság-elmélet csak negatívan tud értékelni, és csak a mimézis kudarcának tud tulajdonítani.

Ezen a ponton érdemes megjegyeznünk: lehetséges, hogy az eltérések egy bizonyos időpontban láthatatlanok legyenek, egyszerűen azért, mert a művész és a néző között van egy megállapodás, miszerint egy adott reprezentáció megkülönböztethetetlen minden neki megfelelő tárgytól. Giotto kortársait lenyűgözte realizmusa, és még Vasari is – pedig Giotto

és ő között lezajlott a teljes reneszánsz – azzal magasztalta egyik festményét, egy vizet ivó ember képét, hogy az „olyan hatásosan ábrázolja az alakot, hogy eleven személynek hinni, aki vizet iszik”. Ez a dícséret egyik hagyományos formája, nekünk mégsem ez jut eszünkbe, amikor a Giotto-képre nézünk. Ami Giotto kortársai számára átlátszó lett volna, majdnem olyan, mint egy üveglap, melyen keresztül egy szent valóságot látnak, számunkra átlátszatlaná vált, és mi rögtön tudatában vagyunk valaminek, ami számunkra átlátszatlan volt, számunkra viszont értékes – Giotto stílusának. Az átlátszóság-elmélet teoretikusa ezt egyszerűen azzal magyarázna, hogy Giotto olyan korszakban élt, amikor a külső dolgokat még nem tudták pontosan ábrázolni. Én nem annyira azt nevezem „stílus”-nak, amit Giotto látott, mint inkább azt, ahogyan látta azt: ebből kifolyólag a stílus valami láthatatlan. Bizonyára a korszak művészeti világát alkotó polgárok kellőképpen nagy csoportjának volt ilyen a látásmódja, különben nem dícsérhették volna Giottót olyan kifejezésekkel, amilyenekkel Vasari méltatja. Úgy tűnik, ez az állítás általánosan igaz. Proust leírása szerint a nagy színész, Berma ugyanígy volt átlátszó; Proust soha nem volt képes látni azt, amiért elment, nevezetesen a nagyszerű színjátszást. Ehelyett mindig azon vette észre magát, hogy magát Phaedrát látja, aki reménytelen szerelme miatt szenved. Berma egyfajta tükörré változott át, mely egy jellemet mutat, Marcel pedig nem a szereplő játékának volt tudatában, hanem magának a szereplőnek. Soha nem fogjuk látni Bermát a színpadon, de biztos vagyok benne, hogy ha egy időutazás csodája folytán látnánk, művészete egyáltalán nem tenné ránk azt a lenyűgöző hatást, amit Proustra tett. Alakítása a *Belle Epoque* színházi világához tartozó átlátszatlan előadó artefaktuma lenne, stílusa pedig ugyanolyan jól felismerhető lenne, mint Nancy bútorainak vagy Toulouse-Lautrec plakátjainak stílusa. Valószínűleg csak saját művészeink hatnak ránk meggyőzően, akiket, mint Elliot Gouldot, azért látunk természetesnek, mert közönségük az ő imitációivá alakult át. De Berma korának színpadán Gould olyan átlátszatlan lenne, hogy még csak nem is úgy észlelnék, mint aki éppen előad valamit.

E fejtegetés során többször utaltam rá, mennyire foglalkoztatnak a korszakok és a személyek közötti strukturális analógiák. Mindkettő rendelkezik egyfajta belsővel és külsővel, egy *pour soi*-val és egy *pour autrui*-vel. A belső egyszerűen az a mód, ahogyan a világ adva van, a külső pedig az, ahogyan egy korábbi tudat egy későbbi vagy másik tudat számára tárggyá válik. Miközben a világot úgy látjuk, ahogyan, a világlátás módját nem látjuk: egyszerűen a világot látjuk. Világtudatunk nem része annak, aminek tudatában vagyunk. Később talán, amikor megváltoztunk, látni fogjuk, hogy az, ahogyan a világot láttuk, valami más, mint az, amit láttunk, és egyfajta globális színezetet ad a tudat tartalmainak. Frege a jelentés hordozóiról beszélve különválasztja azt, amit azok *Farbung*-jának nevez. Ez az a fogalom, amit igyekszem megragadni. Vegyünk egy jól ismert Dickens-metszetet, mely gyakran díszíti műveit. Kétségtelenül azért készült, hogy tisztelőinek legyen egy portréjuk a nagy emberről. „Íme Mr. Dickens” – mondhatják – „pontosan olyan, mint ő volt”. De az átlátszóság kritériumai mellett nem lehet pontosan olyan, mint ő, és aki azt hiszi, hogy pontosan olyan, az nincs tudatában annak, hogy tudatunk színezi a valóságot. Mi a metszetet egy kora-viktoriánus artefaktumként látjuk. A dimenziók és az arányok megmutatják, mikor készült: ma senki sem ábrázolna egy embert ilyen dimenziókkal és arányokkal, hacsak szándékosan nem archaizál. Nem ábrázolna így, és utána nem mondaná azt: „Íme Mr. Kuhns, pontosan így néz ki”. Nem, hiszen a szemei túl nagyok, a haja túl hullámos, az ajkai teltebbek, mint az ajkak valaha is a valóságban: ha valaki valóban így nézett ki, törzszülött volt. Ez egy romantikus fej, egy gazdag fej,

amelyik az egyik irányban visszapillant az Ossziánra és a *The Cenci*-re, a másik irányban pedig előretekint a párnázott bútorok és az Edward-korabeli súlyos kapuk felé. Kifejezi a kort – ami azt jelenti, hogy kifejezi az ebben a korszakban élő emberekre jellemző meggyőződéseket és beállítottságokat, az ugyanis, ahogyan a metszet Dickenst mutatja, előfeltételezi mindezeket. Amikor ezek a meggyőzések és beállítottságok megváltoznak, vége a korszaknak, és az ember többé nem teljesen úgy látja Dickens urat, továbbá az összes többi tárgyat sem. És amikor valaki tudatában van ennek, akkor kívülről látja a korszak tudatát. Ez a színezés az, amihez a stílus és a kifejezés jellemzői kapcsolódnak, és egyben ez a színezés az, amiről az átlátszóság-elmélet nem képes számot adni. Ez a reprezentáció része, anélkül, hogy a valóság része lenne, és az átlátszóság-elméletben nincs hely ennek a különbségnek a számára. Azt mondani, hogy azok a jellemzők, melyek révén megkülönböztetni igyekeztem Lichtenstein reprezentációját Loranétól, nem részei a tartalomnak, természetesen annyi, mint az átlátszóság-elmélet előfeltételezéseire hivatkozni: tartalmon olyasmit értek, ami ugyanolyan stimulusokat adna, mint a reprezentált tárgy.

Azt javaslom, vizsgáljuk meg alaposan a színezés ebben a fejezetben említett jellemzőit, melyeket úgy igyekeztem lokalizálni, hogy megvizsgáltam az átlátszóság-elmélet hiányosságait. A reprezentálás módjai és a megmutatás módjai közötti analógiámnak van egy különösen szerencsés mellékterméke: ha ez az analógia valóban fennáll, a stílus és a kifejezés fogalmairól úgy tehetünk szert a legmélyebb belátásokra, ha megvizsgáljuk az elme nyelvének logikai sajátosságait. Olyan ez, mintha egy műalkotás egy művész tudatának külsővé válása lenne, mintha nem pusztán azt láthatnánk, amit látott, hanem azt a módot is, ahogyan látta azt. Canaletto Velence-szuvenírokat készített, és azt láthatjuk rajtuk, amit Velencében láthatnánk; az egykori nemesi turisták ezért vették meg őket. De a festmények többről szólnak, nem csupán gondolákról és a Basilica della Salute-ról: arról, hogy Canaletto hogyan látta a világot. Ez a látásmód pedig bizonyára nem tért el lényegesen attól, ahogyan a képek vevői látták a várost – hiszen velencei szuveníroknak látták. Ezek e képek a maguk módján ugyanolyan rejtélyesek, mint a város, talán azért, mert ezek: a város, mely öntudatra ébredt – talán azért, mert maga a város önálló műalkotás volt. De most térjünk vissza a logikai problémákhoz.

Annak érdekében, hogy a műalkotásokat elhatároljam azoktól a reprezentációs eszközöktől, melyek véletlenségből hasonlóak ugyan hozzájuk, de mégsem műalkotások, a retorika, a kifejezés és a stílus fogalmait vezettem be. Talán ezek a legalkalmasabbak arra, hogy hozzásegítsenek a művészet definiálásához. Úgy gondolom, a három közül a kifejezés fogalma tartozik legszorosabban a művészet fogalmához – végülis azt szokás a művészet definíciójának tekinteni, hogy a művészet kifejezés –, és ez a vélekedésem megerősítést nyerne, ha a műalkotások nem csupán reprezentálnák tárgyukat, hanem ezen felül ki is fejeznének róla valamit, amennyiben van tárgyuk. Tehát ami nem lenne képes kifejezni valamit, az nem lenne műalkotás. Ám ha figyelembe vesszük, hogy a stílus és a retorika előző vizsgáldásunkban majdnem ugyanezt a megkülönböztető funkciót szolgálta, arra következtethetünk: lehetséges, hogy ezek – bár a művészetelméleti bevezetőkből kevésbé kitüntetett szerep jut nekik – a kifejezés fogalmával közös jegyekkel rendelkeznek, melyeket hasznos lenne meghatározni. Maga a kifejezés fogalma ugyanis olyan sok területre terjed ki, hogy az a filozófus, akinek meggyőződése, hogy a kifejezés a művészet fontos aspektusa, minden idejét eltölthetné a fogalom egy olyan vonatkozásának vizsgálatával, melynek a művészetfilozófiához alig van köze. Azt feltételezem, hogy a stílus, a kifejezés és a retorika metszéspontjának az általunk keresett dolog közelében kell lennie, és ha ezt a továbbiakban szem előtt tartjuk, talán egy olyan védővarázs birtokába jutunk, amely megóv attól, hogy túlságosan elmerüljünk az egyszerre bűvöletkeltő és nehezen kezelhető fogalmak vizsgálatában, melyek mindegyikének könyvtárnyi irodalma van.

Lichtenstein *Madame Cézanne portréja*-nak elemzésekor az mondtam, hogy a művész a diagram-formát retorikusan használta fel. Most jobban meg akarom világítani ezt az állítást, előtérbe állítva néhány, a retorika gyakorlatában általánosan ismert jellemzőt. A gyakorlatban a retorika funkciója az, hogy egy beszéd hallgatóságában egy adott beállítottságot alakítson ki a beszéd tárgyának irányában: hogy a tárgyat egy adott megvilágításban láttassa. Kétségtelenül ez a tényközlésen túlmenő tevékenység az oka, hogy a retorikát manipulatívnak, a rétor pedig tisztességtelennek szokás tartani, a „retorikus” jelzőt pedig majdnem mindig elítélően használják. Természetesen a rétor – és bármelyikünk, amikor retorikai stratégiát követ – nem egyszerűen tényeket állapít meg, hanem úgy adja elő őket, hogy már ezzel is befolyásolja a hallgatóságot (logikailag érdektelen, hogy a tényközlés szintjén is hazudhat; feltételezhetjük, hogy kijelentése megfelel a tényeknek, melyekhez való ragaszkodásra gyakorta felhívunk bennünket; a retorika ugyanis csak akkor válik lehetségessé, ha ezt feltételezzük).

Loran diagramjának nagyjából az a funkciója, hogy feltérképezze a *Madame Cézanne portréja* által a nézőben kiváltott szemmozgásokat. Funkcióját a megigézett szem mozgásainak grafikonon történő ábrázolásával ki is meríti. Mint diagram igaz vagy hamis, és tesztek segítségével meghatározható, hogy melyik a kettő közül. Ezzel a nagybecsülendő szereppel teljességgel összhangban van, hogy a diagram tiszta és világos, sőt tetszetős legyen: hogy legyenek bizonyos esztétikai minőségei – anélkül, hogy műalkotás lenne. Legalábbis nem retorikusan használja fel a diagram-formát. Rengeteg

ilyen intenciójú diskurzus létezik, például a tudományos diskurzus egésze ilyen. Ezek semmi többet nem céloznak meg, mint hogy a közönségnek beszámoljanak bizonyos tényekről, amelyek irányában persze megjósolható egy bizonyos beállítottság, de ahol pusztán a tények elegendőek ennek kiváltásához. Az író vagy a beszélő nem avatkozik közbe, csupán hagyja, hogy a dolgok magukért beszéljenek. A kognitív és diszkurzív készségeken túlmenően semmilyen „művészet”-et nem használ fel. Ez persze az ideális eset. Valójában még a legobjektívabb jellegű írás esetében is alighanem elkerülhetetlenül jelen van a retorika. Lehet, hogy maga az objektív írásmód használata már eredendően retorikus, és retorikai szándéka éppen az, hogy abban erősítse meg az olvasót: ezek nem mások, mint maguk a tények, amelyek önmagukért beszélnek. Mégis, különbséget kell tennünk retorikus és nem-retorikus kommunikáció között; filozófiai vizsgálódásoknál az ideális esetre van szükségünk.

Felteszem, hogy a retorikának az a jellemzése, melyet most kifejték, mind a szavak, mind a képek esetében helytálló. Továbbá felteszem, hogy a reprezentált irányában kiváltott beállítottság létrehozása mindkét esetben intencionális. Egy üveg sör képe szomjúságot, egy női ruha képe érzéki vágyat válthat ki akkor is, ha kizárólag ezen dolgok külalakjának illusztrálására használják ezeket a képeket. Ám amikor egy üveg sört úgy mutatnak, hogy a szemlélő arra következtessen, hogy az be van hűtve, vagy egy ruhadarabot úgy, hogy abból viselőjének érzékiségére lehessen következtetni, akkor a szemlélő úgy fogja észlelni a sört, mint valamit, amit jó meginni, a ruhát pedig úgy, mint amit érdemes megvenni. Az ilyen észlelések előhívása pedig azt mutatja, hogy a reklámgrafikusok kiművelt retorikai készséggel rendelkeznek. A képeket valóban úgy festik meg, hogy megértésük szükségszerűen bizonyos következtetésekre vezessen, ezek a következtetések pedig bizonyos, a tárgy beállítása folytán megjósolható érzelmeket váltanak ki a nézőből. A sör esetében ábrázolt behűtöttség, melynek célja az, hogy a szemlélő elképzelje a szomjúság érzését és annak kielégítését, és a Carlo Dolci festményein ábrázolt könnyező, felnagyított szemek – melyek célja az, hogy kegyes szomorúságra indítsa a szemlélőt –, nem állnak olyan távol egymástól, hogy arra kellene következtetnünk: a retorika tárgyalásakor kizárólag annak legkiválóbb példáival kell foglalkoznunk. Számomra most egyedül az a logikai szempont érdekes, miszerint a retorika szándéka az, hogy valamilyen beállítottságot váltson ki (függetlenül attól, hogy jó vagy rossz indítékok rejlenek emögött). El kell ismernünk, hogy Dolci nagy szemű szentjei és mártírjai a mai ízlés számára túlságosan érzélgősek, indítéka pedig túlságosan egyértelmű, hogysem kiváltaná belőlünk a célbavett beállítódást; ez tehát azt jelenti, hogy a beállítódást kiváltó eszközök felismerése megakadályozhatja a megcélzott hatás létrejöttét. Még a legemelkedettebb művészetben sem nehéz retorikai aspektusokat találni, és lehet, hogy a művészet egyik legfőbb hivatása nem annyira ábrázolni, mint inkább úgy ábrázolni a világot, hogy az egy adott beállítódást és egy speciális látásmódot eredményezzen. Ez volt a virágzó itáliai barokk kimondott célja, ahol a művészeknek az volt a megbízatásuk, hogy a hit hangsúlyozása és megerősítése céljából bizonyos érzelmeket ébresszenek a nézőkben; és ez a világos célja a szocialista realizmusnak, valamint a mai világban általában a politikai művészetnek. Valójában nehéz elképzelni olyan művészetet, melynek nem célja valamilyen hatást létrehozni, és ennyiben a művet a maga teljességében tapasztaló befogadók világlátását valamelyest átalakítani vagy megerősíteni. Vegyünk néhány példát.

Mikor Napóleont római császárként ábrázolják, a szobrász nem egyszerűen divatjamúlt ruhában ábrázolja Napóleont – egy olyan ruházatban, melyet a római császárok

feltehetően viseltek –, hanem inkább arra akarja készíteni a nézőt, hogy a fenséges római császároknak megfelelő beállítottságot vegyen fel (mely Caesarhoz vagy Augustushoz illik, nem pedig Marcus Aureliushoz, hiszen az némileg más beállítottságot célozna meg) a téma, azaz Napóleon irányában. Az így felöltöztetett alak a méltóság, a tekintély, a nagyság, a hatalom és a politikai tökély metaforája; *a*-nak *b*-ként történő ábrázolása vagy leírása mindig ezzel a metaforikus struktúrával rendelkezik. Saskia Flóráként, Marie Antoinette pásztorleányként, Mrs.Siddons a tragédia műzsájaként, Gregor Samsa rovarként: mintha a festmény egyfajta felszólítássá alakulna át, hogy *a*-t *b* jellemzőivel felruházva lássuk (azzal a nem feltétlenül helytálló implikációval, hogy *a* nem *b*; a művészi azonosítás korábban bevezetett fogalmának ennyiben metaforikus struktúrája van). Az imént idézett eseteket meg kell különböztetnünk azoktól, amelyekben egy individuumot, aki egyébként véletlenségből éppen Napóleon, Sarah Siddons vagy Marie Antoinette, egy római császár, a tragédia műzsája vagy egy egyszerű *bergère* [pásztorlány] modelljeként használnak. A modellek ugyanis önálló reprezentációs eszközök, és pusztán azt képviselik, aminek a modelljei; a modell azonossága beleolvad jelöltjének az identitásába. A modellt átlátszónak szánják, és a befogadó feltételezetten nem annyira a modellt fogja észlelni, mint inkább azt, aminek a modellje; még ha természetesen a modell is az, akit lefestenek, lefényképeznek, és így tovább. Ha a modell túlságosan ismert ahhoz, hogy identitása eltűnhessen, akkor rosszul választották meg: Elizabeth Taylor, Jackie Kennedy vagy Richard Nixon nem lennének jó modellek, mert identitásuk túlságosan erős ahhoz, hogysem minden további nélkül eltűnhetne. A modell mint modell szert tehet bizonyos identításra, mint ahogyan a montparnasse-i Kiki vagy Renoir Gabrielle-je. De még itt is igaz, hogy a művész nem annak látja, aminek a modelljeként használja őket, ha valóban modellként és nem témaként használja őket: nem a tengerparton álló meztelen emberek helyettesítőiként, hanem a tengerparton található meztelen emberekként látja őket. Saskia olykor modell, olykor téma – például amikor Rembrandt a nyári kalapot viselő, vagy a haldokló Saskiát ábrázolja –, olykor pedig egy metafora alanya – Saskia-Virág-istennőként. A metaforikus átlényegülés struktúrájának egyik jellemzője, hogy az alany mindvégig megőrzi identitását, és mint olyat ismerjük fel. Ezért átlényegülés, nem pedig átváltozás: Napóleon nem változik át római császárrá, csak egy római császár jellemzőit hordozza – ezért van, hogy Gregor Samsa egy *science fiction* mű hőse, akiről inkább mondhatjuk, hogy átváltoztatott, mint hogy metaforizált.

Ha leleményesek vagyunk, nemcsak a legismertebb retorikai trópusnak, a metaforának, hanem az összes többinek is megtalálhatjuk a párdarabját a képi reprezentációban. Ám mivel céljainkat jobban szolgálja, részletes illusztrálás helyett inkább azt a kérdést tesszük fel: miért retorikai eszköz a metafora, következésképpen miért több a Napóleon-római-császárként-portré egy római császár olyan reprezentációjánál, melyben Napóleont modellként használják fel; vagy, miért több ez Napóleonnak klasszikus tógában történő ábrázolásánál. Úgy vélem, az erre adott válasz hozzásegít minket egy másik, az előző fejezetben tárgyalt probléma megoldásához, és magyarázatot tudunk adni arra, hogy egy műalkotás (a Lichtenstein-portré) és egy egyszerű reprezentáció (Loran diagramja) közötti különbség miért nem pusztán tartalmi különbség. Most a kérdést a következőképpen tehetjük fel: miért van az, hogy a Napóleon-római-császárként-kép és egy olyan kép közötti különbség, amelyen Napóleon egy római császár modelljeként szolgál, nem *pusztán* tartalmi különbség? És ha *pusztán* tartalmi különbség, akkor mi értelme van egy Napóleont a császári nagyság alakjaként mutató metaforát használni, ahelyett, hogy

Napóleont egyszerűen a császári nagyság kellékeivel mutatnánk, melyekből, mint tudjuk, rengeteg volt: miért ne „hagyjuk a tényeket önmagukért beszélni”, annál is inkább, ha a metafora maga semmilyen új tényt nem tesz láthatóvá? Így ahhoz a kérdéshez jutunk vissza: minek a metafora egyáltalán?

