

## Tartalom

<b>I.</b>	
Az esztétika mint tudomány .....	7
A tárgyiság és viszonya az ízléshez és a természethez .....	15
Az esztétika művészetfilozófiai értelmezését megalapozó előfeltevés .....	21
A művészet és az esztétikai szféra .....	27
Túl a természet és a művészet ellentétén .....	33
<b>II. A tudományos művészetszemlélet</b>	
Courbet: Kőtörők .....	41
A művészet mint tudomány elmélete I. – John Ruskin .....	48
A művészet mint tudomány elmélete II. – Hyppolite Taine .....	52
A művészet mint tudomány elmélete III. – Gottfried Semper .....	56
<b>III.</b>	
A művészet mint konstrukció .....	61
A konstruktív művészetszemlélet előfutára: Konrad Fiedler .....	64
Kísérletek a hegeli esztétika továbbfejlesztésére .....	69
Az esztétikai élet fogalma – Søren Kierkegaard .....	72
A szenzualista és kantiánus esztétikák és a művészet definiálásának problémája .....	79
Az állam mint konstruktív műalkotás .....	83
Társadalmi esztétika – esztétikai társadalom .....	86
A társadalmi művészet esztétikai paradigmája .....	92
Transzcendens szépség versus esztétikai élet .....	98
<b>IV. A konstruktív művészetszemlélet</b>	
A művészet konstruktív elmélete I. – Clive Bell .....	105
A művészet konstruktív elmélete II. – Lukács György .....	113
A konstruktív művészet elmélete III. – Jurij Tinjanov .....	119
A reális idealitás .....	127

Az ideális realitás .....	136
A művészet mint konstrukció – Piet Mondrian, Kompozíció vörössel, kékkel és sárgával, II., 1930. ....	146
<b>V. Az ontológiai művészetszemlélet</b>	
Konstrukció és esztétikum .....	157
Konstrukció és ontológia .....	162
A művészet ontológiai elmélete I. – Henri Focillon .....	171
A művészet ontológiai elmélete II. – Lukács György .....	181
A művészet ontológiai elmélete III. – Martin Heidegger .....	190
Ontológia és esztétika .....	198
<b>VI.</b>	
Az ontológia átesztétizálása és az esztétikai szféra .....	205
Az esztétikai szféra hatása a művészetre .....	209
Esztétikum és konceptualitás .....	215
<b>VII. A konceptuális művészetszemlélet</b>	
A művészet konceptuális elmélete I. – Hans-Georg Gadamer .....	221
A művészet konceptuális elmélete II. – Joseph Kosuth .....	232
On Kawara: Today .....	240
A művészet konceptuális elmélete III. – az intézmény- elmélet .....	249
<b>VIII.</b>	
Esztétikum és kortárs művészet .....	259
Következtetések .....	264
<i>Hivatkozott irodalom</i> .....	273

## I.

### ***Az esztétika mint tudomány***

Egy tudományág sorsát nemcsak az határozza meg, mire képes önmagában, a saját erejéből és a saját területén, hanem az is, hogyan tudja magát elhelyezni a többi tudományág viszonyrendszerében és végső soron a társadalom egészén belül. Az esztétika története és mai állapota több mint tanulságos ebből a szempontból.

Jól tudjuk, hogy az esztétika modern tudományának legalább két, egymással szoros vagy közvetlen kapcsolatban nem álló eredete van.<sup>1</sup> Az egyik a modern ízléskultúrában, a másik a modern metafizikai rendszerfilozófiában található. Az első az udvari, főúri majd nagypolgári világ identitásteremtését szolgálta, a második az újkori racionalizmus kiteljesedését, az egyedi és az irracionális területének meghódítására tett kísérletként. A történet kalandos és szerteágazó, most azonban csak egy szempontból fontos: hogy a művészet, pontosabban a művészetek soha nem játszottak benne főszerepet. A főszerepet csak később kapták meg, amikor már alkalmasak voltak eljátszására, vagyis akkor, amikor a nagybetűs Művészet alakzatává tudtak összeállni, kizárva maguk közül jó néhány tevékenységet, melyekkel addig identitásukban osztoztak, s ezek fölé emelkedve egyetlen közös, bár továbbra sem tagolatlan nemfogalmat tudtak alkotni. Ebből a nembeli egységből alakíthatta ki azután saját területét és vehette azt birtokba az esztétika tudománya, amely addig – valljuk be – egyrészt a méltatlan terület Baumgartenől örökölt problémájával küszködött,<sup>2</sup> másrészt a

<sup>1</sup> A „legalább” kifejezésben rejlő legfontosabb hivatkozás természetesen a szépség sok évszázados filozófiai és teológiai hagyományára utal, amely azonban önmagában sokkal kevésbé meghatározó az esztétika tudományának XVIII. századi megszületésére nézve, mint a fent említett két tényező.

<sup>2</sup> Baumgarten szinte mentegetőzik művében, hogy az „alacsonyabb megismerő képesség” számára kíván tudományt alkotni. Lásd a „Prolegomena” lehetséges ellenvetéseit: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*. Atlantisz, Budapest, 1999. 12–15. Fordította Bolonyai Gábor.

kijelölhetetlen és ezért meghatározhatatlan terület problémájával. Mert az ízlés képessége ugyan nemes képességnek számított, érvényességi köre azonban majd' mindenre kiterjedt, ami a kifinomult udvari vagy társasági ember életében egyáltalán szóba jöhetett. E folyamat végén azonban minden probléma megoldottnak látszott, a belső és külső viszonyok letisztultak, s az 1820-as években már az alábbi lakonikus kijelentéssel lehetett indítani egy hosszú előadássorozatot:

Mélyen tisztelt Hallgatóim!

Ezeket az előadásokat az *esztétikának* szentelem; tárgyuk a *szép* tágas *birodalma*, területük pontosabban a *művészet*, mégpedig a *szépművészet*.<sup>3</sup>

Megvan tehát a terület, amelyet ugyan még pontosítani kell (a *szépművészet* kifejezéssel), de csak a maradékos gondolkodásuk felvilágosítására, viszont a kifejezés egyes számú alakja, a „művészet”, már nem szorul magyarázatra; és megvan a tárgy is, világosan áll előttünk: maga a *szép* és csak az. A feladat immár csupán annyi, hogy levonjuk mindebből a megfelelő következtetéseket. Itt csak két ilyen következményre szeretném felhívni a figyelmet.

1. Az első természetesen magának az esztétika tudományának az újradefiniálása, amit Hegel rögtön a következő, kissé zavaros bekezdésben meg is tesz. „Ezt a tárgyat az 'esztétika' elnevezés természetesen nem fedi egészen; az 'esztétika' ugyanis szigorú értelemben véve az *érzék*, az *érzékelés (Empfinden)* tudományát jelöli...” (uo.) – kezdi a magyarázkodást. De mi is a baj tulajdonképpen ezzel az elnevezéssel? Hegel szerint az, hogy „nem fedi egészen” vizsgálódásaink *tárgyát*, vagyis a *szépet*. Amikor azonban ennek okát kellene megadnia, nem tesz mást, mint a *tárgyról* hirtelen átugrik a *területre*, és a következőt mondja: „Ennek az elnevezésnek a pontatlansága, vagy in-

---

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Esztétikai előadások*. I. kötet. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 3. Fordította Zoltai Dénes. (Hegel nem írta meg esztétikáját, előadásainak pedig több leirata is létezik. Azért hivatkozom erre a leíratra, mert ennek volt a legnagyobb hatása a hegeli esztétika fogadtatástörténetében.)

kább felületessége miatt megpróbálkoztak tudományunk számára más nevek – például a *kallisztika* elnevezés – képzésével is. Ámde elégtelennek bizonyul ez is, mert az a tudomány, amelyet jelöl, nem általában a szépet, hanem pusztán csak a *művészeti szépet* vizsgálja.” (uo.) Jól tudjuk, hogy ez nem igaz, legalábbis ha az általa említett, vagyis a „Wolff-féle iskolából született” esztétikára gondolunk. Baumgarten az esztétika tudományának tárgyát a következőképpen határozza meg: „Az *esztétika* (a szabad művészetek elmélete, az alsóbb megismerés elmélete, a szépen gondolkodás művészete, az ésszel analóg gondolkodás művészete) az érzéki megismerés tudománya.”<sup>4</sup> Vagyis Hegel nem mást tesz, mint saját szándékát vetíti rá elődeire, azaz hogy azok *műalkotásokat*, értsd *csak azokat*, kívántak volna tanulmányozni.<sup>5</sup>

2. Eddig tulajdonképpen nem az esztétika tárgyáról, hanem a területéről beszéltünk, köszönhetően annak a logikai bakugrának, amelyet Hegel végrehajtott. Mi tehát az esztétika tárgya, vagyis a szép? „Ekkoriban Németországban a műalkotásokat azoknak az érzéketeknek a szempontjából vizsgálták, amelyeket elő kellett idézniök: például a kellemes és a csodálat, a félelem, a részvét stb. érzékletének szempontjából. Ennek az elnevezésnek a pontatlansága, vagy inkább felületessége miatt megpróbálkoztak tudományunk számára más nevek – például a *kallisztika* elnevezés – képzésével is.” (uo.) A „pontatlanság” kifejezés egy kis pontosításra szorul, ugyanis itt ugyanaz a német szó szerepel, mint a bekezdés imént idézett első mondatában, az *unpassend*, amely pedig sajátos értelemben jelent pontatlanságot, szó szerint azt jelenti, hogy valami nem illik vagy illeszkedik valamihez, nem passzol hozzá – nem fed valamit. Az esztétika tárgya tehát nem homályos, csak nem illik rá teljesen a művészetre. Az esztétika tárgya az ember perceptív, affektív és emotív állapotainak összessége, ez az összesség azonban túl tág

<sup>4</sup> Baumgarten: *Esztétika. Prolegomena*, 1. § 11.

