

„VADON – VÁROS – VIRTUÁLIS VALÓSÁG: KÖRNYEZETESZTÉTIKAI KÖZELÍTÉSEK”, ON-LINE  
KONFERENCIA, ELTE BTK, ESZTÉTIKA TANSZÉK, [RCANE](#), 2021. MÁRCIUS 19–20.

## A PREZENTÁCIÓK/ELŐADÁSOK REZÜMÉI

### **BARTHA JUDIT:** AZ ÖKOTÓPIA FOGALMA MARGARET ATWOOD *MADDADDAM*-TRILÓGIÁJÁBAN

Referátumomban az ököcentrikus gondolkodás egyik meghatározó kortárs reprezentációját kíséreltem meg bemutatni a kanadai író, Margaret Atwood *MaddAddam*-trilógiájának (*Guvat és Gazella*, 2003; *Az özönvíz éve*, 2009; *MaddAddam*, 2013) elemzésével. A probléma feltárásához az ökokritizmus eszköztárát veszem alapul, azon diszciplínáét, amely az 1980-as évek végén jött létre az Amerikai Egyesült Államokban, s eredetileg a természetábrázolást ökológia és irodalomtudomány kereszttetszetében vizsgálta irodalmi szövegekben. Atwood regénye ebben a kontextusban azért kaphat „ökotópikus” címkét, mert a sci-fi irodalomnak azt az ágát képviseli, amely a negatív jövőt egy világméretű természeti katasztrófa következményeként képzelel el, részletesen megjelenítve, hogyan és miért alakulhat ki ökológiai krízis, mit lehetne tenni az elkerülése érdekében, s milyen reális lehetőségek maradnak a bekövetkezése után. A válság kiterjesztése itt egy többszátú disztópikus világmodellben jelenik meg, amely egymással versengő ideológiai álláspontokat és attitűdöket vonultat fel: így például ütközteti Donna Haraway transzhumán etikáját, a környezetvédő zöld szervezetek szektás természetideológiáját és a kereskedelmi alapokon nyugvó, hatalmi érdekeket szolgáló kapitalista biopolitikát. Atwoodnál a végeredmény egy olyan posztapokaliptikus vízió (amortizált hibrid kulturális-technikai-biológiai környezet), amely az ököcentrikus értékek hangsúlyos háttérképviselete ellenére sem mellőzi a humanitás iránti elkötelezettséget.

### **BERKI MÁRTON:** A BOLYGÓMÉRETŰ URBANIZÁCIÓ KONCEPCIÓJA

Az előadás az ún. „bolygóméretű urbanizáció” (*planetary urbanization*) koncepcióját mutatja be. Az elmúlt néhány év során megfogalmazott megközelítés egyik fontos előképe Henri Lefebvre francia szociológus-filozófus 1960-as évek végi, 1970-es évek eleji munkássága, azonban a fogalom megalkotói a planetáris (azaz az egész bolygóra kiterjedő) urbanizáció kibontakozásának kezdetét az 1970-es évek válságaitól a Szovjetunió 1990-es évek eleji felbomlásáig tartó ún. „hosszú 1980-as évekre” teszik. A globális pénzügyi rendszer fokozódó deregulációja, a neoliberalizálódás, a termelési folyamatok egyre rugalmasabbá válása, a globális termelési hálózatok (GPN-ek) kiépülése stb. a korábbi szabályozási keretek nagyfokú fellazulásához vezetett. Ez jelentősen megkönnyítette a spekulatív beruházásokat, s nem csupán az ingatlanpiacokon és a városokban, hanem pl. az erőforrás-kitermelési infrastruktúrák, az agrár- és ipari megaprojektek vagy a logisztikai hálózatok esetében is. Mindezek együttesen pedig egyre több és nagyobb területet vonnak be a globális tőkeáramlásokba. Előadásom a bolygóméretű urbanizáció legfőbb jellemvonásait ismerteti: az urbanizáció új léptékre helyeződését, a „városi(as)” funkciók átértékelődését, a városi „hinterlandok” átalakulását, valamint – a legújyszerűbb és egyúttal legprovokatívabb elemként – a „vadon” fokozatos megszűnését. Utóbbi azt jelenti, hogy az urbanizációs folyamatok még a korábban „érintetlen” természeti területeken (óceánokban, trópusi esőerdőkben, magashegységi, sivatagi és arktikus területeken, sőt, még a Föld atmoszférájában) is egyre jobban éreztetik a hatásukat, miközben az ezeken a területeken megtermelt / kinyert profit elsősorban városokba irányul. A planetáris urbanizáció koncepciójának kidolgozói úgy érvelnek, hogy e komplex folyamatok együttes eredményeként a „városi” immár nem definiálható egy azon túl/kívül levő ontológiai „másikkal”

szemben, miként többé már a „nem-városi” sem értelmezhető olyan konstitutív „külső” entitásként, melynek segítségével lehatárolható az, ami városi – ugyanis a nem-városi(nak gondolt) térségek is az urbanizációs folyamat integráns részét képezik.