Arisztotelész *Retorika*-ja elsősorban morál-pszichológiai értekezés. A II. könyv az érzelmek olyan elemzését adja, amely óta – úgy vélem, Heidegger joggal jegyezte meg – egy lépést sem tettünk előre. Arisztotelész az érzelmekkel mindenekelőtt mint a retorika hatásaival foglalkozik; a retorika valamely leírt dolog irányában való beállítottság kiváltását célozza, úgy írva le azt, hogy a leírás a megfelelő érzelmeket váltsa ki. Következésképpen elengedhetetlen, hogy a rétorok fogalmilag kielégítően tisztázzák az érzelmek mibenlétét: ha haragra akarnak indítani, akkor tudniuk kell, hogyan jellemezzék a harag célba vett tárgyát, hogy az azzal szembeni harag legyen az egyetlen igazolható reakció. A hallgatóságról nem egyszerűen azt feltételezik, hogy észreveszi, hogy valaki egy bizonyos módon megsértett valakit; a sértés fogalmával rendelkezni annyi, mint a tényre az ennek megfelelő haraggal reagálni. Tehát többről van szó, mint annak eléréséről, hogy a hallgatóság egy leírást igazként fogadjon el, nevezetesen egy olyan beállítottság kiváltásáról, mely spontán módon jött volna létre, ha a tárgy eredetileg állt volna olyan megvilágításban, amilyenbe a rétor helyezte. A gyakorlati szillogizmust arra szánják, hogy egy cselekvésre fusson ki, az elméleti szillogizmust pedig arra, hogy egy meggyőződésre. Ezek mintájára a *Retorika* Arisztotelészét egyfajta patetikus szillogizmus-struktúra kidolgozójának tekinthetjük, aminek valamilyen érzelmet kell eredményeznie. Végülis, hasonlóan a hithez [belief] és a cselekedetekhez (és ellentétben a pusztá észlelésekkel és a testmozgásokkal), az érzelmek (ellentétben talán a pusztá érzésekkel) szintén az igazolás struktúráiba vannak beágyazva. Vannak dolgok, melyekről tudjuk, hogy bizonyos körülmények között éreznünk kellene azokat. És vannak dolgok, melyeket éreznünk, és tudjuk, hogy nem lenne szabad éreznünk, éppen úgy, ahogyan vannak dolgok, melyekről tudjuk, hogy hinnünk kellene bennük vagy meg kellene tennünk azokat, vagy nem lenne szabad hinnünk bennük és nem lenne szabad megtennünk azokat. A hit, a cselekedet és az érzelem inkább egy személy állapotai, semmint egy érvelés lépései, és ezért az arisztotelészi struktúrában éppúgy helyük van oksági, mint logikai megfontolásoknak. A rétornak nem elegendő demonstrálnia, hogy egy bizonyos érzést kellene éreznünk, vagy hogy a hallgatóságot az igazolná, ha érezné ezt, az pedig nem, ha nem érezné. A rétor csak akkor érti a mesterségét, ha *kiváltja ezt az érzelmet*, nem pedig egyszerűen elmondja, hogy mit kellene érezni. Valamilyen csodálatos módon meg kell ragadnia az elmét és az általa megcélzott állapotba kell juttatnia. Mivel nem is automatákkal, de nem is merőben racionális lényekkel áll szemben, a retorikának – ami a meggyőzés és a logika művészete – pszichologizált formájában, a bizonyítás művészeteként egyrészt meg kell ragadnia a hallgatóságot, másrészt pedig jellemeznie kell a tényeket és a közöttük levő viszonyokat.

Arisztotelész egyik legérdekesebb pszichológiai-logikai megfigyelése szerint az enthüméma a retorikai célokra legalkalmasabb logikai forma. Ez első látásra rejtélyesnek tűnhet, de valami döntőhöz adja meg a kulcsot. Az enthüméma csonka szillogizmus, hiányzó premisszával vagy hiányzó konklúzióval, és érvényes szillogizmust akkor eredményez, ha – azon túl, hogy teljesülnek a szillogisztikus érvényesség általános feltételei – a hiányzó sor egy magától értetődő igazság, vagy valami, amit annak szokás tekinteni, amit tehát feltételezhetően mindenki elfogad: egy banalitás. Ám ezek szerint az enthümémánál nem csak arról van szó, hogy a premisszái igazságából (melyek megfelelő

esetben magától értetődően igazak) fakadó konklúziót demonstrálja, hanem arról is, hogy az enthüméma megalkotója és olvasója között összetett kölcsönviszony alakul ki. Az utóbbinak saját magának kell az előbbi által szándékosan nyitva hagyott űrt betöltenie: neki kell pótolnia a hiányzót és aztán levonnia saját következtetéseit („saját következtetéseit” azok, melyeket „bárki” levonna). A passzív befogadóval ellentétben neki nem mondják meg, mit kell beillesztenie, hanem saját magának kell kiderítenie és aztán odahelyeznie. Részt kell vennie az ész közös eljárásában, ami a rezponzív imához hasonló módon működik, ahol úgymond nem a gyülekezethez – a gyülekezet előtt –, hanem a gyülekezettel együtt imádkoznak. Az enthüméma hallgatósága kicsiben ugyanúgy cselekszik, ahogyan ideális esetben minden olvasónak cselekednie kell: részt vesz a folyamatban, nem pedig információkat kódolnak bele, mint egy *tabula rasá*-ra. Ennek a rábeszélő kiválasztásnak, amit az enthümémikus formák nagyszerűen példáznak, ellensége az explicit kimondás; és valami ehhez hasonló igaz a retorika minden más formájára is. Elég, ha a „retorikus” melléknév legismertebb köznyelvi előfordulására gondolunk, a „retorikus kérdés” kifejezésben. H. W. Fowler, a rá jellemző visszafogott ingerültséggel, azt mondja erről: „A kérdést gyakran nem úgy teszik fel, hogy információt hívjon elő, hanem úgy, hogy egy állítás erőteljesebb helyettesítőjeként szolgáljon. Emögött az a feltevés áll, hogy ha csak egyetlen válasz lehetséges, és azt a hallgató mintegy belülről, saját maga kénytelen megadni, az mélyebb hatást tesz rá, mint amit a beszélő állítása tenne” (*A Dictionary of Modern English Usage*, Oxford, 1926.). A dialógus mint a Szókratész által alkalmazott bábaművészet eszköze – amelyben Szókratész partnere úgymond maga alkotja meg azokat az elméleteket, amelyek kidolgozására Szókratész saját magát képtelennek állította – tehát nagyjából ugyanazokra a feltevésekre épül, mint ellenségeinek, a szofistáknak a retorikai trópus-rendszere, akik ezt ugyanebből a célból dolgozták ki. Pszichológiailag nincs eltérés a két módszer között, és nem meglepő, hogy szókratészi dialógusok írása egykor bevett retorikai feladat volt. Az enthümémikus űr tehát a retorika által kiaknázott kihagyásokat példázza; a rétor arra a valószínű pszichológiai feltevésre épít, hogy a hallgató maga fogja kitölteni az űrt az elme majdhogynem elkerülhetetlen működésbe lépésével, és így mindenki másnál hatásosabban győzi meg önmagát. A rétor a hallgató saját gondolkodó tevékenységét használja ki. Tanulságos megfigyelni, milyen keveset beszél Jágó, mikor ügyesen eléri, hogy Otello féltékenységében saját magát kergesse örületbe.

A metaforában is megtalálható valami ugyanebből a dinamizusból. De ha ez igaz is, önmagában még nem magyarázná meg, hogyan értjük meg a metaforákat, csupán azt jelzi, hogy a megértésben az elme valamilyen sajátos tevékenysége is jelen van: ezt Arisztotelész a logika szempontjából talán nem elég kimerítően, de a megértés szempontjából megfelelő pontossággal úgy magyarázott, mint egy közbülső *t* terminus megtalálását. Ha *a* metaforikusan *b*, akkor kell lennie valamilyen *t*-nek, amire igaz, hogy *a* *t*-hez viszonyítva ugyanaz, mint *t* *b*-hez viszonyítva. A metafora tehát egyfajta elliptikus szillogizmus lenne, egy hiányzó terminussal, ennél fogva enthümémikus következtetéssel. Talán minden terminus-párhoz található egy harmadik terminus, amely metaforává kapcsolja őket össze, kezdetben bármilyen távol állónak tűnjenek is egy lehetséges lexikai térképen. Tehát éppúgy, mint az enthümémák esetében, a metaforánál is valamilyen magától értetődőnek vett, közhelyszerű előfeltételezés irányítja a megfelelő közbülső elem kiválasztását. Ez a tény már önmagában erősen kérdésessé tenné azt az elgondolást, miszerint a metafora képezi a nyelv *eleven peremét*. Azonban nem az a lényeg, hogy Arisztotelésznek sikerült-e megtalálnia a metafora logikai formáját, hanem inkább az, hogy

pragmatikailag valami döntőt azonosított: meg kell találni a közbülső terminust, az űrt be kell tölteni, az elmének működésbe kell lendülnie.

A részvételre való felhívás hatástalan vagy egyszerűen zavarbaejtő egy elégtelen tudással rendelkező személy számára: Napóleon-római-császárként csak azok számára vizuális metafora, akik tudják, hogy Napóleon általában miként öltözködött, hogy történetileg hiba volt Napóleonnak így öltözködni, hogy a római császárok öltözködtek így, és így tovább. Ezen túl, a nézőnek a metaforát a „miért *azt* az embert öltöztette a művész *azokba* a ruhákba?” kérdésre adott válaszként kell felfognia, ami teljesen más kérdés, mint az, hogy „miért van így felöltöztetve Napóleon?”. Az utóbbira adott válasz valószínűleg egyáltalán nem lenne metaforikus. Röviden – és ez a megfigyelés a logika szempontjából eléggé ígéretes ahhoz, hogy később visszatérjünk rá: a metaforikus kifejezés helye inkább az ábrázolás (Napóleon-római-császárként), semmint az ábrázolt valóság (nevezetesen, az azokat a ruhákat viselő Napóleon). Természetesen nem titok, hogy Napóleon erőteljes személyiség volt. A retorikus portré szándéka az, hogy ezt a mindenki által ismert tényt a római hatalom fényébe állítsa, és ennek a klasszikus fogalomnak összes magasztos konnotációjával ellássa. És ez a fogalom valóban hatásos, gazdag, és aligha kimeríthető. Ha Napóleon egyszerűen római tógát viselne, azon kívül, hogy miért teszi ezt, mást nemigen kellene megértenünk – hacsak *maga* a ruha nem rendelkezne Napóleon számára metaforikus jelentőséggel, amit egy szó szerinti portréja, amelyen ezt a ruhát viselné, nem tudna kifejezni. Egy metafora képe nem szükségképpen metaforikus kép, sőt majdnem biztos, hogy nem az. Ezért – vagy legalábbis részben ezért – döntő fontosságú, hogy különbséget tegyünk a reprezentáció formája és a reprezentáció tartalma között.

Ezeket a futólagos megfigyeléseket szem előtt tartva most visszatérhetünk az előző fejezetben egymás mellé állított példáinkhoz. Tanulságos lesz még egyszer megmutatni, hogy struktúráját tekintve miben különbözik a Cézanne feleségét ábrázoló portréről készült Loran-diagram és ennek Lichtenstein-féle átvétele. A két reprezentációnak ugyanaz a festmény, ugyanaz a portré a tárgya. Az egyik esetben a diagram a szem pályagörbáját térképezi fel, többé-kevésbé. A másik szándéka, ahogyan láttuk, teljesen más. Metaforaként a következőképpen értelmezhetjük: ez mintegy a *Madame Cézanne portréja*-diagramként. A portré átlényegítése ez, amelyben a portré (hasonlóan Napóleonhoz) a helyettesítésben, aminek az a szerepe, hogy más jellemzőkkel ruházza fel, megőrzi azonosságát: a portrét diagramként látni azt jelenti, hogy a művészt úgy látjuk, mint aki a világot sematizált struktúraként látja. Ahhoz, hogy a szemlélő együtt tudjon működni az átlényegítésnél, természetesen ismernie kell a portrét és Loran diagramját, és el kell fogadnia a diagram fogalmának bizonyos konnotációit, majd fel kell ruháznia a portrét ezekkel a konnotációkkal. Tehát a műalkotás inkább átlényegítő ábrázolás, mint *tout court* ábrázolás, és úgy gondolom, ez általánosan igaz a műalkotásokra, amikor azok ábrázolások, függetlenül attól, hogy az átlényegítés tudatos – mint a fentebb elemzett mestermű esetében –, vagy a művész tudattalanul ruházza fel tárgyát meglepő, ám azt minden részletében átható jellemzőkkel. A műalkotást megérteni annyi, mint felfogni a metaforát, ami – úgy gondolom – mindig jelen van. Újabb példa gyanánt vegyük szemügyre Gainsborough St. James Mallról készített festményét. A kép valóban IV. György-korabeli, sétáló hölgyeket mutat – ám a nők egyszersmind virágokká vannak átlényegítve, az *allée* pedig egy folyammá, amelyen tovalebegnek, és a kép több, mint a szabadidő eltöltésének és a divatnak egy dokumentuma: az idő és a szépség metaforájává lesz. Ám mindegyik műalkotás példa az elméletre, ha az elmélet helytálló: Rembrandt prófétaként, Parmigianino

domború tükörképé, Diocletianus Héraklésként, Krisztus báránkyént. Mindazonáltal úgy vélem, a művészetnek azok a legnagyobb metaforái, melyekben a megfigyelő azonosul az ábrázolt alak jellemzőivel, és saját életét az ábrázolt életként látja: saját magát Anna Kareninaként, Isabelle Archerként, Elizabeth Bennetként vagy O-ként; hársfateát kortyolgatva, a marabári barlangokban, az East Egg-en vagy a Vörös Szobában. Ezekben az esetekben a műalkotás az élet metaforájává lesz, és az élet átlényegül. Az efféle átlényegítés struktúrája valójában talán a hamis látszat struktúrájához hasonló – ahol a tettetés nem valamilyen csalás céljából történik, hanem valamilyen örömszerzés érdekében. Az ilyen esetekben persze mindig tudnunk kell, hogy nem azok vagyunk, akinek tettetjük magunkat, és a tettetés – a játékhoz hasonlóan – megszűnik tettetés lenni, mikor már végrehajtottuk. De a művészi metaforák annyiban eltérnek ezektől, hogy valamilyen módon igazak: magunkat Annaként látni annyi, mint valamilyen módon *Annának lenni*, és a magunk életét az *ő* életként látni: megváltozni az Annának-lét tapasztalata által. Tehát az a gondolat, hogy a művészet tükör (domború tükör!), végső soron mély lényeglátásról tesz tanúbizonyosságot, hiszen – ahogy vizsgálódásunk kezdetén láttuk – a tükrök valami olyasmit mondanak el nekünk, amit nélkülük nem tudhatnánk meg magunkról; a tükrök az önfelfedés eszközei. Megtudunk valamit magunkról, ha képesek vagyunk valamiképpen Annaként látni magunkat. Természetesen tudjuk, hogy nem vagyunk szép nők, vagy egyáltalán nők sem vagyunk, arról nem is beszélve, hogy oroszok és tizenkilencedik századi emberek lennénk. Identitásunktól nem lehet teljesen elválasztani az arra vonatkozó meggyőződésünket, hogy mi az az identitás: Annának hinni magunkat annyi, mint Annának lenni arra az időre, amíg ezt hisszük; életünket szexuális csapdaként, magunkat pedig a kötelesség és a szenvedély áldozataként látni. A művészet olykor az élet metaforája, és amikor az, akkor az az ismerős élmény, hogy a művészet segítségével „kilépünk” önmagunkból – a jólismert művészi illúzió – gyakorlatilag egy olyan metaforikus átalakulást jelent, melynek alanya mi magunk vagyunk. A mű végső soron rólunk, csodálatos nőkké átlényegített hétköznapi emberekről szól.

Ezek persze emelkedett eszmefuttatások. Ám el kell ismernünk, hogy egy ponton érinteni kell a kérdést, hogy mi az, ami magát a művészetet emelkedett tevékenységgé teszi, és mi az oka annak, hogy a művészetet általános tisztelet övezi. Szép dolgok létrehozása persze emelkedett tevékenység, mint ahogyan a szépség emelkedett minőség. Ám az esztétika – ezt gyakorta láthattuk – alig érinti a művészet lényegét, főként nem a nagy művészetét, amely biztos, hogy nem a legszebb művészet. És eddigi fejtegetésünk annyira egyszerű példákat vett alapul – üres vásznak, ócska dobozokat és egyszerű vonalakat –, hogy részegítő, ha csak egy pillanatra is, eltűnődünk a mesterműveken. De egyelőre le kell ereszkednünk a csúcsokról, ahol nehéz a fellengzősség látszatát elkerülni, és retorikai szempontból kell megvizsgálunk a műalkotások néhány nyilvánvalóbb jellemzőjét és implikációját.

Az első a következő: ha a műalkotások struktúrája ugyanolyan, mint a metaforák struktúrája, vagy nagyon hasonló ahhoz, akkor a műalkotásnak semmiféle parafrázisa vagy összefoglalása nem képes olyan hatást tenni a befogadóra, mint maga a műalkotás. A mű belső metaforájának semmiféle kritikai taglalása sem képes helyettesíteni a művet – minthogy egy metafora leírása egyszerűen nem rendelkezik a metafora erejével, ugyanúgy, ahogyan egy félelem keltette kiáltás leírása sem ugyanazokat a reakciókat váltja ki, mint maga a jajveszékelés. Egy általunk csodált műalkotásról beszélve mindig veszélyes szavakba önteni, hogy a festmény mit jelent, mert bárki azt mondhatja erre: „ez minden?”,

azt értve rajta, hogy szerinte *ez* nem túl sok. Ha úgy próbálunk választ adni erre a lekicsinylő reagálásra, hogy még valamit hozzáteszünk a leírásunkhoz, újra felteheti ezt a kérdést. Ennek az az oka, hogy a többlet – mely mindig jelen van – nem egyszerűen mennyiségi többlet, amit több szóval kimeríteni remélhetünk, hanem inkább a mű ereje, amit a metafora foglal magában, és az erő valami olyasmi, amit *érezni* kell. A metaforák nem csupán jóval több konnotációval rendelkeznek, mint amennyit pontosan meg lehetne határozni (ebben az értelemben talán ki tudnánk „bontani” a metaforát alkotó konnotatív elemek teljes sorát), hanem arról van szó, hogy a konnotatív ekvivalens egyszerűen nem rendelkezik a metafora erejével, minthogy – az attribútumok listájaként – logikailag teljesen más típusú, mint a metafora. A művészetkritika tehát, amely ennek a kibővített értelemben vett metaforának az értelmezésében áll, nem törekedhet arra, hogy pótolja a művet. Funkciója inkább az, hogy az olvasót vagy a nézőt ellássa azokkal az információkkal, melyek ahhoz szükségesek, hogy reagálni tudjon a mű erejére – ami végülis elveszhet a fogalmak változása miatt vagy hozzáférhetetlenné válhat, ha a művet bizonyos külsődleges jellemzői miatt egy másik kulturális közeg képtelen műnek látni. Nem egyszerűen arról van szó, ahogyan ezt gyakran mondják, hogy a metaforák elcsépelletté lesznek; a metaforák úgy halnak ki, hogy olykor a képzett tudósoknak kell feléleszteniük őket. Az olyan diszciplínák, mint a művészettörténet és az irodalomtörténet, nagy értéke abban áll, hogy az ilyen műveket újra megközelíthetővé teszik.

