

MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

A Magyar Tudományos Akadémia
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

Tartalom

Bevezető. Esztétikai tapasztalat (<i>Bárány Tibor – Valastyán Tamás</i>)	5
--	---

FÓKUSZ

ANTAL ÉVA: A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzában	11
VALASTYÁN TAMÁS: Visszhangok. A művészet kettős múltjáról	28
WEISS JÁNOS: Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával	51
DARIDA VERONIKA: A találkozások filozófiája	64
FEKETE KRISTÓF: Néma művészet, beszédes esztétika	75
BÁRÁNY TIBOR: Az esztétikai normativitás három modellje	96
GOLDEN DÁNIEL: A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat	114
ILLÉS ANIKÓ: Művészeti élmény, esztétikai ítélet	130

VARIA

SZUMMER CSABA – HORVÁTH LAJOS: Adalékok az álom fenomenológiájához	149
SIPOS ANDREA: Claude Romano evenmenciális hermeneutikája	172

DOKUMENTUM

FRAZER-IMREGH MONIKA: A szerelmes elégiáktól Epiktétosig Angelo Poliziano levelezése Giovanni Pico della Mirandolával	191
Angelo Poliziano – Giovanni Pico Della Mirandola: Levelek	199

SZEMLE

JAKAB KRISZTIÁN: Frazer-Imregh Monika: <i>Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban</i>	
CSEHY ZOLTÁN: Egy demokratikus szótár körülharcolt fogalmai	212
MIKÁCZÓ ALEXANDRA: A piszoáron innen és túl	215

IN MEMORIAM

TAKÁCS ÁDÁM: Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola	221
E számunk szerzői	237
Summaries	241

Esztétikai tapasztalat

Számos művészetfilozófus úgy gondolja, hogy a műalkotásokat az általuk kínált esztétikai tapasztalat ruházza fel értékkel; más szerzők szerint az esztétikai értéket nem az élményben, hanem magukban a művekben kell lokalizálnunk. Az esztétikai tapasztalat kitüntetettségét azonban mindenki elismeri: a művészet értéke kizárólag e sajátos tapasztalat közvetítésével tárulhat fel a befogadó számára. Vajon hogyan adhatunk számot az esztétikai tapasztalat természetéről, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a műalkotásoknak jócskán vannak nem-perceptuális tulajdonságai is, amelyekről az érzékszerveink közvetítése helyett például a művek történeti kontextusának ismerete révén – vagy valamilyen más módon – szerezhethetünk tudomást? (Gondoljunk csak a *ready-made* művek felforgató erejére vagy az eredeti műalkotás és a hamisítvány különbségére és így tovább.)

A kérdést kitágíthatjuk: jelenkori létezésünket nagymértékben az artefaktualitáshoz való viszony határozza meg. A teremtettség, a készítmény jelleg a saját kondícióinkra való rákérdezés mikéntjét is befolyásolja. Ha azt állítanánk, hogy ezt a szituációt leginkább esztétikailag vagyunk képesek leírni, nem tévednénk nagyot. Az önmagunkhoz és a világhoz való esztétikai viszonyulás mindenekelőtt az érzéki benyomások, az intellektuális feldolgozás és a képzelőerő gazdag kontingens szintézise révén megy végbe. Tapasztalatiság és ítélet viszonyát a filozófiai reflexió absztrakt alkotóereje árnyalja. Esztétikai tapasztalat és filozófiai reflexió eme sokszínű konfigurációja számos már sokszor tárgyalt kérdést helyezhet új megvilágításba, illetve lehetőséget nyújt arra, hogy új problémákra fókuszáljunk (neuroesztétika, analitikus művészetfilozófia, valamint különböző más diszciplináris területek esztétikai újratematizálhatósága).

E számunk *Esztétikai tapasztalat* fókuszú szövegvilágít az érzéki tapasztalás elementáris folyamata, az értékelés gesztusa, valamint a filozófiai absztraktivitás sajátos kontaminációja jellemzi. A súlypontozás változik bennük, de a tematikus relevancia és a történeti kibontakozás együtthatásának aránya mindvégig jól nyomon követhető a különböző tanulmányokban. Antal Éva Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzát a fenséges tapasztalatának, illetve az író- s filozófusnál felvilágosult gondolkodásának kontextusában olvassa, hangsúlyozva, hogy

Wollstonecraft, szellemi mozgékonyágának „köszönhetően, a természetben bolyongva, a tájra és saját elméjének mélyére irányuló önreflexiójába merülve – kantiánus módon – képes megérezni az értelem, az érzékenység és az érzelmek közös gyökereit: az isteni természet és az emberi erkölcs fenségességét”. Antal jó érzéssel és erudícióval tárja fel és teszi érzékelhetővé érvelésében Wollstonecraft gondolkodásának töredékes mivoltát és szenvedélyességének erejét. Valastyán Tamás Friedrich Hölderlin költészetét és esztétikai gondolkodását középpontba állítva arra tesz kísérletet, hogy részint bemutassa a holderlini poézis és filozófia összefüggéseit, részint feltárja azt a processzust, mely során „a görög tradíció léttapasztalatának gazdag képi, plasztikus változatossága és a keresztény megváltás szellemi egysége a nyugati metafizikán belül feloldhatatlan történetfilozófiai feszültségben ér össze és öröklődik, mely feszültségeteret a modernitás alkotói megpróbálják esztétikailag feloldani”. Ennek a folyamatnak a természetét nevezi Hans-Georg Gadamer voltaképpen a művészet kettős múltjának.

Weiss János szerint Theodor W. Adorno esztétikai gondolkodásában szinte végig jelen van az esztétikai tapasztalattal való konfrontáció. E küzdelem alapja nem más, mint hogy: „(1) Az »esztétikai tapasztalat« és egy rá épülő általános művészetfilozófia egyszerűen az ízléstanok tradícióját folytatja; és tudomást sem vesz ennek kanti meghaladási kísérletéről és hegeli meghaladásáról. (2) A művészi tapasztalatra épülő esztétikák igazából nem tudnak támpontot adni az egyes műalkotások megítéléséhez.” Weiss egyetértőleg idézi Ruth Sondereggert, aki szerint Adorno képes volt szembenézni az esztétikai tapasztalat jelentette kihívással. Darida Veronika tanulmánya egy Magyarországon kevésbé ismert gondolkodó, Henri Maldiney munkásságát tárgyalja. Maldiney főként a fenomenológia és az antropológiai pszichiátria elismert alakja, ugyanakkor az esztétikai kérdésfeltevés, valamint a művészetek iránti vonzalma egész életét végigkíséri. A filozófus az esztétikai tapasztalat fogalmán „érzéki tapasztalást ért, pontosabban annak az átérzését, ami tudataktussal nem megragadható. Írásaiban amellett érvel, hogy a műalkotás egyedi élményét csak átélni lehet, a művek sajátos ritmusát átvéve, velük együtt rezonálva. A művekkel való találkozás ezért lehet valóban egzisztenciális, egész létmódunkat érintő kérdés.”

Fekete Kristóf arra a gondolatra fűzi fel részletgazdag tanulmányát, hogy a klasszikus esztétikák, illetve azok kortárs örökösei (a kontinentális és az angolszász-analitikus tradíción belül egyaránt) nem leíró elméletek, hanem normatív vagy preskriptív gyakorlatok. A szerző szavaival: „A művészet autonómiája, a befogadás érdeknélkülisége, az alkotó mindenféle elvárásoktól való tökéletes függetlensége valójában javarészt 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.” Bárány Tibor tanulmánya

szintén az esztétikai tapasztalat leírásának és magának az esztétikai tapasztalatnak a normatív aspektusaival foglalkozik. A szerző arra a kérdésre keresi a választ, hogy a művészet relatív autonómiája mellett érvelő filozófusoknak – akik szerint a műalkotások értelmezését és értékelését irányító sajátos normák részlegesen elkülönülnek, mert el *kell* különülniük minden másfajta normától – az esztétikai normativitás milyen modelljével érdemes dolgozniuk. A szerző bemutatja „az esztétikai normativitás klasszikus, háromelemű modelljét. Ez a modell a kérdéses normákat annak révén jellemzi, mit írnak elő (i) az esztétikai tapasztalat *tárgyával*, (ii) annak *módjával*, illetve (iii) az esztétikai tapasztalat (és azon keresztül a műalkotás mint műalkotás) sajátos *értékének* megragadásával kapcsolatban.” Majd amellett érvel, hogy a mérsékelt autonomistának az esztétikai normativitás olyan elméletét kell választania, amely a művészi szempontból releváns tulajdonságok „tág” fogalmával dolgozik, továbbá tartalmas megszorításokat vezet be a művészi értékkel kapcsolatban.

Golden Dániel tanulmányának gondolatmenete abból az érdekes filozófiatörténeti megfigyelésből indul ki, hogy a kortárs elmefilozófusok által kidolgozott ún. 4E elméletek (*embodied, embedded, enactive, extended mind*) szerzői rendre az esztétikai tapasztalat jelenségei felé fordulnak, hangsúlyozván a kapcsolódásukat a klasszikus pragmatizmushoz, azon belül is John Dewey elgondolásaihoz. A szerző állítása szerint ezt a törekvést nem koronázza teljes siker: „a 4E elméletek képviselői által megfogalmazott újszerű esztétikai kísérletek igazán termékeny gondolatai már Dewey-nál is megtalálhatóak, azok a pontok ugyanakkor, ahol az érintett szerzők ezen túlmutató állításokat tesznek, nem tudnak igazán meggyőzőek lenni”. Az *Esztétikai tapasztalat* szövegblokk zárásaként, mintegy ellenpontot képezve a filozófiai tanulmányokhoz és a termékeny összehasonlítás lehetőségét megteremtve, Illés Anikó nagy ívű írása áttekinti, milyen eredményekre jutott az elmúlt másfélszáz év során az empirikus (kísérleti) művészetpszichológia az esztétikai tapasztalat, illetve általában véve a művészeti élmény természetével kapcsolatban. A szerző arra vállalkozik, hogy „átfogó betekintést nyújtson a visszatérő kutatási dilemmákba, a tényleges kutatási kérdésekbe, valamint reflektáljon a módszertani bravúrok ígéreteire és korlátjaira” – elsősorban nem pszichológus olvasók számára. Az írás zárógondolata mégsem a művészetfilozófia és az empirikus művészetpszichológia módszertani különbségeire, hanem a két terület folytonosságára és egymásrautaltságára hívja fel a figyelmet: „A művészet empirikus vizsgálatához szükségünk van a művészetet célzó teoretikus gondolkodás eredményeire; hiszen nem boldogulhatunk definíciók, kategóriák és a jelenségek jellemzése nélkül. Ugyanakkor a kapcsolat fordított irányban is fennáll: az empirikus művészetpszichológia eredményei kiválóan szolgálják a művészet megértését és közvetítését. Aminek tipikus helyszíne az iskola és a múzeum.”

Varia rovatunkban Szummer Csaba és Horváth Lajos az álomnak egyszerre fenomenológiai és empirikus kutatásokon alapuló újraértelmezését kínálja.

A szerzőpáros szerint helytelen úton jár a fenomenológia, ha nem figyel az empirikus álmok kutatás eredményeire, ugyanakkor ez utóbbiaknak is figyelembe kellene venni „az éber tudati működések [...] jelentéskontextusát”. Az álom révén tudniillik „közelebb kerülhetünk ahhoz, hogy milyen módon működik egy olyan tudat, amely nem emelkedik fel az énszerű működések, az intencionális értelemkonstitúciók szintjére. Az álom módosult tudatállapotában, a külvilágtól elszigetelt tudati működésekben a tudatosan irányított, intencionális értelemalkotás helyébe nagyrészt a spontán értelemképződés lép.” Sipos Andrea Claude Romano fenomenológiai alapú hermeneutikájáról értekezik, sokrétűen bemutatva, hogy a francia szerző hogyan nyúl vissza mások mellett Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty és Paul Ricoeur munkáihoz, sok tekintetben vitatkozva e nagy hatású szerzőkkel, és persze több vonatkozásban inspiratíván merítve szövegeikből. Szerinte Romanónak leginkább a fenomenológiai realizmus néven megragadható vállalkozása révén „egy olyan poszt-heideggeri, egyben az empirikus fenomenológia jegyeit magán viselő hermeneutika születésének lehetünk tanúi, melyben az esemény valóságos fenomenológiai-hermeneutikai princípiummá válik”.

A *Dokumentum* rovatban Angelo Poliziano és Giovanni Pico della Mirandola levelezéséből adunk közre pár levelet, melyekből a reneszánsz kori barátság és gondolkodás természetére nyílik pontos és izgalmas rálátás. A levelek egyszerre személyes és társadalomtörténeti háttérét Frazer-Imregh Monika bevezető tanulmánya világítja meg, akinek a fordításában olvashatjuk a szövegeket. A két barát egymáshoz írt levelei a magasztos gesztusokon, a teológiai összefüggések és filozófiai dilemmák boncolgatásán túl a humort sem nélkülözik. Az utolsóként közölt Pico-levelé kapcsán jegyzi meg Frazer-Imregh: „Mielőtt Poliziano latin és görög irodalmi tanulmányait az egekbe dicsérné, egy fricskát azért megenged magának vele kapcsolatban: mivel egyelőre nem tud a költészet és a filozófia között választani, Polizianót fogja utánozni, aki görög munkáiban latinosnak, latin tanulmányaiban pedig inkább görögösnek mondja magát. Végül kora egyik legjelentősebb tudósának nevezi, és munkára buzdítja.” A forrásközlést gazdag jegyzetapparátus egészíti ki, amit szintén a fordító készített el. A *Szemle* rovat ezúttal három kritikát tartalmaz. Jakab Krisztián Frazer-Imregh Monika *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban* című könyvét recenzeálja, Cseh Zoltán az Isabell Lorey – Gundula Ludwig – Ruth Sonderegger szerzőhármas *Foucault jelenléte. Szexualitás – gondoskodás – forradalom* című könyvéről közöl kritikát, mely kötetet Blandl Borbála, Boros Bianka, Czétány György, Grósz Eszter, Kővári Sarolta és Weiss János fordította. Végül Mikáczó Alexandra a Táncozó Péter által szerkesztett *Csordultig Duchamp-mal – Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára* című tanulmánykötetet méltatja.

Folyóiratunk utolsó tanulmányában Takács Ádám bontja ki és értelmezi Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola viszonyát. A rendkívül minuciózus értelmezés, amely a filozófus hetvenes éveiben írt, kevésbé ismert szövegeit

dolgozza fel, amellett, hogy előtérbe helyezi „a 20. század utolsó harmadának magyar filozófiai életét és teljesítményeit”, megmutatja, hogy a Tamás és „elsősorban Heller Ágnes és Vajda Mihály, illetve a Lukács óvoda, elsősorban Radnóti Sándor között kialakuló kapcsolatoknak” milyen személyes és kulturális vonatkozásai vannak. De ami talán még ennél is izgalmasabb mozzanatnak tekinthető: Takács észrevétele és megállapítása szerint Tamásnál éppen a Budapesti Iskola tagjaival való intenzív együtt-gondolkodás eredményezte egyfajta kritikai elmélet megszületését. E tanulmány közlésével egyben szomorú kötelességének tesz eleget a *Magyar Filozófiai Szemle* szerkesztősége: ily módon tisztelgünk a 2023. január 15-én elhunyt Tamás Gáspár Miklós gondolkodása és emléke előtt.

Bárány Tibor – Valastyán Tamás

A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzában

és én – ismét *Magányos Vándor* leszek
(Wollstonecraft 2003. 349, kiemelés az eredetiben)

I. WOLLSTONECRAFT, A 18. SZÁZADI NŐI UTAZÓ

A hosszú 18. században, mely az 1660 és 1830 közötti évtizedeket fedi le, „az utazásokról szóló beszámolók elszaporodása azt tükrözi, hogy ez a korszak az egyre növekvő mobilitás kora” (Thompson 2011. 45). Míg a fiatal arisztokraták ún. „Grand Tour”-ja alapvetően egy hosszabb tanulmányutat jelentett, amikor az ifjak nyelveket tanultak, szociokulturális, tudományos (és egyben érzéki) ismeretekre tettek szert, a 18. századi középosztálybeli utazók saját megélhetésük biztosítása miatt indultak el, és gyakran rögzítették személyes beszámolóikat. A század vándoraira, akár szabadidős turistaként, akár üzleti úton vállalkozóként keltek útra, hatással volt John Locke empirista hitvallása, nevezetesen az a meggyőződése, hogy „minden lépés, melyet az elme az ismeret felé vezető útján tesz meg, valamilyen felfedezést hoz magával, ami nemcsak új, hanem, legalábbis időlegesen, egyszersmind a legjobb is” (Locke 2003. 17). Az utazás így az önfelfedezés eszközzé vált, amelyet „metaforaként vagy keretként” is felfoghatunk a modern identitás kialakításának folyamatában (Kadushint idézi Pettinger–Youngs 2021. 4).¹

Mary Wollstonecraft (1759–1797) szinte egész életében úton volt.² Mozgékonyága nemcsak társadalmi szinten és folyamatos helykeresésében mutatko-

¹ A *The Routledge Research Companion to Travel Writing* (2021) című kötetben a rengeteg tudományos és rendkívül inspiráló fejezetet olvasva, egyetlen utalást találtam Mary Wollstonecraft-ra és korabeli női utazótársaira, Sarah Hazlittra, Helen Maria Williamsre és Dorothy Wordsworth-re. A *Nature Writing* című fejezetben Paul Smethurst – meglehetősen leegyszerűsítő módon – azt állítja, hogy ezek a női utazók „a természettel való intímebb kapcsolatról számoltak be” (Smethurst 2021. 39). Wollstonecraft művéből pár részlet jelent meg magyarul (Wollstonecraft 2003); erre utalok szövegemben. Minden más esetben az angol nyelvű idézetek saját fordításaim – A. É.