#### **CSUKA BOTOND: ESZTÉTIKAI MODELLEK A 18. SZÁZADI BRIT TERMÉSZET-ESZTÉTIKÁKBAN**

A környezetesztétika meglehetősen töredékes historiográfiájában két állítással találkozunk minduntalan a 18. századdal kapcsolatban: egyfelől hangsúlyozzák, hogy a modern nyugati filozófiai esztétika formálódásának és megszületésének időszakában sem az esztétikai tapasztalat elsődleges tárgyai, sem az esztétikai minőségek paradigmaticus példái nem a művészetből, hanem a természetből vétettek, azaz hogy az esztétika, Hegel előtt, nem művészetfilozófia. Másfelől igen korán megjelenik az a kritikai megjegyzés is, hogy az esztétika 18. századi alapszövegei valamiképpen elvétik vagy eltorzítják tárgyukat, és hogy noha többnyire a „természeti szép” vagy „természeti fenséges” esztétikai tapasztalatáról kívánnak szólni, mégsem azt teszik. Sokat idézett tanulmányában Allen Carlson (1979) a természet esztétikai élvezetének paradigmaticus modelljeiként a tárgy- illetve a táj-modellt nevezi meg, melyeket azonban elégtelennek talál, minthogy észrevétlenül talált tárggyá vagy tájképpé transzformálják a természetet, ezzel együtt pedig a tapasztalás módját is redukálják (jellemzően egyfajta távolságtartó, kontemplatív vizuális vagy auditív gyönyörre, mely független, többek között, a természetről való tudástól). Ezzel szemben Carlson a környezet-modellt javasolja, amely a természetet természetként értené és élvezné. A paradigmaticus természeteszteztikákkal szembeni kritika nagy visszhangot váltott ki (pl. A. Berleant 1992, M. Budd 2002), többek között bevetté vált a 18. századi esztétikai modelleket környezetesztetikai nézőpontból is bírálni (A. Leopoldtól Y. Saitóig). A jelen előadás célja, hogy a kortárs angolszász környezetesztetikai bírálatok fényében tekintse át a 18. század első felének brit (proto)esztétikai irodalmát, összegyűjtve, mit is jelenthetett a korszakban a „természeti szép”. A cél nem pusztán az, hogy a korabeli szövegeken méreessenek meg a kortárs kritikák. Az előadás sokkal inkább arra törekszik, hogy bemutassa a természeteszteztikák változatosságát a tárgyak változatosságának függvényében (természeti tárgy, táj, a természet rendje stb.), feltárva a korabeli elméletek sajátos perspektíváit is, amelyek esetenként nem vezettek paradigmaticus esztétikai modellek rögzüléséhez.

#### **EGERVÁRI JÚLIA: KÖRNYEZETI SZEMPONTOK ÉS VIZUÁLIS NEVELÉS: TERMÉSZETMŰVÉSZETI PROJEKTEK**

Az állandó és gyors környezeti változások, a technológiai fejlődés, illetve az innovatív neveléstudományi tendenciák folyamatos kihívások elé állítják és formálódásra készítetik a környezeti nevelés, környezetpedagógia gyakorlatát és tematikáját. Tanulmányomban a művészetalapú, azon belül a képzőművészeti megközelítések lehetőségeit mutatom be, kifejezetten az *environmental art* (azon belül *land art*, természetművészet) műfaji sajátosságaira koncentrálna, amely magával hozza a környezet, itt főleg a természeti környezet és az alkotás esztétikai és akár ökológiai szempontjainak sok esetben problematikus kérdéskörét. Ezt a problémakört az alkotói attitűd, a természethez való viszonyulás alakulásán és néhány kiemelt alkotás jellegzetességein keresztül érintem. Előadásom művészetpedagógiai fókuszú, így bemutatom néhány társadalmi, környezeti, globális-lokális problémákra reflektáló, részvételi és/vagy környezetet alakító projekt és irányzat oktató-nevelő lehetőségeit. Kitérek az ún. „*place-based*” pedagógia sajátosságaira, amelyben a lakókörnyezet, az iskola társadalmi és épített, természeti környezete, a *hely* fogalma kulcsfontosságú. Mindezt a nemzetközi és magyar szakirodalmi források alapján, illetve saját, a témához kapcsolódó, megvalósult projektek tapasztalatán keresztül foglalom össze.

