

Doktori disszertáció

Fekete Kristóf

Anarchia és rend

A hagyományos esztétika személyiséggyakorlatairól

Témavezető: Dr. Czeglédi András

Szegedi Tudományegyetem

Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Málnási Bartók György Filozófiai Doktori Iskola

Szeged, 2024

Tartalom

ELŐSZÓ	3
NÉMA MŰVÉSZET, BESZÉDES ESZTÉTIKA	7
ESZTÉTIKAI SZABADSÁGGYAKORLATOK.....	35
<i>Bevezetés: A mások öröme – Kant</i>	35
1. <i>Különös és általános – az esztétika előtörténete</i>	53
2. <i>Zavarra nevelés – Schiller</i>	68
3. <i>Anarchia és rend – a korai romantika</i>	84
A KELŐ HAJNAL HŰS SZELE	100
<i>Bevezetés: Minerva baglya</i>	100
1. <i>Egy lépésre a teljességtől – Lukács</i>	106
2. <i>Vannak olvasóink, de nincs közönségünk – Sartre</i>	117
VESZÉLYES TEREK	135
KONKLÚZIÓ	158
IRODALOMLISTA	162

NYILATKOZAT

Alulírott Fekete Kristóf, a Szegedi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának hallgatója ezennel büntetőjogi felelősségem tudatában nyilatkozom és aláírással igazolom, hogy az *Anarchia és rend. A hagyományos esztétika személyiséggyakorlatairól* című doktori disszertációm saját, önálló munkám; az abban hivatkozott nyomtatott és elektronikus szakirodalom felhasználása a szerzői jogok nemzetközi szabályainak megfelelően készült.

Tudomásul veszem, hogy doktori disszertáció esetén plágiumnak számít:

- szó szerinti idézet közlése idézőjel és hivatkozás megjelölése nélkül;
- tartalmi idézet hivatkozás megjelölése nélkül;
- más publikált gondolatainak saját gondolatként való feltüntetése.

Alulírott kijelentem, hogy a plágium fogalmát megismertem, és tudomásul veszem, hogy plágium esetén disszertációm visszautasításra kerül.

Szeged, 2023. év 05. hó 28. nap

F. L. F. Kristóf

„quoique très ami de l'ordre,
je suis, dans tout la force du terme, anarchiste”

Proudhon: *Qu'est-ce que la propriété?*

ELŐSZÓ

Állítólag minden műalkotásnak van egy titka. Miközben azt hisszük, pusztán történeteket mesél, tárgyakat és embereket ábrázol, mond valamit a világ dolgairól és manipulálja érzelmeinket, valójában megállíthatatlanul valami másról, a szabadságról is beszél. Ártatlannak tettet magát, de nem az, hiszen a fikciók, reprezentációk és affektusok mögött, mindig egy veszélyes szabadság nyelvét használja. Éppen ezért kell művészettel foglalkozni, galériába, moziba járni, szépirodalmat olvasni és zenét hallgatni, hiszen az itt nyert tapasztalataink a szabadság olyan élményével ajándékoznak meg bennünket, melyet elfelejteni már nem tudunk. Ha műveket fogadunk be, előbb-utóbb kritikussá és távolságtartóvá, homályossá és messzivé válunk, eltűnhetünk a hatalom, de talán még saját szemünk előtt is, szabadon lebeghetünk szomorú világunk fölött, hogy aztán visszatérve kevésbé szomorúvá tehesük azt. Ezért is van rájuk szükségünk, és ezért is kell a művészet intézményrendszereit, az alkotás és befogadás autentikus formáit, a művészetről való beszéd stratégiáit úgy megalkotnunk, hogy azok lényegi szabadságunk megteremtése körül szerveződjenek.

Valami ilyesmi volna művészetértésünk modern történetének legnagyobb hatású közhelye. Kutatásom során ennek a közhelynek a természete érdekelt. Legfőképp az, hogy miért gondolom alapvetően igaznak mindezt, ha közben azt is tudom, hogy szabadság és művészet összefonódása olyannyira kontingens és történeti képződmény, amennyire csak lehetséges. Miért és hogyan kereshetek egyáltalán szabadságot szövegekben és képekben, hangokban és formákban, ha pontosan tudom, hogy a „művészet” történetének hosszú évszázadai során sem ez a művészet, sem ez a szabadság nem is létezett? Tehát: hogy miért állíthatom *őszintén* azt, hogy a művészet telis-tele a szabadság darabkáival, ha mindeközben azt is tudom, hogy ezek valójában nem belőle szóródnak az idők kezdetétől fogva, hanem valaki, vélhetően az ember, odatette őket; és ha azt is tudom, hogy ma sem mindenki talál rájuk, aki műalkotásokhoz fordul?

Ezek nem csak történeti kérdések, az esztétika természetére is irányulnak. Hiszen amennyiben azt állítom, hogy nagyon laza az a metafizikai kapocs, ami a művet és a

befogadásban lelt szabadságélményt összefűzi, és azt is, hogy e kapcsolat mégis reális, csak éppen történetileg létrejött, és ha ráadásul ennek okát az esztétikának mint beszédmódnak történetében fedezem fel (ahogy majd teszem), akkor azt is mondom, hogy az esztétika nem volt ártatlan annak az igazságnak megteremtésében, amit elvileg csak leírni kívánt. Az első fejezetben (*Néma művészet, beszédes esztétika*) éppen ezzel foglalkozom, a hagyományos esztétika¹ egy olyan narratíváját próbálva felvázolni, mely arra nem annyira az esztétikai tapasztalat adekvát leírójaként tekint, mint sokkal inkább lehetséges tapasztalatformák megalkotójaként. Amellett érvelek, hogy a konkrét és megélt esztétikai tapasztalat mindig olyan jelentésekkel terhelt, a szavak olyan hálójába tekeredik bele, melyek etikai, politikai, metafizikai konklúziókkal töltik föl. Az esztétika: normatívák sokasága, beszédmód, mely tárgyakat és attitűdöket teremt, szabályokat alkot és stratégiákat állít; nem pusztán a művek befogadásának módjaira, de önmagunk művek általi megformálására is tekintettel. Itt, ahogy egész dolgozatomban, azt próbálom igazolni, hogy a tudományos transzparencia ilyen hiánya, a leírás ilyen esetlensége nem hátránya, hanem bizonyos értelemben előnye volt e hagyománynak, mégpedig az esztétikai tapasztalat játékerének differenciálása miatt.

A következő fejezet (*Esztétikai szabadsággyakorlatok*) egy történeti narratívát próbál felvázolni, mely egy kanti felütéssel kezdve, az esztétika előtörténetétől, Schilleren keresztül, a korai romantikáig haladva próbálja meg elmesélni, hogyan vált esztétikai tapasztalataink tulajdonképpeni jelentésévé a felvilágosodás emancipációfogalma. Hogy hogyan lett eggyé az esztétika eredendő filozófiai logikája – az egyes kalandos útja a belőle kinövő általánosba – az emancipáció hasonló modellű gondolatával, s hogy ez az összefonódás hogyan rejtőzött el az esztétikai tapasztalat általános leírásában. Tulajdonképpeni mondanivalóm, hogy a művekbe oltott ilyen szabadság kezdettől fogva antinomikus volt, hiszen egyszerre jelentette a mindentől való szabadságot, a nyitottság okozta folyamatos destrukciót és közben mégis a kultúrateremtés vágyát, az új, szabadságon alapuló közös rend megteremtését is. Ebben a fejezetben azt próbálom megvizsgálni, ahogy a XVIII. század végén és a XIX. elején anarchia és rend folytonos dialektikája a művek befogadásának magaskulturális logikájává vált.

Ugyanezt a dialektikát próbálom nyomon követni a következő fejezetben (*A kelő hajnal hűs szele*) is – csak éppen egy évszázaddal később. Ez a fejezet már távolról sem remél átfogó

¹ Hagományos esztétika alatt egész dolgozatomban azt értem, amit a kortárs angolszász szakirodalom *traditional aesthetics* névvel illet. A kifejezés mindazt takarja, ami az esztétika önálló filozófiai diszciplínaként való megszületésétől kezdve egészen a XX. század bevett kontinentális művészetfilozófiáiig csinált – lényegében kizárólag azok az empirikus, kognitív, analitikus elméletek nem tartoznak ide, melyeknek az elnevezést magát köszönhetjük. (Magyarul talán még a klasszikus esztétika kifejezés csengene jól, ezt időnként szinonimaként fogom használni. A „modern esztétika” kifejezéssel pedig mindazt jelölöm, ami a tudománnyal önálló filozófiai diszciplínaként való megszületése után történt.)

lenni, pusztán egy bevezetőn és két esettanulmányon keresztül kívánja szemléltetni, hogy a XX. századi kontinentális művészetfilozófia egy jelentős vonulata hogyan aktualizálta az esztétika klasszikus gyakorlatait, s az azokban rejlő szubverzív és persze ellentmondásos mozzanatok sokaságát. Vagyis hogyan örököltette át (többek között) Lukács és Sartre a XVIII. század végi, XIX. század eleji esztétikai beszédmód egyszerre kritikai és kultúrateremtő arcát, s hogyan futott bele majd' ugyanazokba az ellentmondásokba, mint az esztétikai nevelés korábbi teoretikusai. Ezzel egyben azt is próbálom sugallni, hogy ezek a művészetfilozófiák (lényegében az ún. nyugati marxizmus esztétikái) talán inkább értelmezendők az esztétikai beszédmód, mint egy genuin marxista társadalomfilozófia keretein belül.

Végül, az utolsó fejezetben (*Veszélyes terek*) visszatérek az átfogó meta-esztétikához, és megkísérlem védelmembe venni a személyiséggyakorlatokként felfogott, sokat kritizált hagyományos esztétikai gondolkodást. Előbb megpróbálom legitimálni az értékteli esztétikai argumentáció érvényességét, majd ezt követően igyekszem azzal is elszámolni, hogy vajon a nyitottság gyakorlatai mint az esztétikai attitűdök autentikus formái hogyan bírhatnak abban az esetben is jelentőséggel, ha kimúlt az a legitimációs narratíva (a kulturális modernitás mítosza), mely e gyakorlatokat hosszú időn keresztül támogatta. Miután megpróbálok érveket sorakoztatni amellet, hogy a művészet modern formájában miért kell megőrizze autonómiáját, s így távolságát a pusztá kultúrává válástól, arra is kísérletet teszek, hogy igazoljam a magasművészet gyakorlatai melletti érvelés kívánatosságát.

Dolgozatom tematikus, nem pedig monografikus igényű munka. Talán épp ezért bocsájtható meg az a hübrisztikusan nagy tárgyterület, az a sok név és sok elmélet, mely a következő oldalakon felbukkan majd. Értelemszerűen nem akartam kimerítő tanulmányt írni Graciánról, Kantról, Schillerről, Sartre-ról vagy Lukácsról egyszerre; pusztán egy olyan problémát szerettem volna történetileg megérteni és ezt a megértést teoretikusan megtámogatni, mely folyamatosan átjárta a modern esztétikát legkésőbb a XVIII. századtól kezdve. Engem itt és most mindössze ennek a paradigmának keretei és történetei érdekeltek igazán – minden más illusztráció.

Kutatásomban végig az foglalkoztatott, hogy lehetséges-e az esztétikát és az éppen abból következő „magasművészetet” mint átfogó gyakorlatot értékteli és értékteremtő tevékenységként fenntartani, ha közben végrehajtuk a művészet radikális historizálását is. Érvelhetünk-e bizonyos esztétikai gyakorlatok: befogadási módok, alkotási attitűdök, műtípusok mellett abban az esetben, ha közben úgy véljük, hogy ezeknek semmiféle metafizikailag rögzített létmódjuk nincsen? A művészet – esztétikai vonatkozásaiban legalábbis – semmi más, mint az, amivé mi magunk, csalóka beszédünkkel, álszent tekintetünkkel, finom

mozdulatainkkal tesszük; a művészet, épp ahogy a természeti szép is, fennállásában adott, megélésében és megértésében viszont, habár nem önkényes, mégis radikálisan kontingens létező. Ha ez így van, és ha itt tényleg több múlik rajtunk, mint azt gondolni szoktuk, akkor mégis hogyan érvelhetünk tudományos, nem pusztán kritikai nézőpontból bizonyos attitűdök és műtípusok, bizonyos történeti elméletformák mellett és ellen? Ez lenne, ha időnként néha rejtve is, dolgozatom legfontosabb kérdése.

Mindez pedig már csak azért is jelentős számomra, mert kijelöli dolgozatom módszerét is. Azt állítom, hogy az esztétika hagyományos formájában éppen az a tudomány, mely bár képtelen elszakadni az igényelt attitűdjeit megalapozó értékektől, mégis oly radikálisan történeti fenomén, hogy ezen attitűdök kontingenciájára is folyton rámutat. Normativitás és értéktelenség filozófiai igénye az egyik oldalon; nagyfokú történetiség és elfolyó változékonyság a másikon: pont ezzel kellett dolgozatom érvelésének is megküzdenie. Ezt tükrözi, ahogyan elemzésem – kissé szégyenlősen, de szánt-szándékkal – megpróbálja úgy simítani egymásba a bár integratív, de mégis pontosságra törekvő történeti fejtegetéseket, illetve a határozott esztétikai állásfoglalásokat, hogy az mégse okozzon a kelletténél több és indokolatlanabb ellentmondást. Azaz a forma problémája itt a tartalomé; a dolgozat azon szeretett volna elgondolkozni, hogy mégis hogyan lehetséges ez.

A disszertáció elkészültét köszönöm mindazoknak, akik közelségükkel és távolságukkal lehetővé tették a rajta végzett munkát.

NÉMA MŰVÉSZET, BESZÉDES ESZTÉTIKA

A modern esztétika valójában sosem szűnt meg az esztétikai tapasztalat hiánytalan leírásáról álmodozni. Hiába tűnt úgy, hogy majd mindig másról beszél, a mű ontológiai státuszáról, az alkotó teremtő munkájáról vagy a műalkotás feltételezett politikai-etikai és történelmi hatásairól, kutatott tárgyának természete valójában ekkor is arra kényszerítette, hogy az esztétikai élményt megelő szubjektum tapasztalatát vizsgálja, s csak azon keresztül e tárgyakat. Sorsa volt ez a diszciplínának, mely születését annak a szubjektív fordulatnak köszönhette, ami szerint a szépség (elsődlegesen legalábbis) nem a tárgy tulajdonságaiban, hanem a hozzá forduló tekintetekben rejlik.² A modern esztétika kutatási terepe olyan világ, ahol a tudomány tárgyterületének elemei, akár tudatosan, akár tudattalanul, állandóan az ontológiai szubjektivitás státuszát kénytelenek magukra venni.³ Az esztétika semmi olyat nem vizsgál, ami ne emberek élményein alapulna, ezért lett sorsa, hogy amikor bármiféle fennálló valóság leírásába is kezd, azt mindig a befogadó mentális működése, érzelmei, testi és nem-testi szenzációi felől legyen kénytelen megkísérelni. Nem egyszerűen tévedünk akkor, ha „az esztétikai tárgyat” önmagában próbáljuk meghatározni, hanem értelmetlenséget beszélünk; az esztétika modern formájában olyan tudomány, mely a szubjektum tapasztalatának legalább valamiféle ki nem mondott, de csöndesen a tárgyhoz simuló fogalma nélkül megszólalni sem tud.⁴

Így aztán nincs is sok csodálkoznivaló azon, ha ma a kortárs esztétikák uralkodó célkitűzése – amennyiben van ilyen – az esztétikai tapasztalat pontos leírására irányul, épp úgy az angolszász-analitikus, ahogy a kontinentális-fenomenológiai/hermeneutikai iskolákban. Nem gondolom, hogy ebben a tendenciában a művészet ontológiáját és metafizikáját kritika alá vonó módszertani forradalmat kellene detektálnunk, pusztán az őszinte kimondását annak, amit

² Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris, 2003. 113–114.

³ Szubjektív ontológiájúnak nevezzük azokat az entitásokat, melyek létükben feltételezik az őket megelő szubjektumot. A csípőm maga objektív ontológiával bír, a benne lévő fájdalom már szubjektívvel. Ez a szubjektivitás nem összekeverendő az episztemológiai szubjektivitással, mikor pusztán szubjektív ítéletet hozok egy objektíve vagy szubjektíve fennálló tárgyról (például, hogy ma rosszabbnak tűnik a fájdalom, mint tegnap volt). Lásd John R. Searle: *The Construction of Social Reality*. New York, Free Press, 1997. 7–9.

⁴ Elég abba belegendolnunk, hogy az esztétikai szubjektivizmus egy bizonyos formájával (a Kant utáni élményesztétikával) nyílt harcot folytató Gadamer hermeneutikai ontológiát, tehát egy olyan művészeti lényegvizsgálatot folytat, melynek alapja és meghatározó eleme a befogadó értelmezőtevékenysége. A mű *létmódjának* leírása nem másban gyökerezik, mint az őt befogadó interpretációs munkájában. Lásd: Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris, 2003. 133–201.

– legfeljebb hamis tudattal – idáig is tettünk. Csak hogy teljesen eltérő területeken dolgozó szerzőket említsek: Rüdiger Bubner, Yuriko Saito vagy Jean-Marie Schaeffer talán csupán összesűrítve jelenítik meg azt, ami már egyébként is minden korábbi (hagyományos) esztétika sajátja volt: nyíltan és őszintén teszik, amit egyébként is muszáj vagyunk és voltunk tenni.⁵ A kérdés még mindig „pusztán” az, hogy a tapasztalatnak ezt az elméletalkotásban mindig már jelen lévő szerepét mennyire hozzuk fényre, s mennyire hagyjuk a homályban.

De nem pusztán az esztétika szubjektív fordulata volt az annak az oka, hogy a XX. század első évtizedeitől kezdve a tudomány jellemzően e tapasztalatok leírásaival újította meg magát. Épp ilyen meghatározó szerepet töltött be a tudomány *struggle for life*-ja, az a feladat is, hogy képes legyen magát mint tudományt legitimálni a romantika múlása és a szigorú tudományosság követelményének fenyegetése alatt. A művészet metafizikáinak halála vagy egyszerűen komolytalanná tette, vagy pedig más társtudományok (médiakutatás, művészettörténet, kultúratudomány, szociológia) területére száműzte a hagyományos esztétikák problémakészletének javarészét. Két lehetőség maradt: a történeti vizsgálat, mely biztosítja azt az ironikus távolságot, azokat az idézőjeleket, amelyek oltalma alatt legalább még beszélhetünk arról ma, amiről egyébként már nem lehet; és az esztétikai tapasztalatot kutató fenomenológiai vizsgálat, melynek viszont, ha jót akar magának, vagy tartania kell magát a már így is gyanúba kevert husserli tisztasághoz, vagy pedig interdiszciplináris segítséghez kell folyamodnia (Gestalt-pszichológia, kognitív tudomány, fejlődéslélektan). Önmagunknak mint esztétikailag élvező lényeknek újrafelismerése a történelemben és a művészet intézményesülésének vizsgálata egyrészt; az esztétikai tapasztalatnak *mint olyannak* a leírása másrészt – így állunk most.⁶

Csak hogy távolról sem magától értetődő, hogy van-e egyáltalán ennek az elválasztásnak bármi értelme, és ha van, akkor mégis micsoda. Egyszóval, hogy létezik-e egyáltalán ártatlan és ahistorikus esztétikai tapasztalat, vagy ha éppen a történeti különbségeket zárójelezzük is, van-e egy adott szinkrón helyzetben olyan fenomén az esztétika területén, melyet úgy írhatnánk le, mint a gravitációt vagy a kocsánytalan tölgy levélzetét. E kérdés nehézkes megválaszolása és a körülötte zajló vita, ha nem lenne már így is elég zavarba ejtő, ráadásul még magánál is messzebbre mutat. Megkockáztatom azt a hipotézist, hogy sem az esztétika klasszikus hagyományának, sem pedig az akár legkifinomultabb kortárs elméleteknek nincsen bizonyos

⁵ Lásd főképp Rüdiger Bubner: A jelenkori esztétika néhány feltételéről. Ford. Mesterházi Miklós. *Athenaeum*, 1991. 1. sz. 151–189., Yuriko Saito: *Everyday Aesthetics*. Oxford, University Press, 2008., Jean-Marie Schaeffer: *L'expérience esthétique*. Paris, Gallimard, 2015.

⁶ Kovács András Bálint: *Esztétika: filozófia, tudomány, ideológia*. 2000, 2015. 6. sz. 70.

tudásuk arról, hogy elméletüknek mégis milyen episztemikus értéket kellene tulajdonítanunk. Nem abban az értelemben, hogy vajon jók-e vagy rosszak (erről jellemzően megvan a szerzők véleménye), hanem abban, hogy *egyáltalán mik is ezek az elméletek; hogy egyáltalán mit is csinálunk/mit is csináltunk valójában, mikor esztétikai elméletet gyártunk/gyártottunk.* Azt hiszem, ennek a bizonytalanságnak legfőbb oka, hogy az esztétika épp annak megítélésében nem tud dűlőre jutni, aminek modellére a legapróbb rezdülése is épül: az esztétikai tapasztalat státuszának kérdésében. Márpedig úgy tűnik, a matesztétika alapvető kérdése (mit is csinálunk, mikor esztétikai elméletet hozunk létre) épp ennek felderítésével áll a legmélyebb összefüggésben.⁷

Ebben a fejezetben ehhez a vitához szeretnék egyetlen szempontot biztosítani. Amellett fogok érvelni, hogy a klasszikus esztétikai hagyomány tulajdonképpeni teljesítménye, habár valóban az esztétikai tapasztalat kutatására irányult, nem annak pontos leírásában, hanem valami egyébben: az esztétikai tapasztalatok létrehozásában, árnyalásában és nem feltétlenül bűnös módon, etikai-politikai implikációk mindebben történő elrejtésében kulminálódott. Egyszóval: az esztétikai tapasztalatok játékterének kialakításában és differenciálásában, a „néma” esztétikai tapasztalatok megszólaltatásában. A művészet némaságának metaforája természetesen nem az egyes művek jelentésnélküliségére utal. A *műalkotások lényegi eleme, hogy beszélnek*, hiszen jelentéseket közvetítenek, értelmeket adnak át, denotálnak és konnotálnak, ehhez pedig mindössze egy kérdéssel feljűk forduló befogóra van szükségűk. Amit némaság alatt értek, az a műalkotások kiváltotta tapasztalatok *felhasználásának* meghatározatlanságára utal, arra egészen pontosan, hogy azok a végtelenű sokszínű és szinte körülhatárolhatatlanul széles tapasztalatok, melyeket műalkotások befogadása során szerzűnk, maguk nem közlik velűnk, hogy mégis mit is kezdűnk velűk egyéni és közösségi létűnk megalkotásában, önmagunk és politikai közösségűnk megformálásának munkájában. Amit állítanék szeretnék, hogy az „esztétikai tapasztalat” nem rejti magában használatának szükségyszerű formáit s annak értékteli következményeit, melyet az esztétika e tapasztalatok vizsgálatával egyszerűen megragadhatna és leírhatna, hanem éppen az elmélet egy nagy történeti hagyománnal bíró formája játszik abban gyakorta döntő szerepet, hogy ezeket az implikációkat épp így határozza meg. Az ezt kiegészítő állatásom, hogy ezek a használatok konstitutívak magának a tapasztalatnak a szempontjából. Ez tűnhet

⁷ Metaesztétika alatt egyszerűen olyan esztétikai elméletet értek, amely nem az esztétika tárgyterületének egyes problémáin gondolkodik el, hanem magán az esztétikai elméletképzésen, annak sajátosságain, célkitűzésein, történeti változásain stb.

körbenforgásnak, de inkább szeretnék rá úgy gondolni, mint elmélet és gyakorlat dialektikájának egy lehetséges leírására.

*

A hagyományos esztétikák mintha sosem akarnának megelégedni a puszta leírással. Megragadják tárgyaikat: a hegyeket, az erdőket, a vízben tükröződő lombokat; a festményeket, filmeket és irodalmi műveket, illetve az azok kiváltotta örömteli tapasztalatainkat, de azonnal jelentéseket is fűznek hozzájuk, etikai konklúziókat vonnak le belőlük, metafizikai megalapozást nyújtanak számukra, sőt, még politikai konklúziókat is sejteni engedik. A modern esztétika diskurzusa legalább annyira az értékeké, mint a tényeké, leírásai ugyanis olyan tárgyakra és tapasztalatokra irányulnak, melyek önmagukban semmilyen konklúziót nem rejtenek magukban arra nézvést, hogy életünkben milyen szerepet kellene betölteniük, hogy társadalmaink megformálását illetően milyen funkcióval kellene bírniuk, és hogy mégis mik is volnának azok az etikai hozadékok, melyeket láthatatlanul magukban rejtenek – ennek ellenére úgy tűnik, annak legjelentősebb elméletei mindig ezekről is beszélnek. A hagyományos esztétika tárgyai maguktól szólni nem, vagy csak nagyon halkán, csekély jelentőséggel volnának képesek, gyakran tapasztalt bőbeszédűségük nem saját teljesítményük. A természet és a művészet kiváltotta tapasztalataink jelentéseinek megsokszorozódása és elszóródása sajátos beszédek, diszkurzív gyakorlatok okozata, melyek együttesét szokás esztétikának hívni.⁸

Az esztétikának nincs olyan homogén tárgyterülete, melyet „természetes”, mindig is létező és pusztán önnön fölfedezésükre és leírásukra vágyakozó elemek alkotnának. Valójában csak számunkra tűnik az úgy, hogy az *Utolsó vacsora* és a *Fehér négyzet*, Andrej Rubljov ikonjai és Tarkovszkij róla készült filmje, hovatovább a *Biblia* és az *Iliász*, ráadásul időnként az éneklő csalóány és a *Faust* is egyképpen, azonos módon tárgyalhatók. Hogy közös, egységes teret alkotnak, melyet a térhez passzoló, azt földolgozni képes tudomány, az esztétika vizsgálni tud, leírva mindazon igazságok sokaságát, melyek e tárgyakban, a köztük rejlő

⁸ „A feladat abban áll, hogy a beszédeket – többé már – ne jelek (olyan jelölő elemek, amelyek tartalmakra vagy reprezentációkra utalnak) halmazaiként tárgyaljuk, hanem gyakorlatokként, amelyek megadott rendszer szerint alakítják ki a tárgyakat, amelyekről beszélnek.” Michel Foucault: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Budapest, Atlantisz, 2001. 66–67. A beszédmódok és a személyiséggyakorlatok emlegetése ellenére nem kívántam valamiféle szisztematikus és konzekvens foucault-i esztétikának még csak az alapjait sem felvázolni. Ez viszont nem jelenti azt, hogy ne is lenne egy ilyen vállalkozás kellőképp termékeny. Egy hasonló esztétika szerzőjének legfontosabb feladata valószínűleg az volna, hogy – velem ellentétben – egyrészt jó archeológusként, ne a kanonikus esztétikai szövegeket, hanem az előszavakat, a különböző korok hétköznapi befogadástapasztalatait szervező kézikönyveket vagy az irodalmi művekben fellelhető esztétikai utasításokat kutassa; másrészt pedig, hogy valahogy megoldja azt a problémát, hogy mégis milyen értelemben beszélhetünk az esztétikai tapasztalat esetében az emberi tudás egy bizonyos önállósággal bíró területéről. E módszer színvonalas kísérletét lásd Martha Woodmansee: *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. Columbia, University Press, 1994.

viszonyokban, s ránk vonatkozásukban rejtőznek. Az esztétika és a modern művészetfilozófia anakronisztikus, agresszívan homologizáló vállalkozás,⁹ és mint ilyen: egységesítő beszédmód. Nem tárgyak vagy fogalmak önmagában fennálló egysége és közös területe, hanem egy sajátos beszédek által kijelölt és egyneművé tett tér, melyben e tárgyak, e fogalmak és ezen egységek egyáltalában megképződhetnek. És egyben olyan tér is, mely függvényeket alkot, melyben tehát kirajzoltatnak a tárgyak és a szubjektumok közötti lehetséges viszonyok: az itt egyáltalán elérhető tapasztalatok is.¹⁰

Ebből következik, hogy az általában eredendőként, ártatlanként és természetesként elgondolt esztétikai tapasztalataink valójában már mindig e beszédmód jegyeit viselik magukon. Létezhet az eredendő esztétikai tapasztalat *nulla foka*, de annak artikulációi (így aztán maga a megélt tapasztalat) nem mentesülhetnek a szavaktól. Ahogy Kisbali László fogalmazott egyszer, „a művészethez való modern viszonyt bizonyos értelemben az esztétikai beszédmód léte teremti meg; aki nem érti ezt a beszédet, az nem léphet esztétikai viszonyba”.¹¹ Az esztétika mint beszédmód tehát nem csak az emlegetett irtózatossá sokszínű tárgyak egységét, de egyben az azokra vonatkozó, sajátos státuszú tapasztalatokat, velük kapcsolatos lehetséges élményeinket is sokkal inkább feltalálja, mint pusztán fölfedezi, vallatóra fogja és leírja. Létrehoz egy teret, létrehozza a belépés szabályait és a bent levés lehetőségeit is. Pierre Bourdieu-t idézve, „nyilvánvaló, hogy az elméleti írások, amelyek a hagyományos filozófiatörténet szerint a tárgy megismeréséhez járulnak hozzá, mégis elsősorban e tárgy valóságának a társadalmi konstrukciójában játszanak szerepet, vagyis létezése elméleti és gyakorlati feltételeinek kidolgozásához járulnak hozzá”.¹²

Éppen ez magyarázza az esztétikai vállalkozás legmélyebb ellentmondását is, miszerint hiába akart – legkésőbb Baumgarten *Esztétikája* óta – kétségkívül tudományként, ekképp bizonyos viszonyok (tények) leírójaként működni, ha közben mégis éppen konstatív állításaival

⁹ „Kontextusukból kiemelve, eredeti funkciójuk jó részétől eltekintve egymás mellé rendeli gyakran nagyon távol álló művészetek alkotásait, sőt műalkotásként ismer föl vagy műalkotásként definiál számos olyan képződményt, amely addig – vagy már – nem számított annak.” Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest, Atlantisz, 2010. 22.

¹⁰ Ezért sem definiálom pontosabban az esztétikai tapasztalat fogalmát. Amit esztétikai tapasztalaton dolgozatomban értek, az mindazokat a tapasztalatformákat jelenti, melyeket emberek (ez esetben) művészeti alkotások befogadása során szerezhetnek (legyen az valamilyen szenzibilis élmény vagy interpretációs tevékenység). Ez a laza fogalomhasználat, azt hiszem, nem pusztán lustaság eredménye, hanem következik abból, ami mellett dolgozatomban érvelek. A műalkotások önmagunk és világunk megalkotásában betöltött és többek között az esztétika által is szabályozott használata határolja le, különíti el, és differenciálja azokat a tapasztalatokat, melyeket aztán sajátosan esztétikainak nevezünk, és élünk meg.

¹¹ Kisbali László: *Ízlés és képzelet. Az esztétikai beszédmód kialakulása a XVIII. században*. In uő: *Sapere Aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*. Budapest, L'Harmattan, 2009. 64.

¹² Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, BKF, 2013. 316.

mindig szükségképp megváltoztatta vizsgált tárgyát is, mely így – mások mellett – éppen az őt megszilárdítani kívánó tudományos mozdulatok segítségével különböződött el korábbi állapotaitól. Igaza lehet azoknak a szerzőknek, mint amilyen például Morris Weitz vagy William E. Kennick, akik szerint a hagyományos esztétika önmegértése egy komoly félreértésen nyugszik: olyan jelenségeket próbál meg örökérvényűként definiálni vagy leírni, melyek valójában állandó mozgásban vannak, s így létükben mondanak ellent mindenféle univerzális meghatározásnak.¹³ Szükséges és elégséges feltételek megadásával törekszik arra, hogy egy olyan fogalmat határoljon körül, olyan tapasztalatot írjon le, melynek lényege éppen nyitottságában, folyamatos változásában rejlik, s ennek megfelelően abban a tényben, hogy tárgyainak definitív egysége legfeljebb a wittgensteini családi hasonlóság fogalmával adható meg.¹⁴ A művésztől, az alkotásról vagy bármiféle esztétikai tapasztalatról örökigényű kijelentéseket tenni bizonyosan igen merész vállalkozás, ezt a merészséget pedig kizárólag a beszédmód retorikájából nyerhetjük. Hiszen joggal állíthatjuk, hogy a művészetek termelésének, terjesztésének és befogadásának történeti változékonysága nem független azoktól az őket elemző diszkurzív gyakorlatoktól, melyek a legkülönbözőbb emberi tevékenységeket, tárgyakat és tapasztalatformákat közös használatba vonják.

Egyszóval, az már jól látható, hogy az esztétikát éppen az általa kijelölt terület egyes problémáinak elmélethez kötöttsége, s részben ebből, habár nem kizárólag ebből fakadó radikálisan történeti volta képes a leginkább zavarba hozni. Evidenciának számít, hogy amit mifelénk az utóbbi évszázadokban az alkotóról mint zseniről, az alkotásról mint önálló, monadikus, jelentéseket hordozó tárgyról, s egyáltalában a Művészetéről mint egységes és nem melleleg autonóm területről szokás volt gondolni, valójában éppen csak miránk, éppen csak saját tevékenységeinkre és attitűdjeinkre volt igaz – és talán ránk és gyakorlatainkra is elsősorban egy magát beteljesítő jóslat következtében.¹⁵ Ahogy Kovács András Bálint írja, „mikor az esztétika »a Művészetet« magyarázza, nem valami tőle függetlenül létező jelenségéről beszél, hanem saját fogalmi építményéből következő teoretikus létezőről”. Márpedig, ha ez igaz, az mélységesen problematikussá teszi az esztétikai elméletek

¹³ Morris Weitz: *The Role of Theory in Aesthetics. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956. Nr. 1. 27–35., William E. Kennick: *Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake? Mind*, 1958. Nr. 7. 317–334.

¹⁴ Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz, 1998. 56–61.

¹⁵ „A diskurzust olyan erőszakként kell felfognunk, amit a dolgokon követünk el, mint valami általunk a dolgokra erőszakolt gyakorlatot, és a diskurzus eseményei e gyakorlatban találják meg szabályszerűségük elvét.” Foucault: *A diskurzus rendje*. In uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor, 1998. 65.

episztemikus értékét is, hiszen így az ilyen állításoknak „igazságtartalmát semmilyen módon nem lehet a hagyományos esztétikán belül ellenőrizni”.¹⁶

A hagyományos esztétika nem leír, hanem alkot, létrehoz: sajátos társadalmi realitást biztosít az általa vizsgált és életre hívott tárgyakra és attitűdökre – lett legyen bármi önreflexiója. A művészet autonómiája, a befogadás érdeknélkülisége, az alkotó mindenféle elvárásoktól való tökéletes függetlensége valójában nem a fennálló világ tényei, hanem normák, igények és előírások. Ezért ajánlom azt, hogy ne úgy tekintsünk a hagyományos esztétikára mint amely *leírja* az alkotás, a mű és a befogadás örök, ám ez idáig elfedésre ítélt sajátosságait, hanem úgy, mint amely *előírja*, mint amely megteremti és követeli ezeket a használatokat és attitűdöket. Nem azt mondja, hiszen nem mondhatja joggal valójában, hogy a lemenő nap fényét mindenki, ki az ember nevére érdemes, érdek és fogalom nélkül szemlélte és szemléli, pusztán azt, hogy ilyen és olyan okokból kifolyólag így lett volna, így volna érdemes tennie. Nem azt állítja, hogy a műalkotás mindig és mindenkor önnön végtelen sokaságú, állandó mozgásban lévő jelentéseinek gyűjtőhelyét jelenti, mely magát a befogadói figyelemnek mint megértendő tárgyat kínálja fel, hanem azt, hogy azt így lenne érdemes elgondolni, s ennek megfelelően kiállítani, kiadni, levetíteni. És persze azt sem állíthatja, hogy az alkotó mindig is szükségszerűen függetlenedne és függetlenedett volna minden külső elvárástól, mindentől, mi megzavarja szuverén teremtőmunkáját, azt viszont joggal követelheti, hogy modern művészként tegye ezt. Ugyanis: a klasszikus esztétikák nem deskriptív elméletek, hanem preskriptív gyakorlatok.¹⁷

*

A gyakorlatot egészen szó szerint, az előírást pedig egészen tágan értem. Utóbbival fogom kezdeni.

Cseppet sem magától értetődő ugyanis, hogy amennyiben az esztétika valóban a befogadás és azon keresztül a mű és az alkotás autentikus módjait írja elő, és ha ezek a modellek semmiképpen sem következnek *szigorúan* a világ (a dolgok vagy a tapasztalatok világa) valahogyan való fennállásából, akkor mégis miért olyanok, amilyenek. Azt gondolom, hogy –

¹⁶ Kovács: i. m. 73.

¹⁷ Ez persze nem jelenti azt, hogy az esztétikai beszédmódnak tökéletes szuverenitást kellene biztosítanunk – de hát a beszédmód sosem pusztán mondatokat jelent. Ahogy a beszédmódokra általában, az esztétikára is igaz, hogy elválaszthatatlan mindazoktól a gazdasági, kulturális, társadalmi folyamatoktól, melyek folyton áthatják őt, és *vice versa*; a kérdést akkor tesszük fel rosszul, ha szigorú kauzális struktúrába akarjuk rendezni ezeket a viszonyokat, és ha nem ismerjük el a „sajátosan esztétikai” társadalmi terének (legyen az mező vagy beszédmód) jelentős autonómiáját.

már amennyiben idáig nem tévedtem nagyot – az esztétika által előírt és létrehozott attitűdöknek *nem lehetséges esztétikai megalapozást adni*. Mármost: tisztán esztétikait, tehát valami olyat, ami pusztán a tárgyban és az élményben magában gyökerező, univerzális kritériumok alapján szerveződne és volna megítélhető. A modern esztétika legnagyobb paradoxonja, hogy éppen abban a pillanatban nyeri el autonómiáját, a politikumtól, a moráltól és a hétköznapi kultúrától való teljeskörű emancipációját, melyben a legsúlyosabb politikai, etikai, metafizikai jelentéstöbbletet veszi magára – sőt, lényegében autonómiáját ezek a kétségkívül heteronóm szférák legitimálják. Ennek klasszikus példája, mikor a művészetfilozófia valláspótlékká vagy a társadalmi emancipáció elsődleges fegyverévé válik – de kizárólag autonóm formájában.¹⁸

Az esztétikai tapasztalat hagyományos leírásai *per definitionem* politikailag, etikailag, antropológiailag motiváltak, a másik lehetőség ugyanis a totális önkény volna. Ennek viszont az a szükségszerű eredménye, hogy az esztétika valójában sosem pusztán arra nézvést biztosít technikákat és stratégiákat, hogy hogyan éljük meg „megfelelően” a művészetrel és a természettel kapcsolatos ilyen tapasztalatainkat, hanem arra is, hogy e tapasztalatok segítségével hogyan formáljuk meg önmagunkat azokon túl, hétköznapi életünk során: hogy hogyan ismerjük önmagunkra és működünk társadalmunkban sajátos módokon. Az esztétika és rajta keresztül az – épp általa megalkotott – Művészet a szubjektíváció modern formájának jelentős terepei.¹⁹

A XX. század eszmetörténete után, és itt most valóban nem pusztán a filozófiáról, de a pszichológiáról, szociológiáról, gazdaságtudományról stb. is beszélhetünk, képtelenség ugyanazt gondolni arról, mit is értünk „szubjektum” alatt, mint az előtte eltelt évezredekben. S nem csak, sőt nem annyira *tartalmi* értelemben, nem annak értelmében, hogy pontosan kik is vagyunk mi, hanem inkább *formai* módon. Az változott meg igazán, ahogyan a szubjektivitásnak mint olyannak a létrejöttét, az önmagunkká válás *hogyanját* gondoljuk el. A szubjektum immár nem határozott körvonalakkal rendelkező, ontológiai-metafizikai bizonyossággal bíró, szilárd képződmény, melybe valamilyen varázslatos módon beleszületünk, hanem bizonyos aktusok, tevékenységek kicsúcsosodása, cselekvő magunkra ismerésünk eredménye. Nem adottság, hanem elért, illékony pozíció. A szubjektum mára már

¹⁸ Ez aztán éppen annyira igaz Schillerre, mint Adornóra. Egy jellemző megfogalmazás utóbbittól: „nem a politikai műalkotásoknak van itt az idejük, de az autonóm művekbe beleköltözött a politika, és ott a leginkább, ahol azok magukat politikailag halottnak tekintik”. Theodor W. Adorno: *Elkötelezettség*. Ford. Bán Zoltán András. In uó: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Budapest, Helikon, 1998. 133.

¹⁹ A nagybetűs Művészet alatt itt és később is többet értek, mint pusztán a műalkotások sokaságát. Ezzel a kifejezéssel jelzem azt az autonóm területet, amelyet az esztétika beszédmódjai létrehoztak, és amely nem csak művekből, de használati módokból, szabályokból és gyakorlatokból is áll egyaránt.

nem gondolható el másként, mint olyan tevékenységek következményeként, mely tevékenységek mindig valamilyen rendben, valamilyen szabályok szerint, s valami rajtuk kívül állóhoz (és tőlünk részben függetlenhez) való viszonyok sokasága között zajlanak le. Egy szubjektum annak eredménye, hogy egy egyén valahogyan cselekszik világában, s e cselekedetei közben folyton önmagára ismer; a szubjektivitás nem más, mint éppen ez az önmagunkra ismerés.

Ezek a folyamatok pedig anyagiak (és itt értünk el a gyakorlat fogalmának pontosításához). Olyan egymástól igen távol álló gondolkodók, mint például Max Weber, Michel Foucault és Louis Althusser arra mutattak rá a minket megelőző évszázadban, hogy emlegetett magunkra ismerésünk nem pusztán bizonyos társadalmi viszonyok által meghatározott (vagy legalábbis befolyásolt) tevékenység, hanem olyan aktusok sokasága, melyek az adott társadalomban jelentős szerepet betöltő *gyakorlatok* során mennek végbe. Nem arról van szó tehát pusztán, hogy egyszerűen leleplezzük a régi mítoszt, s nem hiszünk többé az *ex nihilo* és önkényes szabadsággal létrehozott önmagaságban, hogy tehát nem egy sötét szobában végrehajtott *cogito* eredményének gondoljuk, kik is vagyunk mi; hanem annak állításáról is, hogy azokat a tereket, melyekben magunkra ismerésünk egyáltalán lehetségessé válhat, valójában mindennapi életünk jól leírható gyakorlatai jelentik. Mikor Weber *Protestáns etikájában* nem a makrotörténelmi események és nem is a gazdaságtörténelmi változások felé fordul a kapitalizmus kialakulását magyarázandó, hanem egyrészt vallásos tanítások, de másrészt, és leginkább, az azokhoz kapcsolódó konkrét társadalmi gyakorlatok sokaságához, az aszketizmus kézzelfogható és elengedhetetlen rítusaihoz; mikor Foucault a *Szexualitás történetének* második és harmadik könyvében egy olyan etikát javasol, mely immáron a magunkhoz való viszonyon, önmagunk sajátos megformálásán alapul, s ezért nem a szexualitás írott, kodifikált, törvényformába öntött szabályait, hanem a cselekedeteinkhez való sajátos viszonyt, és az azok kialakításához szükséges technikákat vizsgálja; vagy mikor Althusser az ideológia fogalmát meghatározva arra utal, hogy előbbi csak akkor létezik, ha anyagi létezéssel bíró államapparátusok materiális gyakorlataiban, bizonyos szintén anyagi rítusok segítségével szubjektumok „létrehozásában”, azok magunkra ismerésében játszanak szerepet – akkor tehát (legalábbis ezen a primer szinten) valami nagyon hasonlót állítanak.²⁰ Ahogyan Weber figyelmét a protestáns világi aszkézis hétköznapi gyakorlataira fordítja (a vallási naplókra, az

²⁰ Lásd Max Weber: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Ford. Ábrahám Zoltán. Budapest, L'Harmattan, 2020., Foucault: *A szexualitás története II. A gyönyörök gyakorlása*. Ford. Albert Sándor. Budapest, Atlantisz, 2001., Louis Althusser: *Idéologie et appareils idéologiques d'état. Notes pour une recherche*. In uő: *Positions*. Paris, Éditions Sociales, 1976. 67–125. A szubjektumképzés gyakorlatainak „anyagi” jelzője szintén Althussertől származik, lásd Althusser: i. m. 105.

„erkölcsi könyvelés” rendszerének megváltozására, a bűnös tétlenség [pl. alvás] szigorú korlátozására), úgy vizsgálja Foucault a klasszikus görögség és a hellenisztikus kultúra étkezési, orvosi és a testi örömmel kapcsolatos praxisait, miközben Althusser, bár e terepmunkában nem vesz részt, szintén azt állítja, hogy a már mindig ideologikus szubjektum „egy kis misén egy kis templomban, egy temetésen, egy kis meccsen egy sportegyesületben, egy osztálynapon az iskolában, egy politikai párt ülésén vagy megbeszélésén”²¹ jön, s csak ott jöhet létre.

Egyszóval a szubjektum mindig valamilyen. És ezt a valamilyenséget olyan gyakorlatok sokasága határozza meg, melyek elvégzése lehetőséget biztosít arra, hogy különböző módokon folyton magára ismerhessen. *Azt hiszem, joggal érvelhetünk amellett, hogy a Művészet egy ilyen gyakorlat, mely alatt itt nem pusztán műalkotások értendők, hanem látható és láthatatlan intézmények, az alkotás és a befogadás kimondott és kimondatlan szabályai, az illem, a figyelem gyakorlásának, a viselkedésnek meghatározott módjai és így tovább, történetileg folyton változó gyakorlatok rendezett együttese. S mint minden rituálé, így a műalkotásokkal (és persze a természettel) való esztétikai találkozásaink is önmagunkra ismerésünk jelentős terepei; azok a helyek tehát, ahol egyáltalán lehetővé válik, még hozzá szabályozott módon, hogy valakik legyünk.*

E terek azok, amelyeket bizonyos beszédek, beszédmódok szerveznek. Szintén érdemes visszapillantani például Weberre, akinél egyrészt a szent szövegek, de másrészt és leginkább a kor puritán „kézikönyvei”, a hétköznapi élet megfelelő vezetéséhez szükséges gyakorlatok írott foglaltai játszásként a döntő szerepet, vagy éppen Foucault-ra, aki a magunkkal törődés fő forrását szintén olyan írott és nem írott nyelvi gyakorlatokban fedezte fel, mint amilyenek például a sztoikus és epikureus kézikönyvecskék vagy az orvosi terápiák szövegei. Azt hiszem, az esztétika éppen ilyen nyelvi képződmények együttesének tekinthető, mely megalapozza egy területet, jelesül a Művészet területének működését, annak szabályaival egyetemben. A klasszikus esztétika mindenekelőtt létrehozta a Művészet autonóm területét, majd aztán ott olyan gyakorlatokat ír elő, biztosít és legitimál, melyeknek elvégzésével, a művészetek *használatával* a beszédmód által igényelt módokon ismerhetünk magunkra. Ez persze nem azt jelenti, hogy az esztétika lenne az egyetlen, vagy akár mára az uralkodó diskurzus, mely megszervezi és jelentéseiben elszórja ennek tág területét,²² ám azt

²¹ Uo. 107. (Amennyiben idegen nyelvű kötet esetében nem jelzem külön a fordítót, akkor az idézeteket saját fordításomban közlöm. – F. K.)

²² Többek közt ez indokolja Hans Belting ismert tézisét az autonóm művészettörténet végéről. Lásd Belting: *A művészettörténet vége*. Ford. Teller Katalin. Budapest, Atlantisz, 2006.

mindenképpen jelenti, hogy a műalkotásokkal való bárminemű találkozásunk egyik jelentős normaadójaként kell rá tekintenünk; már csak azért is, mert – bár erről legtöbbször mit sem tudunk – javarészt még ma is azokban a „lecsorgott” paradigmákban gondolkodunk a művészet alkotójáról, befogadójáról és tárgyairól, még ma is azon attitűdökkel, azon technikák követésével cselekszünk a Művészet területén, melyeket a klasszikus esztétika hagyományozott ránk.

Az esztétika mint a Művészet szférájában zajló önmagunkra ismerésünk szabályozója mindig sajátos szubjektumpozíciók által meghatározott. Mutasd az esztétikai elméleted, s megmondom ki vagy – vagy még inkább, hogy ki akarsz lenni. És éppen ezért van az, hogy azokban az attitűdökben, *magában az esztétikai tapasztalatban*, melyeket az emlegetett szabálykönyvek segítségével kialakítunk és áthagyományozunk, elképzelhetetlen, hogy ne üssenek át emberi arcok vonásai. Valahol minden hagyományos esztétika az, ami a modern gondolkodás egy nem jelentéktelen szerzője szerint egyébként is a filozófiát kimerítő négy kérdés legfontosabbika: antropológia.²³ Az esztétikai elméletek avégett tanácsolják számunkra, hogy így és ne úgy viszonyuljunk a természet és a művészet tárgyaihoz, hogy ezzel egyrészt legitimáljanak (demonstráljanak) egy célul kijelölt szubjektumpozíciót, másrészt, hogy megkönnyítsék annak elfoglalását, hogy kiegyenesítsék előttünk az ahhoz vezető utat. Ezért is van igaza Ian Hunternek, mikor az esztétikát „olyan technikák és tevékenységek önmagában megálló együttesének” látta, „amelyek a magatartás és az események problematikussá tételét szolgálják, továbbá lehetővé teszik, hogy az egyén valamilyen esztétikai létezés alanyaként alkossa meg önmagát”.²⁴ A hagyományos esztétika lényegében nem áll másból, mint személyiséggyakorlatokból.

Hunter megközelítése azért fontos számomra igazán, mert lehetőséget ad az esztétikai elméletek olyan leírására, mely alapvetően etikai gesztusokként kezeli azokat. Azt hiszem, joggal állíthatjuk azt, hogy az esztétikai tapasztalat hagyományos leírásai nem abban segítenek bennünket igazán, hogy általuk megismerjük a leírt viszonyokat mint olyanokat, hanem abban, hogy kialakítsuk magunkban azokat, és hogy segítségükkel operálni tudjunk, hogy különböző etikai-esztétikai gyakorlatokat hajthassunk végre magunkon, s nem melleleg politikai jellegűeket társadalmunkon. A hagyományos esztétika nem azért nem állt meg az esztétikai tapasztalat leírásánál, mert mohó volt, hanem azért, mert ez a leírás önmagában soha nem is

²³ Kant: Pöhlitz-féle metafizikai előadások (1788–89.). In uő: *A vallás a pusztán ész határai belül és más írások*. Ford. Vidrányi Katalin. Budapest, Gondolat, 1980. 126.

²⁴ Ian Hunter: *Esztétika és kritikai kultúrákutató*. Ford. Pásztor Péter. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003. 72–73.

érdekelte annyira. Talán e hagyomány nem is abban volt érdekelt tehát, hogy pusztán megragadjon tapasztalatokat, hanem főképp abban, hogy ezeket – a lemenő nap sugarát, a csillagos eget fölöttem meg az ösvényforduló kavicsos homokágyán fekvő dögöt és elsősorban az azok kiváltott tapasztalatok sokaságát – *használatokhoz, ezáltal széles és értékteli jelentésekhez juttassa*, hogy megszólaltassa, beszédessé tegye, hogy kiragadjja őket némaságukból és következménymentességükből, s hogy így végül az ember modern önértelmezésének lehetséges részeivé alakítsa őket.

*

Ez így persze filozófiának is kissé absztrakt. Úgyhogy tennék egy kis kitérőt, melyben talán illusztrálni tudnám, hogy mire is gondolok. Lényegében találomra választott példáim, Bouhours és Shaftesbury esete, az ún. proto-esztétikai hagyományhoz tartoznak, és mint ilyenek, a hagyományos esztétikai beszédmód önkéntelen megalapozásaiként olvashatók. Amit ki akarok mutatni az az, hogy miként születnek meg számunkra már kényelmesen elérhető és igényelhető esztétikai attitűdök olyan etikai és politikai, metafizikai és antropológiai előfeltételrendszerekből, melyek aztán a leírás során elrejtik önmagukat és (ellentétben a belőlük következő tapasztalatformákkal) el is felejtődnek. Hogy tehát hogyan válik az objektív esztétika alfájává és ómegájává az őt megalapozó szubjektívációs kísérlet.

(1.) Bouhours *Entretiens*-jének dialógusait, s főképp azok legfontosabb motívumát, a XVII. századi híres divatszó, a *je-ne-sais-quoi* kvázi-filozófiai terminusként való megalapozását gyakran szokás az esztétikai beszédmód tulajdonképpeni előzményének tekinteni. Ebből a nézőpontból a bouhours-i „tengerleírás”²⁵ legjelentősebb fordulata, hogy a hömpölygő víz látványa kiváltotta tetszést nem valamilyen jól leírható arányossági állandókkal, a harmónia szigorú szabályaival, a szépség kőbe vésett törvényeivel magyarázza, hanem az azt szemlélő ember lelkének olyan változásaival, melyek egy okaiban megmagyarázhatatlan, ám hatásaiban jól leírható élményhez vezetnek.²⁶ A tenger hullámozása és morajlása semminemű szabályoknak nem engedelmeskedik, a benne való gyönyörködést éppen az teszi lehetővé, hogy

²⁵ Dominique Bouhours: A tenger. Ford. Bartha-Kovács Katalin. In Szécsényi Endre – Bartha-Kovács Katalin (szerk.): *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*. Budapest, L'Harmattan, 2010. 14–30.

²⁶ Ahogy arra Cassirer mutatott rá híres felvilágosodás-könyvében, a klasszikus esztétika valahol ott kezd kinőni a korábbi klasszicista paradigmából, mikor – úgymond – induktívva lesz, s ezzel szubjektívva válik: nem eredendő törvényeket húz rá jelenségekre, hanem a szubjektum által tapasztalt jelenségekből következtet bizonyos törvényekre. „Itt sem kell lemondani az elvi megközelítésről és megalapozásról; ugyanakkor az elveket a jelenségeknek megfelelően igyekeznek alakítani, nem pedig a jelenségeket vetik alá meghatározott, a priori fennálló és érvényes elveknek.” Ernst Cassirer: *A felvilágosodás filozófiája*. Ford. Scheer Katalin. Budapest, Atlantisz, 2007. 375–376.

fogalmunk sincs, mi tetszik magában a tárgyban, pusztán azt tudjuk mondani, van ott valami, nem tudom, mi, ami lenyűgöz, s, amit „jóval könnyebb megérezni, mint megismerni”.²⁷

Persze, ahogy arra Richard Scholar, a *je-ne-sais-quoi*ról írott mértékadó monográfia szerzője rámutat, a háborgó tenger megmagyarázhatatlan szépségéről szóló bouhours-i diskurzus távolról sem tekinthető pusztán (vagy akár főképp) esztétikainak.²⁸ Artiste és Eugène beszélgetései éppen annyira szólnak az általában vett érzéki tapasztalat sajátosan „első személyű” módjának fölfedezéséről, mint amennyire régi természetfilozófiai vitákról vagy éppen a személyközi viszonyok és benyomások (szimpátia és antipátia) sajátos formáiról, míg valóban autonóm esztétikai, avagy – *horribile dictu* – művészetfilozófiai dilemmákról csak nagyon kevésbé. Igazat adhatunk abban is Scholarnak, hogy Bouhours szövege valójában egy konzervatív, majdnem skolasztikus válasz kíván lenni a mechanikus (például kartézianus) természetértelmezésre, mely nem mechanikai modellekben megoldani, hanem a maguk rejtelmességében pusztán néven nevezni kívánja a természet titkolózó jelenségeit.²⁹

Csakhogy mindeközben – ha szándéka ez a dialógus szerzőjének, ha sem – Bouhours mégis kijelöli egy természeti fenomén adekvát és esztétikai jellegű megközelítési módját, sőt, annak analógiájára a művészet tapasztalatának helyes formáját is. Ha igaz megközelítem alapvető axiómája, s az esztétikai élmény tárgya valóban néma, mely ahhoz, hogy megszólalhasson, „rászorul” az esztétikára, akkor joggal állíthatjuk, hogy Bouhours valójában nem annyira a tenger okozta örök élmény leírására vállalkozik, mint sokkal inkább arra, hogy megalkossa a háborgó víz esztétikai szemléletének egy olyan tapasztalatát, mely abban – a természetben és a művészeti alkotásokban egyaránt³⁰ – az ott rejlő érthetlent keresi. Azt sugallja, hogy a tenger és az előkelő művészetek valódi élvezetéhez szükségünk van egy sajátos attitűdre, mellyel a szemlélő immáron nem az objektum törvényeit, s a szépség abban rejlő szabályait kutatja, hanem inkább önnön megmagyarázhatatlan, épp ezért kimeríthetetlenül intenzív élményét, miközben annak okát, hisz kénytelen így tenni, homályban hagyja. A tenger helyes szemlélete nem törvények utáni kutakodás, hanem épp annak belátása: időnként jobb valamit nem tudni. „A természetben, csakúgy, mint az isteni kegyelemben vannak rejtélyek, amelyek az emberi elme számára felfoghatatlanok. Itt a bölcsesség nem abban áll, hogy megértjük, hanem abban, hogy tudjuk: még a legbölcsebbek sem képesek megérteni őket.”³¹

²⁷ Bouhours: *A tudom-is-én-micsoda*. Ford. Harkányi András. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma*. 32.

²⁸ Richard Scholar: *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters With a Certain Something*. Oxford, University Press, 2005. 12.

²⁹ Uo. 73–124.

³⁰ Bouhours: *A tudom-is-én-micsoda*. 40.

³¹ Bouhours: *A tenger*. 25.

Ennek az attitűdnek viszont súlyos társadalmi kontextusai vannak. Szintén Scholar utal rá, hogy Bouhours, Méré lovag és a kor egyéb divatos szerzői az általunk esztétikai jelenségként olvasott *je-ne-sais-quoi* valójában sokkal inkább a csiszoltság kultúrájának, elsősorban a kiválóság diskurzusának elemeként kezelték.³² Azt ismerték föl, hogy az előkelőséget valójában nem pusztán az öltözködés, a beszéd, étkezés, társalgás pontosan szabályozott formái jelentik; hogy mikor lenyűgözve szemléljük a társaság egy kiemelkedő tagját, akkor nem annak jól elsajátított szokásai, nem is hiánytalan, a szimmetria és az arányosság vastörvényeivel jól leírható szépsége váltja ki csodálatunkat, hanem éppen valamiféle szubtilitás, kellem, finomság: az az akármilyen, amit megmagyarázni nem, érezni viszont teljes bizonyossággal lehet. A rendkívül rejtett módon létrejövő kötelék, mely „alig látható, és nem is ismerhető meg eléggé ahhoz, hogy úgy ábrázoljuk és úgy fejezzük ki, ahogy szeretnénk”.³³ E szerzők közös állítása, hogy az arisztokratikus exkluzivitás oka valami megmagyarázhatatlanban, mondhatni irracionálisban rejlik, mely épp ennek okán nem is tanulható, bár jó eséllyel elveszíthető, s mindenképpen fejleszthető. Az előkelő megkülönböztető jegyei szavakba önthetetlenek, s épp ezért: szépek.

Éppen ez motiválja a tengerrel, s más tárgyakkal való esztétikai viszony ilyen megalkotását. Mondhatni, azért kell az *honnête homme*-nak úgy gyönyörködni, hogy örömét a szemlélt tárgy érthetlenségében, a látvány kimeríthetően nem konceptualizálható, szabályok alá nem foglalható voltában lelje, hogy így egyben bizonyítékára bukkanjon saját irracionális csodálatra méltó voltának is. A nemes ember a szelíden hullámozó víz kiismerhetetlen szépségében nem pusztán a tenger érthetetlen nagyszerűségére bukkan rá, hanem egyben a sajátjára is.

(2.) Lord Shaftesburyt a jellegzetesen brit konzervatív politikafilozófiai hagyomány egyik úttörőjeként szokás emlegetni. Az Earl konzervativizmusa persze nem a fönnálló rend, nem a szigorú vallásosság vaskalapos támogatását, s nem is az uralkodó hatalmának apoteózisát jelenti, hanem a racionális „politikai metafizikák” elleni tiltakozást, a társadalom, a politikum naturalizálását. Ahogy azt majd olyan szerzők, mint a társadalmi szerződés axiómáján nagyokat nevető David Hume vagy éppen a francia forradalmat már 1790-ben „a világon történt legelképezhetőbb eseménynek” – nem a jó értelemben – nevezni nem átálló Edmund Burke

³² „A XVII. század végére nem úgy szilárdult meg [a *je-ne-sais-quoi* fogalma], mint a természet ereje, nem is úgy, mint a szenvedély csapása, hanem mint a kvalitás mesterséges jele; nem, mint egy kifejezhetetlen és élő viszony, nem is a fellobbanó tűz két egyén közt, hanem mint egy kollektív koholmány. Az udvar köre nem elszenvedte a *je-ne-sais-quoi*; megalkotta és terjesztette mint tagjainak és alkotásainak inherens minőségét.” Scholar: i. m. 184.

³³ Írja a hagyomány egy másik szerzője, André Félibien. Félibien: A szépségről és a kellemről. Ford. Bartha-Kovács Katalin. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma*. 12.

állítják igen határozottan,³⁴ a jól működő (biztonságos, polgárháborúk által nem sújtott, ezáltal általános jólétet garantáló) társadalmak nem racionális konstrukciók, nem íróasztalok fölött kifundált törvények talaján léteznek, hanem az eredendő társas ösztönökkel rendelkező, s azokat a jó ízlés és a józan ész (*common sense*) segítségével alkalmazni képes tagjai jóvoltából. A jó társadalom organikusan nőhet ki az őt alkotó *gentlemanek*ből, kiknek természetes erkölcsaik és azon érzelmeik, melyek nemzetük szokásaihoz és törvényeihez (pl. a történelmi alkotmányhoz) kapcsolódnak még nem rontattak meg a politikai metafizikák üres okoskodásai által.

Mindezt egy sajátos etika, s az azt egyáltalán lehetővé tevő antropológia feltételezi. Az úriember ösztönös társadalmisága, *sociabilitas*,³⁵ mely e társadalom alapja, távolról sem magától értetődő. Shaftesbury filozófiája javarészt éppen arra tesz kísérletet, hogy igazolni próbálja az ember veleszületett jóságát, egy olyan antropológiát felvázolva, mely határozottan szembenáll Hobbes furfangosan szövetkező farkasaival vagy Mandeville magánbűnből közérényt varázsoló méheivel. A valódi kérdése arra irányul, képes lehet-e arra az ember egyáltalán, hogy valóban morálisan cselekedjék, hogy tehát ne jutulom reményében, és ne is a büntetéstől félve tegye a jót, hanem pusztán önmagáért, s hogy így társadalmát ne önérdelkeinek rafinált követése okán hozza létre, ellenben egyszerűen azért, mert erre kényszerítik természetes diszpozíciói.³⁶ Lord Ashley éppen ebből a célból keresi azt a helyet, ahol bizonyosságát találhatjuk annak, hogy ösztönös vonzalom él bennünk az illem, a mérték, a józan ész és persze a társaság iránt.

Márpedig ez a hely éppen az esztétika területe lesz. Többször egészen explicit formált ölt Shaftesbury munkáiban az a gondolat, miszerint az ember természetes moralitását és társadalmiságát kétségbe vonók elleni leghatásosabb fegyver az esztétikai tapasztalatokra való hivatkozás lehet. Mondhatja a társaság hobbesiánus tagja, hogy az ember természetes állapotában farkas, akinek semmifajta veleszületett vágya nincsen az illemre, a kellemes

³⁴ Vö. David Hume: Az eredeti szerződésről. In uő: *Összes esszéi II.* Ford. Takács Péter. Budapest, Atlantisz, 1994. 230–231., Edmund Burke: *Töprengések a francia forradalomról.* Ford. Kontler László. Budapest, Atlantisz, 1990. 92.

³⁵ „Az egyik a társas hajlandóság (*socialitas*) antropológiai sajátosságából indul ki, s azt állítja, hogy a magányos egyén jól felfogott érdeke, hogy társadalmat alkosson. A másik a társiasság (*sociabilitas*) erényét tételezi fel az emberben, akit így eleve társas lényként, azaz embertársai felé érdek nélkül nyitottként és gyengéd szálakkal kötődőként gondol el.” Szécsényi Endre: *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a XVIII. századi Angliában.* Budapest, Osiris, 2002. 13–15.

³⁶ Csak pár példa: „Gyermekek azok valóban, felelte Theoklész, és akképp is kell kezelni őket, akiknek erőszakra vagy meggyőzésre van szükségük, hogy megtegyék azt, ami egészségükre és javukra szolgál.” Shaftesbury: *Moralisták. Filozófiai rapszódia.* In Márkus György (szerk.): *Brit moralisták a XVIII. században.* Ford. Fehér Ferenc. Budapest, Gondolat, 1977. 117. Illetve: „A jó élőlény az, akit indulatainak természetes hajlama, vagy beállítottága *elsődlegesen* és *közvetlenül*, nem pedig *másodlagosan* és *véletlenül*, a jóra irányít, és a rossz ellen fordít.” Shaftesbury: *Értekezés az erényről és az érdemről.* Ford. Aniot Judit. Budapest, Helikon, 2004. 20.

szokásokra és a józan ész mértékletességére, ám azt már nem fogja tudni jóhiszeműen állítani, hogy a természeti környezetünk arányosságára, rendjére és harmóniájára ne lenne benne eredendő vonzalom. Hiába állítja az ember természetes bűnösségének tételét, ha közben nem tagadja a tagadhatatlant, és ő maga is gyönyörködik a természet látványaiban.

Akik elvetik a cselekedetek meghatározó mozgatórugóit, s megvetően elutasítják az életünk egészét átható arányok és mértékek gondolatát, azokat az élet egyes szűkebb területein ugyanolyan odaadásra készíti és ugyanúgy elragadja ez az erő, legyen szó akár a közönséges művészetek tanulmányozásáról, akár a pusztán mechanikus szépségek odaadó ápolgatásáról.³⁷

Ez a következés persze csak akkor lehet jogos, ha az ízlés univerzális. S nem csak abban az értelemben, hogy az ízlés egyes stratégiai terepein belül, a morálban, a politikában és a szó szerinti esztétikában egyetlen mércével bír, hanem abban is, hogy mind e területeken épp ugyanaz az ízlés dolgozik, s épp ugyanazért talál valamit illőnek, szépnek vagy a közjó szempontjából helyesnek³⁸ – hogy az ízlés mindenhol ugyanazt, nevezetesen a Természetet csodálja. Ahogyan a morál az ember természetes diszpozícióiból származik (Hutcheson ezt hívja majd *moral sense*-nek³⁹), ahogyan a társadalom egy organikusan szerveződő képződmény, melyet radikálisan átalakítani épp annyira áll jogunkban és lehetőségeink körében, mint mondjuk fölcserélni az évszakok váltakozásának sorrendjét, úgy a művészetben és a környezetünk pusztá szemlélésében felbukkanó örömeztet is a természet örök törvényeire vezethető vissza. Ebből kifolyólag önellentmondásba keveredik az, aki egyszerre állítja az immorálisra való természeti diszpozíciót és az esztétikában rejlő univerzalitást. A farkas nem válhatnék báránnyá a felkelő nap fényében sem.