<sup>5</sup> A probléma alaposabb kifejtésére nemrégiben Peter Osborne tett kísérletet. Vö. Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Verso, London – New York, 2013, 2. fejezet. Magyar nyelven kiváló áttekintést nyújt a problémáról Cseke Ákos: *A középkor és az esztétika*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2011, 24–44.

ahhoz, hogy a Hegel által kívánt területtel pontosan fedésbe hozható legyen. Már megint ugyanott tartunk tehát, a tárgy helyett a területről beszélünk, illetve ahogy az imént a területet voltunk kénytelenek szűkíteni, most a tárgyat vagyunk kénytelenek. Erről az utóbbi szűkítésről szól – talán – a második jelző, a „felületes”. Legalábbis a kallisztika szó bevezetésének kísérletére tett utalás ezt látszik igazolni. A „felületes” szót akár szó szerint is érthetjük itt: felületes az, aminek nincs mélysége, és ami ennek következtében közvetlen, pillanatnyi, önállótlán és empirikus, legyen szó akár pusztán külső, akár pusztán belső empiriáról. Néhány oldallal később Hegel azt írja: „Ezt a két világot az empirikus életben, jelenségvilágunk életében is, 'valóságnak', 'realitásnak' és 'igazságnak' értékeljük és nevezzük – ellentétben a művészettel, amelyből hiányzik az ilyen realitás és igazság. De éppen az empirikus belső s külső világnak ezt az egész szféráját a valóság világa helyett nevezhetjük – szigorúbb értelemben, mint a művészet világát – pusztán látszatnak s durvább csalódásnak. Csak az érzékelés és a külsődleges tárgyak közvetlenségén túl találjuk meg az igazi valóságot.”<sup>6</sup> Lukács György lesz majd az, aki ebből a gondolatból átfogó realizmus-elméletet dolgoz ki, ám jellemző, hogy ő már teljesen mellőzi a szépség fogalmát, és csak a valóságra és az igazságra épít. Minthogy inentől kezdve valóban mellőzhető is. Hegel azonban ragaszkodik a szépséghez annak ellenére, hogy ő maga nevezi át a szóban forgó tudományt *művészetfilozófiává*, s ennek nagyon komoly következményei vannak a fogalom jelentésére nézve. Legfőképpen az, hogy a szépség szinte teljesen elveszíti esztétikai jellegét, ami itt annyit jelent, hogy elveszíti a kapcsolatát mindazokkal az affektív állapotokkal, amelyeket Hegel az iménti idézet első mondatában felsorolt, s amelyeknek persze azelőtt sem volt sok közülük a széphez (ez is egy csúsztatás Hegel érvelésében). A szépség „élménye” a tiszta szemlélődésben adódik.

Ugyanakkor azonban, és talán ennek teoretikus kompenzálásként, a szép fogalma abszolutizálódik. Hegel esztétikájában tulajdonképpen minden szép. Ez közelebbről azt jelenti, hogy a szép eszményi volta az esztétikai minőségek egymáshoz

---

<sup>6</sup> Hegel: i. m., 10.

való viszonyán belül is érvényesül: minden esztétikai minőség a szép megvalósulásának (vagy bomlásának) egy lépcsőfoka csupán. S ezért van az is, hogy az esztétikum kiteljesedésének folyamata elvileg nem kerülhet fedésbe a művészet kiteljesedésének folyamatával. A művészet csúcsa a nyelvi művészet, azon belül is a dráma, az esztétikum azonban már sokkal hamarabb túljut a maga csúcspontján, még hozzá a szobrászatban. A szobor képes a legszebb lenni, amennyiben az képes a legtökéletesebb módon megvalósítani azt a követelményt, hogy az istenit ábrázolja, mivel az istenség lényege a „magábanvaló tétlen, örök nyugalomban” fejeződik ki (i. m., 180.). A költészet azonban nem mentesülhet a rúttól, és éppen azért nem, mert művészetként kiteljesedettebb, konkrétabb: „A költészetnek ezért joga van arra, hogy belülről a kétségbeesésnek csaknem a legszélsőségesebb gyötrelméig elmenjen, a külsőben pedig a rútságig mint olyanig. A képzőművészetekben azonban, a festészetben és még inkább a szobrászatban, a külalak szilárdan, maradandóan megáll, anélkül, hogy megszünten-felemelkednék, vagy hogy sebtében tovatűnnék, nyomban elenyészne. Itt hiba volna magáért véve ragaszkodni a rúthoz, ha az nem oldódna fel.” (I. m., 209.)

Mindez hatalmas feszültséget gerjeszt a hegeli esztétika rendszerén belül, amely csak úgy oldódhatna fel, ha a fejlődési folyamat legvégén, amikor a szellem túllép a művészet területének egészén, vissza tudná nyerni a szépséget, pontosan annak a bizonyos „szépen gondolkodásnak” a formájában, amelyről Baumgarten a fent idézett meghatározásában említést tesz, s amely fölött azóta is rendre elsiklanak mindazok, akik a baumgarteni esztétikát aktualizálni próbálják.

Hegel tehát sokszorosan szűkíti az esztétika területét. Le-szűkíti egyrészt magára az érzékiség területére, kizárva ezzel az értelmet megcélzó esztétikai minőségeket, amilyen például a komikum jelentős része lehetne vagy a huszadik században az abszurd lesz majd. Másrészt azonban magából az érzékiből éppen azokat az összetevőket zárja ki, amelyek nem eléggé intellektuálisak. Azt írja: „A művészet érzéki jellege ezért vonatkozik csak két *elméleti* érzékre: a *látásra* és a *hallásra*, míg a szaglás, az ízlelés és a tapintás kirekesztve marad a művészeti élvezet-

ből. A szaglásnak, az ízezésnek, a tapintásnak ugyanis a materiális, mint olyannal, és annak közvetlen érzéki minőségeivel van dolga... Ez okból ezeknek az érzékeknek a művészet tárgyával nincs dolguk – e tárgyaknak a maguk reális önállóságában kell fennmaradniuk és nem engedhetnek meg semmiféle merőben érzéki viszonyt.” (I. m., 39.) Világos azonban, hogy a szaglással nyilvánvalóan nemcsak az a problémája Hegelnek, hogy az túl materiális jellegű, hanem hogy – szerinte – nem képes tárgyat képezni, s nem is csak abban az értelemben, hogy az illat elválík a kibocsátó tárgytól (hiszen ezt a hang is megteszi), hanem hogy – megint csak szerinte – nincs sem belső struktúrája, vagyis világos belső tagoltsága, sem olyan külső formája, amely világosan elkülöníthetné környezetétől, mint a zenei hangokat. S az ízezéssel sem az a legfontosabb probléma, hogy az ne tudna magában foglalni valamilyen „eszmei gondolatot” (uo.), hiszen miért kellene azt gondolnunk, hogy egy szép látvány több eszmeiséget hordozhat magában, mint egy kifinomult íz vagy illat. Az igazi probléma az, hogy *tárgyként* nem képes fennmaradni sem önmagában, hiszen megromlik és megrohad, sem a befogadás során, mivel az ízezéssel elpusztítjuk azt.<sup>7</sup> Nem esztétikai, hanem művészetelméleti érvek szólnak tehát amellet, hogy ezeket az érzékeket kizárjuk az esztétikából. Ha tisztán esztétikai érvet akarnánk keresni, az lehetne például a látásnak és a hallásnak a „gazdagabb” volta (bár ezt bizonyítani kellene) vagy bármi hasonló, viszont tisztán esztétikai *ellenérvek* is felhozhatók, melyek egyikét már csak történeti okokból is meg kell említenem.

Amikor ugyanis Hegel Berlinben a szóban forgó esztétikai előadásait tartja, Párizsban napvilágot lát egy korábban tudósként, államférfiként és forradalmárként ismertté vált személy, bizonyos Jean Anthelme Brillat-Savarin, évtizedek óta készülő műve, melynek címe *Physiologie du goût*. A szerző két hónappal műve megjelenése után meghal, a mű azonban hatalmas sikert arat, a második kiadáshoz már maga Balzac ír előszót, s méltán válik a gasztronómia filozófiájának és a tizenkilencedik századi

---

<sup>7</sup> Vö. Frank Sibley: „Tastes, Smells, and Aesthetics” In uő: *Approach to Aesthetics*. Clarendon, New York, 2006. 207–255.



francia esztétikai kultúrának az egyik alpművévé. Brillat-Savarinnek bevallottan filozófiai ambíciói voltak, a címben foglalt fiziológia kifejezéssel is egy filozófiai iskolába igyekszik be tagozódni, s műve elején fel is vázol egy átfogó filozófiai koncepciót az emberi érzékekről. Hat érzéket különböztet meg, hatodiknak a nemzőérzék (*le génésique*) tételezi, s ennek nagy jelentősége van. Így kerülhet ugyanis központi helyzetbe az ízlelés: az érzékek a külvilág megismerését vagy akár szó szerinti befogadását biztosítják az ember számára, s ennek megfelelően az ízlelés nem a legtökéletlenebb érzékünk lesz, épp ellenkezőleg, ez az érzék képes a legtökéletesebben befogadni, és ez az érzék teszi lehetővé, hogy valóságosan is gazdagodjunk a világból, hogy esztétikai épülésben, hadd ne mondjam, Bildungban részesüljünk. S ez az épülés biztosítja az erő és az egészség révén a hatodik, immár kifelé irányuló érzékünk működését, amely a nemzésen keresztül gazdagítja az egész emberi nemet.

Hegel azonban – mint láttuk – kizárja az ízlelés, a szaglás és a tapintás érzékeit, s ezt ráadásul nem is esztétikai, hanem művészetelméleti érvek mentén teszi. Még közelebb juthatunk vélt indokaihoz, ha elgondolkodunk azon, vajon a tapintást miért kell kizárnia. Hiszen itt a fenti érv, vagyis a tárgyi mivolt lehetlensége már nem érvényes. Az illat vagy az íz nem lehet tárgyi (értsd dologi), de a tapintási érzetek hordozhatnak magukban, ha nem is mindig teszik ezt, olyan összetevőket, amelyek tapintási jellegűek ugyan, mégis elszakíthatatlanok egy dologtól. Ilyenek például a dolog alakjáról szerzett tapintási információk. S tegyük hozzá, hogy az újkori filozófiában tapintás alatt egyébként is jobbra egy dolog megtapintását értették, egy aktív tevékenységet, amely belőlünk indul ki, és *a dolgok* megérintésével és letapogatásával azonos. Hegelnek tehát elég lenne kizárnia azokat a nem-tárgyakat (puszta anyagokat, közegeket), amelyeket nem dologként érzékelünk, miközben megérintjük őket, vagy ők érintenek meg minket. Így tesz majd néhány évtizeddel később Alois Riegl, amikor a tapintást „a külső dolgok abszolút zárt egyediségének”<sup>8</sup> érzékelésével azonosítja. Több

<sup>8</sup> Alois Riegl: *A későrómai iparművészet*. Corvina, Budapest, 1989. 27. Fordította Rajnai László.

szempontból sincs igaza persze Rieglnek, de itt most nem ez a fontos, hanem az, hogy ennek fényében meglássuk, mi Hegel igazi problémája a tapintással. A válasz nem egyértelmű. Annyi biztosnak látszik, hogy a túlzott közvetlenség mindenképpen, ám ennek nem feltétlenül csak az anyagiséghez van köze, mint ahogy ő maga állítja. És még csak nem is ahhoz, hogy a tapintási élmény túlságosan belső élmény lenne. Az igazi ok véleményem szerint az – bár ez természetesen nincs kimondva a szövegben –, hogy a tapintás egyszerre túl belső és túl külső is. A közvetlenség tehát itt valami mást jelent, mint a fentebb idézett látszatvalóságok, vagyis „a jelenségek külsőleges világa” és a „bensőleg érzéki világ” esetében. A közvetlenség itt a részlegesség és a hozzáférhetetlenség élményével jár együtt: a túlságosan belső elfedi a túlságosan külsőt, a felszín érzékelése a másik oldal hozzáférhetetlen jelenlétének érzetével jár együtt. Olyasmi ez, mintha egy papírlapnak úgy akarnánk látni a másik oldalát, hogy az éppen látott oldalt ne veszítsük szem elől. Ahogy lassan fordítjuk a lapot, mindig eljön egy pillanat, amikor látásunk átbillen a másik oldalra. S a tapintás esetében ez még reménytelenebb, hiszen itt nem forgatjuk a tárgyat, s ha igen, akkor sem a tárgy hátoldalát kellene megtapintanunk, hanem a belsejét. Ennyiben a tapintás élménye pontos megfeleljön a fenséges élményének, csak nem a távoli, hanem a közeli területén. Mindkettő azért tud túl belsővé válni, mert túl külső. Ez az igazi baja Hegelnek a tapintással, nem a tapintás materialitása tehát, hanem az a feloldhatatlan különbözőség, az a meghasadtság, amit strukturális szinten szükségszerűen magában hordoz.