## **GÁLOSI ADRIENNE: AUTENTICITÁS ÉS VIRTUÁLIS VALÓSÁG: MEGJEGYZÉSEK A VR MÚZEUMI BEMUTATÓKHOZ**

Az előadás a virtuális múzeumok azon formájával foglalkozik, amely általában nagy intézmények kiterjedt honlapjának részeként ajánlja galériáinak virtuális bejárását. E túrák sokféle eszközt vesznek igénybe ahhoz, hogy - ahogyan sokszor fogalmaznak - autentikus múzeumi élményben részesítsék az online látogatót. Az előadás azt a kérdést teszi fel, mit jelent az autentikusság a fizikai, reális és a virtuális múzeum esetében, mit a tárgyak és mit a teljes múzeumi élmény tekintetében. Hogy virtualitás és autenticitás viszonya a múzeummal kapcsolatban felvethető legyen, először meg kell válaszolni, mit érthetünk virtualitás alatt e kontextusban. Majd az autenticitás fogalmát több elemre bontva - tér, anyagság, idő, médium - kívánja az előadás megvizsgálni, hogyan lehet érvelni amellett, hogy a VR pusztán egy újabb formája a másolatoknak, így autentikus tapasztalatot nem nyújthat, és ezzel szemben amellett, hogy a fizikai múzeum által nyújtott tapasztalatnak éppen úgy szembe kell néznie azokkal a kifogásokkal, amelyeket a VR ellen fel lehet hozni. Az előadás nem arra a következtetésre kíván jutni, hogy a kettő azonos lenne, ám mindkettőt ugyanazon múzeumi paradigma részének tekinti.

## **GYÖRFFY RACHEL: AZ ELREJTÉS ESZTÉTIKÁJA AZ ÉPÍTÉSZETBEN**

Az épített környezetet általában strukturálisan vagy morfológiailag vizsgálják, különösen az urbanisztikai elemzések koncentrálnak a város szövetére, az infrastruktúra mellett a városi és építészeti funkciókra. Az építészetben a varázsszó a *tér*, az építészhallgató tanulmányai során, akár az építészettörténeti órákon, akár saját tervei nyilvános konzultációja alkalmával a *szép* kifejezéssel, a *szépség* fogalmával nem igen találkozik. Így igazán érdekes, hogy bár „a szakma”, ill. az építészetet határoló tudományágak képviselői is részben, elméletben és gyakorlatban is függetlenítették magukat a szépség fogalmától (meghatározása irreleváns, mint kritérium elfogadhatatlan), a „köz”, a közönség többsége számára továbbra is a szépségen van a hangsúly; privát befektetők és állami városi fejlesztések egyaránt fontos szerepet tölt be. Az építészetben Közép- és Kelet Európában, többek között a Berlin – Budapest – Szkopje tengelyen, aktuálisan tapasztalható rekonstruktivista trend részben a társadalom feldolgozatlan, kollektív traumájából táplálkozik, annak épített környezetre vetett projekciója, amely kulissza architektúrája újfajta Patyomkin városok létrehozását eredményezi. Másfelől a (késő) modernista építészeti stílus egyértelmű és perzisztens elutasításán alapszik, amely éppúgy fennáll a poszt-szocialista országokban, mint például a volt Nyugat-Német területen. Előadásom fókuszában az a spekulatív feltevés áll, hogy amennyiben mégis elutasítjuk azt a fenti hipotézist, hogy az Európában tapasztalható aktuális bontási és újjáépítési hullám és a (késő) modernista építészetrel szembeni esztétikai ítélet valójában kollektív projekció lenne, akkor el kell fogadnunk, hogy ezek az épületek valóban *csúnyák*. Ez a spekulatív feltevés számos érdekes következtetést enged meg, nem csak az aktuálisan tapasztalható építészeti tendencia és a társadalom viszonyával kapcsolatban, vagy az okos város *elrejtés esztétikájával* és társadalomra gyakorlat hatásával kapcsolatban, de a ronda épületek elengedhetetlenségével, a vizuális környezet változatosságának alapvető szükségességével kapcsolatban is.

## **HORKAY HÖRCHER FERENC: MIT LÁTOTT A VÁROSBÓL HALÁSZ PETÁR A KŐPÁRKÁNYRÓL?**

A városleírás hagyományos műfaja elsősorban az útirajzhoz, az útibeszámlolóhoz és az úti kalauzhoz kapcsolódott. De a háborús leírásoknak, csatajeleneteknek is fontos eleme lehetett, valamint az építészeti irodalomban is hamar megjelent. A szépirodalomnak, azon belül prózában többek között a regény műfajának is fontos részévé vált. Nemcsak a helyszín meghatározásaként, hanem a történetmondás részeként is szerepelhet. Ottlik Géza városok iránti elkötelezettsége közsímet. Nagy regényei Kőszeghez és Budához (Budapesthez) kapcsolódnak. Novelláiban is számos hazai és külföldi városélmény jelenik meg. A Hajnali háztetőkben ugyancsak Budapest a főszereplő. Számunkra különösen érdekes a kisregény címét is adó leírás a hajnali háztetőkről. Ez a leírás azt rögzíti, hogyan látta a főszereplő, Halász Petár saját elmondása szerint a várost a hajnali részegség állapotában,