Ahogyan az Jerome Stolnitz alapvető tanulmánya óta tudható, vélhetően Lord Ashley volt az első, aki az érdeknélküliséget (*disinterestedness*) mint sajátosan esztétikai problémát

³⁷ Shaftesbury: *Sensus communis. Esszé a szellem és a jó kedély szabadságáról*. Ford. Harkányi András. Budapest, Atlantisz, 2008.

³⁸ „»Divatos úriembereken« azokat az embereket értem, akikben a természettől helyes génusz vagy a megfelelő oktatás kialakította a természetes báj és az illendőség iránti érzéket. Egyesek pusztá természetük, mások a művészet és a gyakorlat révén lesznek a hallás mesterei a zenében, a látásé a festészetben, a képzeleté a dísz és báj mindennapi formáiban, az ítéleté az arányok minden fajtájában, s az általános jó ízlésé a legtöbb olyan tárgyban, amelyek az éles elméjű világi emberek szórakozására vagy gyönyörűségére szolgálnak.” Uo. 72.

³⁹ „Egy felsőbbrendű érzék révén, mit én erkölcsi érzéknek nevezek, kellemséget észlelünk, mikor másokban bizonyos cselekedeteket szemlélünk, és a cselekvő alany iránti szeretetre vagyunk determinálva [...], anélkül hogy bármiként is tekintettel lennénk a belőlük származó további természetes előnyre.” Francis Hutcheson: *Vizsgálódás az erkölcsi jóról és rosszról*. In *Brit moralisták a XVIII. században*. 328–329.

tárgyalta.⁴⁰ Ha még nem is beszélhetünk itt a kanti értelemben vett, az „intellektuális érdeken” is innen lévő tetszésről, az mégis nyilvánvaló, hogy a természet szemlélése, arányainak, harmóniájának, rendjének alapvető tapasztalata már Shaftesburynél is pusztán *önmagáért* kell tetszen, egyszerűen azon okból, hogy ízlésünk, alapvető természetünk úgy van kalibrálva, mint amely fogékony erre a tapasztalatra. Ez pedig talán nem független az idáig tárgyaltaktól. Hiszen, amennyiben az esztétikai tapasztalatban természetes vonzalmat érzünk a szépség iránt, annyiban a társas szépség természetes voltáról is meggyőződhetünk. *Úgy kell szemlélnünk* a természetet és az előkelő művészetek tárgyait, hogy a velünk született érdek nélküli tetszés egyben igazolja szintén velünk született morális voltunkat is, az önmagáért elkövetett erkölcsi cselekedetekre való hajlandóságunkat, nyilvánvaló bizonyítékát adva annak, hogy *eredendő hangoltságunk szerint abban tudunk igazán gyönyörködni, amihez nem fűződik önérdekünk*. Így a hűvös erdő és a napsütötte park, az elegáns szobabelső és a szép festmény látványai bizonyítják a *gentleman* természetes moralitását, ezzel pedig a morál és a politika nem-rationális alapokra helyezésének jogosságát is. A *gentleman* szubjektumpozíciója az, amely kijelöli és legitimálja az esztétikai tapasztalat érdekmentességét.

Összességében: így néz ki, csak legfőljebb nem ilyen látványosan, egy hagyományos esztétikai elmélet. Éppen ezért téved Preben Mortensen, mikor Stolnitzot azért kritizálja, mert utóbbi autonóm esztétikai kérdésként kezel egy valójában etikai-vallási dilemmát.⁴¹ Azt hiszem, az esztétika éppen akkor születik meg, s válik valóban filozófiai diszciplínává, mikor etikai, politikai, antropológiai diskurzusok kereszteződésében találja magát. Olyan jelentős esztétika, mely csak esztétika, talán sosem létezett még.

*

A fönt vázolt koncepcióba, összességében, nem sok eredetiség szorult. Amit állítottam, mármint, hogy az esztétika, itt tárgyalt formájában legalábbis, egy nem teljesen transzparens, értékítéleteket magában foglaló, a tudományos leírást folyton-folyvást a kritikával vegyítő, tárgyának területét konstruáló és logikailag megválaszolhatatlan kérdéseket megválaszolni kívánó filozófiai diszciplína, valójában egyszerű kompilációja a hagyományos esztétikákat ért legkomolyabb kortárs kritikáknak.⁴² Narratívám elemeit lényegében olyan érvekből

⁴⁰ Jerome Stolnitz: On the Origins of „Aesthetic Disinterestedness”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1961. Nr. 2. 131–143.

⁴¹ Preben Mortensen: *Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art*. New York, State University Press, 1997. 107–117.

⁴² A korábban idézettekén túl lásd például: Pierre Bourdieu: *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979., Arthur C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Budapest,

szedegettem össze, melyek akár a történeti, akár a szociológiai, akár a testorientált újpragmatista, akár a szigorú analitikus kritikákban már jelen voltak az utóbbi körülbelül ötven év legfontosabb szövegeiben. Ami, eklekticismusán túl, elválasztja tanulmányom narratíváját az itt felsoroltaktól, az nem más, mint nagyfokú jóindulata.

Azt akarom csak mondani, hogy a hagyományos esztétika fenti értelmezésével semmifajta bírálat nem állt szándékomban; és főképp azt, hogy ez a pozíció nem elfogalható. Úgy gondolom, hogy pontosan az ilyen – vagy legalábbis ehhez hasonló megfontolású – narratívák azok, melyekkel a legtöbb esélyünk marad *védelmünkbe venni* a hagyományos esztétikák logikáját. Hiába nem értünk egyet az imént emlegetett kritikák hangszínével vagy praktikus konklúzióival, azok elméletünkbe történő beépítése híján nem nagyon reménykedhetünk abban, hogy legitimálni tudjuk a hagyományos esztétikák módszerét, hogy jóhiszeműen védelmünkbe tudjuk venni azt a hagyományt, melyben magunk is mozgunk. Az esztétikai tapasztalat kutatásának legkurrensebb mai kísérletei, ha naturalizálnak, ha historizálnak, elsősorban amellet sorakoztatnak fel érveket, hogy a hagyományos esztétikák leíró potenciálja – ilyen-olyan okokból, de természetüknél fogva – gyenge. Én pedig azt állítom, hogy egyrészt ezzel az állítással nem érdemes különösképp vitatkozni; másrészt viszont azt is, hogy az már cseppet sem egyértelmű, milyen következtetést kell ebből levonnunk.

Egyelőre legalábbis, nem szeretnék a vállaltan értékteli esztétikai vállalkozások mellett *részleteiben* érvelni. Ehhez értelemszerűen fel kellene tennünk annak kérdését, van-e egyáltalán olyan, hogy esztétikai tapasztalat; hogy kioldható-e a tapasztalatfolyam egészéből az az absztrakt momentum, amit esztétikainak nevezünk;⁴³ ahogy talán azt is érdemes volna megkérdezni, hogy mit is jelent az a kifejezés, hogy a *tapasztalat mint olyan*. Ha dolgozatomban az volna az elsődleges célom, hogy a pragmatista művészetfilozófiával, a hétköznapi esztétikával, a természetesztétikával, egyáltalán az „empirikus esztétikával” vitatkozzam, akkor ezeket a kérdéseket fel nem tenni persze megbocsáthatatlan bűn volna, csakhogy nem is áll szándékomban ilyesmi.⁴⁴ Nem azt állítom, hogy a hagyományos esztétika volna az egyetlen, ami valójában létezik; és azt sem, hogy valami módon egyeduralkodó

Atlantisz, 1997., Schaeffer: *Adieu à l'esthétique*. Paris, PUF, 2000., és a maga ambivalens módján: Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Blackwell, 1990.

⁴³ Erre adott már határozottan nemleges választ a fiatal Lukács is. Lásd Lukács György: Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In uő: *Ifjúkori írások*. Budapest, Magvető, 1977. 402.

⁴⁴ Már csak azért sem, mert az utóbbi pár évtizedben olyannyira szélesek és multidiszciplinárisan is rétegzettek lettek ezek a kutatások, hogy ember legyen a talpán, aki bátran, de nem naivan akar velük szemben határozott kritikát kifejteni. Az Oxford University Press kézikönyveinek listájára 2022-ben került fel az empirikus esztétika kézikönyve, mely megelőzve a szintén nem papírvékony 2005-ös esztétika-kézikönyvet, röpke ezeregyszáz oldalra rúg, mindösszesen negyvenhat fejezettel. Lásd Marcos Nadal – Oshin Vartanian (eds.): *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*. Oxford, University Press, 2022.

kulturális, társadalmi, művészeti stb. szereppel bírna. Amit állítok, az csak annyi, hogy ha mind egy szálíg igazak az esztétikai hagyományt bírálók legfontosabb kritikái, az akkor sem jelenti szükségszerűen azt, hogy ne lenne jelentős és értékes vállalkozás ezt a hagyományt *is* folytatni – habár mindenképpen egy kicsit pontosabb önismerettel.

Ezért javaslom, hogy tekintsük a klasszikus esztétikai hagyományt (beleértve a huszadik századi kontinentális művészetfilozófiák javarészét) olyan beszédmódnak és gyakorlatok olyan tárházának, mely tulajdonképpeni funkciója nem az esztétikai tapasztalatnak *mint olyannak* leírásában, hanem lehetséges tapasztalatok megalkotásában és jelentéssé tételében rejlik. A némaság megszólaltatásában, abban, hogy a puszta tetszés, az esztétikai tapasztalat nulla foka, nyelvi transzformációk segítségével emberi önértelmezésünk részévé válhasson. Nem pusztán a mű jelentése, hanem az a mód is, ahogyan egy mű jelentésével találkozunk; nem pusztán a „természet szava”, de az is, ahogyan azt meghalljuk. Nem tagadom, hogy létezik eredendő esztétikai tapasztalat, hogy rejtőzne valami állandó és mozdulatlan differenciált élményeink *alatt*, viszont abban biztos vagyok, hogy a megélt élményeinkben ezzel a tisztasággal nem, vagy csak a legritkábban találkozhatunk. A konkrét tapasztalat mindig a szavak dolga is, s ezáltal állandóan jelentésekhez, reményekhez és vágyakhoz tapad, melyektől, ha elválasztanánk, úgy járna, mint a szőrzet a letépett ragtapasz alatt. Az esztétikai hagyomány nem más, mint homályosítás, piszokcsinálás és torzítás, s ami ugyanez: árnyalás, bonyolítás és jelentéstelítés, egyszóval különbségtéves, ami, mint tudjuk, mindig megelőzi az eredendő és sosem volt azonosságot.⁴⁵ Ha valamire biztat bennünket egyáltalán a hagyományos esztétika, az éppen az, hogy vegyük észre, a festmény előtt, a felhők alatt nem csak nézünk, de ezt a nézést és közben önmagunkat is megalkotjuk; és hogy e mód megteremtésében, ha éppen a beszédmód által kijelölt lehetséges pozíciók között is, részleges szabadságunk van. Így talán a hagyományos esztétika nem pusztán a tüpontos leírás előtörténetének, hanem autonóm, önértékkel bíró diskurzusnak is tűnhet – mely önérték itt persze csak önjogán is értékes tudásformát jelent.⁴⁶

Ezzel természetesen még csak sugallni sem szeretném, hogy az esztétikai gondolkodás függetlenedhetne attól a valóságtól, melyre referál. A hagyományos esztétika nem „élményt nyújtó szövegelés”, hanem egy történetileg változó diskurzus, mely, most csak erre

⁴⁵ Vö. Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest, Typotex, 2014.

⁴⁶ Az esztétikai gyakorlatrendszer, melyet Richard Shusterman ajánl – az esztétikai tapasztalatot átélő test figyelmesebbé, éleesebbé tétele – ezért nem jelent olyan nagyon sokat az esztétikai tapasztalat kialakításában. *Maga az élvezet*, amit itt az esztétikai tapasztalat nulla fokának neveztem, hiába lehet feltétele annak, talán a legkevésbé mérvadó az esztétikai tapasztalat konkrét pillanatában. Készséggel elfogadom, hogy az angyaloknak nincsenek esztétikai tapasztalataik, de ettől még a jóga nem fog abban segíteni abban, hogy differenciáltan élhessük meg a *Sátántangót*. Vö. Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Pozsony, Kalligram, 2003. Legfőképp: 469–504.

koncentrálva, a Művészet területén szerzett tapasztalataink gyakorlati életünkbe történő beépítését szolgálja. Olyan beszédmód, ami „leírásaival” valójában a műalkotások befogadása során nyert élményeinket juttatja különböző használatokhoz életünkben, önmagunk megformálásában, mégpedig azzal, hogy olyan etikai-filozófiai-politikai jelentéseket társít ezen élményekhez, melyekkel újra tudja értékelni azok funkcióját. Csakhogy azt sem szabad elfelejteni, hogy e beszédmód épp ezekkel a mozdulatokkal egyben meghatározza a művészet alkotásának paradigmáit, s ezáltal maguknak a műveknek belső logikáját is, illetve azokat a természetesnek gondolt viselkedéseinket úgyszintén, ahogy azokhoz fordulunk, ahogy megközelítjük és átéljük őket. Hiszen a művészetek termelése és intézményesítése nem lehet független azoktól a gyakorlatoktól, melyekre e műveket a befogadók használni kívánják. Azt hiszem, a művészet egyéni és társadalmi használatát nem lehet úgy elképzelni, hogy létezne valamilyen eredendő, ontológiai/pszichológiai szilárdsággal bíró „esztétikai tapasztalat”, amelyet aztán erre-arra használni tudunk életünkben, hanem az igazság éppen az, hogy ez a használat egyben mindig át is írja magukat a tapasztalati lehetőségeket, melyekkel a műalkotások szolgálhatnak számunkra. Úgy gondolom, a hagyományos esztétikának ebben volt és van elvülhetetlen érdeme.

De mégis mi következik ebből? Az esztétikai nevelés reménye, melyet, mint talán látható, a hagyomány *par excellence* mozzanatának tartok, és amely valószínűleg ezen esztétikák legerősebb legitimációs forrása volt, nyilvánvalóan megbukott. Legalábbis abban a formájában mindenképpen, amely az egyszer volt autenticitás feltárásában lelte meg feladatát, vagy amely egy humánus és elidegenedésmentes társadalom elérésének eszközeként gondolt magára. Csakhogy az esztétikai nevelés sorsa nincs feltétlen ehhez a módhoz kötve; lehet pusztán önmagunk végtelenített problematizálásának nagyon modern eszköze is, ami persze mégiscsak ezoterikus gyakorlat fog maradni. Nem szeretnék tehát régi illúziók kergetésébe bonyolódni. Nem gondolom, hogy társadalmi szinten olyan sokat kellene profitálnunk ezekből a gyakorlatokból, csakhogy nem is ez a lényeg. Ahogy arra Seregi Tamás mutatott rá felszabadító írásaiban, kultúra és művészet messze nem olyan elválaszthatatlan egymástól, mint azt a XVIII. század óta gondolni volt szokás. Márpedig, ahogy „nem az embereknek van szükségük a művészetre, hanem a művészetnek van szüksége az emberekre”,⁴⁷ úgy az is igaz, hogy az esztétikai gyakorlatok jelentőségét talán nem annyira praktikus (értsd: társadalmi és morális) céljaiban, mint sokkal inkább a művészetre gyakorolt hatásában kell megragadnunk. Ha ugyanis ezek a gyakorlatok nincsenek, ha nem létezik tehát az a bonyolult rendszer, amit

⁴⁷ Seregi Tamás: *Jövőbe szédülő lendülettel*. Budapest, Prae, 2021. 193.

magasművészetnek hívunk, és amelynek legfőbb törvényadója/létrehozója éppen az esztétika volt, akkor nincsenek azok a művek sem, melyeket jellemzően e mechanizmus kiemelt darabjainak szokás tekinteni.⁴⁸ Ha nincs magunkon végzett szívós esztétikai munka, akkor az a művészet sincs, mely úgy és azért jött létre, hogy ilyen működések tárgya lehessen. Sőt, talán az is megkockáztatható, hogy e modellezés nélkül tulajdonképpen autonóm esztétikai tapasztalat sem lesz, hiszen ez utóbbi mi mást is jelentene, mint a tetszés olyan konstrukcióit, amelyeket a hétköznapi élet és a kultúra egyéb területein nem tudnánk kivitelezni. Innen pedig már egyenesen vezetne az út egy igazán korszerű és még annál is demokratikusabb esztétikai gondolkodáshoz: a művészet autonómiájából való visszahívásához, kultúrába való belerejtéséhez, és a hétköznapi társadalmi és politikai rítusok sorában való elföldeléséhez. Az esztétikai gyakorlatok a művészetnek mint társadalmi, de bizonyos autonómiával is rendelkező létezőnek legfontosabb előfeltételei.

Végül egy utolsó megjegyzés. Azt hiszem, e modell legnagyobb problémája a relativizmus szabad szemmel is jól látható veszélye, ráadásul két értelemben is. Hiszen egyrészt a fentiekből lehetne arra következtetni, hogy az esztétikai beszédmódot *semiben nem befolyásolja* az esztétikai tapasztalat tárgyának mibenléte és a tapasztalat emlegetett nulla foka sem; tehát, hogy Kant éppen nem csak a csillagos égbe, de egy tarajos sültbe is beleírhatta volna az ember etikai nagyságának tapasztalatát. Ezt persze nem így gondolom. Nyilvánvaló, hogy sajátos tárgyak sajátos használatokat, s ebből fakadóan sajátos tapasztalatokat tesznek lehetővé, vagy még inkább zárnak ki bizonyosakat, de ezek száma, habár véges, azért semmiképpen sem egy. Egy tárgy nem végtelen számú használatra és tapasztalatra ad lehetőséget, de mindenesetre többféleképpen, a hozzájuk fűzött jelentésekkel pedig ugyanez a helyzet.

Másrészt, és talán ez volna a komolyabb gond, felmerül annak kérdése is, hogy vajon, ha ez így van, akkor mégis hogyan lehet egymástól megkülönböztetni esztétikai elméletek eltérő értékét? Talán ez a probléma sem olyan komoly, mint amilyenek mutatja magát. Egyrészt ugyanis mindenfajta filozófia (és nem csak egy sajátos típusú esztétika) meg kell küzdjék azzal, hogy – legalábbis más tudományokhoz képest – viszonylag „tényfüggetlen”. Jelentős kérdés, hogy miért gondoljuk minden kétséget kizárólag Leibniz monadológiáját sokkal jobb elméletnek, mint azt a végtelen számú racionális metafizikát, melyek elsüllyedtek a filozófia történetében, ha közben egyáltalán nem gondoljuk azt (vagy ha gondoljuk is, biztosak nem vagyunk benne), hogy a létezésünk végtelen számú önmagában is végtelenül összetett individuális szubsztanciából állna. Miért jók azok a filozófiai elméletek, amelyekről

⁴⁸ Tudomásom van róla, hogy populáris- és tömegművészet kérdése bonyolultabb annál, minthogy elüthető volna ennyivel, részleteiben erről majd dolgozatom zárófejezetében fog szó esni.

egyáltalán nem gondoljuk, hogy igazak? Nos, valószínűleg azért, mert a filozófiák értékelési kritériumai súlyosan (elmélet)immanensek, aminek meg egyszerűen az az oka, hogy – ha hihetünk mondjuk Hegelnek és Diltheynek – a gondolkodás itt inkább vizsgálja magát, mint az őt körülvevő világot. Egy filozófiai elméletet (sajnos, nem sajnós) nem a metafizikai és fizikai valósággal való viszonyában, hanem *önmagában* szoktunk értékelni, argumentációja kifinomultságában, a felvetett problémák termékenységében, a régi problémák kreatív megoldásában, sőt: stilisztikai erejében, revelatív hatásában és lássuk be, érdekességében.⁴⁹ Ez az esztétikai tapasztalat leírásának esetében is épp így igaz: egy elmélet értékét nem csak az fogja meghatározni, hogy az milyen viszonyban áll az adott valósággal (esetünkben azzal a bizonyos nulla fokkal), hanem az is, hogy önmagában milyen. Még akkor is, ha egyébként ennek a milyenségnek természetesen része a tapasztalataink megélt minőségeivel való közössége, hiszen semmilyen filozófiai és esztétikai elmélet nem működhet úgy, ha nem már létező tapasztalatokra hagyatkozik – annak ellenére, hogy aztán meg is dolgozza azokat. Ismétlem: a csillagos éggel van olyan viszonyunk, melybe bele lehet plántálni eszünk végtelenbe törésének szimbólumát, a tarajos sül esetében ez nincs így. Az esztétikai elmélet nem magáról szól, de nem is a világról, ha azt abban a wittgensteini értelemben gondolom el, mely szerint előbbi tényeket foglal magában és nem pedig értékeket. A hagyományos esztétika kénytelen volt minden „tényt” ilyen „értékeken” keresztül megragadni, ezzel viszont *részben* függetlenítette is elméletei értékelését a tények világának szempontjaitól. Ez viszont semmit nem vonhat le az érvelés belső argumentatív szigorának és intuícióinknak való megfelelésének elvárásaiból.

A relativizmus vádjával való elszámolás egyébként már célkitűzése okán is kitüntetett szereppel kell bírjon egy ilyen elmélet számára. Hiszen ahogy az talán láthatóvá vált korábban is, úgy vélem, az esztétikai gyakorlatok életben tartása, a gyakran hangoztatott vádakkal szemben, talán éppen záloga, nem pedig ellensége a természeti, de főképp a művészeti tapasztalatok pluralitásának. A tapasztalat esztétikai becsatornázása valóban matematikai művelet; csak hogy nem kivonás, hanem hozzáadás. És éppen ezért, e gyakorlatok, ha kellőképp sokterűnek látjuk őket, talán épp abban segíthetnek igazán, hogy elkerüljük azt az uralkodó esztétikai *anything goes*, a művészetnek azt a felszabadítási és demokratizálási küzdelmét, mely mára semmi mássá nem lett, mint pusztá konformizmussá. Lehet, hogy az esztétikai beszédmódot önmagán kívül senki sem szervezi, de árnyaltságához azért hozzájárulhatunk; lehet, hogy az esztétika hatalom, de a hatalmon kívül csak a vákuum van.

⁴⁹ Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok, 2013. 69–72.

*

A korábban idézett példákat nem csak történelmi jelentőségük okán választottam. Dolgozatom későbbi oldalain azt próbálom megvizsgálni, hogy az esztétika beszédmódja hogyan fonódott össze a társadalmi emancipáció radikális diskurzusaival; ezért szerettem volna azt érzékeltetni, hogy e konstelláció létrejötte még az esztétikán belül is csak egy történelmi fejlemény. Hiszen van egy igazán jelentős és szembeötlő különbség Bouhours és Shaftesbury elméletei, illetve a kiforrott klasszikus esztétika XVIII. század végi, XIX. század elejei szövegei közt. Mégpedig azok az ellentétes előjelű politikai implikációk, melyeket ezek az elméletek magukban rejtnek. Ahogy látható, Bouhours szövegei egészen, Shaftesburyé részben a fennálló legitimitását kívánták szolgálni, és egyaránt a társaság, a klub, az udvar arisztokratikus rendjét próbálták megalapozni és megszilárdítani. E gyakorlatok *bevallottan* partikulárisak, egy konkrét osztály sajátjai voltak, s mint ilyenek távolról sem bírtak, nem is bírhattak olyan célkitűzésekkel, mint amilyeneket majd a német idealizmus esztétikáiban figyelhetünk meg.⁵⁰

Ez utóbbi hagyományt az a mozzanat fogja elválasztani előtörténetétől, mellyel a javarészt már készen kapott esztétikai gyakorlatokat összekapcsolja a felvilágosodás emancipatorikus programjával. Az igazi feladatomban annak vizsgálata lesz a továbbiakban, hogy miként válhattak a teóriában az esztétika által igényelt attitűdök, a kívánt objektumok, a kijelölt stratégiák szükséges, ha nem is elégséges feltételévé az emberi nem mint olyan létrejöttének – vagy ami épp ugyanezt jelenti: az emberiség emancipációjának. Hogy miért lettek az esztétika gyakorlatai szabadsággyakorlatokká, hogyan fordulhattak az arisztokratikus exkluzivitás beszédmódjai saját feltalálói kulturális normarendszere, ízlése, társadalmi rendje ellen, s hogyan lettek az általános emberi szabadság reményének hordozóivá, az emancipáció szimbólumaivá. Egyszóval, s végül: hogy mégis mi köze az emberiség felszabadulásának éneklő csalogányokhoz, sziklás hegycsúcsokhoz, szép festményekhez, remek versekhez és főképp: az azokkal sajátos módokon találkozó, azok segítségével magukat megalkotó szubjektumokhoz?

Az esztétikai gyakorlatok szabadsággyakorlatokká válása egy szélesebb társadalmi program, a „Kultúra programjának” részeként értendő. A felvilágosodás fedezte fel a nagybetűs Kultúra, pontosabban a magaskultúra azon értéktelített fogalmát, mely a XVIII. századtól kezdve önálló főnévként jelenthette az ember intellektuális, spirituális, esztétikai fejlődését, s

⁵⁰ Hunter: i. m. 86–87.

egyben az azt lehetővé tevő tudományos és művészeti objektivációk sokaságát.⁵¹ S nem pusztán felfedezte, de olyan jelentőséggel ruházta föl egyben, mely korábban elgondolhatatlan volt: a lényegi szabadság, a tulajdonképpeni emancipáció, egy immáron az emberi szabad akaraton, racionalitáson és kreativitáson alapuló társadalmi rend kialakítójaként gondolt rá. Ahogy arra Márkus György utal,

a magas művészetre (illetve a magaskultúrára általában) úgy tekintettek, mint aminek az a rendeltetése és képes is arra, hogy kiszorítsa a vallás hatalmát és pótolja a funkcióját: egyetemesen érvényes, de világi, emberi célok felé orientál, képes értelmet kölcsönözni minden egyes individuum életének, és ezáltal kitölti azt a rést, amely a szekularizáció előrehaladó folyamatának következményeként keletkezik a normák között.⁵²

A magaskultúra megteremtendő funkciója – tudományé és művészeté egyaránt – abban rejlett a XVIII. század utolsó harmadára, s ez épp úgy Condorcet, mint Kant, épp úgy Fichte, mint Schiller igénye is, hogy megteremtse annak a társadalmi kohézióknak feltételeit, mely immáron nem a vallás középkorias rendjét jelenthetné, nem az általános és irracionális uralmát az egyes és a racionális fölött, hanem az *egyedi és ésszerű univerzálissá válását*, s ebből következően az általános különössé, szubjektívvé formálódását is. Ezt hívjuk emancipációnak.

Ennek a nagyhatású, és a következő harminc-negyven évben valóban a filozófia minden terét belengő gondolatnak, a *civilisation*, a *Kultur* vagy éppen a *Bildung* szavak sikertörténetének alapjait persze nem más jelentette, mint a filozófiai hagyomány eredendő bizalmatlansága a felszabadulás pusztán politikai, mondhatni forradalmi kivívásával szemben.⁵³ Utalhatunk Kantra, aki a felvilágosodás-esszéiben, még 1789 előtt azt írja, hogy „egy forradalom megbuktathatja ugyan a személyes despotizmust, a kapzsi és uralomvágyó elnyomást, de soha nem eredményezi a gondolkodásmód reformját; hanem egyszerűen a régiek helyett új előítéletek pórázára fűzi a gondolattalan tömeget”.⁵⁴ A forradalom önmagában üres

⁵¹ Raymond Williams: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford, University Press, 2015. 52.

⁵² Márkus György: Bevezetés. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 19.

⁵³ E nagyhatású terminusok szótörténetéhez lásd Rudolf Vierhaus: *Bildung*. In Reinhart Koselleck – Otto Brunner – Werner Conze (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland I*. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1974. 508–551., Márkus: A kultúra – egy fogalom keletkezése és tartalma. Történeti-szemantikai esszé. Ford. Módos Magdolna. In *Kultúra, tudomány, társadalom*. 383–417. A civilizációról, főképp annak paradox módon egyszerre értéktelen (civilizációk) és értékelt (a Civilizáció mint haladás) fogalmáról: Lucien Febvre: *Civilisation. Évolution d'un mot et d'un groupe d'idées*. In *Civilisation. Le mot et l'idée*. Paris, La Renaissance du Livre, 1930. 10–59.

⁵⁴ Kant: Mi a felvilágosodás? In *A vallás a pusztá ész határain belül és más írások*. 78.

és jottányit sem ad hozzá az emberi nem megteremtéséhez, ha nem jár együtt az egyének morálissá válásával, ha ők maguk nem szabadítják fel önmagukat, ha nem válnak kellőképp univerzálissá. Schiller hasonlóra utal a *Levelekben*, mikor azt írja, immár 1793-ban (avagy 1795-ben),⁵⁵ hogy

az ember felébredt hosszú tunyaságából és önámításából, s erős szavazattöbbséggel követeli elveszítetetlen jogainak helyreállítását. De nem is csak követeli. Innen és túl felkel, hogy erőszakkal vegye el, amiről úgy véli, jogtalanul tagadják meg tőle. Inog a természetes állam épülete, korhadat alapjai engednek, s úgy tűnik, van *fizikai* lehetőség arra, hogy a törvényt ültessék a trónra, hogy az embert végre mint öncélt tiszteljék, és az igazi szabadságot tegyék a politikai kötelék alapjává. Hiú remény! Hiányzik a *morális* lehetőség, s a bőkezű pillanat olyan nemzedéket talál, amelyben nincs meg a fogékonyság adományára.⁵⁶

A kultúra lassú, csendes aknamunkájával, „hosszú forradalmával”⁵⁷ éppen ezt a Schiller igényelte morális lehetőséget kellene megteremtse, magukban az egyesekben kialakítva azokat a feltételeket, melyekre a belőlük szabadon szárba szökkenő polgári jogállam fölépülhet.

Az egyén sokoldalú fejlődése, a *Bildung* által lehetővé tett univerzálissá válása, a személyesből a személyfölöttibe való felemelkedése egybeesik társadalma emberivé, „szellemivé” válásával, mely szintúgy a valódi kohézió előfeltétele. Ha a társadalom elélné immanens célját, minden polgárának tökéletes, sokoldalú személyiségfejlődését, utal rá Fichte, akkor annak tagjai „teljesen azonosak lennének egymással; eggyé válnának, egyetlen szubjektummá”⁵⁸ lennének, s ekképp egy olyan „egyetemes egyént” alkotnának, melyet joggal nevezhetnénk emberi nemnek. A teljes emberiség emancipációja, mely láthatóan nem korlátozódhat az állam által végrehajtott „egyenlősítésre”, a különböző társadalmi osztályok és csoportok egyenjogúsítására, hanem képességeik, érzés- és értelemviláguk általánossá, közössé tételét jelenti, egyedül akkor lehetséges, ha az egyének elsajátítva a kultúra objektívációit olyan közös jelentések birtokába jutnak, melyek *univerzális szubjektumokká* teszik őket. „Csak ekkor

⁵⁵ A *Levelek* valóban levelekként íródtak 1793-ban a Schillert patronáló Augestenburg herceg részére, de mivel egy év múlva elégték, így nehéz megállapítani, hogy az 1795-ben részletekben megjelent mű mennyiben támaszkodott rájuk.

⁵⁶ Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. Ford. Papp Zoltán. In uó: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 165.

⁵⁷ Vö. Williams: *The Long Revolution*. Harmondsworth Middlesex, Penguin Books, 1961.

⁵⁸ Johan Gottlieb Fichte: *Előadások a tudás emberének rendeltetéséről*. In uó: *Az erkölcsan rendszere*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Gondolat, 1976. 32.

fogja minden individuumnak és egyesnek *minden* ereje, melyet nem nyom el senki, megteremteni az egyenlő esélyt az azonos műveltséghez, csak ekkor fog általános szabadság és szellemi egyenlőség uralkodni!” – kiált fel a *Német idealizmus legrégebbi rendszerprogramjának* szerzője, majd hozzáteszi, hogy ekkor, csak ekkor „uralkodik majd örök egység köztünk”.⁵⁹

A magaskultúra e XVIII-XIX. századi értelmében olyan sajátos módon szabályozott gyakorlatok sokaságát jelenti, melyek művelésével az egyén úgy teheti magát univerzálissá, hogy azzal nem elveszíti, hanem kiterjeszti és lényegivé teszi szabadságát és egyediségét is, miközben létrehozza magának és társadalmi létezésének abszolút módját. A német idealizmusban és a korai romantikában gyakorlativá lett filozófia, mely nem pusztán elgondol, de elgondolva konstituál is, vagy az azzal immár lényegében összefonódott világteremtő-világmegváltó művészet, mely a pusztá mimézis helyett a semmiből alkotja meg szubjektum és objektum szintézisének reprezentációit, egyaránt olyan cselekedetek, melyekben magunkat ilyen univerzális, ám mégis individuális módokon hozhatjuk létre. Találón fogalmazza meg ezt Bagi Zsolt a „kritika” sajátosan modern fogalma kapcsán, egyben utalva az esztétika abban betöltött jelentős szerepére is, mikor úgy ír:

A modernitás nem naiv módon vissza akarta hozni a barokkban elveszett mélységet, hanem újra akarta alkotni azt. Kritikának ezt az újraalkotást nevezte. Kritikája ezért nem a jelenségre, hanem a lényegre irányul: magát a *quidditast*, a miben-létet akarja újradefiniálni. Létrehozni, megalkotni, termelni a lényegét. Nem csupán Marx termelésfogalmának magja ez, hanem már minden elemében megtalálható a goethei humanizmusban is. Az ember maga hozza létre lényegét, nembeli emberré maga teszi önmagát. Az esztétika mint kritika a lényeg termelése.⁶⁰

Az így felfogott modern kritikát folytató egyén úgy talál rá önnön lényegére, mint amit az ő tevékenysége hozott létre, amit ő teremtett meg, és ami ezáltal szabadságának nyomait viseli magán. És talán éppen ez a szó szerinti értelemben vett személyiséggyakorlatok legfontosabb célja is: nem rábukkanni önmagunk lappangó lényegére, az egyszer volt autenticitásra, amit valahol – úgymond – elhagytunk, hanem megteremteni azt, ami még sosem volt.⁶¹

⁵⁹ A német idealizmus legrégebbi rendszerprogramja. Ford. Gyenge Zoltán. [Függelék] In Gyenge Zoltán: *Schelling élete és filozófiája*. Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2005. 240–241.

⁶⁰ Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadtás egy újbarokk korban*. Budapest, Napvilág, 2017.

⁶¹ Vö. Sutyák Tibor: *Michel Foucault gondolkodása*. Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2007. 7.

Nos, amint a Művészet mint előbb egységes, utóbb autonóm terület megszilárdul a XVIII. század végére, az éppen az így felfogott kultúra jelentős, a romantika során egyenesen uralkodóvá váló területeként alakul ki. És éppen ez az a pillanat, melyben az esztétika előkelő gyakorlatai hirtelenjében összekapcsolódnak az egyén általánossá válásának, a kulturális emancipációnak eszkézeivel, megalkotva a Művészet azon szabályait, melyek a mai napig legjelentősebb szervezői és normaadóinak mindennapi művészetértésünknek.

Talán már innen is jól látszik, miért képtelenség az esztétikát elválasztani mindazon etikai, politikai, metafizikai kontextusaitól, melyek keretei között hagyományos formája létrejött. Ezért nem jelentéktelen azt megfontolnunk, hogy olyan doxáink, mint az esztétikai autonómia, az érdeknélküli befogadó ideálja vagy éppen a demiurgoszként teremtő zseni működése, melyek a Művészet területét szervező beszédmodok által mai napig bizonyos legitimitás feltételeit jelentik, éppen a felvilágosodás szabadságigézetének következményei is. Valahol magától értetődő, művészettel való – történetileg formált – tapasztalataink hatására jól átélhető, ám mégis irracionális gondolatunk, miszerint a művészet nem más, mint maga a szabadság birodalma, pontosan abból következik, hogy a műalkotások modern formáját, funkcióinak sokaságát, s az azokat szemügyre vevő tekinteteinket emancipatorikus beszédmodok hozták létre. Mondhatjuk, az esztétikai hagyomány legelső sorban arra tanított meg bennünket, hogy a műalkotásokban szabadságunkra találjunk rá. Ezért kapcsolódik az esztétika a politikai felszabadulás egy sajátos és sajátosan ellentmondásos formájához, mely olyannyira áthatotta a művekkel való „legitim” kapcsolatainkat, azokat a pozíciókat, melyekkel egyáltalán bárminemű műhöz fordulhatunk, hogy annak elvesztésével a sötétben botorkálnánk.

Az persze lehetséges, hogy ez a tekintet, és egyáltalában a művészet világával való ilyen kapcsolatunk egyszer épp úgy a semmibe fog veszni, ahogyan a semmiből is bújt elő. Az esztétikai gyakorlatok egyszerre mállhatnak el a Kultúra többszáz éves hagyományával vagy a radikális „esztétikai kritikával”, és az is lehet, hogy e felejtések ugyanazon folyamat végpontjaként érnek majd bennünket. Félreértés ne essék, nem apokaliptikus víziókat szeretnék itt előadni, pusztán arra hívnám fel a figyelmet, hogy érdemes volna a művészet autonómiájának, az érdeknélküli tetszésnek, a magasművészet művi kategóriájának és hasonló, a hagyományos esztétikai kánon által megteremtett alapvetéseknek fölszámolása előtt egy percre elgondolkodni azon, hogy mégis mi az, minek megszűnését hátráltatni, siettetni vagy akár csak végignézni kívánjuk. Ha már eljöttünk a temetésre, legalább tudjuk, ki a halott.

Az esztétika a XVIII. század végétől fogva radikális, s *mint ilyen* normatív vállalkozás. Mondhatjuk azt is, hogy a modern radikalizmus egy menekülési útvonala, a politikában veszélyesnek vagy megvalósíthatatlannak gondolt, de az emberben mélyen rejlő igényeknek,

az ember őszinte vágyainak menedéke.⁶² Az igazi kérdés ma e radikalizmus jóhiszeműségére, igazára, normáinak tarthatóságára irányulhat, annak vizsgálatát szorgalmazva, hogy mit, s milyen formában őrizhet meg ma mindebből egy kritikai esztétika. A feladat annak átgondolása, hogy van-e értelme, jelentősége, haszna, értéke megvédeni a klasszikus esztétika mára már talaját vesztett, s lassan a felejtés sorsára jutó gyakorlatait; megvizsgálni, hogy mi rejtőzik, rejtőzik-e valami egyáltalán e hagyomány mélyén, amit ma is jóhiszeműen igényelhetünk egy jobb művészet, egy jobb világ vagy bármi efféle reményében. Igazi nyomvizsgálat lenne ez, a szó blochi értelmében, egy oly sokszor leplezett, ideologikusnak, elitistának vagy pusztán teoretikusan tarthatatlannak nevezett hagyományon belül; olyan törmelékek keresése, melyek előkotrása legalább annyit beláttathat velünk, hogy az esztétikai gyakorlatok és a magaskultúra azt körülölelő ígéretének halála mindannyiunk vesztesége.

⁶² A gondolat, miszerint a XVIII-XIX. századi európai filozófia tulajdonképpen radikalizmusa legfőképp az esztétikában nyilvánult meg, olvasható Josef Chytry kissé sokat markoló, de érdekes könyvében is. Lásd: Chytry: *The Aesthetic State. A Quest in Modern German Thought*. California, University Press, 1989.

ESZTÉTIKAI SZABADSÁGGYAKORLATOK

Bevezetés: A mások öröme – Kant

Michel Foucault egy kései interjújában a következőt állítja:

Kant azt mondta: „Egyetemes szubjektumként kell fölismernem magam, vagyis minden tetteemben egyetlen szubjektumként kell önmagamot megalkotnom, egyetlen szabályokhoz alkalmazkodva.” A régi kérdések tehát újjászülettek. „Hogyan tudom megalkotni magam etikai szubjektumként? Honnan tudom, hogy valóban az vagyok? Van-e szükségem aszketikus gyakorlatokra? Vagy arra a kanti viszonyra az univerzálishoz, amely morálissá tesz, egyszersmind a gyakorlati észhez »igazít« engem?” Kant így vezet be olyan új eljárást hagyományainkba, amelynek révén az Én nem pusztán adottként, hanem az énhez mint szubjektumhoz fűződő viszonyában megalkotottként jelenik meg.⁶³

A kanti etika alapkérdése, és talán egyben a német felvilágosodás legkínzóbb (meg persze legfelemelőbb) filozófiai problémája a következő: hogyan válhatunk mint egyének olyan szubjektumokká, melyek morális cselekedetekre, s ezáltal a szabadság súlyának hordozására alkalmasak lehetnek? Milyen formáját kell kialakítanom az önmagamhoz és cselekedeteimhez való viszonyomnak, amennyiben utóbbiakat erényes, és attól elválaszthatatlanul: szabad módon akarom gyakorolni? Mit tegyek önmagammal ahhoz, hogy konkrét cselekedeteim megvalósítása, partikuláris céljaim kijelölése és elérése során embervoltomnak, eredendő rendeltetésemnek megfelelően szabad, így morális módon járhassak el? Kant, és ami ez esetben ugyanaz, a német felvilágosodás válasza e kérdésekre pontosan abban rejlik, amire Foucault utalt az imént idézett sorokban: az óhatatlanul partikuláris egyének *mint egyének* egyetemessé válásában.

Ez a gondolat távolról sem pusztán etikai ügy. Legalábbis annyiban semmiképpen, hogy habár konkrét kidolgozását etikai munkákban találhatjuk meg, mégis kívül-belül átjárja a kor

⁶³ Az etika genealógiájáról. Michel Foucault beszélgetése Hubert L. Dreyfusszal és Paul Rabinowval. In *Fantasztikus könyvtár*. 189. A fordítást módosítottam az eredeti alapján, lásd Foucault: *Dits et écrits IV*. Paris, Gallimard, 1994. 631.

filozófiájának mindazon területeit, melyek a felvilágosult gondolkodás legfontosabb diszciplínáit jelentik. Gondoljunk csak az emberi szabadság végső értelmét kutató modern történelemfilozófiára, az ennek alapjául szolgáló együttélési formák leírását és betájolását zászlójára tűző XVIII–XIX. századi politika- és jogfilozófiára, vagy persze arra, ami itt minket igazán érdekelhet: az esztétikára, mely az immáron autonóm szféraként értelmezett természeti és művészeti széppel való viszonyainknak kívánt adekvát formát előírni. Ebben a fejezetben arra törekednék, hogy a felvilágosodás filozófiájának e hirtelen óriási jelentőségűvé duzzadt diszciplínáit összefüggésükben vizsgáljam, és az esztétikai ízlés kanti elméletén keresztül azt mutassam be, hogy hogyan válik egy konkrét, a kor kulturális valóságában jelentős szerepet betöltő társadalmi célkitűzés egyrészt etikai problémává, majd, másrészt, az esztétika strukturáló elvévé. Hogyan lesz a korához elválaszthatatlanul kötődő kanti etika az esztétikum modern területének formaadó-jává? Mi készítette arra Kantot, hogy a XVIII. század ízlésfilozófiájának szorongató dilemmáit a felvilágosodás szabadságkonceptiójának segítségével próbálja megoldani, évszázadokra ráütve a felszabadulás pecsétjét a művészet és a szépség dilemmáira.

*

A fentebbi Foucault-idézet bármennyire is a személyiséggyakorlatok és az önmagunkkal törődés fogalmaira alapozott „etikáját” illusztrálandó értelmezi Kantot, valójában érvényes megállapításokat tesz utóbbiról is. Kant ugyanis, mint ismeretes, csakugyan azt állítja, hogy amennyiben a morál *a priori* törvényeire szeretnénk rálelni, nem lehetséges máshoz fordulnunk, mint morális cselekvésünk puszta formájához, s nem pedig annak konkrét tartalmához.⁶⁴ Mivel az etika kellően univerzális alaptörvénye nem lehet más, mint egy olyan felszólítás, mely a morális cselekvés bárminemű „anyagától”, céljától, eredményétől, hovatovább a cselekvés társadalmi feltételeitől is független, s pusztán a cselekvő szándékához kapcsolódik, így kizárólag arra a módra nézvést adhat utasítást, ahogyan cselekvéseinkben önmagunkhoz fordulunk. Pontosan ez az, amit etikai formalizmusnak szokás nevezni, s amit Kant a második *Kritikában* úgy foglal össze, hogy „egy törvényből mármint, ha elkülönítünk belőle minden anyagot, vagyis az akarat minden tárgyát (mint meghatározó alapot), nem marad meg más, mint

⁶⁴ Kant etikai formalizmusa természetesen csakis ebben az értelemben formális, hiszen ez a forma egyébként súlyos tartalmi vonásokkal bír, akár az autonómia elsődleges értékévé avanzsálására, akár az „ember mint öncél” immáron nem kontingens, hanem szükségszerű céljára gondolunk. Lásd erről többek között Tengelyi László: *Kant*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1988. 113. Illetve a frissebb irodalomból Paul Guyer: *The Form and Matter of the Categorical Imperative*. In uő: *Kant's System of Nature and Freedom. Selected Essays*. Oxford, Clarendon Press, 2005. 146–168.

egy általános törvényadás puszta *formája*”.⁶⁵ Kant alapvető gondolata, hogy egy kielégítő általánossággal, megbízható tudományos igénnyel bíró etika nem, vagy csak nagyon óvatosan fogalmazhat meg konkrét törvényeket, kézzelfogható morális előírásokat, s ehelyett arra kell törekedjék, hogy kijelölje a magunkkal való morális viszonyunk helyes formáját, mely egyébként majd mindezen hétköznapi cselekedeteink, normáink és szabályaink talajaként szolgálhat.⁶⁶ Ha ugyanis nem az óhatatlanul empirikus morális szabályokból vezetjük le a cselekedetek egyáltalában vett alapelvét, hanem éppen fordítva, akkor kénytelenek leszünk egy olyan parancsot tenni minden erkölcs általános foglalatává, mely tehát semmi ilyen empirikus, kontingens tartalommal, a moralitás semmilyen szabálykönyvével nem áll kapcsolatban, hanem pusztán annak módját jelöli ki, ahogyan egy morális cselekedetben önmagunkhoz fordulunk szükséges.

A kategorikus imperatívusz pedig ezt a módot kívánja kijelölni. A morális törvény, bár Kant többször újrafogalmazza, talán legkiforrottabb és kétségkívül legismertebb formájában így hangzik: „Cselekedj úgy, hogy akaratod maximája mindenkor egyszersmind általános törvényadás elveként érvényesülhessen.”⁶⁷ Bármit is csinálsz, mondja Kant, azt mindig olyan szubjektív elveid alapján tedd, melyeket egyrészt kötelezőként írsz elő önmagad számára, melyeket nem zavarhat meg semminemű, sem a külső körülményekből, sem az affektusok zavaró erejéből fakadó kifogás, s melyeket másrészt jó szívvel elfogadnál egy olyan természet törvényeként is, melyhez köteles lennél alkalmazkodni. Nincs más dolgod, mint hogy mikor maximádat törvénnyé alakítod, felteszed magadnak a kérdést, „vajon te magad, ha a dolgok ilyen rendjéhez tartoznál, tényleg akaratod egyetértésével tudnál-e létezni benne?”⁶⁸

Ez máris jól mutatja, hogy Kant a szubjektivitás morális formáját valóban úgy rögzíti, ahogyan arra a Foucault-idézet rámutatott. Azt állítja, akkor lehetsz morális, így tehát autonóm létező, amennyiben úgy hozod létre magad egyesként, hogy éppen e legsajátabb tevékenységemben mindig az általánosság, pontosabban szólva, az egyetemesség határoz meg téged. Kant etikai szubjektuma olyan létező, mely óhatatlanul szubjektív törvényadása közben képes arra, hogy igazán interszjektív vá legyen, aki mint individuális létező teremti meg magát egy föltett általánosság alapján. Az *a priori* etikai vizsgálódás egyetlen lehetséges

⁶⁵ Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris, 2020. 35.

⁶⁶ Amit talán a szó szorosabb értelmében is nevezhetnénk kanti morálfilozófiának, azt nevezte maga Kant az „erkölcsök metafizikájának”. Lásd Kant: *Az erkölcsök metafizikája*. In uő: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése. A gyakorlati ész kritikája. Az erkölcsök metafizikája*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Gondolat, 1991. 486–596.

⁶⁷ Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. 40.

⁶⁸ Uo. 83.

felfedezése, a kategorikus imperatívusz pontosan erre utasít: *válg úgy univerzális szubjektummá, hogy az individualitásodat ne korlátozza, hanem föltételezze!*

A kérdés pusztán az, hogy ez mégis hogyan lehetséges? Hogyan, milyen önmagunkon végrehajtott gyakorlatok segítségével lehetünk arra képesek, hogy individuális cselekedeteinkben általános alannyá válhassunk? Kant e kérdésre az autonómia fogalmával, pontosabban annak két jól elkülöníthető, ám mégis szorosan összefonódó aspektusával, negatív és pozitív jelentésével válaszol.⁶⁹ Mindösszesen két szabályt kell betartanunk. Egyrészt cselekedeteinkben meg kell szabadulnunk parancsoló privátérdekeinktől, személyes hajlamaink kényszerítő erejétől, nem mellesleg élethelyzetünkből fakadó céljainktól és a boldogságra való szintén személyes vágyakozásunktól is, mindazoktól az adottságoktól tehát, melyek személyiségünk és abból fakadó cselekedeteink minket másoktól elkülönítő, partikuláris vonásait jelentik: ezt nevezhetjük az autonómia negatív fogalmának.⁷⁰ Másrészt viszont fontos, hogy nem pusztán engedelmeskednünk szükséges az univerzalitásra lehetőséget biztosító törvényeknek, nem pusztán el kell fogadnunk azokat mint adottakat, hanem, ahogyan azt az autonómia fogalma igen szembeszökő módon mutatja, kötelességünk e törvényeket önmagunknak adnunk, saját magunk létrehozunk. Az autonómia aktusát kizárólag mint szabad és racionális individuumok hajthatjuk végre – ez volna a pozitív aspektus.

Egyszóval moralitásunkat (ekképp szabadságunkat), s az annak alapját jelentő egyes-univerzális voltunkat kizárólag az teszi lehetővé, ha az autonómia kettős parancsát teljesítve, egyrészt megszabadulunk partikuláris elkötelezettségeinktől, másrészt pedig mindig mi magunk mint egyesek határozzuk meg morális törvényeinket. Éppen ez magyarázza a kanti etika sajátos dialektikáját, mely végső kicsengésében pontosan azt követeli tőlünk, hogy cselekedeteinkben úgy legyünk leginkább önmagunk, úgy legyünk minden tőlünk független előírástól és parancstól mentesek, hogy az mindeközben folyton együtt járjon a mások lehetséges tetteinek és szabadságának eredendő figyelembevételével, egy interszjektív tér elgondolásával. Alkossunk korlátlan hatalmú uralkodóként mi magunk úgy törvényt önmagunknak, hogy eközben azt mégis a mások hasonló törvénykezésével összhangban legyünk képesek tenni – *légy úgy magad ura, hogy azt mindenki más figyelembevételét föltételezze!*

⁶⁹ Lásd Tengelyi: i. m. 114.

⁷⁰ Ahogy a *Gyakorlati ész kritikája* írja: „a szabály csak akkor bír objektív és általános érvénnyel, ha azok nélkül az esetleges, szubjektív feltételek nélkül érvényes, amelyek az egyik eszes lényt a másiktól megkülönböztetik”. Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. 27.

Kétségbevonhatatlan – legalábbis a kritikai fordulat éveitől kezdve –, hogy a morális szubjektum így leírt formája volt az, ami nem pusztán Kant részleteiben állandóan változó etikáját, nem az attól mindösszesen elválaszthatatlan és részben annak ellentmondó történelem- és politikafilozófiáját, de egyben, ráadásul igen súlyosan, a kanti esztétikát is meghatározta. Ahogyan arra Papp Zoltán utal *Az ítélőerő kritikájáról* írott monográfiájában, igaza lehetett Schellingnek, mikor nem tekintette előbbi valódi esztétikának, hiszen az igazándiból nem más, mint antropológia.⁷¹ Habár nem tökéletesen ugyanebben az értelemben, de ezt én sem tartom vitathatónak. Mikor Kant a sajátosan felfogott ízlésítéletet tette az esztétika alapelvévé, valójában nem tett mást, minthogy az esztétikai tapasztalat igényelt normáját az imént elemzett etikai szubjektum mintájára, az esztétikum területét pedig annak lehetséges gyakorlatozási terepeként alkotta meg. Azt hiszem, pontosan ez volt az a teoretikus mozdulat, mellyel úgy tartotta az esztétikai befogadás elméletét az ízlésfilozófia keretei között, hogy azt közben, etikájának mintájára, mégis a szabadság gyakorlatává tette.

*

Kant épp úgy egyetlen kérdés megválaszolása köré építi fel esztétikáját, mint ahogyan ezt, kilenc évvel korábban, ismeretelméletének írása során is tette. Míg a *Tiszta ész kritikája* azt kutatta, mégis hogyan tehetünk olyan ismereteinket bővítő állításokat, melyek közben *a priori* voltukból kifolyólag mégis szükségszerű érvennyel rendelkezhetnek,⁷² addig *Az ítélőerő kritikája* immáron azt pedzegeti, hogy ezen *a priori* szintetikus ítéletek egyike, a pusztán önnön szubjektív benyomásunkra (ti. arra az öröme vagy örömtelenségre, melyet egy tárgy megjelenése vált ki bennünk) referáló, ám magának mégis általános érvényt követelő ízlésítélet miként létezhet. Az esztétika fő kérdése, hogy *mégis hogyan lehetségesek ízlésítéletek?*⁷³

Nos, Kant nem épp ebben volt az esztétika úttörője. Az esztétikum szféráját az ízlésítéletek terepeként megképezni semmiképp nem mondható újdonságnak az „ízlés századában”,⁷⁴ melyben olyan egymástól (nem csak földrajzilag) távol eső gondolkodókat, mint Johann Cristoph Gottsched, Francis Hutcheson, David Hume vagy éppen már maga a fiatal Kant is, pontosan ugyanaz a kínzó kérdés foglalkoztatott – jelesül, hogy mégis hogyan

⁷¹ Papp Zoltán: *Elidőzni a szépnél*. Budapest, Atlantisz, 2010. 7.

⁷² Kant: *A tiszta ész kritikája*. Ford. Kis János. Budapest, Atlantisz, 2018. 65.

⁷³ „Hogyan lehetséges olyan ítélet, amely, a tárgy fogalmától függetlenül, pusztán az ítélő által a tárgy felett lelt öröm *saját* érzéséből fakadóan, ezt az örömet úgy ítéli meg, mint amelynek ugyanazon objektum megjelenítésével *minden más szubjektumban* együtt kell járnia, s teszi ezt a priori módon, vagyis anélkül, hogy az ítélőnek szabad volna kivánnia az idegen helyeslést?” Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 203.

⁷⁴ Ahogyan azt George Dickie nevezte, lásd Dickie: *The Century of Taste. The Philosophical Odissey of Taste in the Eighteenth Century*. Oxford, University Press, 1996.

bizonyítható a jó ízlés lehetősége? Az ízlés csodája ugyanis, ahogyan ezt már a barokk udvari irodalom jelentős szerzői is jól tudták, abban rejlik, hogy ezzel a homályos, szívünk és eszünk keresztútján található képességgel úgy tudunk különböző tárgyokról (fákról, emberekről, hegedűszóról) igen bizonyosnak tetsző ítéleteket hozni, hogy mindeközben erre az ítéletre semmilyen objektív, a tárgy létezésében rejlő törvényszerűség nem kényszeríthet bennünket, s ebből fakadóan részleteiben nem is vagyunk képesek azt (mármint az ítéletet) kielégítően demonstrálni. A jó ízlés, például Gottsched szimptomatikus megfogalmazásában, „a dolgok szépségéről a pusztá érzékelés alapján helyesen ítélő értelem, olyan dolgokban, melyekről nincs pontos és szabatos ismeretünk”.⁷⁵ Márpedig, ha nem feltételezzük azt az abszurdumot, hogy a világon hozott összes ízlésítéletek folyton összeesengenek, akkor azonnal felmerül a probléma: mégis honnan tudjuk, a kellő racionális igazolás híján, hogy kinek van birtokában e képesség?

A probléma ott kezdődik, ahol a klasszikus esztétika története maga is. A jó ízlés nyugtalanító kérdése, egyben a *de gustibus non est disputandum* réme egy jól fölépített klasszicista művészetelméletet vagy széptant egyszerűen nem fenyeget, hiszen mindaddig, ameddig a szépség a tárgynak tulajdoníttatik, nem tartható lehetetlennek, hogy ennek a szépségnek tőlünk függetlenül szabály adassék. Csakhogy a XVIII. század második felének klasszikus esztétikái éppen ezzel a logikával szemben határozták meg magukat. Gondoljunk csak a fiatal Kantra, aki már *Megfigyeléseiben* azt írja, „az öröm és a bosszúság különböző érzeteit nem annyira a dolgok külső tulajdonságai váltják ki, okuk sokkal inkább abban keresendő, hogy ki-ki egyéni módon érez”.⁷⁶ Az esztétikai élmény szubjektívvá válása, a szépnek benső hangoltsággá tétele, amennyit nyer a réven, annyit veszít a vámon. Ugyanis bár megszabadítja az esztétikát attól, hogy társadalmi normákat sejtessen örökkévaló törvényeknek,⁷⁷ ahogyan így attól is, hogy ne tudjon elszámolni a szabálytalanban, a törvények alá nem foglalhatóban rejlő tetszésünkkel, úgy cserébe fölveti minden ízlésfilozófia legnehezebb kérdését is: hogyan lehetséges egyáltalán általános érvényt adni egy szubjektív tartalomra irányuló ítéletnek? És ami ebből következik: mégis hogyan tévedhetek egy kizárólag bennem lévő benyomás megítélésekor?

Nos, a harmadik *Kritika* igazi újdonsága az, hogy ellentétben a probléma olyan úttörőinek szövegeivel, mint amilyen Burke, Hume vagy akár éppen a „prekritikai” Kant, immáron nem empirikus, hanem szigorúan transzcendentális megokolását kívánja adni az ízlés

⁷⁵ Johann Cristoph Gottsched: A költői jó ízlésről. Ford. Vitéz Ildikó. *Janus*, 1987. 4/1. sz. 29.

⁷⁶ Kant: Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről. Ford. Czeglédi András. In uő: *Prekritikai írások. 1754–1781*. Budapest, Osiris – Gond-Cura Alapítvány, 2003. 287.

⁷⁷ Vö. Cassirer: *A felvilágosodás filozófiája*. 371. A „klasszicista esztétika végső soron meghatározott szociológiai eszményekké alakította és azokhoz kötötte esztétikai eszményeit”.

problémájának. Ismétlem, *Az ítélőerő kritikája* azt kutatja, hogyan lehetségesek *überhaupt* ízlésítéletek, mi tehát azon ítéleteink lehetőségfeltétele, melyek radikálisan szubjektív (tárgy megismerésére még csak nem is irányuló) voltak ellenére mégis általános helyeslésre és szükségszerűsége tartanak igényt. Hogyan lehetségesek olyan ítéletek, melyek úgy vágnak *mindenki* elismerésére, hogy mindeközben – az esztétikai szabály híján – az egyes ítéletek kapcsán képtelenek megmagyarázni, demonstrálni, hogy mégis miért kellene azzal *bárkinek* is egyetértenie. Kant azzal a mozdulattal, hogy az így értett ízlésítélet lehetőségét teszi esztétikája fő kérdésévé, pontosan úgy konstruálja meg az esztétikum területét, s ebből kifolyólag (javarészt öntudatlanul) a befogadás, az alkotás, a természeti szép vagy éppen a művészeti alkotások autentikus formáit, hogy mindezek lényegi, mindent átható problémájává a *szubjektív általánosság*, hovatovább a *szubjektív szükségszerűség* lehetőségének kérdéseit teszi.

A saját perspektívájából igaza van Kant olyan kritikusanak, mint amilyen Jean-Marie Schaeffer, mikor ezt a lépést igencsak önkényesnek, az esztétikum problémáját leszűkítő és eltérítő mozdulatnak tartja, hiszen valóban: miért is kellene az esztétikának éppen egy nagyon sajátos *a priori* szintetikus ítélet lehetőségfeltételével foglalkoznia? Egészen bizonyos, hogy a csalóányok énekében rejlő tetszésünk élményeink megoszthatóságának kérdését kell fölvesse? Vagy egyáltalán, az ismeretelméleti csatározásokat folytató filozófusokon kívül bárkiben is fölmerülne ítéletünk szükségszerűségének kérdése a szépség kapcsán?⁷⁸ Természetesen nem – vagy legalábbis nem nagyon. Csakhogy számunkra, itt és most, nem ez a valódi kérdés. Dolgozatom alapvető állításánál fogva – miszerint az esztétikai hagyományt nem annyira leíró, mint inkább előíró gyakorlatként olvasom – kényelmes *epokhét* hajthatok végre az ízlésítélet filozófiai elméletének deskriptív érvényessége és az esztétikai rendszerben elfoglalt központi szerepe kapcsán, és elegendő pusztán arra figyelni, hogy mégis mi indokolja az esztétikum területének épp így történő *megkonstruálását*, hogy mégis mik azok a motívumok, melyek arra készítették az idős Kantot, hogy az említett szubjektív általánosság kérdése körül alkossa meg esztétikai gyakorlatait.

Újra tehát: a kanti ízlésítélet alapvető formája, hogy az úgy vár el általános helyeslést, hogy mindeközben semmilyen fogalmon nem alapul, s így ítéletét megokolni racionális argumentációval képtelen. Kant (és az ízlés általánosérvényűségének) kritikusi ebből jellemzően azt a követelést szokták kihallani, mely szerint ilyenkor saját megmagyarázhatatlan, mindennemű indoklás lehetőségét *per definitionem* nélkülöző ítéletünk visszhangzását várnánk el mindenki mástól, galád módon saját ítéletünket, azt is önkényes módon kényszerítve rá a

⁷⁸ Schaeffer: *Adieu à l'esthétique*. 49–56.

többiekre. Bár kétségkívül ez is része az ízlésítélet logikájának, ám azt hiszem, igencsak járulékos része. Kantot nem az érdekli, hogy milyen módon vagyunk képesek a többi ítélet saját parancsaink elfogadására készíteni (már csak azért is, mert ezt nem tartja lehetségesnek), hanem az, hogy nekünk magunknak mint az esztétikai tapasztalat birtokosainak mit kell ahhoz tennünk épp e tapasztalatok megélése (megteremtése) során, hogy ítéletünk egyáltalán kiérdemelhesse az általánosérvényűség attribútumát. A kanti ízlésítélet, mint minden valamirevaló hagyományos esztétikai elmélet, norma és előírás, mely úgy szól: *ítélj úgy mindenkor, hogy ítéleted általános helyeslésre méltó módon érvényesülhessen!*

A kérdés most sem hangzik másképp, mint idáig: mit kell magammal tegyek ahhoz, hogy így ítélhessek? Kant ugyanazt kéri tőlünk itt is, mint az etikában, hogy ti. váljunk autonómmá, a szó mindkét értelmében. Egyrészt annak negatív jelentése szerint, ítéletünk során függetlenül minden kellemességtől, egyéni vonzalomtól, másokban ki tudja mennyire létező affektustól és vágytól, mindazon partikulárértől tehát, melyek ellehetetlenítik a közös érvényű ítéletet. Kedvelt ételeink és italaink íze kapcsán érzett tetszésünket mindenkitől elvárni valóban pusztán igazságtalanság volna.⁷⁹ Másrészt pedig pozitív értelemben is, hiszen az esztétikai ítélet alapvető sajátossága mégis fundamentális magunkra hagyatottságunk és támasz nélküliségünk, hiszen abszurd volna azt gondolni, hogy képesek volnánk bármilyen empirikus nyomás hatására vagy széptani törvény emlegetésére egy tárgy megjelenítése fölött örömet érezni. Tehetünk úgy, mintha valami tetszene; de az attól még nem fog tetszeni. Az esztétikai ítélet kizárólag és a szó legszorosabb értelmében csakis a sajátunk lehet.⁸⁰

Mint az talán már jól látható, az esztétikai tapasztalat normája – az etikai cselekvéséhez hasonlóan – egyrészt a totális öntörvényadásra, a kötelező önmagunkra támaszkodásra, másrészt pedig a mások lehetséges jelenlétének alapvető figyelembevételére buzdít. Kant pontosan arra kér itt is bennünket, mint etikájában, hogy ti. az esztétikai tevékenység adekvát szubjektumaként olyan radikálisan autonóm létezőként hozzuk létre önmagunkat, mely mindeközben éppen ezt az önmagasságot egy interszubjektív tér feltételére alapozza. Hogy úgy ítéljünk mi magunk, hogy az mindenki helyeslésére igényt tarthasson.

⁷⁹ Ennek pontos megfogalmazása a kellemesség-kritikában található, lásd Kant: *Az ítéleőerő kritikája*. 115–117.

⁸⁰ Míg az autonómia negatív aspektusát elsősorban a szép analitikája, addig a pozitív értelmet leginkább a dedukció bontja ki. Például: „elvárjuk, hogy a szubjektum önmagáért ítéljen – anélkül, hogy szüksége volna tapasztalati úton körbevizsgálódnia mások ítéletei között, s előzetesen tájékozódnia másoknak az adott tárgy feletti tetszéséről vagy nemtetszéséről –, tehát hogy ítéletét ne utánzásként mondja ki, ne azért, mert egy dolog esetleg valóban általánosan tetszik, hanem a priori alkossa meg”. Uo. 196. Az autonómia pozitív fogalmának *esztétikai* jelentőségét hangsúlyozza például Samantha Matherne: Kant on Aesthetic Autonomy and Common Sense. *Philosophers' Imprint*, 2019. Nr. 24. 1.