## ***A tárgyiság és viszonya az ízléshez és a természethez***

Mindez azért fontos, mert ezen keresztül világosabbá válhat, mi a tárgyiság igazi funkciója a hegeli esztétikában. A tárgy az optimalitás biztosítója. A fogalmat Hegel természetesen nem használja, én próbálom érzékeltetni vele azt, hogy a tárgyiság nem pusztán a szubjektivitástól való eltávolodásra szolgál, hanem a túlságosan távoli és túlságosan külső kizárására vagy közelebb hozására is. Emellett azonban a tárgy nem valami, ami szemben áll velünk, vagyis objektumként egy szubjektummal, a tárgy tehát nem *Gegen-stand*, amely partikularitásában osztozik a szubjektum partikularitásával és a szubjektum-objektum viszony maga konstituálja, hanem egy szubjektummá vált objektum, amely eközben a szubjektum objektivitását is reprezentálja. Mielőtt végképp belegabalyodnánk a hegeli dialektikába, egy-egy példán keresztül hadd mutassam meg, mit is jelent mindez. Az első, tehát a szubjektummá vált objektum, a következőről szól: „a művészetről azt mondhatjuk: alakjainak mindegyikét ezerszemű Árgussá teszi, hogy a benső lélek és szellemiség így a jelenség minden pontján láthatóvá váljék. És nemcsak a testi alakot, az arckifejezést, a taglejtést és testállást kell mindenütt szemmé változtatnia, hanem éppúgy a cselekvéseket és eseményeket, a beszédet és hangokat, és lefolyásuk sorát a megjelenés minden feltételén keresztül – mégpedig olyan szemmé kell változtatnia, amelyben a szabad lélek a maga benső végtelenségében ismerteti meg magát.”<sup>1</sup> Árgus tehát a mű, ami azt jelenti – ha a művészet mibenlétének nagy mitikus értelmezéseinél maradunk –, hogy nem is Pügmalión szobra, akit mi alkottunk és isteni kegyből életre kelt, de nem is Medúza, aki megfoszt minket az élettől, hanem valaki a kettő között, aki nyugodt fenségében figyel és felügyel ránk.<sup>2</sup> Egy óriás, aki hatalmasabb és erősebb nálunk, és aki az isteneket *reprezentálja*. A műalkotás

<sup>1</sup> Hegel: i. m., 158. Lásd ehhez Jean-Luc Nancy: *A portré tekintete*. Műcsarnok, Budapest, 2010. 22. lábjegyzet. Fordította Seregi Tamás.

<sup>2</sup> Vö. Jean-Claude Lebensztejn: *Pygmalion*. Les presses du réel, Párizs, 2010.; Jean Clair: *Méduse*. Gallimard, Párizs, 1989.

több mint mi, mégis emberi: „Az eszményi művészeti alak úgy áll előttünk, mint egy boldog isten.”<sup>3</sup> A felügyelet pedig fegyelmézést jelent, amelynek köszönhetően megszabadulunk partikuláris vágyainktól és szükségleteinktől, mivel ezek „igaz pátozzá” (i. m., 237.) változnak. Így tud szubjektivitásunk objektivizálódni, így képes a műalkotás a maga képére formálni minket is: „Hasonló értelemben kitűnőek Murillo *Utcagyerekei* (a müncheni Központi Képtárban). Külsőleg nézve, itt is a közönséges természetből vették a tárgyat. Az anya tetvez egy gyereket, ez közben nyugodtan majszolja kenyerét; egy hasonló képen két rongyos és szegény gyermek dinnyét és szőlőt eszik. Ezen a szegénységen és félmeztelenségen azonban kívül-belül egészségük és életkedvük túlaradó érzésében olyan tökéletes semmivel nem törődés és gondtalanság ragyog, amit egy dervis is megirigyelhetne. Ez a gondtalanság a külső iránt és a külsőben a benső szabadság az, amit az eszmény fogalma megkíván.” (I. m., 174.) Felháborítónak tartom, hogy Jacques Rancière nem tartja felháborítónak ezt a szövegrészt, amelynek külön fejezetet szentel egyik legutóbbi könyvében.<sup>4</sup> És éppen ő nem tartja annak.

El kell ismerni, hogy művészetfilozófiailag hatalmas teljesítmény az, amit Hegel itt végrehajt, és máig kihívást jelent minden alkotás- és minden befogadásesztétika számára egyaránt. De mindennek megvan a maga ára, és ezt az árat Hegelnek is meg kell fizetnie. Az egyik ilyen ár, amelyiket a szubjektum objektiválása ró ki Hegelre, az ízlés fogalmát érinti. Nem pusztán arról van szó, hogy az ízlés szubjektivizálásra kerül Hegelnél, hiszen ez már korábban is többször megtörtént, elég csak *Az ítélőerő kritikája* legelső paragrafusát elolvasnunk, hogy lássuk ezt. Ha azonban ezt a paragrafust elolvassuk, azt is láthatjuk, hogy a szubjektivitás Kantnál azt és csak azt jelenti, hogy a tárgyról, pontosabban a tárgy puszta megjelenítéséről, úgy ítélkezünk, hogy azt az öröm- vagy örömtelenség érzésünkhöz viszonyítjuk. Ez pedig semmilyen értelemben nem jelent privát ítéletet, amely ne igazodhatna ahhoz a bizonyos *sensus commu-*

---

<sup>3</sup> Hegel: i. m., 161.

<sup>4</sup> Jacques Rancière: *Aisthésis*. Galilée, Párizs, 2011. 2. fejezet.

nishoz, amelyre hivatkozva Kant a maga bírói hangján szólhat meg az esztétika területén is, és azt mondhatja: „megkövetem”<sup>5</sup>. Hegelnél azonban az ízlés egyértelműen privatizálódik vagy legalábbis partikularizálódik: „Mert az emberek között például az az eset forog fenn, hogy – ha nem is minden férj a feleségét, de legalább minden vőlegény a menyasszonyát – és szinte kizárólag őt – szépnek találja, s ha e szépség számára a szubjektív ízlésnek nincs szabálya, akkor ezt mindkét fél számára csak szerencsésnek mondhatjuk.”<sup>6</sup> Hegel humorát nem minősíteném, az azonban látszik, hogy itt az ízlésnek mindenféle mintája és mintázata örökre eltűnik, s még csak az esélye sincs meg annak, hogy ha univerzális vagy objektív vagy egyetlen ízlésről nem is, de legalább ízlésformákról és ízlésközösségekről beszélhessünk. Megemlíti ugyan a képzés lehetőségét és tulajdonképpen kiművelt szépérzékként definiálja az ízlést, ám rögtön hozzát teszi, hogy az így is „külsődleges és egyoldalú” marad (i. m., 34.). A külsődlegesség és egyoldalúság a teljes szubjektivitást jelenti, nem csupán annyit tehát, hogy nem rajtunk kívülre irányul és egy másik képességünk működésében nyilvánul meg, hanem azt is, hogy teljes mértékben indokolhatatlan. Ennek a teljes szubjektivitásnak azonban tulajdonképpen a másik oldal teljes objektivitása az oka, azaz nem a szép, hanem a szép *műalkotás*, amely kiemeli a szépet minden vonatkozásából, minden kontextusból, magyarul a világból.

Az ezzel összefüggő másik különbség Kanttal szemben az, hogy Hegel a szépet nemcsak teljesen és szó szerint objektíválja, vagyis megtestesíti egy tárgy formájában, hanem ráadásul

<sup>5</sup> „Mert az ember nem nevezhet szépnek valamit, ha az csupán neki tetszik. Vonzó és kellemes sok minden lehet számára, ezzel nem is törődik senki; ha azonban valamit szépnek nyilvánít, akkor ezáltal ugyanazt a tetszést várja el másoktól is: nem pusztán a saját szempontjából, hanem mindenki nevében ítél, s ekkor a szépségről úgy beszél, mintha az a dolgoknak volna a tulajdonsága. Ezért azt mondja, hogy a dolog szép, és nem egyszerűen számít arra, hogy mások majd egyetértenek a tetszést kifejező ítéletével – például mert ítéletüket már többször a magáéval egybehangzónak találta –, hanem megköveteli tőlük ezt az egyetértést. Helyteleníti, ha mások eltérően ítélnek, és elvitatja tőlük az ízlést, miközben elvárja, hogy rendelkezzenek vele.” Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ictus, Szeged, 1997, 7. §. Fordította Papp Zoltán.

<sup>6</sup> Hegel: i. m., 45.

az ízléstől megvon minden ítélet-jelleget. Az ízlés nem ítélet többé, még formájában sem őrzi semmilyen nyomát a racionalitásnak, hanem pusztá vonzalommá válik, amely mindig és kizárólag a bennünk munkáló vágy hatalma alatt áll. Ez utóbbi tekintetben persze a legtöbben igazat adunk Hegelnek, már Lukács is azon az alapon bírálta Kantot, hogy Kant az esztétikát alárendelte a logikának, mivel az ízlésítéletet ugyanolyan *formájú* ítéletnek tartotta, mint a megismerési ítéletet.<sup>7</sup> Mindez azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy az ízlést ne kívülről sajátítanánk el, hogy ne közös mintákon alapulna, hogy ne lehetne – ha általában közvetítéseken keresztül is, de – reflektálni rá, sőt, hogy ne osztoznánk ízlésünkben sokkal nagyobb mértékben, mint akár nézeteinkben és véleményeinkben, és éppen azért, mert nem tudatosan sajátítjuk el és használjuk azt. Ezek közhe-lyek, mégis el kell mondani őket újra és újra, mivel az esztétika *ideológiája* nem ezt közvetíti felénk.