amikor a hatodik emeleti lakás ablakán kimászott a kőpárkányra. Halász saját verzióját összevethetjük a történet narrátorának kételkedő szavaival. Az előadásban arra leszek kíváncsi, hogy mi is a szerepe a városképnek a regényben? A veduta, mint képzőművészeti műfaj ugyanis egyfelől pontos részletekkel szolgáló városleírás, másfelől azonban az alkotó sűrítő, kiemelő szerkesztésének eredménye is. Halász Petár festő, így a neki tulajdonított leírásában Ottlik támaszkodhat a festő szemének sajátos működés módjára is. Az előadás értelmezése szerint azonban Ottlik nyitva hagyja annak lehetőségét, hogy misztikus tapasztalatként olvassuk a leírást. Petár idegei láthatólag kimerültek. Az előzmények ezt érthetővé teszik: párkapcsolata kétségbeesztő helyzetbe került. Az átmulatott éjszaka után hirtelen felindulásból önvészélyes kalandba vág. Ennek a kalandnak – hogy a párkányon kívülről átmászik két szoba között – a heves izgalma magyarázza lélektanilag azt a „látomást”, amelyet ő ugyan nem kíván megörökíteni, a regény szövegmédiában azonban megmarad. A leírás ugyan „torzít”, de épp sajátos szerkesztés módja révén fogja egységbe az ábrázolt városi táj látványát, s ezzel annak látomásos, jelentésteli karaktert ad.

### **HORVÁTH MÁRK: AZ ANTROPOCÉN ESZTÉTIKAI MEGKÖZELÍTHETŐSÉGE**

A klímaváltozás és az antropocén egy olyan kontextust jelent, amelyben nem egy egységes antropocén-művészeti szcena jelenik meg, hanem törések, diskurzusok és eltérő megközelítések tűnnek fel a kulturális mezőben. Az antropocén vagy ökoművészet bizonyos visszatérő témákkal rendelkezik, amelyeket röviden így ragadhatunk meg: „furcsa természet”, „módosított környezet”, „a kihálás és a katasztrófa víziói”, „posztapokaliptikus pusztaság”. Az antropocén esztétika – és általánosságban az öko-esztétika – valami kiterjedtebbet és általánosabbat kell hogy jelentsen az olyan speciális irányzatoknál és megközelítésekénél, mint az öko-art, a land-art, az öko- vagy zöld irodalom és az öko-építészet, vagy a később is megemlített cli-fi. Nagyon fontos tisztáznunk, hogy a különböző művészetekben megjelenő ökológiai válságtudat nem egyenlő egy részletesen kidolgozott esztétikai elmélettel. Előadásomban arra keresem a választ, hogy milyen lehet általánosságban az antropocén esztétikai elmélete. Ehhez először meg kell vizsgálnunk az antropocén humántudományos, interdiszciplináris és természettudományos megközelítései közötti különbséget. Ezután rá kell mutatnunk arra, hogy hogyan illeszkedik az interdiszciplináris antropocén felfogás alapvető sajátosságaihoz a formálódóban és kialakulóban lévő antropocén esztétikai megközelítés.

### **MIKLÓSVÖLGYI ZSOLT – NEMES Z. MÁRIÓ: A GŐZGÉP MINT METAFORAGYÁR**

„Minden, ami rendi és állandó, elpárolog” – írja Marx és Engels a *Kommunista Kiáltványban* (1848), egy olyan korszakban, amelyben a gőzgép a technológiai fejlődés korszakos médiumává vált. A szerzők a gőzpára (*steam, vapour*)-metaforika túlhajtásán keresztül egyúttal a gőzgép képe által megtestesített társadalmi berendezkedéssel szembeni forradalmi kételyüket is bejelentették. Ebben az összefüggésben az elpárologtatás egy olyan hibrid természeti-technológiai fenomén, amely az átváltozás, eltűnés, a megsemmisülés és a valamivé válás metaforagépezeteként működik. Előadásunkban a gőzpára mozgását metaforológiailag követve próbálunk amellett érvelni, hogy a digitális kapitalizmus technológiai fogalmai – felhő (*cloud*), áramlás (*stream*), bányászat (*mining*) stb. – olyan meteorológiai és geológiai tevékenységektől kölcsönzik nevüket, amelyek nem csupán e diszkrét számítási folyamatokat próbálják meg metaforikus dúsítás révén közérthetővé tenni, de egyúttal e technológiai folyamatok mögötti nyersanyag szükségletek érzéki materialitását is hangsúlyozzák. Mintha csak e metaforikus gépezetekbe lenne kódolva mindazon tudás, amely a gép/anyag, technológia/természet dialektika meghaladásához lenne szükséges. Ennek a felismerésnek a kulcsa, hogy nem csupán a gépek készülhetnek anyagokból, de bizonyos összefüggésekben maguk az anyagok is gépek.