A szépség gyakorlatainak jelentőségét pontosan az ezt föltételező készség fejlesztése jelenti, önmagunk olyan létrehozásának tehetsége, mely a szubjektumot az univerzálissal való viszonyában képes megalkotni. Vagyis *Az ítéelőerő kritikája* úgy konstruálja meg az esztétikum birodalmát, hogy abban a befogadó olyan terepre lelhesse (olyan terepre kelljen lelnie), melyben magát mint individuális-univerzális, tehát: morális és szabad szubjektumot gyakorolhatja. Kant azért parancsolja arra az erdőjárókat és virágokat szagolgotókat, hogy *legyen* a tiszta ízlésítélet minden esztétikai tapasztalatuk magva, hogy azok – lényegében észrevétlenül – morális szubjektumokként ismerhessenek magukra.

A harmadik *Kritika* persze – lévén transzcendentális vizsgálódás – nem elégedhet meg ennyivel. Ezért aztán Kant olyan törvényt vagy elvet keres, mely kielégítően megalapozhatja az ízlés szubjektív szükségszerűségének tételét. Ez az elv kizárólag *szubjektív* lehet, hiszen bár szükséges létezésére az ízlésítélet – legalábbis Kant szerint – kétségbevonhatatlan általánosságigényéből következtethetünk, mégis lehetetlen, hogy objektív legyen, hiszen mint láttuk, a szépségnek nincsen olyan törvénye, mely alá az egyes tárgyak alárendelhetők lehetnének.⁸¹ Egy olyan homályos szabály kerestetik tehát, mely úgy tudja megmagyarázni szubjektív ítéleteink szükségszerűségének érvényességét (mégghozzá transzcendentálisan), hogy közben nem a tárgyra, hanem kizárólag a szubjektum esztétikai viszonyára vonatkozik. Kant ez elvet kereszteli el *sensus communis*nak.⁸²

Arra a kérdésre persze, hogy ez a „közös érzék” pontosan micsoda is kíván lenni, az utóbb eltelt kétszáz év nemigen talált kielégítő választ, és ez valószínűleg nem kizárólag a kommentátorok hiányos felkészültségéből következik. Mindenesetre azt ajánlom, nézzük meg előbb azt, amit tudunk a *sensus*ról! Kant úgy véli, hogy szubjektív ítéletünk általános érvényét igénylendő, minden egyes ízlésítéletünkben szükségszerűen föltesszük egy olyan közös érzék létezését, mely megalapozza annak elméleti lehetőségét, hogy ugyanazon tárgyak megjelenései ugyanolyan örömet váltsanak ki mindannyiunkban. Viszont mindeközben úgy sejti, hogy ezt a közös érzéket mint adottságot is joggal feltételezheti bennünk, hiszen – bár közvetlen bizonyítékot nehezen találhatna létezésére – ahogyan arra már az analitika harmadik mozzanata rámutatott, a szép élménye megismerőerőink egy sajátos működésében, egész pontosan szabad játékában keresendő, márpedig ezek a megismerőerők föltétlenül közösek, univerzálisak *kell* legyenek. Amennyiben nem akarjuk azt állítani, hogy ítéleteink és megismeréseink megoszthatatlanok, amennyiben tehát nem akarunk – ízlés szerint – szolipszista vagy szkeptikus álláspontra helyezkedni, ha nem szeretnénk minden emberi viszonyunk lényegévé a

⁸¹ Kant: *Az ítéelőerő kritikája*. 148.

⁸² Uo. 148–149.

félreértést tenni, akkor hát kénytelenek vagyunk posztulálni azt, hogy az általános megoszthatóságot lehetővé tevő megismerőerőink, s ekképp azok ideális hangoltsága és még ráadásul az az öröm is, melyet e hangoltság kivált, mindannyiunkban közösek.⁸³

Ami már mindebből is jól látható, az Kant folyamatos ingadozása. A közös érzék egyszer norma, amit magunktól és másoktól igénylünk, egyszer pedig természeti adottság, mely egyáltalában lehetővé teheti ez igénylést. Az igazi nehézséget az okozza, hogy Kant maga sem igazán tudja eldönteni, hogy a *sensus communis* minden tapasztalatunkat meghatározó *konstitutív* képességként kell-e elgondolnunk vagy pedig *regulatív* elvként, az ész szükségszerű igényléseként.⁸⁴ Az igazán megrázó, hogy ezt Kant maga – egy hasonlóan megrázó szintaktikával bíró mondatban – elég egyértelművé is teszi, és habár a végtelenül kígyózó sorok végére későbbi megoldást ígér, ezt oly nagyon a dedukcióban sem adja meg. A következőt írja tehát:

Hogy vajon egy ilyen közös érzék ténylegesen létezik-e a tapasztalat lehetőségének konstitutív elveként, vagy pedig az ész egy még magasabb elve teszi számunkra pusztán regulatív elvvé azt, hogy magasabb célok érdekében létrehozzunk magunkban egy közös érzéket; hogy tehát az ízlés vajon eredeti és természetes képesség-e, vagy csak egy még megszerzendő és művi képesség eszméje, amiért is az ízlésítélet a maga általános helyeslésre irányuló elvárásával valójában csak az ész követelménye, hogy létrejöjjön az érzékelésmód ilyen egyöntetűsége, és a kellés – vagyis annak objektív szükségszerűsége, hogy mindenki érzése találkozzék az egyes ember különös érzésével – csak a lehetőségét jelenti az e tekintetben való összhangnak, az ízlésítélet pedig csak a példáját ezen elv alkalmazásának: mindezt itt még sem szándékunkban, sem módunkban nem áll vizsgálni.⁸⁵

Köszönjük szépen.

⁸³ Uo. 149–150. Az viszont egyáltalán nem magától értetődő, hogy a megismerőerők szabad játéka, s az abból fakadó öröm miért kell, hogy ugyanazon tárgyak eredménye legyen, lásd Guyer: *Kant and the Experience of Freedom*. New York, Cambridge University Press, 1993. 263.

⁸⁴ Lásd erről Kenneth F. Rogerson: *The Meaning of Universal Validity in Kant's Aesthetics*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983. Nr. 3. 301–308., illetve: Andrew Chignell: *Kant on the Normativity of Taste. The Role of Aesthetic Ideas*. *Australasian Journal of Philosophy*, 2007. Nr. 3. 415–433. Henry A. Allison remek könyvében mutat rá, hogy a *sensus communis* valójában legalább három különböző dolog Kantnál: egyrészt egy érzés, másrészt egy norma, harmadrészt pedig egy adott képesség. Lásd Allison: *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*. Cambridge, University Press, 2001. 98–118. Ezeket a kérdéseket, azt hiszem, lehetetlen végérvényesen föloldani a kantai esztétikán belül, mindaddig, ameddig azt megpróbáljuk önmagában megálló és koherens leíró elméletként olvasni.

⁸⁵ Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 151.

Persze én választott megközelítésemből kifolyólag köteles vagyok a *sensus communis* normavolta mellett pálcát törni. Hiszen a fölvetett dilemma pontosan addig dilemma igazán, ameddig a klasszikus esztétikák által leírt bármely esztétikai „adottságot” valóban pusztán adottságként, s nem pedig a befogadás ideális formájának előírásaként értelmezzük. Az imént idézett passzusra is legfőképp úgy szeretnék gondolni, mint ahol úgymond kibújik a szög a zsákból, és maga az elmélet utal az empirikus leírás és a normatív előírás folytonos egymásba folyására.

Mindezeket megfontolva a következőt állíthatjuk. Kant az ízlésítéletek lehetőségességének problémáját végül egy normatív igényben, az ész szükségszerű parancsában látja megoldottnak. Ebből kifolyólag azt igényli a befogadótól, hogy az olyan módon lépjen esztétikai viszonyba, hogy abban egy *sensus communis* posztulálva, a szó mindkét értelmében autonóm módon ítéljen saját szubjektív hangoltságáról, úgy tehát, mintha az szükségszerű és általános volna. S habár soha nem lehet meggyőződve arról, hogy ez biztosan így is van, ez talán nem is olyan jelentős kérdés. A lényeg az, hogy minden ítéletünket úgy rendezzük, esztétikai attitűdünket úgy alakítsuk ki, hogy az egyáltalán megfelelhessen a feltételezett közös érzéknek.

És hogy mégis miért? Természetesen éppen azért, hogy az esztétika autonóm szférája a valódi moralitás iskolájává válhasson. Azért érdemes az esztétikai befogadás állapotát a szubjektív szükségszerűség alapján megalkotnunk, hogy abban képesek lehessünk individualitásunk univerzálissá tágítását gyakorolni. Még hozzá olyan módon, mely talán még a morális cselekvésben sem volt adott. Idézzük Kantot:

A sensus communison [...] a közösségi értelmében vett közös érzék eszméjét kell érteni, vagyis egy olyan megítélőképességét, amely reflexiója során gondolatban (a priori módon) tekintetbe veszi mindenki másnak a megjelenítésmódját, hogy ekképp ítéletét *mintegy* a teljes emberi észhez igazítsa, elkerülendő így az illúziót, mely a könnyen objektívnek vélhető szubjektív privátfeltételekből keletkezvén hátrányosan befolyásolna az ítéletet. Ennek mármost az a módja, hogy az ítélő a maga ítéletét mások nem annyira valóságos, mint inkább pusztán lehetséges ítéleteihez igazítja, s belehelyezkedik mindenki másnak a pozíciójába, amihez csupán el kell vonatkoztatnia a korlátoktól, melyek saját megítéléséhez esetleges módon tapadnak.⁸⁶

⁸⁶ Uo. 208–209.

Mikor az ízlésítelő elvonatkoztat mindazon feltételektől, melyek ítéletét priváttá tehetnék, akkor hirtelen képessé válik arra, hogy belehelyezkedjék mindenki más *lehetséges* pozíciójába, s így arra is, hogy ítéletét a „teljes emberi észhez” igazítsa. Az igazán meghökkentő ebben az, hogy a szubjektum itt önmaga univerzálissá tágítására egy esztétikai tevékenység során képes, egy olyan mentális aktus során tehát, melyben bár a megismerőerők játsszák a főszerepet, azok mégsem kapcsolódhatnak semminemű fogalomhoz. Az ítéletek egyezését lehetővé tevő közösség épp azért lehet kizárólag posztulált, mert lényegében egy *érzés* közösségét jelenti – még akkor is, ha ez az érzés kognitív feltételeken, ti. a megismerőerők szabad játékán alapul. Nem lehetünk biztosak abban, hogy mindenki másban is ugyanaz a benyomás keletkezik, mint bennünk, hiszen tetszésünket képtelenek vagyunk objektíve demonstrálni. Ekképp, az etikai cselekvéssel szemben, itt az egyes minden fogalom nélkül, a szavak, a törvények, az ész kétségbevonhatatlan utasításaitól elhagyatva válik univerzális szubjektummá; az ízlésítéltre alapozott esztétikai élmény csodája, hogy úgy teszi az autonóm egyén legbensőbb részévé a többiek s ítéleteiket, hogy közben szinte észre sem veszi mindezt. Itt nem a mások fejének feltételezésével gondolkodom a magaméval, nem is mások lehetséges tetteivel összhangban cselekszem szabadon, *hanem a mások örömén keresztül érzem sajátom örömeimet*. Az esztétikai befogadás pillanata *az érzés kiterjesztésének* élményét foglalja magában, annak tapasztalatát, hogy legmélyebb benyomásaim megoszthatók, hogy a „szimpátia” lehetséges. Az esztétikai ítélet olyan sajátos utópiát anticipál, melynek polgárai ugyanazon mód éreznek.⁸⁷

Nem akarom persze Kantot romantikus szentimentalizmussal illetni. Már csak azért sem, mert láthatóan mindent megtesz azért, hogy bár megvonja tőle bárminemű megismerés lehetőségét, mégis a kogníció körén belül tartsa az esztétikai benyomást. Csakhogy azt ő is belátja, hogy egy tárgy puszta megjelenése fölött érzett öröm, a megismerőerők rejtélyes proporciójának tapasztalata, mégsem tapasztalható meg máshogy, mint egy érzés útján. Amennyiben komolyan vesszük az ítéelőerő transzcendentális vizsgálatának reményeit – szabadság és természet közti szakadék áthidalását vagy éppen a transzcendentális idealizmus ismeretelméletének aládúcolását –, láthatóvá válik, hogy Kant sokszor pontosan ilyen érzésekre és benyomásokra alapozta távolról sem szentimentalista rendszerének fundamentumait.⁸⁸

⁸⁷ Lásd Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. 97., illetve Lukács György korai művészetfilozófiáját, mely tulajdonképpen e gondolat kritikájára épül, Lukács: Heidelbergi esztétika. In uő: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető, 1975. Főképp: 15–161.

⁸⁸ Hasonlóra jut Andrew Bowie: *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*. Manchester, University Press, 2003. 30.

Többek között éppen akkor, mikor egy morális közösség létrejöttének lehetőségét abban a mozdulatban látta megalapozhatónak, melyben észrevétlenül mások érzéseihez igazodva, *megteremthetjük* a közös érzés birodalmát. Az esztétikai tapasztalat pontosan az az iskola, ahol folyton e közösséget igényelve, titkon talán annak megvalósításán is dolgozunk. Autonóm ítéleteinkkel, kizárólag bennünk rejlő benyomásaink ilyen módon történő megalkotásával folyton egy közös érzéken alapuló világot igenlünk, s építünk föl.⁸⁹

Kant persze nem megy el idáig, nem vonja le elméletének ilyesfajta – hát, hogy is mondjam, romantikus – konzekvenciáit. Megteszik majd Kant követői, Schillertől Schellingén át egészen az érett romantika nagyjaiig. Az a korszakos jelentőségű gondolat ugyanis, miszerint az új társadalmi kohézió megteremtése, egy szép, új és legfőképp emancipált világ létrehozásának feladata tán mégsem annyira a filozófia vagy egyáltalában véve a tudományos bölcsélet feladata volna, hanem inkább az esztétikumé és a művészeté, épp annak fölfedezéséből ered, hogy a valódi emancipáció feltétele nem annyira egy értelem-, mint inkább egy érzésközösség esetleges megteremtésén alapszik. „Amíg az eszméket esztétikussá és mitológiaiává nem tesszük, nem keltjük fel a nép érdeklődését irántuk, és megfordítva, amíg a mitológia ésszerű nem lesz, a filozófusoknak szégyellniük kell magukat” – idézhetjük újra a *Rendszerprogram* dörgedelmeit.⁹⁰ Mit sem fog érni az ész világhódítása, ha az pusztán az észé marad; mit sem fog érni a közös gondolat, ha azt nem alapozza meg egyben közös érzésstruktúra is. Nem kisebb hozadékaik lesznek ennek a fölismerésnek a XIX. század első felében, mint az „új mitológia” romantikus eszménye.⁹¹

Ismétlem: ezek nem Kant, nem *Az ítélőerő kritikájának* szavai. Ám az ennek ellenére kétségbevonhatatlan, hogy a klasszikus esztétika játékszabályai, a befogadás, az alkotás, a mű modern stratégiái ekkor konstruáltak meg úgy, hogy az esztétikum tapasztalata egy lehetséges közös érzésvilág anticipációjaként, a szép és a Művészet szférája pedig az e világra való személyes készülődés gyakorlóterepeként tétéleződhessen. A szép és a művészetek birodalma ekkortól válik igazán azzá a ma is ismerős téré, ahol az autentikus esztétikai attitűd gyakorlásával közös szabadságunk megteremtésén fáradozhatunk. Az ízlés, habár távolról sem veszíti el problematikus jellegét, célkitűzésében a rendi társadalmak elkülönülő osztályainak

⁸⁹ Jane Kneller utal rá, hogy az ízlésítéletben tetten érhető utópia egyfajta bizonyítékként szolgálhat arra, hogy a célok birodalma lehetséges. Lásd Kneller: *Imaginative Freedom and the German Enlightenment. Journal of History of Ideas*, 1990. Nr. 2. 217–232.

⁹⁰ *A német idealizmus legrégebbi rendszerprogramja*. 240.

⁹¹ Ennek klasszikus formáját lásd Schellingnél, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest, Akadémiai, 1991. Különösképp: 94–160., illetve a Schlegel-fivérek munkáiban, mikor meghirdetik az „objektív esztétika” forradalmát. Elsősorban Friedrich Schlegel: *A görög költészet tanulmányozásáról*. Ford. Tandori Dezső. In August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 1980. 121–189.

kiváltsága helyett immáron a teljes emberi nem találkozóhelyeként artikulálódik; ahol annak tagjai legbensőbb tapasztalataik megosztását ünnepelhetik, s ahol lényegében észrevehetetlenül válhatnak azzá, amit a kanti etika formális struktúrája már korábban célként tűzött ki: individuális és univerzális létezőkké. Ez volna a kanti esztétika legfőbb személyiséggyakorlata.

*

Ez így rendben is lenne, csakhogy a társadalmi emancipáció kanti modellje, már, ha egyáltalán van ilyen, természetesen nem ez. Vagy legalábbis közvetlenül biztosan nem. A kritikai fordulat után Kant gondolkodásában nagy (ráadásul exponenciálisan növekvő) hangsúlyt kap az autonómia társadalmi megvalósulásának, ha úgy tetszik, a közösség morálissá, *ergo* szabaddá válásának problémája, ám azokban a szövegekben – a felvilágosodás-esszéiben, az *Örök békében* vagy a '90-es évek „politikafilozófiai” írásaiban –, ahol ez valóban explicitté válik, látszólag nem sok babér terem az esztétikának. Nincs itt szó közösen érző szívekről, van viszont közösen gondolkodó főkről. A kanti emancipáció modellje nem az esztétikai érzék közösségén, hanem a társadalmi nyilvánosság fogalmán alapul.

Mint ismeretes, Kant már a felvilágosodás-esszéiben az ész nyilvános használatának a felszabadulásban betöltött elengedhetetlen szerepe mellett érvel, és azt állítja, hogy az ész ilyen, a folyóiratok, a tudományos művek és a nyílt társadalmi diskurzusok sűrűjében megnyilvánuló használatát kell megillessen hiánytalan szabadsága, s nem pedig annak magán (*privat*) formáját.⁹² A valódi társadalmi emancipáció kialakításának egyetlen módja van: a gondolkodásmód „forradalma”, melyet viszont gondolataink megosztása feltételez. Gondolkodásunk kívánatos politikai eredményeihez nem az szükségeltetik elsősorban, hogy szakmánkban és magánéletünkben azt gondoljunk, amit csak akarunk, hanem az, hogy mikor gondolatainkat megosztjuk, s ezzel másokat is gondolkodásra készítünk, minden kötelemtől mentesek lehessünk.

Hovatovább, mint az két évvel a felvilágosodás-esszé után kiderül, Kant egyáltalán nem is tartja elgondolhatóknak az önálló (felvilágosult) észhasználatot a közös és nyilvános gondolkodás hiányában. Képtelenség előbbi szabad és helyes működését garantálni utóbbi nélkül; nem volt igaza Descartes-nak, mikor skolasztikus előítéleteitől megszabadulandó lehúzta szobáinak redőnyeit, ám nagyon is igaza volt akkor, mikor eredményeit vitára bocsájtotta, majd az ellenvéleményeket kötetbe foglalta. A *Tájékozódni a gondolatok között*

⁹² Kant: *Mi a felvilágosodás?* 79–81. A két *Gebrauch* szabadsága közti különbségtétel klasszikus kritikáját pedig lásd Moses Mendelssohn: *Az ész nyilvános és magánhasználata*. In uő: *Jeruzsálem. Írások zsidóságról, kereszténységről, vallási türelemről*. Ford. Kisbali László. Budapest, Atlantisz, 2011. 209–212.

már nyíltan kijelenti, hogy a szabad nyilvánosságban lezajló közös gondolkodás nélkül semmiféle szabad gondolkodás sem lehetséges.

Igaz, azt mondják: a *beszéd* vagy az *írás* szabadságát elveheti tőlünk a magasabb hatalom, de a *gondolkodás* szabadságától nem foszthat meg. Csakhogy vajon mennyit és miféle helyességgel *gondolkodnánk*, ha ezt nem másokkal való közösségben, gondolatainkat kölcsönösen *közölve* tennők? Tehát igenis elmondható, hogy az a külső hatalom, amely elrabolja az emberektől gondolataik nyilvános *közlésének* szabadságát, egyben megfosztja őket a *gondolkodás* szabadságától is.⁹³

Ne gondoljuk azt, hogy a kiskorúság alól bátran fölszabadított eszünk tevékenysége fabatkát is ér, ha nem tudunk a magunké mellett mások fejével is gondolkodni, ha tehát nem tudunk részt venni egy olyan nyilvános diskurzusban, mely szabadon, pusztán az ész törvényei által szerveződhet – nem beszélve arról, hogy a kiskorúság elhagyása is csak keveseknek sikerülhet e hatások hiányában.⁹⁴

Egyszóval, az emancipáció e „kulturális” modellje azt sejteti, hogy a felszabadulást (a felvilágosodást) előfeltételező szabad gondolat lehetőségfeltétele egy interszjektív tér volna. Ahogy Márkus György fogalmaz Kant és a kulturális nyilvánosság viszonya kapcsán,

a szabad és rendszeres érintkezés az alapvető feltétele annak, hogy a magunk esendő, véges eszével egyáltalán képesek legyünk autonóm, kritikus módon viszonyulni a saját meggyőződéseinkhez és elképzeléseinkhez. Erre ugyanis csak akkor van lehetőségünk, ha össze tudjuk hasonlítani – és következesen össze is hasonlítani – őket másokéval, ami viszont gyakorlatilag csak e feltételek mellett lehetséges.⁹⁵

Legsajátabb ítéleteink sikeressége egy, a mások ítéleteinek összességéből álló személyközi tér függvénye is. Ez így világos is volna, csakhogy számunkra mégis éppen ez a megközelítés vet föl súlyos kérdéseket. Hiszen egyáltalán nem világos, hogy mégis mi köze mindennek ahhoz

⁹³ Kant: Tájékozódni a gondolatok között: mit is jelent ez? In uő: *Vallás a pusztá ész határain belül*. 119.

⁹⁴ Kant: *Mi a felvilágosodás?* 78.

⁹⁵ Márkus: A pénz és a könyv. Kant és a német felvilágosodás válsága. Ford. Erdélyi Ágnes. In *Kultúra, tudomány, társadalom*. 462.

az esztétikához, melynek elvileg semminemű viszonya nem lehetne sem a fogalmi gondolkodással, sem pedig – ebből kifolyólag – a diszkurzív vitával?⁹⁶

Mindenekelőtt érdemes megjegyezni, hogy e kapcsolat kutatása távolról sem pusztán az unatkozó utókor szórakozása, hiszen Kant a harmadik *Kritika* 40. paragrafusában maga ráncigálja az esztétika körébe a kiterjesztett gondolkodás problémáit, mikoris kisebb szabadkozással megjegyzi, hogy bár valójában ez nem nagyon tartozik ide, ha megengednénk, mégis felsorolná a „közönséges emberi értelem maximáit”. „E maximák a következők: 1. önállóan gondolkodni; 2. mindenki más helyében gondolkodni; 3. úgy gondolkodni, hogy mindig összhangban legyünk önmagunkkal. Az első az *előítéletmentes*, a második a *kibővített*, a harmadik pedig a *következetes* gondolkodásmód maximája.”⁹⁷ Itt engem legfőképp a második lépés, a *gondolkodás kibővítésének* mozzanata érdekelne, az a maxima tehát, mely arra buzdít, hogy az eszét használó ember mindenkor túllépjen „azokon a szubjektív privátfeltételeken, amelyeknek oly sokan mások foglyai, és saját ítéletére egy *általános álláspontból*” reflektáljon.⁹⁸ Hiszen ahogy láttuk, éppen ez feltételezi magát az önálló gondolkodást, s annak tulajdonképpeni célját, a felvilágosodást is.

Mármost az esztétikai ítélet, ismétlem, távol áll azon ítéletektől, melyekről közösen gondolkodni lehetne; a tiszta ízlésítélet lényege, hogy éppen azt nem lehet vele tenni, ami a nyilvánosság lényegét kellene alkossa: vitatkozni. Csakhogy ez mégsem jelenti azt, amire egyébként Kant is utal, hogy a helyes gondolkodás maximái csak félresikerült, legfőljebb félig-meddig érvényes hasonlatként és kiterőként jelenhetnek meg itt. A felbukkanás nem hiszem, hogy véletlen volna – az esztétikának van dolga a nyilvánossággal.

Legfőképpen két okból. Egyrészt, az ízlésítélet és a *sensus communis* módjára megképzett esztétikai szféra állandó bizonyítékkal szolgálhat arra nézvést, hogy a nyilvános észhasználat tere *egyáltalán létezhet*. Igaza van Papp Zoltánnak, mikor azt állítja, hogy a kanti esztétika egyik legfőbb törekvése a „közös tárgyiség”, a közös tapasztalatunk *lehetőségéről* való bizonyosság megszerzése volna, melyet a transzcendentális idealizmus igencsak megnehezített. Kant a *Kritikák* végére valóban „az interszubjektivitás függvényévé teszi az objektivitást”, azt állítja tehát, hogy „nem az objektum determinálja az ítéletek egybecsengését, hanem az lesz közös objektum, amire nézvést mindenki egyetért”.⁹⁹ Ha hű akar maradni

⁹⁶ Erre utal Papp Zoltán fontos tanulmányában. Papp: Merj ítélni! Az esztétikum felvilágosító potenciálja Immanuel Kantnál. In Popovics Zoltán – Szécsényi Endre (szerk.): *Esztétika – történelem – hermeneutika. Tanulmányok Kisbali László emlékére*. Budapest, L'Harmattan, 2019. 90.

⁹⁷ Kant: *Az ítélőerő kritikája*. 209.

⁹⁸ Uo. 210.

⁹⁹ Papp: Az ízlés dolga. Kant közös érzékének ismeretelméleti funkciójáról. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2020. 3. sz. 49–70.

kopernikuszi fordulatához, s azzal együtt a szolipszizmus fenyegetésével is le akar számolni, valóban nem tehet mást, mint hogy a tárgyak általánosságát az ítéletek általánosságából következteti ki. Pontosabban, ahogyan láttuk, leginkább azoknak az egyetemesre irányuló szükségzerű *igényéből*. Márpedig, amennyiben ezt az igényt, az általános megoszthatóság posztulátumát, kitüntetett módon az ízlésítéletben találhatjuk meg, akkor az esztétikai gyakorlatnak megalapozó szerepe lesz a társadalmi diskurzusra nézvést is. Hiszen azt talán nem kell nagyon magyarázni, hogy sem egyáltalán lehetséges, sem túlzottan gyümölcsöző nem volna mások fejével is gondolkodni, ha mindeközben nem bizonyosodhatnánk meg arról, hogy e főknek, s az azokban megjelenő tapasztalatoknak bármi köze is lehetne a mieinkhez.

Másrészt az esztétikai örömök nem csak ismeretelméleti bizonyossághoz (vagy legalábbis reményhez) juttathatnak bennünket, hanem egyfajta fogékonysághoz is. Fogékonysághoz arra, hogy közösen tudjunk és legfőképpen *akarjunk* ítélni. Lehet, hogy az esztétika maga nem a közös gondolkodás terepe, ám a széppel való találkozásaink autentikus megformálása mégis a lehető legpuhább módon segíthet bennünket abban, hogy elsajátítsuk a nyilvános gondolkodás stratégiáit, hogy egyénünk legsajátabb, legbensőbb ítéleteit úgy alkothassuk meg mások figyelembevételével, hogy arra semminemű törvény nem kényszerít bennünket. Egyszóval, ha kissé túlzó is az ízléskritikát Kant politikafilozófiájaként olvasó Hannah Arendt jól ismert állítása, miszerint „az ítéletalkotás képessége éppen a kanti értelmében vett sajátos politikai képesség, nevezetesen az a képesség, amellyel az ember a dolgokat nem csupán saját nézőpontjából szemléli, hanem mindazok perspektívájából, akik jelen vannak”,¹⁰⁰ ez nem jelenti azt egyben, hogy az esztétikai ízlésítélet ne épp ezt a politikai attitűdöt készítene elő, s hogy így Kantnál a széppel való tapasztalataink adekvát megformálása ne a politikai emancipáció iskolája lenne.

Kant azért a felvilágosodás *par excellence* filozófusa, mert etikai, esztétikai, ismeretelméleti, történetfilozófiai gondolatait folyton átjárja és megszervezi a szabad nyilvánosság modellje, eszünk szabad és kiterjesztett használatának az emancipációban betöltött alapvető szerepének gondolata. Éppen ennek, a kultúra nagy álmának mintájára alkottatik meg az a morális szubjektum is, kit először a kategorikus imperatívusz személyiséggyakorlatának céljaként érhetünk tetten, s amely aztán alapvetően meghatározza a széppel való foglalatalkodás kanti szabályrendszerét is. Kant egy olyan helyként konstruálja meg az esztétikum területet, ahol, betartva a tiszta ízlésítélet törvényeit, megteremthetjük annak feltételeit, hogy autonóm, morális szubjektumokká válhassunk; olyan egyénekké, kik

¹⁰⁰ Hannah Arendt: A kultúra válsága. In uő: *Múlt és jövő között. Nyolc gyakorlat a politikai gondolkodás terén*. Ford. Módos Magdolna. Budapest, Osiris, 1995. 228.

legsajátabb ítéleteiket és önálló cselekedeteiket egyaránt már mindig a mások ítéletéhez mérik, s ezzel megteremtik a közös érzés- és értelemközösség lehetőségét. Pontosan ez határozza meg *Az ítélőerő kritikájának* azon elemeit – a szép mozzanatait, a fenséges analitikáját, a zseniesztétikát vagy épp a szépművészet definícióját –, mely fölbecsülhetetlen hatást gyakorolt a modern szépség- és művészetértés összes létező kontextusára. Kant legnagyobb hatású esztétikai teljesítménye, hogy az ízlés filozófiájának leheletnyi elmozdításával évszázadokra belefecskendezte a szabadság reményét a művészet véráramába.

Talán a *Levelek Schillerje* mégsem volt olyan rossz olvasója Kantnak, mint amilyennek időnként gondolni szokás.

1. Különös és általános – az esztétika előtörténete

Az ideális esztétikai tapasztalat ízlésítéletként való leírása, ezáltal a társadalmi emancipáció felvilágosult modelljének a széppel való találkozásainkba való beleszövése akkor is fölmérhetetlen jelentőséggel bírt a művészetfilozófia későbbi diskurzusai számára, ha Kant egyébként valóban igen halkszavú volt a műalkotások kapcsán. Ennek oka nem a filozófus rejtett intencióiban rejlik, hanem abban a tényben, hogy az első autonóm művészetfilozófiák javarészt éppen a kanti tanulságokból kiindulva, azok keretein belül (és azokat feszegetve) alkották meg a Művészet legnagyobb hatású szabályrendszereit – ezáltal pedig, legalábbis közvetve, az esztétika Kantot megelőző, számára is súlyos örökségként szolgáló hagyományát is látens művészetfilozófiává transzformálták. *Az ítélőerő kritikája* 1790-ben jelenik meg, míg Hegel 1823-ban tartja esztétikai előadásait. A két dátum közt eltelt jó harminc évben az esztétika keresztülmegy története egyik legmélyebb paradigmaváltásán, és maga számára is alig észrevehetően művészetfilozófiává válik. Ez az időszak elsősorban éppen arról a kísérletről szól, mellyel a teória megkísérli a már Kantot is megelőző százötven év esztétikai logikáját, a formálódó tudomány emberképét és ismeretelméletét a Művészet szabályrendszerévé tenni.

Az esztétika korai története annak története, ahogyan a modern filozófia fölfedezi magának a különösség, az emberi cselekvésben és megismerésben rejlő konkrét egyediség és szubtilitás tapasztalatát, majd megpróbálja azt általános fogalmi vizsgálat tárgyává tenni. Miközben nem melleleg rátalál azon emberi készségekre is, melyek bár nem rendelhetők tisztán sem az ész, sem a pusztá érzelmek birodalmához, mégis alapvetően határozzák meg a konkrét, érzéki és testben élni kénytelen egyén mindennapi ítéleteit. Az első autonóm művészetfilozófiák egyik legnagyobb teljesítménye, hogy ezeket a tanulságokat, és főképp az esztétika *par excellence* problémáját, az *egyediség univerzalitásának lehetőségét* beledolgozták a műalkotásokkal kapcsolatos tapasztalataink tárházába, a befogadásba magába – és nem melleleg azokba a csalóka reményeinkbe is, melyek két évszázadig határozták meg, mit is várunk egyáltalán műalkotásainktól.

A következőkben ennek a történetnek utalnék pár állomására: előbb az ún. proto-esztétikai gondolkodás, illetve a wolffi német iskolafilozófia abban betöltött szerepére, majd egyfajta szimbolikus pontként Schiller paradox kulturális emancipációmodelljére, végül pedig a korai romantika esztétikai kísérleteire. Előre megjegyzem: mint minden valamennyire is komolyan veendő eszmetörténeti narratíva, a sajátom is vállalja kényszerű partikularitását, és

természetesen nem gondolja magáról, hogy *az egyetlen* történet volna, ami el tudja mesélni modern esztétikai attitűdjeink fokozatos kialakulását (vagyis annak egy részét). Épp így jelezni kell, hogy bármilyen szépnek tűnik a hamarosan vázolandó történet, hiába a hármasság megkapó klasszicizmusa, távolról sem gondolom semennyiben sem szükségszerűnek az események épp-így-történetét, s bár az eszmetörténeti (főképp előtörténeti) elbeszélés formája és retorikája szinte implikál egy üdvtörténeti sémát, azért elég abszurdnak tartanám azt az állítást, hogy Bouhours-ban és Leibnizben elvetett magként rejtőzött volna százötven évig Friedrich Schlegel. Hogy épp úgy esett, hogy a barokk udvari kultúra és a korai weimari klasszika felfedezései szervesülhettek a romantikusok esztétikaiban, az inkább köszönhető véletlenek sokaságának, mintsem az eredeti intenciók „rejtett, de szükségszerű következményeinek” meg az ész furfangos cselének. Ettől persze igaz az, amire Kisbali László utal, miszerint minden, az esztétika előtörténetét vizsgáló kutatásunk nagy veszélye, hogy azokat a romantikus esztétikák alapvetései felől olvassuk vissza, és ezzel „értelmezhetlenné tesszük [az esztétika] saját történetét”,¹⁰¹ csakhogy az előtörténetet magáért az előtörténetért folytató kutatás mellett, azt hiszem, szükség lehet azokra a mesékre is, melyek esetleg tovább árnyalhatják a saját hagyományunkról való tudásunkat. Egyszóval: úgy gondolom, egy történeti narratíva értékét nem kizárólag annak egyetlensége és nem is a benne rejlő történeti igazságosság nyújthatja, hanem koherenciája, alapvető történeti tarthatósága és főképp az a remélt reveláció is, mely következhet belőle. Igaza volt Odo Marquardnak, a legtöbb, amit történelmünkkel tehetünk, hogy minél több módon beszéljük azt el: „*a polimitikusság élvezetes, ami árt, az a monomitikusság*”¹⁰².

*

A modern esztétikai gondolkodás tulajdonképpen forrásvidékeinek a XVII-XVIII. századi ízlésfilozófiákat és a leibnizi-wolffi metafizikát szokás tartani. És valóban, joggal lehet amellel érvelni, hogy a klasszikus esztétikai gondolkodás emberképe, a létezésről alkotott metafizikai koncepciója és egyáltalán teoretikus problémakészlete el sem lett volna gondolható e két hagyomány nélkül, melyek egyébként látszólag mit sem vagy legalábbis nagyon keveset törődtek direkt módon műalkotásokkal.¹⁰³ A történeti tézist persze érvek hosszú sorával lehetne

¹⁰¹ Kisbali: *Ízlés és képzelet*. 65

¹⁰² Odo Marquard: A politeizmus dicsérete. In uő: *Az egyetemes történelem és más mesék*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest, Atlantisz, 2001. 83.

¹⁰³ Ez persze ilyen szigorúan csak az ízlés legkorábbi elméleteire igaz. Ellentétben a racionalista iskolafilozófiával, az ízlésfilozófiák végül folyamatosan egyre inkább művészeteóriává válnak már a XVIII. században is.

(és talán kellene) alátámasztani, ám magam most mindössze arra törekszem, hogy rámutassak a két hagyomány azon történeti hatására, mely, dolgozatom megközelítése szempontjából legalábbis, a legjelentősebbnek látszik. Az fog érdekelni, hogy a barokk udvari irodalom és a leibnizi metafizika miért is nevezhetők olyan hagyományoknak, melyek feltételévé válhattak a különösség tudományos vizsgálatának, és megteremthették a szubjektív általánosság esztétikai paradoxiját.

A XVII. század divatos udvari irodalma és a szigorú német iskolafilozófia persze teljesen eltérő hagyományok, ám világlátásuk mégsem áll egymástól olyan távol, mint ahogy ez első látásra tűnhet. Deleuze híres könyvének, a *Le plinek* érdeme, hogy megalkotta „a barokk Leibniz” képét, felhívva a figyelmet annak a banális történeti ténynek jelentőségére, mely szerint Leibniz épp úgy kortársa volt Vélazqueznek, mint Rembrandtnak, sőt Bouhours-nak és Baltasar Graciánnak is.¹⁰⁴ Mikorra Leibniz elkezdte kidolgozni az individuális szubsztanciák tanát, a barokk sajátos világlátása – a felszín jelentősége, a folyékonyság és a hajlékonyság dinamizmusa, a frissen felfedezett ízlés társadalmi jelentősége – már kitörölhetetlen nyomokat hagyott azon a világon, melyben Leibniz is kénytelen volt élni. Furcsamód, a korai modernitás legnagyobb nem-kartézianus metafizikáját is ember írta, aki olyan közösségben élte életét, mely egyrészt forrását jelentette az előkelőség, a finomság és a hatalom barokk diskurzusainak, másrészt pedig javában befolyásoltatott is e szövegek által. Sokatmondó, látványos példája ennek, mikor Leibniz a *clara et confusa* ideákat (az esztétika baumgarteni hagyományának későbbi kiindulópontját) nem mással, mint a korabeli társas élet legnépszerűbb kifejezésével, a *je-ne-sais-quoival* illusztrálja.¹⁰⁵ A következőkben tulajdonképpen amellet is érvelnék, hogy az ilyen és ehhez hasonló passzusok – legalábbis az esztétika kialakulásának szempontjából – többet mondanak annál, mint amennyit szeretnének.

Mára már, elsősorban talán Baeumler és Gadamer klasszikus műveinek köszönhetően, filozófiatörténeti közhelynek számít, hogy a modern esztétikai gondolkodás közvetlen előzményei a XVII-XVIII. századi ízlésfilozófiák voltak.¹⁰⁶ Ami ebben az állításban igazán meglepő, az nem a későbbi, hanem a korábbi évszázad szerepe. Mikor Gottsched, Burke, Hume, a korai Kant vagy akár Shaftesbury szövegeit olvassuk, joggal érezhetjük magunkat a modern esztétikai gondolkodás levegőjén, hiszen ezek szószerinti (értsd: mai értelemben vett) esztétikai

¹⁰⁴ Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. Paris, Minuit, 1988. A „barokk” sommás és erőteljesen filozófiai orientációjú értelmezésében az egész fejezetben Deleuze koncepcióját követem.

¹⁰⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz: *Metafizikai értekezés*. Ford. Endreffy Zoltán. In uő: *Válogatott filozófiai írásai*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 37.

¹⁰⁶ Előbbi egyenesen azt állítja, hogy „az ízlés élménye konstituálja az esztétikai szubjektumot”. Alfred Baeumler: *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában*. Ford. V. Horváth Károly. Budapest, Enciklopédia, 2002. 24., Gadamer: *Igazság és módszer*. 33–74.

tapasztalatokról, a szépre vonatkozó ízlésítéletekről, kontemplatív élmények leírásáról és egyre inkább a minket jellemzően érdeklő műalkotásokról beszélnek. Ezzel szemben ilyeneknek még nyomát is alig találjuk azokban a diskurzusokban, melyekben az ízlés és az esztétika alapproblémái egyáltalán megszülettek: a barokk udvari irodalmában.

Ám ettől ez az állítás még igaz marad. Kis túlzással az is mondható, és ez volna a tulajdonképpeni rejtély, hogy a felvilágosodás és a romantika esztétikai diskurzusait (többek közt) egy olyan spanyol jezsuita alapozta meg, aki legjelentősebb műveit *El héroe*, *El discreto* és *Oráculo Manual* címen írta. Annak ellenére, hogy e művek szerzője, Baltasar Gracián tulajdonképpen semmilyen értelemben nem volt filozófus, ahogyan Francois de la Rochefoucauld vagy de Méré lovag sem, és annak ellenére, hogy ezek a szerzők nem tettek mást, mint pusztán leírták a korabeli udvari élet számukra nyilvánvalónak tetsző tapasztalatát, mégis, akaratuk ellenére, a filozófiai hagyomány jelentős szereplőivé váltak. Ez a szerep azon alapult, hogy felfedezték a prudenciális készségek, a tanulhatatlan, ám mégis a legsúlyosabbakról döntő ösztönös ítéletek nagyra duzzadt társadalmi jelentőségét és nem mellesleg annak a rejtélyes készségnek létét is, melyből ezen ítéleteink származnak, és amelyet ízlésnek nevezünk.

A modern és önálló esztétika alapjai akkor születnek meg, mikor a barokk udvar mélyvízként, a hatalom megszerzéséért és megőrzéséért folytatott veszélyes játék terepeként kezdi el értelmezni és megalkotni önmagát.¹⁰⁷ Gracián *Oráculója* nem egészen az, aminek Gáspár Endre címfordításában tűnik, nem az életbölcösségek füveskönyve, sokkal inkább a manipuláció bibliája. A XVII. századi barokk udvari irodalom úgy reprezentálja (és ezáltal alkotja meg) társas életének színtereit, hogy azok kísérteties csatatereknek, a tekintetek, vélemények és megítélések birodalmának, az intrika, a megvetés és a megbecsülés uralta világnak mutatkozzanak, miközben ki is jelöli a túlélés lehetséges technikáit, körülírva azt a játékot, melynek célja a vélemények és a mások irányítása, a felszínnek és a látszatoknak figyelmes uralása.

Gracián két dolgot állít. Egyfelől azt, hogy a *discreto* legfontosabb készsége a rejtőzködésben áll. Idézzük a harmadik maximát:

Ne tudják mi a célunk. Az újdonság keltette ámulat a siker fokmérője. Nyílt kártyákkal játszani nem üdvös, nem is ízléses. Aki nem nyilvánítja ki rögtön szándékát, várakozást kelt, főként ahol a magas tisztség biztosítja az általános

¹⁰⁷ „A társas élet manapság mély víz; jó, ha mérőónt használunk” – hangzik a 78. maxima. Baltasar Gracián: *Az életbölcösség kézikönyve*. Ford. Gáspár Endre. Budapest, Kairosz, 2000. 58.

érdeklődést, titokzatosságba burkolódnak, s már kifürkészhetetlenségével tiszteletet ébreszt. Még a közlékenységben se menjünk el a bizalmasságig, aminthogy a társas érintkezésben se tárjuk mindenkinek bensőnket. Óvatos hallgatás az okosság szentélye. A bejelentett elhatározást nem méltányolják, sőt – mert módjukban áll – megrójják, s ha balul üt ki, kétszeres baj. Kövessük hát az isteni módszert: keltsünk várakozást és nyugtalanságot.¹⁰⁸

Gracián finom blaszfémiája arra utasítja érvényesülni kívánó olvasóját, hogy az minden cselekedetében, önmagát racionális kontroll alatt tartva, úgy alkossa meg saját reprezentációját mások előtt, hogy legalább oly kifürkészhetetlen legyen, akár Isten. Válják elfolyóvá, szubtilissé és hajlékonyá; sose legyen ugyanaz, és legyen képes bármikor újra mássá lenni, ha érdeke úgy diktálja.

És pontosan ez az, amit szabálykönyvbe foglalni, lelkesen kijegyzetelni és pusztán megtanulni nem lehet. Nem pusztán az arisztokratikus exkluzivitás irracionálisának kifejeződése ez, hanem legalább annyira tapasztalati tény is. Egy csatatérként megteremtett társasági életben valóban olyan készségek szükségeltetnek, melyek gyorsabbak, ösztönösebbek, ám egyszersmind tévedhetetlenebbek is, mint a nehézkes racionalitás. Itt soha nem érünk rá gondolkodni, nincs arra időnk, hogy fejünkben fellapozzuk viselkedési kézikönyveink oldalait, muszáj hirtelen cselekednünk egy már egyébként bennünk lévő készség segítségével. A 96. maximában ezt olvassuk:

Az ösztönös ítélőképesség. Az ész trónusa, az okosság talpköve, mert segítségével könnyűszerrel elérünk mindent. Égi adomány, melyet mint elsőt és legtöbbet, mindenki kíván. Fegyverzetünk legszükségesebb darabja, annyira, hogy másnak hiánya nem is teszi tökéletlenné az embert, ennek hiánya viszont annál észrevehetőbb. Minden cselekvés az életben ennek befolyásától függ, s hozzájárulása mindenkinek kell, mert minden csak vele végezhető. Ismertetőjele a minden ésszerű dologra való velünk született hajlam, mely mindig a leghelyesebbet választja.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Uo. 7–8.

¹⁰⁹ Uo. 69.

Ez volna a másik fontos tanulság: a barokk élettere olyan színpad, melynek állandóan változnak díszletei. A kérdés az, hogy ki képes önmagát ebben a forgatagban is folyton elrejtteni mások tekintete elől. „Éljünk az alkalom szerint” – tanácsolja Gracián. „Cselekvés és gondolkodás egyformán a körülményekhez igazodjék. Akarjunk, mikor tudunk, mert az alkalom és az idő senkire sem vár. Ne induljunk el az életben általánosságok után [...], a bölcs tudja, hogy az okosság vezérsillaga ez: viselkedjünk az alkalomhoz illően.”¹¹⁰ Az igazi erény már csak azért sem képzelhető el megtanulható és alkalmazható tudásként, mert folyton változik az a kontextus, mely az alkalmazást magát meghatározza. Pontosán ezért van szükségünk ítéleteink egy olyan forrására, mely ellentétben eszünkkel és emlékezetünkkel, ösztönös gyorsasággal képes ítélni és dönteni, megfelelően a változó színtér adta kívánalmaknak is. Egy ilyen készség nem sorolható sem a pusztán magát kontroll alatt tartó racionalitás terepéhez, sem pedig az affektusok tisztán emotív birodalmához. Valami olyasmire van szükségünk, ami bár „okosság”, és ami az önmagunk fölötti ésszerű kontrollt segíti elő, mégsem lehet állhat teljesen gondolkodásunk uralma alatt. Önmagunk mások előtti elhomályosítását tehát egy olyan készség teszi lehetővé, mely pontosan olyan, mint maga a *discreto*: rejtélyes, hajlékony, ösztönös, s mégis ítéletekre képes. Ezt a készséget nevezi Gracián ízlésnek.

Az ízlés fölfedezésének súlyos következményei vannak a filozófiai antropológiára, az episztemológiára és a metafizikára nézvést is. A *gusto* vagy a *goût* léte való fényderítés ugyanis azt állítja az emberről, hogy annak legfontosabb készsége kognitív apparátusának egy olyan eleme, mely bár ítéleteket hoz, mégsem teszi ezt teljesen átlátható, tökéletesen racionalizálható módon; melynek működése tehát hiánytalanul nem ábrázolható, még hozzá pontosan annak következtében nem, hogy radikálisan az individuum szubjektív struktúrájához kötődik. Olyannyira, hogy működését még az ízlését mesteri módon használó egyén sem tudja tökéletesen az általánosító ész univerzális kontrollja alá vonni – ennek jele, hogy ízlésítéleteit, ellentétben észítéleteivel, képtelen kielégítően megmagyarázni. Csakhogy az ízlés mégis általános erővel képes megnyilvánulni, hiszen *ítéleteket* képes hozni, melyek, nagyon úgy tűnik, hierarchizálhatók: vannak köztük jobbak s rosszabbak – akkor is, ha fogalmunk nincs, mi különbözteti meg ezeket egymástól. A lényeg pedig pontosan ez: az ízlés korai filozófiája az a beszédmód volt, mely először kísérelte meg a modern gondolkodás során a radikális szubjektivitást valamifajta általánosság szintjére fölemelni. Éppen ez a mozdulat vált sorsává az esztétikának is.

¹¹⁰ Uo. 201.

*

A szilárd linearitást és punktualitást a hajlékonyság és a szubtilitás kedvéért háttérbe szorító, a fény és az árnyék, a világosság és a sötétség állandó váltakozásában és a szigorú dichotómiák helyett eredendő fokozatiságban tájékozódó barokk világának metafizikáját és ismeretelméletét Leibniz dolgozta ki. A leibnizi rendszer, legyen bármily racionalista, mégiscsak azért volt képes maga mögött hagyni a karteziánus hagyományt, mert hajlékony volt; mert mindenhol intenzitásokat és átmeneteket látott ott, ahol az őt megelőző racionalizmus kizárólag szilárd végpontokban és egyenes vonalakban volt képes tájékozódni. Mindez pedig, joggal érvel emellett Cassirer és Baeumler,¹¹¹ elválaszthatatlan attól, ahogyan az általános, magát elgondoló Én filozófiáját az individuum filozófiája, a tökéletesen egyedi és mégis – saját, egyszeri és kontingens nézőpontjukból – a teljes univerzalitást reprezentáló monászok metafizikája váltja föl.

A *harmonia praestabilita* univerzuma a maga végtelen összetettségében olyasfajta immanens életet és feszítő dinamizmust feltételez, mely nem volt már leírható a descartes-i metafizika és ismeretelmélet vonalas szigorúságával. A létezés tökéletes és hiánytalan összekapcsoltságából, a minden monászban, azok észleletében ott rejtőző aktuális végtelenség tételéből egyenesen következik az ismeretek fokozatiságának tana. Ha igaz az, amit a *Monadológia* ír, miszerint „mivel a teremtett dolgok között olyan *kapcsolat* van, hogy az összes igazodik mindegyikhez és mindegyik igazodik az összeshez, ezért valamennyi egyszerű szubsztanciának oly vonatkozásai vannak, amelyek kifejezik az összes többit, és ezért mindegyik egyszerű szubsztancia örökös eleven tükre a világegyetemnek”,¹¹² akkor abból szükségképpen következik, hogy minden egyes apró észleletünkbe a teljes világegyetem észlelete van belesomagolva. Mikor most ülök székemben, szembenéz velem egy képernyő, benne a szövegszerkesztő lapjai, a fekete karakterek és a kurzor sürgető villogása, mikor mindeközben látom a mellettem alvó kutyámat, s ha jól odafigyelek, hallom a kinti fák leveleinek zörgését és a szomszédos kertimunkákat is, akkor valójában nem csak ezeket a percepciókat gyűjtöm össze, hanem tapasztalatokat szerzek az egész világmindenségről is.

¹¹¹ Cassirer: *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962. 458–477. Baeumler: i. m. 74. A klasszikusok mellett a kortárs irodalom is gyakran érvel Leibniz esztétikatörténeti jelentősége mellett. Clifford Brown: *Leibniz and Aesthetic. Philosophy and Phenomenological Research*, 1967. Nr. 1. 70–80., Jeffrey Barnouw: *The Beginnings of „Aesthetics” and the Leibnizian Conception of Sensation*. In Paul Mattick Jr. (ed.): *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Cambridge, University Press, 2008. 52–95.

¹¹² Leibniz: *Monadológia*. Ford. Endreffy Zoltán. In *Válogatott filozófiai írásai*. 318.

Bármily gyanúsán is hangozzék ez elsőre, Leibniz szerint a képernyőmmel és a kutyámmal nem pusztán azt percipiálok együtt, ahogyan kint süt a nap, ahogyan a leveleket fújja a szél, nem pusztán azokat a halványabb észleleteimet, melyekre figyelmemet ez idáig nem fordítottam, ám melyekről egy szempillantást alatt kézzelfogható ismereteket szerezhettek, hanem azt is, ami a világ tőlem legtávolabbi pontjain történik. A kertekből további kertek, a tavakból további tavak nőnek.¹¹³

Márpedig, ha ez így van, és létünk valóban nem áll másból, mint a minden ízében összefonódott létezés állandó és megállíthatatlan észleléséből, akkor abból egyenesen következik, hogy ismereteink javarésze nemhogy nem teljesen elkülönített (distinkt), de ráadásul egyáltalán nem is tudatosított (apperceptált) – így pedig az is, ahogyan Schmal Dániel fogalmaz, hogy a tudatosság nem az elme megkülönböztető jegye.¹¹⁴ Természetesen, leszámítva azt a nem túl valószínű eshetőséget, hogy én volnék Isten, nem tudok minden *petites perceptions*-t appercepcióvá transzformálni, kizárólag azt vagyok képes tudatos vagy akár tagolt ismeretté alakítani, amely valamimód kiemelkedik a homályos észleletek morajlásából:

a megjelenítés az egész világegyetem összes részletére vonatkozólag csak zavaros lehet, és a dolgoknak csak egy csekély részénél lehet határozott, nevezetesen azoknál, amelyek minden monaszra vonatkozólag vagy a legközelebb vannak, vagy a legnagyobbak hozzá képest; máskülönben minden egyes monasz maga volna az istenség.¹¹⁵

Leibniz tudta, hogy e metafizika újfajta ismeret- és ideaelméletet követel, melyet már igen korán, az *Elmélkedések a megismerésről, az igazságról és az ideákról* című írásában ki is dolgozott, majd aztán apróbb változtatásokkal folyton meg is ismételt. Előbbiben a következőt írja:

Az ismeret [...] vagy homályos (*obscura*), vagy világos (*clara*); a világos ismét lehet vagy zavaros (*confusa*) vagy elkülönített (*distincta*); az elkülönített pedig vagy inadekvát (*inadaequata*), vagy adekvát (*adaequata*); az adekvát lehet ismét vagy

¹¹³ Uo. 321.

¹¹⁴ Schmal Dániel: A tudom-is-én-micsoda és a kora újkori racionalizmus. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma*. 94.

¹¹⁵ Leibniz: *Monadológia*. 318–319.

jelképes (symbolica), vagy szemléleti (intuitiva): amelyik pedig adekvát és szemléleti, az a legtökéletesebb.¹¹⁶

E felosztásnak, az ismeretek sokszínűségének lejegyzése mellett, az a legfontosabb nívója, hogy lehetőséget ad olyan „kevert” ismeretek definiálására, melyekkel a kartézianus filozófia még nem volt képes mit kezdeni. Ha ugyanis komolyan vesszük az ismeretek tablójának ilyen rendszerét, abból az következik, hogy léteznek olyan ideák, melyek – csak hogy a legnagyobb hatásút említsem – bár világosak, mégsem elkülönítettek. Léteznek és ráadásul nem pusztán léteznek, de életünkben, hétköznapi cselekvésünkben meghatározó szerepet töltenek be olyan ismeretek, melyeket *clara et confusa* ideáknak nevezhetünk. Ha képes vagyok felismerni egy tárgyat, ám képtelen vagyok beszámolni kellőképp minuciózus módon arról, hogy mégis mit és miért ismertem fel, akkor az az ismeret bár világos, mégsem nevezhető elkülönítettnek. Az ilyen összetett ideát gyakorlatban remekül alkalmazom, ám mégsem tudom ítéletemet minden részletében demonstrálni, képtelen vagyok ugyanis arra, hogy beszámoljak azokról az apró rekvizitumokról, amelyek annak felismerését és a művelet sikerességét is okozzák. Akár az építész, aki remekül megtervez és felépít egy házat, és mindeközben természetesen matematikai szabályok sokaságát alkalmazza, mégsem ismeri e szabályok pontos levezetését, nem képes arra, s nincs is szüksége rá, hogy részleteiben fejében tartsa a gyakorlati alkalmazásba vett törvényeket.¹¹⁷

Az adekvát, bár tökéletlen megismerésként elgondolt zavaros ismeretek felfedezése és filozófiai legitimálása fontos pillanata volt az esztétika kialakulásának. Mikor Baumgarten *Esztétikájának* legelső paragrafusában kijelöli az új filozófiai diszciplína területét, és azt „az alsóbb megismerés elméletének” és „az ésszel analóg gondolkodás művészetének” nevezi,¹¹⁸ akkor valójában csak a megismerés e területeinek minél önállóbb megközelítését, az azokra való nagyobb és elhatároltabb figyelemfordítást követeli meg. Az esztétika megszülető tudománya nem tesz mást, minthogy elkülönült és önálló vizsgálatra buzdít egy olyan ismeretelméleti kérdés kapcsán, melyet Leibniz és a wolffi hagyomány már jelentős filozófiai problémává avanszált korábban. A kérdés tulajdonképpen a következő: hogyan lehet szigorú logikai vizsgálat alá vetni a megismerésnek azokat a módjait, melyek bár kizárólag tökéletlen ismereteket tudnak számunkra biztosítani, mégis meghatározzák hétköznapi életünket, mégis

¹¹⁶ Leibniz: *Elmétkedések a megismerésről, az igazságról és az ideákról*. Ford. Boros Gábor. In Boros Gábor: *Leibniz gyakorlati filozófiája*. Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2009. 147.

¹¹⁷ Leibniz: *Újabb értekezések az emberi értelemről*. Ford. Boros Gábor et al. Budapest, L'Harmattan – Szegedi Tudományegyetem Filozófia Tanszék, 2005. 237.

¹¹⁸ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz, 1999. 11.

folyton velünk vannak és segítenek tájékozódásunkban – sokkal inkább és sokkal gyakrabban, mint szigorú logikai dedukcióink?¹¹⁹ Hogy mit képes kezdeni egy racionális vizsgálat olyan ismeretekkel, mint amelyeket például a képzelőerő segítségével nyerünk,¹²⁰ s melyekben, ahogy azt Hans Adler nevezi, jó adag rejlik az „ismeretelméleti homályosságból [*Dunckelheit*]”. Ahogy Adler rámutat, ez a bizonyos *Dunckelheit*, mely időnként a megismerés határát, időnként antropológiai tényként minden megismerés bázisát jelenti, a XVIII. századra már evidens jelentőséggel bír a felvilágosodás minden valamirevaló episztemológiája számára,¹²¹ s hogy ez így lett, arról szinte kizárólag a leibnizi-wolffi filozófia tehet.

Mondhatnánk persze, hogy Baumgarten történeti jelentősége abban rejlik, ahogyan a homályos ismeretek – vagy ahogyan ő nevezi, az érzéki megismerés – kérdéskörét összekötötte a szépség vizsgálatával, de valójában ez sem az ő találmánya volt. Ahogy jeleztem, már maga Leibniz az előkelő művészetek analógiájával példázza a *clara et confusa* ideák elméletét, mikoris azt írja,

ha fel tudok ismerni egy dolgot más dolgok között anélkül, hogy meg tudnám mondani, miben állnak megkülönböztető jegyei vagy tulajdonságai, akkor ez az ismeret *zavaros*. Ezen a módon olykor *világosan* tudjuk – anélkül, hogy a legcsekélyebb kétségünk is volna felőle –, hogy jó vagy rossz-e egy vers vagy egy festmény, mert van benne *valami*, nem tudom, mi, ami gyönyörködtet vagy taszít bennünket”.¹²²

A leibnizi hagyomány olyan jelentős gondolkodói, mint Wolff, Sulzer és Mendelssohn szintén úgy gondoltak a szépségre, mint tökéletlen megismerésre; mint olyan tudásra, mely úgy fog fel valamit, hogy azt csak egészében, s nem pedig részleteiben látja át.¹²³ Ha a leibnizi-wolffi hagyomány nem is tekintette az esztétikai tapasztalatot az ismeretszerzés önálló formájának,¹²⁴ mégis a megismerés egy sajátos, habár alsóbbrendű készségenként gondolt rá. A német

¹¹⁹ Ahogy az *Esztétika* hatodik paragrafusában írja, „a filozófus is ember, és nem helyes, ha idegennek gondolja magától az emberi megismerésnek ezt a hatalmas részét”. Uo. 13.

¹²⁰ Wolff például úgy gondolta, hogy a képzelőerő által megjelenített képek lényegi jegye, hogy ellentétben az érzéki tapasztalattal, csak homályosan, az erős kontúrok nélkül tud bármit megjeleníteni: „a képzeleti képek nem mindent jelenítenek meg világosan abból, amit az érzetek [*Empfindungen*] tartalmaztak”. Christian Wolff: *A képzelőerő*. Ford. V. Horváth Károly. *Jelenkor*, 2003. 5. sz. 522.

¹²¹ Hans Adler: *Fundus Animae. Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1988. Nr. 2. 207.

¹²² Leibniz: *Metafizikai értekezés*. 37.

¹²³ Ennek tömör és pontos összefoglalását nyújtja Achim Vesper: *Le plaisir de beau chez Leibniz, Wolff, Sulzer, Mendelssohn et Kant*. Trad. Stefanie Buchenau et al. *Revue Germanique Internationale*, 2006. Nr. 4. 23–36.

¹²⁴ Vö. V. Horváth Károly: Utószó. In Baumgarten: *Esztétika*. 127–138.

hagyományban legnagyobb hatással persze majd Kant fogja ezt kritika alá vonni, a szép analitikájának első mozzanatában, mikor megvonja az esztétikai tapasztalattól az intellektuális érdeket, ezáltal a bárminemű (így akár tökéletlen) megismerés lehetőségét is.¹²⁵

Mindenesetre vitathatatlan, hogy a modern esztétika tulajdonképpeni kialakulását olyan problémák tették lehetővé, melyek Leibniz sajátosan barokk metafizikájában és ismeretelméletében fogalmazódtak meg először filozófiai tisztasággal. Baumgarten annyit tett, hogy betetőzte az öt megelőző hagyománynak a *clara et confusa* ideákról szóló gondolkodását, és kiemelte e tárgyterület jelentőségét, egyúttal azon ismereteink fontosságát is, melyek oly mélyen kötődnek az őket létrehozó egyén szubjektív mélystruktúráihoz, hogy a hagyományos racionalizmus eszközeivel tulajdonképpen megragadhatatlanok. Anélkül, hogy a német iskolafilozófia logikusai különös figyelmet fordítottak volna az ízlés problémáira, mégis pontosan ugyanazzal: a különösben rejlő általánossal, az egyénnek önmaga számára sem teljesen transzparens ismereteivel és ítéleteivel, az ész és az érzékek senkiföldjén található, radikálisan a szubjektumhoz kötött, ezáltal részint homályos tapasztalatok tudományos vizsgálatával foglalkoztak, amivel az ízlésfilozófiák is kacérkodni kezdtek a XVII. században. A tudományos nehézségek okát itt is a frissen felismert hús-vér hétköznapi ember, a mindennapjait saját testében élő, ismereteit és tapasztalatait első személyben, s nem pedig általános és szigorú logikai dedukciók sorával szerző egyén, a konkrét, lélegző, érző s ezáltal partikuláris individuum jelentette.¹²⁶

Nem az esztétika, s főképp nem pusztán a modern szépségtapasztalat „mint olyan” teremtette meg az individualitás csírázó filozófiáit, a dolog éppen fordítva történt: a különösség és a szubjektumhoz csatolt ismeretek tanai alkották meg először az esztétika autonóm területét. Ezek voltak azok a diskurzusok, melyek magától értetődővé tették a XVIII. század esztétái számára, hogy a szép tapasztalata kapcsán fölmerülő tulajdonképpeni filozófiai probléma nem is lehet más, mint az egyedi általánosság, az individualitástól az univerzalitásig tartó út kérdése, a szépség pedig ennek az útnak eszköze.

¹²⁵ Kant: *Az ítéelőerő kritikája*. 113–115.

¹²⁶ Eagleton állítása szerint „az esztétika a test diskurzusaként született meg”. Eagleton: i. m. 13. Azt persze ő is rögtön hozzát teszi, hogy a testet itt érdemes igen tágra érteni, tulajdonképpen úgy, mint bármit, ami nem a szellem. Annyiban az állítás persze provokatív is, hogy ezzel határozottan szembefordul azokkal a kortárs (leggyakrabban újpragmatista) diskurzusokkal, melyek a Kanttól számolt esztétika legnagyobb bűnét éppen annak aszketizmusában, így testellenességében látják. Eagleton megközelítése arra mutat rá, hogy bár valóban szűken méri e hagyomány a XXI. századi értelemben vett hús-vér test jelentőségét, a maguk kontextusában olvasva e szövegeket egyben azt is könnyen beláthatjuk, hogy az érzékek megismerőteljesítményének hangsúlyozásával éppen azon testdiskurzusok felé nyitotta meg az utat, melyek aztán aszketizmusát felröhették neki.

Gyakran szokás idézni a Transzcendentális esztétikának azon lábjegyzetét, melyben Kant – mindössze jó tíz évvel a filozófiatörténet legnagyobb hatású esztétikai művének megírása előtt – a következőt állítja:

manapság kizárólag a németek jelölik az esztétika szóval azt, amit mások az ízlés kritikájának neveznek. Szóhasználatuk mögött az a csalóka remény lappang, melyet a jeles elemző, Baumgarten fogalmazott meg, hogy a szépség kritikai megítélése észelvek alá rendelhető, és szabályai tudománnyá emelhetők. Ám az efféle fáradozások hiábavalóak. Mert a mondott szabályok vagy kritériumok, végső forrásaikat tekintve, pusztán empirikus jellegűek, és így soha nem szolgálhatnak alapul *a priori* törvények számára, melyekhez ízlésítéletünknek igazodnia kellene; ellenkezőleg, az utóbbiak a próbakövei az előbbiek helyes voltának. Ezért tanácsos volna vagy feladni ezt a megnevezést, és átengedni ama tan számára, mely igazi tudományt alkot [...] vagy osztozni e megnevezésen a spekulatív filozófiával, és az *esztétika* kifejezést részint transzcendentális értelemben, részint pszichológiai jelentéssel használni.¹²⁷

Kant ekkor még egészen bizonyos abban, hogy a szépnek nem lehet kritikai tudománya. Két dolgot lát lehetségesnek: egyrészt a klasszicista szabályesztétikát (ezt szimbolizálja Baumgarten), mellyel tartalmában persze már itt határozottan szembefordul; másrészt pedig az ízléskritikát, melyet viszont kizárólag empirikusként tud elgondolni. Az elsővel az a baj, hogy félreértjük a jelenséget, a másodikkal pedig az, hogy nem folytatunk valóban kritikai tudományt: ezért kell visszaadni az esztétika szót annak az elméletnek, mely tapasztalatunk érzéki lehetőségfeltételeit vizsgálja. Ami ebből világossá válik, és számunkra fontos is lehet, hogy Kant bizonyíthatóan nem látta az individualitás tudományának lehetőségét a baumgarteni esztétikában, és ez persze később is így maradt. *Az ítélőerő kritikája* legfőljebb szókincsében örökölt az iskolafilozófiától, alapvetéseit főképp abból a hagyományból merítette, amit Kant még az 1780-as évek legelején sem látott tudománynak: az empirikus ízléskritikából. Akkor fogalmazódik meg benne egy immáron a széptan értelmében vett tudományos esztétika megírásának lehetősége, mikor rájön arra, hogy azoknak a bizonyos „másoknak” – tulajdonképpen a brit ízlésfilozófiáknak – nem kizárt kritikai meghaladása.