Ezek szerint van némi igazság abban az állításban, hogy „figyelmünket magára a műre kell irányítanunk”, hogy a közvetlen tapasztalatot nem helyettesíti és nem is helyettesítheti semmi. Ennek a gondolatnak az analogonját bizonyos jólismert empirista elméletekben találhatjuk meg, és felszínes olvasat alapján ellene vethetnénk, hogy az analógia bizonyos mértékig aláássa azt, amiről azt reméltük, hogy a műalkotások megkülönböztető jellemzője. A „piros”-hoz hasonló predikátumok megértéséhez ugyanis a piros egyszerű minőségének közvetlen tapasztalása szükséges, amit semmi sem helyettesíthet, így semmilyen leírás – bármilyen hosszúra nyújtott legyen – nem lehet ekvivalense a primitív tapasztalatoknak. Ennek az analógiának az alapján kétségtelenül fel lehetne vetni, hogy miként az empirizmus által nagyra tartott primitív minőségeknél, a műalkotások esetében is van valami egyedülálló és redukálhatatlan, és az „Éjjeli őrjárat” egyedülálló minősége a maga módján ugyanolyan része az univerzum alapanyagának, mint a „piros” egyszerű minősége. Ezzel pedig úgymond meg lenne a művészet különlegességének magyarázata! Vonzó elmélet, de végső soron nem meggyőző. Nem az, mert még egyszer: a műalkotások struktúrája a metaforák struktúrájához hasonló és a *művészi* tapasztalat belsőleg kapcsolódik ehhez a struktúrához. Emiatt a művészetnél egy kognitív reakcióról van szó, ami egy összetett megértés-aktust foglal magában, és teljesen más, mint az egyszerű tulajdonságokkal való bázis-találkozás. Ha a jelentést az annak denotációjával való megismerkedéssel tanuljuk meg, az képessé tehet bennünket arra, hogy alkalmazni tudjuk az „Éjjeli őrjárat” nevet, mint ahogyan a „piros”-sal való, ehhez hasonló találkozás képessé tesz bennünket a „piros” alkalmazására. De az erre vagy bármely más festményre való reagálás jóval több annál, mint hogy képesek vagyunk azonosítani azt. A rezponzív megértésnek pontosan ezt az összetettséget kell – sokszor explicit módon – a művészetkritika és a művészettörténet közvetítésének elősegítenie. És nemcsak az tartozik bele a minket „magához a műhöz” irányító gondolkodásába, hogy a másodrangú műveket kikezdi, hanem az is, hogy elfogadják a primitív tapasztalattal való analógiát: jellemző módon ők a művészi tapasztalatot valóban egyfajta esztétikai homályként kezelik, aminek

egyetlen verbális megfelelője a töltelékszó. Elkerüli figyelmüket az az összetett struktúra, melyet a mű befogadásának lehetősége foglal magában – mint ahogyan a mű leírására használt nyelv és magának a műnek a tapasztalása közötti bonyolult viszony is.

De nem csupán erről van szó. A műalkotásoknak azoktól a történeti és általában oksági mátrixoktól való elválasztásával szemben foglaltam állást, melyekből identitásukat és struktúrájukat nyerik. „Maga a mű” ugyanis olyan sok, a művészi környezethez való oksági kapcsolódást előfeltételez, hogy egy ahistorikus művészetelmélet filozófiailag nem védhető. Ezt csak még erősebben alátámasztja a retorikai erő fenti elemzése. A mű retorikája előfeltételezi az azokhoz a fogalmakhoz való hozzáférést, amelyekkel az enthümémákat, a retorikai kérdéseket és magukat a trópusokat kiegészítik, és ha ezek nem hozzáférhetőek, akkor nem érezhető a mű ereje, ennél fogva maga a mű sem. De mindezen túl, analitikus igazságnak tartom, hogy maga a retorika intencionális tevékenység, és csak bizonyos létezők képesek rá. Ha ez igaz, akkor a mű és a művész közötti fontos viszonyt implikál. Arra utal implicit módon, hogy a retorika segítségével arra próbálják készíteni a befogadót, hogy reagáljon – esetleg hibásan – a műre. Az „intencionális” természetesen nem vonja maga után a „tudatosan”-t, és elképzelhető egy olyan elmélet, amely a művészetet a művész tudattalanjába utalja – anélkül, hogy ez az elmélet megváltoztatná a művészet és annak intenciói közötti fogalmi viszonyt, hiszen a metaforákat *létre kell hozni*. Tehát pszichológiailag – a továbbiakban nem kívánok ebben az irányban haladni – mindez rendkívül bonyolult.

Végül arra a futólagos megállapításomra térek vissza, hogy a metaforikus struktúrának a reprezentációnak nem a tartalmához, hanem más jellemzőihez van köze. Ennek kell magyarázatot adnia arra, hogy a műalkotások és az egyszerű reprezentációk közötti különbség miért nem pusztán tartalmi különbség. Ezen túl azt is érthetővé kell tennie, hogy egy ugyanazzal a tartalommal rendelkező másik reprezentáció miért lenne teljességgel képtelen arra, hogy helyettesítse a művet – azért, mert a mű erejének egy része belsőleg kapcsolódik *annak* a reprezentációnak a jellemzőihez. Ezt nemigen lehet anélkül tisztázni, hogy a metaforának némely más, az eddigiekben nem tárgyalt logikai jellemzőjét is figyelembe vennénk, és bár a metafora hatalmas témakör, nem kerülhetem el, hogy valamilyen elemzését adjam – legalábbis a metaforával kapcsolatos olyan problémák elemzését, melyek a jelen vizsgálódás szempontjából fontosak.

Ebben az írásban szándékosan és célzatosan helyeztem a hangsúlyt a *vizuális* metaforákra, mivel ha tényleg vannak vizuális metaforák, akkor a metaforikus kifejezés helytálló elméletének a metafora mindkét alapvető reprezentációs rendszerben – tehát a nyelvi és a képi rendszerben – történő előfordulását meg kell tudni magyaráznia. Ennek megfelelően az, ami a metaforát lehetővé teszi, nem lehet valamelyik rendszer sajátos jellemzője, hanem a két rendszer közös jellemzőin kell alapulnia. Vannak például olyan elméletek, melyek a metaforát egyszerűen grammatikailag vagy szemantikailag deviáns mondatokként vagy kifejezéseként jellemzik. A nyelvi metaforák valóban lehetnek ilyenek, ám kétlem, hogy az, hogy valami metafora-e, bármilyen módon függne attól, hogy grammatikailag vagy szemantikailag deviáns mondat vagy kifejezés-e. Mert mit mondjunk akkor a képi metaforákról? Van a képeknek „nyelvtanuk”, ami a normális és a deviáns képek próbaköve lenne? És van valami – nevezzük képi kompetenciának –, a nyelvi kompetenciához hasonló dolog? Akkor milyen viszonyban áll a kompetenciának ez a két

rendszere? Amennyiben létezik ilyesmi, a képi kompetencia a nyelvi kompetencián élösködik, tehát végső soron a képi metaforákat a grammatikai kompetencia alapján kell megmagyaráznunk, megteremtve a lehetőséget a metafora mint valami grammatikailag deviáns egységes elmélete számára? Vagy esetleg éppen fordítva? Vagy pedig két független rendszer van? Ezeket a kérdéseket nem itt, a művészetfilozófiában kell megválaszolni. Másutt foglalkozom velük, és a filozófia mint olyan központi kérdéseinek tartom őket. Itt csupán a fogalmi provincializmus elleni figyelmeztetésképpen vettem fel őket: pusztán az, hogy megtaláljuk a nyelvi metafora helytálló elméletét, még nem jelenti, hogy megtaláltuk a *metafora* helytálló elméletét. A nagyobb világosság kedvéért mindazonáltal jobb, ha fejtegetésem során nyelvtani, vagy legalábbis nyelvi területeken mozgok. Hadd kezdjem néhány dogmatikus megállapítás vizsgálatával.

(1) Gyakran állítják, hogy a hétköznapi nyelv az elhalt metaforák temetője, mintha a szó szerinti diskurzus halott, úgyszólván elfásodott metaforákból állna, a metaforák pedig a nyelv kipattanó rügyei lennének. Mindez számomra teljesen tévesnek tűnik. A hétköznapi beszéd természetesen tele van klisékkel, és a klisék kétségtelenül halott, vagy legalábbis megkopott metaforák (mégis mennyire találó a halálról mint a nagy alvásról, az időről mint folyamról, az életről mint álomról, a szenvedélyről mint lángról, a férfiakról mint disznókról beszélni). A klisék gyakorlatilag szólásokként lépnek be a beszédbe, az elfogadott bölcsesség párlataiként, melyeket azért veszünk elő, hogy – a karácsonyi díszekhez hasonlóan – megszépítsünk valamilyen eseményt. A pillanat megnyilatkozásai ezek, mint a „Boldog születésnapot!” vagy a „Váljék egészségedre!”. Ezeket megérteni annyi, mint érteni, hogy hol és mikor helyénvaló kimondani őket – aminek semmi köze a nyelvi kompetenciához, hanem inkább a kulturális kompetencia része. Mint ilyeneket el kell őket választanunk az olyan szó szerinti mondatoktól, mint „a víz forr”, ami meghatározott vízre adott hőfokon igaz, és semmi köze a kulturális kompetencia formális aspektusaihoz. „A víz forr” soha nem volt életerős trópus, így aztán most nem is fáradt trópus. Senki soha nem találta ki. Állítsuk szembe a „forrott a véré”-vel. Ez valószínűleg a banalitás felé tartó középkorú metafora: használója nem a kitalálója – merem állítani, hogy valamelyik író találta ki. Feltűnő, hogy „forrott a nyirokja”-metafora nem használatos, mivel a nyirok – ellentétben a vérrel – nem olyasvalami, amivel kapcsolatban metaforákat lenne szokás alkotni. Persze erre azt lehetne mondani, hogy a „forrott a vére” a szó szerinti kifejezés, és a „forr a víz” a metaforikus melléktermék, mely – ahogy általában a szó szerinti diskurzus – klisévé lett. Ez természetesen tévedés, aminek okait az alábbiakban közelebbről is meg fogom határozni. Egyelőre csupán azt állapítom meg, hogy a „forr a víz”-et „a víz eléri a 100 fokot”-ként lehet pontosítani, ám nem tudnánk hasonló pontosítást találni a „forr a véré”-t helyettesítendő: a belső forrás ugyanis a diskurzus tárgyának halálát jelentené. A metaforák általános megkülönböztető jegye, hogy ellenállnak az ilyen helyettesítésnek és pontosításnak; úgy gondolom, ennek a magyarázata kulcsot kell adjon a fogalom megfejtéséhez. Ha léteznek képi metaforák, akkor sejtésünk szerint képi klisék vannak, de nem minden kép sorolható be a két típus valamelyikébe. Valaki kitalálta, hogy egy ökölcsapás elszenvedését a szenvedő fél feje körüli csillagokkal és ferde vonalakkal jelezzük, ami aztán a képregények jelrendszerének kliséjévé lett – vajon a „csillagokat látás”-ennek verbális megfelelője, vagy pedig a másik a képi megfelelő? –, ám az is lehetséges, hogy egy kép, amelyen egy ember látható csillagokkal a feje körül, egyszerűen csak egy olyan kép, amelyen egy ember van, csillagokkal a feje körül.

(2) Úgy vélem, a metaforákat deviáns megnyilatkozásoknak tekintő elmélet elismeri azt, amit a fentiekben bizonyítani próbáltam: hogy kell lennie egy olyan megkülönböztetésnek, amely a metaforákat – régieket és újakat egyaránt – elválasztja a szó szerinti megnyilatkozásoktól, amelyek élettartama nem egészen olyan jellegű. Ezen elmélet szerint a deviancia elegáns fogalmának segítségével nagyszerűen – és egyúttal strukturálisan – elvégezhető ez a megkülönböztetés. A deviancia megkülönböztetendő a rosszul-megformáltságtól és az agrammatikusságtól, és semmiféle statisztikai adathoz nincs köze. Az „a stitch in time” [„a stitch in time saves nine”: (amikor egy ruhadarab foszlani kezd) ’egy idejében tett öltéssel kilenc másikat takarítunk meg’; a kifejezés metaforikus értelemben használatos, és ’idejében elvégzett munká’-t jelent; ennek rövid változata a „stitch in time”] kliséjét, ami metafora, majdnem biztos, hogy gyakrabban használjuk, mint az „a stitch in brine”-ről (szó szerinti jelentése: egy öltés sósvízben] szóló mondatot, amelyet talán szó szerintinek tekinthetünk. Amikor valaki „egy öltés sósvízben”-ről beszél, egy tartósított, egy hiábavaló, egy víz alatti, vagy milyen öltésről beszél? Az „a sósvízben tett öltés jó”-ban nincsen egyértelmű metafora, de vajon azért nincs, mert maga a mondat nem deviáns? Hogyan lehet ezt eldönteni? Világos, hogy az elmélet jó úton halad, mivel a metaforikusságot inkább a mondat, semmint a szó tulajdonságaként vizsgálja, ami olyan elméleteket tett korlátozott érvényűvé, mint Nietzscheé vagy Derridáé. De a probléma, hogy miként azonosítsuk a devianciát, továbbra is megmarad; hasznosnak bizonyulhat, ha a dolgot először a képeknél vizsgáljuk meg.

Vegyünk egy olyan képet, amely Napóleont Madame Récamier-ként ábrázolja. Valószínűtlen öltözékben mutatja a császárt, abban a csodálatos empire-köntösben, melyről David portréja miatt Mme Récamier jut eszünkbe. Napoleon köpcös alakja egy díványon nyúlik el: talán a férfiasságára vonatkozó gáncsnak szánták, talán célzásnak, hogy Récamier a trón mögött álló hatalom: ki tudja? Tegyük fel, hogy egyszerűen egy leleményes festő szellemes ötletéről van szó, aki a jelentés kiegészítését a nézőkre bízta. Ha bármilyen módon deviáns is a kép, legalábbis nem abban a tekintetben az, hogy Napóleont azelőtt sohasem ábrázolták így. Am próbáljuk a deviancia-fogalmat úgy alkalmazni, hogy elképzeljük: Napoleon és barátai transzvesztiták voltak – ahogyan ezt sok náciról feltételezték. Otthona meghitt magányában magára öltötte a korabeli nők csodálatos empire-köntösét, és zömök testével úgy helyezkedett el a díványon, ahogyan azt David festményén látta. Feltételezhetjük, hogy perverzítése olyan messzire ment, hogy le is akarta magát festetni abban a köntösben, azon a díványon, és megrendelt egy portrét, amelyen nemétől idegen ruhában ábrázolják – talán azért, hogy aztán odaajándékozza valamelyik szeretőjének. Képzeljük el a kész portrét. Csak úgy tudjuk elképzelni, mint az imént leírt Napoleon Récamier-ként képtől megkülönböztethetetlen művet. Két kép van egymás mellett, mindkettő ugyanannak az embernek a képe, női ruhában. Az egyik metafora, a másik nem az. Az egyik – amennyiben a metafora deviáns – egy deviáns portré, a másik, mely maga nem-deviáns, a devianciáról (perverzióról) készült portré. Hogyan döntsük el, melyik melyik? Egyértelmű, hogy az igazságnak ehhez semmi köze. Az egyik metaforikus igazsága konzisztens a másik nem-metaforikus igazságával, és az utóbbi valószínűleg képtelenné tenné Napóleont magát, hogy észrevegye az előbbi metaforikus jellegét, amelyet ő talán zsarolási kísérletnek lát („Hogyan jöhettek rá?”). Mivel a két festmény (mint mindig, amikor arra van szükségünk, hogy ugyanolyannak tűnjenek) ugyanolyannak tűnik, és egyébként az is lehetséges, hogy műalkotások tűnjenek ugyanolyannak, mint más reprezentációk, vagy mint olyan dolgok, melyek még csak nem is reprezentációk, a látás

nem segíthet a probléma megoldásában. Nem mondom, hogy a kérdés megválaszolhatatlan, de nem nyújtom tovább a szenvedést azzal, hogy újabb zavaró tényezőket vetek fel a deviancia-teoretikusok számára. Ehelyett a metafora néhány általánosan ismert logikai jellemzőjéről fogok beszélni röviden, amellet érvelve, hogy ezek semmi deviánsat nem vonhatnak maguk után, hiszen a logikai mintapéldák néhány bevett típusa is rendelkezik ezekkel a logikai jellemzőkkel, anélkül, hogy bármilyen értelemben deviánsak lennének. Vagy ha azok, akkor meg fogjuk találni a deviancia logikai kritériumát.

(3) Az, hogy a „forrott a víz” esetében a „forrott”-at helyettesíthetjük azzal, hogy „elérte a 100 fokot”, de a „forrott a vére” esetében nem, lehet, hogy pusztán annak egyértelmű bizonyítéka, hogy a „forrott” szó az angolban kétértelmű. Azonban úgy vélem, hogy a predikátumoknak nemcsak a szó szerinti, hanem a metaforikus használata is lehet kétértelmű, és mélyebb oka van annak, hogy a „forrott a vére” esetében nem lehetséges helyettesítés. Nevezetesen az, hogy a metaforák struktúrája intenzionális, ami azokra a struktúrákra jellemző jegy, amelyek ellenállnak az ekvivalens kifejezésekkel való helyettesítésnek. Azok a helyettesítések, amelyekre a fentiekben példákat hoztunk, lehet, hogy kétértelműségeket foglalnak magukban, de lehetségesek. Ha T kétértelmű kifejezés, akkor lesz legalább két olyan kifejezés, mely kölcsönösen felcserélhető T-vel, anélkül, hogy kölcsönösen felcserélhetőek lennének egymással: ez az, amiért T kétértelmű. De amikor a kontextus intenzionális, semmiféle helyettesítés nem lehetséges. Legjobb tudomásom szerint annak felismerése, hogy a metaforák ellenállnak a helyettesítésnek, egyik tanítványomtól, Josef Sterntől származik, aki Rómeó jólismert metaforikus felkiáltásával illusztrálja ezt, aki azt mondja: „Júlia a Nap”. Bár igaz, hogy a Nap a Naprendszer középpontjában levő, forró gázokból álló égitest, az az állítás, hogy Júlia a Naprendszer középpontjában lévő, forró gázokból álló égitest, hamis lenne. És rendkívül komikus lenne, ha valaki azt feltételezné, hogy az inkongruencia „a Nap” kifejezésben rejlő valamilyen kétértelműségnek tudható be. Természetesen lehetséges, hogy „a Nap” valamilyen módon kétértelmű, de rendkívül valószínűtlen, hogy amikor Rómeó szerelmesét a Nappal azonosította, valamilyen kétértelmű dolgot értett rajta. Ugyanakkor persze lehetséges olyan érv, amely szerint nem világos: a „forrott a vére” metafora-e (vagy inkább klisé) vagy pedig egy kétértelmű predikátumot tartalmazó szó szerinti mondat. Szerintem ezt nem nehéz eldönteni, mert a mondat nem annyira az alany vévéről állítja, hogy „forrott”, mint inkább magáról az alanyról, hogy „forró a vére”, ily módon az alanyt képszerűen nagyon dühösnek írva le. Úgy gondolom, nem igazán célszerű egyedi esetekkel foglalkoznunk; ehelyett inkább úgy haladok tovább, hogy azt feltételezem: a metaforikus kontextusok intenzionálisak, nagyjából úgy, ahogyan ezt Stern állította, és ha meg akarjuk érteni a metaforikus konstrukciókat, akkor az első filozófiai lépés az, hogy rájövünk, miért. Nem vagyok benne biztos, hogy választ tudok erre adni, de van néhány feltevésem.