² Jobb életkörülményeket keresve középosztálybeli családja többször is lakhelyet változtatott; Londonból Yorkshire-be, majd Carmarthenshire-be költöztek. 1778-ban egy özvegyasszonyt kísért el fizetett gardedámként az elegáns Bath-ba és Windsorba; 1784-ben nővérével, Elizával és barátnőjével, Fanny Blooddal iskolát nyitottak London külvárosában (Newington Greenben). Lisszabonban meglátogatta férjzett barátnőjét és újszülött gyermekét, 1786-ban

zott meg, hanem szellemi sokoldalúságában is: különböző formákban próbálta ki magát, műfajról műfajra váltott életművében. Pedagógiai kézikönyveket adott közre fiatal lányoknak (*Gondolatok a leányok neveléséről* [*Thoughts on the Education of Daughters*], 1787 és *Eredeti történetek a való életből* [*Original Stories from Real Life*], 1788), női olvasóknak szóló olvasmánygyűjteményt szerkesztett (*The Female Reader*, 1789), írt két regényt (*Mary*, 1788 és *Maria*, 1798), valamint politika-történeti értekezéseket publikált (*Az emberi jogok védelmében* [*A Vindication of the Rights of Men*], 1790; *A nő jogainak védelmében* [*A Vindication of the Rights of Woman*], 1792 és *A francia forradalom eredetének és lefolyásának történelmi és erkölcsi szemlélete* [*An Historical and Moral View of the French Revolution*], 1794). Ezen túl bevételi forrásként hatalmas mennyiségű kritikai írást publikált Joseph Johnson londoni folyóiratában (*The Analytical Review*, 1788–1790), valamint francia, német és holland nyelvű műveket fordított a kiadónak.³

A meglehetősen eklektikus és impulzív gondolkodó Wollstonecraft ismerte és olvasta a korszak befolyásos irodalmi, filozófiai és történelmi-politikai írásait – életét és életművét az önképzésben való ismeretszerzésnek szentelte. Műveiben nyomon követhető az úgynevezett „filozófiai atyák” hatása – John Locke empirizmusa, Jean-Jacques Rousseau naturalizmusa és Edmund Burke szenzualizmusa –, írásaik pedig a felvilágosult gondolkodás keretét adták a Wollstonecraft által publikált szövegvitákban. Politikai-nevelési értekezéseiben és recenzióiban lelkesen bírálta az érzékiséget, és szenvedélyesen védelmezte a józan észet. Mitzi Myers így ír erről a kettősségről:

A feminista olvasó Wollstonecraft érzelmi intenzitással állt ki az észérvek mellett, a szenvedélyt részesítette előnyben, miközben háttérbe szorította az érzékenységet [sensitivity], így sajátos, lendületes és önreflektív kritikus magatartást alakított ki; átértelmezte a kritikus feladatát, és a vizsgált anyagot saját politikai esztétikájának megformálására használta fel. [...] Női kritikusként és a[z] [kritikus] olvasó mintájaként Wollstonecraft kétféle diskurzust kapcsolt össze: az észérveket kisajátítva, megkülönböztette az igaz és hamis érzékenységet [sensitivity], vagyis olyan álláspontot és stílust képviselt, amely az ész és az érzés nyelvezetét együtt használta saját humanista eszméinek hirdetésekor. (Myers 2002. 94, kiemelés tőlem – A. É.)

Írországba költözött, ahol nevelőnőként dolgozott Kingsborough-éknál. Londonba visszatérve 1788-tól Joseph Johnson kiadónak kezdett dolgozni, majd 1792-ben a forradalmi Párizsba utazott, és ott, valamint Le Havre-ban élt. Wollstonecraft életének részleteiről lásd bővebben Tomalin (2012); mobilítására fókuszálva lásd Favret (2002), Horrocks (2017) és Perkins (2022).

³ 1787 és 1790 között lefordította franciából Jacques Necker *De l'importance des opinions religieuses* ([*Of the Importance of Religious Opinions*], 1788), hollandból Mme de Cambon *Ifjú Grandison* című művét (*Young Grandison. A Series of Letters from Young Persons to Their Friends*, 1790), németből pedig Christian Gotthilf Salzmann *Moralisches Elementarbuch* ([*Elements of Morality for the Use of Children*], 1791) című művét.

Jelen tanulmány Wollstonecraft utolsó, még életében megjelent művét, *A svédországi, norvégiai és dániai rövid tartózkodás alatt írott levelek* (*Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*, 1796) címmel kiadott útirajzot elemzi, mely a gondolkodónő szellemi útkeresésének csúcspontja a természet esztétikai megtapasztalásának „terápia jellegű” leírásaival (Favret 2002. 212). Az elemzett szöveg reflexióiban pedig nyomon követhető a befogadó attitűdjének a felvilágosult-szентimentális tapasztalattól egy romantizált természet-értelmezés felé való *elmozdulása*.

A *Levelek* előtt Wollstonecraft több művében értelmezte a szép és a fenséges esztétikai minőségének különbözőségeit. 1790-ben megjelent *Az emberi jogok védelmében* című vitairatában, amely Edmund Burke *Töprengések a francia forradalomról* (*Reflections on the Revolution in France*, 1790) hosszú levelére válaszul készült, a kevéssé ismert író, szerkesztő és fordító igen merész hangnemben egyrészt számon kérte Burke-ön korábbi radikális-liberális politikai nézeteit, másrészt utalásaiban (és kiszólásaiban) szembesítette a szerzőt ifjúkori, a *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757) értekezésének a fenséges és a szép értelmezését tételező elgondolásaival (Antal 2022). Wollstonecraft erőteljesen gúnyolódik Burke időskori retorikáján, kiemelve annak „színpadias attitűdjét [a számos] szentimentális kirohanásban”, és a szerző sekélyes „elkényeztetett érzékenységét (*pampered sensibility*)” „a kor mániájának (*the manie of the day*)” nevezi (Wollstonecraft 1999. 6). Az emberi jogok védelmében követeli, hogy az észnek kell uralkodnia az érzelmeken:

Óvakodnunk kell attól, hogy összekeverjük a mechanikus ösztönös késztetéseket az érzelmekkel, amelyeket az ész elmélyít, és melyeket joggal tekint[ünk] az *emberiség* [humanity] érzéseinek. Ez a szó [emberi(es)ség] megkülönbözteti az erény valódi megnyilvánulásait az érzékenység homályos szónoklataitól (Wollstonecraft 1999. 54, kiemelés az eredetiben).

A két írás alapszókincsében azonban sok hasonlóságot találunk, elvégre mindkét szerző sokat kölcsönzött a korabeli skót morálfilozófusoktól, David Hume-tól, Francis Hutchesontól, Adam Smith-től és Thomas Reidtől. Az *Erkölcsei érzelmek elmélete* (*The Theory of Moral Sentiments*, 1759) művében Adam Smith a polgári társadalom fejlődésében a szolidaritás és a szimpátia képzelőerejét hangsúlyozza, és ezt a képességet a „rokonszenv (*fellow-feeling*)” „társas szenvedélyének (*social passion*)” nevezi (idézi Horrocks 2017. 7). A Burke és Wollstonecraft közti vita jellemzőjeként O’Neill is kiemeli, hogy az érzelmeknek együtt kell működniük a józan ésszel, az ízlésnek és az érzékenységnek pedig az erkölcsi érzék és az illem mellett nagy szerep jut a civilizált és felvilágosult társadalmi ember fejlődésében (O’Neill 2007 és Wetmore 2022). Ezzel összhangban a nőkről alkotott 18. századi filozófiai szemlélet szerint, különösen a skót felvilágosodásban, a nők

„központi szerepet játszottak az »érzékenység kultúrájának« kialakulásában” (O’Neill 2007. 90).⁴ Wollstonecraft szellemi mozgékonyága a „készen kapott” 18. századi fogalmak (át)értelmezésekor jut kifejezésre, miközben írásaiban a kor filozófiai olvasmányai adta keretek között bontakozik ki saját humanista-feminista érvelése. Írásaiban az *ember* (a férfi / a nő) gondolkodó és érző társas lény, és szenvedéllyel tudott érvelni a józan ész mellett, túllépve a kor sekélyes érzelgősségén.

II. ÉRZELMES ÁBRÁNDOZÁSOK AZ ÉSZAKI LEVELEKBEN

A Wollstonecraft-kutató Wendy Gunther-Canada szerint az önkeresés mozzanata a gondolkodónő minden írásában megjelenik, és pontosan „a női olvasónak a böles belátásra és az önkontrollra való törekvése az, ami megkülönbözteti Mary Wollstonecraft feminista elméletét a kanonizált elődök műveitől” (Gunther-Canada 2001. 23). 1795-ben, eltávolodva korábbi történelmi és politikai írásaitól, valamint maga mögött hagyva Angliát és a franciaországi terrort, Wollstonecraft új, egészen másfajta utazásra indult: elhajózott Skandináviába és úgy döntött, hogy beszámolóját levelek formájában teszi közzé. A kor divatos útikönyveinek hatása fedezhető fel sajátos útirajzának stílusában, amelyhez a rá jellemző társadalom- és kultúrkritikai vonás társul; a mű határozott hangnemében a nők közéleti és társadalmi státuszának vizsgálata jut kifejezésre. Wollstonecraft elsődleges forrása Laurence Sterne *Érzékeny utazása* (*A Sentimental Journey Through France and Italy*, 1768) lehetett, mivel Sterne útirajza „úttörő módon megújította az egyén önmagáról való írásának technikáit, valamint a belső gondolatok és érzések áramlásának kifejezésmódjait” (Thompson 2011. 49). A regényben az elbeszélő, Yorick többféle utazótípust különböztet meg, többek között így címkézve őket: „Henyé Utazók, Kandi Utazók, Hazudozó Utazók, Gőgös Utazók, Hiú utazók, Mélakóros Utazók”; míg ő maga „Az Érzelmes Utazó” típusát képviseli (Sterne 1997. 16–17). Ez utóbbi ahelyett, hogy a meglátogatott helyeken tapasztalt újdonságokra figyelne, inkább önmagára, saját megfigyeléseire, reflexióira és érzéseire összpontosít. Mindeközben az olvasónak az a feladata, hogy beazonosítsa a saját típusát, és így „egy lépés[t tegyen] a maga megismerése felé” – ez utazásának a kezdete, hiszen maga az utazás az önmegvalósítás és önismeret megszerzése sajátos módjának tekinthető (Sterne 1997. 18). Sterne *Utazásában* a szentimentális turista saját útleírásának alanyává válik, „»egoista« utazó [lesz], akit a század tényszerű útikönyveiben rendszerint nem

⁴ A szenzibilitás (*sensibility*) eredetileg „az érzékek fogékonyságát” jelentette, és a nőkről azt gondolták, hogy fokozottabb értelemben (*sense*) birtokolt érzékenységgel (*sensibility*) rendelkeztek, és képesek kifinomultabban reagálni az ingerekre (O’Neill 2007. 90). A korban a *sensibility* szó még erőteljesen hordozta *sense* szótövének értelem és érzelem jelentésű kettősét. Lásd erről a Johnson szótár ideillő passzusait (Johnson 1755. 1811–1812).

odaillő elbeszélőnek tartottak” (Batten 1978. 80). Sterne leleményességének köszönhetően félig fiktív útirajza rendkívül népszerűvé vált, stílusát rengetegen utánozták, követői pedig azt állították, hogy „az útikönyvírónak mindenképpen erős érzelmekkel kell rendelkeznie” (Combe-ot idézi Batten 1978. 79).⁵ Wollstonecraft a *Levelek* bevezetőjében egyenesen Sterne szentimentalizmusára és Yorick önző elbeszélőjére utal:

Minden embernek joga van hozzá – gondoltam magamban olykor, ha egy szellemes vagy érdekes egoista elszóraztatott –, hogy magáról beszéljen, ha érzéseink meghódításával figyelmünket is el tudja nyerni. Azt csak olvasóim ítélik meg, én vajon megérdemlem-e, hogy e kiváltságos társaság tagja lehessen – és megengedem, hogy becsukják e könyvet, ha nem akarnak közelebből megismerni. (Wollstonecraft 2003. 102 és Wollstonecraft 2009. 3.)

Bár kiemeli a kor divatos útikönyveinek általános jellemzőit,⁶ és bevezetőjében teret ad az egyes szám első személyű névmásnak – „minden egyes mese kis hősenek” (Edward Youngtól kölcsönözve a frázist)⁷ –, hiteles könyvet ígér, amely „igaz képet” ad az általa meglátogatott országok jelenlegi állapotáról (Wollstonecraft 2009. 3). Sterne töredékes úti beszámolójával ellentétben Wollstonecraft műve levél formában íródott, vagyis miközben „egy szellemes vagy érdekes [sterne-i] egoistának” ad hangot a szentimentális-érzelmes kalandok beszámolóiban, egyúttal elgondolkodtató és őszinte önismereti beszámolót ígér a *saját* stílusában.

Mary Wollstonecraft utazása egyrészt mentális terápia volt, közvetlenül (első) öngyilkossági kísérlete után újszülött gyermekével, Fannyval és egy francia daddal, Marguerite-tel hajózott el; másrészt gyermekének apja, Gilbert Imlay megbízta, hogy üzleti ügyben képviselje őt norvégiai üzlettársainál. Így az utazás kerete, annak oka és a körülmények életszerűbbek a fiktív Yorick szabadidős utazgatásainál: Wollstonecraft elsősorban érzelmi zavarai elől akart menekülni, ám Sterne szentimentalizmusát visszhangozva, végig beszámol az Észak-Európában tett látogatása közbeni érzelmi reflexióiról. Retorikájára ugyan nagy hatással vannak „Sterne jellegzetes [eltűzött] gondolatjelei, szaggatott kijelentései, érzelmi kirohanásai és a triviális dolgok folytonos kiemelése” (Batten 1978.

⁵ Batten felsorolja Sterne számos utánczóját, például James Douglas (*Traveling Anecdotes*, 1782), Lord Gardenstone (*Travelling Memorandums*, 1786-88), Samuel Paterson (*An Entertaining Journey to The Netherlands*, 1782) és a fentebb idézett William Combe (*Rules for Tour Writing, in the True Modern Manner*, 1803) műveit említi meg (Batten 1978. 79–80).

⁶ Sterne regénye mellett Wollstonecraft idéz George Forster és Hester Lynch Piozzi utleírásaiból, amelyeket az *Analytical*-ben recenzeált. Lásd erről bővebben Leask (2019).

⁷ Eve Travor Bennet idézi a kifejezést a *The Routledge Companion* levél-útinaplókról szóló fejezetében, de Wollstonecraft neve csak a végjegyzetben szerepel (Bennet 2021. 119). Valójában az idézet forrása Edward Young szatirikus műve, *The Universal Passion*. Lásd magyarul Wollstonecraft 2003. 102.

79), ám az író nő megkérdőjelezi a „szentimentális utazás” könnyed és „pajzán” jellegét. A *Levelekben* egyetlen szöveges utalás van Sterne művére, nevezetesen (és beszédesen) a Mária-epizódra, ami kiválóan példázza Wollstonecraft nyílt kritikáját. A norvégiai Tonsbergben, az egyik sétája során a természetes környezet nagy hatással van rá, és álmodozásba merül:

Micsoda kimondhatatlan gyönyörrel merengtem el, néztem magam elé és tova – és elmerengtem újra, a látványtól elállt a lélegzetem –, lelkem maga is szétáradt a jelenetben –, és úgy tűnt, mintha eggyé válnék minden érzékemmel, siklottam az alig mozgó hullámokon, elolvadtam a friss szellőben, vagy, éppen láthatatlan szárnyakon a láthatárt keretező ködös hegyek felé repültem [...]. Keblem még mindig izzik, – meg ne kérdezze pimaszul, Sterne kérdését elismételve: „Mária, [szíved] még mindig oly meleg?” (Wollstonecraft 2009. 50.)

A jelenet felidézi Yorick találkozását Máriával, akinek olyan „meleg [a] szíve”, hogy felajánlja, a keblén szárítja meg a férfi nedves zsebkendőjét, miközben saját szenvedélyét is lehűti.⁸ A Mária-epizódot némiképp rosszul idézve, Wollstonecraft az eredeti nyíltan szentimentális és erotikus hangvételét gúnyolja ki: ez az utazónő úgy érzi, neki magának kell megtalálnia a saját módját (és útját), hogy legyűrje izgatottságát és uralkodjon érzelmein.

A fenti epizód kiválasztása önfeltáró, hiszen az utazó Mária itt bevallja, hogy természetes szenvedélyességét tovább fokozza a természeti környezet magasztossága:

Néha rácsodálkozol, kedves barátom, természetem rendkívüli érzékenységre [*affection*]. – De ilyen a lelki alkatom. – Nem az ifjúság élénksége [ez], [hanem] a lét hevülete. Évek óta igyekszem csillapítani indulatos kedélyem áradását – próbálok érzéseimet kordában tartani. – Az árral szemben küzdöttem. – Hévvvel kell szeretnem és csodálnom, vagy szomorúságba süllyedek. (Wollstonecraft 2009. 50.)

Mary Wollstonecraft bemutatja a sterne-i könnyed elbeszélés mód jellegzetességeit, annak szaggatottságát és töredékes kijelentéseit, miközben a „kölcsonzótt” retorika eszközeivel képes megjeleníteni belső vívódásait: ez a Mária / Mary kész önmagát megvigasztalni önelemzéseiben (vö. Horrocks 2017). Amint látható, Wollstonecraft útirajzában túllép a sterne-i mesterkéltségre és felszínes szentimentalizmus tapasztalatán, mikor érzéseit őszintén leírva, rögzíti (ön)megfigyeléseit. Filozófiai elméleteiben Jean-Jacques Rousseau vándorlásról szóló

⁸ A *Levelekben* ez így hangzik: „*Maria, is it still so warm?*”, míg Sterne-nél ez áll: „S hol szárítanád meg, Mária? – Kebelelem szárítanám – mondotta – jót tesz majd nekem. – Hát szíved még mindig oly meleg, Mária? (*And is your heart still so warm, Maria?*) – kérdeztem” (Sterne 1997. 175–176 és Sterne 1986. 139). A Mária-epizódról bővebben lásd Weiss (2006).

gondolatai hatottak rá; a megélt tapasztalat, ahogyan *A magányos sétáló álmodozásai* (*Les rêveries du promeneur solitaire*, 1782, op. posth.) című művében értelmezi a séta és a gondolkodás – a magány és az elmélkedés – összefonódását:

Miután tehát elhatároztam, hogy leírom szokásos lelkiállapotomat [...], tervem végrehajtására nincs egyszerűbb és biztosabb módszer, mint ha pontosan feljegyzem magányos sétáimat s amiről séta közben álmodozom, amikor elmém teljesen szabad, és gondolataim ellenállás vagy megkötöttség nélkül követhetik természetes folyásukat. A napnak csak ezekben a magányos, elmélkedő óráiban vagyok teljesen önmagam s önmagamé, ilyenkor nem köt le s nem akadályoz semmi, úgyhogy csakugyan elmondhatom: az vagyok, aminek a természet megteremtett. (Rousseau 1997. 15.)

Wollstonecraft már fiatal korától kezdve szeretett a természetben barangolni, ahogy erről első, inkább önéletrajzi ihletésű regényében, a *Mary*ben is megemlékezik, majd pedig *A nő jogainak védelmében* című művében a fiús lány, a „vadóc” (*romp*) szabad bolyongásaira utal (Wollstonecraft 1999. 110).⁹ Abban a korban azonban, különösen a nők esetében, a magányos ábrándozást nem nézték jó szemmel, a magány kedvelése eleve gyanús volt, hiszen szemben állt a társadalmi készségek fejlesztésének előmozdításával, ahogy erre Barbara Taylor is több művében utal (Taylor 2017. 219–221, Taylor 2009). Wollstonecraft olvasta Rousseau művét, amely a filozófiai önéletrajzának, a *Vallomásoknak* a harmadik része lett volna, és egy 1790 áprilisában megjelent recenziójában a második rész hiteles hangvételt méltatva, kiemeli a svájci gondolkodó érzelmi vívódásait, és elemzi a Saint-Pierre szigetén töltött rövid boldog időszakot is. Ott „visszavonultságában újra megízlelte a nyugalmat”, hozzátéve, hogy a gyönyörködtető látvány néma csodálatában, a „fenséges ábrándozásban (*delicious reverie*)” Rousseau képes volt megtalálni az Istenséget (Wollstonecraft 1989. 234). Rousseau *Álmodozásaiban* a szigeten töltött idejét a botanika iránti szenvedélyére összpontosítva írja le, ahogyan a növények, a fák és a virágok látványában gyönyörködve, „minél érzékenyebb lelkű a szemlélő, annál inkább átengedi magát az önkívületnek, amelyet ez az összhang idéz fel benne”, és a természeti szépségek élvezetében szívesen hagyja, hogy képzelete szabadon barangoljon, eltelve „a könnyű, de édes benyomásokkal” (Rousseau 1997. 105).¹⁰

⁹ Bár a wollstonecrafti „vadóc (*romp*)” Rousseau ideális hölgyének, Zsófiának a kritikája, akit Emil tökéletes partnerének nevelnek az *Emil, avagy a nevelésről* (*Émile, ou De l'éducation*, 1762) című művében. Bővebben lásd erről Reuter (2017).