A másik ár, amelyet meg kellett fizetni, az objektum szubjektívizálása rótt ki Hegelre, és inkább ontológiainak nevezhető. A kárvallott pedig elsősorban a természet, amely a tökéletlenség, a véletlenszerűség, a rendetlenség, a felszínesség, sőt az időnek való kiszolgáltatottság területévé válik. Nem először persze a Hegel előadásait megelőző évtizedekben vagy évszázadban, ám ennyire talán sehol máshol: „Sőt, *formálisan* vizsgálva, még egy eszünkbe jutó rossz ötlet is *magasabb rendű*, mint a természet bármely terméke; egy ilyen ötletben ugyanis mindig ott van a szellemiség és a szabadság”<sup>8</sup> – írja. Szabadságról és szellemiségről van tehát szó, de hol vagyunk már a schilleri szabadság-fogalomtól, amely bármely dolog autonóm kiteljesedését jelentette, beleértve a természetet is. Schiller kifejezetten hangsúlyozza: „Ha a nem eszesnek a formáját az ész határozza meg (az elméleti vagy a gyakorlati, az itt egyre megy), akkor a tiszta természeti meghatározása kényszerűt szenved el,

---

<sup>7</sup> Lukács György: i. m., 41–42. Feltéve, hogy ugyanolyannak tekintette. Lásd ehhez Alfred Baeumler: *Az irracionalitás problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában* Az ítélőerő kritikájáig. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2002. 98–99. Fordította V. Horváth Károly.

<sup>8</sup> Hegel: i. m., 4.

azaz a szépség nem lehetséges.”<sup>9</sup> Persze a schilleri „ész” és a hegeli „szellem” messze nem ugyanaz, ettől függetlenül azonban a természet autonómiája, azaz a maga szabadságában való kiteljesedése, egyáltalán autonóm önmeghatározásának lehetősége Hegelnél kizárásra kerül. Ennek következtében pedig nemcsak a természeti és a művészeti szép szakad el egymástól végérvényesen és ráadásul elvi szinten, hanem a művészet anyagi-érzéki oldala is kárt szenved: a műalkotás mindig heteronóm marad, a szellem mindig külsődlegesen határozza meg. S tegyük hozzá, hogy ennek a meghatározásnak a mikéntjéről és közvetítési módjairól semmit nem tudunk meg, mivel Hegel nemcsak a befogadás-, de az alkotáseesztétikát is kiiktatja a művészetfilozófia rendszeréből. Ami ezek után a schilleri szépségből megmarad, az a szükségszerűség, ám ez a szükségszerűség már nem a szabadságból, hanem annak ellenére keletkezik. Ezért kell annak a bizonyos *objektív tulajdonságnak*, ami Schillernél a szépség volt (i. m., 33.), *objektummá* válnia, vagyis a műalkotás individualitásának lépni az esztétikai realizmus helyébe.<sup>10</sup> Miközben éppen ez az objektum-jelleg a legkevésbé kordában tartható a művészeti ágak hegeli rendszerén és fejlődési logikáján belül. A dolog (szobrászat) először képpé alakul (festészet), azután viszont dolog és kép helyett hordozó nélküli tárgyisággá kell alakulnia (zene), s végül még ez a tárgy is meghatározatlan tárgyisággá válik (irodalom), hiába próbálja Hegel lehorgonyozni a cselekvésbe és a szituációba. A tárgy egyszerre lesz jelentését és funkcióját tekintve túldeterminált (magában kell hordoznia az érzéket, az individuálist és az ideálist is), létmódját és határait tekintve pedig determinálhatatlan.

Próbáljuk meg tételesen összefoglalni az eddigieket, tekintet nélkül arra, hogy a gondolati lépések mennyiben származnak kizárólag Hegeltől, és mennyiben tekinthetők pusztán korábbi esztétikai ideológmák átvételeinek. Hegel tehát

<sup>9</sup> Friedrich Schiller: „Kallias, avagy a szépségről”. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Atlantisz, Budapest, 2005. 37. Fordította Papp Zoltán.

<sup>10</sup> Roger Pouivet: *Le réalisme esthétique*. PUF, Párizs, 2006.

1. azonosítja az esztétikai szféra és a művészet területét, nincs esztétikum a művészetten kívül, csak a szép „fogytékos létezésének” formájában,<sup>11</sup> és – bár ezt nem mondja ki, de – ugyanígy nem létezhet művészet sem esztétikum nélkül;
2. az esztétikai minőségek területét az érzékelésre és az érzésekre szűkíti;
3. az érzékelés területét tovább szűkíti a látásra és a hallásra;
4. az érzések területét tovább szűkíti azzal, hogy ideáljának a kifejezés szinte minimumát, a „tétlen, örök nyugalmat” teszi meg;
5. az ízlést partikularizálja és kizárja az esztétika tudományából;
6. az alkotás problémáját eljelentékteleníti, egyetlen rövid fejezetet szentel neki, amelyben rögtön leszögezi, hogy „a filozófiai vizsgálat köréből ki van rekesztve” (uo.).
7. az esztétikai minőségek közül kitünteti a szépet;
8. a szépet eszményként tételezi, és minden más esztétikai minőségre ennek tökéletlen megvalósulásaként tekint;
9. a szép területéből kizárja a természeti szépet;
10. a szépet szükségszerűvé, ugyanakkor heteronómmá teszi;
11. a szépet tárgyiasítja – és ez nemcsak a művészethez való rögzítés miatt szükséges számára, hanem így tudja kompenzálni az ízlés kizárásából eredő következményt, az általános és az egyedi közötti közvetítés megszüntét is;
12. a szépet ontologizálja, sőt teologizálja.

Ez az együttállás, amely a szép fogalmában megtestesül, s amelyet magát is nevezhetnénk akár szépnek, csak egy pillanatra volt képes fennmaradni. Már Hegel korában is támadások érték mindkét lehetséges irányból: a művészetten kívüli esztétikai szféra felől és a művészet felől egyaránt. A művészetfilozófia azonban mindmáig ezzel az örökséggel küszködik.

---

<sup>11</sup> Hegel: i. m., 285.



## ***Az esztétika művészetfilozófiai értelmezését megalapozó előfeltevés***

A küszködés legfontosabb okát egy előfeltevéshez való makacs ragaszkodásban tudnám meghatározni. Említsünk száz év különbséggel egy-egy szerzőt, akik ezt az előfeltevést, amelyet számtalan más esztéta hallgatólagosan oszt, ki is mondják. A 19. és a 20. század fordulóján George Santayana a következő mondatdal indítja *The Sense of Beauty* című híres művét: „A szép-érzéknek sokkal fontosabb helye van életünkben, mint amit az esztétika elmélete a filozófián belül valaha is betölthetett.” A mondatot olvasva azt várnánk, hogy itt, szemben Hegellel, a szépség általános elméletét kapjuk majd, amely lehetővé tenné végre, hogy azután a szépségnek és általában az esztétikai minőségeknek a művészetben betöltött szerepét vagy egyáltalán relevanciáját komoly problémaként felvethessük. Ehelyett azonban a harmadik mondatban már a következőt olvashatjuk: „A szépművészetek szférája azonban, ahol az esztétikai érzés majdnem tiszta formában jelentkezik, egyáltalán nem az egyetlen olyan terület, amelyen az emberek szépség iránti vonzalma megmutatkozik.”<sup>1</sup> A két mondat látszólag ugyanarról szól: arról, hogy a szépség igenis jelen van az élet majd’ minden területén, és hogy az esztétikának az lenne a feladata, hogy a szépség teljes területére kiterjessze vizsgálódásának körét, vagyis hogy emancipálja a természeti, illetve a mesterséges, de nem művészi szépséget, amelyik mindenhol megtalálható életünkben. Egy dolog azonban nagyon is hegelianus marad Santayana előfeltevés rendszerében, és ez az utóbbi mondatból derül csak ki, még hozzá az, hogy a művészet tisztább szépséget teremt, mint az élet minden más területe, és hogy a művészetnek az a célja, hogy szépséget teremtsen, és egyben az egyetlen értékmérője is, hogy mennyire képes erre. És persze van itt egy további, nagyon fontos előfeltevés is, amely már az *esztétika logikájának* területét érinti, a szépség esztétikai minőségének absztrakt vagy konkrét mivoltát (ami nem azonos érzéki vagy nem-érezéki

<sup>1</sup> George Santayana: *The Sense of Beauty*. Charles Scribner’s Sons, New York – Chicago – Boston, 2010 (1896), 1.

mivoltának kérdésével). Az előfeltevés úgy hangzik, hogy ha valami *kizárólag szép*, akkor az szebb, mint ha szép és még valami más is. Erre a tételre még visszatérünk a későbbiekben.

Ha a századfordulóról átugrunk az ezredfordulóra, a kép nem sokat változik. Manapság hatalmas divatja és dömpingje van annak a törekvésnek, hogy az esztétika kompetenciáját és kutatási területét a lehető legszélesebbre tágítsuk, *ne csupán* a művészeti alkotásokat foglaljuk bele, hanem a populáris kultúra különböző termékeit, a hétköznapi élet számtalan „élményét”, a gyakorlat szféráját, a testi és érzéki létmódunk egészét is. Jacques Rancière, Wolfgang Iser, Richard Shusterman és sokan mások dolgoznak a legkülönbözőbb teoretikus hagyományok és eszköztárak segítségével immár több mint két évtizede ennek a programnak a végrehajtásán. Dolgoznak számtalan társadalmi és kulturális változásra hivatkozva (a fogyasztói társadalom, sőt az élménytársadalom kialakulása, a szubkultúrák elterjedése, a tömegkultúra meghatározóvá válása, a kultúra mediatizálódása, a befogadói közösségek és a kultúrák legalább viszonylagos, de mindenesetre talán növekvő demokratizálódása, a részvétel, a cselekvés, a beavatkozás iránt megnövekedett igény és hajlandóság, a globalitás és a lokalitás egyidejű közvetlenebbé, átélhetőbbé válása, a testkultúra példátlan „fejlődése”, a politika átesztétizáltsága stb.), és dolgoznak szinte egységesen valami olyasmire ellen, amit talán a művészet intézményelmélete vagy a tiszta művészet esztétikai ideológiája címszó alá lehetne összefoglalóan besorolni. Amit a művészet és a kultúra viszonyáról gondolkodom, azt egy másik tanulmányomban fejtetem ki,<sup>2</sup> ezért erre a kérdésre itt nem térek ki újra, jelen problémánk szempontjából egyébként is csak egyetlen aspektusból fontos, abból, hogy a fent említett szerzők mindegyike úgy véli, az esztétikai szféra egyfajta közös alapot biztosít a művészeti és a nem-művészeti szféra számára, sőt nemcsak közös alapot biztosít, hanem egyben a közvetítésről is gondoskodik – az esztétikumon keresztül érintkezik a művészet az élettel. Mindegyiküknél más formában persze.