Az elmúlt időszakban a filozófusok számos olyan kontextust azonosítottak, melyek egyike sem különösebben grammatikailag deviáns, mint inkább intenzionális, annak révén, hogy a ko-referenciális (vagy ko-extendív) kifejezések ezekben a kontextusokban nem cserélhetőek fel egymással *salve veritate*, és – minthogy a kvantifikáció a helyettesítés konverze – nem meglepő módon amiatt, hogy ezekben a kontextusokban nem igazán lehet kvantifikálni. Az említett kontextusok közül legalaposabban talán azt vizsgálták meg, amelyikben valamilyen m -ről azt mondják, hogy azt hiszi, hogy s . Legyen s az a mondat, hogy „ a rendelkezik F tulajdonsággal”. Akkor abból, hogy a azonos b -vel, nem fog következni, hogy m azt hiszi, hogy b rendelkezik F tulajdonsággal, és az sem fog

következni belőle, hogy (Ex) (*m* azt hiszi, hogy *x* rendelkezik F tulajdonsággal) – bár elfogadott, hogy ezen műveletek mindegyike igaz állítást eredményez, ha az egymagában álló *s* mondatra alkalmazzuk. A hit-kontextusoknak ezeket a látszólagos anomáliáit a mentális diskurzus – amikor valakiről azt mondják, hogy valamilyen mentális állapotban van (pl. félelem, óhaj vagy remény) – nagyon sok olyan területén megtalálhatjuk, amely lehetővé teszi a „hogy *s*” módozatú konstrukciót. Ilyen esetben a beágyazott *s* mondat nyilvánvalóan intenzionális, és ezen logikai szempont alapján az intenzionalitást „a mentális megkülönböztető jegyeként” szokás megközelíteni. Lehet, hogy így van, de elhamarkodott lenne ebből arra következtetni, hogy az intenzionalitás kizárólag a „mentális”-hoz kapcsolódik, hiszen nagyon sok olyan típusú kontextus van, amelyik egyértelműen intenzionális, anélkül, hogy egyértelműen mentális lenne. Például a modális kontextusok és minden olyan kontextus, amelyik strukturálisan analóg a modális kontextussal (ami az episztemikus logikának azokat a struktúráit is magában foglalja, amelyekben magát a „hiszi”-t mondatokon történő mondatformáló műveletként használjuk); azok a kontextusok, melyekben egy személyt idéznek vagy egy személyről azt mondják, hogy azt mondta, hogy... (a „monda, hogy...”-ot a figyelmeztetés, a megígérés, az állítás és hasonló beszédaktusok nagy osztályába sorolhatjuk); és – ha a metaforák intenzionálisak, akkor nem meglepő módon – a hasonlatok is ilyenek. A hasonlatok valóban jó példát szolgáltatnak, mert bár mindegyikük összehasonlítást és valamilyen hasonlóságon alapuló kapcsolatot látszik magában foglalni, mégsem minden mondat, amelyben valamiről azt mondják, hogy olyan, mint valami más, *ipso facto* egy hasonlat. Tip olyan, mint Xerxész, mivel mindkettő kutya, ám ez aligha hasonlat, szemben egy túlzó hasonlattal, amelyben Tipről azt mondják, hogy olyan, mint Fafnir vagy Cerberus. Kérdéses persze, hogy ezzel egy minden lehetséges intenzionális kontextust magába foglaló kimerítő leltárral rendelkezünk-e – ám a fenti felsorolás nem erre törekedett. Csupán azt remélem, elegendő esetet adtam meg ahhoz, hogy bebizonyítsam: az intenzionalitásnak felületes az a magyarázata, mely az elme vagy a tudat bizonyos speciálisnak feltételezett jellemzőjén alapul.

Azt hiszem, kell lennie valamilyen általános magyarázatnak arra vonatkozóan, hogy ezek a különféle kontextusok miért intenzionálisak: olyan speciális igazságfeltételeket kell teljesíteniük, melyek minden intenzionális kontextus, és kizárólag az intenzionális kontextusok esetében vannak jelen. Amíg nem tudjuk meghatározni ezeket az igazságfeltételeket, addig az intenzionalitás nem általánosítható magyarázatait *ad hoc*-ként kell kezelnünk, bármilyen sokatmondóak és nagy hatásúak legyenek is. Tehát azt a részletesen kidolgozott eszköztárat is, amelyet a modális kontextusok leírására – és számos más, látszólag ugyanilyen struktúrájú kontextus vizsgálatára – hoztak létre, a lehetséges világok rendkívül művi fogalmának felhasználásával. Ez az elmélet azt a gondolatot, hogy valami lehetséges, hogy igaz (az aktuális világról), arra a gondolatra cseréli fel, hogy valami aktuálisan igaz (valamely lehetséges világról). Kétségtelen, hogy ez a megközelítés még sokáig nagy hatású lesz, nem utolsósorban azért, mert a filozófusok szeretik az olyan technikai eszköztárat, melyeket a lehetséges világokra való utalás hívott létre. Minden okom megvan azt hinni, hogy – ha eddig nem vetették volna fel – nagyon rövid időn belül azt fogják indítványozni, hogy bizonyos mondatokról az „erre a világra vonatkozóan metaforikusan igaz” helyett azt mondjuk, hogy „szó szerint igaz egy lehetséges világra”, tehát a metaforák szemantikáját dolgozzuk át a modális logika szemantikájává. Am mivel szerintem az intenzionalitás *általános* magyarázatára van szükség, meglehetősen

valószínűtlennek tartom, hogy a lehetséges-világ analízis sokáig fennmaradjon, minden éleselméjűsége és – roppant esetleges – belátásai ellenére. Eltekintve attól, hogy rendkívül művi – ami, úgy gondolom, soha nem lehet meggyőző filozófiai érv egy analízis elutasítására –, nehezen tudom elképzelni, hogyan fogja egy lehetséges világ-struktúra megoldani az egyenes idézet kontextusait, az olyan eseteket, amelyekben igaz, hogy *m* azt mondta: „*a* rendelkezik F tulajdonsággal”, és hamis, hogy azt mondta: „*b* rendelkezik F tulajdonsággal”, annak ellenére, hogy *a* azonos *b*-vel. Az én elméletemben semmi nincs a lehetséges világok fogalmára felépített szemantikai elméletek architektonikus lendületéből, de természetesebb azoknál és valóban számot ad arról, hogy miként értjük meg az ilyen kontextusokat. Továbbá, megítélésem szerint általánosítható úgy, hogy a közvetlen idézés könnyedén félresöpört eseteire is kiterjedjen. Az alábbiakban csupán az elmélet körvonalait vázolom fel, és alkalmazásának módozatait csak nagy vonalakban jelzem.

Az elmélet röviden a következő: az intenzionális kontextusok logikai sajátosságának az a magyarázata, hogy az ilyen mondatok által használt szavak nem arra utalnak, amire a megszokott nem-intenzionális diskurzusban rendszerint utalni szoktak. Ehelyett inkább arra a formára utalnak, amelyben azok a dolgok, amelyekre ezek a szavak rendszerint utalnak, reprezentálva vannak; igazságfeltételeik között szerepel valamely, reprezentációra vonatkozó utalás. Ezért amikor azt mondjuk, hogy *m* azt hiszi, hogy Frege nagy filozófus, ez nem ugyanaz, mint az, amikor azt mondjuk, hogy *m* azt hiszi, hogy a *Begriffsschrift* [*Fogalomírás*]-szerzője nagy filozófus; bár annak Frege a szerzője. Ez nem egyszerűen azért van, mert esetleg nem tudja, hogy Frege írta a művet. Lehet, hogy tudja, és lehet, hogy tényleg úgy gondolja, hogy a *Begriffsschrift* szerzője nagy filozófus. Inkább arról van szó, hogy *mi* nem Fregére és nem is a *Begriffsschrift* szerzőjére utalunk, hanem annak egy összetevőjére, ahogyan *m* reprezentál valamit. A *mi* mondatunk a reprezentációnak erről a részéről szól, (ebben a példában) arról, ahogyan *m* a világot felfogja. Mivel az intenzionális kontextusok egészen másról szólnak, mint amiről az ugyanezeket a szavakat használó kifejezések egyébként szólnának, nem túlságosan meglepő, hogy úgy tűnik, nem lehetséges helyettesítés és kvantifikáció. Azért nem lehetséges, mert az intenzionális kontextusokban előforduló kifejezések egyszerűen nem arra valóak, hogy ugyanazokra a dolgokra vonatkozóan használják őket, mint a nem-intenzionális kontextusokban. Szemantikailag mindez meglehetősen bonyolult; most megvizsgálók néhány kontextust, hogy az olvasó lássa, ez az elmélet milyen jól le tudja írni a metaforát. A nem-filozófusok ki is hagyhatják a következő részt, és rögtön a metafora-elemzéshez lapozhatnak.

Idézetek. Vegyünk egy talán túlságosan is összetett esetet: amikor valaki egy beszélgetés során rejtett idézetet, allúziót alkalmaz. Az ilyen idézetek retorikai alkalmazása talán arra szolgál, hogy segítségükkel az idéző belopja magát a hallgatóság szívébe, amely feltételezetten felismeri az idézetet, egyszerűen azért, mert a rejtett utalás jártasságot előfeltételez (az ilyen esetekben magát az idézetet ismertnek feltételezik). A jártasság a személyek olyan körét vagy csoportját jelöli ki, amely közösséget alkot – legyen szó akár arról, hogy Mr. Daubeny idézi Vergiliust latinul a *Phineas Finn*-ben, vagy Mark Rudd hivatkozik Bob Dylanre egy saját nemzedékébe tartozó emberek alkotta hallgatóság előtt. Az ilyen idézetek pragmatikája mindig metaforikus (azon felül, hogy esetleg már maga az idézet is metaforát tartalmaz). Az idézet rendszerint arra szolgál, hogy felismerhető párhuzamot állítson fel a között a szituáció között, amelyre ekkor alkalmazzák, és a között, amelyet az idézett kifejezés segítségével intencionálnak. Mr. Daubeny csupán azt mondja, fontos bölcsesség gyanánt: „Graia pandetur ab urbe”, Rudd pedig azt: „You don't have to

ask the weatherman which way the wind is blowing” [„Nem kell megkérdezned az időjóst, hogy megtudd, merről fúj a szél”], és mindenki úgy fogja érezni, ebben tényleg sok igazság van. Tegyük fel, hogy a bonyolult szemantikai és az általános metaforikus megfeleltetés létrejött: az idézetet felismerték, a szituációt megértették, úgy gondolják, hogy a beszélő egy nagyon mély igazságot mondott ki, és a párhuzamok valóban megvannak, vagy azt gondolják róluk, hogy megvannak. Ezek egyikét sem biztos, hogy befolyásolja, ha a beszélő tévedésből kissé más szavakat használt, mint amelyek az idézetben eredetileg szerepeltek. Mr. Daubeny Graia helyett mondjuk Hellenicát, Rudd pedig „időjós” helyett meteorológust. Abban a nyelvi közösségben, amelyben a megnyilatkozás eredetileg szerepelt (Vergilius, Dylan), az író szabadon választhatta meg, milyen szavakat használ, és valójában azokat is választhatta volna, amelyeket az idéző – hibásan – használ, hiszen az „időjós”-nak és a „meteorológus”-nak manapság nagyjából ugyanaz az extenziója, a „Görögország” és a „Hellász” pedig nagyjából ugyanazt a földrajzi helyet jelöli. Valószínűleg valamilyen prozódiai szempont miatt választották éppen azt a szót (akkor is megvolt a választási lehetőség, ha valójában nem hoztak semmilyen választást – ha Dylannek egyáltalán eszébe sem jutott, hogy a „meteorológus” szót használja; persze a radikális *underground* stílusa teljesen más lett volna, ha ezt a másik kifejezést választja). A lényeg az, hogy bármilyen választási lehetősége volt is Vergiliusnak és Dylannek, ez a választási lehetőség idézőknek nem áll rendelkezésére. Mint idézőknek nekik pontosan azokat a szavakat kell használniuk, bármilyen retorikai szándékuk legyen is velük, például párhuzamok megvonása, költői igazságok kimondása, a közösségi kötelékek megerősítése és hasonlóak.

Most némileg formálisan fogalmazom meg mindezt. Legyen I egy idézet, F pedig egy függvény I-ből valamilyen P propozícióba, ami akkor lép működésbe, ha a beszélő azt akarja elérni, hogy hallgatósága vegye észre: amikor I-t mond, P-t érti rajta. Mr. Daubeny például nem egy kis görög városról beszél, hanem egy angol kisvárosról, ahol egy politikai beszédben az Anglikán Egyháznak az államtól való elválasztását hozta szóba. Mindenesetre, a hallgatóság megértette a függvényt, I-t mintegy helyettesítette P-vel, és ennyiben ez retorikai siker volt. Tegyük fel továbbá, hogy I-P-ként igaz, bármit jelentsen is ez az ilyen kontextusokban. Ha ez igaz, ennek igazsága nem szabad hogy csorbát szenvedjen, ha az I-ben szereplő *t* terminust véletlenül egy olyan *t* terminus helyettesíti, amely normális esetben ezzel felcserélhető lenne *salve veritate*.

Az idézési aktusokban mindig jelen van a kimondóra vonatkozó implicit utalás, egy forrásmegjelölés, amit a titkos összejátszás érdekében el lehet hagyni. Az Alsóház tagjai feltételezhetően tudják, hogy Vergilius mondta: „Graia pandetur ab urbe”. És az I-ből kiinduló függvény valószínűleg nagyon egyszerű, amikor magához az I mondathoz utal minket. Ehhez hasonló az „apa azt mondta: ’kész a vacsora’”, amely az adott hallgatóságot a „kész a vacsorá”-hoz utalja. Az ilyen esetekben a retorika minimális vagy nincs is jelen, eltekintve attól, hogy ebben – a tekintély idézésére való – példában maga a beszélő feltehetően nem rendelkezik olyan tekintéllyel, hogy bárkit is az asztalhoz tudna hívni. Általában véve, az a P, melyhez a hallgatót utalják, az I parafrázisait alkotó nagyjából ekvivalens mondatok halmazának bármelyik tagja lehet. Tulajdonképpen semmi nem változik meg, ha miután *a* azt mondja *b*-nek: „apa azt mondta: ’kész a vacsora’”, *b* egyszerűen azt mondja *c*-nek: „az étel tálalva van”. Általánosan igaz, hogy az idézésnél az idéző kiejt egy mondatot és intencionál egy mondatot, és amikor az intenciók retorikusak, akkor az idézőnek az a szándéka, hogy a hallgatóság találja meg azt a függvényt, melynek

segítségével megtalálhatja az intencionált mondatot. A hallgatóság a retorikai csalihoz közeledve általában szabadon választhat az ott található mondatok közül: jóllehet valamennyire különbözőek, mindegyikük nagyjából ekvivalens módon egészíti ki a retorikai aktust, ha a kommunikáció valóban sikeresen megvalósul. Ám, mint már említettük, az idéző maga nem rendelkezik ilyen szabadsággal: neki pontosan kell megismételnie az idézett szavakat, természetesen a fordítás nyújtotta rugalmas határokon belül, ha lehetséges, hogy a lefordított mondat – Carnap kifejezésével – intencionálisan izomorf legyen az eredeti mondattal. Amikor Mr. Daubeny Vergiliust idézi, nagyon összetett állítást tesz, melynek bizonyos igazságfeltételeit maguk Vergilius szavai elégítik ki, másokat az, amiről Vergilius szavai most szólnak, megint másokat pedig – bármi legyen is ez – annak kell kielégítenie, amiről az a mondat szól, amelybe I-t utalták. Továbbá olyan igazságfeltételek is jelen vannak, amelyek az igazságfeltételek két utóbbi halmaza közötti viszonytal állnak kapcsolatban. Ennek az összetettségnek az az oka, hogy Mr. Daubeny megnyilatkozásának számos szintje van. Szavai utalnak bizonyos szavakra; arra, amire azokkal a szavakkal utalni szándékoztak; arra, amire ő akart azokkal a szavakkal utalni; és így tovább. Tehát rejtett idézése – mint minden ilyen – a diskurzusban nagyon összetett szerepet játszik. Ám itt most azt akarom mondani, hogy annak, ami az idézési kontextusokat intenzionálissá teszi, ahhoz van köze, hogy azoknak a *szavaknak* bizonyos jellemzői, melyeket replikálnia kell, részét alkotják annak, ami az állítást – ha az állítás igaz – igazgá teszi; ezeknek, és nem valamely más szavaknak a jellemzői, melyekkel ez a szó az idézési kontextuson kívül minden további nélkül felcserélhető lenne. Daubeny megnyilatkozása nem teljességgel intenzionális, minthogy részben arról szól, amiről az általa replikált szavak szólnak. Ezek a szavak itt mintegy egyetlen beszédaktusban egyszerre jelennek meg átlátszatlanul és átlátszóan, és ennek az az oka, hogy az idézésen túl Mr. Daubeny egyben azt a mondatot is állítja, melybe a retorikai függvény az idézetet áthelyezi; és ez megköveteli, hogy maga az idézet a kölcsönös felcserélhetőséget lehetővé tevő helyzetben legyen. Az egyszerű idézés szemantikája természetesen sokkal egyszerűbb ennél. Csupán azt követeli meg, hogy valaki megismételje a szavak bizonyos csoportját; az idéző szándéka pedig egyrészt az, hogy megismételje ezeket a szavakat, másrészt pedig az, hogy hallgatósága felismerje ezt az intencióját. Ekkor mindössze arra van szükség, hogy az általa használt szavak pontosan ismételjék meg az idézett szavakat. De én az összetettebb esetet akartam megvizsgálni, azt, amelyikben maguk a szavak csak egy részét alkotják annak, ami az egészre vonatkozó igazságfeltételek kielégítéséhez szükséges.

Modalitások. Úgy tűnik, az összes intenzionális kontextus közül az idézési kontextusok adják legvilágosabb magyarázatát annak, hogy miért nem lehet egy szót annak puszta szinonímájával helyettesíteni: mert az a szó az, és nem valamilyen szinonímája, amit valóban *mondtak*. Ezért úgy tűnik, az idézési kontextusoknak szigorú megkötései vannak. Azért kezdtem ez elemzést az idézési kontextusokkal, mert ez és a többi intenzionális kontextus sokkal jobban hasonlít egymásra, mint gondolnánk. Az idézési kontextust a továbbiakban megvizsgálendő kontextusok modelljének szánom; most pedig a modális kontextusokat fogom elemezni. Bizonyára triviális megállapítás, hogy a modalitások logikailag a mondaton végrehajtott műveletekként jelennek meg, és hogy a modális operátornak egy beágyazott mondatához való hozzákapcsolásából származó mondatok csak akkor igazak, ha a beágyazott mondat teljesíti a hozzákapcsolt modalitás feltételeit – ennél fogva pedig az ilyen mondatok a beágyazott mondat egy tulajdonságáról szólnak: igazak, ha a beágyazott mondat rendelkezik ezzel a tulajdonsággal, és hamisak, ha nem

rendelkezik vele. Arról a mondatról szólnak, és nem valamely másikról, melyet a beágyazott mondatból úgy nyerhetnénk, hogy az egyik terminust egy másik, azzal ko-referenciális terminussal cseréljük fel. Tehát nem arról szólnak, amiről maga a beágyazott mondat szól. Gondolkodjunk el egy pillanatra a jól ismert fregei mondaton: „A Hajnalcsillag azonos az Alkonycsillaggal” és ennek pármondatán: „A Hajnalcsillag azonos a Hajnalcsillaggal” [vö. G. Frege: „Jelentés és jelölés”, in: *Logika szemantika, matematika*, ford. Máté András, Gondolat, 1980. 195.o.]. Általában csak az utóbbit tartják szükségszerűnek, de szükségszerűsége nem csillagászati tényből fakad, hanem abból, hogy az „*a* egyenlő *a*-val” sémát instanciálja, ahol az instanciálásnak az az egyik előfeltétele, hogy az azonosságot közrefogó terminusok ugyanazok legyenek. Az első mondat viszont csak azért „lehetséges”, mert az általa instanciált mondat nem is az előbbi sémát, de nem is az „*a* nem egyenlő *a*-val” sémát instanciálja. Azok a mondatok, amelyek nem ezen két séma egyikét instanciálják, nem a világ valamely tulajdonsága folytán „lehetségesek”, hanem pusztán az általuk használt terminusoknál fogva, és a „Lehetséges, hogy a Hajnalcsillag azonos az Alkonycsillaggal”-t pusztán az ezekkel a terminusokkal kapcsolatos tények teszik igazgá, nem pedig valami olyasmiről, ami magát a beágyazott mondatot tehetné igazgá vagy hamissá. Tehát teljességgel függetlenül minden olyan megfontolástól, amely arra tehet képessé valakit, hogy a világban azonosságokat állapítson meg. Az, hogy a modalizált mondatoknak kizárólag az őket alkotó terminusokhoz van közük, magyarázatot fog adni arra, hogy miért intenzionálisak – ha az intenzionális mondatokat valóban annak a nyelvnek bizonyos jellemzői teszik igazgá vagy hamissá, amelyről szólnak. Úgy tűnik, a témának erről az aspektusáról ennél többet nem is kell mondanunk, jóllehet a modalitások más aspektusairól még hosszasan lehetne értekezni. Számunkra most csak ez az aspektus fontos.