¹⁰ Nem tehetek róla, hogy Rousseau botanikamániáját amolyan Sterne-féle vesszőparipaként „olvasom”, mely a gondolkodó jellemében kiemeli a természet apró és finom szépségeinek tanulmányozására való hajlamot. Talán ezzel összhangban Wollstonecraft a *Levelekben* a híres svéd botanikusra, Carl von Linnére is figyelmet fordít (Wollstonecraft 2009. 27). A magány természetességéről Rousseau-nál lásd Tánczos (2018).

Hasonlóan érzelmes részek olvashatók Wollstonecraft *Leveleiben* is, amikor a Mária-epizód utáni passzusok szerint engedi magát elveszni a természetben:

– Újra lélegzetvisszafojtva állok meg, hogy újult örömmel kövessem vissza azokat az érzéseket, amelyek elragadtak, amikor fátyolos tekintetemet az alatt elterülő látványról a fenti boltozatra fordítottam, tekintetem áthatolt az azúrkék fényességet lágyító báránnyelvhőkön; és észrevétlenül felidézve gyermekkori álmodozásaimat, meghajoltam Teremtőm fenséges trónja előtt, miközben annak zsámolyánál pihentem. (Wollstonecraft 2009. 50.)

Wollstonecraft skandináviai vándorlását azonban az különbözteti meg Rousseau sétáitól, hogy többnyire küzd érzelmei kordában tartásával, és végig racionalizálja szenvedélyes indulatait. A fentebbi idézetben a szemlélő tapasztalatát a térbeli és időbeli utalások strukturálják: építmény lesz a természeti látvány, miközben összekapcsolódik a múlt és a jelen. Utazásakor Wollstonecraft a „készen kapott” hamis, felszínes szentimentális érzelmeket (Sterne) hátrahagyva, őszinte merengéseiben (Rousseau) komoly erőfeszítéseket tesz (női) tapasztalatainak megfogalmazására és önmegejtő folyamatának megjelenítésére.

III. RACIONALIZÁLT ÁBRÁNDOZÁSOK ÉS A TERMÉSZETI FENSÉGES

Ugyan a skandináv úti levelek kompozíciója stílusában és hangnemében mindenképpen sokat köszönhet Sterne és Rousseau egoista utazóinak, a mű radikálisan eltér abban, ahogyan a női utazó a társadalmi, kulturális és nemi különbözőségeket közli megfigyeléseiben. Nancy Yousef megállapítása szerint a női utazó „énje próteuszinak tűnik”, hiszen „maga az elbeszélő is ellentmondásos karakter: szociológiai megfigyelő és idegenvezető, [...] a sziklák, vízesések és fenyőerdők költője, a haszonszerzéssel elfoglalt életek kritikusa, a saját halandóságával élesen tisztában lévő nő, elkínzott és kialvatlan vándor” (Yousef 1999. 543). Valóban, Wollstonecraft megosztja az olvasókkal elmékedéseit és magányos sétáit, eközben érzelmi kitöréseinek racionalizálásában saját jellemformálódása és önmaga keresése követhető nyomon. Mivel természetleírásainál gyakran elragadják érzései, feljegyzi, hogy retorikája ilyenkor cserbenhagyja – sterne-i módon, de rousseau-i mélységgel: „Nem tudok összeszedetten írni – minden pillanatban álmodozásba süllyedek – szívem lánghol, nem tudom, miért” (Wollstonecraft 2009. 75).

Ami az utazó én domináns jegyeit illeti, a társadalomkritikus megfigyelő erőteljesen kifejezésre jut a skandináv országok nemzeti karaktereinek és nemi szerepnormáinak tárgyalásában. Wollstonecraft intenzív itinere során – először Norvégiában, majd Svédországban, végül Dániában tett körutat – meglehetősen pontos és részletes megfigyelésekkel (és néhány kínos sztereotípiával) szolgál az

észak-európai életmódról.¹¹ A nemzeti karakter megítélésében az utazónő nemcsak történelmi ismereteire és társadalomkritikai megfigyeléseire támaszkodik, hanem a két nem viselkedéséről és a nőkkel való bánásmódról is számos észrevételt rögzít. Amikor vendéglátóitól a társadalmi-gazdasági és politikai helyzetéről érdeklődik, az egyik fogadó házigazdája „tudálékos nőnek” nevezi, amiért „*férfikérdéseket*” tesz fel neki (Wollstonecraft 2009. 11, kiemelés az eredetiben). Mint látható, a *Levelek* társadalom- és kultúrkritikai megközelítésű értelmezése is értékes belátásokkal szolgálhat, ám én vállaltan barangolok tovább hősnőnkkel a tájban, érzéseire és érzéki tapasztalataira figyelve.

Míg a politikatörténeti és társadalmi-kulturális észrevételeit közlő passzusai Wollstonecraft felvilágosult racionalitását tükrözik, addig szenvedélyes érzelmeinek leírását a természeti táj szépsége és magasztossága adja. Társait hátrahagyva egyedül barangol a vidéken, az erdőkben, a tengerparton vagy a sziklás hegyekben, és ezen költői beszámolóit előszeretettel illusztrálja kedvenc angol íróitól vett idézetekkel – gyakran idézi Shakespeare-t, Miltont, Pope-ot, Youngot, Thompsont és Cowpert. Sziklamászás közben képes megfeleldkezni a melankólia és a levertség érzéseiről; még mindig magányos, de úgy érzi, hogy „egy hatalmas egésznek a része” (Wollstonecraft 2009. 11–12). A norvég erdőkben élvezi különönc visszavonultságát, magára tud koncentrálni; és terápiászerűen mintegy összeszedi magát, mielőtt visszatérne a társas létbe:

Bármi, ami érzelmeket vált ki, vonzó számomra; bár állítom, hogy az elme művelése a képzelet erejével, sőt szinte teremtő erejével hozza létre az ízlést, valamint az érzések és érzelmek mérhetetlen változatosságát, miközben részesül a szépség és a fenséges-ség által kiváltott nagyszerű élvezetben (Wollstonecraft 2009. 62).

Dicséri a bükkfák szépségét, és fenségesnek találja az évig magasodó fenyőket; a kellemes skandináv nyár termékeny és megművelt földjei a természet „vad illatával” még a heringek szagát is képesek ellensúlyozni (Wollstonecraft 2009. 39).

Wollstonecraft ismerte a pittoreszk (*picturesque*), a szép és a fenséges esztétikájáról szóló kortárs írásokat. Az *Analytical Review*-ban recenziót közölt William Gilpin *Megfigyelések (Observations on the River Wye, 1782)* című művéről, amely a természeti táj festői élvezetét tárgyalja, és azt a fenséges és a szép meg tapasztalása közé helyezi, míg az utóbbi páros szembeállításáról az általa szintén

¹¹ A nemzeti karakter koncepciójának megalkotásában Rousseau, Godwin és Montesquieu hatott rá. Wollstonecraft azt állítja, hogy a norvégok szabadságharcosok, „szorgalmasabbak és gazdagabbak”, mint a többi skandináv nemzet, és úgy is mutatja be őket, mint „szabad közösséget”, „független szellemmel” (Wollstonecraft 2009. 32, 41). Rousseau politikai nézeteinek hatására támadja a „rabszolgaságot” és „az államférfiak és szélhámosok művészetét”, amelyt „a tulajdon imádatában” gyakorolnak, ami „minden rossz gyökere” (Wollstonecraft 2009. 106). A nemzeti karakterről alkotott sztereotípiák közlése mellett nem tudja megállni, hogy ne kommentálja az első kézből származó érzékszervi tapasztalatát; nevezetesen a svédországi napjait belengő „rothadó hering” szagot (Wollstonecraft 2009. 27, 31, vö. „*hering effluvia*”).

jól ismert Edmund Burke értekezett hosszan (Brekke–Mee 2009. xx). Ezen túl Wollstonecraft költői ábrándozásaiban a természet szemlélésekor a képzelet, az ízlés és az érzelmek összjátékáról számol be:

A természet az érzelmek dajkája, – az ízlés igazi forrása; – de micsoda nyomorúságot és egyben micsoda elragadtatást okoz a szép és fenséges hirtelen felfogása, ha az eleven természet megfigyelésében gyakoroljuk, amikor minden szép érzés és érzelem együttérzést vált ki, és az együtt-rezgő (*harmonized*) lélek melankóliába süllyed, vagy éppen extázisba emelkedik (Wollstonecraft 2009. 39.)

Wollstonecraft nem tudja elfogadni Burke meglehetősen gótikus ízlését a *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* (*A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757) című esztétikai értekezésében, ahol a fenségesnek „sötétnek és homálylónak kell lennie; a szépség könnyű és kényes legyen”; a fenséges (vö. *the great*) „óriási”, „érdes és hanyag”, „szilárd, sőt masszív”, és „kedvét leli [...] az egyenes vonalban”; míg a szép tárgyak „kicsik”, a szép „sima és csiszolt”, és kerülnie kell „az egyenes vonalat”; az előbbi fájdalmat, az utóbbi élvezetet nyújt (Burke 2008. 150, Burke 2004. 157). Wollstonecraft *Az emberi jogok védelmében* vitáirátában is hivatkozik Burke-nek a női szépség vs. férfias fenséges megkülönböztetésére, arra, ahogyan a fenségest (vö. a nagyszerűt) tiszteletreméltónak és félelmetesnek, míg a szépet kedvesnek és sebezhetőnek írja le: „amit csodálunk, annak alávetjük magunkat, szeretni viszont azt szeretjük, ami aláveti magát nekünk” (Burke 2008. 136). Burke szerint a nők, hogy hatást gyakoroljanak a másik nemre, *természetszerűen* „tanulnak meg selypíteni, botladozva járni, gyengeséget, sőt rosszulétet színlelni” (Burke 2008. 131–132, idézi Wollstonecraft 1999. 45). Rousseau óta tudjuk, a nők célja a tetszés kiváltása, a tisztelet kivívása nem lehet, ezzel összhangban Burke szerint (is) a női erények a „lágyabb”, szerethető fajták: „a nyugodt vérmérséklet, az együttérzés, a kedvesség és az engedékenységgel” (Burke 2008. 132). *A nő jogainak védelmében* írásában Wollstonecraft amellet érvel, hogy a fő probléma ezzel az érzéki, naturalista és szenzualista vagy akár libertinus megközelítéssel az, hogy a (női) szépséget kizárólag az érzékenységgel (*sensibility*) kapcsolva, leválasztja azt a(z) férfias) értelemről és erényről. Ám az értelem, a józan ész (*common sense*) nem tulajdonít nemet az erénynek, a gondolkodónó megfogalmazásában: „a Természet, amikor a nőket *kicsi, sima, finom, bájos* teremtményekké tette, nem tervezte, hogy értelmüket az ellentétes, ha nem ellentmondásos érzéseket kiváltó erények megszerzésére használják majd” (Wollstonecraft 1999. 46, kiemelés az eredetiben).

Wollstonecraft a *Lévelekben* szándékosan egybemossa a táj nyújtotta érzéki tapasztalatokat és a kiváltott érzéseket, „gyönyörködik a helyszín *durva szépségei*ben; mert a fenséges gyakran észrevétlenül átadta helyét a szépnek, szétárasztva a fájdalmasan koncentrált érzelmeket” (Wollstonecraft 2009. 10). Szenvedélyes

természeti leírásaiban ahelyett, hogy a burke-i különbségekről elmélkedne, az utazó vándor inkább hagyja, hogy elmerüljön a saját érzéseiben. A fenséges érzéki esztétikájában egyrészt, túllépve Burke-ön, Wollstonecraft az angol romantikus-természeti – a wordsworth-i és a coleridge-i – leírásokhoz kerül közelebb; másrészt, vallja, hogy a természetben Isten jelenlétét lehet érezni, amire Rousseau és korábban disszenter lelkész-tanítója, Dr. Price szolgál útmutatással, ahogy erre utal is művében (Wollstonecraft 2009. 84). Price tanítása mellett a Joseph Johnson kiadó által Londonban szervezett Radikálisok találkozóin előszeretettel hallgatta a két romantikus költőnek, William Wordsworth-nak és Samuel Taylor Coleridge-nak a természet fenségességéről szóló eszmefuttatásait. Ezek a hatások hozzájárultak a természetben rejlő erkölcsi és isteni nagyság megtapasztalásához (Tomalin 2012. 99).

Wollstonecraft képes volt szintetizálni a korábban megismert különböző megközelítéseket, hogy majd skandináviai körútján a fenségességről szóló érzelmes feljegyzéseiben reflektáljon azokra. A két legemlékezetesebb fenséges élménye a XV. és XVII. levélben leírt, két vízesésnél tett látogatása.¹² Christianiából (a mai Oslo) komppal utazik a Fredericstادت (Fredrikstad) melletti vízeséshez, és a látvány kiváltotta elképedését gondolat-zuhatag fejezi ki:

A vízeséshez, vagy inkább zuhataghoz érve, amelynek zúgása már régóta jelezte annak közelségét, lelkemre új benyomások tömkelege zuhant. A megfigyelő tekintetet kigúnyoló sötétlő sziklaüregekből előtörő vízözön erőteljes robaja ugyancsak nagy hatással volt elmémre: gondolataim a földről az égbe szökkentek, és azt kérdeztem magamtól, miért vagyok az élethez és annak nyomorúságához láncolva? Mégis, *a fenséges tárgy keltette viharos érzelmek kellemesek voltak*; és a látványtól lelkem megújult méltósággal emelkedett gondjai fölé – a halhatatlanságba kapaszkodva –, gondolataim kiáradását éppoly lehetetlennek tűnt megállítani, mint az előttem lévő, mindig változó, de mégis ugyanolyan áradatot – kinyújtottam kezemet az örökkévalóság felé, átlépve az eljövendő élettörténetek vakfoltjain. (Wollstonecraft 2009. 89, kiemelés tőlem – A. É.)

A beszámoló szerint megélt élmény vizuálisan és hanghatásaiban is erőteljes, kiszakítja a befogadót a megszokott életfolyamból. Ugyanakkor a kellemes érzelmek és az izgalom egyesítése mellett Wollstonecraft rögtön leírja, hogy maga a folyó békésnek és festőinek tűnik, amely mintegy kontrasztot képez a völgy mélyén lévő „táj zordságával”. Fontos kiemelni, hogy magát a fenséges látványt

¹² Wollstonecraft zuhatag-leírásai nagy hatással voltak Coleridge-ra *Kubla Khan* című versének megkomponálásakor. A fiatal Wordsworth és Coleridge osztozott Wollstonecraft gondolataiban, hiszen mindhárman hirdették a természetnek az emberre gyakorolt erőteljes érzelmi és törvényerejű erkölcsi hatását (Wolfson 2002. 167). Wollstonecraft az angol romantika kezdeteként elfogadott, a két említett költő verseit közlő kötet, a *Lyrical Ballads* 1798-as megjelenése előtt meghalt.

nem részletezi, az inkább kiindulópontként szolgál, hogy a lélek nagyságáról szóló elmélkedéseiben elmerülhessen.

A Göteborg melletti Trollhätténél (Kattegatban) található másik zuhatagról pontosabb beszámolót kapunk. Itt először az egyedülálló, „nagyszerű katarakta” csalódást okoz, de később eléri azt a helyet, ahol „a különböző zuhatagok egyesülnek, több vízesés szakad egymásba, útján hatalmas sziklatömegekkel megküzdve és mély barlangokból kirobbanva” (Wollstonecraft 2009. 95). A kontrasztot itt egy festői, fenyőkkel borított sziget formájában mutatja be, hogy a *Levelek* legmagasztosabb és legszenvedélyesebb szakaszait jeleníthesse meg:

[az áradat] egyik fele úgy tűnik, mintha egy sötét barlangból eredne, könnyen elképzelhetünk egy hatalmas szökőkutat, amely a föld középpontjából zubogtatja fel vizét. Nem tudom, meddig bámultam kábultan a zajtól; és egyre szédülve a szűnni nem akaró heves mozgás látványától, figyeltem, alig tudván, hol vagyok, [...] [néztem] a hatalmas, szürke, masszív sziklákat, amelyeket valószínűleg a természet valamely szörnyű rengése szakított darabokra, még mielőtt megkapták első moha borításukat. A látvány oly mértékben a káosz gondolatát keltette bennem, hogy ahelyett, hogy a csatornát csodáltam volna [...], nem tudtam nem sajnálni, hogy egy ilyen nemes látványt nem hagytak meg a *maga magányos magasztosságában* [its solitary sublimity]. (Wollstonecraft 2009. 96, kiemelés tőlem – A. É.)

Ez skandináviai utazásának esztétikai csúcspontja. A nézőt maga alá gyűrő, kaotikus természeti élmény leírásában még racionalizálni sem jut ideje, eltűnnek a keretek, ahogy legyőzi a látvány ereje, bár érzi, hogy a szellemi kontroll visszanyerése miatt ki kell jelentenie, mennyire egyedülálló a tapasztalat.

A radikális költő-barát, Wordsworth verseiben a reflexió képességével zabolázza meg a képzelőerő fenségességének félelmetes erejét – az emberi elme segítségével. A *Sorok a tinterni apátság fölött* (*Lines composed a few miles above Tintern Abbey*, 1798) című versben a természetről írja, hogy „Szellemét / láttam meg benne, *nagy eszmék* (*elevated thoughts*) vidám / izgatóját; valami áthatóbb, / *fenséges értelmet* (*a sense sublime*) [...] / s öröömöm látni az érzék s a föld / *szavában tiszta gondolataim* (*in nature and the language of sense*) / horgonyát, szívem dajkáját, vezérért (*the anchor of my purest thoughts*) / s *erkölcsi voltom lelkét* (*Of all my moral being*)” (Wordsworth 1982. 37, Wordsworth 1994. 207, kiemelések tőlem – A. É.). A *fenségesről és a szépről* (*The Sublime and the Beautiful*, 1810) című írásában pedig – burke-iánus módon – kijelenti, hogy a szép és a fenséges egymás ellentétei, mivel az előbbi „inkább szereteten és gyengédségen”, az utóbbi lelkesültségen és retteneten alapszik, és „a fenséges mindig megelőzi a szépet jelenvalóságának tudatosításában” (Wordsworth 2003. 160–161, Wordsworth 1974. 349–350). A természeti fenséges tapasztalatánál az élmény intenzitását a látvány erejével történő egyesülés adja, és Wordsworth szerint

az erő [...] akkor ébreszti fel a fenséges érzetét, amikor az átélésben létrejön az erővel rokon energia, mely a lelkiületet arra készíti, hogy ragadjon meg valamit, amit azonban csak megközelíteni tud, de elérni képtelen – mindeközben azonban részévé válik a hatalomnak, mely hatása alatt tartja (Wordsworth 2003. 164, Wordsworth 1974. 353).

Wollstonecraft szenvedélyes természetrajzai megidéznek a wordsworth-i gondolatot, miszerint ez az erő morális vagy spirituális természetünkre hat, és megnyugvást az ész és az erkölcsi törvény hozhat.