---

<sup>2</sup> Seregi Tamás: „Művészet és kultúra”. *Café Babel*, 74. szám, 2014.

Shusterman a legradikálisabb ebben a tekintetben, még ha radikalizmusát közelebbről megnézve inkább felületességnek szeretnénk nevezni, mivel ő úgy gondolja, hogy a pragmatista esztétika melletti kiállása egészen egyszerűen felmenti az alól, hogy a művészet és a nem-művészet kérdésével szembe kelljen néznie, vagyis hogy a pragmatizmus szempontjából ez a megkülönböztetés eltörölhető vagy legalábbis lényegtelen mivolta miatt figyelmen kívül hagyható. Rancière nem azonosítja elvi szinten a művészetet az esztétikai szféra egy részével, hiszen elmélete éppen arról szól, hogy a múltban a művészetnek létezett egy etikai, azután pedig egy reprezentációs rendszere, az esztétikai rendszer csupán ezek után jött, és csupán a 18. század óta uralkodik. Nála tulajdonképpen arról van szó, hogy az esztétikai szféra behatolt a művészet területére és ott egyeduralomra tett szert. Egyeduralomra, amennyiben nem csupán a befogadás feltételeit és gyakorlatát kezdte meghatározni, hanem a művészet egész területét is, minden összetevőjét és teljes létmódját: a művészetet innentől kezdve esztétikailag azonosítjuk, és az esztétikailag azonosítja önmagát. Rancière-nél tehát nem arról van szó, mint Shustermannél, hogy *minket* csupán az érdekel a művészetből, ami abban esztétikai, és ami ezen keresztül, de csak ezen keresztül, valamilyen átfogó életvezetési reformprogram részévé tehető, hanem arról, hogy a művészet maga esztétikai, mert esztétikaivá vált. A kérdés pedig innentől kezdve az, hogy milyenné kellene tennünk az esztétikumot, hogy céljainknak megfelelővé váljon, hogyan lehetne kiaknázni a benne rejlő emancipatorikus potenciált, és csak másodlagosan az, hogy miért jó ezt a művészet területén, és nem például a közvetlen vagy hétköznapi politizálás területén végrehajtanunk. Tegyük hozzá, hogy ez az utóbbi kérdés nemcsak rendszer szinten kerül második helyre Rancière-nél, hanem szinte fel sem vetődik, miközben életműve nagy részét különböző művészeti alkotások értelmezésének szenteli, gyakran igencsak kritikus módon, kiváltképp a politikai művészet területén. Vagyis hallgatólagosan feltételezi, hogy a modernségben az esztétikum számára megteremtődött egy olyan terület, ahol kibontakozhatott vagy kitisztulhatott, de annak vizsgálatára már nem tér ki, hogy ez talán nem (csak) magának az esztétikumnak köszönhetően és ér-

dekében alakult így, s ha elfogadjuk ezt a felkínált lehetőséget, akkor a kapitalista rendszer által létrehozott területet szolgáljuk és/vagy használjuk és sajátítjuk ki. Wolfgang Iser elméletéből csak azt emelném ki, hogy ő mintha sokkal reflektáltabbnak tűnne ebből a kérdés szempontjából még Rancière-nél is, amennyiben egyfajta dialektikus viszonyt tételez a művészeti mezőn belüli és kívüli terület között az esztétikum tekintetében. Reflektál egyrészt a művészetén kívüli esztétikai szférának kifejezetten a művészetén kívüliségéből, vagyis a gazdasági és politikai szférával való kapcsolatából adódó következményeire (az anesztézia fogalmán keresztül). Másrészt reflektálni igyekszik arra is, hogy ha elfogadjuk, amit a huszadik századi művészet kudarcaiból tanulva talán jobb, ha elfogadjunk, jelesül hogy a művészet és az élet között nem létezik folytonos átmenet, akkor fel kell tennünk a kérdést, hogy milyen közvetítési módokon keresztül léphet kapcsolatba mégis ez a két szféra (ezt például a művészet modell-jellege kapcsán fejt ki). Ennek ellenére azonban a művészetet ő is úgy kezeli, mint amely az esztétikum kiteljesedésének és csak annak a területeként határozható meg.<sup>3</sup>

Ha arról kezdünk beszélni, hogy a művészet és nem-művészet különbsége olyan probléma, amelyet nem lehet elintézni az esztétikumra való hivatkozással, akkor nem feltétlenül a művészetnek arra a fajta intézményelméletére kell rögtön gondolnunk, amellyel szemben az említett elméletek – akarva-akaratlanul, de a félmúlt meghatározó elméleteként mégis szükség-szerűen – fellépni igyekeznek. Már csak azért sem, mert gyakran az intézményelméletek is reflektálatlanul hagyják a művészet és az esztétikai szféra közötti viszony kérdését. George Dickie egyszerűen tagadja az esztétikai beállítódás létezését (legalábbis életműve első felében), ezért a kérdést elegánsan elkerüli.<sup>4</sup> Pierre Bourdieu viszont nemcsak a tiszta művészet, hanem a „tiszta esztétika” kialakulásának jelenségéről is beszél,

<sup>3</sup> Vö. Wolfgang Iser: *Esztétikai gondolkodás*. L'Harmattan, Budapest, 2011. Fordította Weiss János. Uő: „Esztétizálódási folyamatok”. *Jelenkor* 1997/11. Fordította Nagy Edina.

<sup>4</sup> George Dickie: „The Myth of the Aesthetic Attitude”. *American Philosophical Quarterly*, 1964/1.

de ennek ellenére sem a *Distinction*, sem *A művészet szabályai* című művében nem tér ki a művészeti szféra és az esztétikai szféra lehetséges viszonyainak kérdésére.

Dickie a műalkotást olyan artefaktumként határozza meg, amely valamiféle értékelés várományosaként létezik.<sup>5</sup> Akik pedig elégedetlenek az intézményelmélettel, nagyjából azt mondják, hogy a definícióba észrevétlenül visszalopózik az esztétikai elem, hiszen hiába hivatkozunk – az amúgy kétségtelenül nagyon fontos szerepet játszó – intézményre, végső soron az intézményt mégiscsak arra és azért építettük ki, hogy az *esztétikai* értékelés lehetséges tárgyai számára teremtsünk fórumot. Az intézmény segíti ezt, legalábbis ezért jött létre, időközben azonban kiderült róla, hogy éppen intézményességének köszönhetően számos olyan tényezőt (pénz, hatalom, tekintély, hírnév stb.) is beiktatott, amelyek kifejezetten gátolják ennek az eredeti célnak, vagyis az esztétikai tapasztalat közvetítésének a teljesülését. Az intézménykritikának tehát az a feladata, hogy elősegítse a művészetből nyerhető esztétikai élményhez való hozzájutás lehetőségét, lehetőleg minél több ember, vagyis minél szélesebb közönségréteg számára. Az intézményrendszert át kell alakítani, sőt a művészetet újra kell esztétizálni, mivel a művészetnek ez az eredeti rendeltetése.

A kérdés az, igaz-e mindez?

Vagy talán az, hogy mit jelent az „igaz” egy olyan területen, amelyet mi hozunk létre, egy olyan területen, ahol alkotó, résztvevő, befogadó és értékelő módon tevékenykedünk, alakítva ezzel magát a területet is. Hiába ért véget a szabályesztétikák kora, az esztétika és művészetelméletek leíró beszédmódjába azóta is szükségszerűen keveredik bele az értékelő, sőt az előíró beszédmód, és ezzel nincs is semmi baj. Az értékelő és az előíró beszédmód hajtóerőként szolgálhat a művészet számára, ám mindig csak véges, bár előre megjósolhatatlan ideig. Az előítéletekben erő van, az erő azonban mindig vektoriális, iránya van, amely eleve kizárást foglal magában, és közegben fejt ki hatását, ami pedig hamar az erő kifáradásához vezet. A művé-

---

<sup>5</sup> George Dickie: „A művészet definiálása”. *Szkhion* 2007/2. Fordította Kőműves Sándor.

szet nagyon érzékeny dinamikus rendszer, amelyről – miután többé-kevésbé önálló rendszerré vált úgy százötven évvel ezelőtt – hamar kiderült, hogy állandó energiafelvételre szorul a rajta kívüli világból, és ezek az újabb energiacsomagok nemcsak frissítik és dinamizálják a rendszert, hanem mindig más irányból is jönnek, ami pedig magának a művészetnek az irányán is változtat, ha nem is tudja maradéktalanul meghatározni azt.<sup>6</sup> Amikor ez a kimerülés bekövetkezik, akkor válnak az előítéletekből, melyeknek Gadamer joggal hangsúlyozza pozitív szerepét, elfogultságok, amelyek fogva tartják és gátolják a rendszer változását, mozgását. És ekkor tud kiderülni a legnélkülözhetetlenebbnek hitt előítéleteinkről is, hogy nélkülözhetőek. Idézzük Konrad Fiedlert: „Létezik néhány elfogultság a műalkotások művészi érdemeinek értékelése kapcsán; van morális elfogultság, van történelmi, filozófiai és így tovább. De az esztétikai álláspont is elfogult.”<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Szándékosan használom itt az erő és a közeg kifejezéseket. Vö. Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest, 2013, 271–272. *et passim*. Fordította Seregi Tamás.

<sup>7</sup> Konrad Fiedler: „Aforizmák”. *Művészeti írások*. Kijárat, Budapest, 2005, 151. Fordította Kukla Krisztián.

## ***A művészet és az esztétikai szféra***

Néhány évtizeddel vagyunk csak az után, hogy Hegel (néhány elődjével és kortársával) művészetfilozófiát csinált az esztétikából tette. Mi történt, aminek hatására Fiedlernél ez a két terület, a művészet és az esztétika újra szembekerülhetett egymással, az esztétikai beállítódás pedig elfogultságként a művészet akadályozó tényezőjévé válhatott? Tételszerűen a következő:

1. Az esztétikai szféra, az esztétikai kultúra tovább bővült, immár nemcsak az udvari, a főúri és a nagypolgári rétegek életében játszott meghatározó szerepet, hanem elkezdett kiterjedni a polgárság alacsonyabb rétegeire, sőt a proletariátusra is. A városiasodás, a tömegtermelés, a médiumok terjedése, az iskolázottsági fok emelkedése, a vidék és a város közötti mobilitás növekedése, az ipari termeléssel járó életmódváltozás (a szabad idő megjelenése, a munkásság fogyasztóvá válása, a tömegek energiájának „lekötése” iránti igény és szükség stb.) valami olyasminek a megjelenésével járt, amit nem egyszerűen kultúr-iparnak, hanem inkább *esztétikai iparnak* nevezhetnénk. Nem a kulturális termékek iparszerű termeléséről van itt ugyanis szó, amiről Adorno és Horkheimer beszél, illetve nemcsak arról, hanem az esztétikai minőségek termeléséről és meghatározóvá válásáról az élet egyre több területén (a párválasztástól a társasági életen át a fogyasztói szokásokig és a politikai elköteleződéséig).