## **NAGY LEVENTE: ALAN WATTS: *CLOUD HIDDEN* – A VÍZRŐL ÉS A HEGYRŐL**

Az előadásomban Alan Watts (1915–1973) amerikai filozófus *Cloud Hidden* (1968) című könyvének első két fejezetét szeretném elemezni. Az első rész címe „The Water” (a víz), a másodiké „The Mountain” (a hegy). A víz kínai írásjele majd utána a hegy kínai írásjele együtt leírva tájat jelent, így még érdekesebb, hogy ezzel a két egységgel indítja a könyvet. Alan Watts a zen buddhizmust tanulmányozva írta műveit. Watts San Franciscoban élt, az 1960-as, '70-es évek amerikai ellenkultúrájának az egyik legnagyobb gondolkodójaként tartották számon, noha nem volt soha szándékában ilyen babérokra törni. Írásaiban egy új, keleti gondolkodáshoz közeli természet tapasztalat jelenik meg. Összevetem ezt a szövegét egy korábbi írásával (*Spirit of Zen*, 1936), amelyben a hegymászás és a természet tapasztalata különleges megvilágításba kerül. Többek között azzal érvel, hogy a hegycsúcsokra nem érdemes fölmászni, inkább a hegyoldalban kell sétálnunk, ekkor tesszük a legjobbat a hegygel és magunkkal is. Összevetem az elképzeléseit Aldo Leopold (1887–1948) híres gondolatával, a „Gondolkodj úgy, mint a hegyek” imperatívuszával is, és mivel legjobb tudásunk szerint a hegyek nem gondolkodnak, ennek a szimbolikájával.

## **NÉMETH MIHÁLY ANDRÁS: PÓK/HÁLÓ ÉS ECOSEX: AZ ÉRZÉKELÉS LEHETŐSÉGEI**

Előadásom egyrészt az érzékelés lehetőségei felől, másrészt rendszertani szempontból tárgyalja az esztétika és az ökológia közös nevezőjét. Egyrészt abból indulok ki, hogy az esztétika elsősorban az érzékelés lehetőségeit vizsgáló tudományág, másrészt, hogy nem az egyén – akár emberi, akár nememberi – és környezete relációjával kell foglalkozni, hiszen ezen, sokszor dualista, viszonyítás alapvetően a hierarchikus szisztémák leírására, ill. az empirikus kutatás részeként alkalmazható. Viszonyítás helyett, Donna Haraway *sympoiesis* („*making-with*”) fogalmával egyetértésben, magát az *assemblage*-t, az együtt-létezést, a rendszer feltételét, kívánom az előadás előterébe helyezni. Ezen kiindulópont természetesen nem jelenti azt, hogy minden mindennel összefügg, de (a globális fogalmának Latour-féle értelmezéséhez hasonlóan) feltételezi, hogy világunk lokális, decentrikus kapcsolatok összege, amelynek pontjai csak viszonyrendszerek részeként értelmezhetők. Előadásom a *sympoiesis* értelmezésének művészeti lehetőségeivel kíván foglalkozni, két, formailag radikálisan különböző műalkotás, Tomás Saraceno *Arachnomancy* nevű telefonos alkalmazása, valamint Annie Sprinkle & Beth Stephens *EcoSex Weddings* című performance-sorozata alapján. Mindkét műalkotás elfordul a tudományos nyelvezettől, és elsősorban az érzékelésre helyez hangsúlyt, nem a tudomány művészetbe átültetett eredményeit képviselik, épp ellenkezőleg, új utakat nyitnak a tudományos gondolkodás előtt. Ez nem jelenti a technika, a jogtudomány, a biológia, a szextudomány vagy akár a jóslás kizárását a műalkotások struktúrájából. Pont a multidiszciplinaritás segít az érzékelés szintjén is áthidalni a dichotómiákat. Saraceno műveiben a pók/háló – idegrendszer, amelynek jelei a technika lehetőségein keresztül válnak hallhatóvá a pók/hálótól átszótt városi térben. Stephens és Sprinkle nem az emberek közötti szexuális vágyat vélik felfedezni a földdel vagy a vízzel kötött házasságuk és szeretkezéseik keretében, hanem a természet elemeire mint társra (és nem mint erőforrásra) – akivel akár a szexualitás egy közös formáját is meg lehet találni – tekintenek.