Természetesen lehetnek a „szükségszerű”-nek, a „lehetséges”-nek és a „lehetetlen”-nek olyan használatai is, hogy az a mondat, amelyet ezekkel kvantifikálunk, nem válik intenzionálisgá. Például amikor azt mondom: „lehetséges, hogy meg fogok házasodni”, egyáltalán nem egyértelmű, hogy ez a mondat intenzionális-e. Egyszerűen azért nem, mert egyáltalán nem egyértelmű, hogy a „lehetséges” szó itteni előfordulása modalitás-e, melynek logikai ábrázolása egy mondaton végzett művelet. Ugyanakkor az ilyen mondatok analízise igen összetett lesz. Vegyük például a „lehetséges, hogy S házas”-t. Tegyük fel, hogy S a főkönyvelő; tehát ha lehetséges, hogy S házas, ugyanúgy lehetségesnek tűnik az is, hogy a főkönyvelő házas, minthogy a kettő ugyanaz az ember. Elképzelhető, hogy S egyúttal Mrs.S férje is; és noha lehetséges, hogy Mrs.S férje házas (minthogy Mrs.S férje maga S), és úgy tűnik, ez grammatikailag megegyezik a „lehetséges, hogy a főkönyvelő házas”-sal, mégis: furcsának tűnik ezt *mondani*. Talán azért, mert ennek nem annyira ahhoz van köze, hogy miként írjuk le S-t, mint inkább ahhoz a módhoz, ahogyan a „lehetséges” terminust felfogjuk. Ezért – a középkori szemlélethez visszatérve – manapság olykor azt szorgalmazzák, hogy a „lehetséges”-t a „nem inkonzisztens valaminek a lényegével”-nek tekintsük. Elképzelhető, hogy ez ennek a kifejezésnek a mély megértését tükrözi, ám a lényegek fogalmának vannak olyan kiváló analízisei is, melyek ehelyett definíciókhoz utalnak minket. Tehát úgy tűnhet, hogy a „lehet, hogy” „nem definíció dolga, hogy nem”-ként olvasandó – ez pedig hamisnak tűnik, hiszen ha Smith-ről mint Mrs. Smith férjéről beszélünk, akkor igenis úgy tűnik, definíció dolga, hogy Mrs. Smith férje házas. Mindenesetre, ha a „lehetséges, hogy”-ot így olvassuk, az definíciókhoz fog minket utalni, a definíciók pedig nagyon szorosan kötődnek a szavakhoz. Más elméletek azt szorgalmazzák, hogy a „lehetséges, hogy”-ot episztemikus kvantifikációnak tekintsük, tehát

a „lehetséges, hogy Smith házas”-t „amennyire ezt meg lehet mondani, Smith házas”-nak, vagy pedig „Smith-ről való tudásunkkal konzisztens, hogy Smith házas”-nak. De a „megmondás” és a „tudás” többé-kevésbé a megismerés állapotaihoz utal bennünket – vagy pl. a hit állapotaihoz –, és az ilyen állapotok leírásai paradigmaticusan intenzionálisak. És meglehetősen valószínűtlen, hogy az „amennyire ezt meg lehet mondani” és a kognitív szerénység hozzá hasonló kifejezéseiben rejlő tudatlanság félhomálya túlélne azt a megvilágítást, hogy arra az emberre, akire utalunk, mint férjre utalunk. Ekkor ugyanis aligha lehet kétséges, hogy házas, hacsak ezt nem valami egészen speciális vagy leszűkített értelemben kell vennünk. Úgy vélem, általánosan igaz, hogy azoknak a terminusoknak a nem-modális használatát, amelyeknek modális használatuk is van, úgy lehetne feltárni, ha abból indulunk ki, hogy intenzionalitásuk egy olyan elemen élőködik, mely elem igazságfeltételeinek meghatározása csak tisztán intenzionális kontextusok esetében lehetséges. De most nem az a célom, hogy teljes katalógust állítsak össze, vagy kimerítően felsoroljam a különféle eseteket.

Pszichológiai tulajdonítások. Azoknál a mondatoknál, amelyekben valamilyen jellegzetesen mentális predikátum szerepel, mint a „hiszi”, „reméli”, „fél”, „gondolja”, és ezt „hogy s” mondattörredék követi, ahol s maga egy mondat, a beágyazott mondat intenzionális jellege a jelenség felfedezése óta nyilvánvaló. Az összes ilyen mondatot kezelhetjük úgy, mint az „m 's'-t mondja”-t, tehát úgy, mint amelyekre nagyjából ugyanazok a megkötések vonatkoznak, mint a közvetlen idézésre. A „hogy” persze arra mutat, hogy az ilyen mondatok szorosabb grammatikai kapcsolatban állnak az „m azt mondja, hogy s”-sel, ami – az *oratio obliqua* példajaként – nem vonja maga után, hogy m valóban „s”-t mondta. Mondhatott volna más szavakat is, melyek teljességgel egyenértékűek s-sel; vagy azt is megtehetette volna, hogy nem mond egyetlen szót sem, hanem valamilyen más módon közli s-t; és így tovább. Bárhogyan járt is el: ha m azt mondta, hogy s, akkor lennie kell valamilyen specifikus mondatnak – kiejtettnek, leírottnak vagy valamilyen módon jelzettnek –, és végső soron az a mondat, mely egy ilyen mondat mondását tulajdonítja, erről a mondatról, ennek specifikus szavairól és grammatikájáról szól. Mint láttuk, az idézési kontextusok ennél fogva intenzionálisak. Tehát az „m azt hiszi, hogy s”-t kezelhetjük úgy, mint ami az „m hiszi s-t”-tel az *oratio obliqua* által példázott viszonyban áll; és ez azt implikálja, hogy van valamilyen specifikus s mondat, melyet m hisz. Ennek persze ellene vethető, hogy amikor igaz, hogy m mond valamit, akkor a mondat valóban megjelenik, kiejti a száján vagy a papírra veti: hogy létrejön egy mondat – viszont mit lehet mondani egy olyan mondatról, amit csupán hisz valaki? Hol van ez a mondat? Vannak olyan elméletek, amelyek szerint ha papírra vetjük azt, amit m hisz, azzal eleget tettünk ennek a követelménynek. De azt mondani, hogy m ezt hiszi, miközben a leírt mondatra mutatunk – ez rendkívül erőltetett magyarázat. És ez egy jóhiszemű ellenvetés.

Az én elméletem a következő: ha m azt hiszi, hogy s igaz, akkor m-nek van egy olyan mondat-szerű állapota, melyet s individuál. Ha valaki azt hiszi, hogy s, az azt jelenti, hogy olyan módon reprezentálja a világot, amit maga s példáz; egy hitet tulajdonítani pedig részben annyi, mint jellemezni egy reprezentációt. Ez minden olyan mentális jellemzésre igaz, mint a remény, a félelem, és a többi. Természetesen nem oldja meg a hitnek a reménytől és a félelemtől való megkülönböztetésének problémáját, de engem csupán ezek reprezentációs jellege érdekel. Röviden összefoglalva: úgy gondolom, hogy az elme egy médium, amelyben a mondat-szerű reprezentációk ugyanúgy a szó szoros értelmében jelennek meg, mint az írott mondatok a papíron, vagy a kiejtettek az éterben; és minthogy

ebből az következik, hogy a pszichológiai inskripciók igazságfeltételei között szerepelhetnek a reprezentációra irányuló referenciák is (és lehet, hogy valaki ezt még akkor is elfogadja, ha talán tulságosan váratlan elméletemet elveti), intenzionalitásukat pedig akkor tudjuk megmagyarázni, ha az, ami az intenzionalitást magyarázza, végső soron valamilyen reprezentációra irányuló referencia.

Szövegek. Ha ezen vázlatos analizisek alapján általánosítani lehet, akkor azt mondhatjuk: az intenzionális kontextusok azért intenzionálisak, mert azok a mondatok, amelyek megformálásába belépnek, specifikus mondatokról – vagy specifikus reprezentációkról – szólnak, nem pedig arról, amiről ezek a mondatok és reprezentációk akkor szólnának, ha ezeken a kontextusokon kívül jelennének meg. Ahogyan az idézési kontextusok tárgyalásakor megjegyeztük, az intenzionális kontextusok gyakran igen összetettek, abból fakadóan, hogy a mondatok – amelyek tulajdonságai a teljes mondatra vonatkozó igazságfeltételek között szerepelnek – gyakran egynél több szerepet játszhatnak. Idézéskor a szavak pusztán idézésén túl az azokkal való egyetértésünket is kifejezésre juttathatjuk; a beágyazott mondatot egyszerre idézhetjük is és fel is használhatjuk valamire, egyetlen beszédaktusban. Az is elképzelhető, hogy valaki nem pusztán regisztrálja a tényt, hogy *m* azt hiszi, hogy *s*, hanem ezen túlmenően még azt is mondja, hogy amit *m* hisz, az igaz; ez valójában annyi, mint az idézett mondatot egyszersmind a hit tartalmaként is állítani. Minden bizonnyal erről van szó akkor is, amikor *a* azt állítja *b*-ről, hogy *b* tudja, hogy *s*, mert ez azt implikálja, hogy *a* maga tudja, hogy *s*. Ezt egy olyan mondat performatív állításaként kell felfognunk, amely azt mondja, hogy *a* tudja, hogy amit *b* tud, az valóban úgy van. Tehát – kihasználva a kurrens terminológia nyújtotta előnyöket – azt mondhatjuk, hogy egy mondat egyetlen beszédaktusban egyszerre jelenhet meg átlátszóan és átlátszatlanul, és az átlátszatlan szerep vagy helyzet az, amelyben az intenzionalitás jelenségét felfedezhetjük. Ezt talán sehol nem láthatjuk világosabban, mint azokban az irodalmi szövegekben, amelyekben a szerző azon túl, hogy állít valamit, egyszersmind olyan *szavakat választ ki* ehhez az állításhoz, melyek más célokat is szolgálnak: valamilyen utalást tesznek, fenntartják a versmértéket, egy szójátékot alkotnak, kigúnyolnak egy szereplőt, bevezetnek egy vezérmotívumot – és ezek az irodalmi intenciók kudarcot vallanak, ha más szavakat használna.

Ezek a szövegjellemzők mennek veszendőbe, amikor a szövegeket lefordítják, ami az átlátszóság vonatkozásában nem okoz ehhez hasonló problémát, ugyanis bármit, amit egy nyelven mondani lehet, ekvivalens módon lehet a fordítás nyelvében is mondani. A szövegeknek mint bizonyos sűrűséggel rendelkező *dolgoknak* ezek a jellemzői azok, melyek – a textualitás bizonyos elveinek megfelelően – egyes töredékeket úgy kapcsolnak más töredékekhez, aminek vajmi kevés köze van a tények állításához vagy az igazság megadásához. Legalábbis részben ez magyarázza meg azt is, miért szeretjük jobban az eredetit, mint a fordítást, és miért szeretjük jobban a fordítást, mint a parafrázist vagy a tömörített változatot: azért, mert a szerzői árnyaltság és – hadd fogalmazzunk így – a szerző *művészete* csak abban a verbális anyagban foglaltatik benne, amelyikből a szöveg felépül. És természetesen a verbális anyag hordozza a szöveg jelentését is. Úgy vélem, az átlátszatlanság viszonylatában kellene kijelölnünk, hogy mi tartozik a szöveg formájához, az átlátszóság viszonylatában pedig, hogy mi tartozik a tartalmához. Mivel minden szöveg rendelkezik mindkettővel, nem nehéz megmagyarázni, hogy a forma és a tartalom miért nem választható el egymástól, és hogy a kettő miben különbözik. De mint dolog, a szöveg nem fordítható le, egyszerűen azért, mert a dolgok nem fordíthatóak le. (Mellékesen

megjegyzem, hogy ez az a szövegekkel kapcsolatos ártatlan logikai tény, amely a Kontinensen a túlárado szövegimádat elképesztő áradatát eredményezte.)

Metaforák. Mostmár nem nehéz látni, mit kell mondanunk a metaforákról általában, amelyek legalábbis abban az értelemben igazak vagy hamisak, hogy értelmezésük igaz vagy hamis, és amelyeknek ezen túl még az átlátszatlansággal összefüggő tulajdonságaik is vannak. Vegyük azt a szitok-metaforát, hogy „a férfiak disznók”. Bár igaz, hogy disznóhúst kizárólag a disznóból nyerünk, magának a disznóhúsnek mégsincs köze ahhoz, amiért bizonyos harcias nők a férfiakat disznóknak bélyegzik. A disznók alapjában véve hasznos, jóra való állatok. A metafora azonban a disznók olyan tulajdonságait veszi célba, melyek morálisan visszataszítóak, ha emberek rendelkeznek velük. Ám ez azt jelenti, hogy a metafora igazságfeltételeit részben magának a predikátumnak bizonyos jellemzői alkotják. A metafora inkább férfiakról, semmint disznókról mint „disznók”-ról szól; *erről a kifejezésről*, a hétköznapi beszédben jelenlevő konnotációival együtt. És mivel döntő fontosságú, hogy *erről a kifejezésről* szól, nincs rá biztosíték, hogy bármilyen másik szó vagy kifejezés hordozni fogja a metafora által kibocsátott becsmérő mérget, az átlátszóság keretében bármennyire felcserélhetőek legyenek is különben a „disznó” kifejezéssel. A metafora tehát prezentálja tárgyát és prezentálja azt a módot is, ahogyan prezentálja azt. És a metafora igaz, ha tárgya prezentálható így, míg hamis vagy lapos is lehet, ha valamilyen más formában van prezentálva.

A metaforákban a „prezentálás formája” természetesen csak olyan jelentésekkel és asszociációkkal rendelkezhet, amelyekkel az adott korszak kulturális kerete rendelkezik. Elképzelhetőek más korszakok és más kultúrák, amelyekben ez a kifejezés szintén metaforának számít, ám anélkül, hogy szitok lenne, például a disznók pillanatnyi ritkasága vagy értéke miatt. Végülis lehetséges, hogy a „Júlia a Nap” Shakespeare korában azt jelentette, hogy Júlia makulátlan – ám ez a konnotáció nem élné túl a napfoltok felfedezését és az égitesteknek egyszerű, a mechanika törvényeinek engedelmessé tetté történő lefokozását. Ennek következtében – bár lefordíthatóak – a metaforák fordításkor el fognak veszíteni valamit vagy szert fognak tenni valamire, azon kulturális különbségek miatt, amelyekkel a két nyelv mássága együttjár. Ezek szerint tehát a metaforák semmilyen szempontból sem deviánsabbak, mint az idézetek, a modalitások, a propozicionális beállítottságok vagy a szövegek. Ahogyan a devianciát illetően az sem jelent különbséget, ha egy kifejezés használatáról a kifejezés megemlékezésének vizsgálatára térünk át, és azt vizsgáljuk meg logikai szempontjából.

Úgy vélem, nemigen lenne értelme tovább folytatni ezt a gondolatmenetet. A különböző retorikai trópusok szemantikájának kidolgozása hobby gyanánt talán megtenné. De jobb, ha ezt meghagyjuk azok számára, akik az elmélet rajongó híveivé – vagy esküdt ellenségeivé – válnak. Az én szempontomból elegendő lesz, ha megmutatom, hogy a metaforák azt a struktúrát testesítik meg, amellyel feltételezésem szerint a műalkotások rendelkeznek; nem pusztán tárgyakat reprezentálnak, hanem megértésükben magának a reprezentáció módjának tulajdonságai is szerepet kell hogy játszanak. Végülis közhely, hogy minden metafora egy kisebb költemény. Az imént megállapított jellemzőknél fogva a metaforák kisebb műalkotások.

Ha Meyer Schapironak igaza van abban, hogy a *stílus* „egy átfogó minőségre” utal, melyet „kifejezésnek” nevezhetünk”, Nelson Goodmannek pedig abban, hogy a kifejezés

metaforikus példázás, akkor vizsgálódásunkban talán a retorika fogalmától elindulva körkörösén haladhatunk kifelé, a kifejezés fogalmán keresztül, a stílus átfogó fogalma felé. Akkor ugyanis a három fogalom közös magja a metafora lesz, és ha ezt sikerül megértenünk, akkor tisztába jövünk magának a művészetnek a fogalmával is, melynek elemzésében a retorika, a stílus és a kifejezés mindig is hatalmas szerepet játszott. Ám ez a három fogalom természetesen nem esik egybe, közös elemeik leírása nem egyenlő a három fogalom összes elemének leírásával, és azoknak a területeknek a felkutatása is fontos információkat kell hogy szolgáltatson, amelyeken a három fogalom nem teljesen fedi egymást. Nem kell semmilyen ürügyet keresnünk ahhoz, hogy ezt megtehezzük, hiszen a kifejezés és a stílus tradicionális – bár meglehetősen tévesen felfogott – viszonyban áll a művészetfilozófiával. Mivel úgy tűnik, a kifejezés a stílus és a retorika között félúton helyezkedik el, először ezt vizsgálom meg, Nelson Goodman ragyogó gondolatát követve, miszerint a kifejezést a metaforikus példázásra [exemplification] lehet mintegy redukálni. Ha pedig a metafora témaköréről elmondtuk, amit tudtunk, a kifejezés elemzését könnyen el kell tudnunk végezni, hiszen magának a példázásnak az elemzésen kívül nem sok tennivalónk marad, ez pedig aligha lesz nehéz feladat.

A példázás a reprezentáció legegyszerűbb eseteinek egyike: egy mintát kiemelünk egy osztályból, majd az osztályt képviselendő használjuk. A minta majdnem garantáltan rendelkezik mindazokkal a tulajdonságokkal, melyek alapján létrejön az osztály, és amelyekkel az osztály minden tagja rendelkezik. Az ilyen példák nem vetnek fel néhány olyan kérdést, melyeket a tágabb értelemben vett reprezentáció némely más fajtái felvetnek. Abból ugyanis, hogy p k -ra egy példa, következnie kell, hogy k -nak kell hogy legyenek elemei: máskülönben p nem lenne példa. Így aztán minden példa egyfajta ontológiai bizonyítékát adja saját jelölésének, következésképpen nincsenek hamis példák, csak olyan dolgok, amelyeket tévedésből példának hiszünk. A példázás kiterjeszhető úgy, hogy felöleljen minden esetet, amelyben a reprezentáció hordozója annak egy instanciája, amit feltételezetten reprezentál: egy vonal reprezentál is egy vonalat és egyben vonal is, ahogyan egy szín, egy alak, egy hang is megteheti egyszerre mindkettőt, vagy egy mozdulat is, például egy ábrázoló táncban vagy egy mozgófilmben. Valójában a példázás nagyjából ugyanaz, mint amit Platón mimézisen értett, amelynek legjobb példája az, amikor a drámaíró a beszédet a beszédet reprezentálandó használja, a színész által kiejtett szavak egyben azok a szavak is, melyekkel a szereplő mint beszélő reprezentálva van. Ily módon kibővítve a példázások a reprezentációk egyik fő osztályát alkotják; a másik fő osztály pedig az, amelynek tagjaira vonatkozóan feltehetőek a korrespondeáló végső valóságra vonatkozó kérdések. Ám ezeket a kérdéseket félretéve most elegendő, ha a példázó reprezentációkat a következőképpen elemezzük: a példázva reprezentálja b -t, ha (1) a és b ugyanazt a predikátumot instanciálja és (2) a b -t denotálja (3) mert (1) igaz.