2. A művészet, amely a piacra való kikerülésének köszönhetően amúgy is egyre nagyobb felületen válik érzékennyé a társadalmi folyamatokra, magától értetődően reagál erre a változásra. A reakciója többirányú, ám bármilyen irányban induljon is el, egy dolog közös marad minden ilyen fejleményben: az esztétikai szférával és általában az esztétikummal szembeni reflexió kényszere. Innentől kezdve nem elég már valaminek pusztán szépnek lennie ahhoz, hogy joggal legyen műalkotásnak nevezhető. Vagy szebbnek kell lennie, mint a köznapi szép dolgok (ez a legnehezebb feladat), vagy máshogy kell szépnek lennie, vagy nem széppé, hanem valami más esztétikai minőséggel rendelkezővé kell válnia, vagy egyszerűen – és itt érkezünk vissza

Fiedler aforizmájához – nem az esztétikai szférára való vonatkozásában kell önmagát művészetként meghatározni.

Kell-e ennél nagyobb energiacsomag a művészet számára? Utak nyílnak, amelyeken lehetőségek garmadája lelhető fel, és mindegyiken alkotók tömegei indulnak felfedezőútra, csak az esztétika tudománya toporog a kiindulóponton, a művészetten kívüli esztétikai szférától finnyásan elfordulva, a művészettől viszont immár egyre gyakrabban magára hagyatva. Akik pedig elindulnak, mint Ruskin, Semper, Taine, Fiedler és mások, azok gyakran azóta is kimaradnak az esztétika tudományának kánonjából, vagy legalábbis életművükön belül elegánsan eltekin-tünk azoktól a kísérleteiktől, amelyekkel a szóban forgó kihí-vással igyekeznek szembenézni. Talán egyetlen korszakról sem kapunk annyira hamis képet az esztétikatörténeti kéziköny-vekből vagy az egyetemi esztétika szakok curriculumai alapján, mint a 19. század második feléről, erről az anti-idealista, tech-nika- és tudománycentrikus korszakról, a pozitívizmus, a szen-zualizmus, a pszichologizmus, az utilitarianizmus és a darwi-nizmus, a logika, a szociológia, a történettudomány és a biológia fél évszázadáról, amelyet a századforduló szellemtudományos nézőpontját átvéve Schopenhauerrel, Kierkegaarddal, Nietzsc-hével és Diltheyjel vált szokásunkká az esztétika tanításakor reprezentálni. Ezekből az egyébként kiváló szerzőkből szinte semmit nem lehet megérteni a korszak művészetéből, és eszté-tikai kultúrájából is csak az egyre gyökeretlenebbé váló úri vi-lág tagjainak arisztokratikus életérzését (a dekadenciát, az in-timitás iránti vonzalmat, a Dionüszosz álarcában teátralizált hisztériát stb.). Ha a huszadik század első évtizedeinek szemé-vel tekintünk vissza az impresszionizmusra, csak a hangulatok megragadásának líraiságát, a századforduló vulgárszubjektíviz-musát látjuk meg benne, nem pedig „a modern élet festőinek” tudományos szenzualizmusát, és nem értjük, hogyan tudta Kon-rad Fiedler az 1880-as években még egyetlen csoportként ke-zelni „a realisták, naturalisták, impresszionisták és veristák”<sup>1</sup> iskoláit. Ugyanezen a szemüvegen át a szecesszióban is csak az organikusságot illetve a nőiség, a természetesség, sőt valamiféle

---

<sup>1</sup> Konrad Fiedler: „Modern naturalizmus és művészi igazság”. I. m., 45.



egzotikum és civilizáció-előttés iránti vonzalmat tudunk megpillantani, és éppen a modernséget veszítjük szem elől, a fém, az üveg, a vasbeton, az épületgépészet forradalmát, amely révén az *art nouveau* valóban új művészetté próbált válni. A példákat hosszan lehetne sorolni, és nemcsak vissza-, hanem előretekintve is, hiszen a századelőnek ez a német idealizmust középpontba állító tudományos szemlélete határozta meg a későbbiekben is az esztétika tudományának önképét: művészetfilozófiaként való definiálását, a természettudományokkal szembeni elutasító, helyenként kifejezetten ellenséges magatartását, rendíthetetlen humanizmusát, ízlésének elitizmusát és konzervativizmusát. Ez a feje tetejére vagy a talpára állított Hegelből kiinduló tudomány nemcsak a művészetten kívüli esztétikai szférával nem tudott mit kezdeni az ignoráláson vagy az elidegenedés vádjának hangoztatásán kívül, hanem a művészetnek azokkal a néha igencsak veszélyes kalandjaival sem, amelyek nem egy erősen átintellektualizált esztétikai minőség megteremtését tűzték ki célként maguk elé, sőt esetleg egyáltalán nem is az esztétikumra való tekintettel csinálták, amit csináltak.

Az esztétikummal persze már Hegel korában sem volt minden rendben, legalábbis messze nem úgy állt a helyzet, ahogy Hegel szerette volna. Tudjuk, hogyan kezdett el felbomlani az esztétikai minőségeknek az a rendszere és hierarchiája, amelyet Hegel csak megerősíteni igyekezett. A fenséges régóta riválisává vált a szépnak, ennek klasszikus és klasszicista változatát Hegel még tolerálni tudta, sőt a „nyugodt fenséget” megpróbálta saját szép-fogalmának részévé tenni. Ám a fenséges máshol is felszínre tört, méghozzá a romantikus művészet számos pontján (a kora középkortól egészen saját koráig), ezt a problémát viszont már csak úgy tudta megoldani, hogy a szépet elnyomó hatalommá tette. Ahogy a rút problémáját is. A rút megjelenhet ugyan, de mindig csak a szépen belül, olyan összetevőként, amely végül az egész vonatkozásában jelentőségét veszíti. Hegel ennek ellenére is a bomlás jeleként értelmezi a rút megjelenését: elméleti konstrukciójában az esztétikai ideál felülkerekedik a művészet konkrétá váló kiteljesedésén.

A többé-nem-szép-művészet térhódítása azonban feltartóztathatatlanul bizonyul, és Hegel halála után erre tanítványi

körének már reagálnia is kell. Az első komolyabb kísérletet Arnold Ruge teszi meg a harmincas években, az igazi, átfogó elmélet azonban Karl Rosenkranz tollából lát napvilágot 1853-ban. Az *Ästhetik des Hässlichen* dialektikus viszonyt állít fel a szép és a rút között, ezzel megoldja azt a problémát, amelyet Hegel elfojtani látszott: a rút egyszerre kerülhet kívül a szép határain, ezzel megszűnik puszta momentum lenni, vagyis önállóságra tehet szert; másrészt azonban – és ugyancsak a dialektikus viszonyoknak köszönhetően – továbbra is másodlagos maradhat a széphez képest, hiszen csak a szép tagadásaként létezik, ennyiben pedig létében rászorul a szépre, időbeli és logikai értelemben is csak a második hely az övé. Szép nélkül nem létezik rút Rosenkranz szerint. Ennek ellenére a rút nem a szép hiánya többé, hanem önálló erő, még akkor is, ha ennek az erőnek a hatása kizárólag a tagadásban merül ki. S ez az önállósága teszi lehetővé azt is, hogy egy igazi hegeli triád részévé válhasson: a szép és a rút dialektikáját a komikum szintetizálja felsőbb egységgé az elmélet szerint. Minden hegeli marad, mégis úgy érezzük, mintha egy másik világba estünk volna át Hegelhez képest, bár a hegeli rendszer folytatásaként. Végleg eltűnik az a teleológia, amellyel a művészet már Hegelnél sem tudott rendelkezni, az esztétikum (a szép ideáljának formájában) viszont még igen. Egy olyan esztétikai minőség kerül a csúcra, a szintézis pozíciójába, amely soha nem tölthette be az ideál szerepét, és itt sem tudja ezt megtenni. Rosenkranznál ugyanis már inkább nincs ideál. Ennyiben Rosenkranz Rieglnél is radikálisabbnak mondható, aki negyven évvel később majd a szép és a rút manicheizmusának tételét fekteti le a szépség új kultuszának időszakában, viszont nála a szépség újra az idealitás pozíciójára pályázik majd. Nincs ideál, helyette azonban – vagy éppen ezért – Rosenkranz nagyon is élő és közvetlen kapcsolatot tud létesíteni korának a magas művészetén messze túlnyúló esztétikai szférájával is. A szöveg olyan populáris kultúrában honos műfajok elméleti igényű elemzésében végződik, mint például a karikatúra.

A karikatúra az a műfaj, amely Baudelaire számára is példaeértékűnek számított a modernség egészére nézve, nagyjából

ugyanebben az időszakban.<sup>2</sup> „A modern élet festője” (1863) című szövegről van szó, amely annyira ismert, hogy elég lenne csak utalni rá, ha témájában nem érintkezne olyan szorosan Rosenkranzéval, és ha nem tenné még érdekesebbé mindkettőt, ha egymás mellé helyeznük őket. Baudelaire ugyanis kísértetiesen hasonló elméleti gesztust tesz, mint Rosenkranz, csak éppen ő a szép fogalmán belül. Azt írja: „Valóban itt a kitűnő alkalom, hogy megalkossuk a szép racionális és történelmi elméletét, az oszthatatlan és az abszolút szép elméletével szemben... A szépnek van egy örök, változatlan eleme, amelynek a mennyiségét rendkívül nehéz megállapítani, és egy viszonylagos, a körülményektől függő eleme, amelyet külön-külön, vagy ha úgy tetszik, együttesen a kor, a divat, az erkölcs, a kedvtelés határoz meg. E nélkül a második elem nélkül, amely mintegy hívogató, ínycsiklandó, étvágygerjesztő mázzal vonja be az isteni ínycségeket, az első elem az ember számára megemészthetetlen, észrevehetetlen, természetétől idegen és megfoghatatlan valami volna. Tagadom, hogy a szépség akármilyen megnyilvánulásából e két elem bármelyike hiányoznék.”<sup>3</sup> A szép tehát kettéhasad, beléhatol a külső realitás, méghozzá az ízlésen, az ízlelésen keresztül (nem lehet nem észrevenni és nem szándékosnak értelmezni Baudelaire szövegének metaforikáját), ez pedig paradox módon éppen realitásának kérdéssé válásával jár együtt, annak a premodern realitás-fogalomnak az eltűnésével, amelyet talán a szépség tudott legtovább megőrizni magában (sokkal tovább, mint a fogalmi tudás vagy akár az erkölcs területe), s amelynek köszönhetően a szépség a tökéletesség, az általánosság és/vagy a szükségszerűség formájában egyszerre tudott világi és világfölötti lenni, és így közvetíteni e két terület között. Innentől kezdve mintha csak két út közül választhatnánk: vagy mégis kiállunk a szépség idealitása mellett, de ezt már csak úgy tudjuk megtenni, ha az idealitás elszakad a realitástól, és egy időtlen másik világba, egy képzeletbeli univerzumba, az egzoti-

<sup>2</sup> Rosenkranz könyvében nincs utalás Baudelaire-re, és nagy valószínűséggel Baudelaire sem ismerte a német szerzőt.