Ezen túl Wollstonecraft, miközben saját önelemzéseiben az olvasót „szeretetteljes álmódosásokba, az érzékenység költői fikcióiba” invitálja, képes a társadalmi kitekintésre, mikor az emberiségről szóló racionális elmélkedéseit osztja meg (Wollstonecraft 2009. 90). Rousseau-i módon magányos sétáiban és ábrándozásaiban nemcsak saját békéjét próbálja megtalálni, hanem vissza akar találni emberségéhez is. Az egyszerű és nyugodt vidéki farmok láttán az emberiség elveszett aranykoráról elmélkedik:

amit róluk megtudtam, visszavitt az aranykor meséihez: függetlenség és erény; jólét bűnök nélkül; az elme művelése a szív romlottsága nélkül; [...] – Hinni akarok! Képzetelem magával ragad, hogy elvonulva menedéket keressek az összes csalódás elől, amely fenyeget; de az *értelem visszahúz*, és azt suttogja, hogy ez a világ még mindig a miénk, az ember pedig a gyengeség és az ostobaság ugyanazon összetétele, amelynek időnként szeretetet és undort, csodálatot és megvetést kell kiváltania. (Wollstonecraft 2009. 86; kiemelés tőlem – A. É.)

A *Levelek* egyediségét a „hibrid főhősnő” (Weiss 2006. 205), az elbeszélő reflexióiban érzelmeinek és az érzelmek megértésére tett erőfeszítéseinek zavarba ejtő összeolvadása adja. Egyik útítársával folytatott beszélgetését követően dicséri a férfi azon képességét, hogy egyszerre támaszkodik a józan eszére és a szívére, hiszen az együttérzéshez (*sympathy*) érzelmekre van szükség, míg az érzések és az észérvek összekapcsolása „magasabb forrásból származik; nevezzük képzeletnek, [vagy] zsenialitásnak” (Wollstonecraft 2009. 67). Úgy gondolja (és érzi), hogy ez utóbbi jellemzi szenvedélyes törekvéseit az életben:

mégis éppen az érzésnek és a gondolkodásnak ez a finomsága az, amely valószínűleg a legtöbb olyan teljesítményt hozta létre, amely az emberiség javára vált. Talán méltán nevezhetnénk a zsenialitás betegségének; annak a jellegzetes melankóliának a kiváltója, amely „növekedésével együtt növekszik, és erejével együtt erősödik” (Wollstonecraft 2009. 112).

IV. KONKLÚZIÓ: A MAGÁNYOS VÁNDOR ÖNMEGÉRTÉSÉRŐL

Mary A. Favret szerint Wollstonecraft útleírásában gyakran „utal az utazás (*travel*) szó mögött rejlő fáradtságra (*travail*), munkára vagy szenvedésre, még akkor is, ha az önálló vagy független utazó képét festi le” (Favret 2002. 213). Lázadó magányos vándorként nemcsak útja különlegességét ismeri fel, hanem elgondolkodik azon is, milyen jelentőséggel bír, hogy női utazóként felvállalja, hogy „mozgalmas élet[ének] legtöbb küzdelmét neme[m] elnyomott állapota váltotta ki: a nő mélyen elgondolkodik, amikor hevesen érez” (Wollstonecraft 2009. 107). Nancy Yousef meggyőzően érvel amellett, hogy Wollstonecraft felvilágosult módon próbálta megérteni saját érzelmeit, mintegy „felhívva a figyelmet arra a paradox kapcsolatra, amely a kételyeknek és árulásnak kitett emberi sebezhetőség miatt érzett sötét aggodalma és az őszinte együttérzés, a rokonszenv és a bizalom lehetőségébe vetett reménye között fennáll” (Yousef 1999. 540).

Wollstonecrafta hatással voltak a skót moralisták eszméi – különösen Hume és Adam Smith empátia- és szimpátiakonceptiója –, de a hamis (Sterne-féle) érzelmeken túllépve és saját érzelmeinek racionalizálásában az elszigetelt én romantikus küzdelmeit mutatja meg. Magányos sétáinak megélésében sokat köszönhet Rousseau-nak, míg a vad táj szenvedélyes leírásai Wordsworth és Coleridge természeti fenségéről alkotott elképzeléseit vetítik előre. Szellemi mozgékonyságának köszönhetően, a természetben bolyongva, a tájra és saját elméjének mélyére irányuló önreflexiójába merülve – kantiánus módon – képes megérezni az értelem, az érzékenység és az érzelmelek közös gyökereit: az isteni természet és az emberi erkölcs fenségességét.

Kant szerint az elmeerők harcát éljük meg a fenséges látvány befogadásakor, és a természet fenségessége saját elménk és az emberi moralitás nagyságának tapasztalatát nyújtja. Az *ítélőerő kritikájában*, a fenséges analitikájáról szóló részben írja, hogy „a fenséges esztétikai megítélésében [...] az erőszakot maga a képzelőerő hajtja végre az ész eszközeként” (Kant 1997. 190). Wollstonecraft idézett fenséges tapasztalataiban az ész az érzelmelek keretezi, valamint a tájképek leírása, a verbalizálás folyamata az értelmi kontroll eszköze. A női utazó ugyan nem tematizálja a képzelet szerepét a látvány megtapasztalásában és leírásában, ám az emberi / isteni nagyság kifejeződését látja a megélt tapasztalat keltette érzések feletti kontroll erejében. A kanti kritikában, a fenséges tapasztalatakor a képzelet elmebeli, vagyis ész általi legyőzésének célja, „hogy [az ész] önmaga tulajdonképpen területének (a gyakorlatinak) megfelelővé bővítsé ki, és kitekinteni késztesse a végtelenre” (Kant 1997. 186). Kant a végtelenhez és az erkölcsi törvényhez jut el a fenséges értelmezésekor, míg *Az emberi jogok védelmében* Wollstonecraft – a maga töredezett és szenvedélyes módján – egy kérdésben összegzi az ember (istentől való) racionalitását:

mivel az igazság mindig is a fenséges lényegeként jelent meg számomra az erkölcsi-ségben, úgy, ahogy az egyszerűség a szépség egyetlen kritériumaként. [...] De ez a jog örök alapjából – a megváltoztathatatlan igazságból – következik; [és] aki úgy tesz, mintha racionális lenne – amennyiben az ész arra készítette, hogy erkölcsét és vallását örök alapokra építse –, merészeli-e tagadni Isten attribútumait? (Wollstonecraft 1999. 5–7.)¹³

IRODALOM

- Antal Éva 2022. A fenséges, a szép: Wollstonecraft és Burke vitája az ember természetes jogairól. In Angyalosi Gergely – Valastyán Tamás (szerk.) *Fakultások közt: Tudomány, tudás, alkalmazás*. Budapest, L'Harmattan Kiadó. 69–83.
- Bannet, Tavor Eve 2021. Letters. In Alasdair Pettinger – Tim Youngs (szerk.) *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London and New York, Routledge. 115–127.
- Batten, Charles L. 1978. *Pleasurable Instruction: Form and Convention in Eighteenth-Century Travel Literature*. Berkeley, University of California Press.
- Brekke, Tone and Mee, Jon 2009. Introduction. In Mary Wollstonecraft, *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*. Oxford, Oxford University Press. ix–xxviii.
- Burke, Edmund 1757/2004. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Szerk. David Womersley. London, Penguin Books.
- Burke, Edmund 1757/2008. *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest, Magvető Könyvkiadó.
- Favret, Mary A. 2002. *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark: Traveling with Mary Wollstonecraft*. In Claudia L. Johnson (szerk.) *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*. Cambridge, Cambridge University Press. 209–227. doi:10.1017/CCOL0521783437.012
- Gunther-Canada, Wendy. 2001. *Rebel Writer: Mary Wollstonecraft and Enlightenment Politics*. DeKalb, Northern Illinois University Press.
- Horrocks, Ingrid 2017. *Women Wanderers and the Writing of Mobility, 1784–1814*. Cambridge, Cambridge University Press. doi:10.1017/9781316856109
- Johnson, Samuel 1755. *A Dictionary of the English Language*. [online] London, Printed by Strahan, W. Edited by Young, B. R. – Lynch, J. – Dorner, W. et al. <https://archive.org/details/johnsons_dictionary_1755>
- Kant, Immanuel 1781/1991. *A gyakorlati ész kritikája*. Ford. Berényi Gábor. In uó: *Az erkölcsök metafizikájának alapvetése*. Budapest, Gondolat Kiadó. 105–292.
- Kant, Immanuel 1790/1997. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus.
- Leask, Nigel 2019. Eighteenth-Century Travel Writing. In Nandini Das – Tim Youngs (szerk.) *The Cambridge History of Travel Writing*. Cambridge, Cambridge University Press. 93–107. doi:10.1017/9781316556740.007

¹³ Ideillőn *A gyakorlati ész kritikájából* vett idézet az emberi lét magasztos minőségét foglalja össze: „Kedélyemet két dolog tölti el egyre újabb és fokozódó csodálattal s tisztelettel, minél gyakrabban és kitartóbban gondolok rájuk; *a csillagos ég fölöttem és az erkölcsi törvény bennem*” (Kant 1991. 289, kiemelés az eredetiben). Ám a kanti zárlat és Wollstonecraft kantiánus gondolatainak összegyűjtése már egy másik tanulmány nyitánya lehet.

- Locke, John 1689/2003. *Értekezés az emberi értelemről*. Ford. Vassányi Miklós és Csordás Dávid. Budapest, Osiris Kiadó.
- Myers, Mitzi 2002. Mary Wollstonecraft's Literary Reviews. In Claudia L. Johnson (szerk.) *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*. Cambridge, Cambridge University Press. 82–98. doi:10.1017/CCOL0521783437
- O'Neill, Daniel I. 2007. *The Burke-Wollstonecraft Debate: Savagery, Civilization, and Democracy*. Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- Perkins, Pamela 2022. Travel Writing. In Nancy E. Johnson – Paul Keen (szerk.) *Mary Wollstonecraft in Context*. Cambridge, Cambridge University Press. 297–304.
- Pettinger, Alasdair and Youngs, Tim 2021. Introduction. In Alasdair Pettinger – Tim Youngs (szerk.) *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London and New York, Routledge. 1–14.
- Reuter, Martina 2017. Jean-Jacques Rousseau and Mary Wollstonecraft on the Imagination. *British Journal for the History of Philosophy*. 25/6. 1138–1160. doi:10.1080/09608788.2017.1334188
- Rousseau, Jean-Jacques 1782/1997. *A magányos sétáló álmódzásai*. Ford. Réz Ádám. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Smethurst, Paul 2021. Nature Writing. In Alasdair Pettinger – Tim Youngs (szerk.) *The Routledge Research Companion to Travel Writing*. London and New York, Routledge. 30–44.
- Sterne, Laurence 1768/1986. *A Sentimental Journey Through France and Italy*. Harmondsworth, Penguin Books.
- Sterne, Laurence 1768/1997. *Érzékeny utazás Francia- és Olaszországban*. Ford. Határ Győző. Budapest, Édesvíz Kiadó.
- Tánczos, Péter 2018. Self, Nature, and the Limits of the Philosophical Subversion. *Nagyerdei Almanach*. 8/16. 120–137.
- Taylor, Barbara 2017. Rousseau and Wollstonecraft: Solitary Walkers. In Helena Rosenblatt – Paul Schweigert (szerk.) *Thinking with Rousseau: From Machiavelli to Schmitt*. Cambridge, Cambridge University Press. 211–234. doi:10.1017/9781316226490.012
- Taylor, Barbara 2009. Separations of Soul: Solitude, Biography, History. *The American Historical Review*. 114/3. 640–651.
- Thompson, Carl 2011. *Travel Writing*. The New Critical Idiom. London and New York, Routledge.
- Tomalin, Claire 2012. *The Life and Death of Mary Wollstonecraft*. London, Penguin Books.
- Weiss, Deborah 2006. Suffering, Sentiment, and Civilization: Pain and Politics in Mary Wollstonecraft's 'Short Residence.' *Studies in Romanticism*. 45/2. 199–221. doi:10.2307/25602044
- Wetmore, Alex 2022. Sentimentalism and Sensibility. In Nancy E. Johnson – Paul Keen (szerk.) *Mary Wollstonecraft in Context*. Cambridge, Cambridge University Press. 257–263.
- Wolfson, Susan J. 2002. Mary Wollstonecraft and the Poets. In Claudia L. Johnson (szerk.) *The Cambridge Companion to Mary Wollstonecraft*. Cambridge, Cambridge University Press. 160–188. doi:10.1017/CCOL0521783437.010
- Wollstonecraft, Mary 1989. *Contributions to the Analytical Review 1788–1797*. In Janet Todd – Marilyn Butler (szerk.) *The Works of Mary Wollstonecraft*. Vol. 7. London, William Pickering. 13–486. doi:10.4324/9780429349362
- Wollstonecraft, Mary 2003. *The Collected Letters*. Szerk. Janet Todd. Allen Lane, Penguin Books.
- Wollstonecraft, Mary 1796/2009. *Letters Written During a Short Residence in Sweden, Norway and Denmark*. Bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Tone Brekke, Jon Mee. Oxford, Oxford University Press.
- Wollstonecraft, Mary 1796/2003. *A svédországi, norvégiai és dániai rövid tartózkodás alatt írott levelek* (részletek). Ford. Pálinkás Katalin. In Péter Ágnes (szerk.) *Angol romantika*. Budapest, Kijarat Kiadó. 102–112.

- Wollstonecraft, Mary 1792/1999. *A Vindication of the Rights of Men. A Vindication of the Rights of Woman. An Historical and Moral View of the French Revolution*. Oxford, Oxford University Press.
- Wordsworth és Coleridge versei 1982. Szerk. Szenczi Miklós. Ford. Babits Mihály, Bárány Ferenc et al. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Wordsworth, William 2003. A fenségesről és a szépről. Ford. Péter Ágnes. In Péter Ágnes (szerk.) *Angol romantika*. Budapest, Kijárat Kiadó. 160–168.
- Wordsworth, William 1974. The Sublime and the Beautiful. In W. J. B. Owen – J. W. Smyser (szerk.) William Wordsworth, *The Prose Works*. Volume II. Oxford, Clarendon Press. 349–360.
- Wordsworth, William 1994. *The Works of*. The Wordsworth Poetry Library.
- Yousef, Nancy 1999. Wollstonecraft, Rousseau and the Revision of Romantic Subjectivity. *Studies in Romanticism*. 38/4. 537–557. doi:10.2307/25601415

Visszhangok

A művészet kettős múltjáról

aligha van valami *közös* közöttünk
(Hölderlin 2020a. 23).

I. OESER FÜGGÖNYE: DILEMMÁK A MÉRTÉK KÖRÜL

Goethe a *Költészet és valóság*ban többször ír azokról a mesterekről, akik nagymértékben alakították művészi szemléletét, fogékonyságát, érzékenységét a különböző alkotási módok, festészeti technikák iránt. A *Nyolcadik könyv*ben megemlékezik Adam Friedrich Oeserről, a festőről és tanáreberről, aki Lipszében található műtermében fogadta diákjait.¹ Oeser nem volt híján a leleménynek és a buzgalomnak, noha kissé álmodozó és lusta természete megakadályozta abban, hogy „művészetét technikai tökélyre vigye”. Mint megtudjuk, Goethére szinte nagyobb hatással volt az a mód, ahogyan el lehetett jutni ebbe a műterembe és maga a műteremlakás, mintsem az effektív oktatásnak a léte.

A Pleissenburgban, az ódon várban, a jobb sarokban föl kellett menni egy renovált, derűs csigalépcsőn. Fölrékezve bal kéz felől voltak a festőakadémia tágas, világos termei (Oeser az akadémia igazgatója volt); Oeser lakásához azonban még hosszú, szűk folyosón kellett végigmenni, annak a végén nyílt az ajtó; a folyosó maga a szobák sora és a nagy gabonapadlás között vezetett végig. Az első szobát a késői olasz iskolából származó festmények díszítették, Oeser nem győzte magasztalni e mesterek tehetőségét. Minthogy néhány nemesifjúval együtt magánórákat vettem tőle, megengedte

¹ Köszönöm szövegem egyik anonim referálójának, hogy felhívta a figyelmemet arra, hogy pontosítani szükséges Adam Friedrich Oesernek a korszakban és az azt követő hatástörténetben játszott szerepét illetően. Tüdniillik mintha kissé frivolan vagy jelentőségét tekintve zárójelzetten hoznám szóba Oesert – egyébként Goethe szavainak s megjelenítésmódjának fényében (vagy inkább árnyékában) –, holott Oeser nagyon is kitüntetetten lép fel a korban. Ő az ugyanis, „aki az ifjú Goethét a Sturm und Drang időszaka lelki zavarai után visszavezette a görögökhöz és a természethez, és ezáltal lehetővé tette, hogy megszülessenek nagy, klasszikus művei” (Tobias Gottfried Schröer szavait összefoglalólag idézi Főrizs 2020. 62). Mindez azért is nagyon izgalmas, mert mint látni fogjuk, Hölderlinnél éppen ez, vagyis a görögökhöz történő, szinte magától értetődő (vissza)fordulás válik problematikussá.

nekünk, hogy ebben a szobában rajzoljunk, s néha bejutottunk szomszédos műtermébe is, amelyben csekély számú könyvét, ásvány- meg műgyűjteményét s más egyéb, szívéhez közel álló holmiját tartotta. (Goethe 1982. 276.)

Oesernek volt még egy fontos tulajdonsága, amit Goethe feleleget, ti. elemi vonzódása Winckelmannhoz. „Nekünk is legelső sorban az egyszerűséget kötötte lelkünkre, és erre újra meg újra visszatért: minden legyen egyszerű, amit művészet és kézművesség egyesült erőfeszítései termelnek.” (Uo.) Oeser abban is kitűnt kortársai közül, hogy „ő karcolta a vignettákat Winckelmann első írásaihoz” (Goethe 1982. 277). A mester Winckelmann iránti szenvedélyes tisztelete és rajongása a tanítványokra is átragadt, mint Goethe fogalmaz, „állandóan prédikálta a szépség s még inkább az ízlés s a kellem evangéliumát” (Goethe 1982. 281). A megfogalmazás jól mutatja a winckelmanni stíluseszményhez való viszony karakterisztikumát: nincs kételynek és megkérdőjelezésnek helye. Mindazonáltal Goethénél olvashatunk még egy igen érdekes momentumot Oeserrel illetően, ami megvilágíthatja az evangéliumként felfogott és vallott stíluseszmény árnyoldalát vagy vakfoltját. Történt, hogy Oeser az új színház megnyitása alkalmából festett az intézmény számára egy függönyt, pontosabban e függönyt mindenféle motívumokkal díszítette a korszak ízlését tükrözve:

A dicsőség templomának előterét Szophoklész és Arisztophanész szobrai díszítették, ezek köré gyűltek az újabb kori drámaírók, a műzsák közéjük vegyültek, s mindez igazán szép és fölemelő volt. De most következik a bizarr ötlet! A térség szabadon hagyott közepén a szentély távoli homlokzata látszott, és a két fent említett csoport között, ám velük mit sem törődve, egy férfialak haladt át könnyű kabátkában, egyenesen a templom felé; ezért a szemlélő hátulról látta, s nem tűnt ki semmivel. Ez az alak Shakespeare-t jelképezte, aki elődök és utódok nélkül, a régi példákra ügyet sem vetve, a maga szakállára halad a halhatatlanság felé. (Goethe 1982. 278.)