## **POPOVICS ZOLTÁN: PANORÁMA: A LÁTHATATLAN VÁROS**

A városkép csak részben olyan, mint a többi kép. A városkép különös voltára Louis Marin is felhívja a figyelmet. Marin számára a *panoramikus városkép* még csak nem is egy kitüntetett pontról, távoli magaslatról szemlélt átlátása az egésznek, az egész tájnak, a város egészének, sokkal inkább egy olyan kép, ami sohasem látható *egyetlen* nézőpontból. Olyan látvány, amit sohasem láthatunk egyszerre. Nem láthatunk együtt. Különböző perspektívájú képek egymásra montírozása. Ennyiben pedig valamiféle lehetetlen kép. Egy láthatatlan város képe. Egy láthatatlan város látható képe. Éppen ezért Marin kifejezésével a panoráma „*utópikus*” [*utopique*]. Szó szerint „*hely nélküli*” [*sans lieu*], egy „*nem-hely*” [*non-lieu*]. Nincs sem tér, sem idő, ahol a város panoramikusan teljességével

találkozhatunk. Egyedül *a kép terében és idejében* látható mindez így együtt. Egyszerre. Avagy a városkép Marin olvasatában nem pusztán egy kivételes kép, de egy olyan kép is, ami magáról a kép teréről és idejéről, magáról a képiségről is beszél. Egyfajta „*meta-kép*”. A városkép nem pusztán – s talán nem is elsősorban – egy város képe. A panoráma, a panoramikus városkép Marin interpretációjában, *a kép képe* is. A *par excellence* kép. Ezért is kitüntetetten fontos a számára.

#### **SAJÓ SÁNDOR: A KÖRNYEZETESZTÉTIKA ONTOLÓGIÁJA**

Mi az, hogy „környezetesztétika”? Más, mint a „természetesztétika”? És: más, mint a (ha lenne ilyen szó) „világesztétika”? A környezettel kapcsolatos jelenkori szlogenek és ontológiák egy része mintha magától értetődőnek venné, hogy a környezet valami más, mint ami mi magunk vagyunk: egy tárgy. Mi pedig, vele szemben, alanyok és cselekvők vagyunk. Ennek megfelelően: a környezet a szemlélés (reflexió) és a cselekvés tárgya. A szemlélés/cselekvés *versus* környezet megkülönböztetés magától értetődőnek látszódnak, de aligha az. Illetve: csak egy objektivista vagy szubjektivista esztétika, azaz: egy atomista ontológia számára az. Azonban a környezetesztétika nem szükségképpen implikál atomisztikus ontológiát, sőt: mintha sokkal inkább a köztesség ontológiája lenne. Ennek megfelelően: a környezet olyasmi, amire egyszerre igaz, hogy benne is vagyunk és rajta kívül is. Egy husserli megfogalmazást lehetne alkalmazni rá, aki ezt természetesen nem a környezet, hanem a világ (pontosabban: az életvilág) kapcsán használja, ráadásul az „emberi szubjektivitás paradoxonának” nevezi: egyszerre vagyunk *benne* (az életvilágban) és egyszerre vagyunk azok, *akinek számára* megjelenik. Egy további kérdés, hogy a közvetítés-ontológia, ha az atomisztikus koncepcióval szemben a köztességet (közvetítést) állítja középpontba, azzal nem megy-e túl messzire? Nem kellene-e felemelve-megszüntetve megőriznie ezt a koncepciót is?

#### **SCHREINER DÉNES: A VÁROS ATMOSZFÉRÁJA**

A város különleges tárgya a tapasztalatnak, így speciális fenomenológiai elemzést igényel. Egyfelől sohasem jelenik meg teljes egészében, így tulajdonképpen „tapasztalhatatlan tárgyiság”, ugyanakkor mégiscsak adódik valamiképpen a tapasztalat számára. A város egészének látványa – például egy repülőgépről lepillantva – nyilvánvalóan nem azonos a város megélésével, madártávlatból nézve sok mindennek híján vagyunk, ami ebbe beletartozik. A tapasztalatban adódás e helyett másképp történik: részleteiben, rétegeiben, aspektusaiban, dimenzióiban, egy bennük, általuk megvalósított konstitutív művelet során. Ezek a részletek – egy utca, egy épület, egy esemény stb. – képesek felvillantani a soha jelen nem levő egészet. Utalnak a távol levőre, a jelenlét és közelség tapasztalatába mindig belevegyül a máshollété és a távolságé, a konkrét élményhez hozzáadódik a városhorizont, melynek háttere előtt mindez megtörténik. A várostapasztalat, továbbá, szükségszerűen szelektív, vannak kiemelkedő – tipikus vagy kivételes – mozzanatok, amik reprezentálják, vagy éppen megkérdőjelezik a teljességet, és vannak figyelmen kívül hagyott, fel nem tűnő, „érdektelen”, „semleges” mozzanatok is. Másfelől a város fenomenalizációja nem korlátozódik az érzékelés működésére. Már maga az érzékszervi tapasztalat is sokrétű, a vizualitás mellett fontos szerepet játszanak benne a hangok, a szagok és az ízek, de még az is, amit tapintunk, bőrünkkel, testünk egészével érzékelünk. Ezekhez járul hozzá az emlékezet, a képzelet, a figyelem vagy éppen az elvont gondolkodás munkája, nemkülönben az álmok, ábrándozások, asszociációk szövevénye. A konkrétan érzékelt város tapasztalatát átszínezi, de olykor még felül is írhatja mindaz, amit elképzelünk vagy olvasunk róla. A város azonban nem csak látványánál vagy elképzelésénél „több”, hanem saját térbeliségénél is, noha a tér nyilvánvalóan a város egyik alapvető dimenziója. Vannak közigazgatási határai, megragadható földrajzilag, geometriailag, ám vertikális és horizontális kiterjedéséhez időbelisége is társul: történelme, szokásai, hagyományai, intézményei stb. Előadásomban a városi atmoszférájának kérdését járom körül Gaston Bachelard, Gernot Böhme,