<sup>3</sup> Charles Baudelaire: „A modern élet festője”. In: Gyergyai Albert (szerk.): *Ima az Akropoliszon: a francia esszé klasszikusai*. Európa Kiadó, Budapest, 1977, 299–300. Fordította Csorba Géza.

kum világaiba, esetleg a távoli múltba száműzetik (ez a parnasszisták, majd pedig a szimbolisták útja); vagy lemondunk a tökéletes szépről és a szép tökéletességéről, és elindulunk Swinburne és Walter Pater útján, akik a szépben már kizárólag a pillanat megragadását tudják látni, az egyedit és az egyéni, amely mindig tökéletlen és befejezetlen, és ezért a szépséget a bájjal, a szelídséggel és a mindig fenyegetett idillel hozzák összefüggésbe. Walter Pater mindenben az „álmatag átszellemültséget”<sup>4</sup> keresi és találja meg, ez az álmatagság pedig egyben azt is jelenti, hogy a szépség pillanatnyi, esetleges, múló volta szükségszerűen magával hozza a szomorúságot és a lemondást – a szépségben már eleve benne rejlik valami gyász, már eleve múltként létezik a jelenben, amelyhez csak nosztalgikusan tudunk viszonyulni.

---

<sup>4</sup> Walter Pater: *A renaissance*. Révai Kiadó, Budapest, 1919, 126. Fordította Sebestyén Károly.

### ***Túl a természet és a művészet ellentétén***

Az egyik fontos következmény tehát az, hogy a szépség egyetlen esélye az időtlenné és metafizikáivá válás lesz, ha ezt nem teszi meg, akkor fel kell vállalnia a modern valóság-fogalomból eredő összes következményt: a tökéletlenséget, a mulandóságot, az esetlegességet, az egyediséget stb. Ám ha megteszi, akkor sem nyugodhat meg. És erre a problémára már csak igen kevesen fektetnek hangsúlyt a korszak esztétái közül, mivel a bizonyos gesztussal vélik megoldani, amellyel Hegelnél találkoztunk, vagyis a művészetre való hivatkozással. A gond itt az, hogy a hegeli érv egyre kevésbé működik. Már nem intézhető el ugyanis annyival a kérdés, hogy a művészeti szépet szembeállítjuk a természeti széppel, és szellemi eredetére hivatkozva magasabb rendűnek nyilvánítjuk, és pedig azért nem, mert amivel a művészeti szép itt egyre inkább szemben áll, az nem a természeti szép, hanem az esztétikai ipar által termelt szépség. Ez a szépség pedig nem természeti, hanem nagyon is mesterséges, művi, és ennyiben igenis a szellem terméke, és ezért még csak tökéletlenebb voltára sem tudunk hivatkozni. A kézenfekvő érv, amelyet segítségül tudnánk hívni, nyilvánvalóan a művészetén kívüli esztétikai szféra heteronóm jellegére vonatkozhatna, ám ezzel sem olyan egyszerű a helyzet. Félretéve most azt az előfeltevést, amit már érintettünk, vagyis hogy ha valami kizárólag szép, az szebb, mint ami még valami más is, a korszak tárgykultúráját megnézve könnyen találhatunk nagyon is zavarba ejtő példákat.

Egy dísz tárgyról azt szoktuk mondani, hogy esztétikailag heteronóm két értelemben is, egyrészt annyiban, hogy mindig valamit, valami mást díszít, másrészt pedig annyiban, hogy mindig kapcsolódik vagy kötve marad valamilyen más szféra, a kellemség, az erkölcsiség, a vallás stb. területéhez. Ha viszont megnézünk például egy nippet, vagyis egy kis porcelán figurát, amely a korszak polgári vitrinjeinek kedvelt díszé, a tárgy díszítő funkciójában nagyon kevés olyan összetevőt találunk, amely a „valami mást díszítéssel” lenne megnevezhető: a nippel üveg-vitrin mögött vannak, távolabbról szinte alig láthatóak, és nem annyira díszítik a szekrény felületét, ahogy egy intarzia teszi,

mint inkább azon belül egy kis idilli világra nyitják rá tekintünket. (Az idill pedig, amely belőlük egyenként vagy összeállított együttesükből zsánerképként árad, érdemben nem különbözik azoknak a képzeletbeli világoknak az idilljétől, amit Walter Pater a művészet ideáljának tesz meg.)

A dísz tárgyak egy elképzelt védelmezője azonban nemcsak a dísz tárgyak esztétikai autonómiája mellett lenne képes kiállni, hanem akár vissza is támadhatna, és Kant híres gondolatát elővéve azt mondhatná, hogy ha a problémát *a szépség felől tekintjük*, akkor akár azt is állíthatjuk, hogy éppen a művészet teszi heteronómmá a szépséget, amennyiben egy *fogalmat*, a művészet fogalmát, keveri hozzá a tárgyhoz, a szép pedig innentől kezdve a művészetért *valóvá*, nem pedig önmagáért valóvá válik.<sup>1</sup> Az érvre nehéz megfelelő választ adni onnantól kezdve, hogy a művészetet nem tudjuk magától értetődően azonosítani a szép termelésének szférájával, vagy onnantól kezdve, hogy rivális termelő ágazatok jelennek meg. Ez az a pont, ahol szét kell választanunk a tiszta esztétika és a tiszta művészet fogalmát, azt a két fogalmat, amelyek elkülönítetlenül hagyása – ahogy már utaltam is rá – annyi problémát és zavarosságot okozott az esztétika tudományában. És hát miért ne mondhatnánk azt, hogy a szépségről bebizonyosodott, hogy akadályozó tényező a művészet kitisztulásában vagy legalábbis kiteljesedésében, ahogy a művészet is az a szépség kiteljesedésében. Főleg abban az esetben, márpedig a modernségben ennek esete áll fenn, ha a művészet szféráján kívül is létre tudunk hozni olyan területet, ahol a szépség önállóan és önmagáért létezhet.

De mi is a bajunk tulajdonképpen a nippelkkel? Ízléstelenek – szoktuk mondani. De mit jelent itt az ízléstelenség? Azt, szoktuk megint csak mondani, hogy giccsek. A giccset pedig úgy szokás meghatározni, hogy az valami olyasmi, ami másodlagos érzéseket közvetít, az érzések érzését, előre megemésztett érzelmeket és hatásokat. Ha a giccs fogalma felől tekintünk a nippelkre, valóban észlelhetünk egyfajta giccsecsességet: fiatal fiú gitározik álmodozva, fiatal lány néz réveteg tekintettel a távolba

---

<sup>1</sup> Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Osiris, Budapest, 2003, 16.§. Fordította Papp Zoltán.

vagy a semmibe, anyóka ül ölében gyönyörű unokájával, szerelmespár öleli egymást boldogan és illendően stb. Ezek valóban giccses helyzetek és érzelmek, kipróbáltak, megszokottak, unalmasak. De miért nem mondjuk őket egyszerűen közhelyesnek, elcsépeltnek? Azért, mert mindig van bennük valami értékközvetítés, a kulturáltság, a jólneveltség közvetítése, és ez éppen egy esztétikai minőségen keresztül táru fel előttünk: általában az egyik olyan esztétikai minőségbe van beleágyazva, amelyik talán a legtöbbet veszített presztízséből az elmúlt kétszáz évben: az idillbe. Ez már nem az érzések érzésének kérdése, hanem az egyes esztétikai minőségek megítélésének, egymáshoz és mindennapi életünkhöz való viszonyának problémája. De hát maguk az esztétikai minőségek is válhatnak közhelyessé. Sőt, az esztétikai minőségek is tudnak idejét múltakká válni, a grácia, az idill, a precíózség, de akár még a kifinomultság (delikátság) is olyan minőségek, amelyeknek a helyzete régóta ingatagnak nevezhető az esztétikai szférán belül. A giccs azonban nem azonos az elcsépelte esztétikai minőséggel sem, a giccs egyik sem ezek közül a minőségek közül, és mégis mindegyik lehet, mindegyikből lehet giccs, ahogy lehet a szépből, a fenségesből, de még a rútból is. Ahhoz, hogy valami giccs legyen, kell még valami más is, és ez az ideál. A giccsben nem csak másodlagosság, másodkézből vett valóság van, a giccsben mindig van valami *túlzás*. A giccs *túl* szép, vagy *túl* idilli vagy akár *túl* fenséges. Ez a túlzás annak köszönhető, hogy ott munkál benne az ideál és az idealizmus iránti csillapíthatatlan vágy, amely azelőtt a művészet sajátja volt. A művészeté, amelyet viszont mintha tényleg csak a realitás iránti szenvedély mozgatna az elmúlt majd' kétszáz évben.

Az, hogy valami lehet túl szép, döntő változást jelez az esztétikai szférán belül. És ez természetesen kihat az esztétikai szféra és a művészeti szféra viszonyára is. Nem feltétlenül a művészeti szféra mondja meg ugyanis, hogy mi giccses, nem mintha lázadásból mondaná meg az esztétikai szféra maga is, hogy mi giccses, de megmondja, függetlenül a művészeti szférától. Inentől kezdve viszont nem lehet automatikusan „legiccsezni” a művészetén kívüli esztétikumot, ahogy Greenberg teszi, mivel maga is megkülönbözteti magát a giccstől. Másrészt a művészet

elkezdi használni a giccset. Használja, kihasználja, kisajátítja *művészeti célokra*, ez pedig egyáltalán nem ugyanazt jelenti, mint giccses műveket alkotni. Továbbra is léteznek persze giccses művek, ahogy kétszáz éve mindig is léteztek, de egy ideje már nem lehet művészeti értékítéletet hozni pusztán arra hivatkozva, hogy valami például túl szép, tehát giccses, tehát rossz mű (ahogy arra sem, hogy valami például unalmas). A művészet reflektívvá vált az esztétikai minőségekkel szemben, és nemcsak termeli vagy tisztítja, hanem művészeti alapanyagként, eszközként, közegként *használja* is őket.