Az, hogy a műalkotások gyakran látszólag olyan predikátumokat instanciálnak, amelyeket általában más dolgok szoktak, bizonyos problémákat eredményez, amikor olyan műalkotásokkal állunk szemben, melyek látszólag nem instanciálhatják ezeket a predikátumokat. Különösen akkor van ez így – hogy a hagyományosan a kifejezés fogalmával összekapcsolódó példát hozzak –, amikor a szóbanforgó predikátum az érzelmi szókincséből származik. Sokan különösnek tartják, hogy egy zenemű vagy egy költemény a „szomorú” predikátumot instanciálja, ugyanazt a predikátumot, mint valaki, aki egy elvesztett szerelemre vagy elszalasztott lehetőségekre gondol vissza: hiszen hogyan lehet valami szomorú, ha nincs lelke? Mivel ez értelmetlennek tűnt, általánosan elfogadott

filozófiai elképzelések születtek, melyek szerint „a zene szomorú” egyfajta elliptikus oksági állítás: vagy abban az értelemben, hogy a zeneszerző a zenével saját szomorúságát fejezte ki, ahogyan a kevésbé tehetséges emberek ezt rendszerint könnyekkel és távolbavesző pillantásokkal szokták, vagy abban az értelemben, hogy a zene szomorúságot ébreszt a hallgatók szívében. Bár igen tetszetősek, ezek az elméletek aligha élik túl azokat a zenetudományi és fenomenológiai felfedezéseket, hogy a zeneszerző nem volt szomorú, amikor a zenét írta, és hogy bár maga a zene szomorú, hallgatóiban nem különösebb vagy semmiféle szomorúságot sem vált ki. Egy zenemű valóban kiválthat szomorúságot, hasonlóan ahhoz, ahogyan valaki szomorúságot érezhet, mert mondjuk egy dalról eszébe jut, hogy azt egykor az óvónénijétől hallotta – anélkül, hogy az adott zenemű maga szomorú lenne: ez a zenemű lehet például a *Country Gardens* című dal. És ez tökéletesen általános érvényű. Egy művész kifejezheti barátságát azzal, hogy megfesti barátja kedvenc kutyájának portréját: a festmény ugyan a barátság kifejezése, de ebből nem következik, hogy barátságot fejez ki. A művész ugyanúgy kifejezhetné volna barátságát például azzal, hogy lenyírja annak az embernek a kertjében a fűvet: a lenyírt fű ugyanúgy a barátság kifejezése lenne, mint a kutya portréja. De mivel a lenyírt fű nem műalkotás – mondhatjuk erre –, ez aligha fejezhet ki barátságot, vagy bármi mást. Ugyanis a kifejezésnek az a fogalma, amit mi keresünk, csak olyan dolgokra vonatkozik, amelyek először is reprezentációk, a lenyírt fű pedig nem az, annak ellenére, hogy oksági értelemben ugyanúgy kifejezés, mint a kutya portréja. Tehát ha az utóbbi barátságot fejez ki, azt nem oksági eredete folytán teszi. Ám ugyanígy igaz lenne ez a szomorú zenére vonatkozóan is, ha annak a zeneszerző szomorúságát kellene kifejezni, jóllehet nem a könnyeivel, mégis ugyanúgy, ahogyan a könnyek teszik. Annyiban, hogy ugyanúgy magyarázhatjuk őket, mindkettő kifejezés, azonban a zene nem merül ki ebben; ha csupán ennyi, akkor kénytelenek leszünk azon tűnődni, hogy a könnyek mint olyanok miért nem műalkotások. Azon túl, hogy a zenét szomorúként fogjuk fel, a műalkotások legkifejezőbb tulajdonságait is felfogjuk – anélkül, hogy szükséges lenne bármit is tudnunk a szerzőről. A mű elemzéséhez sem szükséges ilyen típusú ismeret. Ezzel azonban még nem magyaráztuk meg, hogy honnan származik a zene szomorúsága, és azt sem, hogyan tudja úgy instanciálni a „szomorú” predikátumot, mint egy személy. Minden bizonnyal hasznos lenne tudni erre a kérdésre a választ, annál is inkább, mert ha egyszer megvan a válasz, akkor azt mondhatnánk, hogy a zene *példázza* a szomorúságot, ebből pedig a fenti analízis szerint az következne, hogy a szomorú dolgok osztályát denotálja. És mivel a denotálás a reprezentáció egy módozata, ha a zene *kifejező* lenne, azzal szükségszerűen együttjárna, hogy egyszersmind reprezentáló is. És mivel a zene reprezentáló jellegét erősen kétségbe szokták vonni, kifejező jellegét viszont majdnem mindenki elismeri, nem lenne rossz, ha sikerülne kimutatnunk, hogy ez a két beállítódás inkonzisztens egymással. Ezért fontos az a kérdés, hogy miként kell értelmeznünk a példázást. Goodman elmélete szerint metaforaként kell – vagyis egy festmény metaforikusan példázza a „szomorú” predikátumot –, ami valóban érdekes elmélet. Röviden megvizsgálom.

Nem lenne szerencsés, ha mindebből azt a következtetést vonnánk le, hogy a kifejező predikátumok a műalkotásokra sohasem szó szerint igazak. Minden szobornak van súlya, minden festménynek van térbeli kiterjedése; viszont nem minden szobor fejez ki súlyosságot, és nem minden festmény fejez ki teret, bár némelyik természetesen ezt teszi. A „metaforikusan példáz”-ból a „nem szó szerint példáz”-ra történő következtetés semmivel sem helyesebb, mint ennek paralelje, a „metaforikusan igaz”-ból a „szó szerint hamis”-

ra történő. Úgy vélem, ezt a hibás következtetést az segítette elő, hogy a filozófusok olyan kifejező predikátumok vizsgálatára szorítkoztak, melyek a felszínen majdnem kategorikusan hamisnak tűnnek szobrokkal és festményekkel kapcsolatban, mivel ezek a predikátumok a pszichológia fogalmi téréből származnak, és amikor festményeket ruháznak fel velük, akkor a patetikus hibát követjük el. Azonban még azoknak az individuumoknak az esetében is, akikre vagy amikre ezek az állítások *nem* kategorikusan hamisak, maga a következtetés helytelen. Egy színész vagy egy zenész kifejezhet szomorúságot vagy boldogságot (például azért, mert a rendező vagy a szövegkönyv erre utasítja), és lehet, hogy szó szerinti értelemben is szomorú vagy boldog; mégsem saját szomorúságát vagy boldogságát fejezi ki, hiszen mindenkor belső állapotától függetlenül ki tudná fejezni az előírt érzelmeket. Ám a lényeg az, hogy az érzelmi predikátumok nem merítik ki a kifejező predikátumok skáláját, és ezért különös lenne azt feltételezni, hogy valami – mint például az oksági tételezések –, ami olyan predikátumokkal jár együtt, amelyek általában értelmi predikátumok, de kifejező predikátumok is lehetnek, más kifejező predikátumokra is igaz lehet valamilyen módon. Amikor egy festmény súlyt fejez ki, azt nem *saját* súlya okozza. Ettől persze még elképzelhető, hogy szó szerint példázza azt, amit metaforikusan is példáz. A Beauvais-i katedrális (szerencsére) vertikális struktúra. Ám valamilyen mélyértelmű módon, ami részben a támpilléreket elválasztó távolság és a belőlük kinyúló boltív magassága közötti aránnyal magyarázandó, a katedrális vertikálitást is kifejez. És a Beauvais-i katedrális vertikálitása, ha kifejezőként fogjuk fel, valóban egy metafora. Szó szerint felfogva az építészeti struktúrák életével kapcsolatos olyan tény, mely a gravitáció, a súrlódás, a nyomás, a feszültség és hasonló fogalmak révén magyarázandó.

A „szomorú”-hoz hasonló predikátumokat művészi predikátumként osztályozhatjuk, aminek logikáját az előző fejezetben vázoltuk fel. Úgy tűnik, talán nincs is a nyelvben olyan predikátum, melyet alkalmilag ne lehetne ilyen predikátumként használni – mégis legalább két érv szól a kifejező és a művészi predikátumok egybeolvasztása ellen. Az elsőt egy igen világos példa segítségével lehetne bemutatni: egy festmény anélkül is *kifejezhet* erőt, hogy közvetlen művészi értelemben erőteljes lenne; egy rajz anélkül is kifejezhet gyorsaságot, hogy gyors rajz lenne (és ha valóban gyors rajz, ez nem szükségszerűen vonja maga után, hogy gyorsan rajzolták). A példákat a végtelenségig sorolhatnánk: egy mű végülis bármit, amit kifejez, kifejezheti rosszul, alkalmatlanul vagy homályosan. Ezzel szemben a művészi predikátumok nem teszik lehetővé ezeket a modulációkat. A második érv az, hogy a művészi predikátumok valamilyen értékelést implikálnak, és ezért egy festményt erőteljesként jellemezni egyfajta dicséretet jelent. Ám ez nem ugyanebben a logikai értelemben igaz a kifejező predikátumok esetében. Ha azt mondjuk, hogy a Beauvais-i katedrális vertikálitást fejez ki, azzal semmit nem mondtunk arról, hogy ez jó vagy rossz. Ám mindettől eltekintve az a véleményem, hogy egy festményt erőteljesnek nevezni annyi, mint egy művészeti világból származó predikátumot szó szerinti értelemben alkalmazni, és azt mondani, hogy egy festmény erőt fejez ki, annyi – ha Goodmannek igaza van –, mint egy hétköznapi predikátumot metaforikusan használni. Aki a Beauvais-i katedrális vertikálitásaért dicséri, vagy a „vertikalitás”-t dicséretképpen használja, az természetesen nem azért dicséri, mert függőlegesen áll. Ám a vertikálitásnak a művészi világból származó predikátumként történő használata – egyes épületek példázják ezt, mások nem – nem érinti azt a kérdést, hogy a katedrális kifejez-e vertikálitást, ami valószínűleg ugyanaz a kérdés, mint az, hogy a művészi világból származó vertikálitása hordoz-e metaforikus konnotációkat. És ezzel már el is kezdtük a stílus fogalmi határainak

a vizsgálatát, annál is inkább, ha igaz Meyer Schapironak az a megállapítása, hogy a stílus vizsgálata a forma és a kifejezés korrelációjának vizsgálatát is magában foglalja. Valószínűleg nem kerülhetjük el, hogy mérlegeljük a határ kérdését, mivel nem könnyű elválasztani azt, amit egy mű kifejez, és azt, ahogyan kifejezi azt.

Ez egy harmadik érvet nyújthat – és talán ez a legjobb érv – a kifejezőnek a művészi szókincsbe történő beolvasztása ellen: azt, hogy maguk a művészi predikátumok szerepet kapnak a kifejezés magyarázatában. A „diagram-szerű” Lichtensteinre alkalmazva művészi predikátum, Loranra alkalmazva pedig szó szerinti, de az előző diagram-szerűsége a Lichtenstein-mű által kifejezett metafora minden egyes magyarázatában szerepelni fog. Tehát, a Beauvais-i katedrálishoz visszatérve: noha nagyszerű vertikálisát minden további nélkül művészi tulajdonságként érzékelhetjük, kifejező tulajdonságként valószínűleg csak akkor érzékeljük, ha a lélek felemelkedésére vonatkozó metaforaként értjük meg. Természetesen anélkül is megérthetjük, hogy érzékelnénk, és fordítva. Kétségtelenül kérdéses, hogy Goodman egyetértene-e ezzel. A metaforikus példázás fogalmát én észrevétlenül azzá a gondolattá változtattam, hogy minden mű azt fejezi ki, aminek a metaforája. Mindenesetre Goodman hatalmas érdeme, hogy a kifejezés fogalmának depszichologizálására törekedett, és két lényegileg szemantikai fogalomra vezette vissza, a példázásra és az instanciálásra. Ahelyett, hogy elképzelésemet másokéival összevetném, most inkább visszatérek kulcspéldánkhoz, és ennek alapján dolgozom ki saját elméletemet.

Amellett érveltem, hogy *Madame Cézanne portréjének* egy róla készült diagrammal való metaforikus felcserélésének az a célja, hogy explicitté tegye azt, amit a festmény kifejez arról, amit mutat. Tehát ahhoz, hogy megértsük, mit fejez ki, magának a Cézanne-festménynek a szívében kellene keresnünk a metaforát. Erről a festményről azt mondhatnánk, hogy Cézanne feleségét témaként használta, mintha egy hegy, egy provence-i „*mas*” [parasztház] vagy egy alma lenne: mintha *még ő is*, aki olyan végletes szenvedélyeket váltott ki ebből az erőszakos, lobbanékony emberből, a képi kutatás egy tárgya lenne. Lichtenstein tanulmánya ennek a beállítottságnak a karikatúrája, ám maga a festmény lehet, hogy azt fejezi ki – részben ön-referenciális módon –, hogy így kell a tárgyakat, még a szerelem tárgyát is, lefesteni. Olyan ez, mintha valaki szemekkel, de érzések nélkül született volna. Giacometti egyszer azt mondta nekem, hogy úgy próbálta meg a világot ábrázolni, ahogyan az tisztán vizuális módon jelenne meg, egy olyan ember számára, aki kezek nélkül született volna meg, és így nem rendelkezne a tapintás érzékével. A festmény nem fejezheti ki, és valószínűleg nem is fejezi ki (hacsaknem egy elméletet alátámasztandó azt akarjuk kiolvasni belőle) Cézanne-nak a mű tárgyával kapcsolatos érzelmeit: ezek nem kerülnek bele a képbe, csupán az általam leírt közvetett módon. A festmény a megmutatás egy módját adja nekünk, és ugyanúgy felfoghatjuk a festészet metaforájaként, mint annak egy példányaként (kiváló példa lenne arra, amikor valami szó szerint példázza azt, amit metaforikusan is példáz).

A *Madame Cézanne tárgyként*-ot (talán így nevezhetnénk a híres portrét) érdekes összehasonlítani Rembrandt Hendrickje Stoffelst Bethsabéként ábrázoló nagyszerű portréjával, Rembrandt ugyanis hasonló viszonyban volt Hendrickjével, mint Cézanne a feleségével. Azt hiszem, a festmény tárgya inkább Hendrickje Bethsabéként, semmint maga Bethsabé, akinek modelljeként véletlenségből éppen Hendrickjét használják fel, és úgy vélem, ennek eredményeképpen a reprezentáció szívében már van egy metaforikus struktúra. Ezzel a művel kapcsolatban Kenneth Clark azt írja (*Rembrandt: An Introduction*, 101.o.): „Ránézünk a súlyos, kerekded test vissza nem riadó megformálására, melyet a

művész olyan mély szerelemmel lát, hogy széppé változik”. Az, hogy műalkotással, és nem valami mással állunk szemben, rögtön világos lesz annak az olvasónak, aki megpróbál elgondolkodni azon, hogy egy műalkotáson kívül mi másra vonatkozhat egy ilyen kijelentés. Ha igazam van – és semmi más, csak egy műalkotás írható le így –, akkor ennek részletes elemzése révén meg kell tudjunk valamit a művészetről és a művészet nyelveiről. A „vissza nem riadó megformálás” azt implikálja, hogy az ábrázolt testben van valami, amitől a festő visszariadhatna. Csak azoktól az igazságoktól riadunk vissza, melyeket nehéz elfogadnunk. Aki a szépsége teljében levő Brigitte Bardot képét kívánta volna elkészíteni, annak nem lett volna mitől visszariadnia, hacsak nem tulajdonítunk valamilyen perverziót a kép készítőjének. Tehát bárhogyan is jellemeznénk az általa készített alkotást, a „vissza nem riadó” semmiképpen sem lenne helytálló minősítés. Ám szintén nem lenne mitől visszariadni egy szenvedélyek és érdek nélkül szemlélt tárgy portréjának elkészítésekor, például akkor, amikor Madame Cézanne-t komplex geometriai felületként közelítik meg. Tehát pontosan a „vissza nem riadó”-hoz hasonló kifejezések logikai alkalmazhatósága illetve alkalmazhatatlansága az, ami majdhogynem önmagában elegendő, hogy szemléltessük: mennyire különbözőképpen volt ez a két művész művész, mennyire eltérő módon látták azt a két asszonyt. Rembrandt bizonyára úgy nézett Hendrickjére, ahogyan egy férfi néz egy nőre. Nagyon sok olyan dolgot lefestett – megnyúzott állati tetemeket, hullákat, öreg, beteg és vak embereket –, amelyektől az érzékeny emberek, akik a mészárosoktól, anatómusoktól, gerontológusoktól vagy például a buddhistáktól eltérően nem képesek ezektől valamiféle távolságot tartani, visszariadnának. Az, hogy ezeket a dolgokat „nem visszariadva” ábrázolja, mély emberségének és mindenre kiterjedő könyörületességének a jele. Úgy tűnik, mintha keresné azokat a dolgokat, melyeket „nem visszariadva” kellett lefestenie, hogy kifejezésre juttassa ezt a könyörületességet és emberséget. Az állati tetemeket nem úgy ábrázolja, ahogyan egy mészáros ábrázolná őket, vagy amilyen ábrázolást egy mészáros elvárna, az emberi tetemeket pedig nem úgy, hogy abból egy anatómus sokat tanulhatna: ugyan anatómia-leckéket fest, ám maguk a festmények nem anatómia-leckeként szolgálnak. Hendrickje lefestésekor az idő múlása és a test megfáradtsága az, amitől visszariadhatna. Egy férfi lefesthet egy középkorú nőt megalázó módon – de nem vissza nem riadva (Diane Arbus fotói ebben az értelemben vissza nem riadóak), pontosan azért, mert aki megalázni akar, az nem az a fajta ember, aki bármitől is visszariadna: azért festi le azokat a ráncokat, redőket és megereszkedett kebleket, hogy a nő úgy nézzen ki, mint egy elhasznált vén szatyor: előtérbe helyezi őket. De Rembrandt nem ezt teszi, hanem egyszerűen azért festi le őket, mert ahhoz a nőhöz tartoznak, akit szeret. És *ez a nő*, aki az életnek pontosan ezeket a jegyeit viseli testén: Bethsabé, akinek szépsége arra indított egy királyt, hogy gyilkoljon érte. Ez a mű metaforája: úgy mutatni meg ezt a közönséges, tömzsi amszterdami nőt, mint egy király szemefényét: ennek *a szerelem kifejezésének kell lennie*, mint ahogyan egy közönséges, tömzsi amszterdami nő közönséges tömzsi amszterdami nőként való ábrázolása alighanem a megvetés egy példája kell hogy legyen (miért nem hagyja békén?). Ez az eset nagyon jól összevethető egy holttest Krisztusként való ábrázolásával, mely olyan helyzetben ábrázolja, amelyben Mantegna ábrázolta Krisztust, méghozzá olyan hatásosan, hogy azóta mindenkit, aki így festett le egy alakot, mantegnai perspektívában kellett látni. Tehát a festmény szükségképpen a végtelen kegyelmet, a megváltás igazságát és az isteni szeretet hatalmát fejezte ki. A festménytől teljesen függetlenül tudjuk, hogy Rembrandt szerette Hendrickjét, Cézanne pedig provanszál szenvedéllyel viseltetett felesége iránt. De amit ez a két festmény

kifejez, annak semmi köze ehhez az ismerethez. Hendrickje hús-vér emberként van lefestve, Madame Cézanne viszont egyáltalán nem. Cézanne úgy ábrázolja, mint akire az öregség és az ifjúság predikátumai nem alkalmazhatóak, és az ábrázolás módjából semmit sem tudunk meg jelleméről, benső életéről vagy észjárásáról.

Vizsgáljuk meg Madame Cézanne-t egy másik Cézanne-motívum kontextusában: legyen ez a kártyajátékosok sorozata. Különös tárgy ez egy geometrizáló szem számára. A kártyázás izgalmas időtöltés, sokszor komoly tétekkel, lehet jól játszani és lehet becstelenül. A játékasztal egyfajta életmódnak, a felfordított kártya pedig az igazság pillanatának a metaforája. Caravaggio festményén Szent Mátét hamiskártyások társaságában látjuk. Jan Steen mulatozó kártyásokat ábrázol: egyik kezükkel kupát fognak vagy egy női keblet – a másikkal pedig egy adut játszanak ki. Az ő kártyásai romlottak és jókedvűek. Cézanne kártyásai egyáltalán nem ilyenek: köpönyegükben és dinnye-szerű kalapjukban padlizsánra emlékeztetnek, semmiféle pszichológikum nem kapcsolható hozzájuk, nincs belső világuk, a festményről nem mondható el, hogy „az emberi jellem részletes feltérképezése” lenne. Ezekhez viszonyítva a Mont Sainte-Victoire majdhogynem eleven. Tudjuk, hogy csendéleteinél Cézanne viaszból készített gyömolcsöket használt: festészeti módszereivel összhangban állna, ha a kártyásokhoz próbabábukat használt volna. Nem véletlen, hogy Roger Fry – aki számára Cézanne a paradigmikus művész – a pszichológiai tartalomnak ezt a hiányát a tiszta festészet pozitív vonásaként fogta fel, Rembrandt esetében pedig azon sajnálkozik, hogy festményeit megfertőzi a pszichológia. Ezzel még azt is sugallja, hogy Rembrandt jobb festő lett volna, ha a pszichológiai érdeklődést meghagyta volna a regényeknek, festményeit pedig tisztán tartotta volna tőle. De szerintem ezek egyszerűen metafora-beli különbségek, és Cézanne festményei nem kevésbé kifejezőek, mint Rembrandtéi.

Nagyjából ugyanilyen viszonyban áll forma és tartalom a regények esetében is, és a regények stílusára is nagyjából igazak az imént elmondottak. Hemingway figurái hasonlóak Cézanne kártyásaihoz, egyszerűek és geometrikusak, és aligha lehetnének mások, az őket leíró egyszerű kijelentő mondatok miatt. Proust viszont hosszú mondataiban ragok és ellentétező minősítések sokaságát alkalmazza, a legteljesebb összhangban azzal a szándékával, hogy árnyalt, érzékeny, befelé forduló, és gyakran neurotikus alakokat mutasson meg, valamint azzal, hogy minden egyes gesztus jelentsen valamit (az elbeszélő nővéreinek dialógusa, mikor burkoltan bókolni igyekeznek Swann-nak, a prousti stílus metonímiája). Próbáljunk meg hemingway-i mondatokkal írni a prousti féltékenységről. Vagy gondoljunk James-re, akinek sűrű, zselatinos prózája tökéletesen példázza, hogy mi érdekli őt: az érzések birodalma, ahol az individuális szereplők többé-kevésbé sűrűsödési pontok. Ezt tökéletesen identifikálja a *The Awkward Age*-ben [A kamaszkor], amikor az írja: „Lady Brookingham szalonjának vendégeit majdhogynem minden másnál jobban érdekelték egymás rezdülései”. James mindegyik alakja a rezdüléseken keresztül kommunikál, és a próza mutatja ezt: próbáljuk meg elképzelni ugyanezt rebelais-i szintaxissal, johnsoni szimmetriákkal vagy shakespeare-i pompával leírva. De nincs értelme további példákat felsorolnunk, mert semmi újat nem tudnánk meg belőlük. Filozófiai szempontból a lényeg az, hogy a kifejezés fogalmát a metafora fogalmára redukálhatjuk, amikor a reprezentálás módját a reprezentált tárgyhöz való viszonyában közelítjük meg.