Michel de Certeau, Jürgen Hasse, Lewis Mumford, Christian Norberg-Schulz, Richard Sennett és mások nyomán.

#### **SEREGI TAMÁS: AZ IRODALOM TERMÉSZETTUDOMÁNYA: A ZOLA-PÉLDA**

Előadásomban Émile Zola munkásságán keresztül szeretném annak egy példáját felmutatni, hogy az irodalomnak nem csak „rólunk szóló”, az ember közvetlen önmegértését szolgáló funkciója volt és van. Lukács György Zola-értelmezéséből indulok ki, amely máig is szinte összegzése a Zola-kritika humanista irányának, hogy negatív irányból jussak el addig a kérdésig, milyen volt Zola valódi tudományosmánya, és milyen módon próbálta azon keresztül megújítani a regény műfaját immár nem az emberi cselekvésekből kibomló, szerves szerkezetet mutató történet formájában. Előadásom fókuszában a *naturalismus utáni* Zola fog állni, elsősorban a *Négy evangélium* című utolsó három regényről fogok beszélni, és témámat Zola atomizmusa, „newtonizmusa” és visszatérése a felvilágosodás bizonyos tanaihoz fogja alkotni. Az utópista Zoláról lesz tehát szó.

#### **SZÉCSÉNYI ENDRE: A CSILLAGOS ÉG ESZTÉTIKÁJÁRÓL**

Az előadás a csillagos ég tapasztalatával kapcsolatos néhány esztétikai kérdést tárgyal részben a kortárs környezetesztétika, részben a 17. század végén, 18. század első felében bontakozó modern esztétika szempontjainak felhasználásával. E két hivatkozási alap – kissé leegyszerűsítve: a kortárs „elméleti” és a „történeti” – időben távolinak tűnhet egymástól, mégis termékenyen felhasználhatók tárgyunk értelmezésében, annál is inkább, mert az éppen formálódó modern esztétika még inkább természeti látványokra és tárgyakra irányuló környezetesztétikának olvasható, mintsem művészetfilozófiának vagy -kritikának. A szűkebb kontextust a természeti fenséges fogalma jelenti, így olyan kérdések is felmerülnek, amelyek e fogalom használhatóságára és mai érvényére vonatkoznak a csillagos ég esztétikai megítélése és megélése kapcsán. Esztétikai szempontból kézenfekvő tárgyunkat tér-tapasztalatként érteni és értelmezni, ennek jogosultságát és nélkülözhetetlenségét nem cáfolva, az előadás második felében azt mint sajátos idő-élményt vesszük szemügyre.

#### **SZENTPÉTERI MÁRTON: A DESIGNKAPITALIZMUS ESZTÉTIKÁJA**

A jelen fenntarthatatlan poszthumán kondíciójának kialakulásában a designkapitalizmus kulcsszerepet játszik. Ez a katasztrofális állapot elkerülhetetlen következménye annak a totális esztétizációnak, amelyik immár mindenütt jelenlévő a kortárs neoliberais designkultúrákban, illetve fogyasztói társadalmakban. Ezek az új spektakulumok olyan összetett konstrukciókként születtek meg, amelyek a designban és a design segítségével formálják át az embert tökéletesen „egydimenziós” és „szublimált rabszolgákká” oly kifinomultsággal és teljességgel, amelyet Guy Debord és Herbert Marcuse el sem tudtak volna képzelni. A kortárs designkapitalizmusban a lét elviselhetetlenül tervezett. Előadásomban a kortárs designkultúrák tervezett környezetének esztétikájáról ejtek pár keresetlen szót az előbbieik szellemében.