Nem akartam nagy újdonságot mondani mindezzel, nyilván kevesen gondolják úgy, hogy például Jeff Koons egyik-másik – szerintem nagyszerű – művét le lehet értékelni csupán annyival, hogy giccsesnek nevezzük. A probléma más miatt fontos jelen összefüggésben. Jól jelzi ugyanis azt a dialektikus folyamatot, amelynek során az idealitás „megtört totalitásként”<sup>2</sup> kezd működni az esztétikai szférán belül: a szépség mindig fokozható és fokozandó, ám van egy pont, ahol mégis vállalhatatlanná válik. A szépség megszűnik abszolútum lenni. Az esztétikai szféra felülről bezárul. És itt kell visszatérnünk Rosenkranzhoz. Rosenkranznak van ugyanis egy olyan tétele is az említettek mellett, amelynek következményeivel nem számol el megfelelő módon. Műve értelmezhető úgy, mint amely a művészetben belüli esztétikai szféra kibővüléséről szól, olyan esztétikai minőségek emancipálási törekvéseként, amelyek korábban méltatlannak bizonyultak a műalkotásokban való jelenlétre. De emellett van egy másik tétele is, amely a szöveg több helyén kifejezetten hangsúlyozásra kerül. A tétel úgy hangzik, hogy léteznek olyan érzéki tapasztalatok, amelyek egyszerűen esztétikailag közömbösnek, mondhatni irrelevánsnak nevezhetők. A szépet például Rosenkranz az egységgel határozza meg: „Az egység általánosságban szépnek mondható, mert olyan egészet nyújt számunkra, amely önmagára vonatkozik.”<sup>3</sup> Nem minden egység ugyanolyan szép persze szerinte, a belülről fakadó mindig szebb, mint

<sup>2</sup> Sajó Sándor: *Majdnem minden. A megtört totalitás dialektikája*. L'Harmattan, Budapest, 2015.

<sup>3</sup> Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Hässlichen*. Verlag der Gebrüder Bornträger, Königsberg, 1853, 68.



a pusztán kívülről meghatározott, de most nem ez az esztétikai ideológia a fontos számunkra. Hanem mindaz, amit az egység hiányáról mond. Vannak dolgok, állítja, amelyeknek nincsenek határaik, amelyek egyszerűen formátlanok. Nem azért, mert elveszítették a formájukat (akkor lennének rútak), hanem mert soha nem is volt nekik. „A formátlanságot (*Grenzenlosigkeit*) általában nem lehet sem szépnek, sem rútnak nevezni... Önmagában egyáltalán nem lehet rútnak nevezni, mert a semmilyenségében benne rejlik a megformálás lehetősége. De mivel ez a megformáltság még nem vált valóságossá, így szépnek sem nevezhető” – írja (i. m., 68–69.). Válhat az ilyen „dolgokból valami szegényes, egyforma, egyhangú, egyszínű” (uo.), vagyis esztétikai minőséggel rendelkező, de eleve és önmagukban mégsem ítélnélhetőek annak.

Ha elgondolkodunk ennek a nagyon egyszerű és magától értetődő tételnek az értelmén, és ha megpróbáljuk azt az esztétika tudományának definíciójára vonatkoztatni, a következőt kapjuk: az esztétika nem határozható meg pusztán az alacsonyabb rendű, vagyis az érzéki megismerő képesség tudományaként, hiszen az érzéki megismerésnek is léteznek olyan tapasztalatai, amelyek esztétikailag közömbösek. A 19. század második felének esztétikája egyre inkább számolni kezd ezzel a problémával. Fechner például 1876-ban már azt írja: „Sok minden közömbösen hagy minket, miközben természete és a mi természetünk is olyan, hogy nagyon is alkalmas lenne arra, hogy tetszést vagy nem tetszést váltson ki belőlünk, és más alkalommal valóban ki is vált. Ez általánosságban azzal van összefüggésben, hogy az objektív behatás erőssége, vagy a mi érzékenységünk vagy a figyelmünk erősségének foka nem éri el az úgy nevezett *küszöböt*, vagyis azt a fokot, amelytől kezdve a behatás tudatunk számára érzékelhető lenne”<sup>4</sup> (kiemelés az eredetiben). Fechner a küszöböt egyszerűen a behatás mennyiségének azzal a fokával határozza meg, amely már minőségként lép fel bennünk. Viszont a mennyiségi összetevőt már nem veti alá további elemzésnek, így elmélete túlságosan materialista marad. Nem

---

<sup>4</sup> Gustav Theodor Fechner: *Vorschule der Ästhetik*. Breitkopf & Härtel, Lipcse, 1897 (1876), I. kötet, 49.

képes sem a kontextus, sem az egyéni vagy közösségi szintű kondicionáltság szempontját bekapcsolni vizsgálódásaiba. És így nem képes sem a mennyiségi különbségekről, sem pedig a negatív mennyiség hatásáról beszélni. A továbblépést valószínűleg az *inger* fogalma biztosíthatta volna számára, amely már ekkor jelen volt a pszichológiában. Az *ingerkülönb* fogalmát az különbözteti meg Fechner fogalmától, hogy egyrészt az időbeli dimenzió nélkülözhetetlen részét alkotja (adott állandó behatás mellett az ingerkülönb folyamatosan emelkedik, azaz habituáció zajlik, a behatás tartós csökkenése pedig szenzitivációval jár), a behatás objektív mennyisége így nem feleltethető meg egyértelműen az inger mennyiségének. Másrészt a mennyiség csökkenése éppúgy ingert vált ki, ahogy a növekedése (a hirtelen csendre éppúgy figyelünk, ahogy a hirtelen zajra), ily módon az inger mint *tudati* jelenség természetében teljesen elválaszthatóvá válik a külső (fizikai) vagy belső (biokémiai) világtól. Harmadrészt pedig a fogalom lehetőséget biztosít arra, hogy ne az általános ember és az általános (mert hermeneutikailag hozzáférhetetlen) egyén absztrakt fogalmaival dolgozzunk, hanem konkrét egyénekkal és közösségekkel, akiknek interszubjektív közegben formálódó történetük van, ezen keresztül pedig a materialista-pszichológiai esztétikát visszavezessük a társadalomtudományokba, miközben nem annyira elválasztjuk, mint inkább összekötjük az emberi természetnek azzal a fajta vizsgálatával, amelyre manapság leginkább a kognitív esztétika vállalkozik. Egyelőre és itt azonban nem az „Ästhetik von unten”<sup>5</sup> lehetőségének kérdése miatt fontos számunkra mindez, hanem hogy lássuk, akár bizonyos dolgok közömbösségére hivatkozunk (Rosenkranz), akár az általuk kifejtett hatás gyengeségének lehetőségére (Fechner), akár saját magunk változó vagy másoktól eltérő diszpozicionáltságára, minden esetben az tör-

---

<sup>5</sup> Fechner: i. m., 1–7. A kognitív tudományokban ma már persze árnyaltabban állnak hozzá a kérdéshez, de bárhogy is tagoljuk fogalmainkat és finomítjuk vizsgálati módszereinket, ettől függetlenül mindig megmarad az az elvi kérdés, hogy milyen *relevanciakörben* beszélhetünk és kell beszélünk egyáltalán az esztétikumról. Ezt pedig „alulról” vagy a szélek felől nem lehet meghatározni, hanem „középről”, a lényeg felől kell nekiállnunk. Ehhez mindig fenomenológiai leírásra van szükség.

ténik, hogy a „felső” határ után tulajdonképpen „alulról” is meghúzzunk egy határvonalat, és így az esztétikai szféra alulról is bezárul.<sup>6</sup>

Eddig mindig csak a terület szűkítéséről beszéltünk, „felülről” és „alulról”. Kérdés azonban, hogy nem nyílik-e ezzel más irányokban a bővítésre is lehetőség. Véleményem szerint igen, és ezzel visszautalnék a baumgarteni „szép gondolkodás” kifejezés elejtett szálára. Minősége szinte mindennek lehet, ahogy mondtuk, és bár az érzéki megismerés területén nem mindennek van, cserébe van a „megismerés” más területein. Ha figyeljük a természettudományok vagy akár a logika szóhasználatát, lépten-nyomon esztétikai kifejezésekbe ütközünk, és ezek a kifejezések nem pusztán metaforák. „Elegáns” levezetésről, „frappáns” következtetésről, „világos” érvelésről szokás beszélni, de éppígy érték a jól követhetőség vagy a takarékoság, és leértékelésre kerül a dagályosság, a tudálékosság, a szakkifejezések indokolatlan halmozása stb. Ezek esztétikai értékítéletek, hiszen a dagályosság vagy a szakkifejezések halmozása semmit nem von le egy gondolat vagy elmélet igazságértékéből, ahogy az ellenkezője is csak annak látszatát tudja megteremteni. Van azonban még valami, ami talán ennél is fontosabb. Vannak bizonyos esztétikai minőségek, amelyekkel semmit nem tudunk kezdeni, ha tudományunkat csupán az érzéki megismerés tanaként határozzuk meg. Ilyen például az abszurd. Az abszurd esztétikai minősége majdnem tisztán kognitív vagy intellektuális szinten működik (ahogy a komikum jelentős része is). Létezik ugyan abszurd viselkedés, ám azt is a társadalmi normák ismeretében tudjuk csak abszurdként értelmezni, és tényleg csak

<sup>6</sup> Az esztétikai szféra mint az *esztétikai kultúra szférája* természetesen mindig is zárt volt alulról, ahogy azt már a legelején is jeleztem. Itt azonban az esztétikai szférának az esztétika tudománya által kijelölt területéről van szó. Arra viszont érdemes figyelni, hogy a két terület – ha nem is ellentétes irányban, de legalábbis – nem ugyanúgy mozog az idők során. A tudomány nemcsak követi az esztétikai kultúra mezejének mozgásait (például a populáris ízlés terjedését, bizonyos esztétikai minőségek divatjamúlttá válását, más minőségek legitimálását), hanem normatív, kritikai, sőt előremutató is kíván lenni. Miközben – ahogy itt épp látjuk – saját kompetenciaterületének meghatározása is mindig foglalkoztatja.

nagyon kevés kivételt tudunk mondani, amikor az abszurditáshoz elég csupán az érzéki szférában maradnunk (ilyen például a Monty Python „Hülye Járások Minisztériuma” című jelenete). Tudományunk kompetenciaterülete ezzel jócskán bővülni látszik.