A *stilus* kifejezés etimológiailag a latin *stilus*-ból származik (írásra szolgáló hegyes eszköz), mely specifikus, az írásra vonatkoztatott használatának eredményeképpen eltávolodott az eredetileg vele rokon *stimulus*-tól (hegyes karó, ösztöke) és *instigare*-tól (ösztökélni, megszúrni). A szó alakja és kevésbé emelkedett funkciói által konnotált, a szexualitással kapcsolatos felhangjai természetesen nem kerültek el korunk dévaj, csintalan grammatológusainak figyelmét. Számunkra azonban a stílus mint a reprezentáció eszköze fontos: az az érdekes tulajdonsága, hogy a bemetszett felületre saját jellegéből is rávisz valamit. A különböző fajtájú stílusokkal húzott vonalak érzékelhetően eltérő tulajdonságaira gondolok: a ceruzával papírra húzott vonal csipkézettségére, a kréta szemcséségére a kövön, a hidegtűvel húzott sorjázott vonalra, az ecsetekkel rajzolt különféle vonalakra, a bottal a ragacsos színezőanyagokba vitt vonalakra vagy azokra az odavetett vonalakra, amelyeket a bot végéről erőteljes mozdulattal fröccsentenek le. Olyan ez, mintha a reprezentáció eszköze valaminek a reprezentálásán túl saját jellegéből is belevinne valamit a reprezentáció aktusába. A gyakorlott szem nemcsak azt fogja tudni, hogy miről szól a reprezentáció, hanem azt is, hogyan alkották meg.

A stílus kifejezését megtarthatjuk erre a *hogyan*-ra, arra, ami a reprezentációból akkor marad, ha kivonjuk belőle a tartalmát – ezt az algoritmust a gyakori használat által szentesített stílus-szubsztancia szembeállítás tesz lehetővé. Úgy vélem, a gyakorlatban nagyon nehéz a kettőt elválasztani, minthogy egyetlen impulzusból származnak. A kínaiak, akiknél az ecset nem hagyhatta el a papírt, amíg a forma készen nem állt, szükségképpen csak olyan formákat alkalmaztak (halakat, leveleket, bambusz-szegmenseket és ezekhez hasonlóakat), melyek lehetővé tették ezt a virtuóz kivitelezést. De a virtuóz mesterségbeli tudás elfecsérlése – perverzión – lenne, ha valaki az „Utolsó ítélet”-et vagy a „Betlehemi gyermekgyilkosság”-ot egyetlen vonallal rajzolná meg; ilyen tárgyak választásakor másfajta *stilus*-ra és másfajta stílusra van szükség. A kínaiak számára az anyag stílus-bravúrra való alkalom; de ez természetesen nézőpont kérdése. A lényeg az, hogy ugyanazt az anyagot sokféle stílusban lehet megtestesíteni, és hogy rokon eszközök jól látható stíluskülönbségeket mutathatnak; másrészt pedig az, hogy egy egységes stílushagyományon belül a stílus nemcsak saját jellegét, hanem az azt vezető kéz jellegét is tükrözi, és a stílus ily módon kézjeggyé válhat; a rembrandt-i vonal aláírássá lesz. Az első *Pietà* után Michelangelo soha többé nem szignálta műveit: nem volt rá szükség, mivel látszott rajtuk, hogy azok kizárólag az ő kezétől származhattak. Így természetesen Buffon mélyértelmű megfigyeléséhez jutunk, miszerint a stílus maga az ember – az a mód, ahogyan a világot reprezentálja, minusz a világ –, mely az embert kitüntetett jelentőségűnek: a szó testetöltésének tekinti. De ezzel kiszélesítettük a fogalmat, a stílusból metonímiát alkotva.

A fentiekben kidolgozott három fogalom közül a retorika a reprezentáció és a hallgatóság közötti viszonyra, a stílus pedig a reprezentáció és az azt megteremtő személy közötti viszonyra vonatkozik. A reprezentáció tulajdonságai egyik esetben sem – és valójában a kifejezés esetében sem – járják át a tartalmat. Azokkal a tulajdonságokkal, amelyekre mint stílusra utalunk, a művész a világ reprezentálásán túl saját magát is kifejezi: önmagának a reprezentáció tartalmához viszonyát. Most ezt fogjuk elemezni, annak tudatában, hogy a stílust és az anyagot csak egy könnyörtelen, ám szükségszerű absztrakcióval tudjuk szétválasztani. Ezt a viszonyt akarom elemeire bontani, amit érdemes azzal kezdeni, hogy Iónnak, a rapszódosznak az esetét vizsgáljuk meg, és saját stílusunkban a rapszodiáról a logikára térünk át.

Ión olyan előadóművész, aki egyedülálló tehetséggel képes Homérosz műveit bemutatni. Egyedülálló azért is, mert kiváló, és azért is, mert kizárólagos, minthogy más költők műveit nem képes ilyen erővel és meggyőzéssel szavalni; és ez nyugtalanítja az együgyű Iónt. Egy olyan zongoraművészhez hasonlít, akinek Bach-interpretációi kiválóak, de Faurét vagy mondjuk Alban Berget nem különösebben jól játssza. Szókratész szerint ennek az a magyarázata, hogy Ión nem rendelkezik „szakismerettel vagy hozzáértéssel”, bár kárpótlásul a szó szoros értelmében megszállott, valamilyen külső hatalom tartja fogva, vele és rajta keresztül közöl valamit, hasonlóan ahhoz – Szókratész híres példájára utalva –, ahogyan a mágnes saját erejét a vasgyűrűre kibocsátja, és ugyanakkor fel is ruházza vele azt [v.ö.: *Ión*, 533d-e, ford.: Ritoók Zsigmond]. És valóban, Ión kiváló szónoki képességekkel rendelkezik, valósággal megdelejezi hallgatóságát. Ennek függvénye, hogy mennyi bevételre tesz szert, és úgy vélem, ezért kívánja: bárcsak minden költő esetében képes lenne erre (ugyanúgy, ahogyan egy komikai tehetséggel megáldott színész arra vágyik, hogy Hamletet vagy Leart játssza), és tudni szeretné, miért képtelen rá. Szókratész pontosan az ilyen készségek kiterjesztésére való képesség hiányára utal, amikor azt mondja, hogy Ión nem rendelkezik szakismerettel vagy hozzáértéssel.

Minden bizonnyal ehhez a kiterjeszhetőséghez hasonló a „szakismeret vagy hozzáértés” megkülönböztető jegye is. Előfordul, hogy egy gyerek azt mondja, el tud olvasni egy bizonyos könyvet, de semmilyen másikat. Valójában persze nem tud olvasni: egy bizonyos könyvet valószínűleg olyan sokszor olvastak fel neki, hogy megjegyezte a szöveget, és ha előtte van, elő tudja adni. Valószínűleg észre sem veszi, hogy ez egyáltalán nem olvasás – bármennyire hasonlít is arra, amilyenek az olvasás kívülről látszik. Olvasni tudni annyi, mint képesnek lenni elolvasni egy adott nyelven írott minden egyes szöveget, bár természetesen nem mindig ugyanolyan fokú megértéssel – a megértéshez ugyanis nem olvasni kell tudni, hanem ehhez egy más típusú tudásra van szükség. Például képes lehet valaki a zongorán lejátszani egy darabot, viszont zongorázni tudni annyi, mint képesnek lenni bármit lejátszani a zongorán, persze a kézügyesség hiányából vagy a mű felületes megértéséből fakadó esetleges fogyatékoságokkal. És valami ehhez hasonló igaz a rajzolásra is: rajzolni tudni annyi, mint képesnek lenni bármi lerajzolható lerajzolni, noha kétségtelen, hogy nem mindenki képes olyan oroszánokat rajzolni, mint Delacroix vagy olyan meztelen alakokat, mint Boucher. Ebben az értelemben Ión rendelkezik szakismerettel vagy hozzáértéssel: mindent, amit el lehet, el tud szavalni. Az ő panasza az, hogy nem képes mindent ugyanolyan magas színvonalon előadni, mint Homéroszt. A kérdés az, hogy lehetséges-e olyan szakismeret vagy hozzáértés – az olvasáshoz, a szavaláshoz vagy a rajzoláshoz hasonló –, melynek segítségével mindent a lehető legmagasabb színvonalon tudna előadni. Ha lehetséges, akkor Ión megtanulhatná azt, és mi is megtanulhatnánk, és ugyanolyan jól elő tudnánk adni bármit, mint Ión. A szakismeret vagy hozzáértés pontosan az ellentéte annak, amit *tehetség*nek szoktunk nevezni, minthogy a tehetségnek logikailag eleve adottnak kell lennie; ha bármilyen módon elsajátítható lenne, nem lenne tehetség. Szókratész természetesen nem tagadja, hogy ebben az értelemben vannak tehetségek. Az ő kérdését így lehetne feltenni: vajon ami *de facto* tehetség – valaminek a végrehajtására való képesség –, annak logikai értelemben mindig eleve adottnak kell-e lennie? Vajon ha tudnánk, miben áll az erre a végrehajtásra való képesség, akkor ezt tanítás és tanulás révén el lehetne sajátítani? Ha igen, akkor nem függenénk a természet adta egyenlőtlenségektől. Bárki, aki hajlandó lenne végigmenni a megfelelő képzésen, egy Rubinstein, egy Bernhard – vagy egy Ión – lehetne, azzal a különbséggel,

hogy nem csupán arra lenne képes, hogy a kérdéses dolgot megcsinálja, hanem (minthogy azt valamilyen tudás felhasználásával csinálná meg) semmilyen rajta kívüli erőtől sem függne, ellentétben szegény Iónnal, aki nyilvánvalóan függ. A „szakismeret vagy hozzáértés” egyfajta radikális egalitarianizmust implicál, és az igazságtalanságokon való – melyeket Kant a „a mostoha természet zsugoriságának” nevez – felülkerekedést. Ha ez a tudás hozzáférhető lenne, akkor művészeinket és költőinket akár sorshúzás alapján is kiválaszthatnánk.

Ebben a kérdésben valószínűleg mindenki elfogadná Szókratész álláspontját, eltekintve persze a költőkbe való alattomos döféstől, akiket a korabeli kultúrában morális tanítóknak tekintettek, ám akikről most kiderült, hogy éppen azt illetően nem rendelkeznek hozzáértéssel vagy szakismerettel, amiben mint költőknek kiválóaknak kellene lenniük, és bizony különös tanítók ők, ha éppen e téren nem rendelkeznek szakismerettel: akkor mi jogosítja fel őket arra, hogy tanítsanak? Miért nem a rendkívül hosszú orrú emberek tanítanak, hiszen az is egyfajta tehetség. De Szókratész már korábban is hevesen támadta a morális tekintélyek és szakértők egész eszméjét. Az *Euthüphrón*ban, ahol a jót úgy definiálja, mint valamit, amit az istenek szeretnek, a következő kérdést teszi fel: vajon a jó azért jó, mert az istenek szeretik, vagy pedig azért szeretik az istenek, mert jó? Ha az előbbi, akkor milyen alapon tekintik jónak, ha nem ugyanazon, mint mi, nevezetesen azért, mert ezeket szeretik? Ebben a kérdésben mi ugyanolyan tekintélyek vagyunk, mint az istenek. Ha pedig az utóbbi, akkor azt feltételezhetjük, hogy ez szakismeret vagy hozzáértés dolga, és el kell ismernünk egy olyan tudást, amivel az istenek rendelkeznek, mi pedig nem, viszont elvileg megszerezhetjük, és akkor ugyanúgy bírái lehetünk annak, hogy mi a jó, mint az istenek. Egyik esetben sincs szükségünk az istenek morális útmutatására. Az *Államban* is azt próbálta bebizonyítani, hogy az igazságosság nem olyasmi, aminek szakértői lehetnének (hiszen akkor mi értelme lenne az „igaz ember” fogalmának?). Tehát Szókratész gondolkodásában központi szerepet játszott, hogy bármit, amit tudni lehet, elvileg bárki tudhat, tehát ha valamit elvileg senki sem tudhat, akkor az nem lehet tudás. Talán az, amivel Ión rendelkezett, nem tudás volt. Talán elidegeníthetetlen tehetség volt. Mindazonáltal – ha azt feltételezzük, hogy elvileg tudás volt – hatalmas különbség van Ión előadása és egy olyan előadás között, mely végeredményét tekintve ugyanolyan, mint Ióné, azonban előadója valamilyen tudás felhasználásával hozná létre: mégpedig a különbség abban a viszonyban lenne, amelyben a két előadó saját előadásával áll. Ennek a különbségnek a vizsgálata alapján próbálom megragadni a stílus és a modor közötti különbséget. A stílus tehetség, a modort pedig meg lehet tanulni, annak ellenére, hogy a kettő kívülről nézve nagyjából ugyanolyannak tűnik.

Korábbi műveimben felhasználtam a bázis- és a nem-bázis-cselekedetek [*Analytical Philosophy of Action*], valamint a bázis- és a nem-bázis-ismeretek [*Analytical Philosophy of Knowledge*] közötti megkülönböztetést. A különbség nagyjából a következő: egy ismeret nem-bázis ismeret, ha valaki azt, amit tud, valami más, már tudott révén tudja; egy cselekedet pedig akkor nem bázis-cselekedet, ha a kérdéses személy, aki *a*-t cselekszi, egyúttal valami más, *a*-tól eltérő *b*-t is csinál és ezen *b* révén csinálja *a*-t. A bázis-ismereteket és bázis-cselekedeteket a közvetítő ismeretek és cselekedetek hiánya definiálja. Rendkívül nehéz megmondani, hogy bármit, amit valójában bázis-szerűen csináltak, csinálhattak volna-e nem-bázis-szerűen is, és megfordítva; és hasonló a helyzet az ismeretek esetében is. Galilei amellettsérvelt, hogy bármit tudhatunk, amit tudni lehet, például mindent, amit Isten tudhat; de míg Isten mindent, amit tud, közvetlenül és intuitíve

tudja, addig nekünk a legtöbb esetben következtetéseken keresztül kell haladnunk. Tehát Isten úgy tudhatja a távoli bolygók hőmérsékletét, ahogyan mi azt tudjuk, hogy fájdalmaink vannak. Mégis, bár ez munkát és eszközök közvetítését igényli, tudhatjuk azt, amit maga Isten tud. Ilyen volt Galilei kognitív hite. De ezek szerint Isten mindent, amit csinál, közvetlenül csinálja: minden cselekedetének bázis-cselekedetnek kell lennie. Mégis, ha a Galilei kognitív hitéhez hasonló gyakorlati hittel rendelkezünk, azt mondhatjuk, hogy talán mi is meg tudunk csinálni bármit, amit Isten, feltéve, hogy rendelkezünk a szükséges technológiával. Az, hogy tudhatunk is és meg is csinálhatunk bármit, ami elvileg tudható és megcsinálható, talán nem áll távol attól, amit Szókratész szakértelmen vagy hozzáértésen értett. Amit Ión csinál, hozzáértés és szakértelem nélkül csinálja, tehát ennyiben ez egyfajta bázis-előadás. Ebből mégsem következik, hogy amit csinál, azt nem-bázis-szerű módon nem lehetett volna megcsinálni, mely utóbbi esetben a hozzáértés vagy a szakértelem közvetítésére lett volna szükség. Stíluson azt értem, ami nem igényli a hozzáértés vagy szakértelem közvetítését. Ezt érthetjük azon, amikor azt mondjuk, hogy a stílus maga az ember. A stílus az, ahogyan egy ember meg van alkotva, anélkül mintegy, hogy bármi másra szert tett volna. Ekképpen valóban bántó megkülönböztetést teszünk a stílus és a modor – mint nem-bázis-előadás – között, és ezen esszé lezárásaképpen kétségkívül érdemes erre rákérdeznünk. Úgy vélem, emberileg valami nagyon fontos rejlik a válaszban, de azt is gyanítom, hogy esetleg a művészet és nem-művészet közötti különbség is benne foglaltatik.

Mostanra jól tudjuk: lehetséges, hogy két külsőleg megkülönböztethetetlen tárgy közül az egyik műalkotás legyen, a másik pedig nem. Nagyszerű lenne, ha a különbség – mely feltételezésünk szerint a két tárgy létrehozásának módjában rejlik – végső soron abban állna, hogy az egyik bázis-szerű módon, a másik pedig „hozzaértés vagy szakértelem” közvetítésével jött létre. Természetesen tudás, jártasság, készség és gyakorlás nélkül nincs művészet. A művészetnél a mesterségbeli tudás analitikus összetevő. Csak akkor merülnek fel a stílust érintő kérdések, amikor valaki tud rajzolni, vagy játszani valamin, csak ekkor nyernek jelentőséget azok a minőségek, amelyeket a stílus alá sorolunk. Mikor a bázis- és a nem-bázis-előadásra utalok, azt a kérdést értem alatta, hogy stilisztikai minőségekkel állunk-e szemben. Úgy vélem ugyanis, hogy a rajzolás „mestere” tud Rembrandt *stílusában* rajzolni: hogy bármit, amit Rembrandt tudhatott, egy másik festő is tudhatja hozzáértés vagy szakértelem révén, és ezért lehetséges, hogy pontosan ugyanúgy rajzoljon. Ugyanez igaz egy előadás vagy reprezentáció minőségeinek bármilyen halmazát illetően is. Az, hogy ezek a minőségek stílusminőségek-e – ennél fogva *magának az embernek* a minőségei-e –, attól függ, hogy hozzáértésből vagy szakértelemből fakadnak vagy sem. A kérdés a következő: milyen különbséget eredményez a tárgy megítélését illetően, ennek imitáció-voltát, stílusát vagy bármi mást illetően az, hogy hozzáértésből vagy szakértelemből fakad vagy sem. Azt, hogy a kérdésnek van némi jelentősége, világosan láthatjuk abból, hogy a morális ítéletek esetében az analóg kérdéseknek nagy jelentőségük van.

Arisztotelész finom megkülönböztetést tett aközött, hogy valaki mértéktartóan cselekszik vagy pedig ő maga mértéktartó ember. Amellett érvelt, hogy egy cselekedet akkor valóban erkölcsös cselekedet, ha egy személy jelleméből fakad, nem pedig abból, hogy eleget tesz a „mértéktartóság” kritériumainak. Attól még nem vagyunk mértéktartóak, ha a mértéktartó személyek cselekedeteiből összeállított lista szerint járunk el és azért

hajtunk végre ilyen cselekedeteket, mert rajta vannak a listán. Maga a lista használata távolságot állít a cselekvő személy és a célbavett minőség közé; ha valaki egy ilyen lista szerint jár el, az inkonzisztens azzal, hogy az adott tulajdonságokkal rendelkezzen. És ezt sok más erkölcsi minőségről is elmondhatjuk: inkonzisztens a kedvességgel, a tapintatossággal és az előzékenységgel, ha valaki csak azért csinál például kedves dolgokat, mert szerepelnek a listán. Ennek nem csupán az az oka, hogy a fentiek értelmében a lista közvetítést jelent, hanem az is, hogy nem lehetséges teljes lista, nem lehetséges a cselekedetek véges halmaza, amely az összes ilyen cselekedetet tartalmazná. Kedvesnek lenni annyi, mint kreatívnak lenni, képesnek lenni újszerű szituációkban úgy cselekedni, hogy azt mindenki kedvesnek tartsa. Az erkölcsös személy intuitív személy, aki olyan szituációkban képes helyes ítéletet hozni és helyesen cselekedni, melyekben talán sohasem volt korábban. Az erkölcsi kompetencia abban az értelemben majdnem olyan, mint a nyelvi kompetencia, hogy az utóbbi megkülönböztető jegye egy adott nyelven belül új mondatok megalkotására és megértésére való képesség. Ahogyan a nyelvi kompetencia sem csak abban áll, hogy egy adott nyelv mondatainak listáját elsajátítjuk, az erkölcsösség sem állhat pusztán abban, hogy tökéletesen ismerjük a helyénvaló cselekedetek listáját. Az *Allamban* a mindennapi élet aprócseprő kérdéseivel kapcsolatban Szókratész azt mondja: „[...] hogy ilyesmire törvényt is hozzanak, ezt értelmetlen dolognak tartanám: ez sehol sincs így, de – ha írásban vagy szóban rendelnék el – nem is igen maradhatna érvényben”. Példák segítségével tanítunk, de ezt végső soron azért tesszük, hogy az ítélőerő kifejlődését elősegítsük, az ítélőerő pedig arra szolgál, hogy a vele rendelkező embereknek rendezetlen erkölcsi és jogi kérdésekben segítséget nyújtson [*Allam*, 425b, ford. Szabó Miklós]. „A példák az ítélőerő mankói” – írja Kant, és morális rendszerének alapköve az alapelvekből fakadó és a pusztán azoknak megfelelő cselekedetek közötti megkülönböztetés. *A tiszta ész kritikájának* egyik lábjegyzetében ehhez még hozzáteszi:

Az ítélőerő hiánya voltaképpen nem más, mint az, amit ostobaságnak neveznek, és e fogyatékosra nincs orvosság. A tompa vagy korlátolt ész, mely semmi egyébnek nincs híján, csak a szükséges mértékű értelemnek és önálló értelmi fogalmaknak, tanítatás útján akár a tudósságig is felviheti. Mivel azonban rendszeren az ilyen emberek is nélkülözik az ítélőerő képességét, ezért nincs semmi szokatlan abban, hogy igen nagy tudású férfiak tudományuk alkalmazása során egyre-másra fedik föl e jövátéhetetlen fogyatékoságukat [Bp., 1995, 170.o., ford. Kis János].