Goethének alapvetően tetszik Oesernek az antik tradíciót felelevenítő ábrázolása, illetve az újabb íróknak e tradíció fényében történő elhelyezése, azonban mit sem tud kezdeni a magányos alak „bizarr” elrendezetlenségével. Pontosabban dehogyisnem: éppen a bizarr mivolt váltja ki a mestert illető kritikáját! Oeser tudniillik egyáltalán nem tudja művészileg arányosan beilleszteni az összképbe „a régi példákra ügyet sem vető”, a halhatatlanság felé „a maga szakállára haladó” zsenit, Shakespeare-t. Ez az alak a függönyön pusztán a fenekét (vagy kevésbé bizarrul fogalmazva, a hátát) mutatja a közönségnek!

Pár évtizeddel később, 1800 környékén szintén volt valaki, aki a „a maga szakállára” haladt a halhatatlanság felé, s akit szintén nem nagyon tudtak a kortársak beilleszteni semmilyen összképbe. Friedrich Hölderlinről persze nem lehet mondani, hogy „a régi példákra ügyet sem vetett”, ám azt sem lehetne állítani róla, hogy a quasi szolgai módon történő utánzást, az antik ízléseszmény evan-

géliumi szolgálatát preferálta volna. Hölderlin a mérték igézetében él és alkot, amely mértéket az antik tradíció és a keresztény attitűd egyként árnyalja nála. Jochen Schmidt Hölderlin *Kenyér és bor (Brot und Wein)* című nagy hatású elégiájához fűzött kommentárjában pontosan jellemzi ezt a gazdag, kettős forrást. A vers eredeti címe az lett volna: *A boristen*, aki mellett megjelenik a nyolcadik versszakban „egy halk Géniusz”, akit Krisztus alakjával azonosíthatunk.

Az antik hagyománynak megfelelően [a boristen] megjelenik az éjszaka, a dionüszoszi lelkesedés és az ihletett „őrület” isteneként, a költők isteneként, az öröm isteneként, a nagy vándorlások isteneként, a színház és a tánc isteneként, az örökzöld lucfenyő és a borostyán attribútumai által szimbolizált történelmi folyamatosság isteneként is, aki ebben a tekintetben a „nappal” és az „éjszaka”, vagyis az egymást kizárni látszó történelmi korszakok kibékítése, tehát a szellem dialektikus alapmozgásának eredménye. Végül mint az az isten, akinek egyetemes szintetikus lényege Krisztus alakjával való összeolvadásában mutatkozik meg. Hölderlin különösen az utolsó strófában jelezte ezt az összeolvadást a Dionüszoszra és Krisztusra egyaránt utaló ambivalens elemek sorozatával, így alakítva ki annak a szisztematikus szinkretizmusnak az első példáját, amely később meghatározza az *Egyetlen* című himnuszt, de a *Békeünnep* és a *Patmosz*-himnusz egyes részeit is. (Schmidt 2005. 725.)

A *Kenyér és bor* így határozza meg a mértékhez való viszonyt:

Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
Bis in die Mitternacht, immer besteht ein Maß,
Allen gemein, doch jedlichem auch ist eignes beschieden,
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann. (Hölderlin 2005b. 287.)

Egy bizonyos: hágjon delelőre a nap, legyen éjfél,
fönnáll egy Mérték, mely közösen kötelez,
ám a sajátja ugyancsak megvan bárkinek, úgyhogy
képesége szerint jön-megy, amerre akar. (Hölderlin 1993b. 84.)

Egy bizonyos: megköt mindenkit erősen a Mérték,
így van délben is ez, s így van az éj közepén.
Szabva vagyon mégis mindenkinek egy külön út is,
melynek pályáján jön s megy, ameddig elér. (Hölderlin 1961b. 293.)

Egy bizonyos: legyen az, hogy dél van, vagy legyen az, hogy
Éjfél van: mérték áll oda mindenidőn.
Mindre vonatkozik, ám ki-kinek megadott a sajátja,
Jön s megy, ahogy tud mind, mert kijelölt az irány. (Hölderlin 2020. 7.)

Láthatjuk, hogy miközben Hölderlin szerint „fönnáll egy Mérték, mely közösen kötelez”, s ez voltaképpen nem más, mint az antik és a krisztusi tradíció „szisztematikus szinkretizmusa”, aközben egyszersmind mindenkinek megvan a saját mértéke is, a kettő egymás mellett, egymás által formálja az embert és a sorsot. Itt tehát egyáltalán nem a mérték szolgái, „evangéliumi” felfogásáról van szó, hanem egy a személyességet, személyiséget, magát a sajátot, különöst affirmáló mérték-felfogás körvonalazódik határozottan.

Az írásom elején fel szeretném vázolni azt a paradoxont vagy aporiát, amit nem fogok tudni feloldani, de mert ennek a feszítő ereje, ezen erő termékenysége képezi véleményem szerint a klasszikus és modern viszonyának, viszonyíthatóságának alaptermészetét, az esztétikai tapasztalat és hermeneutikai értelmezés versolvasásban kulmináló folyamatos feladatának s tevékenységének erre a paradoxonra vagy aporiára valamiképp reflektálnia kell. Közelebbről arról van szó, amit Peter Szondi a klasszicizmus aporiájának nevez. Amikor Szondi Hölderlin esztétikai nézeteivel számot vet, akkor rendkívül pontosan láttatja, hogy Hölderlin számára nem pusztán a kész műalkotás a fontos, hanem a hozzá vezető út is, mindaz a folyamat, kontextus tehát, amely egyáltalán lehetővé teszi az alkotás kérdésének megformálását. E kérdés egyik sarkalatos pontja a fejlődés vagy a haladás természete. Szondi idézi Hölderlin egyik levelét, amit barátjához, Casimir Ulrich Böhlendorffhoz írt 1801. december 4-én: „A barátom fejlődése kedvező jel a számomra is. *Egy* a sorsunk. Ha egyikünk előbbre jut, a másik sem fog vesztegelni.” (Szondi 1978. 345 [Hölderlin 1971. 425, Hölderlin 2020a. 23.]) Itt is megjelenik a közös sors, amit az egyéni kvalitások színeznék vagy tesznek lehetővé, mindazonáltal nem egyszerű kumulációról van szó Szondi szerint, hanem – ahogy fogalmaz – „a haladás dialektikus felfogása” fogalmazódik meg a levélben, mely szerint oly módon kell előre haladnunk, hogy ennek megfizetjük az árát, de nem úgy, hogy pusztán lemondunk a kiindulóponttól. Nos a haladás dialektikájának a nagyobb kontextusa, összefüggése az, amelynek számbavételére s jellemzésére alkalmat ad Hölderlin levele.

Az összefüggés a történetfilozófia felől nézve az antikvitás és a modernitás megkülönböztetése, esztétikai szempontból a klasszicizmus problémája, pontosabban: aporiájának belátása. E felismerés erejét nevezi meg Hölderlin úgy, hogy „veszedelmes a művészet szabályait egyedül és kizárólag a görög mintaszerűségéből absztrahálni”, és bevallja: „Sokat foglalkoztam ezzel, s most már tudom, hogy azon kívül, aminek mind a görögöknek, mind a mi számunkra a legmagasabb rendűnek kell lennie, nevezetesen az eleven viszonynak és készségnek/alkalmasságnak/sorsnak (*Geschik*), aligha van valami *közös* közöttünk.” (Szondi 1978. 346 [Hölderlin 1971. 425, Hölderlin 2020a. 23, a fordításon némiképp módosítottam – V. T.])

II. REFLEXÍV TEVÉKENYSÉG: ÁTMENET A PLASZTIKUSBÓL A SPIRITUÁLISBA

Nos, a klasszicizmus aporiájának belátása véleményem szerint a következőt jelenti szorosabban véve: a görög tradíció léttapasztalatának gazdag képi, plasztikus változatossága és a keresztény megváltás szellemi egysége a nyugati metafizikán belül feloldhatatlan történetfilozófiai feszültségben ér össze és öröklődik, mely feszültségteret a modernitás alkotói megpróbálják esztétikailag feloldani. Véleményem szerint e törekvésben a legmesszebbre és a legkockázatosabb gesztusokat felelevenítve Hölderlin jut. Ezt az utat próbálom bemutatni a mértékvétel lehetetlenségének fókuszálásával, a régiek és a modernek közötti vita érintésével, valamint az esztétikai tapasztalat (Rüdiger Bubner) és a művészet kettős múltjára vonatkozó elképzelés (Hans-Georg Gadamer) közelebbi vizsgálatával, mert ezen elméleti törekvések nagymértékben tekintetbe veszik a történetfilozófiai perspektíva és tehertétel, illetve a művészi-esztétikai produktivitás egybeszővődöttségét.²

Egyfelől: Johann Joachim Winckelmann a görög tradícióra támaszkodva minuciózusan tárja elénk és fogalmazza meg azt a mértéket, amelyet követnie, pontosan fogalmazva utánoznia kell az utókor művészenek, hogy elérje a lehető legteljesebb formarendet. Ha csak a legismertebb megfogalmazásokból indulunk ki, akkor is láthatóvá válik, hogy ez a mérték a tapasztalatinak és az értelmének valamiféle harmonikus és újrateregethető egységét jelenti az antik hagyományra támaszkodva. „A görög művek értői és utánzóí a mesterművekben nem csupán a legszebb természetet találják, hanem még többet, mint a természet, valamilyen ideális szépséget, amely [...] a képekből csupán az értelemben vázolódik és jön létre.” A természet s benne az emberi test megfigyeléséből kiindulva emelkednek fel a művészek és az értők „a szépségnek valamilyen általános fogalmához”, egyfajta szellemi mintaképhez, amely valószínűsít egy olyan világot, melyben az

² Szeretném megköszönni mindkét anonim bírálómnak, a rendkívül megtisztelő affirmatív és a fulminánsan éles kritikus előolvasómnak a szavait. Igen sokat tanultam e két vélemény elliptikus tükörfelületén szemlélve önmagam! Hiszen bennük koncepcióm erőssége és sérülékenysége egyként kidomborodott. Mindkét bíráló – eltérő mértékben és megközelítésben – érintette olvasatom aporetikus hangoltságát. Affirmatív bírálóm ráeszméltetett arra, hogy az aporiához való viszony egy pillanatra sem tűri meg azt, hogy lanyhuljon a figyelmünk, az olvasás-értelmezés maga nem más, mint az aporiára történő folytonos tekintettel-lét. Kritikus bírálóm szerint nem kellőképpen tisztázom azt (mi több, egyenesen rosszul keretezem mondandómat ezáltal), hogy a klasszicizmus önmagában aporetikus vagy a hozzá való viszony szüli az aporiát. Jóllehet azt gondolom, hogy nincs önmagában aporetikus probléma, azaz az adott problémához való viszonyulás teremt módot, alkalmat s teret az aporiának, azt is minduntalan átélem-megtapasztalom, hogy a gondolkodás szinte uralhatatlanul járja a maga úttalan útjait, kijárja magának a saját útját, bejárja önnön övezeteit. A klasszicizmus aporiájának belátása vagy még pontosabban a beléltetés ebbe az aporiába egy igen aktív viszonyt feltételez a mindenkor befogadó részéről, ami effektíve mozgásban tartja, szakadatlan kimozdítja önnön identikus rögzítettségéből a klasszicizmus tematikus és történeti alakzatait.

egységesség, a részek közötti kapcsolat, azaz az arányosság és „a teljességnek valami gazdagabb mértéke” jelenik meg megelevenítő és szervező erőként (Winckelmann 2005.² 9–17). Winckelmann ezen leírásának fokozatisága, a fokozatos kibontakozást követő dramaturgiája emlékeztethet bennünket *A lakomából* ismert isteni természetű szép szókratészi-diotimai jellemzésére, amelyben ennek a szépségnek a szemlélete képezi az erényes élet magvát (Platón 2005. 79–82 [210a–212c]). Hans-Georg Gadamer az *Igazság és módszer* vége felé e Platónszöveghely értelmezésekor éppen a szép és a jó összhangját emeli ki: „A létező rendje, mely az egyetlen Jó felé mutató elrendeződésben áll, összhangban van a Szép rendjével.” (Gadamer 2003.² 527.) Szépnek és jónak ez az összhangja lesz annak a mértéknek az egyik lényegi összetevője, amely később Winckelmannnál is az utánczás alapját fogja képezni (Gadamer 2003.² 530).

Másfelől: Friedrich Hölderlin 1802-es *Der Einzige, Az Egyetlen* című himnusz-vázlatában a következőket írja:

Nie treff ich, wie ich wünsche,
Das Maß. (Hölderlin 2005. 346.)

Soha, én a mértéket, amiként kívánom, nem bírom
Eltalálni. (Hölderlin 1993. 124, a fordítást módosítottam – V. T.)

A mértéket, miképp szeretném,
Sosem lelem. (Hölderlin 1961. 471.)

A lírai ének ezek a vers vége felé felhangzó nagyon pontos szavai a mértékvétel elérhetetlenségét³ illetően már csak azért is megütöztetőek, mert a himnusz harmadik versszakában arról számol be ugyanez az én, hogy

Viel hab' ich schönes gesehn,
Und gesungen Gottes Bild
Hab' ich, das lebet unter
Den Menschen (Hölderlin 2005. 344.)

láttam sok szépet, daloltam
Isten képmását, mely
ott él, az emberek
közt (Hölderlin 1993. 123.)

³ Jean-Luc Nancy *A költő kalkulusa a hölderlini mérték szerint* című tanulmányában éppen ezzel a kalkulálhatatlanság kalkulálását mutatja be alapvető modern költői taktikaként (vö. Nancy 1997).

Sok szépet láttam én,
s daloltam isten
képéről, mely eleven
az emberek között (Hölderlin 1961. 469.)

Mi történhetett, hogy az isteni képmásról szóló költői szó, a sok szépet meg-
tapasztaló lélek élményforrása nem elegendő immár a mérték megtalálásához?
Ha az előbb Winckelmann mérték-tételezését illetően utaltunk Szókratésznek
A *lakoma*-beli szavaira, akkor Hölderlin kései, 1800 utáni nagy költészetét olvas-
va is idézhetjük a görög filozófust, méghozzá a költő saját szavaival:

Ein Weiser aber vermocht es
Vom Mittag bis in die Mitternacht,
Und bis der Morgen erglänzte,
Beim Gastmahl helle zu bleiben. (Hölderlin 2005a. 334.)

Képes volt mégis egy bölcs, hogy
délről az éj feléig,
s míg kivirult a hajnal,
józanul lakomázzék. (Hölderlin 1993a. 117.)

Egy bölcs megcselekedte,
hogy délről éjfélíg lakomázott
s addig, míg a reggel fénye ki nem gyúlt,
végig tiszta fővel maradt meg. (Hölderlin 1961a. 468.)

A *Rajna* himnusz e szavai Szókratész tiszta fővel megmaradónak, józannak lát-
tatják (*helle*), de ami lényeges, hogy e tisztaságot és józanságot ama mértékhez
való igazodásból nyeri Szókratész, ami a vers szerint a legjobb (*das Beste*), az em-
lékezet (*Gedächtnis*) és a teljesség (*Höchste*) összefüggésrendjéből bontakozik ki.
Azt kérdezzük tehát, mi történt, hogy éppen az a költő beszél arról, hogy nem
bírná a mértéket eltalálni, aki a görög tradícióhoz való viszonyt (illetve, mint a
Kenyér és bor olvasásakor láthattuk, e tradíciónak a kereszténységgel való össze-
szövődöttségét) olyannyira eleven módon formálja meg. A válasz lehetőségét a
modernitásnak a múlthoz való viszonyában kereshetjük, még pontosabban ab-
ban, amelyet Hans-Georg Gadamer nyomán kettős múltnak nevezhetünk. Leg-
alábbis ez alapján plasztikusabb képet alkothatunk a klasszikus és a modern
kapcsolatáról, benne Hölderlin nagy dilemmájáról.

Persze a dilemma vagy inkább aporia a mérték meglétét vagy hiányát, elta-
lálását vagy eltalálhatatlanságát illetően nem kizárólag két világlátás között (pl.
a Winckelmanné és a Hölderliné között) születik, hanem Hölderlin versének
tematikus kibontakozása is magában hordozza azt: a görög istenek „magas esz-

mé”-ket és „nagy lelkek”-et teremtő mozgalmassága és Jézus Krisztus „szere-
tet”-et involváló egyetlensége között kellene választania a lírai énnel, ám erre
ő mintha képtelen lenne:

dien' ich einem, mir
Das andere fehlet. (Hölderlin 2005. 345.)

ha az egyiknek szolgálok,
híjam légyen a másik. (Hölderlin 1993. 123.)

szolgálva az egyiket,
a másikért epedjek. (Hölderlin 1961. 470.)

Ahhoz, hogy *Az Egyetlen* című himnusz mértékvételi dilemmáját pontosan fel-
mérhessük, látnunk kell a korszak verseinek történelemfilozófiai háttérét, pon-
tosabban azt a folyamatot, amely során a történelemfilozófiai gondolkodás és a
poétikai kreativitás egyberendeződik.⁴ Az 1800 után született himnuszok egyik
fő szervezőelve Krisztus alakjának és történetének megértése. Ahogyan Jochen
Schmidt *Az Egyetlen (Első változat)* című himnuszhoz írt ingeniózus kommentár-
jában írja, Krisztus halála történelemfilozófiai szempontból az átszellemítés vagy
szellemivé válás, spiritualizálódás egyetemes-történelmi folyamatának kezdete-
ként értelmezhető, „amely minden pozitívan rögzített dolog felfüggesztéséhez
vezet, és így az ókorban uralkodó plasztikus-formális elv helyébe a »szellem«
elvé lép, amelyet egyébiránt a Szentírás is megőrzött” (Schmidt 2005. 935–936).
Hölderlin versbeszédének voltaképpen ereje abban áll, hogy ebben az egyete-
mes jelentőségű folyamatban van ereje és bátorsága kijelölni a teremtő ember, a
személyiség helyét és szerepét:

A közvetlenül a *Patmosz* előtt írt *Az Egyetlen* című himnusz Krisztusnak ehhez a
különleges helyzetéhez úgy vezet el, hogy az ókorból a keresztény korba való át-
menetet a „plasztikusból” a „spirituálisba” való átmenetként értelmezi, de aztán
Krisztust, akárcsak az ókori félisteneket („hősöket”), Héraklést és Dionüszoszt,
köztes helyzetben és egyúttal feszültségben látja az „evilági” és a „szellemi”, a va-

⁴ Ahogy Weiss János fogalmaz: „Világtörténelmi értelemben a szépség a görögök korához
köthető. Hölderlin koncepciójának egyik legfontosabb pillére a görög kor világtörténelmi pél-
dává stilizálása. Ebben az időben az istenek még az emberek között éltek, és ezért fényük
kiáradt az emberekre és az emberi életre. [...] Ez a kor azonban hamarosan leáldozott: az
istenek elhagyták a Földet, és ettől kezdve az ember univerzuma szétesett. Eljött egy olyan
kor, amelyben az ember (minden egyes ember) és a természet egyaránt önmagába fordult.”
(Weiss 2000. 158–159.)

lóságos és az eszményi között, és ebben a tekintetben sajátos közvetítői feladatot szán nekik, amelyhez a végén maga a költő is hozzáteszi a saját mediális szerepét s feladatát. (Schmidt 2005. 936.)⁵

Tulajdonképpen ami tisztán kirajzolódik a befogadói tekintet előtt, az nem más, mint hogy a lírai én képtelen választani a görög istenvilág képi-érzéki, „plasztikus” gazdagsága, változatossága s termékenységé, illetve az Egy Isten felkínálta megváltás, megváltott élet „spirituális” szeretetvallása között. A Sok és az Egy közötti feszítő, aporetikus ellentét miatt nem bírja a mértéket eltalálni (vö. Kocziszy 1994. 229–235). Hans-Georg Gadamer egyik Hölderlin-tanulmányában pontosan kijelöli e költészet helyét az antik görögök és a hesperikus-germán korszak között. „A görögség és a hazafiság, az antik istenek és Krisztus mint a hesperikus-germán korszak ura között pulzál Hölderlin költészetének állhatalos szíve.” (Gadamer 1993. 2.) Mindazonáltal újfent érdemes Szondi érvelésére utalnunk, aki szerint a klasszicizmus apóriája nem pusztán azt jelenti, hogy Hölderlin anélkül küzdi le a klasszicizmust, hogy a klasszikustól elfordulna (Szondi 1978. 358), hanem azt is, hogy a Nyugatnak, azaz a hesperikus útnak „mivel alakítási ösztöne más irányt vesz, mint a görögöké, nemcsak hogy nem kell többé az antik művészet nyomdokain járnia, hanem az is megtagadatik tőle, hogy valaha is utolérje azt” (Szondi 1978. 349).

III. ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT: SZEMLÉLET ÉS FOGALOM JÁTÉKTERE

Mindazonáltal ha visszatérünk ismét Goethehez, ő ad egy újabb szempontot ebben a dilemmarengetegben a tisztánlátást elősegítendő. A *Költészet és valóság* már idézett *Nyolcadik könyvét* ütjük fel újra:

⁵ A költő közvetítői feladatát, sajátos mediális szerepét illetően Hölderlin számára elsődleges kérdés, hogy hol húzódnak a nyelvi kifejezhetőség, valamint az elmúlt korok és a saját idő határai. Mindezt a *Reflexiók* című rövid szövegében így formulázza: „Korunkban fölcsérelődnek a szavak. Ennél fontosabb és hatásosabb a korok fölcsérelődése.” (Hölderlin 1993d. 969.) Ezt a gondolatot értelmezzé hangsúlyozza Achim Geisenhanslüke *A szellem sebei* című könyvében, hogy eszerint „világossá válik, hogy az inverzió és a cezúra olyan formáit keresi, amelyek túlmutatnak a líra szűkebb birodalmán, és elérik a drámai és a prózai beszédet egyaránt” (Geisenhanslüke 2020. 228). Szabó Csaba észrevétele a nyelvhasználatot illetően megint csak a költői közvetítés hölderlini kísérletezésének természetébe enged bepillantást: „Amit [Hölderlin] leír, az a kiszámítható kommunikációba vetett szerencsétlen hit és az arra irányuló akarás. Az ilyen kommunikációban a nyelv nem léphet túl a kötött használaton, és nem érinthet meg valami egészen mást: a szót nem szabadon használják, hanem csupán elfogyasztják és elhasználják.” (Szabó 2009. 84–85.)

A szellemet kétféleképpen lehet megörvendeztetni: szemlélet vagy fogalom útján. Az elsőhöz azonban méltó tárgy kell, mely nincs mindig kéznél – és valamelyes műveltség, melyet talán még nem sajátítottunk el. A fogalom ezzel szemben nem kíván egyebet, csupán a kellő fogékonyságot, tartalmát magával hozza, s maga a műveltség eszköze. (Goethe 1982. 282.)

Ezek szerint a mérték feltalálásában, a „szellem megörvendeztet”-ésében a szemlélet és a fogalom kettőse, viszonya segíthet: ha nincs meg valamiért az egyik, ott van a másik. Rüdiger Bubner éppen Goethe e nagyszabású és korszakos meglátásából kiindulva igyekszik megragadni az esztétikai tapasztalat természetét. Az elmét hatékonyan ösztönözni, állítja Bubner, a szemlélet esetében közvetve lehet, „míg a fogalom maga a közvetlen tartalom”.

Aki az észlelésre támaszkodik, annak meg kell várnia, amíg a megfelelő tárgy megjelenik, vagy a mentális észlelésének megfelelő képződményt eléri. A pusztá fogalomra való koncentráció viszont megkönnyíti a tapasztalatszerzést az elme számára, mivel az amúgy is racionális tevékenységre van tervezve. A szemlélet és a fogalom szembeállítása a művész és a filozófus feladatait és lehetőségeit jelképezheti. (Bubner 1989. 52.)

Ugyanakkor szemlélet és fogalom egysége, mely az esztétikai tradíciók során a tapasztalás és teremtés *sine qua non*ját képezte, egyre kevésbé áll össze, lelhető fel harmonikus összhangban. Mindazonáltal az esztétika hajlamos arra, hogy „zárt vizsgálatot” folytasson, azaz valamiképp függetlenítsen magát az artefaktuális eseményektől, figyelmen kívül hagyja annak az élő érintkezésnek a nyitottságát, amely révén a művészettel ténylegesen találkozunk. A modern esztétika létrejötte pillanatától kezdve hajlik arra, hogy elméleti megfontolások alapján rendelkezzen arról, hogy mi a művészet. Bubner szerint „a klasszikus típusú szisztematikus esztétika óhatatlanul lemarad a történelmi folyamat mögött, és ezért elhibázza a lényegét”. A tudományos esztétika egyetemességet involváló és követő alapállásának a pandant-ja sem visz sehová, azaz ha frívolan azt tekintjük művészetnek, „amit ezen a néven találunk”. Bubner itt Robert Musil egyik naplóbejegyzését idézi, s hozzáteszi:

Mivel ma még nem tudjuk, mit találunk holnap a művészet neve alatt, a szerző döntése nem elég annak, aki érti. Ugyanezen okból az irodalom- és művészettörténet későbbi osztályozásának sajátja, a művekre való tárgyiasító támaszkodás sem nyújt igazán életképes alapot. Az iskolákra, formákra, típusokra való felosztás, amelybe a termékeket besorolják, hasznos áttekintést ad, de mindig a tényleges tapasztalat van a háttérben. (Bubner 1989. 7.)

A „tényleges tapasztalat” fogalma már kijelöli Bubner voltaképpeni vizsgálódási irányát. Fő feladatát abban látja, hogy „az esztétikai tapasztalatban az érzékileg

serkentett reflexiós folyamatokat tisztázza anélkül, hogy a tiszta elmélet alkalmazható eszközeihez folyamodna”. Ezért „az esztétika feladata nem pusztán az, hogy elfogadja azt, ami közvetlenül művészetként jelenik meg, vagy amit utólag műnek minősítenek, hanem az, hogy megértse, mi történik az esztétikai tapasztalatban” (Bubner 1989. 7–8).

Ahhoz azonban, hogy feltérképezhessük és megérthessük, „mi történik az esztétikai tapasztalatban”, kritikával kell illetnünk a fogalom és szemlélet teljes egységét állító elméleteket. E kritikai megfontolások „aztán olyan felfogást szülnek, különösen a modern művészet vívmányait illetően, amely eltávolodik a szemlélet és a fogalom meghatározásától, hogy bebizonyítsa, a két pólus között oda-vissza játszó reflexív tevékenység az esztétikai tapasztalat lényege” (Bubner 1989. 52). Bubner úgy véli, hogy a kanti esztétika éppen ebben segítheti az elméletalkotást. Tehát hogy az mind a tapasztalati faktort, mind a teoretikus mozzanatot oly módon képes beépíteni önmagába, hogy ne egymás rovására hassanak, hanem egymást felerősítve legyenek képesek a befogadást alakítani. Merthogy a reflektáló ítélőerő kanti koncepciója éppen a fogalom és a szemlélet különbségéből indul ki, hogy aztán valóban kettejük összjátékából adja meg az esztétikai ítéleti processzus voltaképpen természetét. A reflektáló ítélőerő nem fogadja el magától értetődően az adottat a fogalma szerint, hanem mintegy reflektál rá a tapasztalás során.

Míg a meghatározó ítélőerő a megismerési ítéletben a különöst valamely általános alá foglalja, reflektáló használatban az ítélőerő úgy ragad meg valamely különöst, hogy a kéznél lévő általános fogalmak alkalmazhatatlannak bizonyulnak rá, hogy mintegy éppen a különös sajátzerűsége lesz az, ami a hozzá illő általános keresését motiválni fogja. Ha ez esetben ekképp értjük a *reflektálást*, kitűnik, hogy az az egyszerű párhuzamosság, melyben Kant terminológiája a két tevékenységet láttatja, nem fejezi ki teljesen a szóban forgó teljesítményt. A teljesítmény mindenekelőtt abban áll, hogy ráébredünk, az adott különös nem engedelmeskedik a szubszumpciónak és ellenáll a vélhetőleg rá alkalmazható általános fogalmaknak, illetve az erre válaszoló mozgásban, mellyel az ítélőerő visszatér önmagához, azaz saját, különöst és általánost közvetítő funkciójához. Reflexióként maga az ítélőerő ébred közvetítésében önmaga tudára. (Bubner 1989. 36; Bubner 1991. 175.)

Nos, Bubner a kanti esztétika említett aspektusára alapozva kísérel meg egy olyan befogadási processzust megkonstruálni és leírni, ahol struktív és kiasztikus szerep jut mind az intellektuális, mind az érzéki mozzanatnak. Ez azt jelenti, hogy a két mozzanat egymással nem alá-fölrendeltségi viszonyban van, hanem egyként, azonos erőaktivitással teljesít, van jelen a befogadás kreatív gyakorlatában. Jóllehet Kant is igyekszik az érzékiség, érzékelés funkciójára odafigyelni, az esztétikai ítélet intellektuális súlyozása megkérdőjelezhetetlen nála, ez viszont olyan irányba tolja el a befogadást, ami már beárnyékolja annak érzékekhez való *sui generis* kötöttségét. Bubner ezért a kanti „esztétikai

eszme” fogalmának mintájára megalkotja az esztétikai tapasztalat invencióját, amely tehát egyként magában foglalja az eszmeiség játékos természetét, gondolat és képzelet együttes faktorát – hiszen, mint az jól ismert, Kant így ír:

A szellem, esztétikai jelentésében véve, a megelevenítő elv az elmében. Ami által pedig ez az elv a lelket megeleveníti – az anyag, melyet ehhez használ –, az nem más, mint ami az elme erőit célszerű módon lendületbe hozza, vagyis egy olyan játékba, amely önmagát tartja fenn, s evégből felfokozza magukat az erőket.

Azt állítom mármost, hogy a szóban forgó elv az *esztétikai eszmék* ábrázolásának képessége; esztétikai eszmén pedig a képzelőerő olyan megjelenítését értem, amely arra készítet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen *fogalom* sem lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni (Kant 1997. 240.)

–, illetve az érzékek, pontosabban az érzékelés atavisztikus impulzivitását. Bubner kiindulópontja szerint tehát az esztétikai tapasztalatot életre keltő műalkotás vagy művészet produktív alkotó tevékenység, egyfajta teljesítmény, amelyet egyként jellemez az, hogy érzékekhez kötött, valamint hogy teljesség jellege van. Ezért tehát

az esztétikai tapasztalat elemzésének az érzékekhez való kötöttség és a teljesség jelleg két mozzanatát kell egyésítenie. Kapcsolatot kell teremtenie a bizalom között, hogy minden szükséges már ott van, és az aggodalom között, hogy semmit sem hagyjunk ki belőle. A mindig új impulzustól való függés és a mindig jelenlévő bőség megfigyelése nem könnyen összeegyeztethető. Feszültség keletkezik az érzéki szükséglet és a fogalmi szükséglettelenség között. (Bubner 1989. 62.)

A művészet egyfelől meg akarja élni magát, másfelől „teljesen magában hordozza logikáját, anélkül, hogy az ember tudná, hogyan fejezze ki azt megfelelően” (uo). A tapasztalat felől mindez úgy formulázható, hogy jóllehet általa hozzáférhetünk bizonyos aspektusaihoz az adott műnek, ám a tapasztalaton túli jelentés önmagában megragadhatatlan marad. Megtagadtatik a teljességhez való hozzáférés lehetősége. A Bubner-féle befogadási processzus ugyanakkor nem is akar az értelem általánossága felé el- és azon túllépni, az érzékek stimulatív erejét szeretné hasznosítani a jelentés teljessége vagy a teljesség jelentése vonatkozásában. Ennek a feszültségnek az elviselése maga az esztétikai tapasztalat.

Ezt a feszültséget csak úgy lehet elviselni, ha a *reflexió olyan játékát* indítjuk el, amely állandóan közvetít – végleges lezárás nélkül – az érzékekhez kötöttség és a teljesség jellege két mozzanata között. Az érzékelhető részletekkel együtt állított teljességnek többnek kell lennie, mint az érzékszervek által megragadható részletek, és mégis semmi sem függetleníthető a részletektől. (Bubner 1989. 63, kiemelés az eredetiben.)

Bubnernél a teljesség nem keverendő össze egy olyan egység szavatolta totalitással, melyet valamely, a művilágtól függetlenül létező eszme, igazság, értékelv stb. szavatol, sokkal inkább arról van szó, hogy

az egység, amely az érzéki részleteknek az egész teljes jellegével való közvetítéséből adódik, nincs már önmagában jelen a műben. [...] Nincs az a felfokozott szemlélődés, nincs az a magasztos befogadóképesség, amely ezt az egységet egy csapásra meg tudja nyitni. Az *egység kizárólag az esztétikai tapasztalat útján jön létre*. Az egység tehát a reflexió aktív részvételének terméke, amely oda-vissza játszik a részletek és az egész között, hogy megragadja a kettő közötti kapcsolatot. A mű egysége az esztétikai tapasztalatra bízott feladat marad, amelyet minden esetben az érzéki feltételek alapján, a javasolt teljességre reagálva, a reflexió tevékenysége révén kell létrehozni. (Uo, kiemelés a szerzőtől.)

IV. KARAKTERISZTIKUS ANTAGONIZMUS: RÉGIEK ÉS MODERNEK VITÁJA

Ha a bubneri esztétikai tapasztalat fogalma által megelevenített befogadói aktivitás segítségével olvassuk a hölderlini himnuszok mértékvételi dilemmáját, azaz az antik plaszticitás és a keresztény spiritualitás jellemezte „szisztematikus szinkretizmus” aporetikus természetét, akkor azt nyomatékosíthatjuk, hogy sem az érzékiség, sem az intellektualitás nem kerül túlsúlyba az olvasás során. Azaz az „érzékileg serkentett reflexiós folyamat” a befogadás által válik kreatív teljesítménnyé, melyben mind az érzékek munkája, mind a teljesség jelleg életre kelhet, de nem már eleve adott entitásokként, melyek mintegy kibontakoznak a versolvasás során, követve vagy utánozva bármiféle tradicionális elveket akár a teremtő, akár a befogadói oldalról. Már maga a mértékvételi dilemma is az esztétikai tapasztalat reflektív teljesítésében konstruálódik meg, mintegy a modern produktív olvasási aktivitás részeként.

Nézzük meg röviden közelebbről azt a kontextust, amelyet már Winckelmann és Hölderlin gondolataival megpróbáltunk megragadni! Ezt összefoglalóan a régiek és a modernek vitájaként jellemezhetjük, amely vita eltérő hangsúlyokkal és időeltolódással mindenekelőtt Franciaországban és Angliában (17. század és 18. század eleje), majd Németországban (18. század vége) zajlik le. Jószerével valamennyi művészeti ágat érinti, és jelentősége, ha élhetünk ezzel az elcsépelet fordulattal, messze túlmutat önmagán, amennyiben inspirálódik (mármint e vita) Dante és Shakespeare írásművészetétől, referál az európai regényirodalom kialakulására és főbb műveire, valamint alapvető hatással van az idealista filozófiai áramlatok létrejöttére is. Mindezt egybevetve állíthatjuk, hogy a régiek és modernek vitája közepette alakul ki a hermeneutika révén általánossá váló történeti önmegértés, a regényművészet (és általában az elbeszélő művészetek), illetve tagabban az ábrázoló művészetek során reflektálttá váló formaérzékeny-

ség, valamint az idealista filozófia szisztematikus elrendeződéseiben tökélyre jutó mozgás, amelyben szellem és emlékezet hatja át egymást, és nem utolsósorban a műfajelméletek modern megszaporoedása is e vitához köthető. Erről a folyamatról írja Ernst Behler, hogy a régiek és modernnek irodalmi vitája voltaképpen nem más, mint a modernitás tudatának eredete (vö. Behler 1992. 30–60, különösen 35–43). Ilyen minőségében (is) számos összefüggést, ellentmondást és következményt, kauzális és differenciális viszonyt feltár, olyanokat, amelyeknek máig ható érvénye van.

Behler ezek közül is kiemelten kezeli a fejlődés és a tökéletesedés ellentmondásos mozgásformáját. A következőkről van szó:

A fejlődés és a tökéletesedés eszméit, amelyeket az újkor jellemzése során a természettudományok és a filozófia kapcsán szokás emlegetni, a költészet és más művészetek vonatkozásában is tekintetbe lehet venni. A legtöbb értekezés, amely a régít és a modernet összehasonlítja, természetesen a fejlődés eszméjéhez kötődik az emberiség történetét tekintve, a 18. században emellé lép a tökéletesedés (perfektibilitás) eszméje. (Behler 1992. 35.)

Csakhogy az önmagára eszmélő modernitás tudata a késő 18. századig nem juthatott érvényre, méghozzá azért, mert miközben a tudományok és a filozófia kiteljesedési lehetőségét végtelennek tekintik, addig a költészet és a művészetek számára a tökéletesedés pontját a mindig ugyanolyannak megmaradó emberi természetben látják, amelyen át azok a művészi teremtőerőt nem képesek elérni. Az európai klasszicizmus látásmódjában Behler szerint megjelenik egy nagyon erős, karakterisztikus antagonizmus: egyfelől a tudományok terén egy lezárhatatlanul előre haladó mozgást tételeznek és érzékelnek, másfelől azonban a művészeteket illetően az a feltevés van érvényben, hogy azok egy körmozgás formájában mindújra visszatérnek a jó ízlés és a helyes normák állapotába, egyre távolodva a művészet-nélküliség és a barbarizmus periódusaitól (Behler 1992. 36). Mindez többféle magatartásmódot oszt ki vagy ró a művészekre, ami nagymértékben befolyásolja a régiek és modernek közötti vitában való részvétel diszpozícióit.⁶

Ennek a vitának egy távoli, kései reflexiójából nő ki voltaképpen Hegel esztétikai koncepciója.⁷ Helyesebben annak egyik sarkalatos pontja, hogy ti. a művészet immár „nem adja meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet régebbi korok és népek benne kerestek és csakis benne találtak meg” (Hegel 1980.² 12). A számos ismert megfogalmazás közül néhányat idéznék az *Esztétikai előadások* bevezetőjéből. Hegel úgy gondolja, hogy

⁶ A klasszicizmus problémaköréhez lásd Radnóti 2000. A fogalom jelentésrétegeinek kialakulásában Radnóti leginkább a normativitás és a temporalizálás mozzanatát hangsúlyozza.