¹²⁷ Kant: *A tiszta ész kritikája*. 76–77.

Kant azért tudott egyáltalán a transzcendentálfilozófia szabályait – legalább részben – betartó esztétikát írni, mert úgy látta, lehetőség bukkant fel a különös ítéletekben rejlő általánosérvényűség *a priori* megalapozására. A kanti esztétika lehetőségfeltétele nem a zavaros ismeretekben, hanem a jó ízlés definiálásának nehézségében volt keresendő; márpedig ezt a kérdést, ebben a formában, épp a Kant által kiválóan ismert brit ízlélméletek dolgozták ki, és tették nem mellesleg az esztétika, hovatovább lassacskán a művészetelmélet tulajdonképpeni, megalapozó problémájává is.¹²⁸ Allison, Gerard, Burke és Hume, az ízlés kérdésének, ha nem is megoldásában, de elmélyítésében valóban forradalmi szerepet játszottak, csak hogy olyan módon tették ezt, mely Kant, mondjuk ki, ízlésének elvileg sem felelhetett volna meg: tudniillik empirikus módon. Stratégiájuk jellemzően arra épült, hogy míg egyrészt valamilyen biológiai vagy fiziológiai alapokra helyezték az ízlés képességét magát (melynek hiánya így patológikus jellegüként értelmezhető, *ergo*, mint jellemzően a súlyos szervi rendellenességek esetében, kevés emberre igaz), addig az ízlésítéletekben rejlő nagyfokú különbségek magyarázatát annak kiművelésének különbségeiben látták. Az ízlések különbségei fokozati különbségek, írja Burke, melyek alapvető oka abban rejlik, hogy ki-ki több vagy kevesebb időt tölt az adott tárgy vizsgálatával, és teszi ezt közelebről vagy távolabbról.¹²⁹ Hume pontosan így vélekedve, immáron elsődlegesen a műalkotásokról beszélve, állította fel híres esszéjében azt a négy kritériumot – a művek többszöri befogadását, az azokról való teoretikus elmélkedést, az alkotások összehasonlítását és előítéleteink háttérbe szorítását –, amelyek meggyőződése szerint az ízlés univerzális, habár empirikus elveit kell jelentsék.¹³⁰ Az ízlés egyrészt adottság, mellyel legtöbben, akár hallásunkkal és látásunkkal, születünk; másrészt viszont épp annyira a folyamatos tökéletesítés és csiszolás terepe is. Azért lehetséges egyáltalán beszélni a jó ízlésről, mert mint oly sok minden másban, itt is tapintható a gyakorlat fontossága, hiszen mindannyiunk bír olyan tapasztalatokkal, melyekben korábbi esztétikai preferenciáink egészen abszurdnak (vagy nevezzük nevén: kínosnak) tűnnek föl számunkra, és mikor erre a fordulatra okot keresünk, mi másra bukkanhatnánk, mint az esztétikai identitást árnyaló és mélyítő gyakorlatnak, esztétikai rutinunknak elnyerésére. Kant problémája az ízlésnek *ez a problémája*, célkitűzése pedig a vázolt empirikus elveknek egy transzcendentális elvvel való fölváltása.

¹²⁸ Cassirernek épp ebben, a kanti esztétikai hagyomány súlyos angol gyökereinek fölfedezésében volt igazán fontos szerepe, hiszen ezzel opponálni tudta Baumler néhol kissé megmosolyogtató (vagy éppen elszomorító) anglofóbiáját, melyet volt szerencsétlensége történeti tézisé fordítani.

¹²⁹ Burke: *Filozófiai vizsgálódás. A fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2008. 24.

¹³⁰ Hume: A jó ízlésről. In uő: *Összes esszéi II.* 232–237.

És még egy fontos megjegyzés. A brit ízlésfilozófiák egyik legjelentősebb hozzájárulása az ízlés esztétizálásához, paradoxnak látszó és nagyon tanulságos módon, éppen az ízlés politizálása és etizálása volt. Az ízlés etikai és politikai jelentőségének nagyfokú hangsúlyozása, sőt talán bármilyen mértékű hangsúlyozása, egyáltalán nem volt tetten érhető sem a barokk társasági kultúra diskurzusaiban, sem pedig az esztétika baumgarteni születésénél.¹³¹ Ahogy arra már dolgozatom bevezető fejezetében utaltam, igazán explicit módon először Shaftesburynél és az őt követő *common sense*-gondolkodóknál válhatott az ízlés nem pusztán az egyén társias viselkedésének, de egyben magának a morális és társadalmi rendnek is fundamentumává. A klasszikus brit konzervativizmus esztétizált politikafilozófiája a XVIII. század végére már magától értetődővé tehetette, hogy az ízlés problémái körül szükségképpen szökkennek szárba súlyos etikai és társadalmi kérdések, s hogy ezáltal az esztétikai tapasztalatok megélésének durva politikai konklúziói lehetnek. Ennek természetesen nyoma sincs a baumgarteni kísérletben, viszont nagyon határozottan van jelen nem pusztán *Az ítélőerő kritikájában*, de már az egyértelműen az empirikus esztétikák nyomát magán viselő pre-kritikai *Megfigyelésekben* is. Kant már azon gondolkodók közé tartozik, kik az esztétikai autonómiát megkísérelték összefonni a szép tapasztalatának közvetett politikai és etikai konklúzióival: ahogy arra az előző fejezetben utaltam, az egyedi felől az általánosig tartó út gondolata nála már elért morális, *tehát* politikai megfogalmazásához. Ráadásul teljesen magától értetődően. *Az ítélőerő kritikája* semmifajta újdonságot nem lát abban, hogy az esztétikai tapasztalatok vagy az ízlés képessége a moralitás szimbólumaként tud működni, ahogy abban sem, hogy a fenséges tapasztalatában a magamban rejlő nem-érzéki nagyságra bukkanhatok, és persze abban sem, hogy az esztétikai ítélet lényegét el lehet gondolni az emancipáció modelljének megfelelően.

Tehát összefoglalva: ezt a mára már jól feldolgozott történetet egy okból szerettem volna újra elmesélni. A hagyományos esztétika kortárs kritikái jellemzően azt tartják előbbi legsúlyosabb bűnének, hogy legkésőbb a korai romantika idejében bekebelezte az esztétikát a művészetfilozófiával, s ahelyett, hogy eredeti céljának megfelelően az életünket meghatározó hétköznapi esztétikai tapasztalataink minél szigorúbb fenomenális vizsgálatába fogott volna, inkább a művészet körül termelődő diskurzusok mintájára értelmezte (félre) előbbieket is. Egyszóval, hogy a művészet befogadásának normatívái felől próbálta meg leírni az attól

¹³¹ Ez értelemszerűen a brit és a német politikai viszonyok eltéréséből is következik. A brit esztétikák politikai érzékenységét pontosan az a társadalmi jelenség feltételezte, mely egyébként később a német diskurzus alapját is jelentette: a társadalmi nyilvánosság kialakulása és súlyának hirtelen megduzzadása.

alapvetően különböző, tág értelemben vett esztétikai tapasztalatainkat is.¹³² Nos, amire rá akartam mutatni, hogy ez talán éppen fordítva történt. Azt hiszem, inkább érdemes úgy tekintenünk erre a történetre, mint amelyben a korai nem-művészetfilozófiai esztétika alapvető orientáltságából, felfedezéseiből és logikájából nőttek ki a Művészetrel való találkozásaink szabályrendszerei. Azokban az években, mikor a művészetet értelmező hagyományos esztétikai gondolkodás kialakul, lényegében nem történik más, mint hogy a megelőző esztétikai diskurzusok átformálódnak művészetfilozófiai diskurzusokká, s ezáltal éppen előbbieik határozzák meg azokat a normatívákat, melyek az autonóm Művészet területét aztán megszervezik. A különös általánosságának, a konkrét individualitásnak, az ismeretelméleti szubtilitásnak és fokozatiságnak beszédei úgy szólaltatták meg a műalkotásokat, mint ahogy korábban egyáltalán nem volt kedvük beszélni, és éppen ennek volt igazán döntő hatása a műalkotásokkal kapcsolatos attitűdjeinkre nézvést is. Ezért mondható, hogy a Művészet esztétizálódott előbb, és pedig pontosan az esztétika tudományában rejlő metafizikai, etikai, politikai alapvetések hatására, majd csak ezt követte a visszahatás, a természeti és hétköznapi széptanok művészetfilozófiaként való „félreértése”. Az esztétika sosem volt ebben teljesen ártatlan.

Pontosan ez magyarázhatja azt a nehezen érthető tény, hogy miért is kezdtük egyszer csak úgy megalkotni a befogadás, az alkotás és a mű autentikus formáinak normatíváit, hogy azok egyedi és univerzális, különös és általános, kritika és rend, problematizáltság és megváltásvágy, meghaladás és megszilárdulás dialektikájában fogalmazódjanak meg. A nemmé váló partikuláris egyén gondolata (a felvilágosodás emancipációmodellje) talán nem véletlenül talált otthonra egy olyan diszciplínában, mely születésétől fogva az egyediség általánosságának vizsgálatát tűzte ki zászlajára, és amely pont ebből fakadóan a XVIII. század végére a Művészet szabályrendszereinek legfontosabb törvényadóivá válhatott. Az autonóm művészet filozófiája abban a pillanatban születik meg, mikor a korai esztétika és a felvilágosodásbéli emancipációgondolat egymásra talál, majd közös otthonát a műalkotásokban jelöli ki.

¹³² Lásd például Saito: *Everyday Aesthetics*. 9–43., Schaeffer: *Adieu à l'esthétique*. 44-45.

2. Zavarra nevelés – Schiller

A művészet tulajdonképpeni szabadsággyakorlatait végül a korai német idealizmus és a korai romantika filozófiái dolgozták ki. Ezek volt azok a hagyományok, melyekben tartósan megképződhettek és egészzé szervesülhettek azok a gyakorlatok és szabályok, illetve az ezeken alapuló esztétikai attitűdök, melyek a természet és a művészet fölött érzett tetszést az ember lényegi szabadságának felfedezésére vonatkoztathatták – vagy ahogy korábban fogalmaztam: a szépséget és a művészetet a szabadság iskoláivá tehték. A társadalmi emancipáció, a szabadság megvalósítandó birodalma immáron explicit módon válhatott a művészet tulajdonképpeni értelmévé; emancipáció, kultúra és művészet elválaszthatatlanul fonódhattak össze, a kultúra diskurzusát a művészet, a művészet diskurzusát a kultúra kezdhette uralni. Ami a kanti ízlésfilozófiában még implicit volt, az Schillernél már restriktív nélkül kimondatott: az „ízlés birodalma a szabadság birodalmává” vált.¹³³

Szépség és szabadság így elgondolt és explicit összefonódásának első igazán paradigmatiszma szöveghelye – habár a mű a természeti szépet kutatja – Schiller *Kallias-leveleiben* található. Itt a következőt olvassuk:

Ha mármost a gyakorlati ész egy természeti lény szemlélésekor azt fedezi fel, hogy az önmaga által van meghatározva, akkor *szabadsághoz való hasonlóságot* vagy röviden *szabadságot* tulajdonít neki [...]. Mivel azonban az ész pusztán kölcsönzi az objektumnak ezt a szabadságot, lévén hogy *semmi más nem lehet szabad, csak az érzékin-tüli, és maga a szabadság mint olyan sohasem* lehet adva az érzékek számára, röviden, mivel itt pusztán arról van szó, hogy a tárgy szabadnak *jelenik meg*, s nem valóban szabadként *van*: ezért a gyakorlati ész formájával való ilyen analógiája nem tényleges szabadság, hanem pusztán *szabadság a jelenségben, autonómia a jelenségben*.¹³⁴

Tiszta sor: a szépség tulajdonképpen nem más, mint a szabadság megjelenése; a szépséget szükségszerűen kísérő esztétikai öröm oka pedig azon alapul, ahogyan a szabadság láthatóvá, tapinthatóvá lesz. A probléma mindössze az, hogy ez a gondolat tulajdonképpen kimondhatatlan

¹³³ Schiller: Kallias, avagy a szépségről. Ford. Papp Zoltán. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 60.

¹³⁴ Uo. 31.

kellene legyen abban a hagyományban, melyben Schiller is gondolkodik. Egy jó kantianus számára, amilyen a maga sajátos módján ő is volt, a szabadság érzékelhetővé válása, a minket körülvevő természetben való megmutatkozása tulajdonképpen maga a *horribile dictu*. A természet itt definitíve az, ami *nem szabad*, ami legfeljebb szabadságunkat elszenvetni képes, ami annak kizárólag anyaga vagy próbaköve lehet. Ezt persze Schiller is így vallja. Mégis úgy véli, hogy habár metafizikai értelemben nem állítható a szabadság a természet attribútumának, ez még nem jelenti azt, hogy a fák, füvek, virágok ne is *látszódnának* szabadnak bizonyos szerencsés konstellációikban. A természet képes arra, hogy szabadnak *tűnjön*, csakhogy ez sosem pusztán magán a tárgyon múlik, sokkal inkább a rajta csüggő tekinteten, az autentikus esztétikai pillantáson, mely a megfelelő hozzáállással a gyakorlati ész formájára bukkanhat. A természetben rejlő autonómia csak abban az esetben értelmezhető, ha esztétikai kérdésként gondoljuk el: a szabadság csak mint szépség látszhat.

A *Kallias* tragédiája (és vélhetően befejezetlenségének oka is) lehetetlen küldetésében rejlik. Schiller arra tesz kísérletet, hogy miközben bizonyos értelemben végletesen radikalizálja az esztétika szubjektív fordulatát, mégis megkísérli felkutatni azt, amit Kant kizárt az esztétikai vizsgálat területéről: a szép tárgy objektív tulajdonságait.¹³⁵ A *Kallias* koncepciója pontosan azért dől össze, mert Schiller úgy próbálta – legalább részben – visszaállítani jogaiba az objektív esztétikai megközelítést (mely tehát a szépséget részben a tárgynak tulajdonítja, ezért el tudja gondolni annak kritériumait), hogy közben valami olyasmit tett a szépség alapelvevé, ami a szubjektum proaktív esztétikai tevékenysége nélkül egyszerűen elgondolhatatlan volna: a természetben megjelenő szabadságot. Úgy próbálta felkutatni a szép objektív törvényeit, hogy annak lényegét egy kizárólag a szubjektumban rejlő tartalommal magyarázta; úgy próbálta részben a tárgyban meghatározni az esztétikai élmény alapját, hogy közben minden korábbinál nyilvánvalóbbá tette: az autentikus esztétikai tapasztalat elvileg sem lehet más, mint egy attitűdnek, a tekintet egy sajátos odafordulásának produktuma.

Ha újra visszatérünk dolgozatom eredendő megközelítéséhez, a Schiller által oly nagyon keresett attribútumok – legalábbis a mi nézőpontunkból – érdektelenné válnak. Azt ajánlom, hogy mint minden hagyományos esztétikai elmélet minden leíró tézisé, úgy a *Kallias* „autonómia a jelenségben” gondolatát is értelmezzük normaként, az esztétikai figyelem helyes

¹³⁵ Schiller ezt a pozíciót próbálja kijelölni a *Kallias* elején, mikor felvázolja azt a négy lehetséges esztétikai megközelítésmódot, melynek, állítja, egyedül utolsó pozícióját nem foglalta még el senki előtte. „Érdekes megjegyezni, hogy az én elméletem a szép meghatározásának negyedik lehetséges formája. A szép meghatározása vagy objektív, vagy szubjektív, és pedig vagy érzéki-szubjektív (mint Burke-nél és másoknál), vagy szubjektív-racionális (mint Kantnál), vagy racionális-objektív (mint Baumgartenné, Mendelssohnnál és a tökéleteskedők egész seregénél), vagy legvégül érzéki-objektív.” Uo. 24.

irányításának gyakorlataként. Schiller valójában arra kér bennünket – s bár ő ezt nem igazán látja, de igen forradalmi módon –, hogy *a természettel való esztétikai kapcsolatainkban folyton a lényegi szabadságunkkal való találkozást reméljük és keressük*. Alkossuk meg úgy esztétikai attitűdjeinket, a természethez forduló pillantásunkat, hogy azzal képesek legyünk az egyébként csöndes, sőt hangtalan és jelentéstelen természeti jelenségekben is megtapasztalni emberi lényegünket: szabadságunkat. Az persze igaz, hogy a szubjektum felhívására a természet nem mindig, nem minden formájában rezonál, azt viszont – objektív elvek keresése ide vagy oda – Schiller is látja, hogy az első szó mindig a miénk kell legyen; a természet a mi munkánk nélkül nem tudna úgy beszélni, ahogy az esztétikai pillanatban teszi.¹³⁶

Mindez már vélhetően önmagában is elegendő lenne ahhoz, hogy láttassuk az esztétikai leírásban meghúzódó súlyos etikai és politikai konklúziókat, ám Schiller tovább megy. Mivel, mondja, az esztétikai pillanatban a természetben más sem látszik, mint szabadságok sokasága, így ezek az élményeink a totális, beteljesült szabadság politikai realitásának előképeivé válnak. Ahogy Schiller írja,

az esztétikai világban minden természeti lény szabad polgár, akinek a legnemesebbekkel egyenlő jogai vannak, s még az egész kedvéért sem kényszeríthető, hanem mindenbe teljesen magától kell beleegyeznie. Ebben az esztétikai világban, mely egészen más, mint a legtökéletesebb platóni állam, még a kabát is, amelyet hordok, azt követeli tőlem, hogy tartsam tiszteletben szabadságát.¹³⁷

A jól megformált esztétikai tapasztalatban a szabadság egész birodalma mutatkozik meg, ahol minden cél és semmi nem eszköz, ahol minden létező saját autonómiájával hivatkozik, de úgy, hogy az mindig a másik szabadságának elismerésén alapul. Az esztétikai tapasztalatban egy ideális, a különböző szabadságok kölcsönös elismerésén nyugvó társadalmi állapot előzetes képével szembesülünk. Nevezzük ezt a társadalmat liberálisnak vagy republikánusnak,¹³⁸ mégiscsak egy olyan, az elidegenedett állam súlyát és korlátozó erejét magáról levető, a szabadságot és a társadalmi kohéziót az individuumokra alapozó világ ez, ahol az általános az egyes természetes következményének tűnik: ahol a társadalom a tökéletesen szabad egyének

¹³⁶ Schiller: A kellemről és a méltóságról. Ford. Papp Zoltán. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 80.

¹³⁷ Schiller: *Kallias-levelek*. 56.

¹³⁸ Schiller politikai koncepcióját megszokott módon, már csak jellemző szóhasználat miatt is, liberálisnak szokás nevezni, de például Frederick Beiser a republikánus megközelítés jogossága mellett érvel. Lásd Frederick C. Beiser: *Schiller as a Philosopher. A Re-Examination*. Oxford, Clarendon Press, 2005. 124–125.

organikus egységeként jelenik meg. Olyan kormányzás, mely, habár létezik, mégsem mutatja meg magát, amely elrejtőzik azáltal, hogy a kohéziót biztosító társadalmi törvényeket az egyének annyira természetesen követik, hogy úgy tűnik, valójában semminemű szabályt nem tartanak be – leszámítva azt, ami legsajátabb természetükből következik.¹³⁹ A moralitás interiorizálttá vált és ezáltal naturalizálódott is: a szabadság lett az ember ösztöne, az általánosra irányulás pedig az egyén legsajátabb természete.¹⁴⁰

A *Kallias-levelek* és *A kellemről és a méltóságról* az esztétika tágabb területein dolgozzák ki azokat a gyakorlatokat, melyek aztán – főként a schilleri *opus magnumban*, az *Esztétikai levelekben* – a művészetfilozófia nagyhatású keretezésévé váltak. Schiller persze már, bár még transzcendentális megokolás nélkül, 1784-ben megteszi azokat a lépéseket, melyek életművének történeti jelentőségét mai napig biztosítják. A még inkább Lessing, mintsem a későbbi, transzcendentálfilozófiával kacérkodó Schiller tollára emlékeztető *Színház mint morális intézményben* már a múltó vallás pótlékának kiáltja ki a kultúrát, mely képes arra, amire a törvénykezés és az állam operatív cselekedetei soha nem voltak képesek: a morál bensővé tételére és így annak pozitív megvalósítására. Azt állítja, a törvények csak tiltani képesek, a legalitás negatív birodalmát tudják csak megalkotni, ebből fakadóan a jó emberi élet pozitív morálja mindig az államon kívül keresendő eszközökkel fejleszthető. A színház az az eszköz, ahol a morál ilyen bensővé tétele és pozitív megvalósulása lehetségessé válik, és ami ezáltal valóban elő tudja segíteni az emberi nem nevelődésének ügyét.¹⁴¹

Ami engem mindebből, nem csak e rövid írásból, de egyben az *Esztétikai levelekből* is igazán érdekel, az a művészet Kultúrává tételének nagy schilleri kísérlete. Ezekben a szövegekben szinte tapintható, hogy miként kezdi el helyettesíteni a magaskultúra a sikertelen és önmagában minden esetben reménytelenségre ítélt politikai forradalmat a világ otthonossá tételének, az emberi nem kialakításának, a lényegi szabadság megteremtésének

¹³⁹ Schiller: *A kellemről és a méltóságról*. 97–98.

¹⁴⁰ Szellemben, és bizonyos értelemben jogosan is utal arra Eagleton, hogy egy ilyen társadalom és annak ilyen morálja lényegében megfelel a Gramsci-féle hegemonia tökéletes megvalósulásának. Viszont persze, mint az esztétika történetében minden a *The Ideology of the Aesthetic* koncepciója szerint, ez is kétarcú jelenség, hiszen mindeközben ugyanúgy olvashatjuk ezt a politikai programot az elidegenedett struktúrák elleni harc meghirdetéseként is. Lásd Eagleton: i. m. 105–106. Itt jegyzem meg, hogy bevett gyakorlat a kortárs irodalom egy részében az esztétikai szubjektum „formalitásának” elutasítása, azt állítva, hogy annak elsődleges törekvése, hogy kiirtsa művészeti attitűdjeink terepéről a befogadók materiális különbségeit, eredendő partikularitását. Azt hiszem, ez a megközelítés egyszerűen figyelmen kívül hagyja, hogy az esztétika mint a partikularitás általánosságának kísérlete távolról sem abban látta reményeit, hogy az egyes feláldoztassék az általános oltárán, hanem abban, hogy mindenki a maga módján, akár anyagi: nemi, osztálybéli, rasszon alapuló) különösségeivel legyen alkalmas egy általánosabb létre. Az előbbi álláspont klasszikus példája Elizabeth E. Bohls: *Disinterestedness and Denial of the Particular*. Locke, Adam Smith, and the Subject of Aesthetics. In *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. 16–51.

¹⁴¹ Schiller: *A színház mint morális intézmény*. Ford. Papp Zoltán. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 9–22.

küldetésében.¹⁴² Ahogy már dolgozatomban bevezetőjében is utaltam rá, a Kultúra modern programja elsődlegesen abban áll, hogy a XVIII. század végére filozófiai közmegegyezéssel teszi azt az egyébként egyáltalán nem magától értetődő gondolatot, miszerint a társadalom kohézióját fenntartó szimbolikus rendet (a kultúrát mint életmódot) immáron az emberi szabadság, kreativitás és racionalitás legmagasabb szintű objektivációinak (a magaskultúrának mint alkotások sokaságának) kell biztosítani.¹⁴³ A tudományos művek és a művészeti alkotások tulajdonképpeni feladata, hogy pótolva a kifakult és szubjektívvé lett vallás erejét, olyan mindannyiunk számára közös vonatkozási pontokat biztosítsanak, melyek új, felvilágosult társadalmaink eltűnőben lévő kohéziójának lehetőségfeltételeiként szolgálhatnak – melyek lehetővé tehetik egy dezorientált és pluralizált modern világ egységének kialakulását is. Vagy ahogy Habermas épp a *Levelek* kapcsán fogalmaz, melyek megvalósíthatják „a kölcsönös megértés [*Verständigungsbeziehungen*] forradalmasítását”.¹⁴⁴

A döntő kérdés, hogy ez a rend és kohézió mégis hogyan hozható el úgy, hogy az nem az állam rémuralmában, az üres és elidegenedett általánosság egyes fölötti türanniszában, hanem az egyesek szabadságában artikulálódik; hogy mégis hogyan nőhet ki az egyénből a nem? A kulturális modernitás ilyen logikája persze joggal található otthonra mindenekelőtt a szigorú filozófiában, a nagyot fejlődő pozitív tudományokban és egyáltalán az elvileg konszenzusra és az Egy-igazságra törekvő diszkurzív tudás területén. Érthető elgondolás, ha időnként kissé naivnak tetsző is, az egyszerre az egyén szabad belátásán és egyszerre a dolgok fennállásának és az igazságnak vasszigorán alapuló tudásba fektetett ilyen remény, hiszen a valódi tudományos tudás sajátossága pontosan az, hogy úgy képes mindenki számára kötelező érvényű ismeretekkel szolgálni, hogy ezekbe az igazságokba minden egyes egyénnek jóhiszeműen kell beleegyeznie. Egyetérthetünk abban, hogy $2+2=4$, hogy a termodinamikai folyamatok során bár átalakulhat, de el nem vesztethet az energia, és talán még abban is, hogy Wormsban konkordátum íratott alá 1122-ben – ezt az egyetértést pedig semmifajta kényszer nem váltja, nem is válthatja ki belőlünk, pusztán a mindannyiunkban ott székelő ész kötelez minket az elfogadására.

Csakhogy a művészettel láthatóan nem ilyen egyszerű a helyzet. Nem véletlenül mosolyogta meg az érett Hegel a kor romantikáját, nem véletlenül szegezte szembe az új

¹⁴² Ahogy a *Levelek* fog meglepődni, négy-öt évvel 1789 után: „miért hát, hogy még mindig barbárok vagyunk?” Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. 177.

¹⁴³ A kultúrák tudományos vizsgálatának sokáig pontosan az volt a gátja, hogy ezt a törekvést ténynek tartva, egy társadalom magaskultúrájából próbáltuk megérteni annak tág és nem normatív értelemben vett kultúráját is. Ennek klasszikus kritikáját lásd Williams: *A kultúra elemzése*. Ford. Pásztor Péter. In *A kultúra szociológiája*. 33–40.

¹⁴⁴ Jürgen Habermas: *Filozófiai diskurzus a modernségről*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Helikon, 1998. 45.

mitológia reményével a művészet végének téziséét.¹⁴⁵ Hegel azt ismerte fel, hogy miközben a művészet kizárólag akkor teremthetne kultúrát, ha képes volna olyan konszenzuális jelentéseket alapul venni és megteremteni, melyek egy egész nép, ne adj isten, a teljes emberi nem számára szolgálhatnának közös értelemforrásként, addig a műalkotásokkal való modern foglalataskodásunk éppen most vált minden korábbinál személyesebb ügyünké, éppen most lett minden korábbinál szubjektívebbé. Ezt persze a romantika is tudta, a különbséget az jelenti, hogy ő abban is hitt, hogy ez a jövőben majd másképp lehet – nem véletlenül törekedett egy objektív, de modern művészet létrehozására. Hegel nem fogalmazott meg ilyen normatívákat és vágyakat, hanem józanabban közelítve a kérdéshez, pusztán bejelentette annak az igénynek anakronizmusát, mely a művészet kultúrává válását a modernitásban remélte.¹⁴⁶

Ismétlem, Schiller és az őt követő romantikusok nem adták fel ilyen könnyen a művészet világkultúrává válásának programját. Ezért aztán azzal voltak kénytelenek kísérletezni, hogy mégis hogyan lehet valami úgy modern művészet, hogy közben kultúrateremtő művészet is;¹⁴⁷ hogy miként lehet valamit az egyén preferenciáiban gyökerező modern esztétikai attitűdökkel úgy befogadni, hogy az közben mégis a társadalmi konszenzust erősítse. Pontosan ebben a harcban és e harc által meghatározottan hozták létre azt a kulturális logikát (pontosabban: dialektikát) is, mely a művészet következő kétszáz éves sorsát, minden dicsfényét és az összes rosszhíret, gyakori hasznát és gyakori kárát alapvetően határozta meg. *Azt a gondolatot, miszerint a művészet nyitottságánál fogva válhat kultúrateremtővé.*

*

Az Esztétikai levelek a Művészetnek e logika által való megformálási kísérlete.

¹⁴⁵ Az új mitológiáról és a művészet végéről mint egymás *pendant*-jairól, lásd Walter Jaeschke: *Ästhetische Revolution. Einführende Bemerkungen*. In Jaeschke – Helmut Holzhey (Hrsg.): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1990. 4–5.

¹⁴⁶ A művészet végének klasszikus koncepcióját lásd Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Atlantisz, 2004. 58. Ezt a szöveghelyet persze sokan, sokféleképpen értelmezték, én legfőképpen azt az olvasatot követem, amit például Márkus György is, aki szerint a művészet vége, ami lényegében egy funkcióvesztés, egybeesik a művészet művészetté válásával, autonómiájának elérésével is. Lásd Márkus: Hegel és a művészet vége. Ford. Farkas János László. In *Kultúra, tudomány, társadalom*. 521–547.

¹⁴⁷ A „kultúrateremtő művészetet” úgy értem itt, ahogy például Radnóti Sándor, mikor azt írja, „korunk magasművészete nem kultúrateremtő művészet. A mindig új furorja, a műalkotás szigetyszerű egyedisége s ennek megfelelően a pusztán értékmegőrző, illetve -fenntartó művészet és tevékeny műkedvelés devalvációja [...] nem kedvez annak a lassú folyamatnak, amelyben a kultúrák kibontakoznak.” Radnóti: *Tömegkultúra*. In uő: „*Tisztelt közönség, kulcsot te találj...*” Budapest, Gondolat, 1990. 269–270. Ezután Radnóti azt a szellemes megállapítást teszi, hogy amennyiben a modern művészet állandóan különböző szubverziókban kívánja megfogalmazni magát, akkor mégiscsak teremt kultúrát: jelesül a maga ellentétét, a tömegkultúrát.

A valódi levelekként még javarészt 1793-ban íródott, majd később műformában a *Horenban* 1795-ben megjelent mű kétségkívül olvasható úgy, mint a weimari klasszika tulajdonképpeni dokumentuma.¹⁴⁸ Az esztétikai államot, mely arról ismert, hogy abban „a szép közlés egyesíti a társadalmat, mert a mindenkiben közösre vonatkozik”,¹⁴⁹ valóban földre szállt görög istenek és minden ízükben kiművelt teljes egyének lakják; olyan állam ez, melyben a társadalom erőinek harmonikus egysége, mindennek mindennel való megbékélése épp ezen egyének integritásán alapul. Az egymást feszítő ellentétek feloldódnak egy magasabb szintézisben, a régi és barbár természeti állapotot végül felváltja az ember által teremtett, szabad és kulturált második természet. A szabadságok nem gyengítik, hanem erősítik egymást, a kultúra uralma pedig megteremti a civilizációs folyamat során elvesztett kohéziót.

Schillerben valójában már ekkor is jókora klasszicizmus lakott, ez nem is lehet kérdés. Viszont azt hiszem, súlyos tévedés volna pusztán így, úgymond a *Wilhelm Meister* függelékeként olvasni a schilleri esztétikai koncepciót. Amikor a *Levelek* íródnak, az 1790-es évek legelején, még távolról sem válik el egymástól olyan egyértelműen a klasszicizáló idealista hagyomány és az éppen születőfélben lévő német romantika, mint ahogy az a XIX. század elején már tapasztalható. Schillernek a hagyományban betöltött pozíciója voltaképpen nagyon is sokszínű, hisz épp annyira tartozik a kantiánus, de Kantot meghaladni (vagy épp jobban érteni) kívánó idealistákhoz és a Goethe- vagy Wieland-féle weimari klasszicizmushoz, mint ahogyan a korai romantikához is. Pontosan ez az eklekticizmus az, ami Schiller *Levelekbéli* koncepciójának árnyalatgazdaságát és egyben legmélyebb kulturális hatását kiváltja. Az *Esztétikai levelek* Schillere nem azért igazán jelentős, mert *pusztán* megalapozza a művészet konszenzuális kultúrává válásának klasszikus elméletét, hanem azért is, mert azt mindeközben olyan befogadáselméletre alapozza, mely a romantikában megszilárduló nyitottság-diskurzusokra hajaz.¹⁵⁰

Erre itthon elsősorban Papp Zoltán hívta fel a figyelmet. Papp Schiller-olvasata amellett foglal állást, hogy a schilleri esztétikát javában meghatározza az ész „alulmaradásának”, a megértés sikertelenségének mozzanata is.

¹⁴⁸ Erre vállalkozik például fontos történeti művében, Walter Horace Bruford: *Culture and Society in Classical Weimar. 1775–1806*. Cambridge, University Press, 1962. 271–290.

¹⁴⁹ Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. 258.

¹⁵⁰ Pontosan ezért igazán problémás Chytry nagyívű koncepciója a Winckelmanntól Marcuséig tartó „esztétikai állam” folytonosságáról. Amennyiben Schillert éppúgy a winckelmanni örökség szerves részeként (és főképp akként) kezeljük, mint Goethét vagy Wielandot („az esztétikai humanizmust”), akkor szükségképp félreértjük a *Levelek* jelentőségét. Vö. Chytry: *The Aesthetic State*. 70–105.

Schiller [...] kiélezi itt, ami Kantnál még inkább az esztétikai eszme teorémájának implicit velejárója volt, mintsemhogy explicite megfogalmazódott volna: hogy a befogadás mentális diszharmónia, érzékelés és értelem kollíziója az utóbbi alulmaradásával. A szép önmaga által meghatározott, mert hiába próbálják, nem hagyja fogalmilag vagy szabály által meghatározni magát.¹⁵¹

A szép autentikus megtapasztalásában távolról sem pusztán minden egyé válásának, a szintézis csodájának élményével találkozhatunk, hanem épp így az erőteljes zavarral, a radikális meghatározatlansággal is, mely az esztétikai tapasztalat individualitásából következő érthetlenségen alapul. Nem pusztán zárójelezzük ilyenkor a tárgy értelmezését – és ez különösen igaz műalkotások esetében, ahol az értelem játékát, persze, Kant sem vitatta el¹⁵² –, hanem sokkal inkább arról van szó, hogy bár eszünk *megkísérli* a hiánytalan megértést, mégis elvérzik aközben. Ám épp ebben a bukásban rejlik az élmény maga.

Schiller már a *Kallias*ban is úgy próbálja körvonalazni az esztétikai attitűd helyes formáját, mint amelyben a kimerítő megértés *sikertelenségének* élményére kell törekedjünk. Az autonómiát a jelenségben akkor lehetünk képesek felfedezni a természetben, mondja, ha utóbbi meghatározó alapját nem tudjuk megtalálni semmi másban, mint pusztán önmagában. „Egy forma akkor jelenik meg tehát szabadnak, ha alapját sem nem találjuk rajta kívül, *sem készítetve nem vagyunk arra*, hogy rajta kívül keressük [...] egy objektum akkor ábrázolódik szabadként a szemléletben, ha formája nem készíteti a reflektáló értelmet egy alap felkutatására”.¹⁵³ Hiába végzünk kognitív tevékenységet az esztétikai befogadás során, mégis akkor éljük meg a szép tapasztalatait helyesen, ha az értelem eredendő törekvésének nem engedve, elkerüljük a jelenség tökéletes megértését. A február 18-ai *Kallias-levél* gondolat kísérlete éppen ezt próbálja megmagyarázni. Képzeli el, mondja Schiller, egy embert, akit haramiák támadtak meg, és miután jól megverték és levetkőztették, még sorsára is hagyták a hideg országúton. Öt vándor érkezik ezután egyesével, kik mind eltérő motiváció szerint bár – ki önérdékből, ki a kötelességtől hajtva –, de segíteni kívánnak a szerencsétlennek. Az önsorsrontó sebesült egyik vándor segítségét sem kívánja elfogadni, szintűgy különböző okokból, ám végül egy nehéz

¹⁵¹ Papp Zoltán: Nemtudásunk lendületével. Schillerről. In *A tudom-is-én-micsoda fogalma*. 182.

¹⁵² Az „esztétikai szubjektivizmusnak” gyakori és sommás bírálata főképp annak a Gadamernek köszönhető, aki egyébként maga sem győzte az *Igazság és módszer* után hangsúlyozni, hogy tudomása van a kanti esztétika természetorientáltságáról, s arról, hogy a szép analitikájának első mozzanatát Kant sem tartotta érvényesnek a művészetre nézve; hovatovább a befogadásban sajátos kognitív tevékenységet fedezett föl. Lásd például: Gadamer: Szemlélet és szemléletesség. Ford. Kukla Krisztián. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat, 2002. 132.

¹⁵³ Schiller: *Kallias-levelek*. 36.

terhet cipelő vándor jelenik meg, aki szintén felajánlja segítségét. Ez az ember az első, akinek tulajdonképpen semmilyen indoka nincs arra, hogy miért is segítsen, otthagya terhét az országúton, nem magyaráz, nem keres elveket és érdekeket a segítség megokolására, pusztán azt mondja, „nem tudom, és nem is érdekel [...], csak azt tudom, hogy segítségre van szükséged, én pedig tartozom segíteni”.¹⁵⁴ Amit Schiller állít, hogy ez lesz az egyetlen cselekedet, melyet valóban szépnek nevezhetünk; és az egyetlen, melyet a némileg esztéta beállítottságú sebesült szívesen el is fogad.

A vándorok történetéből persze – kognitív tevékenység ide vagy oda – levonható volna az a következtetés is, hogy Schiller egyszerűen megismétli a kanti esztétika *epoché*ját, és kivonja az értelem reális törekvéseit az esztétikai tapasztalatból. A megismerés azért nem ér el céljához, mert el sem indult oda. Vannak viszont más szöveghelyek, amelyek egyértelműen Papp megközelítését erősítik. Kitüntetetten ilyen a fenséges schilleri értelmezése, ahol a nem hiánytalan megértés morális jelentősége már teljes nyíltsággal jelenik meg. *A fenségesről* a következőt írja:

ha [az ember] önszántából letesz arról, hogy a jelenségek e törvény nélküli káoszát a megismerés egysége alá próbálja foglalni, akkor a másik oldalon bőségesen elnyeri azt, amit ezen az oldalon veszni hagy. Éppen az, hogy a jelenségek eme kavargó tömkelegéből teljességgel hiányzik a célkapcsolat, miáltal az értelem számára – melynek a kapcsolódás e formájához kell tartania magát – erejét meghaladónak és használhatatlannak bizonyulnak, éppen az teszi őket annál találóbb jelképpé a tiszta ész számára, mely pontosan a természet e vad szabálytalanságában látja ábrázolva a természeti feltételektől való saját függetlenséget. Mert ha a dolgoknak valamely sorát teljesen megfosztjuk egymás közti kapcsolataiktól, akkor megkapjuk a függetlenség fogalmát, amely meglepően egybevág a szabadság tiszta észfogalmával.¹⁵⁵

Ez a meghatározás azért igazán jelentős, mert benne nem csak Schiller kapcsolódása figyelhető meg a fenséges kanti meghatározásához, de egyben finoman megmutatkozik az attól való eltérése is. Kant bár fölfedezte önnön morális nagyságát és természettől való függetlenségét a fölötte terjengő csillagos ég végtelenjében és a tomboló erdei viharban, viszont soha nem állította volna azt, hogy „ha a dolgoknak valamely sorát teljesen megfosztjuk egymás közti

¹⁵⁴ Uo. 39–40.

¹⁵⁵ Schiller: *A fenségesről*. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 363.

kapcsolataiktól, akkor megkapjuk a függetlenség fogalmát, amely meglepően egybevághat a szabadság tiszta észfogalmával”. Vagy legalábbis az *Ítéloerő kritikája* írásakor még semmiképp.¹⁵⁶

Frederick Beiser mutat rá arra Schiller-monográfiájában, hogy a *Levelek* legalább három, egymástól eltérő szabadságfogalmat használ szimultán módon. Úgy ír,

az *Esztétikai levelekben* a szabadság három fogalma van jelen: a *morális* szabadság, mely a morális autonómiában áll, abban az erőben, hogy pusztán az értelem által cselekedjünk; az *antropológiai* szabadság, mely az önmegvalósítás ereje, olyan cselekvés, melyben racionális és érzéki erőink totalitásának megfelelően cselekszünk; és a *meghatározatlanság* vagy *választás* szabadsága, mely az az erő, amivel a tevékenység különböző alternatívái közül választunk, legyenek azok racionálisak vagy érzékiek.¹⁵⁷

Ez a legutóbbi számunkra a legérdekesebb, már csak azért is, mert *A fenségesről* imént idézett szöveghelye pontosan ezt, a Kant számára, legalábbis a *Kritikák* írása alatt, még valódi szabadságként el nem fogadható, a szabad önmeghatározásra irányuló megközelítést tematizálja. Schiller szerint a fenséges tapasztalatában, mikor értelmünk elbukik, és a természet kapcsolatai véletlenszerű káosznak tűnnek fel, valójában azért tapasztaljuk meg eredendő szabadságunkat, mert *a mindentől való függetlenségünket* olvassuk ki a látott zűrzavarból. Értelmünk elbukása az arra való szabadságunkat demonstrálja, hogy *szabadon határozhatunk meg önmagunkat* – ahogy Schiller mondaná: nem csak az érzékek, de egyben az ész alóli zsarnokságtól is felszabadulva. Ez pontosan az, amiről a huszadik levél nevezetes sorai beszélnek, mikor az esztétikai állapotot egy lényegileg „köztes”, az átmenetiséget magát jelentő élményként írják le, és éppen ebben az átmenetiségben látják a szabadsághoz vezető egyetlen utat. Az egyén „szabad hangoltsága”, a pillanat, mikor sem az ész, sem az érzék nem jut túlhatalomra annak erői között, a szubjektum olyan meghatározatlanságához vezet, mely éppen ebben a termékeny ürességében válhat a valódi szabad önmeghatározás alapjává. Idézzük a híres sorokat: „az ember nem mehet át közvetlenül az érzékeléstől a gondolkodáshoz [...]”. Ahhoz tehát, hogy az ember az elszenvetést öntevékenységgel, a passzív meghatározást

¹⁵⁶ Ezt azért fontos megjegyeznünk, mert *A vallás a pusztá és határain belül* már egészen máshogy áll a szabadság problematikájához, és pontosan a mindenre (legfőképp az immorálisra) való szabadság kérdésének megjelenése okán.

¹⁵⁷ Beiser: i. m. 156.

aktívvá váltsa fel, az szükséges, hogy egy pillanatra *szabad legyen minden meghatározástól, és a pusztá meghatározhatóság állapotán menjen keresztül*”.¹⁵⁸

Amit mindezzel mondani szeretnék, az az, hogy Schillernél az ember erőinek esztétikai összhangja távolról sem merül ki a szintézis kényelmes megvalósulásában, hanem sokkal inkább úgy mutatkozik meg, mint egymásnak feszülő erők kisülése; nem pusztá kibékülés tehát, hanem épp annyira a harcban való elbukás is, főképp, ami az értelmet illeti. Újra Papp tanulmányát idézve, Schillernél „az értelem esztétikai fiaskója, a valóság rendezetlenné válása és az így keletkező elbizonytalanodás mintegy ugródeszkául szolgál átlendülni »egy magasabb rendszer«-be, a »szabadság«-éba”.¹⁵⁹ Ilyen értelemben joggal állítható, hogy a magasabb szabadsághoz vezető út kijelölése furcsamód éppen azért lehet az esztétikai élmény sajátja, mert képes rendezetlenné tenni és elbizonytalanítani az egyént. Ahogyan a lényegi szabadság csak a szabad önmeghatározásból következhet, úgy alakulhat ki az ember erőinek összhangja és hiánytalan megfelelése azok vitájából és a vita okán létrejövő termékeny zavarból.

És itt érkeztünk el Schiller legfontosabb és legnagyobb hatású esztétikai teljesítményéhez. A schilleri esztétika személyiséggyakorlatainak célja, hogy *alkalmazásuk során a szubjektum úgy közeledjék a lényegi szabadság általánossága felé, hogy azt mindig saját, radikálisan kontingens individualitása feltételezze*. És ami ennél még fontosabb, hogy láthatólag a művészet, de egyáltalában az esztétikum azért játszhat ebben a folyamatban kitüntetett szerepet, mert eredendő funkciója az egyén meghatározatlanságának elősegítésében rejlik, mely az egyetlen út a szabad meghatározhatóság, tehát a tulajdonképpeni szabadság felé. Schiller ezzel a mozdulattal egyrészt kialakítja, másrészt esztétikai tapasztalatunkba szövi azt a kulturális dialektikát, mely a remélt magasabb rendet a meg-nem-értésből, az általános konszenzust az állandó disszenzusból, a beteljesülést pedig az átmenetiségből eredezteti. Ennek konkrét megvalósítását bízta a műalkotásokra, ebben jelöli ki azok tulajdonképpeni funkcióját, efelől határozza meg azokat a gyakorlatokat, melyeket a művészet hatására végeznünk érdemes magunkon – és pontosan ezzel teremti meg a nyitott, ám kultúrateremtő művészet nagyhatású eszményét is.

*

A felvilágosodás úgy volt képes profanizálni a kereszténység eszkatológikus-lineáris történelemképét, hogy azt közben összefonta a szabadság, az emberi akarat és tevékenység

¹⁵⁸ Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. 221.

¹⁵⁹ Papp: *Nemtudásunk lendületével*. 186.

jelentőségével, és legfőképpen: magával a kritikával.¹⁶⁰ A jövőben elérkező, immáron szilárd és az emberhez méltó lábakon álló szabad társadalmi rend reményét arra alapozta, hogy az ember képes leleplezni önnön előítéleteit, történetivé, ezáltal reflexívvé tenni a világában lévő természetit. Az ész ítélőszékének tulajdonképpeni feladata túlmutat immanens tevékenységén (a kritikán) és a felvilágosodás „pozitív programjaként” egyben szép, új világok felé mutat. Ahogy Márkus György fogalmaz:

azzal, hogy az utánczás elvét az újításával helyettesítette, a felvilágosodás által elindított új kor az emberi lehetőségek példátlan kiterjesztését és szakadatlan tökéletesítését ígérte. Kinyílt a történelmi várakozások horizontja, ez azonban nem jelentette annak tudomásul vételét, hogy a változás dinamikája előreláthatatlan és ellenőrizhetetlen. Épp ellenkezőleg: az ész uralmának eljövendő korszakát úgy ábrázolták, mint ami korábban soha nem tapasztalt társadalmi kohéziót, biztonságot és stabilitást hoz magával. A felvilágosodás azt remélte, olyan körülményeket teremtsen, amelyek között a változás már nem a normatív rend szétesését, a társadalmi identitás és folytonosság [...] elvesztését jelenti. Pozitív programja az volt, hogy a változás folyamatait, amelyek előtt a kritika destruktív ereje már megtisztította az utat, az ész által kijelölt közös mederbe terelje.¹⁶¹

A felvilágosodás tudta, hogy a kritika föllazít, hogy a tabukat nem ismerő reflexió állandóan muszáj lesz szembenézni a modernitás talajvesztésének rémével, s éppen ezért olyan különböző gondolati alakzatokat termelt ki, melyekkel megpróbált valamifajta hálót feszíteni e szakadék fölé. Azt remélte, a kritikus ész nem csak felbontani, de alapítani is képes lesz; hogy nem csak a jótékony zavarért, de a remélt megbékülésért is felelős lehet majd. Azok a profán eszkatológiák, melyeket modern történelemfilozófiáknak nevezünk, és amelyek a magaskultúra

¹⁶⁰ Megközelítem alapvetően elfogadja a XX. századi történelemfilozófiai gondolkodás talán legnagyobb hatású állításának, az ún. szekularizációs tézisnek igazságát. A történelemben való kimondott vagy látens értelemkeresés filozófiai gyakorlata, mely a felvilágosodás történelem- és haladásfelfogását is alapjaiban meghatározta (egyszóval a modern történelemfilozófia) Karl Löwith alapvető munkájának híres megállapítása szerint „a beteljesedésbe vetett bibliai hitből származik, s eszkatologikus előképének szekularizációjával ér véget”. Löwith: *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Ford. Boros Gábor – Miklós Tamás. Budapest, Atlantisz, 1996. A történelemfilozófia mint profán eszkatológia mérsékelt kritikái a szekularizációs tézisnek nem kérdőjelezi meg azt az alapvető állítását, melyre itt most támaszkodom, bár vitatják azt, hogy a modern történelemfelfogását ne rejtene magában olyan novumokat, melyekkel a korábbi zsidó-keresztény hagyomány semmilyen értelemben nem bírt (mint például a történelem lényegi nyitottsága). Lásd például Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán – Szabó Márton. Budapest, Atlantisz, 2003.

¹⁶¹ Márkus: A kultúra társadalma. A kulturális modernitás konstitúciója. Ford. Láncai András. In *Kultúra, tudomány, társadalom*. 31–32.

társadalmi célkitűzésének tulajdonképpeni bázisait is jelentették, pontosan a háló ilyen szerepét töltötték be.¹⁶² A kibékülések és szintézisek történelmi rendszere, a magasabb szabadság birodalma olyan koncepcióként lettek kidolgozva, melyeket a pluralitás, az egyet nem értés, az önkritika és önmeghaladás kellett szavatoljanak. Azt állították, hogy az emberi nem lényegi szabadságának az egyén negatív szabadságára kell alapozódnia.¹⁶³

Nos, azzal, hogy a schilleri gondolkodás a művészeti alkotás befogadásának adekvát gyakorlatait a magaskultúra ilyen logikája szerint dolgozta ki, egyben éppen ezt a dialektikát tette a műalkotások értelmévé. Azért felbecsülhetetlen a korszak esztétikai gondolkodásának, s kitüntetetten az *Esztétikai leveleknek* jelentősége, mert megalkották a művészetnek azt az ellentmondásos funkcióját, mely aztán különböző formákat öltve kísértetként járta be az utóbbi kétszáz év művészetértését és persze a különböző alkotási attitűdöket és művészeti formákat egyaránt. A klasszikus esztétikai diskurzus éppen ezt: kritika és utópia modern dialektikáját fonta bele esztétikai tapasztalataink szövetébe, és ezzel megalkotta azt a műalkotásokkal kapcsolatos elvárásrendszert, melyből a mai napig nem tudunk teljességgel kilábalni. *Az esztétika klasszikus hagyománya úgy teremtette meg a művészettel való találkozásaink adekvát élményét, mint amely egyrészt az eredendő nyitottságon, másrészt viszont a soha nem teljesen nyitott, egységes kultúrateremtés teljesítményén alapul.* Azt állította, hogy a teljesség a részlegesben, a nem az individuumban, a béke a zavarban, az egyetértés az egyet-nem-értésben, a valódi tudás pedig a megismerhetetlenben rejlik, és éppen ezt a logikát oltotta be művészettel kapcsolatos attitűdjeinkbe is. A korai esztétikák teóriái az individuális-általánosság lehetőségéről és a felvilágosodás elméletei a kulturális emancipáció vágyairól a művészet és az esztétikai tapasztalatok lényegévé lettek.

Azok a klasszikus szövegek és hagyományok, melyek a XIX. és XX. század során megalapozták, majd aztán folyton újrafogalmazták és megerősítették az esztétika (így a magasművészet) gyakorlatait, nagyjából abban az egyben egyeznek meg egymással, hogy ugyanezt a dialektikát örökítették meg eltérő módokon. A művészetfilozófia későbbi történeteiben szinte monoton egyhangúsággal merülnek fel újra és újra olyan kísérletek, melyek megpróbálták új formába önteni és máshogy elmesélni ugyanezt a dilemmát. Kritika és

¹⁶² Ez Miklós Tamás fontos állítása *Hideg démon* című könyvében, melyben különböző esettanulmányok segítségével amellet érvel, hogy „az értelemmel bíró világtörténelemre irányuló spekulációk nem egyszerűen az újkori európai technikai-társadalmi fejlődés teremtette helyzet [...] kihívására, hanem a felvilágosodás korai szövegeinek viszonylag magabiztos emberképe, történelemfelfogása, tudományélménye és optimizmusa utáni kiábrándultság és súlyos kételyek hatására jöttek létre”. Miklós: *Hideg démon. Kísérletek a tudás domesztikálására*. Pozsony, Kalligram, 2011. 12.

¹⁶³ Pontosán azokat szokás valóban antimodernista szerzőknek nevezni, akik a nagyobb egység reményében nem egy ilyesfajta szintézisre törekszenek, hanem a zavar egyszerű felszámolására a modern individualitás és pluralitás felszámolásával vagy legalábbis háttérbe szorításával.

mitológia, dionüszoszi és apollóni, lökés és alapítás mind-mind ezt a sémát szilárdítják meg, miközben sikertelenül próbálnak meg elbánni azzal a ténnyel, hogy ezen ellentétpárok esztétikai kibékítése egy konkrét társadalmi-kulturális gyakorlatban *per definitionem* lehetetlen.

A *Levelek* nemcsak annak első dokumentuma, ahogyan a kultúra ilyen dialektikája a művészeti gyakorlatok lényegévé emeltetik, de egyben a modern művészettapasztalat kultúrává tételének első nagy áldozata is. Schiller filozófiai munkásságától, hogy eufemisztikusan szólnak, soha nem álltak távol az ellentmondások, a talán leghíresebb ezek közül éppen az *Esztétikai levelek*ben olvasható. Már a schilleri filozófiával foglalkozó első valamirevaló szakirodalmak rámutatnak arra, ami a kortárs értelmezés egyik legjelentősebb kérdése is lett: hogy ti. a *Levelek* esztétikai koncepciója szerint az esztétikai állapot részint a morális állapot eszközeként, részint viszont az azt is fölülmúló, tulajdonképpeni célként fogalmazódik meg.¹⁶⁴ Egyrészt tehát Schiller azt állítja, hogy az esztétikai állapot okozta meghatározatlanság funkciója eszközlétében rejlik, az esztétikai nem más, mint út (még hozzá az egyetlen járható út) a morális állapot felé, hiszen „a szabadsághoz csak a szépségen keresztül jutunk el”.¹⁶⁵ Másrészt viszont a *Levelek* antropológiai koncepciója mégiscsak arra a gondolatra épül, hogy az emberi integritás ész és érzék döntetlenjén kell alapuljon; ez pedig kizárólag az esztétikai tapasztalat sajátja és nem pedig a morális állapoté. Az esztétikai állam nem a morális állam, Schiller pedig láthatóan képtelen eldönteni, hogy melyikhez is kellene vezessen a történelmi beteljesülés.

Ez az ellentmondás tényleges ellentmondás, feloldási kísérletei egyáltalán nem meggyőzőek. Az igazi kérdés nem is igazán az ellentmondás létére, sokkal inkább arra kell irányuljon, hogy ezt az igen szembeűnő problémát mégis hogyan nem vette észre Schiller? Vagy, ha észrevette, ám nem kívánta mégsem megszüntetni, mégis mi motiválta ebben? Értelemszerű és sokszor ismételt válasz lehetne erre a kérdésre a Kanttal való se veled, se nélküled viszony felemlegetése, és állítható volna, hogy Schiller itt is abba a hibába esett, hogy míg a morális (világpolgári) állam célkitűzését magától értetődően vette át a kanti történelemfilozófiából, közben a morál érzékivé tételének programja olyan utak felé vitte, melyek előbbivel már nem voltak összehangolhatók. Nyilvánvaló szerepet játszik ez a szál is, én mégis másban látnám a tulajdonképpeni okot.

Schiller ugyanis csak betűjében őrzi meg a morális állapot történelemfilozófiai képzetét, amit így hív, az tulajdonképpen pontosan az a második természet, ahol a morál interiorizálása,

¹⁶⁴ Lásd erről Zvi Tauber: Aesthetic Education for Morality. Schiller and Kant. *The Journal of Aesthetic Education*, 2006. Nr. 3. 22–47.

¹⁶⁵ Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. 158–159.

bensővé válása s ezáltal ösztönné tétele már végbement. Nem a kanti értelemben vett morál kivirágzása, hanem sokkal inkább a részben érzékivé tett szentség stádiuma, ahol az egyén ösztönszerűen képes autonóm cselekvőként létezni, ahol megszűnt ész és érzék szembenállása, ahol ráütötték a pecsétet a ráció és az ösztönök polgárháborúját lezáró békeszerződésre. A schilleri etika távolról sem szenzualista vagy emotivista, egyszerűen azt szeretné állítani, hogy áldatlan állapot az, melyben az egyénnek minden pillanatban harcba kell kerülnie ösztönvilágával, és amelyben imperatívuszai erejével folyamatosan vegzálnia kell érzéki válaszait. Amit Schiller nem szeret Kantban, az elsősorban aszketizmusa és heroizmusa, ahogyan a valódi morált arra a kötelességre alapozza, mely kizárólag a szubjektív hajlamaink és a törvény közti folytonos meghasadásból nőhet ki.¹⁶⁶ Schiller azt reméli, hogy a szentség nem kizárólag Isten attribútuma, hogy létezik magasabb fokú realitás is számunkra, mely e hasadást már nem foglalja magában. Ez már csak azért sem lenne baj, mert a moralitás állapotának tartósságát egyedül ettől remélhetjük, hiszen az embertől képtelenség elvárni, hogy élete minden pillanatában heroikusan vívja meg önmagával erkölcsi harcait. Ahogy *A kellemről és a méltóságról* írja, „a csak *levért* ellenség újra talpra állhat, ám a *megbékített* igazán le van győzve”;¹⁶⁷ ezért kell az érzékiséget kinevelni és művelni, nem pedig újra és újra legyőzni.

Az igazi ellentmondás ezért nem is abban gyökeredzik, hogy a morális állapot nélkülözne az érzékek Schiller által kiemelt jelentőségét, hanem abban, hogy ez mégis egy megbékélt állapot. Nem az érzékek tűnnek el innen, hanem a szabad meghatározásban, az esztétikai meg-nem-értésben rejlő bizonytalanság, ami korábban a mindenre szabaddá válás elvi lehetőségeként tűnt fel. Itt már nem vagyunk mindenre készek, már nem vagyunk átmenetiek, nem feszítenek bennünket termékenyen az apóriák, a feloldhatatlan ellentmondások, itt már megszűnt a félkésziségre és ideiglenességre alapozott esztétikai állapot. A kérdés csak az, hogy vajon ezzel az *Aufhebung*gal jobban járt-e szabadságunk?

Azt hiszem, Schiller koncepciója itt pontosan azokkal a démonokkal próbál megküzdeni – sikertelenül –, melyeket a saját maga által kidolgozott művészetkoncepció hívott életre. A művészet feladata egyrészt az egyén zavarban tartása, ítéleteinek felfüggesztése, értékrendjének kimozdítása, nyitottságának elősegítése és a mindezekben alapuló, mindenre való szabadság igénylése. Másrészt viszont, mint kultúrateremtő művészet, az egyénből kinövő nem beteljesülése, a közös ítéletek lehetőségének megerősítése is, s így a lényegi, megvalósult szabadság létrehozása úgyszintén. Amit, ha Schiller nem is, de koncepciója már tud – s amiben mi már, az azóta eltelt történelem tapasztalatával fölvértezve, biztosak is lehetünk: *hogy ez így*

¹⁶⁶ Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. 95–104.

¹⁶⁷ Schiller: *A kellemről és a méltóságról*. 103.

együtt, egymásba folyóan és egymásból következően, egyszerűen nem lehetséges. Választani kell, a művészet vagy kultúrát teremt, vagy pedig az egyén önmeghaladását és nyitottságát segíti elő; vagy világunk otthonossá tételét reméljük tőle vagy pedig azt a jótékony homályt, mely mint egyéneket tesz bennünket szabaddá. Schiller, és ebben válik igazán előfutárává a következő évszázadok művészetfilozófiai reflexiójának, ezt a döntést nem akarja meghozni. Ezért próbál kint és bent is egeret fogni, amelynek pontosan tudjuk, mekkora ára van.¹⁶⁸

¹⁶⁸ Ebben a fejezetben nagyban támaszkodtam Seregi Tamásnak a művészet kultúráról való elválasztását tematizáló szövegeire, melyeket viszont majd csak dolgozatom utolsó fejezetében tárgyalhatok kimerítőbben. Lásd Seregi: *Jövőbe szédülő lendülettel.* 141–244.

3. *Anarchia és rend – a korai romantika*

Ennek a termékeny, de ellentmondásos narratívának leglátványosabb kidolgozását szokták korai romantikának nevezni. A korai romantika olyan diskurzus volt, mely miközben egyrészt sosem látott radikalizmussal fogalmazta meg a művészet modern nyitottságát, másrészt ugyanezt tette annak kultúraformáló szerepével is. Úgy hangsúlyozta a műalkotások kimeríthetetlen jelentésképzésének tényét és jelentőségét az egyén formálására nézvést, mint ahogy a létezés otthonossá tételének esztétikai programját is. Kritika és utópia, nyitottság és kultúra kínzó, de reményteli dialektikája talán egyetlen hagyományt sem szervezett meg annyira explicit módon, mint a *Frühromantik* művészetfilozófiáját.

A korai romantikát mindenki elszenvedi, sokan beszélnek róla, és alig valaki ismeri.¹⁶⁹ Töredékekben, „stúdiumokban”, programokban ránk maradt homályos és szellemes filozófiai megjegyzések sokasága, pár, egy-két évig létező radikális folyóirat, néhány paradigmaticus műalkotás, és legföljebb tíz év együttgondolkodása – ennyi látszik az egészből. Ráadásul nem pusztán nehéz, de egyben elég újkeletű kísérlet is a korai romantikáról mint genuin filozófiáról beszélni, s ennek épp annyira oka az, hogy a kutatást előfeltételező filológiai-szövegrendezői munkákat csak XX. század közepe után végezték el Dieter Henrich, Ernst Behler és mások, mint az a közmegegyezéses előítélet, miszerint Novalis, Friedrich Schlegel vagy Tieck legfeljebb szabadgondolkodó művészeknek tekinthetők, semmiképpen sem Fichte, Kant vagy Schelling egyenrangú filozófiai vitapartnereinek.¹⁷⁰

Ami viszont kétségbevonhatatlan, az a romantikus művészetfilozófiák túlbecsülhetetlen hatása modern esztétikai paradigmáinkra – és azok ellentéteire egyaránt. A romantika valójában mind a mai napig jelentős szerepet tölt be az esztétikai beszédmód területén, gyakran megrajzolja annak rendjét, logikáját, játékterét, kijelöli a lehetséges kérdések és válaszok, a színre kerülhető tézisek és antitézisek körét; így nem csak a művészettel kapcsolatos attitűdjeink, azokhoz fűződő társadalmi reményeink, a műalkotások értékeléséhez és elemzéséhez szükségeltető szókincsünk bevett alapjait teremtve meg, de egyben azok

¹⁶⁹ Ez igen jellemzően mutatkozott meg azokban a Thomas Manntól, Lukács Györgyön keresztül Isaiah Berlinig tartó nagyhatású narratívákban, melyek szerint a német fasizmus előszobája önkéntelenül bár, de mégiscsak a német romantika volt. Eltekintve attól a tényről, hogy semmilyen elméleti hagyomány nem mutat szükségképpen egy-egy politikai attitűdre, kizárólag azok sokaságára, a felvilágosodás reakciójaként felfogott korai romantika képe történetileg sem helytálló. Lásd erről Manfred Frank: *Wie Reaktionär war eigentlich die Frühromantik?* *Athenäum*, 1997. Nr. 7. 141–166.

¹⁷⁰ Lásd ennek kritikájáról Elizabeth Millán-Zaibert: *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. New York, SUNY, 2007. 1–23.

lehetséges kritikáit is.¹⁷¹ Azok az elméletek, melyek mintájára immár kétszáz éve termeljük meg és újra esztétikai tapasztalatink sokaságát, maguk is romantikus eredetűek, és széles értelemben vett kulturális jelentőségüket éppen ezekben a diskurzusokban nyerték el. Ezért komoly feladata az esztétikatörténeti kutatásnak, hogy visszatérjen a forráshoz, és megvizsgálja, hogyan alakulhatott ki a kultúrateremtő és *szimultán módon* radikálisan nyitott műalkotás eszméje és az ahhoz passzoló attitűdjeink sorozata ugyanazon diskurzus eredményeként.

*

A „nyitott mű” elméletének kidolgozását jellemzően későmodern, hovatovább posztmodern jelenségnek szokás tartani.¹⁷² Gyakran gondoljuk úgy, hogy a műalkotás értelmét végtelenül szétszórt jelentéseiben csak akkor kezdtük el keresni, mikor megpróbáltunk választ adni az egyre halványabb kontúrú „jelentésegészeket” létrehozni kívánó modernista művekre; vagy mikor felelni szerettünk volna azokra az antropológiai, szociológiai vagy filozófiai kutatásokra, melyek fényt derítettek értelmezőtevékenységeink radikális temporalitására és kulturális előfeltételezettségére. Kétségkívül van abban igazság, hogy Mallarmé és Kafka után sokkal kényelmetlenebb a műalkotások zártságáról beszélni, mint a nagyrealista regény idején; ahogyan az is, hogy a korok „kognitív szemének” felfedezése¹⁷³ egyre nyilvánvalóbban mutatott rá arra, hogy műélvezetünk kulturális determinánsai miatt állandóan máshogy értjük (sőt: látjuk) a műveket. És mégis, a nyitottság-elméletek fokozódó hírneve és kulturális relevanciájának növekedése, azt hiszem, nem jelent egyet eredendő újdonságukkal.

Hiszen a modern esztétikai hagyomány, épp kezdetektől adott logikájánál fogva, mindig is e nyitottság elméleti megalapozásán munkálkodott. A XX. század jelentős elméletei, mikor polemikus hangot ütnek meg, valójában nem is igazán az őket megelőző tradícióval vitatkoznak, mint sokkal inkább a mindenkori kultúrafogyasztás intézményesült gyakorlataival (meg persze a filológiai ihletettségű irodalom- és művészettörténettel). Hiába szól ugyanis az esztétikai beszédmód vagy kétszáz éve a műalkotások értelmének lezárhatatlanságáról, a jelentésképzés unortodox módjának hangsúlyozásáról, ha közben ezek a megfontolások és az azokra épülő befogadási attitűdök továbbra is igen népszerűtlenek. A műalkotások

¹⁷¹ Kevés helyen cseng olyan szépen a diskurzív rend kifejezés, mint itt. Erről írt érdekes könyvet Maarten Doorman: *A romantikus rend*. Ford. Balogh Tamás – Fenyves Miklós. Budapest, Typotex, 2007.