#### **SZILÁGYI GÁL MIHÁLY: AZ ÉRZÉSKIFEJEZÉSEK NYELVI TERMÉSZETE ÉS TÁRSADALMI NYELVE**

Az előadás témája az érzések kifejezésének egyéni és társadalmi környezete Wittgenstein, Mach és kortársuk, a publicista és gondolkodó Mautner egyes tézisei nyomán. Ebben a kontextusban kísérel meg bevezetni az érzékretorika fogalmát, mint azt a formát, amelyben az érzéseinkre (és észleleteinkre) utaló metaforakincssel fejezünk ki valamit (pl. nincs ínyemre, ráharaptam, veséjébe látok). Az érzékretorika társadalmi környezete abban érhető tetten, hogy érzéseinket a nyelvi

közösség szavaival fejezzük ki. Az előadás első tézise az, hogy az érzékretorika társadalmi környezete által részben maguk az érzések is társadalmiasulnak – vagyis az egyén nem csak kifejez saját érzéseket, hanem „eltanul” érzéseket a társadalomtól azáltal, hogy a társadalom ezeket az érzéseket ismeri el és ad nekik nevet. Az érzés elismerésének és megnevezésének ebben az összefüggésében elmosódik az egyéni érzés és a kollektíven elismert érzés közötti határ. Ha ugyanis olyan érzésem támad, amelyre nincs szavam, akkor magamnak sem tudom megnevezni. Az előadás további tézise, hogy szenzuális metaforáinkban az érzékeknek egy sajátos hierarchizálása érvényesül. Ebben az értelemben például a „belátás” és angol vagy német megfelelője, az „*insight*” és az „*Einsicht*” magasabbrendű megértést jelezhet, mint a „felfogás” és a neki megfelelő „*comprehension*” és „*fassen*”; illetve a „betekintés” magasabb rendű érzést jelez, mint a „kiszimatolás”. Ám azáltal, hogy megtanulunk kollektíven „elismert” és megnevezett érzéseket, a nyelviileg közvetített érzések társadalmi hierarchiája is fennáll. Ebben az utóbbi hierarchiában dől el, hogy melyek az egyén társadalmilag is képviselhető, „elmondható” érzései: mi az amit „szabad” vagy „nem szabad” éreznem az adott társadalmi környezetben (pl. kinek és mikor „szabad” sírnia vagy nevetnie, kinek mit szabad hallani, látni vagy megérinteni). Végül nyitva hagyható a kérdés, hogy a különféle érzések társadalmi elfogadottsága milyen határok között írhatja felül az egyéni érzést – vagyis van-e a saját érzésnek csak egyéni környezete?

#### **VÖRÖS FÁBIÁN: TÁJ ÉS EMBER VISZONYA RILKE KORAI KÉPZŐMŰVÉSZETI ÍRÁSAIBAN**

Rilke három „nagy” művészeti írása közül mind a nagyközönség köreiben, mind a kutatásban kiemelt helyet foglal el a Rodin-kötet, valamivel mérsékeltebb érdeklődés övezi a Cézanne-leveleket, míg a Worpswede-tanulmánykötet jóformán alig kap figyelmet. Rilke korai munkásságára összességében is kevesebb figyelem irányul, mint késői írásaira, holott az életművön végighúzódo kérdésfeltevések mindvégig ugyanolyan horderejűek, nemritkán állandóak. Rilke szisztematikusan sosem dolgozta ki esztétikáját, azt a tanulmányok mellett tárcáiból, kritikáiból kell kifejtenuk. Ennek alapján a műalkotások mindegyike egy közös alapból származik, ahonnan a művész tekintete emeli ki őket. Ez a közös alap művészeti áganként változik. A költészetben a hallgatás, a festészetben pedig a táj jeleníti meg. Amennyiben a festmény tárgya az ember, őt magát is a tájból emeli ki a művész tekintete. Ha pedig a tájból származik, akkor azzal lényege közös, így a tájat is láthatjuk emberként, az embert is tájként. Épp ebben a felismerésben véli Rilke pl. Rembrandt portréinak titkát megtalálni, és ezt véli szükségesnek bármely képmás elkészítéséhez is. Az előadás célja, hogy a korai írások alapján a fenti gondolatmenetet felvázolja és segítségével a Rilke művészetszemléletére jellemzőnek vélt háttér-dolog-művész hármass viszonyt bemutassa.

#### **WEISS JÁNOS: MODERNITÁS, NAGYVÁROS, BLAZÍRTSÁG (KÍSÉRLET GEORG SIMMELBŐL KIINDULVA)**

Az előadásom abból indul ki, hogy a modern nagyvárosi élet egy sajátos karaktert hív életre, amelyet Simmel „blazírtságnak” nevez. Az előadásban vizsgálom a fogalom előtörténetét Schopenhauernál és Nietzschénél. A döntő kérdés azonban az, hogy Simmel mire vezeti vissza: egyrészt a városi élet „felfokozott” ritmusára, másrészt viszont a pénzvilág elterjedésére. Ezután egy kis exkurzusban kitekintek Thomas Mann „apolitikusság” fogalmára, ennek a blazírtsághoz való viszonyára. Az előadásom utolsó részében azt próbálom körüljárni, hogy a blazírtságot leíró vagy kritikai fogalomnak kell-e tekintenuk. Simmel ezt eldöntetlenül hagyja. Az előadásomban ennek a következményeit próbálom föltérképezni, Joseph von Eichendorff egyik versét segítségül hívva.