⁷ Hegel Winckelmannhoz való viszonyáról lásd Bacsó 2018, különösen 83–84.

a szellem igazi érdekei tudatosításának a művészet sem tartalma, sem formája szerint nem a legfelső s abszolút módja. [...] A gondolat s a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet. [...] A görög művészet szép napjai, csakúgy, mint a kései középkor aranykora, elmúltak. [...] jelenünk, általános állapotánál fogva, nem kedvező a művészet számára. [...] a művészet legmagasabbrendű meghatározása szemszögéből nézve, számunkra a múlté, s azé is marad. Ezzel elvesztette eredeti igazságát s elevenségét is számunkra, inkább *képzetünkbe* tevődött át, mintsem hogy kitartott volna a valóságban korábbi szükségszerűsége mellett s megtartotta volna előkelő helyét. (Hegel 1980.² 11, 12, kiemelés a szerzőtől.)

Az előkelő hely immár (a 19. század első felében) a vallásé és az abszolút szellem filozófiájáé, azaz az „eredeti igazság s elevenség” tere ezekben a szisztematikus rendformákban nyílik meg. Nos, ezt a koncepciót az elmúlt kétszáz évben sokan szétcincálták már, többek között azt róva fel Hegelnek, hogy részint a művészet éppen hogy teljesen felértékelődik a modernitás során, a vallás ellenben egyre inkább elveszti kötelező normatív erejét a társadalomban, az individuum számára sem bír már oly vigasztaló és gyógyító erővel, mint korábban, s hát a filozófia is kénytelen egyre kisebb mellénnyel fellépni a világ értelmezéseinek monopóliumát tekintve, a természettudomány pedig egyre jobban tör előre a világhoz való adekvát viszony legitimizálhatóságát illetően. Eva Geulen a témának szentelt könyvében némiképp maliciózan (s persze kellő provokatív éllel) egyenesen úgy fogalmaz, hogy „a művészet halála pusztá pletyka” (Geulen 2002. 9). Szerinte a hegeli gondolatot érintő különböző álláspontok ellenére van valami közös abban, ha és amennyiben a művészet végéről beszélünk, hisz az mindig valami olyasmiről szól, amit a modernitás folyamatosan produkál, viszont ami saját önértelmezése szerint nem lehet: ez pedig a hagyomány. Bárhogyan is értelmezzük Hegel korszakos gondolatát a művészet múlt-karakterére vonatkozóan, egy dolog bizonyosan vitathatatlan, mégpedig hogy a művészet státuszát, létkarakterét a múlthoz való viszony vonatkozásában már nem lehetséges a pusztá utánzás módján elgondolni.⁸

Mint láthattuk, fiatalkori barátjához, Hegelhez hasonlóan Hölderlin is számot vet a múlttal. Méghozzá a művészet státuszát, létmódját érintve, a saját korát illető társadalmi szerepének perspektívájában kérdez rá erre a problémára. Hölderlin szerint mind a teremtő kreativitás, mind a befogadói aktivitás szempontjából lényeginek tekinthető az, hogyan viszonyulunk a múlthoz. Alkotó élete

⁸ Ernst Behler Manfred Franknak az első nagy, koraromantikáról szóló összefoglaló jellegű könyvéről írt recenziójában tesz egy érdekes különbségtételt azt illetően, hogy a művészet végéhez hogyan viszonyultak a filozófiai és az irodalmi diskurzusokban: „Míg a filozófiában, ami ezt a korszakot illeti, a művészet végének hegeli tézisének a befejezettség eszméje szempontjából vizsgálták és plauzibilis értelmet kerestek neki, addig az irodalomtudományban, a költészetről mondottak értelmetlensége miatt, az olyan filozófusokat, mint Kant, Fichte, Schelling figyelmen kívül hagyták, és megelégedtek azzal, amit Schiller elméleti írásaiban találtak.” (Behler 1991. 243–244.)

során mindvégig kiemelten kezeli a múlthoz való viszony kérdését,⁹ s voltaképpen az antikvitás vonatkozásában a rajongó alapállás mellett mindvégig van Hölderlinben egy alapvető ellenállás a teljes elfogadást illetően:

Műveltségéről és ájtatosságról álmodozunk, de műveltségünket és ájtatosságunkat másoktól vettük át. Eredetiségről és önállóságról álmodozunk, s mindig csupa újdonságot szeretnénk mondani, de mindez csak reakció, mellyel az ókorral szembeni szolgáló viszonyunkon próbálunk bosszút állni. Úgy tűnik, aligha van más választásunk: vagy maga alá temet az adottság és a pozitivitás, vagy erőszakos merészséggel, eleven erőként szembehelyezkedünk mindazzal, amit megtanultunk, az adottság és a pozitivitás minden formájával. (Hölderlin 1993c. 968.)

Hölderlin számára tehát az a legfontosabb kérdés, hogy a régi, már ismert és tradicionálisan átörökített elvek milyen viszonyban áll(ja)nak az új, innovatív alkotói energiákkal és erővel. Már ebből a korai szövegből, az ún. homburgi korszakból származó töredékből is jól látszik, hogy nemcsak hogy elveti a régiek szolgáló utánzásának igyekezetét, hanem – ahogyan Szondi írja winckelmanni reminiscenciákat mozgósítva – kifejezetten „tiltakozik az ellen a tézis ellen, hogy a régiek utánzása az egyetlen módja annak, hogy nagygyá, sőt, ha lehetséges, utánzhatatlanná váljunk” (Szondi 1978. 347).

Mint azt többen is hangsúlyozzák, Hölderlin nem az antikvitás egészét utasítja vissza a modernitás nevében: a „tiltakozás inkább az utánzás elve mint olyan ellen irányul, annak nevében, aminek a pusztá reprodukcióban fel kell adnia az életét: az eleven erő jogán” (uo).¹⁰ Hölderlin nem azért utasítja el a klasszikus művek utánzását, mert azok, úgymond, alkalmatlanok lennének a modernitás kívánalmainak, hanem mert azok „egy már kialakult modell” szerint épülnek fel. Hölderlin tehát azt ismeri fel – legalábbis Szondi invenciózus értelmezése szerint –, hogy a klasszikus művek voltaképpen már *sui generis* elvesztették természetességüket, plasztikus érzéki dimenziójukat, ezért bennük már nem a természet eredeti ereje munkál.

Az antikvitás nem azért áll szemben a mai művész alakítási ösztönével (*Bildungstrieb*), mert egy más irányú alakítási ösztönnek engedelmesskedett, hanem azért, mert művek összességüként negligálja azt az ösztönt, amelyet egykor kielégített. De éppen

⁹ Amint arra Peter Szondi rámutat, már korai, homburgi munkáiban így tesz (pl. *A szempont, amelyből az ókort tekinteniünk kell*), csak míg ezen időszakban túlzottan töredékesek és kifejtetlenül maradnak a gondolatok, a kései Antigoné-jegyzetek nagyon hermetikusak több kérdés tárgyalásában.

¹⁰ Az antik tradíció és az eleven formanyelv drámai konfliktusát mutatja be Patrick Eiden-Offe *A „sajátos” és az „eleven”* (Hölderlin „német éneke” 1800 után) című tanulmányában, rámutatva, hogy olykor éppen a sajátos elevenség, a megtaláltnak vélt önálló hang szabad alkalmazása nő túl a formán, pontosabban, ahogy a szerző fogalmaz, olykor érzékelhetővé válik, „amikor a »sajátot« szó szerint benövi az »eleven«” (Eiden-Offe 2020. 259).

azért, mert az antikvitás és a modernitás ugyanazon *alakítási ösztön* alá szubszumálódik – Hölderlin „közös eredeti alap”-ról beszél, amelyből a régi és az új egyaránt kiemelkedett –, az antikvitás klasszicizmust meghatározó eszméje felrobban. (Szondi 1978. 347–348, kiemelés az eredetiben, a Hölderlintől való idézethez vö. Hölderlin 1993c. 969.)

Hölderlin kollaptív kérdése az antikvitás eredetéhez való viszonyt rendezi át alapvetően. Mindebből tudniillik az a felismerés következik, hogy az antik művészetnek más az eredete, mint a modernnek. És ha ez így van, tehát ha a klasszikus művészet sem természet már abban az értelemben, ahogyan azt neki szeretnénk tulajdonítani, hanem voltaképpen már az antik is egyfajta válasz egy olyan természetre, amely nem a miénk, „úgy tűnik, hogy a klasszikus művészet elveszíti azt a képességét, hogy a modernitás modellje, előképe legyen” (Szondi 1978. 348).

V. AZ ÉNEK HIPERTRÓFIÁJA: A MÉRTÉK HIÁNYÁNAK KIFEJEZÉSE

Hans-Georg Gadamer viszont a művészet múltkarakterére vonatkozó hegeli elgondolásból próbálja megérteni nemcsak a modernitás időszakát, hanem a saját, ahogy ő fogalmaz, „romantikátlan” világának fejleményeit. Hegelnek ezen kevésbé a tanítás, tan, mint inkább a megállapítás formáját öltő gondolatához kötődően fejt ki Gadamer a művészet kettős múltjának elméletét. Gadamer szerint Hegelnél a művészet múltkarakterének formulája nem egyszerűen azt jelenti, hogy a művészet elmúlt. Az, hogy a művészet többé már nem a szellem legmagasabb rendű formája, elsősorban azt jelenti, hogy a művészet mint a múlt egésze tartozik a szellemhez. Ha tetszik, ami elmúlt, az nem passzíválódik, hanem éppenséggel az emlékezet révén folytonosan újraaktiválható. Kissé patetikusán, egy egész életmű hitelével a háta mögött úgy fogalmaz a filozófus 1979-ben, hogy „Mnemosyne mindenek fölött hat: embernek lenni azt jelenti, emlékezetben tartani” (Gadamer 1993a. 254). S Mnemosyne elsősorban a költészetben van jelen és tevékenykedik. Az emlékezet szerepe és fontossága fokozatosan növekszik, távolodva a görögségtől.

A görögök klasszikus kultúrájában – hangsúlyozza Gadamer Hegelt elemezve – az érzéki megjelenés és az istenek valósága kétségtelenül jelen volt. Mi viszont többé már nem akarjuk meghajlítani a térdünk a görög istenek e hatalmas szobrai előtt, még ha bennük az emberi teremtőerő legmagasabb rendű megformálódásait csodáljuk és tiszteljük is. Ők szerintünk a mi saját létünkkel és vágyunkkal többé már nem egyek. (Gadamer 1993a. 252.)

A jelen vágya és léte elkülönöződik attól az egységtől, amit a görögök érzéki világa és isteneik valóságos léte alkotott és jelentett. A múlt e radikális differenciáját szükséges ahhoz megérteni, hogy tisztábban láthassuk mind Winckelmann, mind Hölderlin diszpozícióját, illetve a művészethez való viszonyát.

Gadamer szerint a múlt nem egyszerűen elmúlt, nem pusztán múlik, hanem kétféle módon hordja ki önmagában azt, ami elmúlt. Az úgymond első múlt módja, vagyis ami először teljességgel elmúlt, az mindaz, ami a nagyszabású humanista-keresztény egyezségben harmóniára jutott egymással, amit a kultúránk nyugati tradíciójának nevezünk, azaz „az érzékelhetetlen érzéki megjelenése”. Ebben közös volt az antik és a keresztény isteni elv, vagyis tapasztalatilag megérezkíteni az isteni lényeket. Ám ami elmúlt az első múlttal, „az nem a művészet, hanem annak vallási közvetlensége”. A művészet révén éppen hogy a szellemi megragadás igénye, amit a keresztény üzenet is magában foglal, válik nyilvánvalóvá (uo). Hegel a művészet múltkarakterére vonatkozó gondolata azonban

egy nagyon határozott, biztos mozzanatot tudatosít bennünk, amit nem tagadhatunk: a 18. század végével elkezdődik a művészet második múltja. Ami egykor megtörtént, a görög-keresztény mitikus tradíció megtörése, a művészetben élt. Ami most következik, az olyan, mint ennek a mitikus tradíciónak a távoli visszhangja (Gadamer 1993a. 253).

Ami a mitikusság olyan megjegyzettségeire hivatkozik és utal, mint pl. Hölderlinnél az a mód, ahogyan a hazai táj rejtélyességét hallatlanul intenzív látnoki erővel az istenek jelenidejeként formálja meg, „az többé nem az egész, [...] az többé nem egy egész nép tudása. Az az egykori kötelezettség játékos variációinak a módja”. Ezek a játékos variációk pusztán „egy visszhang elkapásai és megőrzései” (uo).

Ebben az értelemben Winckelmann és Hölderlin más és más módon próbálják az egykor volt visszhangját elkapni és megőrizni. Mintha Winckelmann kevésbé venné tudomásul a múlt differenciálódását, mintha jóval problémátlanabban gondolná utánozhatónak a régiket Hölderlinnél, noha természetesen „a régi normativitása és az új legitimitása” közti nagyfokú feszültséget teljességgel átérzi. A 18. századra – ahogyan Radnóti Sándor fogalmaz Winckelmann-könyvében –

a távolság és közelség, a kontinuitás és diszkontinuitás új viszonyai alakulnak ki, s ennek következményeképp minta és mérték fogalma elkülönül egymástól. Mérték maradhat az, ami utánzandó mintaként vagy követendő példaként már nem funkcionál, ami a saját léttel már nem áll közvetlen kapcsolatban, s ezáltal a műalkotások egy jelentékeny [...] része emlékműként stabilizálódik (Radnóti 2010. 22).

Hölderlin képtelen elfogadni az olyan művészet létét és legitimitását, amely „a saját léttel már nem áll közvetlen kapcsolatban”. Viszont őt meg olykor mintha éppen a kifejezés hipertrófiája vagy a hipertrófia kifejezése vinné olyan utakra,

ahol szükségképpen eltéved. Azt tudhatjuk Schillerhez írt, 1801. június 2-i leveléből, hogy „a görög betűk szolgálata” alól legszívesebben felszabadulna (Hölderlin 1971. 422),¹¹ Gadamer pedig Hölderlin művészetre vonatkozó reflexiójának útjaként éppen a régiek szolgásgától való mentességet jelöli meg (Gadamer 1993. 6–7). Ám Krisztusnak mint a jelen „világi emberének” a megtalálása, a hozzá való igazodás már csak azért sem problémamentes, mert egyfelől Krisztust mindenekelőtt az jellemzi, hogy megelőlszik magával, ő az, aki mértéket tart, ám másfelől a vele való összehasonlítás során újra és újra annak a tudatára ébredünk, hogy ő a *par excellence* azonosíthatatlan, összehasonlíthatatlan (Gadamer 1993. 10). Ám tévedésnek, vagy ahogy a költő fogalmaz, „hibának”¹² („*den Fehl*”) tekinthetjük-e a szív vagy a tudat feltöltekezési dinamikáját?¹³ A fentiekben már idézett mértékvételi képtelenség előtt a lírai én őszintén regisztrálja:

Diesesmal

Ist nämlich vom eigenen Herzen
Zu sehr gegangen der Gesang,
Gut machen will ich den Fehl,
Wenn ich noch andere singe. (Hölderlin 2005. 346.)

Ezúttal

ugyanis az ének
túltságba vitte a szívet,
jóvátenni igyekszem majd ezt,
ha mást zengek még egyszer. (Hölderlin 1993. 124.)

¹¹ Bár „az – jegyzi meg éles elméjűen Karlheinz Stierle –, aki meg akart szabadulni a betűi szolgálatából, most egy pillanatra, a betűi szolgálatába állítja magát”, nos mindez kissé megint csak ellentmondásosnak tűnik, tudniillik Hölderlin mindezt egy, a görög irodalomról szóló lehetséges jénai eladás céljából gondolta ki (vö. Stierle 1981. 59–60). Mindenesetre a mi mostani kontextusunk szempontjából meg kell jegyezni, hogy ez az előadásötlet éppenséggel eminensen a modern irodalmi öntudat felől konstituálódhatott.

¹² Nagyon érdekes, egyben voltaképpen számomra érthetetlen, hogy egyik általam ismert – remek és invenciózus – magyar fordításban sem olvashatjuk a „hiba” kifejezést. Mind Bernáth István, mind Tandori Dezső valamiképp elkerüli, hogy leírja a „hiba” szót, a kontextusnak mintegy a körülírásával próbálják kifejezni azt, hogy vétett a költő (pontosabban a lírai én). E mögött a (hibától, a hiba kifejezésétől való) tartózkodás mögött talán az is meghúzódhat, hogy képtelenek vagyunk azt elfogadni vagy belátni, hogy egy nagy klasszikus tévedhet. Pedig hát Hölderlin (lírai énje) éppen a hibá(zás)t hozza minduntalan játékba a verseiben.

¹³ Kocziszky Éva *Az Egyetlen* című himnusz elemzésekor írja: „A szív és az értelem vitájának lennének tehát tanúi, illetve nem is annyira bizonyos, hogy e kettő áll szemben egymással. Bizonyos, hogy a szív csügg Krisztuson, az iránta érzett szeretet, s az, ami minden még a szív. De mi vádolja a szívet ezért a »hibáért«? Csak annyiban az ész, amennyiben Hölderlin valóban »plurálisan« vagy leginkább »duálisan« gondolkodott az érvényes igazságok, kultúrák tekintetében. Mégsem az ész szava vádol itt, hiszen nem az fogja »jóvátenni« az egyoldalúságot, hanem valami olyasmi, amit Hölderlin »költői érzékenységének« is nevezhetnénk, azaz a teremtő, mítoszképző erő, az, amit ő maga a schellingi »intellektuális szemlélettel« rokonított.” (Kocziszky 1994. 231.)

Ezúttal

az ének túlságba víve
zengett, szívből s a szívnek,
még majd jóvá teszem
más énekek sorával. (Hölderlin 1961. 471.)

Mintha most meg az az alternatíva erősödne fel, hogy a lírai én azért nem találja a mértéket, mert ő maga szólal meg, önnön emberi, e világi mivoltában, mi több, ezt fel is vállalja, erről szól a verszárlat:

Die Dichter müssen auch
Die geistigen weltlich sein. (Hölderlin 2005. 346.)

A költő, bár a szellemet
szolgálja, legyen evilági. (Hölderlin 1993. 125.)

Legyenek a lélek
költői is evilágiak. (Hölderlin 1961. 471.)

S Gadamer előbb idézett visszhang-metaforája ezt az értelmezést alá is támasztja, hiszen a visszhang forrása a lírai én maga, a szavainak zengését, énekét („*ich* [...] *singē*”) a hagyomány pusztán felerősíti, majd fokozatosan elhalkítja. A költő tehát szükségképp a mérték hiányát fejezheti ki a szavaival. A kifejezés ugyanakkor „sohasem pusztá jel, amely valami máshoz, valami belsőhöz utal vissza bennünket, hanem a kifejezésben [...] maga a kifejezett van jelen” (Gadamer 2003.² 552). A költői szóban a szellem és az emlékezet sajátos konfigurációjaként mindig már megelevenített elmúlt egésze fejeződik ki, ez a szükségképpeni hiányos forma vár mindig más módon feltöltésre általunk, olvasók által.