¹⁷² Maga a szó szerinti „nyitott mű” elmélete persze Umberto Eco nevéhez köthető, lásd főképp Eco: *A nyitott mű poétikája*; *A költői nyelv elemzése*. Ford. Zentai Éva. In uó: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1976. 24–89. Én a következőkben jóval tágabb értelemben használom a kifejezést.

¹⁷³ A fogalomról lásd Michael Baxandall: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Ford. Falvay Mihály. Budapest, Corvina, 1986. 36–117.

„értelmezése” konszenzuálisan továbbra sem más, mint befejezett jelentésegészek, több-kevesebb munkával elérhető, a művön kívüli referenciális valóságban rejtőző jelöltek megtalálása – még akkor is, ha elfogadjuk, hogy ezekből több van. Valójában nemhogy a szerzőt nem öltük meg, de még az olvasót sem támasztottuk föl, amivel az a legnagyobb probléma, hogy egy ilyen attitűddel tulajdonképpen *ab ovo* a késő modern és kortárs művészetekhez való hozzáférhetlenségre kárhoztatjuk magunkat. Az esztétikai nyitottság elutasítotttsága (vagy inkább: a vele szemben tanúsított tömeges indifferencia) persze érthető, sőt talán még magától értetődő is. Hogyan is volna népszerű egy olyan attitűd, mely magát egy konstans bukásra alapozza, és valami egészen perverz módon még *élvezi* is ezt a bukást? Ha minden befogadás „örökös vérzés, amelynek következtében a struktúra [...] összeroskad, felnyílik, eltűnik”;¹⁷⁴ ha minden műalkotás „folyamatosan felkínál valamilyen értelmet, de csak azért, hogy azután mindig elenyésszen: a jelentés szisztematikus kioltása felé halad”,¹⁷⁵ akkor egy nagy mű rendes elfogyasztása végül is nem más, mint sikertelenség; az meg van elég az ember életében, nem kell hozzá még színházba is járni.

Ebből a szempontból mindegy is, hogy az értelmezés végtelenségét mennyire radikálisan gondoljuk el, ahogyan az is, hogy hol keressük a nyitottság okát: a mű intertextuális és nyelvi gomolygásában vagy pedig a kulturálisan meghatározott és történetileg folyton változó, ezáltal a művek eredeti jelentéseitől mindig eltávolodó befogadóban. A lényeg csak az, hogy a műalkotásokra irányuló esztétikai normatívák fundamentuma a művek lezárt, békés és petyhüdt megértésével való szembefordulás legyen. Amiért egyáltalán van értelme műveket fogyasztani, az éppen ön- és világértésünk nyitottá tétele, elbizonytalanítása, elhomályosítása, melyet a mű struktúrájában rejlő lyukak és dinamizmusok okán vagyunk képesek végrehajtani. A műalkotás megértésének eleve elrendelt sikertelensége, pontosabban annak tapasztalata egy etikai és politikai célkitűzéssel bíró gyakorlat. Olyan gyakorlat, melynek feladata előítéleteink, dogmáink földülése, identitásunk homályossá és nyitottá tétele, az állandó fölülírás és elkülönbözödés, egyszerűen a folytonos kimozdítás, sőt talán a kimozdulásban levés állapotának megteremtése, ami, ha kényelmünket nem is szolgálja, valamiért mégiscsak elősegíti esztétikai, morális és politikai készségeink tökéletesítését.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Roland Barthes: Az olvasásról. Ford. Babarczy Eszter. In uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest, Osiris, 2001. 66.

¹⁷⁵ Barthes: A szerző halála. Ford. Babarczy Eszter. In *A szöveg öröme*. 54.

¹⁷⁶ Persze a művészet befogadásának hatása sosem merül ki a pusztán negációban; ugyanannyira erősíti a befogadó identifikációját is, ettől viszont még tévedés volna pusztán utóbbiban megalapozni. A tagadás és a megerősítés esztétikai hatásának dialektikájáról lásd Hans-Robert Jauss fontos cikkét. Jauss: Negativitás és esztétikai tapasztalat. Adorno esztétikai elméletéről – mai szemmel. Ford. Bonyhai Gábor. In uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1997. 178–210.

*

A korai német romantika tulajdonképpen modernsége részint éppen ennek a nyitottságnak felismerésén alapult. Friedrich Schlegel, Novalis vagy Hölderlin azért igazán kortársaink, mert gondolkodásuk a lét és a benne élő egyén radikális kontingenciájának felfedezésén alapult. Az alapelv-filozófia kritikája, a nyelv jelentésteremtő erejének, s ezáltal átláthatatlanságának és uralhatatlanságának felfedezése, a megelőzött és hiányos egyén önmaga előtti sosem tökéletes transzparenciájának tudatosítása és a megértés (különösen pedig a műértelmezés) beteljesíthetlenségének gondolata ennek különböző változatai csupán. *Ez* jelenti a korai romantika gondolkodási karakterének körvonalait, nem pedig valamifajta érzelgős klasszicizmus. Ahogy Manfred Frank írja,

a romantikát igen gyakran úgy állítják be, mint ami megrészegült a harmóniától, és szerelmes az abszolútba, ezért aztán a vulgáris hatástörténetben már nem is látható, hogy az mivel vontta magára a klasszicista Goethe, Schiller és Hegel, a jó keresztény Kierkegaard és a derék realista Rudolf Haym haragját, és mi az, ami radikálisan modernné teszi azt. Ez valójában az emberi jelleg sokrétűségének, védtelenségének, következtelenségének, ellentmondásosságának felfedezése, mindazé, ami drasztikusan elválasztja azt minden optimisztikus, akár istenhívó, akár metafizikus tradíciótól.¹⁷⁷

A korai romantika azért szól ma hozzánk igazán, mert sosem hitt az ember önmaga fölötti korlátlan és racionális uralmában, sem tudatunk és érzélemvilágunk átlátszóságában, sem a tökéletes megismerés és a hiánytalan közlés lehetőségességében, s talán pont ezért minden egészet a félkészben, minden abszolútot a töredékesben keresett. Olyan „esztétizált” filozófia volt, mely a radikális individualitás és különösség (igencsak esztétikai) fogalmát az emberre és a létre vonatkozó filozófiai kérdésfeltevés alapjává tette. Andrew Bowie joggal írhatja, hogy

az a képesség, hogy valamit szépként tapasztaljunk és az, hogy valamit akként alkossunk meg, épp úgy, mint annak képessége, hogy új jelentéseket teremtsünk anélkül, hogy előre rögzített szabályokat követnénk, egyben magában foglalja a

¹⁷⁷ Frank: A koraromantika filozófiai alapjai. Ford. Mesterházy Balázs. *Gond*, 1998. 40–117.

személyiség olyan aspektusait, melyek nem értelmezhetők annak szempontjából, ahogyan a személy transzparenssé válik maga számára tudásának tárgyaként.¹⁷⁸

Ezért is állítja azt Bowie, hogy a XX. század filozófiájának azon iskolái, melyek a modernitás emberképét éppen annak naivan áttetsző volta miatt kritizálták (ideológiakritika, dekonstrukció, pszichoanalízis stb.), tévedtek – vagy legalábbis csak részben volt igazuk.¹⁷⁹ Ugyanis nem vették észre, hogy a magát önismerete által uralni képes, tudatos mentális struktúráját transzcendentális pozícióba helyező modern szubjektum nem egyetlen és kizárólagos tagja volt e hagyománynak. Inkább beszélhetünk vetélkedő, egymást néhol opponáló, néhol kiegészítő szubjektumokról, ahol az egyik oldalon valóban – ha szabad így mondani – az idealista racionalizmus magabiztos embere áll, a másik oldalon viszont az esztétika szelleme kísért. A modernitás szubjektumképző gyakorlatai nem csak önmagunk és világunk átlátásáról, s az ezen alapuló szabadságunkról szólnak, hanem egyben annak felfedezéséről is, hogy individuális, különös és érzéki voltunkból fakadóan *van bennünk valami érthetetlen*, valami olyan, ami általános, racionális fogalmak és szigorú logikai szabályrendszerek alá nem rendelhető. Ez a megfontolás, hiába teremtődtek meg előfeltételei az esztétika legkorábbi történeteiben, explicit és univerzális filozófiává csak a korai romantikában vált. A következőkben ennek három, számomra leglényegesebb mozzanatára utalnék: (1.) a fundamentalizmus-kritikára, (2.) a nyelv produktív elgondolására és (3.) a jobbanértés korai romantikus elméletére. Az elemzés megint csak nem öncélú (még a szó jó értelmében sem), ezért talán az is megbocsájtható számára, hogy nem sok újdonságot tartalmaz. Amit szeretnék vele elérni, az pusztán annak demonstrálása, ahogyan egy etikai és filozófiai program, s legfőképp egy sajátos szubjektumfilozófia egy nagyhatású esztétikai gyakorlatrendszer alapjává válik – melyben aztán úgy rejtőzik el, mintha soha annak környékén sem járt volna.

(1.) Talán kissé meglepő módon, az abszolútumok szédületében élő és haló korai romantikusok éppenhogy a gondolkodás abszolút fundamentumának kritikájában fogalmazták meg filozófiai álláspontjukat. Nem hittek sem a tudat önazonosságából, önmagát elgondoló intellektuális szemléletéből felépíthető filozófiai rendszerben, sem pedig az érzés vagy a hit prereflexív közvetlenségének megalapozó erejében. Sem Fichtében,¹⁸⁰ sem Jacobiban. A már

¹⁷⁸ Bowie: *Aesthetics and Subjectivity*. 2–3.

¹⁷⁹ Uo. 25.

¹⁸⁰ „A filozófus annak az aktusnak a végrehajtása közben, amely által létrejön számára az Én, feltételezésünk szerint önmagát szemléli, és ezt a szemléletet nevezem *intellektuális szemléletnek*. Ez a közvetlen tudata annak, hogy cselekszem és hogy mit cselekszem, ez az, ami által ezért tudok valamit, mert teszem. Nem lehet fogalmakkal bizonyítani az intellektuális szemlélet e képességének létezését, és nem lehet fogalmakból kifejteni a mibenlétét. Mindenkinék közvetlenül saját magában kell megtalálnia, mert különben soha nem fogja megismerni.” Fichte:

az imént idézett Manfred Frank mutatott rá arra, hogy félreértjük a korai romantika legalapvetőbb intencióit is, ha egyenlőségjelet teszünk e szerzők és a német idealizmus szerzői közé, ha azt hisszük, hogy a Kantot meggyőződéssel javítgató idealisták és a fiatal romantikusok tetteistársai, nem pedig ellenfelei voltak egymásnak. Ahogy Frank írja:

idealisztikusnak azt a – kiváltképp Hegel révén kötelezővé vált – meggyőződést nevezem, mely szerint a tudat olyan, önmagának elégséges fenomén, ami még önnön fennállásának előfeltételeit is képes saját magából érthetővé tenni. A koraromantikának ezzel szemben az a meggyőződése, hogy az önmagalét csak egy transzcendens alapnak köszönhetően van, ami a tudatimmanenciában nem oldódhat fel. Ekként az önmagalét alapja megoldhatatlan rejtvény.¹⁸¹

A korai romantika – az idealizmussal ellentétben – cseppet sem hitt a reinholdi tételben, miszerint filozófia csak úgy művelhető, ha az egymást feltételező állítások végtelen sorát megszakítjuk egy abszolút fundamentum felismerésével, mely evidenciaként igazolja önmagát, és ezzel lehetővé teszi a létről való tudás lekerített és abszolút voltát. Ez persze nem azt jelenti, hogy ne érdekelte volna őket az abszolútum, pusztán azt, hogy nem ráállni próbáltak arra, hanem inkább megkísérelték utolérni. Nem elvetették, hanem áthelyezték a folyamat elejéről, annak beláthatatlan végébe; ahogy Frank írja, a transzcendentalitást felváltotta a transzcendencia.¹⁸² Márpedig, ha ez így van, akkor a filozófia és egyáltalán a szubjektum (ön)reflexiója nem egy eredendő azonosságra fölépíthető szisztematikus és lezárt egész, hanem egy végtelen törekvés és közeledés – Frank könyvének címe: *Unendliche Annäherung* –, a lét reflexív bekebelezésének *ab ovo* sikertelenségre ítélt, de kényszerítő kísérlete.

A korai romantika nem felszámolja tehát a reflexiót, még csak a jelentőségét sem csökkenti, nem hódol be semmifajta irracionalizmusnak vagy szentimentalizmusnak, pusztán a lét megértésének lekerekíthetetlenségét, a reflexió nyughatatlanságát állítja. A filozófia mindig *in medias res* kell kezdődjék, és mindig a lezárhatatlan nyitottságba kell torkolljék, hiszen „a lét soha nem merül ki a tudat valamely adekvát felfogásában, és így soha nem kínálja fel magát egy lezáruló értelmezésnek”.¹⁸³ Az abszolútum, épp ahogy a reflexió, sosem fog minket

Második bevezetés a tudománytanba. Ford. Endreffy Zoltán. In uő: *Válogatott filozófiai írások*. Budapest, Gondolat, 1981. 66.

¹⁸¹ Frank: *A koraromantika filozófiai alapjai*. 90–91. Lásd még Frank: A stílus a filozófiában. In uő: *A stílus filozófiája*. Ford. Weiss János. Budapest, Janus – Osiris, 2001. 226.

¹⁸² Frank: *A koraromantika filozófiai alapjai*. 53.

¹⁸³ Uo. 51.

nyugton hagyni, sem azért, mert egyszerűen indifferenssé, sem pedig azért, mert hiánytalanul lezárttá válhatna. Ezért nem lesz sem a túlzottan bőséges létezés, sem a túlzottan bonyolult és ellentmondásos szubjektum önreprezentációja kimeríthetően leírható; és ezért leszünk mi magunk is kizárólag a tökéletlenség, a hiány, a megérthetlenség fogalmaival megragadhatók.

(2.) Ám nem csak a tudás megszerzésének alanya és a tudás forrása válik rémisztően nyitottá, de egyben az ismeretek begyűjtésének és közlésének médiuma, a nyelv is. Hangjaink, szavaink és mondataink, mint tudjuk, nem pusztán és talán nem is annyira kézhezálló eszközeink a jelentések termelésében és másoknak való átadásában, mint sokkal inkább produktív, performatív erők. Ahogy az mára Nietzsche, Austin, Foucault, Derrida és mások hatására filozófiai közhellyé vált, a nyelv valójában inkább teremt, mintsem leképezi valóságunkat. Ezzel a valósággal ráadásul messze nem ápol olyannyira magától értetődő és bensőséges kapcsolatot sem, mint azt gondolni szokás. Hiába csak Nietzschénél válik kikristályosodott filozófiai problémává a nyelv referencialitásában való nagymértékű bizonytalanság – szavaink és világunk össze nem passzolása –, a korai romantika már megsejti és gondolkodása alapjává teszi a teremtő és nem eszközszerű nyelv elképzelését és annak minden egzisztenciális velejáróját is.¹⁸⁴

Az őt használó szubjektumot megelőző nyelv amennyi öröm, annyi bánat forrása is volt a korai romantika számára. Egyrészt ugyanis minden korábbinál radikálisabban tudták elgondolni az alkotói produktivitást, a jelentések képzésének kreatív gyakorlatát – a tükröt végleg felválthatta a lámpa¹⁸⁵ –, ebből következően pedig minden kommunikatív rendnek változékonyságát és lebonthatóságát is. Csakhogy mindeközben a nyelvben való bizonytalanság okozta szorongásuk is felélénkült. A romantika nem csak reményeit, de félelmeit is, nem csak világalkotásának lehetőségét, de egyben az alatta húzódó szakadékot is megteremti nyelvkritikájával, ami egyszerre lesz így egzisztenciális válságának kiindulópontja és a fennálló civilizációnak szegezhető kritikai eszköze. Ahogy Eisemann György fogalmaz, a romantika ellenállás-mivolta épp a nyelv „alkotó mivoltának” felismerésén alapul, azon, hogy „a nyelv mindig és megkerülhetetlenül konkrét kommunikatív cselekvés, melynek világteremtő

¹⁸⁴ „Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyebünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.” Friedrich Nietzsche: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum*, 1992. 3. sz. 3–15.

¹⁸⁵ Itt Meyer H. Abrams híres könyvére utalok, melyben a szerző a művészi alkotótevékenységek szilárd paradigmáit vizsgálja – azok metaforikáján keresztül. Abrams azt állítja, hogy e történet legradikálisabb fordulata a XVIII. század végére és a XIX. század elejére tehető, mikoris (elsősorban a romantikus diskurzus hatására) a „tükör” mimetikus jelentésű metaforáját fölváltotta a belső tartalmak expresszióját kifejező „lámpa”. Lásd Abrams: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford, University Press, 1977.

[...] elsődlegessége nem fokozható le instrumentalitássá”¹⁸⁶ – csakhogy mindeközben a totális közlés, a kényelmes értelemátvitel és ezáltal maga az interszubbektivitás lehetősége is erőteljesen megkérdőjeleződik.

Ezért az ambivalens érzésünk, mikor Heinrich von Kleist zseniális, *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben* című esszéjét olvassuk, egyszerre megmosolyogva azt, mikor a nyelv helyünkbe lép és nélkülünk gondolkodik, másrészt viszont meg is rémülve az épp ebből fakadó kontrollálhatatlanságától. Kleist azt tanácsolja, hogy amennyiben állítani akarsz valamit, de nem tudod pontosan, mit, hát indíts be a nálad okosabb nyelvet, mekegj és makogj, előbb vagy utóbb kikerekedik, megteremtődik, nyelvedre kerül az, amit mondani kívánsz – mármint, amit *immáron* mondani kívánsz:

mivel már van valamiféle, a keresett dologgal távoli kapcsolatban álló homályos elképzelésem, ha merészen belevágok, a beszéd előrehaladtával lelkületem, ama szükségszerűségtől hajtva, hogy a kezdethez véget is találjon, a zavaros elképzelést a maga teljes tisztaságában fejezi ki, olyannyira, hogy a felismerés, legnagyobb megdöbbenésemre, a mondat végére készen áll.¹⁸⁷

Hasznos praktika a nyelv segítségével jelentést teremteni ott, ahol mi magunk nem találunk ilyet, a bökkenő pusztán az, hogy ennek hatására megkérdőjeleződik az a bizonyosság is, mely majdhogynem az egész filozófia történetén keresztülhúzódik, és amely azt állítja, hogy hiába cibálnak minket ösztöneink, Isten, istenek, sorsunk, társadalmunk vagy éppen ami, szerencsére mégis bírunk egy olyan azilummal, ahol tökéletes biztonsággal lehetünk önmagunk urai. Ez volna, nevetünk ma már nagyot, a tudatunk. Csakhogy, ha azokat a jelentéseket, gondolatokat, igazságokat, melyeket jellemzően ennek tartalmaként gondolunk el, hamarabb teremti az önjáró nyelv, mint az őt elvileg használó és mögötte álló akaratos alany, akkor úgy tűnik, mégsem vagyunk annyira egyedül ebben a menedékben, mint hittük.

Kleist persze nem volt része a korai romantika filozófiájának, de ahhoz sem kell sokat keresgelnünk, hogy a *Frühromantik* szívében találjunk a nyelv átlátszatlanságáról szóló elméletet. Legfőképp Novalis *Monológjára* gondolok, melyben a következőképp ír:

¹⁸⁶ Eisemann György: Romantikus ellenállás. *Alföld*, 2020. 2. sz. 39.

¹⁸⁷ Heinrich von Kleist: *A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben*. Ford. Forgách András. In uő: *Próza*. Pozsony, Kalligram, 2013. 302.

van valami igazán bolondos [nährisch] dolog a beszédben és az írásban; az igazi beszéd leginkább szójáték. Csak csodálkozni lehet azon a legnevetésesebb tévedésen, hogy az emberek úgy gondolják – a dolgok kedvéért beszélnek. Azt, hogy a nyelv igazi sajátossága éppen az, hogy javarészt magával törődik, senki sem tudja. Ezért oly csodálatos és borzalmas rejtély, – hogy ha valaki pusztán beszél, egyenesen a legnagyobb, legeredetibb igazságokat mondja ki. De ha valami meghatározottról akar beszélni, a komisz nyelv a legnevetésesebb és legferdebb vackot mondatja ki vele.¹⁸⁸

Majd folytatja:

Ebben áll az a gyűlölet, melyet oly sok komoly ember ápol a nyelvvel szemben. Ők felfigyelnek szeszélyére, de arra már nem, hogy a megvetendő fecsegés a nyelv végtelenül komoly oldala. [...] úgy van a nyelvvel, mint a matematikai formulákkal – azok világot teremtenek maguknak – csak önmagukkal játszanak, semmit nem fejeznek ki csodálatos természetükből, és éppen ezért olyan kifejezők – éppen azért tükrözik magukban a dolgok viszonyainak különös játékát.¹⁸⁹

A nyelv önreferenciális és autonóm, erős organizmus, mely mindössze két dologhoz nem kötődik szorosan: az őt használó szubjektumhoz és az általa kifejezendő világhoz. Lehet ez szorongató, de legalább olyan reményteli is, hiszen éppen abból fakadóan válik lehetségessé a világ átpoetizálása, romantikus megalkotása, újrateremtése is. A romantikus alkotás reményei – nem csak műveké, de életeké is – pont ilyen szakadékokon alapulnak.

(3.) „Minél zavartabb egy ember, szorgalmas öntanulmányozással annál többé tud válni” – írja Novalis.¹⁹⁰ A lét nyitottsága és az egyén megelőzöttségének tapasztalata egyenesen vezet el az individuum kimondhatatlanságának gondolatához, ami persze nem csak a szószerinti nyelvi önkifejezés, de egyben az egyén önmagára irányuló hiánytalan rálátásának lehetetlenségét is állítja. Amennyiben az ember semminemű varázslatos *cogitó*val nem képes saját maga kimerítő gondolatává válni, s amennyiben nem is uralja hiánytalanul önnön tudatát, annyiban az önmegértés sem tételezhető befejezhetőként – annak *differentia specificá*ja inkább lesz a zavar, mint a békés öntudat.

¹⁸⁸ Novalis: Monolog. In uő: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, Philipp Reclam, 1975. 612.

¹⁸⁹ Uo.

¹⁹⁰ Novalis: Blütenstaub. In *Dichtungen und Prosa*. 394.

Csakhogy ez a zavar nemhogy nem káros önértelmezésünkre nézvést, hanem egyenesen annak tulajdonképpeni feltétele. A reflexíve lekeríthetetlen és nyitott léthez értelemszerűen olyan szubjektumforma passzol, mely pont olyan befejezhetetlen és homályos, mint az, amit reflektál. Mikor azon dolgozunk nagy erőket igénybe véve, hogy magunkat érthetetlenként gondoljuk el, s így teremtsük meg, akkor nem csak szórakozunk, nem csak tápláljuk az éppen lezáratlanságában igazán produktív gondolkodást, de egyben megteremtjük annak lehetőségét is, hogy egyáltalán hozzáférjünk valamilyen adekvát világmegértéshez. Az érthetlenség nem egyszerű bukás, hanem a világ majd minden dolgának fundamentuma, „rajta alapszanak az államok és rendszerek, a legművészebb emberi alkotások [...] maga a lelki elégedettség is [...], végső soron [minden] valahol egy olyan ponton nyugszik, amelyet homályban kell hagyni, de amely ennek fejében az egészet hordozza és megtartja”.¹⁹¹ A világ nyitottságát lezárhatatlan értelembősége okozza, és éppen ez igaz az individuumra is. Egy nyitott és érthetetlen létezésben egy nyitott és érthetetlen egyén képes autentikusan tájékozódni, ezért lesz feladatunk, Novalis híres kifejezésével élve, a világ és önmagunk romantizálása is.¹⁹²

Ennek a gyakorlatnak viszont már nem a filozófia lesz leghatékonyabb eszköze, hiszen „ahol a filozófia abbamarad, ott kell kezdődnie a költészetnek”.¹⁹³ És itt érünk el a kör végére. A korai romantika filozófiáinak tulajdonképpeni konklúziója a művészet lett, az a művészet, amely megoldást tud arra találni, mire már a filozófia nem képes. Méghozzá éppen azért, mert az, mármint a romantikus, progresszív poézis lesz képes az ilyesfajta önteremtésre. Ha pedig ez így van, akkor joggal állítható, hogy a művészet (akaratan kívül) kötelezve lesz arra, hogy lényegét innentől ne a legitimációban, ne a stabilizációban, ne identitásunk és világértésünk megerősítésében lelje, hanem éppen mindezek ellentétében: az elbizonytalanításban, a fennálló végtelen problematizálásában, önmagunk és világunk állandó szét- majd összerakásában. A művészet akkor képes betölteni metafizikai szerepét, akkor tud valójában öntudatunk autentikus formájává válni, ha épp olyan radikálisan nyitottá válik és épp olyan radikálisan nyitottá tesz

¹⁹¹ Friedrich Schlegel: Az érthetlenségről. Ford. Vámosi Pál. In Salyámosi Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. 89. Novalis paradox megfogalmazásában „csak a befejezhetetlen érthető meg – csak az vezethet bennünk tovább. A befejezetten csak élvezzük. Ha meg akarjuk érteni a természetet, úgy befejezetlennek kell tételeznünk, hogy egy ismeretlen változékonyságot kapjunk. Minden meghatározás relatív.” Novalis: *Poëticismen*. In *Dichtungen und Prosa*. 509. Végül egy utolsó példa, a 267. Athenäum-töredékből, mely szerint „minél többet tudunk, annál többet kell még tanulnunk. A tudással egyenes arányban nő a nemtudás vagy méginkább a nemtudás tudása.” Friedrich Schlegel – August Wilhelm Schlegel: Athenäum-töredékek. Ford. Tandori Dezső. In *Válogatott esztétikai írások*. 316. Tandori Dezső fordítását itt és később is többször módosítottam. Ehhez a következő kiadást vettem alapul: Friedrich Schlegel: *Werke in zwei Bänden*. I-II. Berlin – Weimar, Aufbau-Verlag, 1980.

¹⁹² „Amikor a szokványosnak magas értelmet adok, a megszokottnak titokzatos megjelenést, az ismertnek az ismeretlen méltóságát, a végesnek a végtelenség látszatát”. Novalis: *Poëticismen*. 493.

¹⁹³ Friedrich Schlegel: *Eszmék*. Ford. Tandori Dezső. In *Válogatott esztétikai írások*. 497.

bennünket, mint amilyen az a lét, melyben élünk.¹⁹⁴ Ezért mondható, hogy a művészet nyitottságának legkorábbi radikális elméletét a lét fundamentum nélküli elképzelése, a nyelv átlátszatlanságának állítása és az individuum termékeny zavarának felfedezése alapozta meg.

Éppen ez tükröződik a korai romantika megértéselméletében is. Ernst Behler érvel amellelt, hogy például Friedrich Schlegel fragmentumaiban egy, a Gadamer romantikus hermeneutikáról alkotott képétől igencsak távol eső értelmezésmodell bukkan fel.¹⁹⁵ Az „eredeti produkcióra vonatkozó reprodukció”¹⁹⁶ schleiermacheri modellje nem az ifjabbik Schlegelé, és márpedig éppen azért nem, mert hiába játszik döntő szerepet mindkettőben a *Besserverstehen* fogalma, az teljesen eltérő szerepet tölt be elméleteikben. Hiszen míg Schleiermacher esetében mindig először van a megértés, majd azt követi a rekonstrukcióval, a szöveg kontextusának felderítésével lehetővé tett jobbanértés, addig Schlegelnél ez utóbbi kizárólagos pozíciókká válik, hiszen a mű értelmezése közben „mindig a jobbanértésben ragadunk”.¹⁹⁷ Pontosán ebből következik Schlegel alapvető hermeneutikai állítása a művek megértésének tökéletes kimeríthetlenségéről, melynek oka, hogy lényegében minden megértés félreértés.¹⁹⁸ Sokatmondó példája ennek a huszonötödik Athenäum-töredék, melyben azt olvassuk,

az értelem [mármint a mű értelme] a vágyottnak és a célszerűnek elhelyezése, és sok levezetés tulajdonképp elvezetés. Bizonyíték ez arra, hogy a tudósság és a spekuláció nem olyan káros a szellem ártatlanságra nézvést, mint azt el akarják velünk hitetni. Mert nem igazán gyermeki olyan csoda fölött örömet érezni, melyet magunk rendeztünk?¹⁹⁹

A mű megértésének tulajdonképpeni lényege a folyamatos törekvés és közelítés egy el nem érhető jelentésség felé, és mindeközben „a magunk rendezte csoda” feletti gyönyörködés, egyszóval a saját, kreatív értelmezésünk eredményeinek kontemplálása a műben magában. Azt

¹⁹⁴ A romantikus műalkotásnak mint az öntudat paradigmájának elméletét Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy dolgozták ki, lásd: Lacoue-Labarthe – Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Seuil, 1978.

¹⁹⁵ Ernst Behler: Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens. In Ernst Behler – Jochen Hörisch (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn, Ferdinand Schöningh. 141–160.

¹⁹⁶ Gadamer: *Igazság és módszer*. 220.

¹⁹⁷ Behler: i. m. 151.

¹⁹⁸ Ennyiben még Lukács György fiatalkori barátja, a zseniális Popper Leó sem volt teljesen eredeti, mikor a műalkotások megértését az állandó félreértésből próbálta magyarázni. Lásd Popper: [Félreértéselméleti jegyzetek.] In *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Budapest, Lukács Archívum – T-Twins, 1993. 176–181.

¹⁹⁹ Schlegel – Schlegel: *Athenäum-töredékek*. 266. A fordítást módosítottam – F. K.

nem tudom, hogy már a korai romantikában meghalt-e a szerző, az viszont bizonyos, hogy megszületett az olvasó. Nemcsak Schlegelnél, de Novalisnál is, ki azt állította, „nincs általánosérvényű olvasás a megszokott értelemben. Az olvasás szabad operáció. Azt, hogy mit és hogyan olvassak, senki nem írhatja elő nekem.”²⁰⁰ Ezért lesz a művészeti alkotás ereje pontosabban abban megfogalmazható, ahogyan a befejezetlen értelmezés folyamatos termékenységét állandóan megújítja és elősegíti. A mű végtelenségében zavarba ejtően bár, de mégis örömteli módon saját végtelenségünkre kell bukkanjunk.

*

Ez viszont így önmagában egy rettentően sarkított interpretáció volna. Az esztétikai nyitottság megszületése csak a korai romantika egyik arca. A jénai kör gondolkodói mégiscsak Weimar és Schiller esztétikai államának kortársai, bármennyire is különbözzék felfogásuk a századvégi klasszicizmustól. Az esztétikai forradalom, a művészet új objektivitásának megteremtése, a műalkotás formájára elgondolt koherens társadalmi létezés kialakítása és mindezek közös nevezője, az új mitológia reménye épp olyan döntő szerepet játszott ezekben a beszédekben, mint az érthetlenség, a kontingencia és a nyitottság fogalmai. Schlegelék számára nem nehézségként, hanem lehetőségként tűnt föl a nyitott műalkotás ereje a kultúrateremtés folyamatában, éppen ebben rejlik esztétikájuk tulajdonképpeni értelme.

A legkorábbi Friedrich Schlegel „objektivitásmániáját” persze nem lehet tagadni. *A görög költészet tanulmányozásáról* lényegében még egy klasszicista mű, mely a modernnek relatív hátrányát a régiekkel szemben (a megszokott műviségen túl) elsősorban azok eklekticizmusával, vagy kevésbé eufemisztikusan, a művészeti elmélet és gyakorlat táján tapasztalható teljes káosszal indokolta. Márpedig hiába a sok nagy műalkotás-individuum, ha sehol nincs már közös művészet. „Szembeszökő, hogy az újabb költészet vagy nem érte el még a célt, amelyre tör, vagy törekvésének egyáltalán nincsen célja, művelésének határozott iránya, történetének törvényszerű összefüggése, egészének egysége.”²⁰¹ Schlegel itt semmi egyebet nem detektált, mint a modern művészet autonómmá és szubjektívvá válását, illetve pluralizálódását, szóval mindazt, ami miatt majd harminc évvel később Hegel már bejelentette a művészet – elsődleges kultúraformáló szerepének – végét. A fiatal Schlegel – egyébként ugyanabban a mítoszban osztozva Hegellel – tulajdonképpen csak abban tért el ettől, hogy ő hitt a feltámadásban, méghozzá az itt és most lezajló rezurrekcióban, úgy gondolva, hogy „a

²⁰⁰ Novalis: Teplitzer Fragmente. In *Dichtungen und Prosa*. 570.

²⁰¹ Friedrich Schlegel: *A görög költészet tanulmányozásáról*. 121.

pillanat valóban érettnak látszik egy olyan *esztétikai forradalomra*, mely uralkodóvá tehetné az objektívet és a szépet a modernnek művészeti műveltségében”.²⁰² A művészet halála, „elmúlt” kultúraszervező és kultúrateremtő ereje (múltba mutató utópiája) valójában nem múlt el örökké: az új objektivitás felé kacsingató „esztétikai törvénykezés” nehéz munkával bár, de feltámaszthatja azt.

Tévedés volna azt gondolni, hogy Schlegelnek a nagybetűs esztétikai Objektivitás iránti forradalmi vágyai egyszerűen eltűntek volna az *Athenäum* idejére. Schlegel három „korszaka”, ahogy azt például Elizabeth Millán-Zaibert felrajzolja, a klasszicizmus, a tulajdonképpeni romantika és a vallásos konzervativizmus stádiumai²⁰³ valójában elég aszimmetrikusan viszonyulnak egymáshoz, és értelemszerűen nem is válnak el olyannyira szilárdan, mint ahogy az a felszínen látszik. Bármennyire is nagy ugrást jelent a „progresszív egyetemes poézis” eszméje az objektív szépművészet reményeihez képest, mégiscsak az esztétikai forradalom ugyanazon paradigmájának részese.²⁰⁴ A változás nem a társadalmi célkitűzések variációjában keresendő, „pusztán” abban a romantikus felfedezésben, hogy minden egész, abszolút és végtelen lehetőségét kizárólag a töredékesben, a hiányosban, a félkészben és az érthetetlenben látják kereshetőnek; és hogy ezáltal a modern művészet eklekticizmusa és lezárhatatlan nyitottsága immáron nem az esztétikai kultúrateremtés hátráltatójának, hanem elősegítőjének, hovatovább egyetlen lehetőségének tűnik föl.

Ahogy arra Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy alapvető romantika-könyve már rámutatott, a korai romantika filozófiája lényegében a negatív teológia legszebb hagyományainak felelevenítése volt.²⁰⁵ Azt állította, hogy a tökéletesség a tökéletlenségben, az egész a töredékesben, a rendszer a fragmentumban, az érthető az érthetetlenben rejlik, hogy – akár Isten Pascal számára – az abszolút ott mutatkozik meg, ahol nincs, éppen önnön hiányában. A végtelennel és az abszolúttal való kapcsolatunk egyetlen formája a *sejtetés (andeuten)*,²⁰⁶ melyet allegorikus módon éppen az tud végrehajtani, amiből ez a végtelen és abszolút hiányzik, tehát: a véges és a részleges. A véges azért állhat kapcsolatban a végtelennel, mert itt és most nem az, mert valami hiányában az arra való irányulás is megmutatkozik. Ezért gondolják Nancyék, hogy a korai romantika eredendő logikája magában a fragmentumban rejlik, melynek egyszerre lényege radikális individualitása és nem-egészsége, befejezetlensége; ám ugyanakkor

²⁰² Uo. 168.

²⁰³ Millán-Zaibert: i. m. 10–11.

²⁰⁴ Friedrich Schlegel: *Athenäum-töredékek*. 280–282.

²⁰⁵ Lacoue-Labarthe – Nancy: i. m. 67.

²⁰⁶ Frank: *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trans, Elizabeth Millán-Zaibert. New York, SUNY, 2004. 207.

a teljesre és egészre való kategorikus törekvése is. A fragmentum azért él, azért lehet organizmus, mert a befejezettség és a befejezetlenség folytonos nyitott-zárt dialektikájában mozog, vagy ahogy írják, „egyszerre fejezi be és nem fejezi be a befejezettség és befejezetlenség dialektikáját”.²⁰⁷

Azt hiszem, a korai romantika kulturális gyakorlatait pontosan ez, befejezettség és befejezetlenség, zártság és nyitottság dialektikája bővölte el igazán. A „káosz univerzalitása”, az a harmónia, mely a legnagyobb zavarból nő ki, az a konszenzus, melynek alapja a tökéletes disszenzusban bújik meg. Ez persze, az *ex negativo* reményekre és a romantikus dialektikára alapozott filozófiában még rendben is volna, de jogosan merülhet fel bennünk a kérdés, hogy vajon mit képes mégis jelenteni ott, ahol a romantikus elmélet valójában hatni akart: a társadalmi élet gyakorlati valóságában.

A korai romantika „politikafilozófiája” nem sok újdonságot jelentett a korábban elemzett schilleri igényekhez képest. Az ideális társadalom nem alakulhat ki másképp, mint organikusan: az egyes, a különös, az individuális szerves belenövésékként az általánosba. Az általános lényegi szabadsága továbbra is kizárólag az egyének negatív szabadságának következménye lehet, az üres és zsarnoki általánosságot akkor válthatja fel az emberarcú univerzalitás, ha az, valamilyen egészen mágikus módon, az egyének szabad mozgásának eredményéből következik. Ahogy a fragmentum fragmentum marad, s mégis egészé és rendszerré válik, úgy válik a véges és a töredékes a politikum abszolút és kellőképp kohezív formájává. Ennek pedig továbbra is azért válhat a művészet (a romantikus poézis) a tulajdonképpeni eszközévé, mert annak struktúrája éppen azon az ugráson alapul, ahogy a különálló részek, a maguk hermeneutikai körében, folyton az egészsel kerülnek megállíthatatlanul dialektikus kapcsolatba. A poézis az a tér, ahol az egész csak az egyesek szerves következménye lehet; viszont közben az egyesek is folyton magukon kell viseljék az abszolút egész pecsétjét. Ahogy Novalis írja, „a poézis minden egyest felemel a rajta túli egészsel való különös összekapcsolás segítségével. Az individuum az egészben, az egész az individuumban él. A poézisén keresztül a legmagasabb szimpátia és koaktivitás létesül, a legbensőségesebb *közösség* a véges és a végtelen között.”²⁰⁸ Ezért írhatja Friedrich Schlegel is, hogy a poézis valójában „republikánus beszéd”, „ahol minden rész szabad polgár, beleszólási joggal”.²⁰⁹

²⁰⁷ Lacoue-Labarthe – Nancy: i. m. 71.

²⁰⁸ Novalis: Poësie. In *Dichtungen und Prosa*. 479.

²⁰⁹ Friedrich Schlegel: *Kritikai töredékek*. 224. Ez a „beleszólási jog” az eredetiben egyébként „*mitstimmen dürfen*”-ként hangzik, ami sokkal egyértelműbben kidomborítja mind a politikai felhangokat, mind pedig azok radikalizmusát, hiszen ez lényegében a szavazati és nem pusztán a beleszólási jogra utal.

Csakhogy „abszolút rigorizmus és abszolút liberalizmus”²¹⁰ ilyen egyesítése nem más, mint mágia. A kulturális valóságban, minden alkotó és minden befogadó leginkább jószándékú, legjobban sikerült együttműködése esetében is képtelenség, hogy a világ romantizálása, a létezés felbolygatása, jelentése szöveteinek folyton megismételt felvágása és összevarrása egyben az új mitológiának, a plurális társadalmak konszenzualitásának, új egységünknek táptalaja legyen. A második természet – sajnos – nem természet. Ezt pontosan látta már Schiller is, mikor a szentimentális lényegét az egység *eszményében* ragadta meg, s ezzel megteremtve a második természet mítoszáét, azon nyomban visszavonta kimerítő realizálásának lehetőségét is: „a kultúra embere a *maga* típusában sohasem válhat tökéletessé, míg a természetes ember a magáéban azzá lehet”.²¹¹ És persze, ez a formula épp így ismerős és barátságos volt a jénaiaknak is, akik valóban alig hittek abban, hogy az új mitológia valaha is több lehetne, mint eszmény; s akik persze felismerték, hogy sem a reflexió maga, sem pedig a nyitott és kimeríthetetlen alkotások nem válhatnak azzá, amivé a klasszicista politikafilozófia szeretné avanzsálni őket: az új modern társadalom kötőanyagává. Pontosán tudták, hogy egy valóban beteljesült új mitológia és egy végre elért művészi objektivitás csak megszüntetné azt, ami a modern művészet gyakorlatainak és ezáltal modern szabadságunknak is lényegét alkotja: az esztétikai kimozdulás folytonos lehetőségét és a megváltásvágynak azt a nagyon is szentimentális elgondolását, miszerint a társadalmaink boldogulását legfőképp szomorúságunkkal és az eszményre való végtelen és sikertelenségre ítélt törekvésünkkel segíthetjük elő. Jól sejtették, hogy a művészet akkor tud valóban kultúrává válni, s mint ilyen a legszélesebb néptömegek közös, univerzális és egységet teremtő eszközeként funkcionálni, ha megszűnik magasművészet lenni, és vagy a populáris kultúra részévé lesz vagy pedig feloldódik az elitkultúra magaslevegőjén.

Csakhogy ezt valahogy sohasem akarták bevallani. És miközben politikai, kulturális, esztétikai nézeteik állandóan a kultúra ígéretének megállíthatatlan ringlispíljébe szorultak, nevezetes *bon mot*-ikkal, az esztétikai diskurzusra és főképp a romantikus művészetre gyakorolt mély hatásukkal mégis belemarták önmagukat a művészettel ápolt viszonyainkba, az azokat meghatározó beszédekbe és éppúgy hétköznapi rítusainkba is. Nyitottság és kultúrateremtés, kritika és mitológia *együttes* reményei azóta is meghatározzák azokat a nem múltó és születéséhez méltóan paradox várakozásainkat, melyeket a modern művészethez mint politikai jelenséghez fűzünk. A művészet folytonos válsághangulatának, az esztétika örökké keserű

²¹⁰ Uo. 235.

²¹¹ Schiller: A naiv és a szentimentális költészetről. Ford. Papp Zoltán. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. 286.

szájízének messze nem egyszerűen népszerűtlensége az oka, hanem sokkal inkább egy eredetében is lehetetlenségre ítélt szintéziskísérlet permanens bukása. Ugyanis hiába panaszkodunk amiatt, hogy a művészet nem akaródzik beváltani a hozzá fűzött kulturális reményeinket, ha közben valójában teljesen eltérő vágyaink vannak azzal kapcsolatban; hiába szidjuk a művészetet, mely nem képes kultúrává válni, ha közben a bizonytalanságnak, az érthetlenségnek, a jelentések végtelen bőségének és a termékeny disszenzusnak vágyait fűzzük hozzá. *A gond az, hogy a Művészet nem csak republikánus, hanem anarchista beszéd is.*

Összességében, az az elképzelés bukott meg súlyosan a gyakorlatban, mely az esztétika örök vágyát, az elillanó és radikálisan individuális tapasztalatok általánossá tételét a modern társadalmak politikaszervező elvévé kívánta tenni. Az az út, mely az egyestől az általánosig, a szubtilistól a rendszeresig vezet, nem volt abban a formában járható, ahogyan azt a hagyományos esztétika remélte, ám mégis, az erre épülő ígéretet, mint egy el alig felejtendő reményt évszázadokig itt hagyták nekünk – alaposan becsomagolva ártatlannak vélt esztétikai attitűdjeinkbe. Olyan helyen hagyták, ahol nem látunk arra rá, és talán épp ennek következménye, hogy miközben az abban rejlő utópiát rég kivetettük politikai reményeink közül, művészeti tapasztalatainkban mégis hódolunk neki. Az esztétika maradt az utolsó tere a modernitás egyik legnagyobb álmának: a hatalom nélküli hatalomnak, az anarchia rendjének; annak a vágynak, hogy az általános rend és az individuális zavartság nem zárják ki egymást.

Úgy nem vált megoldottá a társadalmi emancipáció esztétikai kísérlete, ahogy nem született tökéletes ízlésfilozófia sem: előbbi bukása pedig talán sokkal inkább keresendő utóbbi lehetetlenségében, mint pusztán félresikerült történelmünkben.

A KELŐ HAJNAL HŰS SZELE

Bevezetés: Minerva baglya

„A háború véget ért, megkezdődött a forradalom, s vele kinyíltak az ajtók. Ám úgy igaz, hamarosan be is csukódtak” – írta Ernst Bloch az *Utópia szellemében*.²¹² A háborúval egy világ ért véget, a boldog békeidők kevésbé boldog arca megmutatkozott, és joggal gondolhatta a nem-oroszló Európa egy jelentős része is, hogy helyére egy olyan másikat kell építeni, melyben az utolsó évek borzalmai többé nem fordulhatnak elő. Az 1919-től 1921-ig tartó forradalmi időszak egyben apokaliptikus korszak is volt, melyben minden dolgok végében láthatóvá vált minden dolgok kezdetének reménye. Éppen e remények haltak el akkor, mikor a forradalmi időszak két-három évének végére minden kontinentális európai forradalom megbukott – ez volt a táptalaja annak a filozófiai irányzatnak, melyet nyugati marxizmusnak nevezünk.

Hiszen az éj leszállt, és mint az ilyenkor szokásos, Minerva baglya megkezdhette röptét. Ahogyan arra Perry Anderson híres monográfiájában utalt, a nyugati marxizmus – tehát Benjamin, Adorno, Lukács, Marcuse, Gramsci, Sartre, Althusser és mások – munkássága legkönnyebben a bukás filozófiájaként írható le.²¹³ A nyugati marxizmus pesszimista, sőt melankolikus hagyomány, melynek legjelentősebb szerzői egyben Marx legszomorúbb olvasói is voltak. Elsődleges kérdésük az volt, mit tehet a gyakorlatorientált, legitimitási igényét világbéli megvalósulásában kereső marxista filozófia, amennyiben az elmélet semminemű potenciális forradalmi gyakorlatra nem lel maga körül? A nyugati marxizmus ennyiben tragikus filozófia, s nem pusztán azért, mert egy hatalmas bukásban fogant, hanem azért is, mert egyben nyilvánvaló bukás felé tartott. Az alaptapasztalat, melyre ezek az elméletek a maguk módján válaszolni kívántak, egy mély ellentmondás volt: bár a világ a teljes elidegenedés állapotába süllyedt, mégis olyan struktúrával rendelkezik, melyben ennek az elidegenedésnek a meghaladása, de egyáltalán a mély levegővétel is lehetetlenné vált. Pontosabban, hogy ez a kettő ugyanaz, az elidegenedés beteljesülése megegyezik a folyamattal, melyben a meghaladás igénye is elhal.

A forradalom apokaliptikus gondolata, sőt talán egyáltalán az örök forradalmár világot befejező és újrakezdő magatartása, mely persze mindig inkább attitűd és póz, mint reális

²¹² Ernst Bloch: *Az utópia szelleme*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest, Gond-Cura, 2007. 12.

²¹³ Perry Anderson: *Considerations on Western Marxism*. London, Verso, 1976. 42.

gyakorlat,²¹⁴ éppen ebből a szituációból ered. Az idegen világ, mely nem a miénk többé, visszavételre vár, mely visszavétel nem jelenthet mást, mint meghaladást. Csakhogy a forradalmár magányos. Jacob Taubes írja történelemfilozófiai eszkatológiájában:

Az idegen-lét jelentése: máshonnan származás, otthontalanság az itt-ben. Az itt: idegenség, a hontalanság rettenete. Az itt-ben időző élet ezért idegenben van, és a jövővény sorsát szenvedni el. Az „idegen élet”, amely nem igazodik el az itt-ben, eltéved az idegen földön, s céltalanul tévelyeg. Előfordulhat azonban, hogy az „idegen élet” nagyon is magára talál az itt-ben: az idegen élet megfeledkezik tulajdon idegenségéről, úgy tévelyedik el idegenben, hogy átadja magát az idegenségnek. Ekkor az idegen élet az itt-ben, amely voltaképp idegen számára, otthonossá lesz, és elidegenedik önnön eredetétől. Az idegenség szenvedéséhez az elidegenedés vétke járul, e kettőt foglalja egységbe az eltévelyedés kettős értelme.²¹⁵

Mindez – a forradalmak bukása, a gyakorlati mozgalomtól való fokozatos eltávolodás és a melankólia – alapjaiban határozta meg a nyugati marxizmus legfontosabb problémahalmazait. Nem csak a föltett kérdések hangoltsága, de egyben azok tárgyterülete is alapvetően változott meg mind magához Marxhoz, mind az őt követők első generációjához képest.²¹⁶ Itthon az *Überhaupt* szerzői utaltak rá, hogy a húszas évektől, legalábbis Nyugaton, lehetőség nyílt a kritikai gazdaságtan újragondolására. Hiszen a nyugati marxisták felfedezték a marxi gazdaságtan *kritikai* módszerének elfeledett értelmét, melynek értelmében az, mármint a kritika, messze nem pusztán a polgári gazdaságtan tudományos bírálatát, hanem egyben a forradalmi tudatra való ráhatást, ekképp az aktív-cselekvő-modifikáló értelemben vett kritikát is jelenti. Csakhogy épp ebből kifolyólag kevésbé foglalkoztak azzal a gazdaságtannal, melynek – legalábbis Marx intenciói szerint – mégiscsak bizonyítania kellene, még hozzá leíró értelemben, a kritikának okot adó új társadalmi formáció lehetőségességét.²¹⁷ A húszas évek

²¹⁴ Hiszen legkésőbb Tocqueville óta tudható, hogy a forradalmak egyrészt hosszú folyamatok betetőzései, nem hirtelen törések, másrészt pedig, hogy jellemzően saját másnapjukon rekonstruálják a legyőzött rendszer egyes elemeit. „A régi rendnek igen sok törvénye és politikai eljárás módja tűnt el egyetlen csapásra 1789-ben, mások viszont pár év múlva újra előkerültek, akár egyes folyók, amelyek eltűnnek a föld alatt, hogy kicsit távolabb felbukkanjanak, új partok között hömpölygetve a régi hullámokat.” Alexis de Tocqueville: *A régi rend és a forradalom*. Ford. Hahner Péter. Budapest, Atlantisz, 1994. 36.

²¹⁵ Jacob Taubes: *Nyugati eszkatológia*. Ford. Mártonffy Marcel – Miklós Tamás. Budapest, Atlantisz, 2004. 39–40.

²¹⁶ Anderson: i. m. 75–94.

²¹⁷ Bence György – Kis János – Márkus György: *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* Budapest, T-Twins – Lukács Archívum, 1992. 172–193.

történelmi atmoszférájában nem tűnt jelentős kérdésnek a kommunizmus így értett reális lehetősége, hiszen a fő problémát a forradalmi fények tökéletes kihunyása jelentette, az sem máshol, mint az emberek fejében. Ezért is jelenhetett meg a messianizmus és az utópizmus a marxizmus kvázi adekvát formáiként, például Blochnál és Benjaminsnál, ami a korábbi hagyományban teljesen elképzelhetetlen volt.

Érthető módon nem sokat törődtek az elméleti gazdaságtani és gazdaságtörténeti magyarázat helyességével. A fontos a gyakorlati cselekvés elveinek megtalálása volt, az akárhogy is, de ténylegesen előállított helyzetben. Ez pedig meggyőződésük szerint azon múltott, hogy sikerül-e elfogadtatniuk a mozgalommal azt a tanulságot, amelyet az orosz bolsevikok győzelméből és a nyugat-európai forradalmi kísérletek – átmenetinek gondolt – kudarcából levontak: a tőkés rendszer összeomlása csak a forradalom lehetőségét teremti meg, a lehetőség gyakorlati kihasználása az osztálytudat forradalmasításától függ.²¹⁸

Pontosan ezért vált minden nyugati marxista számára éppen a tudat problémája a legjelentősebb kérdéssé, s éppen ezért lett az egyének belső valóságának megdolgozása, a szubverzió *igényének* megteremtése és elültetése a legfontosabb célkitűzéssé – s nem melleleg, egy idő után, a *Történelem és osztálytudat* e szerzők kedvenc olvasmányává. Naiv bizalom a kommunizmus lehetőségességében, súlyos szkepticizmus, ám heroikus elméleti törekvések a forradalmi tudat kialakításának kérdésében: ez jellemzi a húszas évek marxizmusát. A tulajdonképpeni probléma nem az új világ, hanem az új világ felé tett mozdulat lehetőségességének kérdése, egy olyan létezésben, melyben, gondolták, az ürességükben és végtelen elidegenedetségükben fürdőző emberek minden szabadságukat eladták egy kis kényelemért. Újra Blochot idézhetjük, a húszas évek messianizmusának *opus magnum*ából:

Szegényebbek lettünk, mint az oktalán állatok; akinek nem a hasa, annak az állam az istene, minden más viccé és mulatsággá züllött. Vágyaink vannak és rövid eszünk, de nincsenek tetteink, és ami a tettek hiányát részben meg is magyarázza, nincs tágasságunk, nincs kilátásunk, nincsenek céljaink, nincs belső küszöb, hogy megsejtve átléphetnénk, nincs velőnk.²¹⁹

²¹⁸ Uo. 192.

²¹⁹ Bloch: *Az utópia szelleme*. 13.

A nyugati marxizmus kérdései, ahogy az azoktól elválaszthatatlan gyakorlati igényei is, pontosan erre a tágasságra, erre a velőre, az átlépendő küszöbre irányulnak. A forradalom tartós sikerét nem a „szabadság birodalmának” hiánytalan architektonikája, hanem sokkal inkább az egyének tudatában fészkelő szubverzió, a szabadság elérésének abszolút igénye föltételezi. Ezért aztán a filozófia feladata is éppen abban rejlik, hogy a valós emancipáció e lehetőségfeltételét megvalósítsa, lehetővé téve, hogy az elmélet úgy válhassék gyakorlattá, hogy közben keresztülfolyjon a társadalmat alkotó egyének tudatán. A kérdés leginkább ennek eszközére irányulhat. Mi lehet a tudat forradalmasításának megfelelő eszköze, amennyiben az állam, minthogy a forradalom épp az ő létére törne, ebben persze nem kíván s nem is tud segíteni? Az egyik legjelentősebb válasz erre az ismerős kérdésre éppen ugyanaz lett, mint jó százötven évvel korábban a felvilágosodásé és a romantikáé: a magaskultúra.

A nyugati marxizmus egyik legjelentősebb filozófiai tette ugyanis az volt, hogy a magaskultúra nagy társadalmi ígérését, az emancipáció felvilágosodásbéli kulturális modelljét összekapcsolta azzal a marxista filozófiával, mely eredetileg mégiscsak annak meghaladójaként – bár a megszüntetve-megőrzés értelmében vett meghaladójaként – hivatkozott magára. A nyugati marxizmus a felépítmény, hovatovább az anyagi alaptól részben független felépítmény filozófiája is. Teoretikusai voltaképpen úgy gondolták, hogy mivel a tudat (bizony) meghatározza a létet, ezért aztán annak megformálása a forradalmi harc legjelentősebb eszközeként kell láthatóvá váljék – márpedig ehhez a tudathoz semmi más nem képes oly mélyen hozzáférni, mint az emberi szabadság és racionalitás legintenzívebb, részben konszenzuális, ám kritikus jelentésekkel is szolgálni képes objektívációi: a magaskultúra művei. Márkus György írja a '30-as évek nyugati marxistáiról:

Valamennyien azzal kísérleteztek, hogy evilágibb erők után kutatva a kultúrában s kivált a művészetben találjanak olyan motivációs forrást, amely képes megoldani a kor nagy társadalmi és történelmi problémáit. Ily módon feltámasztották és a sokban megváltozott történelmi viszonyok között újra jelentéshez juttatták azokat az elvárásokat és reményeket, melyekbe szőve a kultúra fogalma eredetileg, a felvilágosodás idején egyáltalán kialakult.²²⁰

Attól a pillanattól kezdve, hogy a sikertelen forradalmak következtében a nyugati marxizmus legfőbb elméleti kérdésévé a tudat forradalmasítása vált (a mozgalmából pedig filozófia lett), a

²²⁰ Márkus: Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória. In *Kultúra, tudomány, társadalom*. 739.

magaskultúra emancipatorikus programja hirtelen régi fényében éledhetett újra – habár egy immáron igencsak eltérő kontextusban. Ehhez Lukács, Adorno, Sartre, Marcuse és mások lényegében kézhez kapták mindazt, amit a felvilágosodás és a romantika filozófiája már kidolgozott mint a magaskultúra gyakorlatainak szabályrendszerét. Legfontosabb esztétikai írásaikban nem tettek mást, minthogy miközben talán kimondatlanul is hangsúlyozták az esztétikai gyakorlatok lappangó és időnként elfeledett radikalizmusát, újra és újra megpróbálták megküzdeni mindazokkal az antinómiákkal, melyek a nyitott és mégis kultúrateremtő, forradalmi és a társadalmi kohéziót megalkotó műalkotás modern fogalmában gyökereztek. Nem csak gondolkodásuk erényeit, de annak hibáit is a klasszikus esztétikai szabadsággyakorlatokból merítve ezzel.

Egy utópiát felváltott egy másik – vagy talán csak komolyabban vette magát, mint a korábbi. Olyan utópia volt ez, mely szintúgy a kritikában, méghozzá a lehető legradikálisabb kritikában gyökerezett, mint elődje, és talán épp ebből kifolyólag fordult a magaskultúra azon gyakorlataihoz, melyeket az kidolgozott. Joggal mondható, hogy a nyugati marxizmus ellenállásának és eszkatológiájának azért lehetett nagyszerű alapanyaga és néhol kimondott, néhol kimondatlan forrása az esztétikai nevelés klasszikus elmélete is (és ebből fakadóan a modern művészet maga), mert pontosan azt találta meg benne, amire a későkapitalizmus kilátástalanságában, a társadalmi képzelőerő megszűnésének pillanatában szüksége volt: kritika és utópia dialektikáját, a radikális nyitottságban varázslatos módon megvalósuló rend reményét. A művészet maga újra megkapja azt a megfogalmazását, mely szerint lényegében nem más, mint elfelejtésre ítélt álmaink utolsó menedéke, ami bár „csak” látszat, mégis valós tapasztalat tárgya lehet, s ekképp politikai változás remélhető tőle.²²¹

A következőkben két, egymástól részben elszigetelt „esettanulmányon” keresztül arra próbálok rámutatni, hogy a nyugati marxizmus művészetfilozófiai törekvései termékenyen interpretálhatók a klasszikus esztétika korábban elemzett gyakorlatai felől. Amellett érvelek, hogy e szövegek, elméletek, modellek és kulturális állásfoglalások sokkal otthonosabban mozognak a klasszikus esztétika felvilágosodásbéli hagyományában, mint a részben annak folytatásaként, részben annak kritikájaként megmutatkozó „ortodox” marxista elméletben.²²²

²²¹ Javarészt ez volt Marcuse állítása az „esztétikai dimenzió” jelentőségéről. Lásd például: Herbert Marcuse: *Eros and Civilization*. London, Routledge, 1998. 172–196. Marcuse itt lényegében megismételte azt az állítást, melyet korábban, korai Hegel-könyvében a filozófiáról tett. „Ez az idealista kultúra azonban, épp azáltal, hogy visszahúzódt az elviselhetetlen valóság elől és így érintetlenül és makulátlanul megőrizte önmagát, hamis vigasztalásai és dicsőítései ellenére azon igazságok tárházává válhatott, melyeket az emberiség történelme nem valósított meg.” Marcuse: *Ész és forradalom. Hegel és a társadalomelmélet keletkezése*. Ford. Dezsényi Katalin – Endreffy Zoltán. Budapest, Gondolat, 1982. 27.

²²² Nem biztos, hogy igaz, de mindenesetre csábító azzal a gondolattal eljátszani, hogy Marx maga valószínűleg kifejezetten elítélte volna legautentikusabbnak tartott XX. századi követőit. Az mindenesetre bizonyos, hogy a

Lukács és Sartre példáját részint találomra választottam; ebbéli döntésem elsősorban korábbi kutatásaimból fakadt. Ettől persze nyilvánvaló, hogy az esztétikai gyakorlatok felől értelmezett nyugati marxista művészetfilozófia módszertani megfontolása épp úgy termékeny lehetne akkor is, ha Adorno, Marcuse, Benjamin vagy Bloch „esztétikáját” olvasnánk újra. Ami őket illeti, főképp utóbbi kettőt, ez a feladat egyértelműen meghaladná nem csak kompetenciámat, de meglehetősen kitágítaná dolgozatom terjedelmét is – már csak abból kifolyólag, hogy Bloch, de főképp Benjamin teljesítményét, meglehetősen joggal, éppen a klasszikus esztétika fogalmainak kifordításában, meghaladásában és újakkal való felváltásában szokás megragadni. Benjaminék éppen a nyugati marxizmus avantgárdjai voltak, akikhez képest Lukács és Sartre kétségkívül maradibb, ezáltal kényelmesebben kezelhető szerzők. Ez viszont nem jelenti azt, hogy az értelmezési keret az előbbieknél elveszítené jelentőségét – sőt, azt hiszem, épp az ellenkezőjét jelenti. Értelemszerűen a vizsgáltak esetében sem kívánok egyenes folytonosságról vagy pusztán epigonizmusról fecsegni; az örökség jó esetben nem utánzást, hanem megszüntetve-megőrzést és aktualizálást jelent – nem pusztán ismétlést, hanem a nagy ellentmondásokba és még nagyobb reményekbe való ismétlődő belebonyolódást. És ez viszont olyasmi, ami épp úgy igaz Lukácsra, mint expresszionista vitapartnereire.

nyugati marxisták javarészt sosem vették túl komolyan azt a híres marxi mondatot, mely szerint „a valóságosan fennálló világ ellen semmiképpen sem küzdenek, ha csupán e világ frázisai ellen küzdenek”. Lásd Karl Marx – Friedrich Engels: *A német ideológia*. Ford. Kislégyi Nagy Dénes. Budapest, Magyar Helikon, 1974. 21.

1. Egy lépésre a teljességtől – Lukács

Lukács nevezetes küzdelme a még meg nem írt marxi esztétikáért, mely talán annyi tévedéshez és nagy meglátáshoz vezette őt, egész életművén átívelt.²²³ A gondolat, miszerint a magasművészet alkotásai valamilyen módon mégiscsak a lényegi szabadság elérésével, az inautentikus létállapotokat meghaladó visszavett létezéssel állnak szoros, ám problematikus viszonyban, Lukács ifjúkori műveitől pályája végéig jelentős szerepet tölt be életművében. Ennek nyilvánvaló bizonyítéka, hogy utolsó valóban befejezett (félleg befejezett) komoly műve, a nagyjából 1500 oldalra rúgó *Esztétikum sajátossága*, mégiscsak az, aminek tűnik: egy anakronisztikusnak tetsző művészetfilozófiai rendszer. Egy olyan rendszer, mely arról próbál elgondolkodni, hogy mégis hogyan lehet a műalkotás szerepe, s azon nyugvó létmódja a valóság emberi arccal való felruházása – ily módon annak visszavétele, Lukács szavaival élve, „defetiszizációja” –, amennyiben erre, a társadalmi valóság megváltására valójában semminemű képessége nincs.²²⁴

A fiatalkori esztétikai művek kérdése igencsak hasonló. Ezek az írások szintén azzal próbálnak meg elszámolni, hogy mit is jelent a mindenkori ember számára a mű immanens teljességében rejlő, hangsúlyosan pillanatnyi megváltottság tapasztalata – a tartós megváltottság tükrében. Ez a hasonlóság természetesen azért igazán érdekes, mert, mint ismeretes, a *Regény elmélete* és e fejezet tulajdonképpeni tárgya, a *Heidelbergi művészetfilozófia* még nem marxista művek. A kérdésfeltevések e sokat tárgyalt folytonosságának miéртjére jellemző és kézenfekvő válasz, hogy Lukács ébredező politikai messianizmusának és explicit forradalmi elméletének előszele már ott fűdögált legkevésbé marxista műveiben is, és habár még nem öltötte magára a marxi filozófia terminológiáját és módszertanát, részben mégis annak tartalmát fejezte ki. Én viszont itt a fordított utat szeretném bejárni.

A *Heidelbergi művészetfilozófia* egy központi kategóriájának vizsgálata segítségével arra szeretném föl hívni a figyelmet, hogy Lukács úgy volt képes egy, a későbbi marxista

²²³ A fejezetben szereplő gondolatmenet korábbi verziója előadásként hangzott el a Társadalomelméleti Kollégium által szervezett „Lukács 50+1” konferencián. Az előadás gépelt és szerkesztett változata azóta megjelent nyomtatásban is. Lásd Fekete Kristóf: Egy lépésre a teljességtől. A „Majdnem” kategóriája és a klasszikus esztétika kapcsolata a *Heidelbergi művészetfilozófiában*. *Elpis*, 2023. 1. sz. 29–43.

²²⁴ Lásd elsősorban a „művészet defetiszizáló küldetése” és a második kötetet lezáró „a művészet szabadságharca” című fejezetet. Lukács: *Az esztétikum sajátossága I.* Ford. Eörsi István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969. 644–720., Lukács: *Az esztétikum sajátossága II.* Ford. Eörsi István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969. 627–810.

munkáit alapvetően meghatározó, ám még nem marxista esztétikában kijelölni a befogadó autentikus magatartásának módját, hogy az lényegében megegyezett azzal, ahogyan ezt a klasszikus esztétikák nevelésméleteiben megtalálhatjuk. Amellett érvelek, hogy a *Heidelbergi művészetfilozófia* az esztétikai szubjektumot a szükségszerűen elmaradó megváltás kapujában, a szorongató félkésztség és a megpillantott beteljesülés közös terében helyezte el, hűen követve az esztétikai nevelésmélet azon gondolatát, miszerint a magát végtelen problémák sokaságaként létrehozó modern szubjektum éppen e köztes helyzetnek köszönheti igazán forradalmi energiáit. Ebből arra következtek, hogy Lukács talán nem annyira ébredező marxizmusa következtében forradalmasította a klasszikus esztétika normarendszerét, hanem – épp fordítva – a már eredendően szubverzív potenciállal bíró esztétikai gyakorlatok pontos követésével alkotta meg saját üdvtörténeti pozícióját.

*

Itt persze nem törekedhetem a *Heidelbergi művészetfilozófia* teljes rekonstrukciójára, egyedül a mű „befogadáselméleti” fejtegetéseit vizsgálom egy sajátos szempontból. A korábbiakban megfogalmazottak értelmében, az érdekel elsősorban, hogy Lukács *hol*, milyen tevékenységek végzése közben bukkan rá esztétikai befogadjára. Vagy ami ugyanez: hogyan határozza meg az autentikusnak kikiáltott befogadó pozícióját: mit tanácsol, hogyan éljük meg esztétikai tapasztalatainkat, s mit kezdünk magunkkal azok hatására? Úgy sejttem, ezt a helyet érdemes akörül a paradoxon körül keresni, mely a *Heidelbergi művészetfilozófia* recepció-fenomenológiájának kezdőpontját jelenti. E paradoxon a következőképp fest.