Az ítélőerőnek ez a fogalma hasonló ahhoz, amit Kant ízlésképeségnek nevezett. Az ízlés ugyanis nem egyszerűen abban áll, hogy a dolgokat ízlésesen rendezzük el, hiszen tökéletesen elsajátíthatunk egy szabálykészletet, egy sajátos receptet, melynek segítségével anélkül, hogy ízléssel kellene rendelkezünk, ízlésesen el tudjuk rendezni a dolgokat. Az effajta receptek közvetítése valójában éppen azt mutatja, hogy a cselekedetet nem az ízlés segítségével hajtották végre: a receptek felhasználása éppenhogy az ízlés hiányáról tanúskodik. Állítólag vannak olyan népek, melyeknél az ízlés olyannyira ritualizált, hogy a tanult szituációktól jelentősen eltérő helyzetekben nem képesek esztétikai ítéletet hozni – annak ellenére, hogy figyelemreméltó nemzeti ízlésük van. A kanti ítélőerőhöz és a szellemességhez hasonlóan tehát az ízlést illetően sem lehetséges hozzáértés vagy szakértelem. Abban az értelemben lehetséges hozzáértés vagy szakértelem, hogy az, amit ezzel összhangban alkotnak, ízléses lesz, azaz egy jó ízléssel rendelkező ember ízlésesnek fogja találni. Am a szóbanforgó hozzáértés vagy szakértelem teljesen inkonzisztens azzal,

hogy a dolgokat megalkotó személynek jó ízlése legyen, ha hozzáértés vagy szakértelem révén rendezte el őket.

És végül valami ehhez hasonló igaz a szépművészetek esetében is. Bachot azzal vádolták, hogy titkos fűgairó gépe van, ami úgy darálja ki a fűgákat, mint valami kolbászt. Természetesen bizonyos szempontból értelmetlen lenne szabadalmaztatni egy ilyen gépet. Hasonló lenne az aranytojáást tojó tyúkhöz, minthogy ennek segítségével bárki bármilyen fűgát elő tudna állítani, ha akarna. Ezek a fűgák valódi fűgák lennének ugyan, de senkit nem érdekelnének. A dologban nem az az érdekes, hogy van-e valamilyen bizonyíték arra, hogy ilyen gép nem létezett vagy nem létezhetett, hanem az, hogy ha valóban létezett, akkor használója egészen más viszonyban állna az általa létrehozott fűgákkal, mint amilyenben Bach állt saját, e nélkül létrehozott fűgaival. A mechanikus fűgák ugyanis *logikailag stílus nélküliek* lennének, minthogy a fűgairó-gép egy olyan viszonyt példáz, melyben közvetítő eszközök – szabályok, listák, kódok – szerepelnek. Bárki tudna olyan nyakkendő-t festeni, mint Picasso, csak hogy annak nem lenne stílusa, bármennyire hasonlítana is a Picasso-féle nyakkendőre. Picasso egyszer ravaszkásan azt mondta Kahnweilernak, hogy azért gazdag ember, mert eladta gitárfestési licencét.

A következő példa világossá teszi, mit akarok ezzel mondani: vizsgáljuk meg, miről van szó egy adott mű pontos replikálásánál. Bármilyen stílussal rendelkezzen is a mű, másolata logikailag stílus nélküli lesz – talán *mutatni* fog egy stílust, de nem fog *rendelkezni* vele. Pontosan azért nem, mert létrehozásához egy képletet használtak fel. Természetesen lehetséges, hogy két dolog pontosan ugyanúgy nézzen ki, és ugyanolyan stílusú legyen. David Pears mesélte, hogy J. L. Austin ugyan improvizálta az előadásait, mégis mindig ugyanolyan hosszúak lettek – ami egyáltalán nem azt jelenti, hogy önmagát ismételte volna. A képzőművész Ad Reinhardt fekete négyzet festményeket készített, amelyek nagyon hasonlítottak egymáshoz, de mivel ugyanabból az impulzusból származtak, nem egymás duplikátumai voltak; mindegyik ugyanolyan viszonyban állt magával a művésszel. Ugyanez a helyzet Morandi esetében is, akinek palackokról készített festményei ugyanolyanoknak látszanak, vagy úgy vélhetni, hogy pontosan ugyanúgy néznek ki, de mivel mindegyik ugyanabból a művészi forrásból származik, a kölcsönös hasonlóság nem érinti stílusukat. Szemben Chagallal, akinek valaha talán volt stílusa, de most modora van, és akit gyakran önmaga plagizálásával, jobb esetben pedig önismétléssel vádolunk, jöllehet festményei talán kevésbé hasonlítanak egymásra, mint Morandi vagy Reinhardt képei. A kérdés tehát az, hogy egy művész és egy mű státuszát illetően miért tartjuk károsnak az effajta ismétlést, olyannyira károsnak, hogy az ismétlést egyenesen a stílusos mű meglopásának tekintjük.

Ahhoz a belátáshoz akarok most visszatérni, miszerint a stílus az ember, és – jöllehet egy személynek külsődleges és átmeneti tulajdonságai is lehetnek – a stílus azokat a tulajdonságokat foglalja magába, amelyek bázis-szerűen jellemzőek rá. Eszerint a stílus és a divat között – ami definíciója szerint átmeneti és rövid életű – éppúgy ellentét van, mint a stílus és a modor között; a modor ugyanis stílusnak tűnhet, ám valójában egy szakadék választja el magától az embertől, amit a hozzáértésnek vagy a szakértelemnek kell áthidalnia. Tehát *az*, aki Rembrandt stílusában fest, egy modort vett fel, és legalábbis ebben a tekintetben festészete nem úgy immanens, mint Rembrandté. Az immanencia nyelvét magának az embernek és stílusának azonossága teszi lehetővé: ő a stílusa. A stílus szempontjából nézve Rembrandt nem más, mint a festményei. A továbbiakban ezeket a fogalmakat akarom kidolgozni, még hozzá könyörtelenül spekulatív módon, mivel az itt

következő érvelés egy másik témakörhöz tartozik, melyet most csak utalásszerűen jelezhetek.

Mi valójában „az ember maga”? Egy olyan elmélet mellett érveltem, miszerint reprezentációk rendszerei, a világlátás módjai, testet öltött reprezentációk vagyunk. Magától értetődik, hogy minden ilyen elmélet – filozófiailag bármennyire érdekes is – végső soron empirikus, a fogalmi evidenciák azon *fajtai* viszont, amelyekre támaszkodtam, az intenzionalitás területéhez tartozó jelenségek. Például amellet érveltem, hogy ahhoz, hogy az olyan jellegzetesen pszichológiai mondatok, mint az „*m* azt hiszi, hogy *s*” igazak legyenek, *m*-nek egy olyan mondat-szerű állapotban kell lennie, melyet az *s* mondat képez le, és a hit akkor igaz, ha az *s* által leképezett mondat-szerű állapot igaz. Két fajta bizonyítékkal tudjuk alátámasztani a mondat-szerű állapotoknak ezt az elméletét. Az egyik a pszicho-lingvisztikából származik, és így szól: ahhoz, hogy bizonyos elemi emberi kompetenciák érthetőek legyenek, kell hogy létezzen a gondolatoknak valamilyen nyelve. A gondolatoknak mondat-struktúrával kell rendelkezniük, hogy bármiféle érvelés lehetséges legyen – mint ahogyan kell hogy létezzen igazolt hit, hogy tudás lehetséges legyen, és kell hogy létezzen igazolt viselkedés, hogy cselekedet létezhessen; az elmeállapotoknak egyszerre kell okságilag és logikailag kapcsolódniuk egymáshoz. A másik bizonyíték Freudtól származik. *A mindennapi élet pszichopatológiájá*-ban leírt asszociációs láncok szójátékok és fonológiai hasonlóságok alapján alakulnak ki, bizonyos álmok pedig tudattalan gondolatok szójátékot tartalmazó átalakításai. Ám ezek a szójátékok csak akkor hozzáférhetőek, ha a gondolatok nem csupán szavakból állnak, hanem ugyanazok az akusztikus képzetek is jelen vannak bennük, melyekkel a kiejtett szavak rendelkeznek. Persze vizuális „szójátékok” is léteznek, és ezek Freudnál is jelen vannak. Az én elméletem az, hogy reprezentációk rendszerei vagyunk, és lényegtelen, hogy ezek a rendszerek szavakból, képekből vagy – és ez a legvalószínűbb – mindkettőből épülnek-e fel. Röviden összefoglalva, nézetem annak a peirce-i tételnek a kiterjesztése, miszerint „az ember nyelvének egésze, mert az ember egy jel”. A Freud által leírt jelenségek világossá teszik, hogy a reprezentációnak olyan tulajdonságai is vannak, melyek nem reprezentációs tulajdonságok: egy elme struktúrájának magyarázatához nem pusztán azt kell vizsgálnunk, hogy mit reprezentál, hanem azt is figyelembe kell vennünk, hogy *miként* reprezentálja azt. A reprezentálásnak ez a módja az, amit stíluson értek. Ha az ember reprezentációk rendszere, akkor stílusa e reprezentációk stílusa. Egy ember stílusa, Schopenhauer gyönyörű gondolatát követve: „a lélek fiziognómiája”. És, különösen a művészetben, a reprezentáció belső rendszerének ez a külső fiziognómiája az, amire a stílus fogalmával utalni kívánok. Természetesen egy korszak vagy egy kultúra stílusáról is beszélhetünk, de ez végső soron azokhoz a közös reprezentációs módozatokhoz utal bennünket, melyek azt határozzák meg, mi tartozik egy korszakhoz. A korszakok és a személyek fogalmi struktúrái – ahogyan ezt fentebb már felvettem – eléggé hasonlóak ahhoz, hogy azt mondhassuk, hogy egy korszaknak is van belseje és külseje, egyfajta felülete, mely a történész számára hozzáférhető, és egyfajta belső mivolta, amilyenek a korszakot a benne élők látják; a kettő rendkívül hasonló az emberi személyiség belső és külső aspektusához. De most az emberi individuum tárgyalására szorítkozom, és az analógiák igazolását és részletes kifejtését meghagyom egy későbbi alkalomra.

Ha ez a stílus-koncepció rendelkezik valamilyen értékkel, azokhoz a viszonyokhoz kapcsolhatjuk, melyeket a hozzáértés vagy szakismeret közvetítésének fent elemzett hiánya eredményez. Még egyszer: lehet, hogy az analógiák erőszakoltak és az elmélet

szélsőségesen absztrakt. De még ha így is van, térjünk vissza a hit fogalmához. Amikor egy személy azt hiszi, hogy *s*, akkor azt hiszi, hogy *s* igaz. Ezt tükrözi, hogy a nyelvi gyakorlatban az emberek nem mondják, hogy azt hiszik, hogy *s*, hanem egyszerűen úgy cselekednek, mintha *s* igaz lenne, tehát mintha a világ olyan lenne. Ezek szerint gyakorlati tevékenységeinkben inkább a világra, mint a hiteinkre utalunk, és úgy érezzük, mintha magát a valóságot íránk le, nem pedig úgy, mintha saját magunkról vallanánk meg valamit. Mindenesetre lényeges különbség van közöttük, hogy egy hit az én saját hitem vagy valaki másnak tulajdonítom azt a hitet; ezt valószínűleg a mi elemzésünk is alátámasztja. Nem mondhatom ellentmondás nélkül, hogy „azt hiszem, hogy *s*, de *s* hamis”; viszont valaki másról mondhatom, hogy „azt hiszi, hogy *s*, de *s* hamis”. Amikor egy másik ember hiteire utalok, akkor rá utalok, míg ő, amikor hiteit kifejezi, nem magára, hanem a világra utal. A szóbanforgó hitek a hittel rendelkező személy számára átlátszóak: rajtuk keresztül olvassa a világot, anélkül, hogy őket olvasná. Mások számára viszont hitei átlátszatlanok: egy kívülálló a világot nem azokon a hiteken keresztül olvassa, hanem mintegy a hiteket olvassa. Ebből a szempontból hiteim számomra láthatatlanok, amíg valaki nem teszi láthatóvá őket, és nem tudom őket kívülről látni. Ez pedig akkor szokott megtörténni, amikor a hit nem egyeztethető össze azzal, ahogyan a világ van, és egy véletlen megszokott tárgyaimtól saját magamhoz kényszerít vissza. Ezért hiteim struktúrája hasonló magának a tudatnak a struktúrájához, ahogyan ez utóbbit a kiváló fenomenológusok leírják, akik szerint a tudat egy olyan struktúra, amely nem úgy tárgy saját maga számára, ahogyan a világ dolgai tárgyak a számára. A „*nak*”-nak abban az értelmében, amelyben a tudat tárgyakként a tudata, önmagának nem a tudata, vagy ha igen, akkor a „*nak*” egy másik értelmében az – Sartre ezt a *conscience de soi* és a *conscience de x* szembeállításával emeli ki, ahol *x* egy tárgy.

Más szavakkal kifejezve: mint tudat saját magamat nem kívülről szemlélem. Mások számára tárgy vagyok, de saját magam számára nem, és amikor saját magam számára tárgy vagyok, akkor már túlhaladtam magamon. Amikor láthatóvá vált, már nem én vagyok, legalábbis nem belülről. Ám úgy vélem, ez az általam megtestesített reprezentációkra is igaz: a világot reprezentálok, nem a világ-reprezentációimat. Ezért – visszatérve a fiziognómia schopenhaueri fogalmához – az arcom mások számára látható, az én számomra viszont nem, és nincs belső biztosítékom arra, hogy az arc, amit a tükörben látok, az enyém. Hatalmas erőfeszítést kell tennem, hogy reprezentációimnak valamilyen tudatára jussak, és összetett azonosító aktusra van szükség, hogy azokat a reprezentációkat az én reprezentációimként ismerjem fel. Úgy gondolom, az azonosításnak ez a komplexitása teszi a pszichoanalízist filozófiailag olyan összetetté.

Bármilyen legyen is a helyzet, szerintem az, amit stíluson értünk, a reprezentációnak azokat a minőségeit foglalja magában, amelyek magát az embert alkotják, és amely minőségek kívülről láthatóak, fiziognómikusan. És azért nem lehetséges a stílust illetően hozzáértés vagy szakismeret – bár a modort illetően lehetséges –, mert a reprezentáció külső aspektusai rendszerint nem adóttak a reprezentációval rendelkező ember számára: a világot rajtuk keresztül látja, de őket nem látja. Reprezentációjának ezek a tulajdonságai mások számára láthatóak, de az ő számára nem, és a hozzáértés vagy szakértelem jelenléte pontosan azt a külsővé tételt előfeltételezi, ami inkonzisztens azzal, hogy ezek alkossák a stílusát. Ahhoz, hogy ezek a stílusát adják, közvetlenül és spontán módon kell kifejezésre jutniuk. Valami ehhez hasonló igaz az entitásként felfogott történelmi korszakokat illetően is: csupán a történész számára korszak, aki kívülről látja, azok számára, akik abban a

korszakban éltek, pusztán az a mód, ahogyan élték az életüket. Tehát amikor egy korszak emberei a történész számára kielégítő válaszokat tudnak adni, akkor a korszak megmutatta külső felületét, és bizonyos értelemben vége van mint korszaknak.

A művészetben tehát a művésznek az a spontán képessége az érdekes és lényegi, melynek segítségével képessé tesz bennünket arra, hogy úgy lássuk a világot, ahogyan ő látja. Nem egyszerűen a világot látjuk, mintha a festmény egy ablak lenne, hanem úgy látjuk a világot, ahogyan a művész adottá teszi. Nem egyszerűen úgy látjuk a sziklán ülő meztelen nőt, mint egy *voyeur*, aki megles valamit, hanem a képbe rejtélyesen beágyazott reprezentáció folytán úgy, mint akire szeretettel néznek. Nem úgy látjuk őt, ahogyan Rembrandt, mivel Rembrandt egyszerűen szeretettel látta. A mű nagysága annyi, mint a mű által anyagivá tett reprezentáció nagysága. Ha a stílus az ember, akkor a stílus nagysága a személy nagysága.

A stílus struktúrája hasonló a személyiség struktúrájához; megtanulni felismerni egy stílust nem egyszerűen egy taxonómiai feladat, hanem olyasmi, mint megtanulni felismerni egy személy jellemző vonását vagy karakterét. Amikor egy művet egy személynek tulajdonítunk, olyan összetett dolgot teszünk, mint amikor egy cselekedetet egy személynek tulajdonítunk, holott nem vagyunk biztosak benne, hogy valóban ő cselekedte azt. Fel kell tennünk a kérdést: konzisztens lett volna-e jellemével, ahogyan azt is meg kell kérdeznünk: konzisztens lett volna-e életművével. A konzisztencia ezen fogalmának nem sok köze van a formális konzisztenciához: inkább ahhoz a konzisztencia-fogalomhoz hasonlít, amit olyankor használunk, amikor azt mondjuk, hogy egy szőnyeg nem illik a szoba többi berendezési tárgyához, vagy egy teríték nem illik az étel jellegéhez, vagy egy ember nem illik bele egy társaságba. Ez a konzisztencia az ízléssel áll kapcsolatban, ezt pedig nem lehet egy képletre redukálni. Kétségtelen ugyan, hogy indokok által irányított tevékenység ez, ám az indokok csak azok számára lesznek meggyőzőek, akik már rendelkeznek ítélőerővel vagy ízléssel.

Első pillantásra úgy tűnik, a Brillo doboz ugyanazt az üdítő oda-nem-illést hozza a művészet világába, mint Strauss operájában a *commedia dell'arte* figurák Ariadne szigetére. Úgy tűnik, forradalmi és egyben nevetséges követelést fogalmaz meg, aminek nem az a célja, hogy felforgassa a műalkotások társadalmát, mint inkább az, hogy elismert tagként maga is bekerüljön: ugyanolyan jogú helyet követel magának, amilyennel a magasztos tárgyak rendelkeznek. Egy pillanatig úgy tűnik, a követelés teljesítése minden bizonnyal lealacsonyítaná a művészeti világot: szóba sem jöhet, hogy egy ilyen közönséges és alpári tárgyat a művészeti világba befogadva kitüntetett szereppel ruházzunk fel. Ám ekkor rájövünk, hogy a műalkotást – a „Brillo doboz”-t – összetévesztettük a kereskedelem valóságában létező mindennapi megfelelőjével. A mű azzal követeli meg, hogy művészet legyen, hogy egy pimasz metaforát ad elő: a brillo-doboz-mint-műalkotást. És a közönséges tárgynak ez az átlényegítése végső soron semmit sem változtat meg a művészeti világban. Csupán tudatosítja a művészet struktúráit, melyeknek természetesen bizonyos történeti fejlődésen kellett keresztülmenniük, hogy ez a metafora lehetségessé váljon. Abban a pillanatban, hogy lehetséges lett, valami a Brillo doboz-hoz hasonló elkerülhetetlen és értelmetlen lett. Elkerülhetetlen, mert ezt a gesztust meg kellett tenni, vagy ezzel vagy egy másik tárggyal; értelmetlen, mert ha egyszer már meg lehetett tenni, nem volt rá ok, hogy megtegyék.

Ám ebben a könyvben filozófusként szólok, és a gesztust mint filozófiai cselekedetet elemzem. Mint műalkotás, a Brillo doboz több egy meglepő metaforikus tulajdonságokkal rendelkező brillo-doboznál. Azt teszi, amit a műalkotások mindig is tettek: külsővé tesz egy világlátást, kifejezi egy kulturális korszak bensőjét, és tükörként kínálja magát, hogy segítségével megértsük királyaink tudatát.