A mű tapasztalata utópikus. A befogadó benyomása, hogy a műben bár az élményvalóság (ahogy korábban Lukács nevezte, az „élet”) tartalmaival találkozik, ezek mégis levetkőzik korábban folyton magukon hordott befejezetlenségüket, félkésztségüket, nyomasztó értelem- és jelentésnélküliségüket, és a mű egynemű szférájában megérkeznek önmagukhoz. A mű – a forma – tapasztalata maga az autenticitás, ahol minden az, ami; minden az, aminek lennie kell. Ennek oka, gondolja Lukács egyébként igencsak kantiánus módon, hogy a befogadásban lelt öröm alapvetően a *közölhetőség* hiánytalan megtapasztalásában rejlik.²²⁵ A műalkotás utópiáját pontosan az feltételezi, hogy magában hordja a téren és időn átívelő tulajdonképpeni Találkozás élményét, annak tapasztalatát, hogy a mű alkotójának közlését, a műalkotás egynemű szférájának tartalmait képesek vagyunk oly módon sajátunkként megélni

²²⁵ Arra, hogy a *Heidelbergi esztétikában* a tökéletes közlés sikeressége egybeesik az autenticitás elérésével, Heller Ágnes utal. Lásd Heller: Az ismeretlen remekmű. In Kardos András – Sziklai László (szerk.): *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről I.* Budapest, T-Twins – Lukács Archívum, 1995. 460.

és megérteni, ahogyan az a szolipszisztikus élményvalóságban még szűkebb körökben is lehetetlen volna. Az élményvalóság, melyben minden egyes individuum saját élményeinek foglya, a mű segítségével hirtelen kitágul, és a valódi interszubjektivitás lehetőségével kecsegtet.²²⁶

Csak hogy a műalkotás egyben tragikus tér is, ugyanis az esztétikai tapasztalat imént ábrázolt vonásai rögtön illúzióknak bizonyulnak. Ahogyan Lukács írja,

minél közvetlenebb és mélyebb a hatása, annál biztosabb, hogy a művészet mint kifejezés és élmény éppen a tartalmi egyértelműség megbízhatósága vonatkozásában nem különbözhet a többi élménytől: az egészen mély művészi hatás lényegi jegye pont az, hogy az átélő szubjektum éppen önmagát érzi át benne a legmélyebben, hogy azt, ami a művészetben megnyilatkozott, éppen a legszemélyesebb lényének megnyilatkozásaként éli át, még ha úgy tűnik is, hogy ez a személyiség egész világgá tágul.²²⁷

Az esztétikai élmény mégiscsak élmény, és mint ilyen, magunkba zár minket. A befogadás tragikuma abban rejlik, hogy éppen azon tapasztalat, melyből az interszubjektivitás utópikus lehetőségére következtethetnénk, a tapasztalat, mely az egyén közösségre nyitottságát volt hivatott anticipálni, valójában személyes élményeink legmélyebb átélésének bizonyult, ezáltal pedig önmagunkba fordulásunk legszélsőségesebb formájaként értelmezhető. A megértés a műalkotás befogadásának tapasztalatában valójában nem más, mint egy rendkívül termékeny *félreértés*, ahogy Lukács fiatalkori barátja, Popper Leo zseniális elméletét parafrázálja.²²⁸ Mikor azt hiszem, igazán megértettem a mű alkotójának élménytartalmait, valójában saját élményeimet értettem meg igazán. Ez volna a mű eredendő tragédiája, mely viszont egyben az esztétikai élmény sajátszerűségének, autonómiájának egyedüli záloga is.²²⁹

Az esztétikai szubjektum pontosan ezen ellentétek találkozásánál, ha úgy tetszik, magában a paradoxonban konstituálódik. A befogadó az, aki bár részesült a mű utópiájában, mégis – a tapasztalatok paradox jellegénél fogva – mindig a megváltás kapuján kívül ragad. Ez az adekvát esztétikai szubjektum létállapota. Idézzük újra Lukácsot:

²²⁶ Lukács: *Heidelbergi esztétika*. 22–34.

²²⁷ Uo. 34.

²²⁸ Popper: *Félreértéseméleti jegyzetek*.

²²⁹ „A műalkotásnak mint az örökkévalóvá vált félreértésnek ez a paradox és egyedülálló helyzete teszi csak lehetővé az esztétika önállóságát és immanenciáját.” Lukács: *A heidelbergi esztétika*. 44.

e forma kegyetlen és álnok csele éppen abban rejlik, hogy a megnyilatkozás vágyát a tiszta minőség közegében a legnagyobb intenzitásig korbácsolja, a közvetlen hatás elragadó és megigéző hatalmát kölcsönzi neki, azt azonban – éppen a hatás, a minőségi összehasonlíthatóság vehikuluma révén – sohasem engedi meg, hogy a hatás, a ható és a hatás elszenvetője eljusson az egyesülésig és a valódi beteljesülésig, hanem inkább hagyja őket epedni a Majdnem teljesen soha ki nem világosodó félhomályában.²³⁰

A műalkotás tehát nem más, mint egy mindig inadekvát, ám mégis a tökéletes adekváció lehetőségét fölkináló közlésfolyamat, a találkozás lehetőségének és lehetetlenségének együttes tere. Ebben a térben, a Majdnem félhomályában kell megteremtődjenek az autentikus esztétikai szubjektum is, aki ennek megfelelően akkor élheti meg az esztétikai tapasztalat lehetséges maximumát, ha önmagát a mű által felkínált beteljesülés és az azt mégis megalapozó folytonos részlegesség keresztútján ismeri föl. Ekképp a művészet elsődleges funkciója, hogy annak segítségével az esztétikai gyakorlatait végző szubjektum magát mint a társadalmi integrációt igénylő, ám attól mégis elmaradó entitást képezheti meg. Az egyes műalkotás, éppen ahogy a magaskultúra maga, reményt ad és lehetőséget biztosít az egyén általánossá válására – nevezzük nevén: az emancipációra –, ám azt rögtön vissza is vonja. A magaskultúra tragédiája, hogy az abban önmagát megképző esztétikai szubjektum olyan vágyakra és reményekre alapozza identitását, melyek beteljesülése, legalábbis ebben a szférában és ezen a módon, lehetetlen. Pontosan erre utal Lukács kapcsán Márkus György is, mikor azt írja, „a nagy kulturális objektivációk által nyújtott biztosíték arra, hogy a közönséges élet elidegenedettségére elleni küzdelem – emberileg és történetileg – nem hiábavaló, csak reményt nyújt, de nem biztosítja a küzdelem voltaképpeni céljának elérhetőségét”.²³¹ A „Majdnem” esztétikai kategóriája épp ezt a pozíciót írja körül.

*

A Heidelbergi művészetfilozófia eszkatológikus írás. Hévízi Ottót idézve, a lukácsi esztétika, mind a korai, mind a kései, „teológiai alapkérdésű történelemfilozófia”, melynek lényegi kérdése, hogy a megváltottságnak a műalkotásban megízlelhető illékony egyéni tapasztalata hogyan válhat az emberi nem általános és tartós beteljesülésének feltételévé.²³² Ezt már persze

²³⁰ Uo. 39.

²³¹ Márkus: A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája. In *Kultúra, tudomány, társadalom*. 673.

²³² Hévízi Ottó: Egy kripto-esztétika antinómiái. In uő: *Prózaibb változat*. Pozsony, Kalligram, 2007. 137–138.

a mű retorikája, a gyakran fölcsapó apokaliptikus hangnem is jelzi – gondoljunk csak olyan sorokra, minthogy „a jelenből, a létre sem jött és a pusztuló merő keresztezési pontjából itt a feltámadás órája lesz, a nagy óra, amikor minden dolog eléri önmagát, s nem igyekszik tovább, mert nem lehet számára semmiféle tovább: mert célnál van”.²³³ A példák kényelmesen szaporíthatók volnának, de persze távolról sem csak a retorikáról van szó.

Sokkal inkább arról, hogy a műalkotás autentikus befogadásának tartama Lukácsnál maga a *par excellence* eszkatológikus állapot: a már bizonyosan megmutatkozó, a jövőben kétségkívül megérkező, ám mégis messze lévő megváltásunkra való várakozás ideje. Azé a várakozásé, pontosabban azé az aktív készülődésé, mely a múlt egy eseménye által már bizonyosan anticipált vagy pusztán csak remélt és jellemzően késlekedő megváltásra irányul, és amely „addig is-létünk” alapvető és autentikus formájaként tétéleződhet. E készülődés természetesen végtelen. Lukács utal arra, hogy a misztikus tapasztalattal szemben, az esztétikai befogadásban elvileg sem szűnhet meg hiánytalanul a távolság szubjektum és objektum között, „pusztán” annyi történik, hogy „a normatív távolság [...] már nem a szubjektumot az objektumtól elválasztó szakadék, hanem az objektum valóságjellegét konstituáló distancia lesz”.²³⁴ A szakadék nem húzódik össze teljesen, ám mégis távossággá könnyül, és ez jelentős változást jelent. Ugyanis, habár a másokkal való teljes egyesülésünk, ezáltal az autentikus létezés, mint láttuk, pusztán ígéret marad, a korábban minket idegenül körülvevő világ, ekkor és csak ekkor, mégis – legalább részben – sajátunkká válhat. A folytonos készülődés folytonos közelben levést is jelent, a várakozás ideje sikerületlenségében és fárasztó be nem teljesültségében is termékenyé válik.

A „Majdnem terében epedő” esztétikai szubjektum tevékenysége tehát a világ folyamatos, de beteljesíthetetlen otthonossá tételében artikulálódik. Éppen azért, hogy a befogadó – művészettel kapcsolatos tapasztalatai hatására – vágyik az általa megpillantott teljességre, egyben folyton képessé lesz arra is, hogy közelebb hozza azt magához. A befogadó tragédiája termékeny is egyben, hiszen folyamatosan fölszámolja az élményvalóság hideg jelentésnélküliségét, márpedig az autentikusan megélt esztétikai pillanat pszichológiai és társadalmi jelentősége éppen ebben rejlik. Pontosan azért érdemes ezen a módon megélnünk esztétikai tapasztalatainkat, hogy magunkat a beteljesülés kapujában toporgó, folyton a jelentésnélküliség soha el nem következő megszűnésére vágyakozó, s ekképp a világot egyben jelentéstelivé is alakító szubjektumként hozhassuk létre. A *Heidelbergi művészetfilozófia* ahhoz kínál számunkra szabályokat és stratégiákat, hogy magunkat ekképp – a megváltás

²³³ Lukács: *Heidelbergi esztétika*. 140.

²³⁴ Uo. 88.

félútján, de mindig csak félútján – toporgó problematikus szubjektumként ismerhessük föl, az esztétikum területét pedig ennek gyakorlóterepeként alkotja meg.

*

Korábban már idézett tanulmányában Ian Hunter a következő fontos utalást teszi: a klasszikus esztétikai szubjektum egyik legjellemzőbb tulajdonsága, hogy célja „nem hivatalosan jelzett célkitűzéseiben lelhető fel”, hanem „valójában az örökös »készenlét« avagy az etikai készülődés állapotának” megteremtésében, abban, ahogyan az egyén „olyan személyiséggé igyekszik válni avagy művelni magát, amely majdan, a végtelenségig elodázott jövőben méltó lesz a felvilágosult tudásra és cselekvésre”.²³⁵

A klasszikus német idealista és korai romantikus esztétikák tulajdonképpeni paradigmája az, amit Schiller szentimentálisnak nevezett. Problematikus, integritását elvesztő, ám azt mégis igénylő, önmaga egységét végtelen eszmeként kijelölő lény, aki pontosan tudja, hogy a maga elé célként kitűzött második természet anyagi megvalósulása úgyszólván lehetetlen. Ahogy Schiller írja,

ez az út egyébként, amelyen az újabb költők járnak, megegyezik azzal, amelyet az embernek általában véve követnie kell mind egyénileg, mind az egészben. A természet olyannak alkotja őt, hogy egy magával, a műviség megosztja és kettéhasítja, az eszmény pedig visszatéríti az egységhez. Lévén azonban az eszmény valami végtelen, ami sohasem érhető el, ezért a kultúra embere a *maga* típusában sohasem válhat tökéletessé, míg a természetes ember a magáiban azzá lehet.²³⁶

Az esztétikai szubjektum *par excellence* modern létező, aki a művészettel és a természet szép, fenséges jelenségeivel való találkozásai során arra törekszik, hogy *létrehozza* önnön lényegét, hogy megteremtse sosem volt autentikus létformáját, szétválasztott erőinek remélt egységét. Ezt nevezte Bagi Zsolt, ahogy arra már bevezető fejezetemben utaltam, a lényeg termelésének, melyet egyben a modern esztétikai kritika fundamentumának is nevezhetünk.²³⁷ És ez volt az a pozíció is, mely a schilleri nevelélméletben *expressis verbis* politikai gyakorlatként fogalmazódott meg.

²³⁵ Hunter: *Esztétika és kritikai kultúrakutatás*. 80.

²³⁶ Schiller: *A naiv és szentimentális költészetéről*. 286.

²³⁷ Bagi: *Az esztétikai hatalom elmélete*. 103.

Ennek a sajátos lényegtermelésnek legfontosabb eszköze paradox módon éppen a problematizálás azon gyakorlataiban rejlik, melyeket a szubjektum önmagán végez. Bár az esztétikai gyakorlatok, az esztétikai nevelés célja az egyén erőinek harmóniájában, egymásnak ellentmondó késztetései és tehetségei kiegyenlítésében fogalmazódik meg, az ehhez vezető út legfontosabb mérföldköve mégis az, ahogyan az egyén megteremti ennek alapját: ahogy tehát feszítő ellentmondások sokaságaként hozza létre önmagát. Sem a német idealista és korai romantikus filozófiák jellemzően, sem az esztétikai nevelés klasszikus elmélete nem azért hozza létre nevezetes dichotómiáit, ész és érzékiség, szabadság és szükségszerűség, individualitás és univerzalitás oppozícióit, hogy azok között győztest hirdessen, s nem is azért, hogy visszamenjen ezen ellentétek elé, hanem hogy az ellentétpárok dialektikus összekapcsolódásában, harmonikus elrendezésében reménykedjen. Az egység nem a szétszakítottság előtt, hanem kizárólag utána létezik.

Ezért van az, hogy az esztétikai nevelés aszkézise során az egyén feladata legfőképpen abban rejlik, hogy a természet és az eminens műalkotások autentikus befogadása segítségével magát és nem melleleg világát ilyen, feloldhatatlannak tetsző ellentmondások, feszítő problémák sokaságaként teremtse meg, s *éppen ebből kifolyólag* olyan létezőként ismerjen magára, mely vágyik mindezen szétszakítottságok, elválasztások megszűnésének ünnepi pillanatára. Ebben az értelemben a klasszikus esztétikai szubjektum egymásnak látszólag ellentmondó, ám dialektikusan összefüggő, sőt, egymást feltételező vonatkozásaiban teremődik meg. Sem a modern problematikusság, sem pedig a megváltásvágy nem nélkülözheti a másikat, hiszen egymásból nyerik legitimitásukat. *Azért kell önmagamat végtelen problémák sokaságaként megteremtenem, hogy rögtön remélhessem abszolút feloldódásukat; ám csak azért tudom remélni a megváltottság ilyen pillanatát, mert e problémák fönnullnak.* Pontosan ebből fakad az esztétikai szubjektum félúti pozíciója, s az abból következő ráutaltsága is a folytonos készülődésre mint tulajdonképpeni céljára.²³⁸

A klasszikus esztétikai nevelésemélet ideális szubjektuma, akinek mintájára a Művészet autonóm területe, s annak gyakorlatai máig tartó érvénnyel megfogalmazódtak a XVIII. század végén, egy sajátosan és végérvényesen problematikus, ám ebből következően megváltására vágyakozó egyén. Ez a bizonyos megváltás ráadásul már ekkor annak legyőzését

²³⁸ A klasszikus esztétikai gyakorlatok ilyen értelmezéséhez lásd Hunter idézett írásán kívül még, Hunter: *Setting Limits to Culture. New Formations*, 1988. Nr. 4. 103–123. Érdemes megjegyezni, hogy Schiller és az őt követő korai romantikus filozófiai hagyomány szerzői pontosan abban különböznek a rousseau-i természetesség követelőitől, hogy ők nem pusztán megszüntetni akarták a dialektikának lehetőséget adó ellentétpárokat, hanem éppen azok meglétének termékenységéről gondolkoztak el. Utal erre Schiller kapcsán Beiser: *Schiller as Philosopher*. 24.

kívánja jelteni, amit azóta széles értelemben elidegenedésnek nevezünk, s erre éppen a lényegi szabadság társadalmi megvalósításával próbáltak törekedni.²³⁹ Az ember útja teljessége, elvesztett, de megteremtendő integritása felé egybeesik a társadalmi emancipáció, a lényegi szabadság létrehozásának kérdésével, és az elidegenedett, szétszakított emberiség egyesítésével. Ebből következően lesz éppen ez az a pillanat, melyben a Művészet gyakorlatai hirtelen univerzalitás és individualitás, közösségiség és egyéniség, ész és érzékiség szintéziseinek keretében fogalmazódnak meg, s ezzel a szabadság univerzális gyakorlataivá válnak.

Ebből talán már jól látható, hogy Lukács korai esztétikájában lényegében nem tett mást, minthogy megismételte a klasszikus nevelélmélet alapvető gondolatát. Az a pozíció, ahol a *Heidelbergi művészetfilozófia* lapjain elhelyezi befogadóját – a „Majdnem félhomálya” – pontosan az a toposz, ahol a XVIII-XIX. századi esztétikai nevelélmélet szubjektuma is található volt. A megváltás kapuja, ám mindig csak a kapuja. Az esztétikai élmények azon alanya pedig, aki ebben a pozícióban hozza létre önmagát, problematikus, de éppen ebből, alapvető és meghatározó félkésztségéből, lényegi tragikumából következően egy jobb, szabadabb világra vágyakozó, az eszkatológikus készülődés sémájában megragadható szubjektum.

E gondolat megöröklése és új körülmények között történő aktualizálása persze távolról sem pusztán a fiatal Lukács teljesítménye a XX. század művészetfilozófiáiban; ahogy jeleztem, leginkább a nyugati marxisták esztétikai gondolkodásában játszik majd jelentős szerepet, s talán nem is véletlenül. Hiszen e hagyomány egyik legjelentősebb felismerése éppen az volt, hogy messze nem annyira a szabadság birodalmának valódi beteljesítése, ezáltal a megosztottságok végleges megszüntetése volna a tudatok radikális átalakításának jelenlegi legfőbb célja, hanem talán „pusztán” a szubverzió igényének, a megváltás vágyának az emberfőkbe való elültetése. Úgy gondolták, hogy egy szabad és az elidegenedéstől leginkább mentes világ megvalósítására akkor nyílhat lehetőség, ha a társadalmat alkotó egyének mindenekelőtt képesek lesznek önmagukat és magukon keresztül az őket körülvevő társadalmi létezésüket folyton problémák sokaságaként megteremteni és látni, s ekképp e siralomvölgy meghaladásán is munkálkodni. A cél valójában nem annyira az utópiának, mint sokkal inkább az utópia szellemének; nem annyira a boldogságnak, mint sokkal inkább a boldogság ígéretének megteremtése lett. Azt tudták igazán e szerzők, hogy a forradalmak utáni világ hosszú éveiben

²³⁹ Itt érdemes újra a *Levelekhez* fordulnunk, mely ismeretes módon a társadalmi munkamegosztás és az azzal összefüggő specializálódás problémáját együtt látta az egymást kölcsönösen elismerő szabadságok hiányával és az emberi integritás elvesztésével. Lásd Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. 167–174.

az ellenállás, a kritika legradikálisabb eszközei az úr, a hiány vagy az elégedetlenségnek lehetőséget adó diszharmónia – s csak ezeken keresztül az igazabb világ reménye. És úgy sejtették, pontosan ebben lehetnek segítségünkre a Művészet gyakorlatai.

A magát az esztétikai gyakorlatokkal megteremtő szubjektum feladata, hogy szomorú legyen, s hogy épp ezáltal megmaradjon benne reménye, vágya, igénye arra az elérhetetlen boldogságra, melyet világa tiltás alá helyezett.²⁴⁰ A forradalmak utáni világ jóhiszemű forradalmi filozófiája azon axiómán kell nyugodjék, hogy lehetetlen a forradalom; ám épp ebből következően azt is fel kell ismernie, hogy a szubverzió és a szabadság pusztá igényének milyen fölmérhetetlen jelentősége is van valójában. Pontosán ebből következik az is, hogy az elidegenedés minél totálisabb visszavételéhez olyan egyénekre van szüksége a gyakorlatnak, akik képesek önmagukat ilyen tragikus módon létrehozni. Ezért igaz az, hogy a forradalmak utáni világ forradalmi szubjektumának ereje nem teljességében, hanem részlegességében rejlik.

Ez az elméleti alapállás határozza meg a legjelentősebb nyugati marxista esztétikák alapvető formáját is. Gondoljunk csak Blochra, aki *A korunk örökségében* a montázs széttöredezettségében fedezte föl az utópia reményét; Sartre-ra, aki a permanens forradalom struktúráját az irodalmi befogadás végtelen nyitottságának fenomenológiájában kutatta; Adornóra, aki még a derűtől is eltiltotta a lényegi szabadságot utolsó mohikánként magában hordó művészetet; vagy éppen a *promesse du bonheur* esztétikát alapító kései Marcuséra.²⁴¹ A nyugati marxizmus hagyománya azért helyezhette ennyire eminens pozícióba az esztétikai gyakorlatokat, mert kitüntetett erőt látott bennük a félkészesség azon élményének megteremtésében, mely a forradalmak utáni kor egyetlen adekvát forradalmiságát jelenthette.

És ahogy láhattuk, a korai, még nem marxista Lukács szintén ebből a pozícióból alkotta meg azt az esztétikát, mely – *horribile dictu* – pályája egészének talán legradikálisabb művészetfilozófiája lett.²⁴² Lukács nem tett mást a '10-es években, minthogy aktiválta azokat

²⁴⁰ Tulajdonképpen erre a paradoxonra utal Horkheimer és Adorno a *Felvilágosodás dialektikájában*, mikor azt írják, „mindenki olyanná válhat, mint a mindenható társadalom, mindenki boldoggá lehet, ha szőröstül-bőröstül kiszolgáltatja magát, ha lemond a boldogság igényéről”. Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. Bayer József et al. Budapest, Atlantisz, 2020. 191.

²⁴¹ Lásd elsősorban Bloch: *Korunk öröksége*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, Gondolat, 1989. 240–8., Adorno: *Derűs-e a művészet?* In uő: *A művészet és a művészetek*. 23–28., Herbert Marcuse: *The Aesthetic Dimension*. Boston, Beacon Press, 1978. Sartre-ról pedig lásd a következő fejezetet.

²⁴² Ez a pozíció a forradalmak *előtt* nem jelenti ugyanazt, mint a forradalmak *után* persze, nem jelentheti tehát ugyanazt a *Heidelbergi művészetfilozófia* idején, mint a nyugati marxista esztétikák korában. Ám én nem is azt akarom állítani, hogy Lukács itt olyan pozíciót foglalna el, amely szándékában és kontextusában megfelelne Adornóéknak vagy Marcusééknak. Ami számomra itt érdekes, hogy miért lehet az, hogy egy olyan esztétikát dolgozott ki, melyben – történetesen és szándékán kívül – rátalált arra a szubjektumpozícióra, mely aztán a forradalmak után talán számára is alkalmasabb lehetett volna, mint az, amelyet végül elfoglalt. Így aztán, amit mondok talán nem is annyira Lukácsnak a forradalomhoz fűződő viszonyáról, mint sokkal inkább a klasszikus esztétikai gyakorlatokról és a nyugati marxizmusról mond – ha mond – valamit.

az energiákat, melyek a klasszikus esztétikák üdvtörténeti-történelemfilozófia ihlettségében már eredendően benne rejlettek. *A Regény elméletében* éppúgy, ahogyan a *Heidelbergi művészetfilozófiában* is. És ezek azok az energiák, amik a '20-as évek közepétől fájoan kezdenek hiányozni nem pusztán Lukács politikai gyakorlatából, de éppen úgy elméleti munkásságából is, hiszen legkésőbb az expresszionizmus-vitától kezdve képtelen volt másban látni a művészeti alkotások emancipatorikus vonatkozásait, mint abban az immanens teljességben, melyet azok magukban hordoznak. Éppen ezért fordult szembe azzal a gondolattal is, amit fiatal korában oly jól eltanult a klasszikus esztétikáktól: a beteljesülés kapujában ragadt szubjektum forradalmi potenciáljától. Lukács egyik legnagyobb esztétikai tévedése talán éppen az volt, hogy bár megtartotta a művészetben rejlő megváltásvágy gondolatát, de elfeledte annak alapját, az egyén radikális önproblematizálásának jelentőségét.

Ez a döntés nem pusztán zavarba ejtő, ám elméletileg megalapozott esztétikai értékítéleteit határozta meg, de egyben igencsak korszerűtlenné is tette az érett, marxista Lukács művészetfilozófiáját mint kritikai filozófiát is. Ugyanis a '30-as évektől kezdve pontosan az a forradalmiság hiányzik Lukácsból, mely korai munkájában, a félreértés-elmélet és a klasszikus esztétikai hagyomány hatására, még javában megvolt benne. Lukács azt nem szerette volna semmiképpen sem belátni, hogy a forradalmak utáni világban nincs más lehetőség a valódi szubverzióra, mint szétszakítottságokból és elválasztásokból állóként teremteni meg, ismerni fel önmagunkat. Hogy megváltásra vágyani annyi, mint közelebb kerülni hozzá; hogy boldogságot remélni annyi, mint lehetőséget teremteni egy boldogabb életre. Hogy a szabadság vágya egyben a szabadságnak, ha nem is a szabadság birodalmának megteremtése is. Ennek oka talán, mint oly sok mindennek Lukács körül, bonyolult, néhol kétségbeesett, de mégis élő reménye volt a létező szocializmus rendszereiben, ezáltal a forradalom aktuális valóságában.²⁴³

Ez pedig talán arra is rámutathat, hogy a klasszikus esztétikai hagyomány – mint sajátosan emancipatorikus személyiséggyakorlatok gyűjtőhelye – talán mégsem annyira elitista szépeltések sokasága, mint azt mostanában gyakran gondolják. Eagletonnak igaza volt: lehet, hogy a klasszikus esztétika ideológia, de ha az is, igen kétfalás fajta, mely folyton azt a társadalmi rendet veszélyezteteti (veszélyeztetné), melynek megszilárdítása lett volna feladata.²⁴⁴ A klasszikus esztétika hagyománya, szerzői politikai nézeteitől teljesen függetlenül, a kor legradikálisabb filozófiai programjait hordozza magában, melyek aktualizálása, rehabilitálása

²⁴³ És természetesen egyre „ortodoxabb” marxizmusa, ami éppen megkülönböztette őt attól a hagyománytól, melynek a *Történelem és osztálytudattal* megírta egyik alapművét. Anderson szellemesen utal arra, hogy a nyugati marxizmus összefoglalható a tizenegyedik Feuerbach-tézis kritikájaként is. Lásd Anderson: i. m. 60.

²⁴⁴ Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*.

és a kor társadalmi valóságához való hozzáigazítása jelentős feladata lehet bármely kortárs kritikai esztétika számára.

Csak azt nem szabad elfeledni, hogy e hagyomány nem pusztán a művészetvallás esztétikai utópiáit, de egyben önmagunk elhomályosításának praktikáit is magában foglalta.

2. *Vannak olvasóink, de nincs közönségünk – Sartre*

1947, Franciaország. A háborúnak vége, az ország a Vichy-kormány és a megszállás okozta sebeit nyalogatja, ébredezik és útját keresi a lassan formálódó kulturális és politikai közbeszéd, Jean-Paul Sartre pedig, aki folyóiratával, a *Temps Modernes*-el egyetemben hamarosan ennek a kulturális életnek válik zsinórmértékévé, meghirdeti az elkötelezett irodalom programját.²⁴⁵ Azt a programot, ami legyen bármennyire is *engagée*, mégiscsak egy nagy hagyományú francia értelmiségi pozíciót, a két véglet közötti, a két szélsőséggel egyaránt egyet nem értő teret kívánja elfoglalni. Nem véletlen tehát és talán nem is Sartre szándékai ellenére való, hogy a program épp úgy kelt megütközést a *Parti Communiste* szovjetbarát ideológusai, mint a háború előtti francia avantgárd megmaradt képviselői körében – előbbieik számára nem eléggé, utóbbiak számára túlzottan elkötelezett volta okán. A program maga kétségkívül olyan kérdéseket vet fel, a művészet autonómiájának problémahalmazától egészen a kulturális termelők újragondolandó társadalmi szerepéig, melyek fölbukkanása egyrészt mindig felbolygatja az aktuális irodalmi-művészeti diskurzust, másrészt pedig komoly filozófiai-esztétikai megalapozást igényel. Ezt a megalapozást végzi el Sartre a *Mi az irodalom?* című egykoron nagy hatású, a művészetfilozófiai diskurzus számára viszont mára nagyjából feledésbe merült dolgozatában.²⁴⁶

A *Mi az irodalom?* négy hosszabb-rövidebb fejezetből áll, melyekből csak az első három érhető el magyarul Nagy Géza hatvanas években készült fordításában. A negyedik, egyben leghosszabb passzus, mely az „író helyzetét” taglalja 1947 Franciaországában, és amely lényegében Sartre legszigorúbb ítéleteit tartalmazza a *PC*-ről s persze a szovjet típusú rendszerek kultúrpolitikájáról általában, a terjedelmi korlátok mellett vélhetően politikai óvatosság következtében sem fordult le magyarra. Az első két fejezet tartalmazza a szószerinti művészetfilozófiai-irodalomelméleti fejtegetéseket, a harmadik író és olvasó viszonyának történeti változásait elemzi, az említett negyedik fejezet pedig a kortárs kulturális és politikai elemzés területe. A könyv sok minden egyszerre tehát: irodalom- és nyelvelmélet, közvetlen politikai állásfoglalás, irodalomszociológiai és irodalomtörténeti áttekintés, illetve

²⁴⁵ Jean-Paul Sartre: *A Temps Modernes* beköszöntője. Ford. Nagy Géza. In uő: *Mi az irodalom?* Budapest, Gondolat, 1969. 5–26.

²⁴⁶ Az első három fejezetre a magyar, míg az utolsóra a francia kiadás oldalszámainak megfelelően fogok hivatkozni a következő kiadásokból: Sartre: *Mi az irodalom?* Ford. Nagy Géza. In *Mi az irodalom?* 27–160., Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* In uő: *Situations II*. Paris, Gallimard, 1975. 55–330.

fenomenológiai módszerekkel elvégzett szisztematikus művészetfilozófiai vizsgálódás. Engem itt főként ez utóbbi fog érdekelni.²⁴⁷ Szilárd meggyőződésem, hogy a szöveg a nyugati marxista művészetfilozófiák jellegzetes és megkerülhetetlen darabja; ha helye van a kánonban, az a hely itt várja őt.

Már csak azért is, mert az nem kérdés, hogy a Sartre által vallott igen egyszerű nyelvelmélet épp annyira meghaladottá vált a szöveg születése óta, mint a tanulmányban vázolt kifejezetten tematikus irodalomszociológia, és ezt talán magára a *littérature engagée* koncepciójára is igaz. Ahogy azt Sartre maga remélte is, gondolatai javarészt helyhez és korhoz kötöttek voltak, melyek az itt és most megváltozásával sokat gyengültek. Csakhogy ez, úgy sejtem, kevésbé mondható el a szöveg filozófiai arcáról. Művészetfilozófiaként is korszerűtlen írás persze a *Qu'est-ce que la littérature?* ma, de semmivel sem korszerűtlenebb, mint a frankfurtiak vagy Lukács ma is többet olvasott esztétikái; pontosabban korszerűtlenségét nem az okozza, hogy ne vetne fel súlyos, ma is jelentőssé tehető esztétikai és kulturális kérdéseket, hanem az, hogy alapját és értelmét, problémáit és ellentmondásait, súlyát és lehetetlenségét egy olyan hagyomány jelenti és előfeltételezi, melynek elmúltát és kísértetlétét dolgozatomban vizsgálom: a klasszikus esztétika szabadsággyakorlatainak hagyománya.

*

„Minden igaz műalkotásban van egy hely, ahol a kelő hajnal hús szele csapja meg azt, aki oda beviszi magát” – írta profetikus hévvel Walter Benjamin.²⁴⁸ Sartre 1947-ben valami nagyon hasonló gond. Szilárd meggyőződéssel bír arról, hogy minden autentikus műalkotás magja az abszolút szabadság egy darabja, s a műalkotás lényege, ezáltal társadalmi funkciója is e szabadságban keresendő. A *Mi az irodalom?* arra tett kísérlet, hogy az irodalmi mű fenomenológiai elemzésével bizonyítsa a műalkotásnak a társadalmi emancipációtól való ilyen elválaszthatatlanságát; vagy hogy dolgozatom nyelvén szóljak: olyan próbálkozás, mely szigorú filozófiai argumentációval biztatja arra olvasóját, hogy a művészettel való találkozásainak úgy adjon adekvát formát, hogy abban a lényegi szabadsághoz vezető útját kutassa.

²⁴⁷ Érdeklődésemnek egyébként Sartre nem igazán örült volna. Ezt abból gondolom, hogy a *Mi az irodalom?* elején leszögezi: a következők kizárólag a prózairodalomról fognak szólni, és azt is hozzát teszi, az egységes művészetfilozófia kritikájaként, hogy nem gondolja úgy, hogy „csak egy művészet léteznék [...] ama spinozista szubsztancia módjára”. Csakhogy a későbbiekben szinte egyáltalán nem tartja be saját játékszabályait, folyamatosan kiterjeszti vizsgálódásait a Művészetre mint olyanra, és az sem válik teljesen világossá, hogy az itt lefektetett elvek miért is lennének inkább igazak egy regényre, mint egy költeményre, festményre avagy filmre. Vö. Sartre: *Mi az irodalom?* 28.

²⁴⁸ Idézi Márkus: *Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória.* 732.

A *Mi az irodalom?* első fejezetei, a „Mit jelent írni?” és a „Miért írunk?” című passzusok gondolatmenete író és olvasó fenomenológiai megkülönböztetésére épülnek. Az irodalom létmódjának sartré-i elemzése azon a banális tényen alapul, hogy senki sem lehet ugyanannak a műnek szerzője és olvasója is.²⁴⁹ Az alkotás és a befogadás olyan radikálisan különböző magatartásformák, melyek bár semmiképpen sem hozhatók közös nevezőre, mégis komplementer módon úgy egészítik ki egymást, hogy az egyáltalán lehetővé tegye a mű létrejöttét. Míg a mű alkotója *feltár* valami olyasmit, ami korábban csak „homályos jelenlétében” létezett, addig az olvasó ennek a feltártnak megértésével, jelentésekkel és érzelmekkel való feltöltésével beteljesíti, létrehozza az alkotást. Sartre lényegi meglátása szerint az író munkájának fenomenológiai pozíciója a folyamatos teremtésben ragadható meg, s így abban a tényben, hogy folyton annak tudatában kénytelen dolgozni, miszerint alkotását bármikor megváltoztathatja. Az ő nézőpontjából a mű fenoménje kizárólag mint produkció, mint nyílt folyamat jelenhet meg. Ahhoz, hogy a műről mint műről, mint elkészült, változtathatatlan, objektív egészeről beszélhessünk, szükség van egy másik tekintetre, az olvasó szemére is. Az olvasóra, akinek éppen a műre való pillantása az, amely a művet mint lezárt egészt, mint objektumot képes létrehozni. Mikor Sartre azt írja, hogy az irodalmi mű létrejöttéhez „konkrét cselekvésre – olvasásra – van szükség”,²⁵⁰ azt olyannyira szó szerint érti, amennyire csak lehet: olvasók nélkül *per definitionem* nincs alkotás.

„Az írás művelete – összegez Sartre – dialektikus kölcsönhatásként magában foglalja az olvasását, s e két összefüggő aktus két különböző végrehajtott feltételez. Az író és az olvasó közös erőfeszítése hozza létre a szellemi alkotást, ezt a konkrét és képzeletbeli (*imaginaire*) tárgyat.”²⁵¹ Az emlegetett hús szél pedig pontosan ebben, olvasó és író dialektikájában és kölcsönhatásában rejlik. Sartre úgy érvel, hogy mivel a szerző, mint láttuk, nem tudja egyedül létrehozni beteljesült művét, ezért kénytelen olvasója szabadságához, szabadjára engedett befogadótevékenységéhez fordulnia. Az alkotó legfőleg annyi tehet, hogy létrehozza a mű kiindulópontját, ettől a pillanattól fogva viszont rá van kényszerülve arra, hogy befogadójára mentális és érzelmi apparátusára hagyja a mű valódi megteremtésének feladatát. Az olvasó tölti meg az irodalmi művet jelentéssel, gondolatokkal, érzelmekkel, mindazzal, amit a műalkotástól elvárunk. Nem véletlen konkludál arra Sartre, hogy minden irodalmi alkotás lényege az, ahogyan „az író az olvasó szabadságához folyamodik, hogy működjék közre művének

²⁴⁹ Ezt a gondolatot tartotta igen sokra Hans-Robert Jauss, mikor úgy fogalmazott, Sartre „utat tört az olvasó rehabilitálása számára”. Jauss: *Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika*. Ford. Bernáth Csilla. In *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. 148.

²⁵⁰ Író és olvasó fenomenológiájához lásd Sartre: *Mi az irodalom?* 54–71. A konkrét idézet helye: 56.

²⁵¹ Uo. 58.

megalkotásában”.²⁵² A szerző igénybe veszi a befogadót, felhívja annak szabadságát; a francia kifejezéshez hűségesebb módon: *apellál* arra, hogy olvasója megteremtse alkotását a maga teljességében, de nem korlátozza, legfőljebb irányítja ezt az aktust. Sartre számára az olvasás nem más, mint „irányított alkotás”. „Az író [...] azért ír, hogy az olvasók szabadságához forduljon; arra kéri ezt a szabadságot, hogy tegye létezővé a művét.”²⁵³

A szabadság mozzanata viszont nem egyirányú, hanem kölcsönös. Az olvasó épp annyira igényli az író szabadságát, mint amennyire ez fordítva igaz, hiszen minden esztétikai befogadás hallgatólagos, ám alapvető elvárása, hogy a mű tudatos és autonóm szerzői tevékenység eredménye, s ne pusztán véletlen legyen. Ebben különbözik igazán a természettel való esztétikai találkozás a műalkotás befogadásától, hiszen utóbbinak elengedhetetlen része az az interpretatív tevékenység, mely feltételezi, hogy a műben rejlik valamifajta értelem, üzenet, mondanivaló, hogy rejlenek benne szándékolt tartalmi és formai megoldások, melyeket képtelenek lennének elgondolni egy azokat kívánó szerző posztulálása nélkül.²⁵⁴

Az irodalmi mű ebben az értelemben két szabadság közös munkájának terméke. Sartre számára pontosan ez jelenti az irodalmi alkotás értékét, egyben mutatja annak politikai konklúzióit is. Az irodalom ugyanis, mint láttuk, egy világot tár föl, de az előbbieket értelmében ezt úgy kénytelen tenni, hogy azt *az emberi szabadság munkájának eredményeként láttatja*. „Mert éppen ez a művészet végső célja: – folytatja Sartre –: visszanyerni ezt a világot, olyannak láttatva, amilyen, de mintha forrása az emberi szabadság volna.”²⁵⁵ A műalkotásban megmutatkozó világ a hétköznapi, ismerős világunk, problémái a mi problémáink, a valósága a mi valóságunk, csak hogy mindezek úgy vannak itt ábrázolva, hogy forrásuként és értelmüként az egymást kölcsönösen feltételező szabadságokon látszanak nyugodni. A mű olvasó és író közös vállalkozása arra, hogy egymást szabadságukban kölcsönösen elismerve, s e szabadságokat egymástól függővé téve, visszanyerje a világegyetemet.

Az irodalmi mű, ha így tekintünk rá, a szabadság iskolája; értelme tulajdonképpen a „célok birodalmának” felmutatása és annak a benne résztvevők általi megízlelése. Átfordítva mindezt dolgozatom nyelvére, Sartre esztétikájának alapvonása, hogy arra utasít bennünket: alkossuk meg úgy esztétikai tapasztalatainkat, hogy a műalkotásokban egy olyan világot legyünk képesek felfedezni, melynek létértelme és oka fundamentális szabadságok egymást kölcsönösen feltételező játékában rejlik. Ez volna az esztétikai tapasztalat affirmatív vagy

²⁵² Uo. 61.

²⁵³ Uo. 65.

²⁵⁴ Uo. 66.

²⁵⁵ Uo. 71.

utópikus mozzanata. Csakhogy, érvel Sartre, a befogadóban felébredő *promesse du bonheur* egyben az olvasó boldogtalan tudatát is létrehozza. A befogadó szembenéz egy olyan létezéssel, mely bár nem problémamentes, mégis kizárólag szabadságon alapul, ezáltal nem is elidegenedett, s ebben a pillanatban rá kell döbbenjen arra, hogy ő nem ilyen világban él. A mű utópiája, azzal, hogy rámutat az irodalom világának és hétköznapi világunknak alapvető különbségére, egyben figyelmeztet utóbbi meghaladásának, elutasításának jelentőségére is. Ki lenne az, kérdi Sartre, aki miután az autentikus művel való autentikus találkozása során rábukkant a célok birodalmára, ne kívánná annak politikai megvalósulását, saját társadalmának meghaladását?²⁵⁶

Így az irodalom, minek okán mindent szabadságunk eredményeként láttat, lemezteleníti az emberi döntéseket, lehántja róluk eldologiasodott formáikat, és képes úgy megmutatni őket, így társadalmi viszonyainkat is, ahogyan azok vannak: szabad emberi döntések és cselekvések következményeiként. Az irodalom azt érteti meg velünk, hogy a világot mi csináljuk; és éppen ezzel magában a befogadásban folytonos döntésre, a felelősség vállalására késztet bennünket. Azt követeli (azt kell követelje), hogy ne maradjunk tovább némák, hogy elköteleződjünk, vállaljuk magunkat és társadalmi tevékenységünket – tudatosan és persze kockázatos módon.²⁵⁷ Sartre művészetképeinek monográfiája, Heiner Wittmann utal rá, hogy a francia filozófus szerint „nincs művészet felelősség nélkül, épp ahogy szabadság sincs”.²⁵⁸ Ne feledjük, egy évvel járunk Sartre tán legismertebb műve, *Az egzisztencializmus humanizmus* után, mely ismert módon úgy véli, az egzisztencialista filozófia „ráhárítja létének teljes felelősségét” az emberre,²⁵⁹ s tehetjük hozzá: épp ezt teszi az irodalom is. Amint az író és az olvasó feltárja a társadalom egy súlyos problémáját, s ráadásul ezt úgy teszi, hogy annak forrásaként az emberi szabadságot határozza meg, az olvasó nem menekülhet többé az állásfoglalás elől. Az olvasás élménye egyben a szabadság élménye; annak felismerése, hogy a világ folyása rajtunk múlik, a mi döntéseinktől függ, rólunk szól. És pontosan ez volna a szabadságra íteltettség *unheimlich* tapasztalata, mely, mint látható, éppen annyira művészetértésünk, mint hétköznapi életünk tulajdonképpen értelme is.

²⁵⁶ Ahogy Sartre írja, „a reális világ csak a cselekvésnek tárul fel, és minthogy csak úgy érezhetjük otthon benne magunkat, ha megváltoztatása végett meghaladjuk, a regényíró univerzuma elveszteni mélységét, ha nem a transzcendálásra irányuló mozgás közben fedeznők fel”. Sartre: *Mi az irodalom?* 73.

²⁵⁷ Az elköteleződés fogalmának filozófiai előfeltétele a kockázat, mely az előre teljes tisztasággal sosem látható jövőre kinyúló döntés velejárója. Vö. Alexandra Makowiak: Paradoxes philosophiques de l'engagement. In Emmanuel Bouju (dir.): *L'engagement littéraire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. 22–24.

²⁵⁸ Heiner Wittmann: *Aesthetics in Sartre and Camus. The Challenge of Freedom*. Trans. Catherine Atkinson. Frankfurt, Peter Lang, 2009. 22.

²⁵⁹ Sartre: *Exisztencializmus*. Ford. Csatlós János. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1991. 38.

*

Túl szép ez, hogy igaz legyen, mondhatnánk. És hát tényleg az.

Ha ugyanis mindez faktuálisan így volna (persze ki tudja, mi lehet valami valahogyan nem-faktuálisan), akkor valójában a mostaninál jobb kellene legyen közérzetünk. Irodalmi alkotások léteznek, nem is kevés, ahogyan befogadók, olvasók is igen sokan vannak, sőt, éppen Sartre korában soha nem látott mértékben szaporodtak el. Mégis, nagyon úgy tűnik, az irodalomtól várt felszabadulás ez idáig elmaradt, márpedig, ha a sartre-i koncepció olyan leíró elmélet volna, mely bírna azzal az univerzalitással, amit egy fenomenológiai elméletnek mint szigorú tudományos teóriának birtokolnia kellene, akkor ez bizony nem nagyon történhetett volna meg. Ez az oka annak, hogy ebben a tényleg nagyon felemelő és – nevezzünk nevén – szép elméletben, kétségbevonhatatlan, hovatovább szerzője számára is világos hasadás keletkezik a művészet (irodalom) filozófia által detektált létmódja és konkrét társadalmi megvalósulása között. Kiderül, hogy a fenomenológiai elemzés valójában nem az általában vett befogadás pontos *leírása* volt, hanem *ajánlása* olyan partikuláris gyakorlatoknak, melyekkel *érdemes volna* az olvasáshoz állnunk. És amelyekkel, nagyon úgy tűnik, nem sokan élnek.

Pontosan ez a fordulat alapozza meg a *Mi az irodalom?* dinamikáját (sőt: iróniáját), hiszen pont mire megszokjuk az első két fejezet megkapó hangvételő, optimista tónusát, az irodalom melletti hitvallást, rögtön egy sokkal pesszimistább és a korábbiakat részint kétségbe is vonó eszme-futtatással találkozunk. Sartre itt a művet megteremtő konkrét, történeti olvasók társadalmi változásai és jelenkori attitűdjei felé fordul, és teszi ezt oly kritikusan, hogy a korábbiakban vázolt olvasás-fenomenológia egyértelműen az idealitás terébe emelkedik. Sartre lényegében azt állítja, hogy az irodalom története leírható a művet megteremtő olvasók azon tevékenységeinek számbavételével, melyekkel azok különböző, kreatív módokon lehetetlenítették el az irodalom reményeit. Az olvasó, aki a fenomenológiai elemzés főszereplőjeként a maga formalitásában még a műalkotás emancipatorikus funkciójának hordozója volt, most, empirikus megjelenésében már az irodalom beteljesülésének akadályává válik.

Sartre úgy gondolja, az olvasás nem egy neutrális, értékmentes aktus. Lehet jól és lehet rosszul csinálni, s pusztán az olvasók számának mennyiségi növekedése semmit nem jelent az irodalom „funkciójának” beteljesülése szempontjából. Ahogy Sartre fogalmaz, nem pusztán olvasókra, hanem közönségre van szükség. Olyan csoportra, mely a társadalom legszélesebb rétegeiből származó egyénekből áll, akik bírnak azokkal az attitűdökkel, melyeket a sartre-i gyakorlatok javasolnak, s így képesek arra használni az irodalmat, mint amire az *való*: a

szabadság birodalmának felfedezésére és önmaga abszolút szabadságának felismerésére, ezáltal pedig a politikai változás kívánására és a változások végrehajtásához elengedhetetlen felelősség elsajátítására. Csakhogy, és erről szólna az a bizonyos harmadik és negyedik fejezet, ez a közönség az irodalom történetében lényegében sohasem vagy legföljebb egyszer, a francia felvilágosodás idejében létezett, s nincsen ma, mármint 1947-ben sem.²⁶⁰

Sartre e problémára adott megoldáskezdeményei távol állnak attól, hogy kielégítőek legyenek. Kiválóan felismeri azt a minden hasonló esztétikát zavarba ejtő tény, miszerint a klasszikus osztálytársadalmakban valójában mindig az elnyomó osztály írt az elnyomó osztálynak,²⁶¹ hogy bármily szépen is hangzik az általános emancipáció mint irodalmi funkció gondolata, ez elvileg problémás azokban a társadalmakban, melyekben a műhöz valóban autentikus módon hozzáférő olvasók nem azok, akik az emancipációnak valódi megvalósítói lehetnének, hanem éppen azok, akik az adott társadalmi alakulatnak legalább részint győztesei. Sartre észlelve ezt a problémát, nagyon furcsa megoldást választ, és megalkotja a reális és virtuális közönség fogalmait, azt állítva, hogy az íróknak tudnia kell, hogy alapvetően nem a forradalmi osztálynak ír (nem a proletariátus a reális olvasóbázis), de *potenciálisan* mégis nekik kell írnia (hiszen ők a virtuális és egyébként ideális olvasók).²⁶² Az irodalom akkor teljesül majd be, ha, ahogy arra Eugene F. Kaelin utal, „az egzisztencialista szerző úgy terjeszti ki reális közönségének körét, hogy miközben megkísérel elérni a virtuális közönségét, az egyre többet és többet tartalmaz ideális közönségéből”.²⁶³ Ezt szívesen megnézném a gyakorlatban.

A helyzet az utolsó fejezet állásfoglalásaiban sem tűnik rózsásabbnak. Ráadásul az egyébként is szomorú helyzet annyiban egyenesen tragikussá válik, hogy Sartre határozott meggyőződése szerint pont akkor nem történik semmi az irodalom hatására, mikor legnagyobb történelmi lehetőségeihez jut és a legsúlyosabb szükség volna rá. Hiába jutott öntudatára az irodalom (például éppen Sartre könyvében), hiába van sok olvasó, hiába adott a társadalmi szituáció a forradalmi törekvésekhez, mégis teljesen ellehetetlenült az irodalom XVIII. századi funkciója. Sartre bánatos megfogalmazásában: „Nincs mit tenni a kortárs társadalomban. Abban a pillanatban, melyben felfedezzük a *praxis* fontosságát, abban a pillanatban, melyben

²⁶⁰ „A XVIII. század volt mindmáig a francia íróknak a történelemben egyedülálló lehetősége, hamarosan elveszett paradicsoma.” Sartre: *Mi az irodalom?* 106.

²⁶¹ Uo. 91. Érdemes megjegyezni, hogy a tömegkultúrával nem azonos „népi kultúra” mindenképpen kivétel e megállapítás alól, ám kérdés, hogy mennyiben létezik az egyáltalán a magas- és tömegkultúra dichotómiájának korában. A népi kultúráról lásd Bahtyin klasszikusát. Mihail Bahtyin: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Osiris, 2002.

²⁶² Sartre: *Mi az irodalom?* 78–92.

²⁶³ Eugene F. Kaelin: *Existentialist Aesthetic. Theories of Sartre and Merleau-Ponty*. Madison, University of Wisconsin, 1966. 115.

mepillantjuk egy *totális* irodalom lehetőségét, a közönségünk összeroppan és eltűnik, s végül nem tudunk kinek írni.”²⁶⁴

Szögezzük le: 1947-ben sokan, nagyon sokan olvasnak. A könyvpiac és olvasótáborának kiszélesedése a XIX. századtól kezdve nagyjából az 1980-as évekig, így Sartre egész élete során, szinte folyamatosan tart,²⁶⁵ ráadásul a világhírnévre szert tett filozófus mind irodalmi műveivel, mind cikkeivel, mind interjúival hatalmas publicitást teremtett a maga számára. Csakhogy, mint legkésőbb a XVIII. századtól mindig, itt is felbukkan a tömeges kultúrafogyasztás Janus-arcának másik fele: a kultúrafogyasztás tömegesedése is. Sartre lényegében ugyanazzal a problémával szembesül, mint amivel annak idején minden *Aufklärer*nek szembe kellett néznie: a piac, az olvasótábor szélesedése, az új olvasórétegek megjelenése olyan módon változtatja meg a kultúrafogyasztás gyakorlatait, mely egyrészt kiszámíthatatlanná, kontrollálhatatlanná teszi azt az értelmiség számára, másrészt pedig nyilvánvalóan nem azokat a jól meghatározott magaskulturális gyakorlatokat erősíti, melyek egyébként a felvilágosult társadalmi célkitűzések számára – legalább elvben – hasznosak volnának. Joggal állíthatjuk, hogy az esztétikát mint normatív gyakorlatot a maga idején többek közt pontosan ezek a jelenségek, a tömeges kultúrafogyasztás, az ízlés azzal járó anarchiája hívták életre; ezért is kellett az ideálisnak vélt befogadási attitűdöket leírásnak álcázni.²⁶⁶ És persze, mint rendes művészetfilozófust, Sartre-ot is elsősorban éppen e kulturális jelenségek indítják arra, hogy megírja az olvasás imaginárius-normatív fenomenológiáját.

Nem csak Sartre művészetfilozófia-akarása jellemző, de egyben a pozíciók felvázolása is. A harmadikutas gondolat ugyanis értelemszerűen két rossz attitűdben látja az esztétikai szabadsággyakorlatok beteljesülésének akadályát. Egyrészt az irodalom pártpolitikai, dogmatikus igénybevételében, az irodalom propagandává válásában, másrészt pedig az irodalom kommercializálódásában, a pusztán szórakoztató termékek térnyerésében. Sartre tudja, hogy például őt magát annyian olvassák, mint az korábban elképzelhetetlen lett volna, ráadásul a zsebkönyvek és a tömegmédiá világában a kultúrafogyasztás olyan széleskörűvé vált (mind társadalmilag, mind földrajzilag), mint soha, ám mégis: a szórakoztatóipar és az agresszív politikai pártok elcsatornázzák ezeket az olvasókat, és olyan befogadói attitűdökre tanítják őket, mellyel az egész olvasásfolyamat haszontalanná válik, melynek tehát semmi köze nem lesz a szabadság világának felismeréséhez. Ebből következik Sartre sokat ismételt

²⁶⁴ Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* 267.

²⁶⁵ Frédéric Barbier: *A könyv története*. Ford. Balázs Péter. Budapest, Osiris, 2006. 345–346.

²⁶⁶ Habár időnként kissé túlzottan redukcionista módon, de ez az alapvető állítása Martha Woodmanseenek is korábban idézett könyvében. Lásd Woodmansee: *The Author, Art, and the Market*. Főképp: 11–33.

mondatának értelme, amire azt hiszem, jókat bólogattak volna Schillerék is: „vannak olvasóink, de nincs közönségünk”.²⁶⁷

Csakhogy a probléma valójában nem a tömegmédiák mákonyában és nem is a politikai propaganda uralmában rejlik. Sartre téved, mikor azt gondolja, hogy a közönségként nem funkcionáló, rossz olvasók tömege, s annak okozata, a magaskultúra ki nem teljesedett lényege (s így persze a politikai emancipáció elmaradása) egyszerűen abból fakadna, hogy elvettük az irodalomban rejlő lehetőségeket. Persze, hibáztunk is, de az ígéret be nem teljesülésének okai legalább annyira rejlenek magában az ígéretben, mint a külső körülményekben. Összességében nagyobb a gond, mint amekkorának látszik.

Amit Sartre is felismer, és kissé zavarba ejtően ki is jelent, hogy „irodalom csakis egy osztály nélküli társadalomban felelhet meg teljes lényegének”,²⁶⁸ melyben megszűnik virtuális és reális olvasó különbsége. Ameddig tehát a korábban elemzett olvasórétegek szembenállása fennáll, ameddig létezik osztálytársadalom, s hiányos a szabadság, addig hiába is reménykedünk abban, hogy az irodalom beteljesítheti a benne lappangó lehetőségeket. És ebben, az a helyzet, Sartre-nak tökéletesen igaza van. Ha el is tekintünk az olvasási stratégiák árnyalatnyi különbségeitől, az bizonyosnak tűnik, hogy azok a magasművészeti attitűdök, melyek a Sartre által remélt olvasási stratégiákat is megalapozzák, feltételezik az intenzív, erőteljes figyelem- és időráfordítással járó olvasás készségét és lehetőséget, illetve persze azokat a művészeti befogadás autonómiájának játékszabályait ismerő egyéneket, akik kevesen akadnak egy kifejlett osztálytársadalomban – s nem is feltétlen saját hibájukból. Minél szabadabb, minél emancipáltabb egy társadalom, annál kevesebb legyőzhetetlen akadálya van annak, hogy a széles olvasóközönség úgy nézzen ki, ahogyan azt Sartre megálmodta – csakhogy, mint láttuk, az irodalom funkciójának épp egy ilyen társadalom kialakításában kellene rejlenie.

Itt harap a kígyó a farkába. A sartre-i irodalomfenomenológia legnagyobb problémája, hogy *az így felfogott irodalomnak egy olyan társadalmi létezését kellene megteremtenie, mely az irodalom kollektív befogadásának szükséges előfeltétele.* Az irodalom valódi, autentikus működéséhez arra volna szükség, hogy egy emancipált társadalomban létezzék – csakhogy láttuk: a művészet eszményi célja szintén egy ilyen társadalom anticipálása és megteremtése volna. Az egyébként létező autentikus művek olyan autentikus befogadókra szorulnak, akik

²⁶⁷ Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* 270., 288. Vagy akár Schlegelék. Nem tudok nem utalni a 275. *Athenäum-töredékre*: „Örökké hangzik a sopánkodás, hogy a német szerzők olyan szűk kör számára írnak csupán, mi több, gyakran csak egymásnak. Jól van ez így. Ezáltal a német irodalom mind több szellemhez és jellemhez jut. És talán egy közönség is felnő közben.” Schlegel – Schlegel: *Athenäum-töredékek.* 317–318.

²⁶⁸ Sartre: *Mi az irodalom?* 156.

egyáltalán képesek magukat és tapasztalatukat a Sartre által leírt módon létrehozni, márpedig úgy tűnik, hogy ezek az alanyok, az olvasás kiteljesedésének feltételei, tulajdonképpen egybeesnek az olvasási gyakorlatok remélt eredményével. A cél: az igazi közönség létrejötte, a világot szabaddá tenni képes egyének sokaságának megteremtése; a feltétel: egy igazi közönség, melyet egy szabad világ feltételez. Egyszóval: *a magaskultúra eszményi célja nem más, mint saját előfeltétele.*

*

Két súlyos probléma bukkan itt föl.

Az első annak kérdése, hogy mennyiben lehetséges bármilyen társadalmi jelenségnek megteremtése saját előfeltételeit, hogy is lehet ezt egyáltalán elképzelni? Bármilyen furcsának is tűnik, e gondolat nem tartható hétköznapi agyrémnek, sőt, kissé átformálva és más területen alkalmazva igen tekintélyes irodalommal is rendelkezik. Nem is kell túl messzire mennünk Sartre-tól, hogy megtaláljuk ezt a hagyományt, hiszen a forradalom filozófiájáról van szó.

Marx és Engels írja már *A német ideológiában*:

a kommunista tudat tömeges létrehozásához és magának a dolognak a keresztülviteléhez egyaránt az emberek tömeges megváltozása szükséges, ami csakis gyakorlati mozgalomban, *forradalomban* mehet végbe; a forradalom tehát nemcsak azért szükséges, mert az *uralkodó* osztályt nem lehet más módon megdönteni, hanem azért is, mert a *megdőntő* osztály csak forradalomban juthat el odáig, hogy lerázza nyakáról a múlt egész szennyét és képessé váljék a társadalom új megalapozására.²⁶⁹

A széleskörű forradalmi tudat kialakulása nem annyira feltétele, mintsem inkább következménye a gyakorlati mozgalomnak. A forradalomnak meg kell indulnia valahogyan, és majd az abban megtapasztalt konkrét cselekvés, a közösségi tevékenység társadalomformáló erejének megélése, a történelem megváltoztatásának testileg-lelkileg átértézt ereje lesz az, ami magát a tudatot, *post festum* forradalmasítja.²⁷⁰ Az ilyenkor fölmerülő legnyilvánvalóbb kérdés

²⁶⁹ Marx – Engels: *Német ideológia*. 50.

²⁷⁰ Ez az állítás tág értelemben igaz is. A forradalmi cselekvés azért lehet önmaga mozgatója, mert a történelem megváltoztatásának tapasztalata valóban elhinti a benne résztvevők tudatában (és testében) a közösségi cselekvés értelmét és lehetőségességét. Csakhogy ez pusztán formális konklúziókhöz vezet, a maga erejét megőrző közösség bármit csinálhat innentől saját erejével, amennyiben nem bír határozott tudattal tevékenységéről. Mindenesetre az állítás ilyes értelemben vett igazát támasztja alá az is, hogy többek közt a távolról sem marxista Hannah Arendt

az, hogy vajon az a pár vájt fülű, aki már mindennemű széles társadalmi cselekvés előtt képes megfelelő forradalmi tudatot kialakítani magában, hogyan lesz mégis képes arra, hogy a világforradalmat bármilyen formájában is megindítsa. Ma, és ez már Sartre kora számára is látható volt, igencsak úgy tűnik, hogy a termelőerők fejlődése, a munka fokozódó megosztása, a gazdaság növekedése olyan szociális jellegű jóléti államokat (is) volt képes létrehozni, melyben a „radikális szükségletek” problémája szinte megszűnt.²⁷¹ Marx meggyőződése, miszerint a forradalom alapja „egy radikális láncokat hordó osztály, a polgári társadalom olyan osztálya, amely nem a polgári társadalom osztálya, olyan rend, amely minden rend felbomlása”,²⁷² bajba került abban a pillanatban, mikor ezek a munkások sporteseményekre és nyaralni kezdtek járni, majd emberséges nyugdíjat kaptak. A Marx korában még létező semmisség, a biológiai létfenntartás és reprodukció széleskörű nehézsége, a konkrét fizikai nyomor széles társadalmi csoportok számára vált pusztá rossz emlékké, s ez a kétségtelenül örömteli változás minden maradék forradalmi remény elől elszívta a levegőt. Ha viszont a kapitalizmus logikája nem vezet el a szükségképpen forradalomhoz, akkor mégiscsak az osztálytudat lesz a forradalmi cselekvés előfeltétele – még akkor is, ha e működés rögtön dialektikussá is válik.²⁷³ Forradalmárok szükségeltetnek a forradalomhoz, méghozzá olyan forradalmárok, akik jóllakottan is képesek fegyvert ragadni.

Ahogy láttuk, pontosan ez volt az a pillanat, melyben újra fölmerült a magaskultúra forradalmi szerepének gondolata, immáron a marxista gondolkodásban. Ami igazán ironikus, hogy ezzel sikerült is cseberből vederbe esni, hiszen ahogy láttuk, s talán nem is véletlenül, a Kultúra ilyen programja pontosan ugyanazzal az ellentmondással kezd küzdeni, mint amivel a forradalom harcolt korábban. Persze az egyik a több, a másik pedig a kevesebb emancipáció eredményeként jut ugyanoda, de mégis mindkettőt ugyanaz a tragikus ellentmondás szervezi. A kultúra pontosan azért nem tudja pótolni a forradalom szerepét, mert ugyanabban a betegségben, ugyanannyira szenved, mint az. Sőt, ha lehetséges, tán még inkább.

A magaskultúra *causa sui* működésbe lépésének is volt persze elméleti előzménye, gondoljunk csak a condorcet-i reményekre a mediális, tudományos és demokratikus fejlődés

utal erre. Mikor arról ír, hogy a forradalmárok „csak magában a felszabadulás folyamatában fedezték fel saját képességüket és vágyukat »a szabadság szépségére« [...] Mert a felszabadulás megkövetelte cselekedetek és tettek vetették bele őket azokba a politikai ügyekbe, amelyekben szándékosan, vagy még gyakrabban meglepetésszerűen elkezdtek létrehozni a jelenségeknek azt a terét, ahol a szabadság felvillanhatta szépségét, és látható, tapintható valósággá vált.” Arendt: *A forradalom*. Ford. Pap Mária. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1991. 43.

²⁷¹ A radikális szükségletek elmúltáról és új típusú radikális szükségletek lehetséges születéséről lásd Márkus – Bence – Kis: *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* 220–293.

²⁷² Marx: A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés. In *Marx és Engels művei I.* Budapest, Akadémiai, 1957. 390.

²⁷³ Ennek klasszikus elméletéhez lásd Lukács: *Történelem és osztálytudat*. Budapest, Magvető, 1971.

szükségszerű kapcsolatáról, melynek nagyszerű naivitását talán nem szükséges már bizonyítani.²⁷⁴ Ami ennél számunkra jelentősebb, ráadásul már elsősorban a művészet kérdését érintő kísérlet, az az elképzelés, mely a tömegkultúra folytonos mennyiségi javulásában, majd minőségi átesésében bízunk. Ez a gyakorlat arra épülne, hogy a populáris kultúrának, a tömegmédiák által szinte bárki számára könnyen hozzáférhető kulturális tartalmaknak finom és szinte észrevehetetlen minőségi jobbításával tulajdonképpen titkon és ellenállás nélkül lehetne elvégezni a televízió előtt ülő, a rádiót hallgató és operettszínházba járó tömegek esztétikai nevelését, ízlésük erősítését, s így végül a műhöz való autentikus hozzáférésük elősegítését. Lépésről lépésre és szinte észrevétlenül csúsznának be a rádió hallgatói, a népszerű mozi látogatói, a televíziók nézői olyan kulturális attitűdökbe, melyeket korábban élből elutasítottak volna, és melyet nem is lett volna lehetőségük elsajátítani. Ezt a lehetőséget Sartre is felveti, mikor a *Mi az irodalom?* negyedik fejezetében azt állítja, a proletariátussal való kommunikáció kizárólag a tömegmédiá csatornáin, és annak kódjain valósulhat meg. Sartre abban bízunk, habár nem túlzottan, hogy amennyiben a tömegmédiát megkaparinthatná a forradalmi mozgalom, akkor úgy tudná lépésről lépésre növelni az ott fogyasztott termékek színvonalát, hogy azok végül magaskultúrává váljanak.²⁷⁵ Mára már azt hiszem, pontosan tudjuk, hogy ez a kultúrreformeri tevékenység, habár egyáltalán nem haszontalan, éppen Sartre problémáin nem változtat semmit; haszna annyi, mint amennyinek tűnik: jobb színvonalú, tartalmasabb, árnyaltabb, igényesebb populáris alkotásokat hoz létre, de úgy, hogy az uralkodó befogadói attitűdöket a legkevésbé sem változtatja meg.

A másik fölmerülő probléma, hogy ha esetleg valamilyen, akár politikai, akár kulturális eszközzel valóban elérné a társadalom önmaga felszabadítását, akkor ebben az esetben mégis mi maradna az irodalom társadalmi céljából, társadalmi relevanciájából, ha azt így, az emancipáció mintájára képzeljük el? Mi dolga van mégis az emancipáció eszközének egy már emancipált társadalomban?

Nos, ez talán inkább csak egy látszatprobléma, és erre válasza is van a korabeli sartre-i filozófiának. Az irodalom „totális”, eredendő céljának megfelelő, beteljesült formájában

²⁷⁴ Condorcet történelemfilozófiáját arra az állításra építette, miszerint egyrészt a technikai civilizáció szükségszerű fejlődése egyre lehetetlenebbé teszi a tudás monopolizálását, másrészt pedig az így széleskörűen elterjedt ismeretek egyenes arányosságban fognak állni az államok nagyobb szabadságával. Lásd Nicolas de Condorcet: *Az emberi szellem fejlődésének vázlatos története*. Ford. Pödör László. Budapest, Gondolat, 1986. Főképp: 59–69.

²⁷⁵ Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* 277., 291–292.

egy osztály nélküli társadalom önmaga számára való reflexív jelenléte [...] e társadalom tagjai a könyv révén tájékozódhatnak bármely pillanatban, láthatnák magukat és láthatnák a szituációjukat. De mivel az arckép elváltoztatja a modellt, mivel az egyszerű bemutatás máris csírálja a változásnak, mivel az igényeinek teljességében tekintett műalkotás nem a jelen pusztá leírása, hanem e jelen megítélése egy jövő szempontjából, mivel végül minden könyv egy felhívást rejt magában – ez az önmaga számára való jelenlét egyben már önmaga meghaladása is. [...] Egyszerűen, az irodalom lényegénél fogva egy permanens forradalomban lévő társadalom szubjektivitása [...] egy olyan közösségben, mely szüntelenül visszaveszi, megítéli, és átalakítja magát, a leírt mű a cselekvés lényegi feltétele lehet, vagyis momentum a reflexív tudatnak.²⁷⁶

Az irodalom (eszerint) az osztály nélküli társadalomban pontosan ugyanúgy tudna funkcionálni, mint azelőtt, hiszen a teljes társadalom öntudatává válva permanenssé tudja tenni önmagunk meghaladásának állandó emberi munkáját.

E felfogás pedig valóban összhangban áll Sartre korabeli forradalomelméletével. Azok a szabadság kérdéssel foglalkozó tanulmányok, melyek a háború után és még a hivatalos marxizmus melletti elköteleződése előtt, tehát éppen a *Mi az irodalom?* idejében íródtak, (kiváltképp a *Materializmus és forradalom*) pontosan azzal kísérleteznek, hogy összehangolják a korábban kidolgozott egzisztencialista szabadságkonceptiót egy nem-determinista, forradalmi történelemfilozófiával. Sartre szerint a forradalom filozófiájának alapvetései a következők:

1. az ember semmivel nem igazolható; létezése kontingens, mert sem ő, sem semmiféle isteni Gondviselés nem alkotta meg;
2. következésképpen emberek által kialakított bármiféle kollektív rend meghaladható másféle rendek felé;
3. egy társadalomban az éppen érvényben lévő értékrend e társadalom struktúráját tükrözi vissza, s e struktúra konzerválására törekszik;
4. mindig meghaladható tehát másfelé értékrendek felé, amelyeket nem lehet tisztán érzékelni, miután az a társadalom, amelyet majd kifejeznek, még nem létezik.²⁷⁷

²⁷⁶ Sartre: *Mi az irodalom?* 158–159.

²⁷⁷ Sartre: *Materializmus és forradalom*. Ford. Albert Sándor. In uő: *A szabadságról*. Debrecen, Kossuth, 1992. 98–99.

A valódi forradalomnak tehát mindig az emberi lét alapvető kontingenciáján, s ezáltal az egyén totális, minden korlátozottságtól mentes szabadságán kell alapulnia. Ebből a felfogásból pedig, habár Sartre feltételezi és elismeri az osztály nélküli társadalom célját, az következik, hogy az ember által elért bármiféle társadalmi beteljesülés csakis *átmeneti* lehet, hiszen forradalmi természetünk épp a folytonos meghaladási vágyban, a transzcendencia igényében magában keresendő. „A forradalom filozófiájának a transzcendencia filozófiájának kell lennie” – írja Sartre ugyanitt.²⁷⁸ Elemi viszolygása mindenfajta determinizmustól egyenesen vezet el addig a megállapításig, hogy a bevett történelmi materialista („dogmatikus marxista”) képletek éppen azt vétik el a forradalom filozófiájában, ami annak lényege kellene legyen: az emberi kontingencián alapuló szabadságot; azt tehát, hogy a felszabadulás vágya még egy felszabadult világban is életelemünk kell maradjon. Az osztály nélküli társadalom nem stabil végállapot, hanem az a keret, melyen belül a társadalom folytonos önmeghaladása erénnyé és normává válik.

Az irodalom ebben az esetben – szintúgy az önproblematizáltság és az önmeghaladás vágyának erősítésével – képes lehet arra, hogy ne *letörjön*, hanem *fenntartson* egy immáron számára megfelelő társadalmi keretrendszert. E társadalomban, írja Sartre, az irodalomnak „az emberek szabadságához kell fordulnia avégett, hogy megvalósítsák és fenntartsák az emberi szabadság birodalmát”,²⁷⁹ s ez így, azt hiszem, koherens is. A művészet emancipatorikus funkciójának relevanciája kizárólag akkor szűnne meg teljesen, akkor következne be a művészet halálaként elgondolt funkcióvesztése, ha ez a társadalom immáron statikussá és kényelmesen petyhüdté válna. Ilyet pedig rendes forradalmár nem akar.

Csakhogy ez a megoldás pusztán logikai játék maradjon, ameddig az első probléma él.

*

Mint az reményeim szerint már láthatóvá vált, Sartre gondjai régiek. Bő százötven évvel azután, hogy kialakultak, megszilárdultak és leülepedtek az esztétikai kultúra szabadsággyakorlati, Jean-Paul Sartre, az egzisztencialista és marxista gondolkodó-művész, a *Résistance*-ban az elköteleződés fontosságát kitanuló ellenálló, a francia kulturális élet alfája és ómegája igazán genuin és megkapó irodalomfenomenológiát alkot, melyben – mit sem tudva erről – életet lehel pontosan ugyanezekbe a gyakorlatba.²⁸⁰ Felébresztve az esztétikai nevelésnek azt a százötven

²⁷⁸ Uo. 101.

²⁷⁹ Sartre: *Mi az irodalom?* 160.

²⁸⁰ A francia irodalomelmélet egyik legfontosabb alakja, Tzvetan Todorov utal arra, hogy „Sartre gondolatai hol túllépnek »az irodalomról való gondolkodás« keretein, hol pedig szinte betű szerint reprodukálják a romantika

éves dilemmáját, hogy mégis hogyan válhatnak az esztétikai élmény adekvát alanyává olyan emberek, akik ezekkel az attitűdökkel elvileg csak az esztétikai nevelés sikerét követően találkozhatnak.

Sartre egész életművének központi kérdése a kultúrához és annak polgári mítoszához fűződő ambivalens viszonya. E probléma kapcsán általában a kultúra mítoszával való nagy leszámolásra, a *Szavakra* szokás gondolni, ám a küzdelem valójában a teljes *œuvre*-ön végighúzódik. Alexis Chabot szavaival élve „Sartre az egész életét az irodalomtól való búcsúval töltötte, ez a lehetetlen és folyamatosan megújuló búcsú volt írásai igazi motorja”.²⁸¹ Valóban, Sartre bár folyton folyvást szakítani akart az irodalommal és főként a számára kétségkívül sokat jelentő polgári művészet- és irodalomkultusszal, a kultúrának az egyéni és társadalmi létezés megváltásában betöltendő romantikus reményeivel, ez a szakítás egészen a *Szavakig* váratott magára. Chabot-hoz hasonlóan én is úgy vélem, hogy Sartre „írása az irodalom ellen” olyan vezérmotívuma filozófiai és irodalmi pályájának, melyre felhúzható az életmű egy lehetséges narratívája. A *Mi az irodalom?* ebből a szempontból is az átmenet szövege.

Sartre 1938-ban, pályakezdő művében, az *Undorban*, már fölveti az irodalom kvázi-megváltó szerepének kérdését. A regény zárlatában Roquentin, a létezés totális kontingenciáját felismerő és abba beleszédülő főhőse, már-már *A megtalált idő* tónusában az irodalom, a regényírás felé fordul, reménykedve a szükségszerűség, s így a létezés valóságának fellelésében, az undor elűzésében. Mivel a regény pontosan a döntés pillanatában ér véget, így meg már nem bizonyosodhatunk arról, miről megbizonyosodni egyébként sem lehet, hogy vajon mennyire is volt sikeres Roquentin döntése. Az viszont igen egyértelműen látszik, hogy a fiatal Sartre az irodalomról kétségkívül úgy gondolkodik, mint a létezés szükségszerűségének, jelentéssé alakításának eszközéről – ám ekkor még csak az egyén, hovatovább az alkotó perspektívájából.

A *Mi az irodalomban?*-ban mindez, Sartre aktuális érdeklődésének megfelelően, kitágul a társadalom, a közösség felszabadulásának irányába – nem véletlen, hogy az író helyét az olvasó veszi át a könyv spektrumában. Furcsa egy mű ez, hiszen miközben – legfőképp a negyedik fejezetben – határozottan megjelenik az irodalom polgári mítoszának kritikája, addig az első két fejezet fenomenológiáját igen nehéz úgy olvasni, hogy ne épp ezek a remények jussanak eszünkbe. Persze, Sartre valahol ott látná a különbséget, hogy az elkötelezett irodalom pozíciója konkrét szabadság kivívására és annak a politikai valóságban való érvényesítésére, a

hitvallását”. Todorov: Az irodalomról való gondolkodás a mai Franciaországban. Ford. Vajda András. *Helikon*, 1983. 3–4. sz. 387.

²⁸¹ Alexis Chabot: L'adieu à la littérature, ou Sartre juge de Jean-Paul. *Études sartriennes*, 2011. No. 15. 135.

felelősség sosem formális döntésére kényszerít, míg az autonóm esztétika semminemű konkrét társadalmi követeléssel nem rendelkezik – csakhogy ez egyszerűen nem igaz. Jellemző és talán nem véletlen félreértés a XX. századi francia filozófiájában/esztétikájában, hogy aki Kant, a korai romantika, egyáltalában a kulturális felszabadulás mítosza ellen kíván hadakozni, az jellemzően a francia *l'art pour l'art* manifesztumaiból indul ki, miközben ezek azért igen távol is állnak egymástól. Mindenesetre bárhogy profanizálja Sartre a jól eltanult művészetvallást, az attól még az marad, ami: normatív, céljaként a szabadságot kijelölő esztétikai gyakorlat. A mű túpontosan dokumentálja Sartre lehetetlen, de fontos küzdelmét a szabadsággyakorlatok megerősítéséért egy olyan világban, ahol hiába vannak olvasók, ha nincs közönség. A *Mi az irodalom?* ettől persze semmiféle megoldást nem talál legfontosabb problémáira – hacsak a harmadik utas politikában való értelmiségi reménykedést nem nevezzük annak. Ne nevezzük.

Sartre küzdelmei már itt a végéhez közelednek, majd a rákövetkező pár évben véget is érnek. A *Szavak*, ami valójában 1954-ben, tehát Sartre végső politikai elköteleződése után két évvel íródott, bár csak tíz évvel később jelent meg, ellentétben a *Mi az irodalom?* koncepciójával, már valóban a kultúra mítoszával való teljes leszámolást foglalja magában. Sartre vallomása egy könyvekről szóló életről vall a könyvek, az irodalom és a magaskultúra mágikus-romantikus felfogása ellenében.

Az írás hosszú időn keresztül annyit jelentett számomra, mint a Halálnak, az álcázott Vallásnak könyörögni, hogy ragadja már ki életemet a véletlenek zűrzavarából. Papi pályára léptem. Harcoltam: műveimmel akartam megváltani magamat; mint misztikus, a szavak kelletlen morájával próbáltam leleplezni a lét némaságát, s főképpen összetévesztettem a dolgokat nevükkel: hinni ezt jelenti.²⁸²

A *Szavak* kritikája teljesen nyilvánvalóvá teszi, hogy amennyire a valláspótlékként reszakralizált irodalom és annak kimondatlan előfeltevései (egyszóval a polgári művészetmítosz) része a sartre-i életmű mélyrétegeinek, annyiban ugyanez az *oeuvre* az ettől való megszabadulás irányába is mutat. Ez így együtt alkotja annak dialektikáját. Ahogy maga Sartre mondja egy viszonylag kései, Jacqueline Piatier-vel folytatott interjújában, „létezésem igazolásának szükségérzetéből eredően az irodalomból abszolútumot csináltam. Harminc év kellett ahhoz, hogy megszabaduljak ettől a lelkiállapottól.”²⁸³ Ennek a harminc évnek szerves

²⁸² Sartre: *A Szavak*. In uó: *Egy vezér gyermekkorá*. Ford. Justus Pál. Budapest, Európa, 1982. 297.

²⁸³ Jean-Paul Sartre megmagyarazza *A szavakat*. Jacqueline Piatier riportja. Ford. Kunszery Gyula. *Helikon*, 1964. 4. sz. 455.

része a *Mi az irodalom?* is, és ahogy jeleztem, valószínűleg az utolsó kísérlet arra, hogy Sartre összehangolja az irodalom mítoszát alakuló marxista elköteleződésével. Sartre úgy akart megszabadulni az irodalom mítoszától, hogy nem engedte el annak előfeltevéseit; szaknyelven szólva, meg akarta őrizni a kecskét és a káposztát is. Ez a kísérlet bukott el végül, és talán részint éppen a *Mi az irodalom?* koncepciójának sikertelensége vezetett hét évvel később a már-már rousseau-inak nevezhető kultúrkritikáig,²⁸⁴ *A Szavak* kíméletlen, és néhol igazságtalan önleplezéséig.

A kultúra ellentmondása, társadalmi ígérete, és az azzal mereven szembenálló konkrét beteljesületlensége kitörölhetetlen nyomot hagy a teljes sartre-i életművön, annyira, hogy annak dinamikáját sok szempontból épp ez ellentmondás, a kultúra ígéretének elfelejthetlensége, ám az azzal való hadakozás folytonos igénye teremti meg. Sartre elmélete sok szempontból az egyik utolsó darabja azon igazán komoly és színvonalas művészetfilozófiai kísérleteknek, melyek a kultúra emancipatorikus reményének elméleti megalapozását tűzték zászlajukra – kimondva, kimondatlanul. Végző kiábrándultsága pedig, ami a *Szavak* utolsó oldalain éri el csúcspontját, már azt a rettentően józan kultúra- és irodalomképet mutatja, mely a XX. század közepe óta, a kultúrából való kilábalásunk után, úgy tűnik minket is jellemez.

Előjogaimról lemondtam, de a rendből nem ugrottam ki: még mindig írok. Mi mást tehetnék? Nulla dies sine linea. Megszoktam, meg aztán: ez a mesterségem. Tollamat sokáig kardnak tekintetem: ma már tudom, milyen tehetetlenek vagyunk. Mindegy: még mindig könyveket írok, ezt fogom tenni ezentúl is, szükség van rájuk; valami hasznuk mégiscsak van. A kultúra nem ment meg semmit és senkit, nem is igazol. De emberi alkotás: az ember önmagát vetíti belé, magára ismer benne; csak ebben a kritikus tükörben látja meg tulajdon képét.²⁸⁵

Sartre végző válasza, politikai elköteleződése mellett, éppen ez a talpára állított művészet- és irodalomfelfogás lett. A szekularizáció végül pusztá profanizációvá vált, a művészet beletörődve empirikus sikertelenségébe, megvált minden olyan reményétől, mely nem volt partikuláris, mely nem vágyott *túl* saját lehetőségein. A művészetre irányuló reflexió e

²⁸⁴ Z. Varga Zoltán: Jean-Paul Sartre az irodalom káráról és hasznáról. *Az Undor* mint filozófiai fikció. *Partitura*, 2010. 3. sz. 63–68. A Rousseau-val való párhuzam persze nem csak a kultúrkritikában jelenik meg, de az „írás az írás ellen” gesztusából is kitűnik: ahogy Rousseau az írást tagadva hozza létre – a megírt – Jean-Jacques-ot, úgy nem képes máshogy szakítani Sartre magával mint íróval, mint éppen ennek megírásával. Lásd erről Rousseau kapcsán Derrida: *Grammatológia*. 165.

²⁸⁵ Sartre: *A szavak*. 299.

kishitősége sokkal pontosabb empirikus képet ad arról, hogy mi is történik valójában a világunkban a magaskultúra hatására: időnként pár ember szembenéz magával és világával különböző műalkotások tükrében, aztán kritikát fejt ki, közben ismereteket szerez, jól érzi magát és passz.

A kérdés csak az, hogy az az ajánlott és szép olvasói attitúd, amit a *Mi az irodalom?* fenomenológiájától tanulhatunk el, és ami a Művészet gyakorlatait egy régi recept szerint a lényegi szabadság megpillantásának és az azáltali folytonos önmeghaladásnak képére alkotja meg, vajon hogyan tarthatja meg relevanciáját akkor, ha a műalkotásoktól, az esztétikai tapasztalatoktól soha nem várunk már többet annyit, mint amennyit nem tud elérni.

VESZÉLYES TEREK

A magasművészet korábban elemzett klasszikus tapasztalatmodelljei mostanság nem divatosak. Nemcsak a gyakorlatban, ebben sok újdonság nem volna, de az elméletben sem, ami már érdekesebb. Valószínűleg ma vagyunk először abban a helyzetben a XVIII. század óta, hogy a gyakorlatok, fogalmi eszköztárunkkal és stratégiáikkal, igényelt attitűdjeikkel és szabályrendszerükkel nem élveznek kiváltságos pozíciót az őket életre hívó esztétikai diskurzusban sem. Az utóbbi ötven évben időnként magas színvonalú, de mindenképp jelentős hatású tanulmányok és könyvek kísérelték meg bizonyítani, hogy a hagyományos esztétikák nemhogy felszínre hozták volna a műalkotásokban bujkáló igazságok sokaságát, hanem éppenhogy eltorzították azokat. Az esztétikai beszédmód jobb esetben hamis tudattal bír, rosszabb esetben egyenesen rosszhiszemű, de az bizonyos, mondják, hogy ideológiai implikációi és gyenge episztemikus teljesítménye miatt nem sok hasznunkra van. Épp ebből következően, a nyitottságra és kultúrateremtésre alapozott esztétikai gyakorlatok legitimitását garantáló érvekészletek javarészt elveszítették magától értetődő szavahihetőségüket. Két lehetőségünk maradt: vagy feladjuk a gyakorlatok jelentőségének hirdetését, vagy megpróbáljuk *ebben* a környezetben legitimálni azokat. A következőkben utóbbival kísérleteznék.

Kezdjük a módszertannal. Nem egyértelmű ugyanis, hogy a magasművészet gyakorlatainak jelentősége mellett érvelő állításoknak egyáltalán milyen logikai státuszuk van. Ítéleteink formája nyilvánvalóan nem független attól, amire azok vonatkoznak, a leírások mikéntje sem attól, amit leírnak. Márpedig, ha igaz az, hogy a művekben rejlő nyitottság, a bennük megbúvó szubverzió, vagy az emancipáció ebből fakadó folytonos igényének tényei valójában nem tények, akkor az ezek mellett érvelni kívánó állítások sem tényállítások. Nagyon úgy tűnik, hogy a művészet autonómiája, ahhoz kapcsolt gyakorlataink vagy a modern befogadási módok messze nem tapadnak hozzá annyira szorososan, metafizikailag vagy ontológiailag, a legalább valóban létező művekhez magukhoz, ahogy azt korábban gondoltuk – és ahogy a tudományos esztétikai leírás retorikája még mindig sugallaná. Ha a művészetek történetileg formálódó lényegét közvetlen tapasztalatainkba beférkőző diszkurzív gyakorlataink alakítják, és ha az esztétika csakugyan nem más, mint személyiséggyakorlatok sokasága, akkor a művészet nyitottsága melletti állítás, úgy tűnik, nem lehet más, mint argumentált értékítélet.

És persze nagyon nem jelentéktelen értékítélet. Hiszen nem pusztán azt határozzuk meg vele, hogy mi magunk, egyenként hogyan is alkotunk meg és fogadunk be műalkotásokat, de egyben azt is, hogy valójában mi lesz, mi lehet a művészet maga. A műalkotásnak nincs rögzített ontológiája. Épp ezért fogják a körülötte folyó küzdelmek – reális struktúrákra procedurálisan reagálva – meghatározni egy kor, egy társadalom, egy szubkultúra számára azt, hogy egyáltalán mit jelent műnek lenni, s hogy milyen megítélés alá esnek a diskurzus által körülírt műtípusok, befogadási módok, alkotási lehetőségek. Hovatovább, kirajzolják a művészet politikumának, intézményesített gyakorlatainak lehetőségeit is, alapvetően hatva a különböző intézményszervezési, finanszírozási, művészetpedagógiai, műkereskedelmi formákra. Egyszóval mindenre, ami a póre műalkotásokból, valahogyan megformált, valamit mondó tárgyakkól önálló világot teremt, melyet e műalkotások belakhatnak.

A korábbiakban folyamatosan amellet próbáltam érvelni, hogy a művészet fogalma és lényege, ezáltal a vele végzendő gyakorlatok is mindig konstruáltak. Márpedig e konstrukciót sosem teljesen pozitív, magát valamilyen varázslatos módon minden értékvonatkozástól megszabadító filozófiai állítások hajtják végre, hanem etikai, politikai, ízlésbéli maximákkal alaposan megterhelt attitűdök. Nem nagyon hihetünk már abban, hogy a művészet bármiféle gyakorlatait lényegvizsgálattal alapozhatnánk meg; hogy strukturális, fenomenális, pszichológiai tények felkutatásának segítségével rátalálhatnánk azok igaz formáira. Egyszerűen nincs arra nézve cáfolhatatlan bizonyítékunk, hogy hogyan is volna érdemes műalkotásokat termelnünk és befogadnunk, ahogy arra sem, hogy mit kellene azok hatására önmagunkkal tennünk. Nem bízhatunk már túlzott nyugalommal a pozitív kontinentális művészetfilozófia utolsó nagy dobásában sem, a heideggeri ízű művészetfenomenológiában, nem hihetünk abban, hogy akár befogadástapasztalataink „elfogulatlan” nyomon követésével megtalálhatnánk azokat a strukturális állandókat, melyeket aztán kényszerítő erővel vethetnénk be az esztétikai diskurzus harcaiban. Ismétlem, a Művészet nem igazán faktikus létező; ahogy lépünk, úgy változik, amiként rátekintünk, azzá lesz. Csakhogy ez nem csökkenti, hanem növeli e tekintetek felelősségét.

A hagyományos esztétikákat leggyakrabban ért bírálat a következőképp hangzik: ezek az elméletek, ki sem látva elfogultságaikból és gyakorlati érdekeikből, képtelenek voltak elválasztani a szigorú leírás és definiálás munkáját az értékelés kritikai aktusaitól. A művészet tudomány azt rontotta el két évszázadon keresztül, hogy valójában nem művészet tudományt, hanem művészetkritikát művelt: ahelyett, hogy meghatározta volna, mi is a művészet, és leírta volna a belőle nyert tapasztalatok fenomenális struktúráit, inkább azt írták elő, hogy mik az Igaz Műalkotás és a Helyes Befogadás keretei. Az idő viszont, Isten

kegyelméből, eljött valamirevaló esztétikák megalkotására is, mégpedig kizárólag olyan pluralista elméletek formájában, melyek *minden* művészeti alkotás- és befogadástípusra igaz kijelentéseket tudnak tenni²⁸⁶ – megszabadulva saját vakfoltjaiktól, melyek az inautentikusnak bélyegzett műtípusok és befogadási attitűdök elvetéséből fakadtak. Ha ezt a fordulatot nem hajtja végre az elmélet, az marad, ami XVIII. századi születésétől kezdve volt: partikuláris jelenségek univerzális tényekként való feltüntetése – egyszóval ideológia.²⁸⁷

Messziről jól hangzik, közelebről már gyanúsabb. Elsősorban azért, mert ez a kritika két olyan premissza egyikére kell támaszkodjék, melyek egyike sem problémamentes: vagy (1.) az esztétikai tapasztalat legalább relatív történetfelettségére, vagy pedig (2.) a művészet végének tézisére. Nem véletlen, hogy mindkét érv a művészet (nem csak a műalkotások, de egyben az azt szervező diskurzusok) történetiségével és ontológiai puhaságával áll összefüggésben. Ahogy amellet már dolgozatom első fejezetében is érveltem,²⁸⁸ az esztétika értékorientáltsága, ezért nem kellőképpen transzparens volta szükségszerűen következhet abból, hogy vizsgált tartalmainak (önmagukban) szinte alig van metafizikai súlyuk. Ha a Művészet tényleg nem más, mint beszédmódok által kitermelt és fenntartott cseppfolyós gyakorlatrendszer, akkor az egyben bizonyítja annak történetiségét is, mely történetiség talán ellehetetleníti a teljesen neutrális elméletformálás lehetőségét. Amennyiben a művészet nem más, mint állandó változás, és ha ráadásul ez a változás nem független az őt vizsgáló reflexiótól, akkor tökéletes univerzalitással szinte képtelenség róla bármilyen állítást tenni: hiszen az elmélet része magának a dolognak, így azzal együtt változik.

Ezt az érvet kicselezni persze azzal lehetne, ha valamilyen módon szublimálni tudnánk a fenyegető történetiség legalább egy részét. Az emlegetett két premissza pontosan ebből a motivációból fakad. Az első, az esztétikai tapasztalat antropológiai állandóságára vonatkozó állítás funkciója, hogy elvileg korlátozni, ha nem is tagadni tudná a történetiség súlyát, azt állítva, hogy esztétikai élményeink, de még szűkebb művészeti tapasztalataink is, bármennyire is változtatják megjelenési formáikat és konkrét kibontakozásuk alakzatait az időben, közben mégis antropológiai állandókon alapulnak. Ezek az állandók pedig értelemszerűen éppen

²⁸⁶ Ahogy Danto írja, „a művészetfilozófia bizonyos értelemben művészetkritika volt. Véleményem szerint egy olyan művészetfilozófiának, amely méltó e névre, olyan absztrakt szinten kell működni, amely nem vezethető le egyetlen specifikus művészeti stílusból sem. [...] Ha tehát jó az elmélet, akkor a történelem nem tudja megdönteni, s ha a történelem meg tudja dönteni, akkor nem filozófia, hanem kritika.” Danto: *Megbékélés a pluralizmussal*. In *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* 227.

²⁸⁷ Ezt az állítást foglalta össze, az esztétika kialakulását vizsgálva, Preben Mortensen korábban idézett művében. Vö. Mortensen: *The Art in the Social Order*.

²⁸⁸ Lásd jelen dolgozat tizedik oldalát.

ugyanazok időszámításunk előtt 213-ban, mint ma.²⁸⁹ Az esztétikai tekintet bír olyan fenomenális azonoságokkal, melyek, úgy látszik, legfeljebb valamilyen evolúciós ugrással változhatnak meg. Ha ez így van, akkor a történetiség kísértete mehet is vissza a temetőbe, hiszen tapasztalataink múltja és jövője közt megteremthető az univerzalitás lehetőségét biztosító résmentes folytonosság.

A második premissza ezzel szemben nem tagadja a művészet eredendő történetiségét – csak éppen azt reméli, hogy ennek vége lett. Ez volt Danto álláspontja, aki *A közhely színeváltozását* emlékezetes módon éppen azzal az állítással nyitotta, hogy csak most, a művészet történetének (a stílustörténetnek) a végén juthattunk el oda, hogy rendes művészetfilozófiát írjunk. Mivel a művészet története véget ért – a művészet önnön filozófiája lett, a korstílusok befejezték öldöklő küzdelmüket, az egyes művek már nem úgy értik meg magukat, mint saját történetük teleológiájának elemeit –, így a róluk szóló igazság végre kényelmesen elterülhet előttünk mindenféle jövőbelátás segítsége nélkül is. A szellem útja végre körbeért, és nem rejtegeti már többet titkait.²⁹⁰

Ezek a premisszák, azt hiszem, nem jók. Az elsővel még mindig az a problémám, ami dolgozatom első fejezetében is volt, hogy bár bizonyosan van valamifajta biológiai-kognitív állandóság, mely *megengedi* számunkra (de akár még bizonyos állatok számára is!) esztétikai tapasztalatok kialakításának lehetőségét, addig ez sokat mégsem jelent, ameddig az ilyen állandók pusztán okai az esztétikai tapasztalatnak, s nem azok maguk. Az esztétikai tapasztalatok lényegei azok kváléi; maga a tapasztalat soha nem felel meg a pusztá tetszésnek, akkor sem, ha mélyen összefügg azzal, mint önmaga alapjával és okával. Bizonyosan van állandóság, csak éppen olyan apró és olyan mélyen lakozik, hogy a megélt élményben találkozni sem lehet vele.

A második premisszával, a művészet befejezettségének állításával az a probléma, hogy tökéletesen igazolhatatlan. Megmosolyogtató az a (valószínűleg egyébként is ironikusnak szánt) kvázi-hegeli póz, mely, mivel képtelen elvonatkoztatni attól a tapasztalati ténytől, hogy lényegében mindig a történelem végén állunk (hiszen, ami előttünk van, az ugye még nem volt),²⁹¹ azt gondolja, hogy csak most és csak előtte rajzolódik ki a szellem valódi arca. Ismétlem, ezt a pózt Danto két reális és komoly kulturális jelenséggel támasztja alá, egyrészt annak állításával, hogy a kortárs művészet plurális terében immáron senki nem a művészet

²⁸⁹ Emellett érvel Jean-Marie Schaeffer korábban idézett művében. Schaeffer: *L'expérience esthétique*. Főképp: 169–210.

²⁹⁰ Danto: *A közhely színeváltozása*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia, 2003. 9.

²⁹¹ Robin G. Collingwood: *A történelem eszméje*. Budapest, Gondolat, 1987. Ford. Orthmayr Imre. Budapest, Gondolat, 1987. 174–175.

folytonos történetének elemeként tekint önmagára, másrészt pedig azzal a tézissel, hogy a művészet saját filozófiájává vált, tehát: önnön tudatára jutott.²⁹² A kortárs művészet eklekticizmusának örökkévalóságát éppen az öntudatára jutott művészet állapota kellene igazolja, de ha nem akarjuk elfogadni annak evidens voltát, hogy mikor valami saját lényegelemzésévé válik, az ott véget is ér, akkor arra sem látunk okot, hogy miért ne kezdődhetne egyszer újra a művészet története. Maradjunk annyiban, hogy a filozófiának még a jelen tapasztalatából kiindulva sem feladata a jóslás, ezt már csak az is bizonyítja, hogy ma már egyre tisztábban megmutatkoznak Danto elméletének szoros kötöttségei kora *artworldjének* dogmatikájához.²⁹³

Ha viszont nincsenek K.O. érveink amellett, hogy ez a két premissza helyénvaló, de valahogy mégis megpróbáljuk meghaladni az elfogult esztétikai elméleteket, akkor egyetlen menekülési útvonalunk marad: az esztétika kizárólagos metaesztétikává alakítása. Talán meg lehet találni azokat a pozíciókat, melyek a történetiségbe belefőződött esztétikai elméletek általános logikáját történetiségben, szóródásukban, küzdelmükben képesek látni, és *egy magasabb szintről letekintve* mégis le tudják írni vagy definiálni tudják azok törvényszerűségeit: így a partikularitások univerzális vizsgálatával, egy magasabb argumentációs szint elfoglalásával mégiscsak lehetőségünk nyílik tudománycsinálásra. Ez természetesen fontos kutatás (ha jól belegondolok, én is valami ilyesmit csinállok éppen), de egy ilyen módszernek egyáltalán nem kell szükségképpen a „partikuláris”, „elfogult” elméletecskék kritikájával párosulnia. Hiszen jelentős probléma, hogy amennyiben a vizsgálat releváns formájának csak azt fogadjuk el, ami ezen a metaszinon történik, akkor az elmélet talán előbb-utóbb nem fog tudni mit vizsgálni. Mégis mi lenne a harcot vizsgáló Nagy Elméletekkel, ha nem lennének alatta azok a kis elméletek, melyek magát a harcot folytatják? Ha mindenki a hegyre költözik, talán kihál a völgy.

Erre persze az lehet a legjobb válasz, hogy a művészetről szóló diskurzusoknak és csatáknak nagyon kis területét fedik le a szó szerinti művészetfilozófiai vizsgálódások, és ha ezek ki is vonulnak innen, még mindig egy hatalmas, és legalább őszinte kritikai diskurzus marad utánuk. Ez bizonyosan így van, azt viszont nem gondolom, hogy jól is járnánk azzal, ha a dolog így alakulna. Azt hiszem, a filozófia tulajdonképpen nem más, mint egy ellenőrzött, jól kidolgozott módszerekkel rendelkező, önmagával szemben (elvileg) igen szigorú mércéket felállító és érvényesítő argumentációs forma (tehát: tudomány), mely az akár értékteli

²⁹² Danto: *Megbékélés a pluralizmussal*. 212.

²⁹³ Erre utal Gregg Horowitz – Tom Huhn: *The Wake of Art. Criticism, Philosophy and the Ends of Taste*. In Arthur C. Danto: *Essays*. G+B Arts Int'l, 1998. 1–56.

állásfoglalásnak olyan szubtilisebb, árnyaltabb és történetileg is mélyebben reflektált módjait képes biztosítani, melyet kár volna kivonnunk a művészet szférájára vonatkozó vitáink közül. Mielőtt félreértések esnének: nem arról beszélek, hogy az okos és közismerten hatalmas erudícióval rendelkező művészetfilozófusoknak nem szabad átengedniük az esztétikai értékvitákat sem az ízléssel nem bíró és ostoba befogadóközönségnek, sem pedig a még csak szabad bölcsész diplomával is csak elvétve rendelkező kritikusoknak – már csak azért sem, mert a művészetfilozófus jellemzően, mikor éppen nem művészetfilozófus, ehhez hasonló pozíciókat is elfoglal. Nem az esztéta kitüntetett képességeiről akarok gyanús állításokat tenni, hanem a filozófia elvileg jól kidolgozott és komoly kritériumokat magában foglaló módszereinek jelentőségéről, melyek (szintén elvileg) olyan lehetőségeket biztosítanak kortárs művészetértésünk harcaiban, ami nélkül ez az egész csata laposabbá válna. A pártpolitikai haddelhadd, az ebben valamiért otthonra találó tömegek, a kommerciális kultúripar marketingrendezvényei és természetesen a magát mindenhol jól érző közéleti újságírás mindenképp sokat fog vitatkozni kultúráról és művészetről; nem gondolom, hogy ennek a csatatérnek olyan nagyot jót tenne, ha a művészetfilozófia egyszerűen fölészállna.

*

Mindezzel persze semmit nem mondtam a magasművészet gyakorlatainak jelentőségéről. Egyelőre csak annyit szerettem volna állítani, hogy ha igaza történetesen nem is volna az ilyen érveléseknek, legitimitásuk akkor is lehetne. Továbbra is azzal vagyunk kénytelenek szembenézni, hogy már csak a művészet sajátos státusza következtében is, a magasművészet jelentőségére vonatkozó állításokat sem fenomenológiailag, sem logikailag, sem pedig történetileg nem tarthatjuk hiánytalanul igazolhatónak. Míg a fenomenológiai lényegelemzés óhatatlanul partikuláris esztétikai tapasztalatokat fog univerzális létmóddá maszkírozni; míg a logikai vizsgálat legjobb esetben is csak az esztétikai állásfoglalás keretelméletének kialakításában segíthet bennünket; addig a történeti kutatás értelemszerűen éppen egy ilyen állítás bizonytalanságára, legelsősorban épp esztétikai attitűdjeink eltagadhatatlan változékonyságára és talajtalanságára fog rámutatni. Ha ez így van, akkor kijelenthető, hogy az esztétikai nyitottság elmélete melletti érvelés nem annak faktikus és kétségbevonhatatlan igazolására, hanem *legitimitása* és *kívánatossága* bizonyítására kell irányuljon.

Dolgozatom mindezidáig éppen azt a legitimitációs forrást vizsgálta, mely jó sokáig bizonyítani tudta, legalábbis az ezzel foglalkozók körében, a hagyományos esztétikák személyiséggyakorlatainak értékét. Arra próbáltam rámutatni, hogy az elbizonytalanítás,

megzavarás és meghaladás „negatív” esztétikai attitűdjeit egy igencsak „pozitív” társadalmi program: a magaskultúra utópiájának felvilágosult és romantikus reményei igazolták. Ez a két diskurzus *ugyanaz* a diskurzus volt, és modern művészetértésünk arcának alapvonásait éppen az abban rejlő feszítő ellentmondás határozta meg. A nyitottság elméletei politikai alapon álltak, egész pontosan egy szép új világ reményén. Ennek lett mára vége.

Mindenekelőtt is azért, mert ha megszakadunk, akkor sem hiszünk már benne. Ahogy Márkus írja,

az a hosszú időn át vallott meggyőződés és sokáig fenntartott várakozás, hogy a magas művészet igénye az egyetemességre empirikus valósággá válik, végső soron tarthatatlannak bizonyult. Hiszen a magas művészet még akkor is a befogadók korlátozott, viszonylag szűk körének ügye maradt, amikor eltűntek az elemi, társadalmi alapokon nyugvó egyenlőtlenségek (felszámoltak az írástudatlanságot, bevezették a kötelező alapfokú oktatást).²⁹⁴

Pontosan akkor derült fény igazán a kultúra ígéretének képtelenségére, mikor azon akadályok – mondjuk az arisztokratikus társadalmi rendek tudásmonopolizmusa vagy a tudást terjesztő médiumok lassúsága –, melyek a XVIII. században még magyarázattal tudtak szolgálni a felvilágosodás beteljesülésének késésére, összedőltek. Ami persze nem azt jelenti, hogy a széles tömegek kulturálódását nem akadályozza ma már semmilyen társadalmi tényező, pusztán azt, hogy a kultúrához való könnyebb és minden korábbinál szélesebb hozzáférés lehetősége nem közelebb hozta, hanem láthatóan messzebbre tolt a magaskultúra nagy ígéretének beteljesülését, mely ezzel nagyjából úgy porladt el, mint egy feldöntött homokvár.

Szögezzük le: az ígélet sikertelensége nem a véletlen műve volt. Nem a buta emberek, a regresszív politikai hatalmak és a balszerencsésen alakult történelem gátolta meg nemünk (magas)kulturális beteljesülését (legalábbis nem pusztán az), hanem egyszerűen kiderült, hogy a program maga nem volt jó. Ennek persze rengeteg különböző logikai vagy éppen gazdasági-társadalmi oka volt, melyeket itt most sem nem lehetséges, sem nem szükséges felsorolni, javarészüket egyébként is köztudott. Csak példaképp utalhatok arra, hogy mint korábban láttuk, igen nehéz túltenni magunkat azon, hogy az esztétikai nevelés alanya lényegében megegyezik annak céljával; vagy mondjuk azon, hogy az esztétikai autonómia feltétele a műalkotások áruvá válása és piacosulása, ezáltal aztán egy olyan kapitalista gazdasági struktúra is, mely egyébként

²⁹⁴ Márkus: Bevezetés. In *Kultúra, tudomány, társadalom*. 19.

hétköznapi normáiban kénytelen tagadni az autonómia kiváltotta radikális nyitottság értékészletét.²⁹⁵ Ismétlem, ezekkel most nem különösebben szeretnék foglalkozni; ami egyedül érdekel, az az ősellentmondás, melyről dolgozatom idáig is szólni kívánt: a nyitott művészet kultúrateremtő erejének lehetetlensége.

A probléma a következő. Úgy tűnik, a művészet pontosan addig tudja megőrizni nyitottságának erejét, ameddig nem teljesíti be azon eredendő kulturális célkitűzését, mely egyébként éppen e reményeit legitímálta. Ha a művészet tényleg kultúrává lesz, óhatatlanul bezárul, és csak akkor válhat tényleg széles tömegek kultúrájává, ha így tesz; márpedig, ha ez igaz, akkor a magasművészet kritikai gyakorlatainak értékét legitímálni látszó narratíva végül is épp ezek ellenfele lesz. Nagyon úgy tűnik, hogy a kultúra nem egyszerűen modern művészetünk célja, de annak szublimálója is. Ez az állítás persze bővebb kifejtést követel.

A művészet kultúrává válásának két formáját ismerjük: egyiket nevezzük populáris művészetnek, míg a másikat elitművészetnek; és ne foglalkozzunk most a klasszifikáció sematikusságával.

Ami a populáris- vagy tömegművészet kérdését illeti,²⁹⁶ mára már láthatóvá lett, hogy az általában ehhez a halmazhoz sorolt művészeti alkotások és kulturális teljesítmények olyan széles hozzáférésre tudtak szert tenni, amit a magasművészet még a XVIII. század végén sem remélt magának őszintén. A populáris művészet mára már tényleg majdnem mindenki művészete lett, logikáját és a befogadásához szükséges attitűdöket gyerekkorától kénytelen minden élő ember elsajátítani – talán leszámítva pár teljesen elszigetelt törzsi kultúrát. A tömegművészet mára távolról sem a „tömegek” ügye, a jól képzett esztéta és az ötven évvel ezelőtt még partikuláris népi kultúrájában élő népcsoportok tagja is ugyanolyan jól ismeri a *Harry Pottert*, mint az urbanizált kispolgár – legfeljebb nem szereti. A populáris művészet olyan művészeti formákat gyártott, és persze olyan disztribúciós rendszereket termelt ki hozzá, melyek a társadalmak legszélesebb rétegeit egyaránt érintve, tényleg soha nem látott kohéziót

²⁹⁵ Többek között erre is hívja fel a figyelmet Daniel Bell híres könyve, melynek egyik legfontosabb állítása szerint „a gazdasági valóság és a kultúra alapelvei most különböző irányokba vezetik az embereket”. Lásd Bell: *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York, Basic Books, 1978. 15. Bell arra akart ezzel rámutatni, hogy olyan világban élünk, melyben a bevett kulturális nézeteink nem férnek össze azokkal a nézetekkel, melyeket a kultúrán kívül követünk.

²⁹⁶ A témában már a megnevezések kiválasztása is bonyolult problémát szokott jelenteni, hiszen egyrészt szinte alig elkerülhető, hogy a bevett megnevezések egyikének kiválasztásával már önmagában ne foglaljunk állást a még fel sem tett kérdésünkben (pl. magas- és alacsony művészet), másrészt pedig tartalmi különbségek is felvetődnek, ha egyik vagy másik megnevezést használjuk. Így például a szigorúan vett tömegművészet elvileg nem foglalhatná magában azokat a művészeti ágakat, melyeket médiumuknál fogva nem lehet tömegesen terjeszteni és fogyasztani. Mivel engem jelenleg kizárólag a különböző műalkotástípusok mögötti kulturális logikák és azok fogyasztási módjai érdekelnek, maradnék a magasművészet – populáris művészet megkülönböztetés mellett.

teremtettek kulturális párbeszédeink számára: már csak a közös élményeink kommunikálhatósága miatt is.

Hogy egy százalmas tautológiával éljek: a populáris művészet sikerének feltétele nem más, mint popularitása. Ez egyben, legalábbis Noël Carroll bevett definíciója szerint, a halmazhoz tartozó alkotások egyetlen lényegi megkülönböztető jegye is. A tömegművészeti alkotás „szándékosan úgy alkottatott meg, hogy strukturális jegyei (mint elbeszélőformái, szimbolikája, kiváltandó hatása és talán még tartalma is) olyan döntéseket tükrözzenek, melyek arra irányulnak, hogy a mű a lehető legkisebb erőfeszítéssel a lehető legnagyobb számú képzetlen (vagy viszonylag képzetlen) befogadó számára legyen hozzáférhető”.²⁹⁷ Ennek a hozzáférhetőségnek viszont mindig ára van. Azok a jól kidolgozott gyakorlatok és műveletek ugyanis, melyekkel az esztétika feltöltötte művészetértésünk modern attitűdjait, *nyilvánvalóan nem könnyűek*. És nem könnyűek azok számára sem, akik egyébként rendelkeznek azokkal az előfeltételekkel, melyeknek hiánya ellehetetleníti a játékba való belépést. Az esztétika alapvető imperatívusza mégiscsak az, hogy a műveket mindig használd *valamire* önmagad megalkotása során, hogy befogadásodnak mindig legyen következménye ön- és világértelmezésedre nézvést, hogy mikor műalkotásokkal találkozol, mindig törődj magaddal is, s ráadásul tedd ezt úgy, hogy annak végső eredménye éppen saját magadban való elbizonytalanításodhoz és személyed elmozdításához vezessen. Az esztétikai gyakorlatok nem kényelmes tevékenységek – ismétlem, szerelmeseik számára sem azok. Egyszerűen tévedés azt állítani, hogy ki a magasművészet, ki pedig a populáris művészet kódjait ismeri, s ezért az azokat igénylő műveket könnyedén fogyasztja. Az igazság az, hogy az egyik mindenkinek könnyű, míg a másik van, akinek nehéz és van, akinek lehetetlen. Márpedig a könnyű hozzáférhetőséget megalapozó befogadói attitűd, miközben lehetővé teszi azt, hogy a művészet kulturális reményei beteljesüljenek, mármint azok, melyek a nagyobb társadalmi kohézióra, közös élményeinkre, a könnyebb kommunikációra és a nagyobb fokú univerzalításra irányultak, éppen ugyanezzel a mozdulattal ki is oldja a műalkotásokat abból az esztétikai diskurzusból, mely azokra nehéz aszkézisek tárgyaként gondolt.

Egy apró, de nem felesleges megjegyzés. Mindezzel nem azt akarom állítani a régi tömegkultúra-kritikák modorában, hogy a populáris művészeti alkotásokat ne is lehetne másképpen használatba venni, mint populáris módokon. Erre már, mondjuk Adornóval és

²⁹⁷ Noël Carroll: The Nature of Mass Art. *Philosophical Exchange*, 2002. Nr. 1. 20.

másokkal szemben, Benjamin²⁹⁸ és Bloch is kísérletet tettek. Azt hiszem, épp az a legnagyobb probléma a populáris művészet analitikus diskurzusával, hogy a kérdést vizsgálva még „proceduralista” verzióiban is képtelen arra, hogy ne a műalkotásokra „magukra” fordítsa tekintetét, nem véve tudomást az azokat körülvevő és azoknak törvényt szabó működési mechanizmusokról, befogadói attitűdökről és jól megformált gyakorlatokról. A magasművészetet nem feltétlenül maguk az oda sorolandó alkotások teszik exkluzívvá, épp ahogy a populáris művészet sem pusztán alkotásai mikéntje miatt könnyen hozzáférhető, a hangsúly sokkal inkább azokon az attitűdökön van, melyek az adott kulturális játszmákban igényeltek. Fel lehet nyitni egy populáris művészeti alkotást is, ahogy azt például Bloch a ponyva utópikus erejének felkutatása közben tette,²⁹⁹ de azt is látni kell, hogy a mű így azonnal átkerül egy olyan eltérő kulturális logikába, mely már rögtön a magaskultúra szabályrendszerét érvényesíti. A művek kinyithatók és bezárhatók, ha persze nem is ugyanannyira alkalmasak erre: ez is bizonyíthatja, hogy a populáris művészet és magasművészet lényegi megkülönböztetését nem annyira maguk a művek alkotják, hanem épp a felnyitás és a bezárás, a velük és magunkkal végzett műveletek gesztusai. Márpedig, ha így tekintünk a kérdésre, az nem csak a „bilaterális” vagy kettős kódolású művek problémáját oldja meg³⁰⁰ (hiszen így láthatóvá lesz, hogy semmi rejtélyes nincs abban, ha egy művet így és úgy is lehet használni), hanem igencsak kérdéssé teszi annak a divatos álláspontnak elméleti alapjait is, mely szerint lehetetlen és anakronisztikus bármilyen jól argumentált értéktöbbletet tulajdonítani a magasművészetnek. Lehet, hogy nem jó az értékrealista álláspont (amely szerint van reális különbség és ez a különbség generálja a magasművészet értéktöbbletét), de ennek vélhetően éppen a szűken mért realizmus az oka; lehet, hogy nincs értékkülönbség, de az érvelés ekkor sem teheti meg, hogy pusztán a művekre irányuljon és ne az őt körülvevő gyakorlatokra is.³⁰¹

Az esztétikai nyitottság pont ennyire rosszul érzi magát az intézményesített elitkultúrában is. A kultúra fogyasztása már a XVIII. század végétől a társadalmi státusz megszerzésének egyik legjelentősebb eszköze volt, komoly tőkeforrás a társadalmi elismertség

²⁹⁸ Gondoljunk csak a *Reprodukció*-tanulmányra (mely olyan korban íródott, mikor a film esztétikai elismerése még alig létezett). Lásd Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andrea – Mélyi József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html Utolsó letöltés: 2023. 02. 21.

²⁹⁹ Bloch: *Korunk öröksége*. 182–197.

³⁰⁰ Bilaterális vagy kettős kódolású műveknek azokat az alkotásokat nevezzük, melyek egyaránt próbálnak két teljesen eltérő közönséghez szólni, úgy működni, hogy gyökeresen eltérő befogadási attitűdökkel is esztétikai tapasztalatok tárgyává válhassanak. Jó példa erre a felnőtteknek (is) szóló animációs filmek esete, ahol a moziban ülő család tagjai lényegében más műalkotást fogyasztanak. „Egy ilyen mű két közönségre apellál, olyan közönségekre, melyeknek kevés közös tagja van, ha egyáltalán.” Ted Cohen: High and Low Art and High and Low Audiences. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999. Nr. 2. 141.

³⁰¹ Az itt vitatott állásponthoz lásd a kérdés legjobb magyar nyelvű összefoglalását: Bárány Tibor: Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2018. 1. sz. 130.

játékában, mely a kultúra örömteli népszerűbbé válása mellett, azzal a kevésbé örömteli hatással is járt, hogy olyan embereknek, társadalmi csoportoknak is *kellett* művészetet fogyasztania, akik egyébként nem különösebben akarták ezt, ráadásul életmódjuk, idejük, ideológiájuk sem igazán engedte meg, hogy azokkal a művekkel olyasmiket tegyenek, melyekre az esztétika és a felvilágosodás filozófiái vágyakoztak volna.³⁰² A könyv a polcra került, nem a személyiségbe, a színház pont az maradt polgári formájában is, mint volt a francia klasszicizmus udvarában: találkozóhely és reprezentációs lehetőség, a „tájékozott” nyárspolgár pedig csak szigorát és rigorózus morálját reprezentálta a szent kultúra hirdetésével.³⁰³ Régi-régi jelenség volt az, ami később, egyik legabszurdabb formájában az utóbbi évtizedek nyugati műkincspiacaiban, az avantgárd megmosolyogtató-elszomorító elüzletiesedésével kapcsolatban végbement; a szubverzió melegében létrejött műalkotásoknak a gazdasági-társadalmi elit kezében való jegessé fagyása mindig is a kultúra dialektikájának része volt. Az elitkultúra, vagy hogy is nevezzem, talán még nagyobb és szigorúbb kezű szublimálója az esztétikai teljesítmények megbolygató erejének, mint a populáris művészet valaha is lehetne. A műalkotások pusztán kultúrjavakká tétele mindig azok elidegenítéséhez vezetett; ahogy Adorno írja *A félműveltség elméletében*, „a félműveltség légkörében a műveltség áruként eldologiasodott tárgyi tartalmi csak úgy maradhatnak fenn, ha elsikkad igazságtartalmuk és az eleven szubjektumokhoz fűződő eleven kapcsolatuk”.³⁰⁴

Félreértés ne essék, nem gondolom, hogy a műalkotások ne bírnának súlyos kulturális funkciókkal. Ha a kultúrát annak a részben érzelmi, habár ismereteken is alapuló „kommunikatív közösségnek” tekintjük, aminek *részben* már Schiller és a német romantika is tekintette, akkor annak kialakításában kétségkívül nagy szerepet tulajdoníthatunk a műalkotásoknak is. A közös tudásanyag, a közös kulturális élmények, a hagyományhoz való nagyobb fokú kapcsolódás bizonyosan elősegítik egy társadalom kohézióját, lehetővé teszik a benne kialakuló párbeszédnek minimumát. Nem beszélve arról, hogy a műalkotások javarésze (legyenek azok magasművészeti vagy populáris művészeti alkotások, a korábban kijelölt korlátozott értelemben) bír társadalomkritikai funkcióval is; csak hogy ez nem mindig az a kritika, amit a magasművészet gyakorlatai az esztétikai tapasztalat hatásában magában akartak

³⁰² Wessely Anna: A kultúra szociológiai tanulmányozása. In *A kultúra szociológiája*. 12.

³⁰³ A kultúra, legfőképp német, diskurzusa persze úgy kívánta magát legitimálni, mint egy olyan, legfőképp francia, civilizáció ellenpárját, mely utóbbi hideg és konvencionális rendje helyett egy életteli, kreativitáson alapuló rendet tud alkotni. A törés a gyakorlatban értelemszerűen cseppet sem volt ilyen kategorikus, a funkció sokat nem változott, annak kivitelezése és az azt alátámasztó narratíva viszont igen. Lásd Norbert Elias: *A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, Gondolat, 2004. 101–161.

³⁰⁴ Adorno: A félműveltség elmélete. Ford. Novák Zsolt – Erdélyi Ágnes. In *A kultúra szociológiája*. 102.

elrejtteni. Inkább az, amit Bagi Zsolt „representatív kritikának” nevezett: egy meghatározott téves nézetnek egy másik, helyesnek gondolt nézet felől végrehajtott kritikája.³⁰⁵ A nem megújuló energiaforrások mértéktelen használata rossz, ezért aztán érdemes volna megújuló energiát használni. Ezt az állítást, egy egyszerű allegória segítségével, kétségkívül elmesélheti a legkommerszebb *science-fiction* film – ráadásul, ha valóban kellőképp könnyen hozzáférhető, sok embernek mesélheti azt el. Csakhogy a representatív kritikával van egy súlyos probléma, ami mindenképpen visszafogottabbá kell tegye az örömünket, ez pedig jól látszik az energiahordozók példájából is. Arra a tényre utalok, hogy a kritika ebben a formájában hajlamos arra, hogy intézményesüljön, hiszen a fennállóval való szembenállás is fel tudja venni azokat a röghöz kötött és túlon túl szilárd struktúrákat, melyek végül épp úgy ideológiává tehetik őket, mint ellenfelüket. Az esztétikai kritika, az elbizonytalanítás, az elhomályosítás, a megszakítás gesztusa pont abban különbözik a representatív kritikától, hogy nem hihet annak a pozíciónak a szilárdságában sem, mely *felől* a kritika érkezik. A művészet ilyen gyakorlatainak kitüntetett szerepe ezért nem abban rejlik, hogy szórakoztatóan tud prezentálni vezércikkeket a klímakatasztrófáról vagy a nők jogairól (értsd: jelentős problémákról), hanem sokkal inkább abban, hogy az ezen ítéleteket egyáltalán megfogalmazó pozícióinkat is labilissá képesek tenni.³⁰⁶

Ez az a radikális kritika, ami sosem lesz kultúrává. A kultúra ugyanis mozgalmasságában is szilárd, ez szavatolja nagyon is valóságos társadalmi funkcióját; az esztétikai gyakorlatok radikális kritikája viszont nem ismer ilyet. Nem véletlen, hogy azok az intézmények és társadalmi alrendszerek, melyek a társadalom tagjainak akkulturációjáért felelősek, lényegében tagadják a művészet nem-kulturális funkcióit. Ezért is értjük félre az általános művészeti népoktatás (ami Magyarországon persze elsősorban az irodalom tanítását jelenti) társadalmi szerepét, az állami és egyéb fegyelmező rendszerekben betöltött funkcióját, ha azt kívánjuk, hogy az irodalomórán az esztétikai nyitottságra magára neveljék a gyerekeket.

Ennek gyökereire mutatott rá Ian Hunter *Culture and Government* című könyvében, a modern angol irodalmi népoktatás XIX. századi történetét vizsgálva. Hunter mellett érvelt, hogy az irodalomoktatás intézményesülése egyáltalán nem az volt, aminek a kor esztétái és filozófusai tekinteni akarták, nem a magasművészet személyiséggyakorlatainak jobb-rosszabb társadalmi megvalósulása, hanem egyrészt a keresztény pasztorizáció szekuláris folytatása,

³⁰⁵ Bagi: *Az esztétikai hatalom elmélete*. 99–100.

³⁰⁶ Ez volt egyébként Milbacher Róbert sokat, gyakran teljesen igazságtalanul vitatott esszéjének egyetlen állítása. Milbacher: *A magas irodalom lektűrösödéséről. Élet és irodalom*, 2021. 27. sz.

másrészt pedig a növekvő urbanizáció okán egyre jelentősebbé váló adminisztráció eszköze.³⁰⁷ Egyszóval: a terjeszkedő, pozitív hatalom egyik legfontosabb formája, mely a gyerekek önértelmezését és az iskolán kívüli, személyes életét tudta úgy ellenőrzés alá vonni, hogy az közben az individualizáció igényeinek is megfelelt. Nem létezett más olyan tananyag, melyben a tanulónak a világra vonatkozó ideológiai, érzelmi, társadalmi válaszait éppen kialakulásuk közvetlenségében ilyen könnyen felügyelet alá lehetett volna vonni.

Ha ezt kissé túlzónak is érezzük, a mögötte meghúzódó tényt akkor sem akarhatjuk különösebben kétségbe vonni, mármint azt, hogy az általános- és középiskolai oktatás mindenképpen a hatalom-tudás rendszereiként intézményesült – ezért tartja fent az állam és ezért tartjuk fent mi is, ezért járattuk oda a gyereket, és előbb vagy utóbb, de ő is ezért fog odajárni. Az egészen bizonyos, hogy az intézményesült hatalom soha nem az őt igénybe vevők elbizonytalanítására és megzavarására, hanem – jó esetben – felépítésére, közös értékeik és élményeik kialakítására, a társadalmi normák interiorizálására és a jól működő társadalmi élethez szükséges termékeny *skillek* fejlesztésére fog törekedni. Ezért is van abban valami igazán abszurd és egyszerre ironikus, mikor a magát az ízléssel és a szűken mért kultúrával *szemben* meghatározó modern művészetet és annak gyakorlatait (például az avantgárd radikális művészetelméleteit) állami oktatási formákban kell tanítani és tanulni. Van abban valami ijesztő, ahogyan a radikalizmus tananyaggá szelődül, és ez semmi másra nem mérhető le olyan tisztán, mint a modern művészet intézményes oktatásán.³⁰⁸ Nem akarok ezzel persze egyenlőségjelet tenni a progresszív oktatási rendszerek és a száz évet az időben visszalépő, reakciós ellenpárjaik közé, de abban ez a kettő mindenképpen megegyezik, hogy alapvetően fegyelmező funkciókat látnak el – ha szigorúbb, ha engedékenyebb módon is. Az iskolai művészetoktatásnak tisztán kulturális feladatai vannak, akkor is, ha ezt nem üres és elidegenedett kultúrjavak pusztá átadásában és szigorú visszakérdezésében látja megvalósulni. Hiszen, ismétlem, egy oktatási rendszer feladata nem a magaskultúra eszményi önmagunkkal törődésének elősegítésében, hanem a minden társadalom szervezett működéséhez elengedhetetlen normakövető és ideologikus emberfők termelésében és újratermelésében rejlik – ha szeretnénk, ha sem (de inkább szeretnénk). Egyszóval pontosan abban, amit az esztétikai nyitottság gyakorlatai, ha nem is eltörölni, de legalább opponálni kívánnának.

³⁰⁷ Hunter: *Culture and Government. The Emergence of Literary Education*. London, Macmillan, 1988. 33–153.

³⁰⁸ Erről ír Lionel Trilling, mikor az „anti-szociális szocializálásának, az anti-kulturális akkulturációjának és a szubverzív legitimizációjának” nevezi a modern irodalom oktatását. Trilling: *On the Teaching of Modern Literature*. In uő: *Beyond Culture. Essays on Literature and Learning*. Penguin Books, 1965. 37.

Nem véletlen, hogy a művészet filozófiájának uralkodóvá váló diskurzusa, a *cultural studies* különböző ágazatainak „esztétikája”³⁰⁹ ma egyben a hagyományos művészetfilozófiák legsúlyosabb kritikusa is. Ezen elméletek legfontosabb célja éppen a művészet kultúrává tétele volna – csak éppen nem modernista-utópikus, hanem „posztmodern” formájában. Az amerikai újkritikából kinövő ökokritikai, feminista, poszthumanista, posztkolonialista iskolák az utóbbi évtizedekben sokat dolgoztak azért, hogy közhellyé váljon a művészet autonómiájának, így a széles kulturális valóságtól való részleges függetlenségének tagadása.³¹⁰ Miközben módszertanilag fenntartják a szerző halálának legradikálisabb következményeit, és megpróbálják száliránnyal szemben fésülni a műalkotások értelemszövetét, tagadják a műalkotás genuin esztétikai funkcióját, és így pusztán kulturális képződményként írják azt le – majd persze ekként is kritizálják. Azt kutatják, mik azok a hamis tudatok, melyek egy adott műalkotás tartalmában és formájában írójuk és olvasójuk előtt is rejtve maradtak, s épp ezért a befogadás során csöndesen és szinte észrevehetetlenül tudták magukat belerágni befogadójuk tudatába. Az autonómia pusztán ideológia, ami csak annak elleplezését szolgálta, hogy a művészet is épp olyannyira prózai és folytonos része a széles kulturális valóságnak, mint bármi más. A művészet útja a kultúrából a kultúrába vezet: hétköznapi előítéleteink a mű csatornáján, majd a befogadón keresztül kényelmesen folydogálnak vissza oda, ahonnan jöttek; s éppen ezért, morális ítéleteink, politikai véleményünk műveken való alkalmazása pontosan olyan releváns lehet, mint egy TV-műsor esetében.

Nem tagadva azt, hogy valamilyen módon minden műalkotás megjelenít és persze újra is termel kulturális előítéleteket, mégis leegyszerűsítőnek látom ezt a képletet. A legnagyobb problémám ezzel kapcsolatban éppen a modern művészet autonómiájának ilyen problémamentes tagadása, hiszen bár az autonómia valóban mindig részleges, de e részlegességében a mai napig nehezen tagadható intézményes tény; ráadásul feladat is, melyet bármikor megvalósíthatunk. A mű autonómiája nem pusztán ideológia, hanem valóság is, mely persze nem a mű magában való igazságában, hanem éppen bizonyos attitűdökben és intézményes gyakorlatokban rejlik, s ezen mit sem változtat, hogy mi hoztuk és hozzuk azokat létre. A művészet kultúrával ápolt viszonya, habár bensőséges, cseppet sem kizárólagos, és

³⁰⁹ Az idézőjelet nem valamiféle piszkálódó kicsinyítés igazolja, hanem az, hogy ezek az elméletek kimondottan is abban reménykednek, hogy az esztétikának fel kell oldódnia a kultúratudományban.

³¹⁰ Nem is annyira a keretelméletekre, mint azok alkalmazására gondolok itt a kritikai diskurzusból. Kétérdéssem egyébként sem arra irányul, hogy a kortársi *cultural studies* mennyiben mond igazat kultúránkról és politikai valóságunkról és mennyiben nem, hanem kizárólag arra, hogy e keretelméletek konkrét alkalmazása mint a műalkotásra irányuló interpretációs és kritikai stratégia mennyiben van adekvát viszonyban a Művészettel mint komplex jelenséggel.

amennyire barátságos, annyira harcias is. Egy műalkotás, ha az egy jó műalkotás, sosem engedheti meg magának, hogy pusztán tükre legyen az őt körülvevő kulturális, politikai, gazdasági, a nemi szerepekkel kapcsolatos kontextusnak, hiszen bármennyire is meghatározzák azt előbbieket, mégis ellenpontjukként is szolgál – a művészet, ha csak egy lélegzetvételnire is, meg tudja törni a kultúra folytonos áramlását. S éppen ugyanez igaz a befogadóra is, aki, amennyiben feladatának érzi, hogy a művel ne mint pusztán kulturális termékkel, hanem mint abból „kiálló”, sajátos gyakorlatokkal sajátos módon használatba vehető tárggyal találkozzon, akkor akként is fog vele találkozni (ha van erre lehetősége). Az autonómia pedig éppen ezekben a gyakorlatainkban rejlik; nem magukban a művekben, hanem történetileg kódolt tekinteteinkben, tulajdonképpen abban, hogy képesek vagyunk-e a folytonosság biztosítása, az afirmáció, az intézményesen rögzített kritika helyett azt a sajátosan esztétikai kritikát gyakorolni, melynek célja mindig is egy átfogó *megszakítás* volt. Újra Bagi (egyébként Jacques Rancière esztétikai elméletét tükröző) szavait idézve,

az esztétika olyan megszakítást, felfüggesztést, kikapcsolást, zárójelzést, érdeknélküliséget stb. vezet be a mindennapiságba, ami mind strukturálisan, mind történetileg ismeretlen az esztétika megjelenése (a 18. század vége) előtt. *Kritikának* pregnáns értelemben csak ezt a modifikációt nevezhetjük, nem pedig egy ilyen vagy olyan kulturális helyzet valamiféle reprezentációját. A kritika tehát nem csupán láthatóvá tesz: a kritika modifikál, megváltoztat.³¹¹

Persze, hogy nem fogunk ilyen autonómiára lelni, ha azzal szemben akarunk cselekedni; persze, hogy nem fog létezni az autonómia, ha megszüntetjük azokat a gyakorlatokat, amelyekben egyedül létezhetne. Az állítás végül itt is saját igazát teremti meg.³¹²

A művészet nem pusztán protagonistája, hanem antagonistája is minden társadalomnak, ráadásul a modern művészet eminens alkotásainak jórésze jellemzően éppen ellenségesen viszonyul bármiféle konvencionális ízléshez vagy kultúrához. A műalkotásnak *van*, pontosabban: *lehet* önálló funkciója, ami túlmutat kulturális meghatározottságán és ami,

³¹¹ Bagi: i. m. 94.

³¹² Ezzel tulajdonképpen ugyanabban a paradigmában maradok, melyet az „esztétikai diszpozícióról” Bourdieu alkotott meg – csak éppen más célokkal használta azt, mint én. A „legitim” művészet tárgya olyan tárgy, melyet esztétikai tekintettel kell nézni, amelynek formájára és nem pedig tartalmára tekintünk. Az esztétikai attitűd sajátossága éppen az (és igazán volt Bourdieu-nak, e tekintet megteremtése nem mindenki lehetősége), hogy megszakítja a művészet és a mögötte rejtőző kulturális folytonosság közvetlenségét. Az lesz a „populáris” olvasó, aki képtelen a mű fogyasztása közben bezárójelezni azokat az ítéleteit, melyeket akkor alkalmazna rajta, ha az valóság volna. Lásd Bourdieu: *La distinction*. 29–31.

legalább részben, kioldja őt abból, akkor is, ha a művészeti autonómia értelemszerűen relatív fogalom. A modern művészet lényege éppen a folytonos mozgás autonómia és heteronómia szélsőségei között.³¹³ Ezt belátni azért sem jelentéktelen, mert miközben egyáltalán nem akarok összekeverni egy sokszínű elméleti hagyományt egy egyelőre viszonylag partikuláris politikai jelenséggel, azért azt érdemes látni, hogy azok a gombamód szaporodó „figyelemfelhívó akciók”, melyek során klímaaktivisták galériákban öntenek le festményeket vagy ragasztják magukat azokra, illetve azok az intézményes döntések, melyek sorokat törölnek ki regényekből és szereplőket színdarabokból, pontosan azt a hibát követik el, amit a kulturológiai kritikák is: a művek megítélését egyszerűen függetlenítik az esztétikai kritériumoktól, a művek megélését pedig bármilyen autonóm esztétikai attitűdtől. Ennek pedig pontosan az a feltétele, hogy *pisztán* kulturális, gazdasági, politikai produktumoknak tekintik azokat.³¹⁴

Ennek a modellnek még egy elengedhetetlen eleme van: az esztétikai *anything goes*. Nem véletlen, hogy az esztétikai gyakorlatok legsúlyosabb ellenfelei pontosan a kulturális elméletek felől érkeznek. Miközben az ideológiakritika szúrós szeme minden létező politikai és etikai értékmércevel megítéli a műveket, hangsúlyozva azok szexizmusát, gyarmatosító logikáját vagy káros humanizmusát (illetve ezek ellenkezőit), egyetlen ítéletre nem vállalkozik: az esztétikaira. És ez nem egyszerűen lustaság. Hiszen amennyiben ilyen radikálisan tagadjuk a művészet autonómiáját, abban az esetben szükségképpen tagadnunk kell a műalkotások esztétikai kritériumrendszerének lehetőségét is. Ha nem gondoljuk, hogy a műnek valamennyire is másfajta státusza van a kultúrában, mint bármely más artefaktumnak, akkor nem fogunk tudni, és persze nem is akarunk majd saját (mármint: maga által létrehozott) logikájuk szerint különbséget tenni egyes művek és műcsoportok értékei között.

Ennek következményeit ábrázolja, szinte karikírozott formában, Herbert J. Gans kultúraelmélete. Gans, miután különböző ízlésközösségekre bontja fel a társadalmat, úgy értelmezi a különböző típusú kulturális termékek (így a műalkotások) csoportjait, mint amelyek mind egy-egy ilyen ízlésközösség kielégítésére kell, hogy törekedjenek. Ennek megfelelően azok egymással egyenrangúak. Megmarad az értékmérce, viszont az inntól nem az esztétikai

³¹³ Radnóti: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése*. 45–54.

³¹⁴ Jogos ellenvetés volna, hogy például a „történeti avantgárd” legradikálisabb kísérletei tagadták a művészeti autonómiát, sőt, lényegében a művészet autonóm, a hétköznapi valóságtól elkülönült „idealista” formájának szétzúzását remélték maguktól – Kandinszkijtől Debord-ig. Az avantgárd sosem remélte magát annak, ami mondjuk Clement Greenberg szerint lett: esztétikai elitgyakorlatnak. (Greenberg: *Avantgárd és giccs*. Ford. Mélyi József. <https://exindex.hu/nem-tema/avantgard-es-giccs/> Utolsó letöltés: 2023. 04. 26.) Ennek ellenére az igazság mégis ez. Az avantgárd nem a kultúrává tett művészet sikeréről, hanem annak sikertelenségéről szól, ez pedig talán nem független attól, hogy éppen a művészet radikalitását, nyitottságát és részleges önértékűségét akarták kultúrává tenni. Lásd erről Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, Universitas Szeged, 2010.

minőség lesz, hanem a művek azon potenciálja, hogy mennyire tudják kielégíteni az őket fogyasztani kívánó közösség igényeit. Gans szerint

*bármely ízléskultúra értékelésének kötelessége, hogy figyelembe vegye annak ízlésközösségét is, hogy a kulturális tartalom bármely elemének értékelését viszonyba állítsa a releváns közönség esztétikai normáival és a háttérben meghúzódó sajátosságaival, és hogy tudatosítsa, hogy azok, mivel minden ízléskultúra közönségének sajátosságaira és normáira reflektálnak, egyenlő értékűek.*³¹⁵

Ez még önmagában ártatlannak tűnhetne, viszont az a kulturális stratégia, melyet Gans könyve végén fölvezet, már kevésbé. Gans lényegi célkitűzése egy olyan kulturális demokrácia volt, mely nem a lehetetlennek ítélt kulturális mobilitáson, hanem a különböző ízlésközösségek kényelmének növelésén alapulna. A feladat nem a lehetetlen átjárások nagyobb megvalósítása és a különböző közösségeknek a magaskultúrához való közelítése, hanem az, amit Gans *subcultural programming*-nek nevezett: a kultúrának a közösségek igényeire szabott „programozása”.³¹⁶ Gans és a legtöbb kulturális relativista ezzel nagyjából a XVII. századig kíván visszaugrani az időben, felelevenítve előkelő és népi művészet hermetikus elkülönítését,³¹⁷ bejelentve a felvilágosodás reményeinek végét. És ami ennél nagyobb baj: végül olyan kulturális konformizmushoz vezet bennünket, aminek egészen kellemetlen tüneteit ma már szabad szemmel is igen jól látni – ahogy arra előbb, némileg leegyszerűsítve bár, de utaltam. Igaza volt Terry Eagletonnak, mikor azt írta, hogy bár a nagybetűs Kultúra univerzális mítosza kétségkívül üresebb volt a kelleténél, ráadásul még igazságtalan is, az apró szubkultúrák partikularizált művészetfelfogása viszont, a kulturális kényelmességet követelve, éppen saját célkitűzései ellen kezdett fordulni, és nagyfokú konformizmusában a kultúra- és művészetfogyasztás *pluralitását* kezdte veszélyeztetni.³¹⁸

A modern művészet, az a helyzet, nem *Safe space*. Sem az értékek, sem az igazságok, sem pedig a befogadási attitűdök terén nem az. A művészet bizonyos értelemben önkínzás, csak éppen olyanféle, ami megtérül. A modern művészet – egyébként éppen autonómiájából fakadó

³¹⁵ Herbert J. Gans: *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York, Basic Books, 2008. 170.

³¹⁶ Uo. 175–178.

³¹⁷ Lásd Márkus: A kultúra útjai. Az előkelő kultúrától a magaskultúráig, a népszerű kultúrától a tömegkultúráig. *Buksz*, 2016. 3–4. sz. 124–138.

³¹⁸ Eagleton: A kultúra két fogalma. Esztétikai és antropológiai. Ford. Karádi Éva. *Magyar Lettre International*, 2001. 4. sz. 9–12.

– reménye nem véletlenül volt (sosem teljesen jóhiszemű) univerzális jelentősége és hozzáférhetősége. Ez a vakremény ugyanis éppen attól őrizhet meg bennünket, amitől már Kant is óvott: partikuláris érdekeink túltengésétől, s ekképp a kényelmes magunknál maradástól az esztétikai élményben és ítéletben. A művészet, azt hiszem, nem azért van, hogy kielégítse előzetes elvárásainkat, hanem azért, hogy átírja azokat; nem azért, hogy növelje biztonságunkat, hanem hogy megbántson minket.

Ahogy Kafka írta Oskar Pollaknak:

csak olyan könyveket szabad olvasnunk, amelyek mardosnak és furdalnak. Ha az olvasott könyv nem sóz egy jót a fejünkre, hogy ébredjünk, minek azt akkor egyáltalán kézbe venni? Hogy boldoggá tegyen minket, mint írod? Istenem, boldogok akkor is lehetnénk, ha nem volnának könyveink, és olyan könyveket melyek ekképp boldogítanak, végszükségben magunknak is írhatnánk. Szükségünk azonban épp olyan könyvekre van, amelyek úgy hatnak ránk, mint egy szerencsétlenség, ami nagyon fáj, mint valakinek a halála, akit jobban szeretünk önmagunknál, vagy mintha kiüznének minket, minden embertől távol, a vadonba, mint egy öngyilkosság, olyan legyen a könyv, fejsze, a bennünk befagyott tenger jegéhez.³¹⁹

*

És pontosan itt értünk el a tulajdonképpeni problémához. Úgyhogy összegezném is a korábbiakat. A magasművészet gyakorlatainak jelentősége és esetleges értéktöbblete semmilyen metafizikai vagy fenomenológiai állandóval nem igazolható megnyugtatóan. Az a narratíva, mely történetileg legitimálta volna őket, megbukott, és nem is véletlenül tette ezt: a művészet vége nem kulturális funkcióinak elvesztése, hanem hiánytalan kultúrává válása volna. Az értékvonatközös érvelés a magasművészeti gyakorlatok, s legfőképp az esztétikai elmozdítás és nyitottság mellett elvileg persze lehetséges, de még mindig nem tudjuk, mi az az érték, melyen alapulnia kellene, és nem tudjuk, mi az a forma, melyben ki tudna bontakozni. Mit állíthatunk a magasművészet mint önálló gyakorlatrendszer érvényesége mellett (és így a hagyományos esztétika mellett is), ha úgy látszik, a védelembe venni kívánt nyitottság minden szálon össze van fonva egy megbukott utópiával?

³¹⁹ Franz Kafka: Levél Oskar Pollakhoz. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Naplók, levelek*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. 6–7.

Valójában a kérdésben már ott van a válasz. Magam is csaltam kicsit a korábbiakban, hiszen miközben úgy tettem, mintha pusztán a művészet kultúrában való feloldásának elméleteivel szemben érvelnék, valójában már megfogalmaztam pozitív állításomat is. Azt hiszem, a magasművészet gyakorlatrendszerével szembeni értékvonatkozású érvelés legfőképpen épp azon az argumentumon kell nyugodjék, hogy *a művészettel végzett ilyen műveletek és az ennek egyáltalán lehetőséget biztosító művészeti autonómia abban segíthetnek igazán bennünket, hogy segítségükkel megszakíthatjuk a kultúra folytonos áramlását, elmozdulhatunk abból, megtörhetjük egyeduralmát. A művészeti befogadó azért profitálhat a magasművészet gyakorlataiból, mert azok valójában nem a kulturális szabadság, hanem a kultúrát megszakító szabadság területei.* Ezért volt fontos számomra, hogy a *cultural studies* bevett kritikáival szemben érveljek. Azt igyekeztem ábrázolni, hogy az esztétikai személyiséggyakorlatok érvényességének előfeltétele annak elfogadása, hogy a művészet lényegében egykori legitimációs narratívája ellenében határozható meg. A művészet felkavaró, elbizonytalanító, felnyitó gyakorlatai pontosan addig képesek ekképp érvényesülni, ameddig nem váltják be azon kulturális ígéreteiket, melyeknek elvileg legitimálniuk kellene őket. Amennyiben az esztétikai autonómia és nyitottság reményeit fenn akarjuk tartani, feladatunk nem más, mint a művészet *elválasztása* a kultúrától.

Ezt állítja Seregi Tamás, az utóbbi évek egyik legfontosabb magyar nyelven írott esztétikai szövegében. Seregi amellet érvel, hogy mivel a szó szoros (alapvetően avantgárd) értelmében vett tömegművészet megteremtése minden esetben csúfos bukással zárult, és mivel maga a modern művészet olyannyira nem kultúrateremtő, hogy tulajdonképpen szembefordul azzal, amit elviekben építenie kellene, így talán racionálisabb és a művészet hétköznapi számára is előnyösebb elméleti és gyakorlati programok épülhetnének egy olyan megközelítésre, mely a művészetet elválasztja a kultúrától. Igaza van Sereginek, „az emberek döntő többségét soha nem érdekelte a művészet, ma sem érdekli, és [...] a jövőben sem fogja érdekelni. Egyszerűen nincs rá szükségük. Nem az embereknek van szükségük a művészetre, hanem a művészetnek van szüksége az emberekre.”³²⁰ Itt persze nem bármilyen művészetről van szó, hanem alapvetően az esztétikai gyakorlatok által szabványosított magasművészetről. Ez az, amire valóban sosem lesz szüksége mindenkinek, márpedig éppen azért nem, mert ahogy Seregi kiemeli, modern formájában a magasművészet célja messze nem annyira a *Bildung*, mint az *Abbildung*,³²¹ magyarul szólva nem annyira a művelés, mint a leépítés, nem annyira szilárd struktúrák rögzítése, mint sokkal inkább mindennemű ilyen struktúra föllazítása. A

³²⁰ Seregi: *Jövőbe szédülő lendülettel*. 193.

³²¹ Uo. 151.

magasművészet, amit továbbra sem konkrét művek konkrét halmazát kielégítően definiáló kategóriának tartok, hanem attitűdök és használati módok komplex rendszerének, szóval a magasművészet azért nem lesz soha *népszerű* (és azért nem lesz kultúra), mert tulajdonképpeni reményei egy előbb fájdalmas, majd csak aztán örömteli megszakítás logikájára épülnek – mely megszakítás ráadásul sosem volt mindenki lehetősége. Úgy látszik, ha hiszünk az esztétika kritikai vágyaiban, fel kell adnunk a Kultúra álmát. Sőt, a kulturális modernitás azon alapvető reményét is, hogy a különböző autonóm értékszférák, így például az esztétika és a politika önálló területei közötti különbségek felszámolhatók.

De valójában nincs ilyenről szó, sőt, talán ennek éppen az ellenkezője az igaz. Hiszen, mint látható, valahogy mégiscsak azt sikerült állítanom, hogy a magasművészet gyakorlatainak jelentősége a bennük rejlő szabadságban keresendő, abban az etikai kategóriában tehát, mely a Kultúra egész diskurzusát szervezte. Ahogy arra Habermas rámutatott, a modernség cseles logikája abban áll, hogy miközben csúcsra járhatja az értékszférák kanti-weberi elválasztását és kialakítja a „morális-gyakorlati és az esztétikai-expresszív tudáskomplexumok öntörvényűségét” (az autonómiát) a mindezekkel járó professzionalizációval egyetemben, egyben eltávolítja egymástól a szakértői kultúrákat és a nagyközönség hétköznapi kultúráját – és közben mégis reméli azt, hogy e szakadékot ő maga át tudja hidalni.³²² A posztmodern – legalábbis lyotard-i formájában – többek között éppen azt jelenti, hogy a politikum, az etikum és az esztétikum beszédmódjait, az őket egységesítő emancipációs nagyelbeszélés halála után, tökéletesen heterogén nyelvjátékokként gondolja el, melyek *per definitionem* nem hatnak már mélyen egymásra.³²³ Ezzel szemben a kulturális modernitás nem az értékszférák elválasztását és nem is pusztán a művészet és a tudomány emancipatorikus társadalomformáló erejét jelentette, *hanem ezt a kettőt együtt*. Mint látható, a dolgozatomban vázolt „elmélet” ennek az egésznek örököse, nem ellenfele: az elkülönülő értékszférák dialektikus egymásba csapásának reménye nélkül megnémulna az esztétika melletti érvelés – nem véletlen, hogy a művészetet a kultúrában feloldani kívánó megközelítések épp a „posztmodern” felől érkeznek. Nincs mit tenni: ha így akarok érvelni a magaskultúra gyakorlatainak jelentősége mellett, akkor muszáj vagyok magam elkötelezni dohos modernitásunk mellett.

³²² Ahogy Habermas írja, „a modernség-program lényegi vonásai [...] egyrészt az objektíváló tudományok, az erkölcs és a jog univerzális alapjai, valamint az autonóm művészet mindenkori önértelmének tántorítatlan fejlesztése, másrészt az így felhalmozódó kognitív potenciálok eloldása az ezoterikus, »magas« formáktól és hasznosítása a gyakorlat, tehát az életviszonyok ésszerű alakítása szempontjából”. Habermas: A modernség: befejezetlen program. Ford. Felkai Gábor. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Atlantisz, 1994. 269.

³²³ Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. Ford. Bujalos István – Orosz László. In Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot*. Budapest, Századvég, 1993. 7–145. Főképp: 58.

A magasművészet gyakorlatainak jelentőségét én is abban látom, hogy ezek egyszerűen nem is tudnak másról szólni, mint önmagunk legalább viszonylagos felszabadításáról – mégpedig éppen a kulturális biztonságos terektől való felszabadulásról. A konformizmus elleni harcról, a saját köbe vésett véleményünktől és a saját egydimenziós identitásunktól való eltávolodásról. A magasművészetet körülvevő, abba beépített gyakorlataink, attitűdjeink és erkölcsi parancsaink mind olyan reális, habár a műhöz ontológiailag nem tapadó tapasztalatformák, melyek segítségével önmagunk permanens elmozdítása lehetségessé válhat. Az esztétikai nyitottság nem egy mítosz, nem is pusztán ideológia, hanem egy beszédmódunk által kitermelt releváns tapasztalatforma. Ami ideologikus, ami valóban mitikus benne, az pusztán e gyakorlatok és az általuk elérhetővé vált élmények örökkévalósága és metafizikai szilárdsága. Márpedig azt gondolom, hogy önmagunk ilyen típusú folyékony tétele a szabadság egy releváns, sőt, ma talán legrelevánsabb gyakorlata lehet. A művészet, ha így fogjuk fel, ha így éljük meg, tényleg *lehet* a szabadság menedéke egy végtelenül ideologikus, a mindent átható fegyelmezésről tudomást sem vevő, lázadásában is csak a szilárd struktúrákba kapaszkodó világban. A művészet nem természeténél fogva lett a szabadság menedéke, mi tettük azzá (ahogy a világunkat is olyanná, amiből menekülni kell), de ez nem jelenti azt, hogy ne működne pontosan olyan reálisan, mint bármi más. Nem nagy utópiák ezek, hanem aprók; nem nagy, mindent eldöntő forradalmak, hanem magunk permanens újratemtésének lehetséges kis terepei és elszálló pillanatai, az elmozdulás vissza-visszatérő esélyei. Nem a szabadság isteni szikrái, hanem magunk teremtette tapasztalatformák, melyek segítségével releváns módon küzdhetünk biztonságvágyunk és egyre fenyegetőbb ideologikus röghöz kötöttségünk ellen. Aki azt mondja, hogy ilyen nincs, hazudik; aki azt, hogy ez bármilyen befogadói attitűddel elérhető, téved.

De nem csak rólunk van szó, hanem a művészetről magáról is. Ugyanis a magasművészet gyakorlatai nem csak a magunkkal folytatott viszonyunk forradalmasításáról, de a műalkotások sokszínűbb, mélyebb, figyelmesebb befogadásáról is szólnak. A modern magasművészet alkotásainak túlnyomó többsége úgy készült el, olyan intencióval és olyan eredménnyel lett megalkotva, hogy bármennyire is adekvát befogadásukhoz, komolyan vehető értékelésükhöz egyszerűen *igénylik* az ilyen attitűdöket. Persze, hogy nem tetszik senkinek a kafkai kispróza, ha abban jól artikulálható, az ügyes nyelvvel kényelmesen kimondható jelentéseket szeretne találni; persze, hogy nem tetszik senkinek Tarr *Sátántangója*, ha ebédet akar főzni mellette vagy ha a direkt társadalomkritika reményével fordul hozzá. Ezekben a művekben szinte képtelenség másképpen élvezetet és értéket is találni, mint legalábbis az arra való hajlandósággal, amit az esztétika és ennek megfelelően e művek alkotói is reméltek tőlünk.

Azok a művek, amelyek minden filozófiai eszme-futtatáson innen is talán a legkomplexebbnek, legérzékenyebbnek, legjobban megformáltnak tarthatók, melyeket ember valaha létrehozott, úgy fognak elveszni, kimerülni, láthatatlanná és érthetlenné válni, ahogy elfeledjük azokat az attitűdöket és az őket megalapozó gyakorlatokat, melyeket e művek elvárnak tőlünk. Tarkovszkij, Bergman, Kubrick; Cézanne, Van Gogh, Rothko; Mozart, Kurtág, Ligeti; Baudelaire, Mann, Esterházy addig vannak, ameddig a rájuk irányuló gyakorlatok léteznek.

Gyakorlati, pragmatikus következményeiben talán inkább ez utóbbi az igazán lényeges. Önmagunkkal esztétikai módon törődni jelentős etikai vállalkozás lehet, de nem kell abban különösebben hinnünk, hogy ez majd bármit is megváltoztat saját magunkon kívül (nem mintha ez nem volna fontos), ezzel szemben a művészet valóságát radikálisan megváltoztatja az, hogy képesek vagyunk-e és akarunk-e ahhoz olyan módon is hozzáférni, ahogyan azt az itt tárgyalt esztétikák gyakorlatai kívánták. Kellemetlenül érzem magam, mikor ezt leírom: de talán nem annyira az a fontos, hogy a modern művészet milyen tényleges szerepet tud vállalni a fennálló társadalom meghaladásában, hanem inkább az, hogy a meghaladás reményei és mítoszai miként képesek hatást gyakorolni magára a művészetre. Léha esztétizmus bár, de mégiscsak azt hiszem, hogy nem annyira a művészet van a forradalomért, mint sokkal inkább a forradalom a művészetért; nem annyira az esztétikai nevelésért vannak a művek, mint a művekért és benne lelt élményeinkért ezek a narratívák.

A művészet persze nem csak ennyi: populáris művészet is, kultúrateremtő művészet is, és ezzel semmi gond nincs. Nem is a magasművészet kizárólagos értékéről szerettem volna beszélni (azt sem pontosan tudom már, milyen értékrendszer alapján állíthatnék ilyet), hanem valami olyasmiről, ami talán konszenzuálisan is elfogadhatónak tűnik: egy üdvös pluralizmus reményéről. Bizonyosan voltak olyan idők, mikor a populáris művészet felszabadítása teoretikus forradalom volt, ám a magasművészet mai kritikájától ilyesmit várni egyszerűen anakronisztikus volna. Nem azért, mert nem létezik elitizmus vagy esztétikai sznobizmus, hanem azért, mert művészetfogyasztásunk pluralitását nyilvánvalóan nem a magasművészet teljesen eltűnt gyakorlatai, hanem az állandóan és minden létező művel való találkozásban szórakozni, információt szerezni és önnön kritikai nézeteit viszontlátni vágyó populáris attitűdök túlsúlya veszélyezteti. Egyszerűen nem igaz az az állítás, miszerint pár elkülönülő és társadalmilag jelentéktelen értelmiségi közösségen túl, a populáris művészet és a kulturális elitművészet bármilyen restrikció alatt állna; ezzel szemben a magasművészet és az esztétikai gyakorlatok iránti igény, mindenféle hanyatlásnarratíván innen is, fogy. Nem akarunk csinálni e művekkel semmit, és amit akarunk, azt is magunk biztonságának növelése érdekében szeretnénk tenni: ezt a konformizmust pedig mélyen alátámasztja reflektálatlan és előítéletes

esztétikai relativizmusunk. Az esztétikai törvényszék úgy látszik, nem csak gátja, de forrása is lehet egy remélt pluralizmusnak.

Hiszen valódi pluralizmusról akkor beszélhetnénk, ha majd egyszer az ember reggel halász, délben vadász, este pedig kritikai kritikus lenne; ha reggel esztétaként, délben információt szerző és direkt kritikát remélő befogadóként, este pedig igényes szórakozóként volna képes műalkotásokhoz fordulni. Vagy, ha nem is volna képes, mondjuk azért, mert az emberek reggel jellemzően éppen dolgoznak, akkor is bírnának azzal az *elvi lehetőséggel*, hogy ezt egyáltalán megtegyék. Ennek feltétele sosem volt pusztán gazdasági vagy „osztályalapú” – ismétlem, egyedül a kizártság volt az. Hiszen, persze, a ma élő emberek túlnyomó többsége még mindig a szó legszorosabb értelmében el van vágva ettől a lehetőségtől (meg persze bármilyen önkultúra lehetőségétől is), de abban talán lehetne reménykedni, hogy azok, akik nincsenek, egyben meggyőzhetőek, hogy próbálják ki – mondjuk úgy, hogy egy egyetemi szemináriumon mutatunk nekik ilyesmit is, és nem csak abban reménykedünk, hogy majd nagyobb szimpátiával fordulnak felénk a hallgatók, ha kielégítjük otthonról hozott ízlésüket. Lehet, hogy az esztétikai gyakorlatok „elitgyakorlatok”, de akkor legalább ez a furcsa, szomorú, hatalomnélküli, szegény, senkit nem érdeklő elit gyakorolja azokat, akik mi vagyunk. A művészet *mindig* a társadalmi különbségtevés formája lesz,³²⁴ legfeljebb akkor nem, ha felszámoljuk: a társadalmi különbségeknek ez persze egyáltalán nem fog fájni, cserébe legalább a művészetet is elveszítjük. Összességében valami ilyesmit akartam mondani.

³²⁴ „Ami tény, hogy a művészet és a művészeti fogyasztás fogékony arra, hogy ha akarja, ha sem, ha tudja, ha sem, funkciót töltsön be a társadalmi különbségek legitimitációjában.” Bourdieu: *La distinction*. VIII.

KONKLÚZIÓ

Dolgozatomban úgy próbáltam meg leírni a hagyományos esztétika kanonikus elméleteit, mint diszkurzív gyakorlatok sokaságát. Azt állítottam, hogy az esztétika, a művészeti és természeti tetszések „tárgyainak” metafizikai folyékonyágánál fogva, nem leíró, hanem előíró potenciáljában igazán jelentős vállalkozás, annak a teljesítményének köszönhetően, hogy sajátos tapasztalatok lehetséges formáit jelentésekkel, etikai és politikai jellegű konklúziókkal képes feltölteni – ezzel egyáltalában megalkotni. Történeti fejezeteimben azt kutattam, ahogyan a XVIII. század végére, két heterogén diskurzus (a korai esztétika és a felvilágosodás) úgy talált egymásra, hogy a műalkotásokkal ápolta adekvát tapasztalataink mélyére a radikális individualitás általánosságra törekvésének igényét helyezhették el. Ezt a narratívát a művészet nagy lehetőségeként, ám egyszerre annak tragédiájaként is próbáltam láttatni, mely egyrészt megmentette tapasztalataink számára modernitásunk egyik legnagyobb álmát, az anarchiából kifejlődő rendet, másrészt viszont ugyanezzel a mozdulattal egy elvileg is lehetetlen társadalmi program eszközévé tette a művészetet. Ezután két elemzésen keresztül próbáltam arra rámutatni, hogy a XX. század kontinentális művészetfilozófiájának egy meghatározó szegmensében hogyan jelentek meg újra a nyitott, ám kultúrateremtő művészet zsákutcai. Végül pedig amellet érveltem, hogy egy legitim, bár értékteli argumentáció segítségével megőrizhetjük bizodalunkat a magasművészet gyakorlatainak jelentőségében. Ehhez az utóbbihoz szeretnék pár megjegyzést fűzni.

Rosshiszeműnek lenni voltaképpen mégiscsak kényelmetlen. Bármilyen jólesik szemben állni egy darabig az uralkodó igazsággal, ha ezt olyan talajon tesszük, amelyről magunk is tudjuk, hogy éppen mállik, az öröm nem tart sokáig. Kutatásom során két éven keresztül törekedtem arra, hogy megtaláljam azt a nyelvet, azt a narratívát, mellyel (legalább saját magam számára) megmenthetném a magasművészet primátusát, mégpedig úgy, hogy lehetőleg annak uralkodói jogcímét a társadalmi emancipáció esztétikai reményei szavatolják. Kerestem, kerestem, néha el is foglaltam egy ilyen pozíciót, aztán még érveltem is mellette, talán még írtam is róla, majd sokat hazudtam magamnak arról, hogy rendben lesz ez – végül pedig mindig győzött a lelkiismeretem, és beláttam, hogy már megint skolasztikus vagyok. Abban biztos voltam, hogy nem hiszek a hagyományos esztétikák szigorú analitikus és empirikus-kognitív kritikáinak (bár kifejezetten szeretem őket), és abban is, hogy a *cultural studies* esztétikai relativizmusa olyan távol esik az ízlésemtől, hogy odáig az is csoda, ha

egyáltalán ellátok. Csakhogy azt is gondoltam, hogy a modern esztétikák és ami számomra bennük a legfontosabb: a radikális nyitottság, melyeket a művekbe oltottak, nem lehetnek legitimek az emancipációs nagyelbeszélés hiányában. Hát, ez volt az, amiben tévedtem.

Rá kellett jönnöm, hogy tévedtem: jó helyen keresgélek, csak rossz előjellel. Valóban a kultúráról, valóban emancipációs narratívákról van szó, csak éppen tagadólag: rájöttem arra az egyáltalán nem nagy titokra, hogy a radikális kritika, az esztétikai nyitottság helye – számomra – a kulturális folytonosságot *megettörő* autonómiában rejlik; és egyben arra is, hogy ez a modell nem szünteti meg feltétlenül a modern művészet dialektikáját. Megmaradhat szabadság és művészet viszonya, megmaradhat az értékteli, normatív és túlon túl modern esztétikai diskurzus, mely a művészet gyakorlatainak lényegét a szabadságra alapozta, csak éppen azzal a feltétellel, hogy ez a szabadság nem a beteljesült, rendezett kulturális világ szabadsága, hanem egy folytonos újrakezdésre, megszakításra és elmozdulásra alapozott szabadság kell legyen. Ahhoz viszont, hogy ezt elfogadhassam, el kellett hagynom két olyan mítoszt, ami a szívemnek (és azt hiszem, sokunk szívének) kifejezetten kedves. Az egyik azt állítja, hogy a mű van az emberi nem szabadságáért és nem ez a szabadság a műért; a másik szerint pedig a magasművészet olyan értéktöbbletet élvez a populáris művészettel szemben, mely éppen egy ilyen politikai paradigmával igazolható. A művészet megválthatná a világot, csak az kellene, hogy a magasművészet győzzön; a magasművészet győzhet, csak be kell látnunk, hogy megválthatja a világot. Nos, pont amellettt kívántam végül érvelni, hogy ezekben egyszerűen nem kell hinni ahhoz, hogy megőrizhessük a radikális esztétikai kritika reményeit. Valójában az esztétikai gyakorlatok tényleg nagyon apró terek, sokat várni tőlük nem kell elrontott világunk megjavítása kapcsán, de annál többet, ha önző módon pusztán magunkra, és ha fetisiztikus módon, a művészetre magára tekintünk. Számomra az egész kutatás legfontosabb tanulsága talán az volt, hogy az a felháborodás, ami ezt a fetisizmust és ezt az önzőséget érinti, az a méreg, amivel számolnom kell, ha ilyen állítást teszek, pontosan abból fakad, hogy valamiért egyre kevésbé tudunk másban gondolkodni, mint kultúrában. Hogy egyre kevésbé tudunk kitekinteni a szabadság intézményesített diskurzusaiból, a szimbolikus harcokból és a magukat védő, bezárkózó identitásokból, melyek alaptörvénye, hogy csak annak van értéke, ami végül az emberi nem nagyobb javát, értsd: kényelmét, biztonságát és jólétét segítheti. Az uralkodó diskurzus nem a politikai hatalom zsarnokságáé, hanem a maga biztonságáért bármit feláldozó, jóllakott kultúráé.

Félreértés ne essék, politikai nézeteim távol esnek attól, hogy konzervatívok legyenek. De a politikai nézetektől eltekintve is, azt hiszem, minden embernek remélnie kell, hogy valamilyen módon mégiscsak élhetnénk olyan igazságosabb, javait, tudását, státuszait jobban

elosztó társadalomban, amelyben a megteremtendő szabadság többek lehetőségévé válhatna, mint ma. Az elidegenedés uralom alá hajtása, a kizsákmányolás korlátozása, az ön- és világpusztító gazdasági logikánk újragondolása, vagy – hogy témánknál maradjunk – egy, a társadalmi különbségeket kevésbé újratermelő oktatási rendszer kialakítása és a kultúrához való hozzáférés kiszélesítése, mind-mind nagyon jelentős politikai és társadalmi célkitűzések. Csak azt kell elfogadni, hogy minek okán ezek a feladatok nem lehetnek a művészet feladatai, így aztán a róluk szóló diskurzus folytatása sem kell, hogy az esztéta kötelessége legyen. Nem csak azért, mert nem az ő dolga, hanem azért sem, mert nem nagyon ért hozzá. Lehet bizonyítani erkölcsi felsőbbrendűségünket azzal, hogy az esztétikai értékrendszert egy nagyobb demokratizmus reményében feladjuk, csak éppen, ha fogalmunk sincs arról, mi volna ez a nagyobb demokratizmus és milyen út vezethetne valóban hozzá, akkor valószínűleg csak hipokriták vagyunk. Én pusztán amellet próbáltam érvelni, hogy annak a szűk rétegnek, melynek egyáltalán lehetősége nyílhat az esztétikai önkultúrára, miért volna érdemes arra nyitottnak is lennie. Én leszek a legboldogabb, ha erre majd az összes élő ember képes lesz egyszer, vagy ha legalábbis bárki bír majd azzal a lehetőséggel, hogy képessé váljon rá, de elképzelésem sincs, hogy ehhez mit kellene tenni – márpedig mély és empirikus kutatás nélkül erről fecsegni, a napi sajtó közhelyeit puffogatni skandináv oktatásról meg egyebekről egyszerűen értelmetlen volna egy tudományos munkában.

Dolgozatom a hagyományos esztétika olyan elgondolásából indult ki, mely szerint az lényegében beszédmód, olyan diskurzus, amely folyton megteremti a művészet autonóm területét, tárgyait és játékszabályait. Azt gondolom, hogy e perspektíva, s ami ezzel együtt jár: a művészet ontológiai puhaságának állítása, szükséges feltétele bármiféle olyan legitim narratívának, mely megpróbál érvelni – többek között – az esztétikai autonómia komolyan vétele mellett. Itt és most, pontosan ennyire volt szükségem erre a keretelméletre. Ebből is következett az, hogy dolgozatom során kétségkívül hiányos és talán üres is maradt ez a tér, elmaradt annak részletezése, a konkrét játékszabályok, vetekedő stratégiák, eltérő attitűdök leírása. Egyetlen, sokáig uralkodó narratíva érdekelt csak igazán, a radikális kritikában önnön beteljesülését vágyó esztétikai nevelés diskurzusa. Leszűkítjük az esztétikai beszédmódot, ha azt gondoljuk, csak ezt mondja, és az sem kétséges, hogy az esztétikai szabadsággyakorlatok ilyen kiemelése elsősorban személyes elfogultságaimból fakad – és így valószínű, hogy a beszédmód elemzéséből pillanatok alatt a beszédmód részévé vált kutatásom. Talán nem is véletlenül: a metaesztétika is esztétika, nincsenek itt semmilyen isteni tekintetek.

Mindemellett, ha próbáltam is korlátozni pár megjegyzéssel az esztétika ilyen egészen megduzzasztott hatalmát, azért mégiscsak erőteljes szerepet biztosítottam annak művészettel

kapcsolatos attitűdjeink kialakításában, aminek realitása több, mint kérdéses. Az esztétika, persze, lecsorog, mégis jogos feltenni azt a kérdést, hogy ebben a lecsorgásban szerepet játszó *egyéb* beszédek mennyire torzítják el azt; hogy mégis mennyire az esztétika saját teljesítménye a dolgozatomban posztulátumként szerepet kapó tapasztalatformálás. Tulajdonképpen jobb is úgy érteni azt, amit az esztétika funkcióiról mondtam, hogy azok valójában lehetőségek vagy még inkább: feladatok. A dolgozatom egyik központi állítása mégiscsak valami olyasmi, hogy *jó lenne*, ha az esztétikai gyakorlatok valóban szerepet játszanának bizonyos attitűdök formálásában, ha már megtehetik, és ha nem orozná el előlük még inkább ezt a lehetőséget a hétköznapi pártpolitikai, kulturális vagy kultúripari zöreje. Ezek kritikájával önmagában sokra nem megyünk, kicsik vagyunk mi ahhoz, arra viszont, hogy az esztétika pozícióit megerősítsük, senki más nem lesz képes rajtunk kívül.

Végül, azt hiszem, abban is volt valami csalóka, ahogy a művészet nyitott-zárt dialektikájából nyilvánvalóan előnyben részesítettem az egyik oldalt, az esztétikai nyitottság kritikai potenciálját. A hangsúlyeltolódás nem vitatható, nem is véletlen – történetesen én magam ilyesmire szeretek műveket használni –, viszont soha nem állítanám azt, hogy a mű *kizárólag* leépítene, ahogy azt sem, hogy e leépítésnek a vele párban álló felépítés nélkül bármilyen etikai értelme is volna. A művészet modern fenoménje aggasztóan, de termékeny módon kétarcú létező, nem függetlenül az őt megteremtő ellentmondásos diskurzustól – épp ezért bizonyosan félreértjük azt, ha bármelyik arcát megpróbáljuk elfedni. Az esztétikai *Abbildung* nem puszta rombolás, hanem rombolva építés, olyan fölbontás, mely aktív, figyelmes és szorgalmas önkultúra formájában tud csak kibontakozni. Nem nihilizmus, nem a semmibe vezető értelmetlen út, hanem a szabad önformálás egy lehetősége. Ennek hangsúlyozása, a már létező kulturális gyakorlatainkban való felkutatása bizonyosan nem független attól a világtapasztalattól, melytől nem különösebben tudok és nem is nagyon akarok megszabadulni: hogy úgy érzem, úgy érezzük, jelenleg magunk építésének mint megkérdőjelezésnek és rombolásnak van egyedül legitim értelme; magunk megkérdőjelezése és rombolása viszont bizonyosan valami jobb építése is egyben. Hiszen annak elfelejtése, hogy az ember és világa folyékony, bizonytalan és labilis létezők, hogy kontúrjaikkal nem születnek, hanem valaki vagy valami rájuk sózza azokat, még mindig a mindent átható fegyvelmezés legbeváltabb eszköze.

IRODALOMLISTA

- Abrams, Meyer H.: *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition.* Oxford, University Press, 1977.
- Adler, Hans: Fundus Animae. Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung. *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1988. Nr. 2. 197–220.
- Adorno, Theodor W.: Elkötelezettség. Ford. Hegyessy Mária. In uő: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok.* Budapest, Helikon, 1998. 117–133.
- Adorno, Theodor W.: Derűs-e a művészet? Ford. Zoltai Dénes. In uő: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok.* Budapest, Helikon, 1998. 23–28.
- Adorno, Theodor W.: A félműveltség elmélete. Ford. Novák Zsolt – Erdélyi Ágnes. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája.* Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003. 96–113.
- Allison, Henry A.: *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment.* Cambridge, University Press, 2001.
- Althusser, Louis: Idéologie et appareils idéologiques d'état. Notes pour une recherche. In uő: *Positions.* Paris, Éditions Sociales, 1976. 67–125.
- Anderson, Perry: *Considerations on Western Marxism.* London, Verso, 1976.
- A német idealizmus legrégebbi rendszerprogramja. Ford. Gyenge Zoltán. [Függelék] In Gyenge Zoltán: *Schelling élete és filozófiája.* Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2005. 239–241.
- Arendt, Hannah: *A forradalom.* Ford. Pap Mária. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1991.
- Arendt, Hannah: A kultúra válsága. In uő: *Múlt és jövő között. Nyolc gyakorlat a politikai gondolkodás terén.* Ford. Módos Magdolna. Budapest, Osiris, 1995. 204–232.
- Baeumler, Alfred: *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában.* Ford. V. Horváth Károly. Budapest, Enciklopédia, 2002.
- Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban.* Budapest, Napvilág, 2017.
- Bahtyin, Mihail: *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája.* Ford. Könczöl Csaba. Budapest, Osiris, 2002.
- Bárány Tibor: Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2018. 1. sz. 130–162.
- Barbier, Frédéric: *A könyv története.* Ford. Balázs Péter. Budapest, Osiris, 2006.

- Barnouw, Jeffrey: The Beginnings of „Aesthetics” and the Leibnizian Conception of Sensation. In Paul Mattick Jr. (ed.): *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Cambridge, University Press, 2008. 52–95.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz, 1999.
- Bárány Tibor: Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2018. 1. sz. 130–162.
- Barthes, Roland: A szerző halála. Ford. Babarczy Eszter. In uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest, Osiris, 2001. 50–55.
- Barthes, Roland: Az olvasásról. Ford. Babarczy Eszter. In uő: *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*. Budapest, Osiris, 2001. 56–66.
- Baxandall, Michael: *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*. Ford. Falvay Mihály. Budapest, Corvina, 1986.
- Behler, Ernst: Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens. In Ernst Behler – Jochen Hörisch (Hrsg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn, Ferdinand Schöningh. 141–160.
- Beiser, Frederick C.: *Schiller as a Philosopher. A Re-Examination*. Oxford, Clarendon Press, 2005.
- Belting, Hans: *A művészettörténet vége*. Ford. Teller Katalin. Budapest, Atlantisz, 2006.
- Benjamin, Walter: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Ford. Kurucz Andrea – Mélyi József. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html Utolsó letöltés: 2023. 02. 21.
- Bloch Ernst: *Korunk öröksége*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, Gondolat, 1989.
- Bloch, Ernst: *Az utópia szelleme*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest, Gond-Cura, 2007.
- Bell, Daniel: *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York, Basic Books, 1978.
- Bence György – Kis János – Márkus György: *Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan?* Budapest, T-Twins – Lukács Archívum, 1992.
- Bohls, Elizabeth E.: Disinterestedness and Denial of the Particular. Locke, Adam Smith, and the Subject of Aesthetics. In Paul Mattick Jr. (ed.): *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*. Cambridge, University Press, 1993. 16–51.
- Bouhurs, Dominique: A tenger. Ford. Bartha-Kovács Katalin. In Szécsényi Endre – Bartha-Kovács Katalin (szerk.): *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*. Budapest, L’Harmattan, 2010. 14–30.
- Bouhours, Dominique: A tudom-is-én-micsoda. Ford. Harkányi András. In Szécsényi Endre – Bartha-Kovács Katalin (szerk.): *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*. Budapest, L’Harmattan, 2010. 31–43.

- Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013.
- Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique social du jugement*. Paris, Minuit, 1979.
- Bowie, Andrew: *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*. Manchester, University Press, 2003.
- Brown, Clifford: Leibniz and Aesthetic. *Philosophy and Phenomenological Research*, 1967. Nr. 1. 70–80.
- Bruford, Walter Horace: *Culture and Society in Classical Weimar. 1775–1806*. Cambridge, University Press, 1962.
- Bubner, Rüdiger: A jelenkori esztétika néhány feltételéről. Ford. Mesterházi Miklós. *Athenaeum*, 1991. 1. sz. 151–189.
- Bürger, Peter: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Szeged, Universitas Szeged, 2010.
- Burke, Edmund: *Töprengések a francia forradalomról*. Ford. Kontler László. Budapest, Atlantisz, 1990.
- Burke, Edmund: *Filozófiai vizsgálódás. A fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető, 2008.
- Carroll, Noël: The Nature of Mass Art. *Philosophical Exchange*, 1992. Nr. 1. 5–37.
- Cassirer, Ernst: *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*. Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.
- Cassirer, Ernst: *A felvilágosodás filozófiája*. Ford. Scheer Katalin. Budapest, Atlantisz, 2007.
- Chabot, Alexis: L'adieu à la littérature, ou Sartre juge de Jean-Paul. *Études sartriennes*, 2011. No. 15. 133–149.
- Chignell, Andrew: Kant on the Normativity of Taste. The Role of Aesthetic Ideas. *Australasian Journal of Philosophy*, 2007. Nr. 3. 415–433.
- Chytry, Josef: *The Aesthetic State. A Quest in Modern German Thought*. California, University Press, 1989.
- Cohen, Ted: High and Low Art and High and Low Audiences. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1999. Nr. 2. 137–143.
- Collingwood, Robin G.: *A történelem eszméje*. Ford. Orthmayr Imre. Budapest, Gondolat, 1987.
- Condorcet, Nicolas de: *Az emberi szellem fejlődésének vázlatos története*. Ford. Pödör László. Budapest, Gondolat, 1986.

- Danto, Arthur C.: Megbékélés a pluralizmussal. In uő: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Budapest, Atlantisz, 1997. 211–228.
- Danto, Arthur C.: *A közhely színeváltozása.* Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia, 2003.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia.* Ford. Marsó Paula. Budapest, Typotex, 2014.
- Deleuze, Gilles: *Le Pli. Leibniz et le Baroque.* Paris, Minuit, 1988.
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari: *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok, 2013.
- Dickie, George: *The Century of Taste. The Philosophical Odissey of Taste in the Eighteenth Century.* Oxford, University Press, 1996.
- Doorman, Maarten: *A romantikus rend.* Ford. Balogh Tamás – Fenyves Miklós. Budapest, Typotex, 2007.
- Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic.* Oxford, Blackwell, 1990.
- Eagleton, Terry: A kultúra két fogalma. Esztétikai és antropológiai. Ford. Karádi Éva. *Magyar Lettre International*, 2001. 4. sz. 9–12.
- Eco, Umberto: A nyitott mű poétikája. Ford. Zentai Éva. In uő: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Gondolat, 1976. 24–58.
- Eco, Umberto: A költői nyelv elemzése. Ford. Zentai Éva. In uő: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok.* Budapest, Gondolat, 1976. 59–89.
- Eisemann György: Romantikus ellenállás. *Alföld*, 2020. 2. sz. 38–50.
- Elias, Norbert: *A civilizáció folyamata. Szociogenetikus és pszichogenetikus vizsgálódások.* Ford. Berényi Gábor. Budapest, Gondolat, 2004.
- Febvre, Lucien: Civilisation. Évolution d'un mot et d'un groupe d'idées. In *Civilisation. Le mot et l'idée.* Paris, La Renaissance du Livre, 1930. 10–59.
- Félibien, André: A szépségről és a kellemről. Ford. Bartha-Kovács Katalin. In Szécsényi Endre – Bartha-Kovács Katalin (szerk.): *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok.* Budapest, L'Harmattan, 2010. 11–13.
- Fichte, Johann Gottlieb: Előadások a tudás emberének rendeltetéséről. In uő: *Az erkölcsstan rendszere.* Ford. Berényi Gábor. Budapest, Gondolat, 1976. 9–72.
- Fichte, Johann Gottlieb: Második bevezetés a tudománytanba. Ford. Endreffy Zoltán. In uő: *Válogatott filozófiai írások.* Budapest, Gondolat, 1981. 53–127.
- Foucault, Michel: *Dits et Écrits IV.* Paris, Gallimard, 1994.

- Foucault, Michel: A diskurzus rendje. In uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor, 1998. 50–74.
- Az etika genealógiájáról. Michel Foucault beszélgetése Hubert L. Dreyfusszel és Paul Rabinowval. In uő: *Fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor, 1998. 171–189.
- Foucault, Michel: *A szexualitás története II. A gyönyörök gyakorlása*. Ford. Albert Sándor. Budapest, Atlantisz, 2001.
- Foucault, Michel: *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Budapest, Atlantisz, 2001.
- Frank, Manfred: Wie Reaktionär war eigentlich die Frühromantik? *Athenäum*, 1997. Nr. 7. 141–166.
- Frank, Manfred: A koraromantika filozófiai alapjai. Ford. Mesterházy Balázs. *Gond*, 1998. 40–117.
- Frank, Manfred: A stílus a filozófiában. In uő: *A stílus filozófiája*. Ford. Weiss János. Budapest, Janus – Osiris, 2001. 187–263.
- Frank, Manfred: *The Philosophical Foundations of Early German Romanticism*. Trans. Elizabeth Millán-Zaibert. New York, SUNY, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg: Szemlélet és szemléletesség. Ford. Kukla Krisztián. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijarat, 2002. 123–136.
- Gans, Herbert J.: *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*. New York, Basic Books, 2008.
- Gottsched, Johann Cristoph: A költői jó ízlésről. Ford. Vitéz Ildikó. *Janus*, 1987. 4/1. sz. 26–33.
- Gracián, Baltasar: *Az életbölcesség kézikönyve*. Ford. Gáspár Endre. Budapest, Kairosz, 2000.
- Greenberg, Clement: *Avantgárd és giccs*. Ford. Mélyi József. <https://exindex.hu/nem-tema/avantgard-es-giccs/> Utolsó letöltés: 2023. 04. 26.
- Guyer, Paul: *Kant and the Experience of Freedom*. New York, Cambridge University Press, 1993.
- Guyer, Paul: The Form and Matter of the Categorical Imperative. In uő: *Kant's System of Nature and Freedom. Selected Essays*. Oxford, Clarendon Press, 2005. 145–168.
- Habermas, Jürgen: A modernség: befejezetlen program. Ford. Felkai Gábor. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Atlantisz, 1994.

- Habermas, Jürgen: *Filozófiai diskurzus a modernségről*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Helikon, 1998.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Atlantisz, 2004.
- Heller Ágnes: Az ismeretlen remekmű. Ford. Mezei György Iván. In Kardos András – Sziklai László (szerk.): *A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről I*. Budapest, T-Twins – Lukács Archívum, 1995. 448–494.
- Hévizi Ottó: Egy kriptó-esztétika antinómiái. In uő: *Prózaibb változat*. Pozsony, Kalligram, 2007. 111–138.
- Horkheimer, Max – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Mesterházi Miklós, Vörös T. Károly. Budapest, Atlantisz, 2020.
- Horowitz, Gregg – Tom Huhn: The Wake of Art. Criticism, Philosophy and the Ends of Taste. In Arthur C. Danto: *Essays*. G+B Arts Int'l, 1998. 1–56.
- Hume, David: A jó ízlésről. In uő: *Összes esszéi I*. Ford. Takács Péter. Budapest, Atlantisz, 1994. 222–244.
- Hume, David: Az eredeti szerződésről. In uő: *Összes esszéi II*. Ford. Takács Péter. Budapest, Atlantisz, 1994. 225–246.
- Hunter, Ian: Setting Limits to Culture. *New Formations*, 1988. Nr. 4. 103–123.
- Hunter, Ian: *Culture and Government. The Emergence of Literary Education*. London, Macmillan Press, 1988.
- Hunter, Ian: Esztétika és kritikai kultúrakutatás. Ford. Pásztor Péter. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003. 71–95.
- Hutcheson, Francis: Vizsgálódások az erkölcsi jóról és rosszról. In Márkus György (szerk.): *Brit moralisták a XVIII. században*. Ford. Fehér Ferenc. Budapest, Gondolat, 1977. 325–389.
- Jaeschke, Walter: Ästhetische Revolution. Einführende Bemerkungen. In Walter Jaeschke – Helmut Holzhey (Hrsg.): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1990. 1–11.
- Jauss, Hans-Robert: Esztétikai tapasztalat és irodalmi hermeneutika. Ford. Bernáth Csilla. In uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris, 1997. 139–157.
- Jauss, Hans-Robert: Negativitás és esztétikai tapasztalat. Adorno esztétikai elméletéről – mai szemmel. Ford. Bonyhai Gábor. In uő: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat –*

- irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok.* Budapest, Osiris, 1997. 178–210.
- Kaelin, Eugene F.: *Existentialist Aesthetic. Theories of Sartre and Merleau-Ponty.* Madison, University of Wisconsin, 1966.
- Kafka, Franz: Levél Oskar Pollakhoz. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Naplók, levelek.* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. 6–7.
- Kant, Immanuel: Válasz a kérdésre: Mi a felvilágosodás? In uő: *A vallás a puszta ész határain belül és más írások.* Ford. Vidrányi Katalin. Budapest, Gondolat, 1980. 77–85.
- Kant, Immanuel: Tájékozódni a gondolatok között: mit is jelent ez? In uő: *A vallás a puszta ész határain belül és más írások.* Ford. Vidrányi Katalin. Budapest, Gondolat, 1980. 105–122.
- Kant, Immanuel: Pöhlitz-féle metafizikai előadások (1788–89). In uő: *A vallás a puszta ész határain belül és más írások.* Ford. Vidrányi Katalin. Budapest, Gondolat, 1980. 123–128.
- Kant, Immanuel: Az erkölcsök metafizikája. In uő: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése. A gyakorlati ész kritikája. Az erkölcsök metafizikája.* Ford. Berényi Gábor. Budapest, Gondolat, 1991. 486–596.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája.* Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris, 2003.
- Kant, Immanuel: Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről. Ford. Czeglédi András. In uő: *Prekritikai írások. 1754–1781.* Budapest, Osiris – Gond-Cura Alapítvány, 2003. 285–336.
- Kant, Immanuel: *A tiszta ész kritikája.* Ford. Kis János. Budapest, Atlantisz, 2018.
- Kant, Immanuel: *A gyakorlati ész kritikája.* Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris, 2020.
- Kennick, William E.: Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake? *Mind*, 1958. Nr. 7. 317–334.
- Kisbali László: Ízlés és képzelet. Az esztétikai beszédmód kialakulása a XVIII. században. In uő: *Sapere Aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások.* Budapest, L'Harmattan, 2009.
- Kleist, Heinrich von: A gondolatok fokozatos kialakulásáról beszéd közben. Ford. Forgách András. In uő: *Próza.* Pozsony, Kalligram, 2013. 302–306.
- Kneller, Jane: Imaginative Freedom and the German Enlightenment. *Journal of History of Ideas*, 1990. Nr. 2. 217–232.
- Koselleck, Reinhart: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája.* Ford. Hidas Zoltán – Szabó Márton. Budapest, Atlantisz, 2003.
- Kovács András Bálint: Esztétika: filozófia, tudomány, ideológia. *2000*, 2015. 6. sz. 65–78.

- Lacoue-Labarthe, Philippe – Jean-Luc Nancy: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, Éditions Seuil, 1978.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Metafizikai értekezés. Ford. Endreffy Zoltán. In uő: *Válogatott filozófiai írásai*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 5–56.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Monadológia. Ford. Endreffy Zoltán. In uő: *Válogatott filozófiai írásai*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 305–326.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Újabb értekezések az emberi értelemről*. Ford. Boros Gábor – Kékedy László – Moldvay Ildikó – Sallay Gergely Pál. Budapest, L'Harmattan, 2005.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: Elmélkedések a megismerésről, az igazságról és az ideákról. Ford. Boros Gábor. In Boros Gábor: *Leibniz gyakorlati filozófiája*. Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2009. 147–152.
- Löwith, Karl: *Világtörténelem és üdvtörténet. A történelemfilozófia teológiai gyökerei*. Ford. Boros Gábor – Miklós Tamás. Budapest, Atlantisz, 1996.
- Lukács György: *Az esztétikum sajátossága I–II*. Ford. Eörsi István. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.
- Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. Budapest, Magvető, 1971.
- Lukács György: Heidelbergi esztétika. In uő: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete*. Ford. Tandori Dezső. Budapest, Magvető, 1975. 13–476.
- Lukács György: Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In uő: *Ifjúkori írások*. Budapest, Magvető, 1977. 385–421.
- Liotard, Jean François: A posztmodern állapot. Ford. Bujalos István – Orosz László. In Bujalos István (szerk.): *A posztmodern állapot*. Budapest, Századvég, 1993. 7–145.
- Makowiak, Alexandra: Paradoxes philosophiques de l'engagement. In Emmanuel Bouju (dir.): *L'engagement littéraire*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005. 19–30.
- Marcuse, Herbert: *The Aesthetic Dimension*. Boston, Beacon Press, 1978.
- Marcuse Herbert: *Ész és forradalom. Hegel és a társadalomelmélet keletkezése*. Ford. Dezsényi Katalin – Endreffy Zoltán. Budapest, Gondolat, 1982.
- Marcuse, Herbert: *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. London, Routledge, 1998.
- Márkus György: A kultúra útjai. Az előkelő kultúrától a magaskultúráig, a népszerű kultúrától a tömegkultúráig. *Buksz*, 2016. 3–4. sz. 124–138.
- Márkus György: Bevezetés. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 9–24.

- Márkus György: A kultúra társadalma. A kulturális modernitás konstitúciója. Ford. Láncai András. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 27–51.
- Márkus György: A kultúra – egy fogalom keletkezése és tartalma. Történeti-szemantikai esszé. Ford. Módos Magdolna. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 383–417.
- Márkus György: A pénz és a könyv. Kant és a német felvilágosodás válsága. Ford. Erdélyi Ágnes. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 443–499.
- Márkus György: Hegel és a művészet vége. Ford. Farkas János László. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 521–547.
- Márkus György: A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 653–686.
- Márkus György: Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória. Ford. Farkas János László. In uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 687–740.
- Marquard, Odo: A politeizmus dicsérete. In uő: *Az egyetemes történelem és más mesék*. Ford. Mesterházi Miklós. Budapest, Atlantisz, 2001. 75–100.
- Marx, Karl: A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés. In *Marx és Engels művei I*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957. 378–391.
- Marx, Karl – Friedrich Engels: *A német ideológia*. Ford. Kislégi Nagy Dénes. Budapest, Magyar Helikon, 1974.
- Matherne, Samantha: Kant on Aesthetic Autonomy and Common Sense. *Philosophers' Imprint*, 2019. Nr. 24. 1–22.
- Mendelssohn, Moses: Az ész nyilvános és magánhasználata. In uő: *Jeruzsálem. Írások zsidóságról, kereszténységről, vallási türelemről*. Ford. Kisbali László. Budapest, Atlantisz, 2011. 209–212.
- Miklós Tamás: *Hideg démon. Kísérletek a tudás domesztikálására*. Pozsony, Kalligram, 2011.
- Milbacher Róbert: A magas irodalom lektűrösödéséről. *Élet és irodalom*, 2021. 27. sz.
- Mortensen, Preben: *Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art*. New York, State University Press, 1997.
- Nadal, Marcos – Vartanian, Oshin (eds.): *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*. Oxford, University Press, 2022.
- Nietzsche, Friedrich: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Atheneum*, 1992. 3. sz. 3–15.
- Novalis: Blütenstaub. In uő: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, Philipp Reclam, 1975. 381–409.

- Novalis: Poësie. In uő: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, Philipp Reclam, 1975. 479–483.
- Novalis: Poëticismen. In uő: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, Philipp Reclam, 1975. 484–515.
- Novalis: Teplitzer Fragmente. In uő: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, Philipp Reclam, 1975. 552–577.
- Novalis: Monolog. In uő: *Dichtungen und Prosa*. Leipzig, Philipp Reclam, 1975. 612–613.
- Papp Zoltán: *Elidőzni a szépnél*. Budapest, Atlantisz, 2010.
- Papp Zoltán: Nemtudásunk lendületével. Schillerről. In Bartha-Kovács Katalin – Szécsényi Endre (szerk.): *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*. Budapest, L'Harmattan, 2010. 179–186.
- Papp Zoltán: Az ízlés dolga. Kant közös érzékének ismeretelméleti funkciójáról. *Magyar Filozófiai Szemle*, 2020. 3. sz. 49–70.
- Popper Leó: [Félreértéseméleti jegyzetek.] In *Dialógus a művészetéről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése*. Budapest, Lukács Archívum – T-Twins, 1993. 176–181.
- Radnóti Sándor: Tömegkultúra. In uő: *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”* Budapest, Gondolat, 1990. 256–283.
- Radnóti Sándor: *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest, Atlantisz, 2010.
- Rogerson, Kenneth F.: The Meaning of Universal Validity in Kant's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983. Nr. 3. 301–308.
- Saito, Yuriko: *Everyday Aesthetics*. Oxford, University Press, 2008.
- Jean-Paul Sartre megmagyarázza *A szavakat*. Jacqueline Piatier riportja. Ford. Kunszery Gyula. *Helikon*, 1964. 4. sz. 454–458.
- Sartre, Jean-Paul: *A Temps Modernes* beköszöntője. Ford. Nagy Géza. In uő: *Mi az irodalom?* Budapest, Gondolat, 1969. 5–26.
- Sartre, Jean-Paul: *Mi az irodalom?* Ford. Nagy Géza. In uő: *Mi az irodalom?* Budapest, Gondolat, 1969. 27–160.
- Sartre, Jean-Paul: Qu'est-ce que la littérature? In uő: *Situations II*. Paris, Gallimard, 1975. 55–330.
- Sartre, Jean-Paul: A Szavak. In uő: *Egy vezér gyermekkorra*. Ford. Justus Pál. Budapest, Európa, 1982. 125–300.
- Sartre, Jean-Paul: *Exisztencializmus*. Ford. Csatlós János. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány, 1991.

- Sartre, Jean-Paul: Materializmus és forradalom. Ford. Albert Sándor. In uő: *A szabadságról*. Debrecen, Kossuth, 1992. 45–128.
- Schaeffer, Jean-Marie: *Adieu à l'esthétique*. Paris, PUF, 2000.
- Schaeffer, Jean-Marie: *L'expérience esthétique*. Paris, Gallimard, 2015.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *A művészet filozófiája*. Ford. Révai Gábor. Budapest, Akadémiai, 1991.
- Schiller, Friedrich: A színház mint morális intézmény. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 9–22.
- Schiller, Friedrich: Kallias, avagy a szépségről. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 23–69.
- Schiller, Friedrich: A kellemről és a méltóságról. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 71–127.
- Schiller, Friedrich: Levelek az ember esztétikai neveléséről. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 155–260.
- Schiller, Friedrich: A naiv és a szentimentális költészetéről. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 261–351.
- Schiller, Friedrich: A fenségesről. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 353–369.
- Schlegel, Friedrich: *Werke in zwei Bänden I-II*. Berlin – Weimar, Aufbau-Verlag, 1980.
- Schlegel, August Wilhelm – Friedrich Schlegel: A görög költészet tanulmányozásáról. Ford. Tandori Dezső. In August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 1980. 121–189.
- Schlegel, Friedrich: Athenäum-töredékek. Ford. Tandori Dezső. In August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 1980. 261–356.
- Schlegel, Friedrich: Esmék. Ford. Tandori Dezső. In August Wilhelm Schlegel – Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat, 1980. 491–514.
- Schlegel, Friedrich: Az érthetlenségről. Ford. Vámosi Pál. In Salyámosi Miklós (szerk.): *Kultusz és áldozat. A német esszé klasszikusai*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981. 79–92.
- Scholar, Richard: *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters With a Certain Something*. Oxford, University Press, 2005.
- Schmal Dániel: A tudom-is-én-micsoda és a kora újkori racionalizmus. In Bartha-Kovács Katalin – Szécsényi Endre (szerk.): *A tudom-is-én-micsoda fogalma. Források és tanulmányok*. Budapest, L'Harmattan, 2010. 101–114.

- Searle, John R.: *The Construction of Social Reality*. New York, Free Press, 1997.
- Seregi Tamás: *Jövőbe szédülő lendülettel. Avantgárd és kultúra*. Budapest, Prae, 2021.
- Shaftesbury, Lord Ashley: Moralisták. Filozófiai rapszódia. In Márkus György (szerk.): *Brit moralisták a XVIII. században*. Ford. Fehér Ferenc. Budapest, Gondolat, 1977. 71–248.
- Shaftesbury, Lord Ashley: *Értekezés az erényről és az érdemről*. Ford. Aniot Judit. Budapest, Helikon, 2004.
- Shaftesbury, Lord Ashley: *Sensus communis. Esszé a szellem és a jó kedély szabadságáról*. Ford. Harkányi András. Budapest, Atlantisz, 2008.
- Shusterman, Richard: *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Pozsony, Kalligram, 2003.
- Stolnitz, Jerome: On the Origins of „Aesthetic Disinterestedness”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1961. Nr. 2. 131–143.
- Sutyák Tibor: *Michel Foucault gondolkodása*. Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2007.
- Szécsényi Endre: *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a XVIII. századi Angliában*. Budapest, Osiris, 2002.
- Tauber, Zvi: Aesthetic Education for Morality. Schiller and Kant. *The Journal of Aesthetic Education*, 2006. Nr. 3. 22–47.
- Taubes, Jacob: *Nyugati eszkatológia*. Ford. Mártonffy Marcel – Miklós Tamás. Budapest, Atlantisz, 2004.
- Tengelyi László: *Kant*. Budapest, Kossuth Könyvkiadó, 1988.
- Tocqueville, Alexis de: *A régi rend és a forradalom*. Ford. Hahner Péter. Budapest, Atlantisz, 1994.
- Todorov, Tzvetan: Az irodalomról való gondolkodás a mai Franciaországban. Ford. Vajda András. *Helikon*, 1983. 3–4. sz. 386–401.
- Trilling, Lionel: On the Teaching of Modern Literature. In uő: *Beyond Culture. Essays on Literature and Learning*. Penguin Books, 1965. 19–41.
- Vesper, Achim: Le plaisir de beau chez Leibniz, Wolff, Sulzer, Mendelssohn et Kant. *Revue Germanique Internationale*, 2006. Nr. 4. 23–36.
- V. Horváth Károly: Utószó. In Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest, Atlantisz, 1999. 127–138.
- Vierhaus, Rudolf: Bildung. In Reinhart Koselleck – Otto Brunner – Werner Conze (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland I*. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1974. 508–551.

- Weber, Max: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Ford. Ábrahám Zoltán. Budapest, L'Harmattan, 2020.
- Weitz, Morris: The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956. Nr. 1. 27–35.
- Wessely Anna: A kultúra szociológiai tanulmányozása. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2003. 7–27.
- Williams, Raymond: *The Long Revolution*. Harmondsworth Middlesex, Penguin Books, 1961.
- Williams, Raymond: A kultúra elemzése. Ford. Pásztor Péter. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium, 1998. 33–40.
- Williams, Raymond: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford, University Press, 2015.
- Wittgenstein, Ludwig: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atalantisz, 1998.
- Wittmann, Heiner: *Aesthetics in Sartre and Camus. The Challenge of Freedom*. Trans. Catherine Atkinson. Frankfurt, Peter Lang, 2009.
- Wolff, Christian: A képzelőerő. Ford. V. Horváth Károly. *Jelenkor*, 2003. 5. sz. 522–526.
- Woodmansee, Martha: *The Author, the Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. Columbia, University Press, 1994.
- Zaibert-Millán, Elizabeth: *Friedrich Schlegel and the Emergence of Romantic Philosophy*. New York, SUNY, 2007.
- Z. Varga Zoltán: Jean-Paul Sartre az irodalom káráról és hasznáról. Az *Undor* mint filozófiai fikció. *Partitura*, 2010. 3. sz. 63–68.