Mindazonáltal az, hogy Hölderlin a mértéket – olyan módon, amiképpen szeretné – nem bírja eltalálni, egyáltalán nem jelenti azt, hogy költői és filozófiai vállalkozása eleve kudarcra lenne ítélve. Messzemenően igazat adhatunk Achim Geisenhanslükének, aki Jürgen Habermasnak a modernség önmegalapozására vonatkozó, alapvetően hegeli inspiráltságú nagyszabású koncepciója ellenében tart ki a hölderlini törekvések jogosultsága mellett. Mint ismert, Habermas Hegel nyomán a romantikus művészetet „a meghasonlás költészeté”-nek tartja, amely képtelen harmonikus egységben feloldani a radikálisan elkülönülő ellentétes törekvéseket. A romantikus művészet összefoglaló terminusának legbensőbb elve, fő mozgatórugója *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja* címen elhíresült szövegben előhozott ötlet, „a szépség esztétikailag megalapozott tapasztalatának” szignatúrája (Geisenhanslüke 2020. 227), mely közös nevezőre hozza voltaképpen Schiller, Schelling, Hölderlin és a fiatal Hegel koncepcióit. Mindezt Habermas „esztétikai utópiának” titulálja, amely félreviszi mind a mű-

vésznet formarendjét, mind az erkölcsiség és a vallás rendeltetését, nota bene az egész projektumot, amely révén „a szubjektum önmagára vonatkozásából olyan észfogalmat” lehetne kifejleszteni, „amellyel válságtapasztalatait fel tudja dolgozni és a meghasonlott modernség kritikáját végre tudja hajtani” (Habermas 1998. 32). Geisenhanslüke nyomatékositja Habermas elgondolásának egyoldalúságát, miszerint a modernitás esztétikailag megalapozott filozófiája, amelyet Hölderlin mind elméleti írásaiban, mind költői szövegeiben következetesen képviselt, alapvetően „zsákutca, amelyből csak Hegel filozófiai útja talált kiutat”. Eszerint Hegel „a fogalom kemény munkáját vállalja, amelynek eredménye éppen *A szellem fenomenológiája*”.

Habermas rekonstrukciójával ellentétben azonban Hölderlin gondolkodását nem lehet egyszerűen egy olyan modellhez való ragaszkodásként értelmezni, amely eleve kudarcra volt ítélve. Sokkal inkább egy poétológiailag meghatározott ellenpontot képez Hegelhez képest, *A szellem fenomenológiájából* eredő filozófiai tapasztalatfogalommal szemben, mivel folyamatosan a megosztottság olyan formáit mutatja be, amelyeket a szintézis semmilyen formájában nem lehet már semmissé tenni. Hölderlin Hegel minden más kortársánál jobban megmutatja a szellem sebeit, amelyek nem gyógyulnak be. (Geisenhanslüke 2020. 227–228.)¹⁴

A szellemnek ezek a be nem gyógyuló sebei mindig megújuló jelei a klasszicizmus és a klasszikus, az antik és a modern történetfilozófiailag reflektált és esztétikailag-művészileg produktívan megragadott aporiájának, annak a nyughatatlan, szakadatlan küzdelemnek, amely a történelmi küldetés és a személyes, sajátos sorsvállalás és -alakítás között zajlik. Merthogy „a *saját adottság szabad* használata a legnehezebb” (Hölderlin 2020a. 23, kiemelés az eredetiben, vö. Szondi 1978. 349).

IRODALOM

- Bacsó Béla 2018. „Mit wenigem viel anzudeuten” / „Kevéssel sokat sejtetni”. Megjegyzések Winckelmannhoz. *Korunk*. 29/11. 81–89.
- Behler, Ernst 1991. Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. *Athenäum*. 1/1. 243–253.

¹⁴ Geisenhanslüke teljes joggal nehezményezi (szó szerint meglepőnek és bosszantónak nevezi), hogy Hegel egy szót sem ejt egykori barátjáról, sem *A szellem fenomenológiájában*, sem a későbbi esztétikai előadásában. S erre az sem lehet mentség, amit Habermas emleget, hogy Hegel már nem látja járható útnak sem a mitopoézis érzékiségét, sem a művészetvallás formáját (Habermas 1998. 32). Geisenhanslüke pontosan fogalmaz, amikor azt írja, hogy „Hegel Hölderlinnel való barátsága nem élte túl jól a különböző élettervek viszontagságait”. És idézi Dieter Henrich *Hegel im Kontext* című könyvét, melyben Henrich megjegyzi, „a barátság némán ért véget” Geisenhanslüke 2020. 227).

- Behler, Ernst 1992. *Frühromantik*. Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- Bubner, Rüdiger 1989. *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bubner, Rüdiger 1991. A jelenkori esztétika némely feltételéről. Ford. Mesterházi Miklós. *Athenaeum*. I/1. 151–189.
- Eiden-Offe, Patrick 2020. „Eigenes” und „Lebendiges”. Hölderlins „deutscher Gesang” nach 1800. In Claude Haas, Daniel Weisner (szerk.) *Über Wissenschaft reden. Studien zu Sprachgebrauch, Darstellung und Adressierung in der deutschsprachigen Wissenschaftsprosa um 1800*. Berlin, De Gruyter. 235–264. DOI:10.1515/9783110676631-011
- Förizs Gergely 2020. Tobias Gottfried Schröder nemzetképzési koncepciója. *Fórum Társadalomtudományi Szemle*. 22/3. 55–68.
- Gadamer, Hans-Georg 1993. Hölderlin und die Antike. In uő: *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). 1–19.
- Gadamer, Hans-Georg 1993a. Das Vers und das Ganze. In uő: *Gesammelte Werke 9. Ästhetik und Poetik II. Hermeneutik im Vollzug*. 249–257.
- Gadamer, Hans-Georg 2003.² *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris.
- Geisenhanslüke, Achim 2020. *Narben des Geistes. Zur Kritik der Erfahrung nach Hegel*. Paderborn, Brill, Fink.
- Geulen, Eva 2002. *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang 1982. *Költészet és valóság*. Ford. Szöllösy Klára. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- Habermas, Jürgen 1998. *Filozófiai diskurzus a modernségről*. Ford. Nyizsnyánszki Ferenc és Zoltai Dénes. Budapest, Helikon Kiadó.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1980.² *Esztétikai előadások I*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Hölderlin, Friedrich 1961. Az Egyetlen. Ford. Bernáth István. In uő: *Versek. Levelek. Hüperión. Empedoklész*. Budapest, Magyar Helikon. 469–471.
- Hölderlin, Friedrich 1961a. *A Rajna*. Ford. Bernáth István. In Hölderlin 1961. 462–468.
- Hölderlin, Friedrich 1961b. *Kenyér és bor*. Ford. Bernáth István. In Hölderlin 1961. 292–296.
- Hölderlin, Friedrich 1971. *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Band 6/1. Briefe. Szerk. Friedrich Beißner. Stuttgart, Kohlhammer.
- Hölderlin, Friedrich 1993. Egyetlen. Első változat. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Versek. Hüperión*. Budapest, Európa. 122–125.
- Hölderlin, Friedrich 1993a. *A Rajna*. Ford. Keresztury Dezső. In Hölderlin 1993. 110–117.
- Hölderlin, Friedrich 1993b. *Kenyér és bor*. Ford. Nemes Nagy Ágnes és Rónay György. In Hölderlin 1993. 82–89.
- Hölderlin, Friedrich 1993c. A szempont, amelyből az ókort tekintenünk kell. Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*. 37/5–6. 968–969.
- Hölderlin, Friedrich 1993d. Reflexiók. Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*. 37/5–6. 969–971.
- Hölderlin, Friedrich 2005. Der Einzige (Erste Fassung). In uő: *Sämtliche Gedichte*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag. 343–346.
- Hölderlin, Friedrich 2005a. *Der Rhein*. In Hölderlin 2005. 328–334.
- Hölderlin, Friedrich 2005b. *Brot und Wein*. In Hölderlin 2005. 285–291.
- Hölderlin, Friedrich 2020. Kenyér és bor. Ford. Márton László. *Kalligram*. 29/7–8. 6–10.
- Hölderlin, Friedrich 2020a. Casimir Böhlendorffhoz. Ford. Pongrácz Tibor. *Kalligram*. 29/7–8. 23–24.
- Kant, Immanuel 1997. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Szeged, Ictus Kiadó.
- Kocziszký Éva 1994. *Hölderlin. Költészet a sötét Nap fényénél*. Budapest, Századvég.

- Nancy, Jean-Luc 1997. *Das Kalkül des Dichters nach Hölderlins Maß*. Ford. Gisela Feber és Jutta Legueil. Stuttgart, Legueil.
- Platón 2005. *A lakoma*. Ford. Telegdi Zsigmond munkáját az eredetivel egybevetve és javítva Horváth Judit. A fordítást ellenőrizte, a jegyzeteket összeállította és az utószót írta Steiger Kornél. Budapest, Atlantisz.
- Radnóti Sándor 2000. Válasz a kérdésre: mi a klasszikus? In uő: *A piknik. Írások a kritikáról*. Budapest, Magvető. 133–164.
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények*. Budapest, Atlantisz.
- Schmidt, Jochen 2005. *Kommentar*. In Hölderlin 2005. 483–1095.
- Stierle, Karlheinz 1981. Dichtung und Auftrag. In Bernhard Böchenstein, Gerhard Kurz (szerk.) *Hölderlin-Jahrbuch 1980–1981*. Tübingen, J.C.B Mohr (Paul Siebeck). 47–68.
- Szabó, Csaba 2009. Eine Skizze zum Fühlen in Hölderlins Werk (oder der „Gott in uns“ und die Berührung). *Germanistische Studien*. VII. 77–85.
- Szondi, Peter 1978. Überwindung des Klassizismus. In uő: *Schriften 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 345–366.
- Weiss János 2000. *Az esztétikai filozófia programja Hölderlinnél*. In uő: *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor. 147–169.
- Winckelmann, Johann Joachim 2005.² Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban. Ford. Tímár Árpád. In uő: *Művészeti írások*. Budapest, Helikon. 7–47.

Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával*

Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft.

(Adorno 2016. 26)¹

I. BEVEZETÉS

Az „esztétikai tapasztalat” vagy a „művészi tapasztalat” nem tartozik az esztétika (a filozófia) klasszikus fogalmi készletébe: a 18–19. században sem a filozófusok, sem a szépírók nem használták. Egyetlen kivétel van: E. T. A. Hoffmann a *Serapionsbrüder* egyik elbeszélésében előfordul a kifejezés, sőt olyan magától értetődőséggel hangzik el az „élet- és művészet-tapasztalat” fordulata, mintha ez egy állandó szókapcsolat lett volna (Hoffmann 1819. 92); de mégsem volt az.

Igazából esztétikai fogalomná ez a kifejezés a Gadamer utáni hermeneutikai tradícióban vált; méghozzá az *Igazság és módszer* 1960-as (majd 1965-ös) megjelenése utáni néhány évben.² Az alábbiakban ezekből az évekből két fontos szerzőt szeretnék kiemelni. (1) Hans Robert Jauß 1977-ben jelentette meg az *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* című könyvét, amelyben így teszi fel a maga programatikus kérdéseit: „Mit jelent az esztétikai tapasztalat, hogyan manifesztálódott a művészet történetében, és milyen jelentősége lehet a mai művészetelmélet számára?” (Jauß 1977. 7) Ezeket a kérdéseket eddig (szerinte) még a hermeneutika is elhanyagolta; de közelebbről tekintve a problémák természetesen még mélyebbre nyúlnak vissza, egészen a platóni örökségig. „A gyakran bevallatlan platóni örökség még a művészetfilozófia jelenlegi állapotában is érvényesül: az igazság, amely a művészetben keresztül behelyezi magát a műalkotásokba, prioritást élvez a művészet tapasztalatával szemben.” (Uo.) Jauß egy helyen az esztétikai tapasztalat reflektált formájáról írja: a szem-

* Köszönöm szépen a két anonim bíráló alapos és támogató véleményét, megjegyzéseiket, kritikai észrevételeiket hasznosítottam a dolgozat végleges változatának elkészítésekor.

¹ „A művészi tapasztalat akkor autonóm, ha átlépi az élvező ízlést.”

² Egyik bírálóm megjegyezte, hogy John Dewey már az 1930-as évek elején használja a „művészi tapasztalat” kifejezést. Mondhatnám, hogy én csak a német tradícióval foglalkoztam, amelyre Dewey nem gyakorolt érdemleges hatást, de ennél fontosabb, hogy Dewey pragmatista koncepciójában a „tapasztalat” a szélesebb fogalom, amin belül lép fel a művészet, a művészi tapasztalat. Ezért a könyvének ezt a címet adja: *Art As Experience* (első megjelenése 1934.).

lélő tudatosan elfoglalja a néző helyét, és ezt élvezettel teszi: az „újra felismert vagy őt érintő életvilágbeli szituációkat [...] élvezve megéri” (Jauß 1977. 26).³ (2) Rüdiger Bubner egy 1981-es tanulmányában már az „esztétikai tapasztalat” analízisét ígéri: az „esztétikai tapasztalat” nála már egy lehetséges esztétika központi fogalma, mondhatnánk, ezen áll vagy bukik az egész esztétika lehetősége. De Bubner igazi tette az volt, hogy ezt a fogalmat egy általános metafizikai síkra emeli. Az esztétikai tapasztalat szerinte hídát ver a „látás eredete” és a „látott kimondása” közé. Ezt Bubner a kanti koncepció nyomán a fogalom és a szemlélet találkozásaként írja le. S erről a „hídról” (vagy hídverésről) Bubner két dolgot állít: *egyrészt* sohasem lehet tartós, újra és újra összedől, majd fel kell építeni; *másrészt* egyik pólus sem tudja kikényszeríteni a másik rá való vonatkozását. Így létrejön egyrészt egy fogalom nélküli észlelési boldogság és másrészt egy a művészet iránt vak absztrakciós magasság. Egyik út sem vezet egy esztétikai koncepcióhoz; az esztétika feltétele, hogy a fent említett híd mégiscsak megépüljön, hogy az, amit eredendően látunk (hallunk, olvasunk), valamiképpen kimondódjon (Bubner 1989. 65).

*

Filozófiai iskolázottsága, zeneszerzői ambíciói és esztétikai beállítottsága folytán Adornónak nem volt könnyű elfogadni az „esztétikai tapasztalat” fogalmát. Ennek alapját Christoph Menke így ragadja meg: „Adorno esztétikai írásai-ban mindenképpen észre kell vennünk az esztétikai élvezet társadalomkritikai vagy morálisan leértékelő visszautasításait.” (Menke 1992. 25.) Először is mondjuk ki: Adorno azonosítja egymással az esztétikai tapasztalatot és az esztétikai élvezetet. Aztán egy újabb nekifutásban: „Semmi sem lenne értelmetlenebb, mint vitatni, hogy Adorno életművét, a leglényegesebb vonásokat tekintve, az esztétikai élvezetnek egy ilyen moralizáló megítélése hatja át.” (Uo.) Adorno tehát úgy gondolta, hogy az élvezet-nyújtás (és ennek szándéka) a tömegkultúra egyik meghatározó vonása. Ehhez nézzünk egy megvilágító idézetet *A felvilágosodás dialektikájából* (amely az amerikai emigrációban született, a negyvenes évek elején):

Az üzlet és szórakoztatás eredendő affinitása [...] az utóbbi sajátos értelmében mutatkozik meg: a társadalom apológiájában. A szórakoztatás által elkényeztetettnek lenni annyi, mint egyetérteni. Ami csak akkor lehetséges, ha elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze elől, [és] ostobának tettetjük magunkat [...]. A szórakozás mindig is annyit tesz: ne kelljen rá gondolni, lehessen megfélemezni a szenvedésről még ott is, ahol megmutatják. (Horkheimer – Adorno 2011. 181.)

³ Ezt szemlélteti Jauß Wilhelm Busch következő két sorával: „Was im Leben uns verdrießt / man im Bilde gern genießt.” (Uo)

Az esztétikai élvezet így nem más, mint szórakozás. (A szórakozásra, szórakoztatásra, az elkényeztetve lenni-re Adorno ilyen kifejezéseket használ: *Amusement*, *Vergnügen*, *Vergünstsein*.) A szórakozás – pontosabban: a szórakoztatás – szorosan összefügg az üzlettel, vagyis a gazdasági világgal. Adorno itt az Amerikában megismert kapitalizmust tartja szem előtt: a termelés világa mellett kibontakozott a szabadidő kultúrája. A *Minima Moraliában* írja nagyon szépen: „A szabadidőt teljes mértékben ki kell használni. Megtervezzük, vállalkozásokra fordítjuk, mindenféle rendezvények látogatásával, vagy akár csak a lehető leggyorsabb előrehaladással töltjük” (Adorno 2003. IV. 157). Ebben természetesen van egy furcsa paradoxon: úgy néz ki, hogy a szabadidő túl van a termelésen, de tulajdonképpen a termelés állítja elő. Azok a szükségletek, amelyeket a szabadidő eltöltésére szolgáló termékekkel és rendezvényekkel ki akarunk elégíteni, azok nem a befogadók szükségletei, hanem magának a rendszernek a szükségletei: önmaga legitimálásának a szükségletei – a rendszer ezeken keresztül tartja fenn önmagát, és számolja fel a kapitalizmusban benne lévő felforgató erőket. Amit fent „rendezvényeknek és termékeknek” neveztem, az tulajdonképpen a tömegkultúra. És ennek legnagyobb hazugsága abban áll, hogy az emberek olyan „javakat” fogyasztanak (tesznek a magukévá), amelyek nem is nekik készültek (személy szerint). E javak fogyasztását nevezi Adorno (*A fevilágosodás dialektikájának* születése idején) élvezetnek, szórakozásnak vagy esztétikai tapasztalatnak. (Adorno jó másfél évtizeddel később, és Németországba visszatérve, kezd el dolgozni egy általános esztétikai koncepción – ebben majd fontos szerepet kap az „esztétikai tapasztalat” fogalma is.)

II. AZ 1958/59-ES ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

Adorno erőfeszítései az 1958/59-es előadásokban kezdődnek (még Gadamer *Igazság és módszer* című könyvének megjelenése előtt). Már ekkor is Adorno a „hermeneutikai tapasztalatot” olyan fogalomnak nevezte, amely elsődlegesen a befogadót tartja szem előtt. És semmi meglepő nincs abban, hogy ezen a ponton rögtön rátér a kanti koncepcióra: „Engedjék meg, hogy itt még egy szót szóljak a kanti elméletről” (Adorno 2009a. 319). Rüdiger Bubner ebben a vonatkozásban írta: „Az esztétikai tapasztalat leírása [...] a kanti filozófiában gyökerezik. Azt hiszem, itt az ideje, hogy újra felfedezzük azokat az elemzéseket [...], amelyek arra irányulnak, hogy az esztétikai fenomének milyen hatást gyakorolnak a tudatra.” (Bubner 2022.) Az „esztétikai fenoméneknek” ezt a tudatra kifejtett hatását nevezhetjük „esztétikai tapasztalatnak”. (Az itt következő fejtegetések fő csapása – ha ez nem lenne anakronisztikus megállapítás – a bubneri elképzelésekre adott válasznak is tekinthető.)⁴

⁴ Ennek a „válasznak” vannak átfogalmazó és kiszélesítő, valamint polemikus részei, amelyek szétszalazására azonban itt nem fogok vállalkozni.

A Kantra való visszatekintésből Adorno előadásában természetesen nem „egy szó” lett, hanem egy legalább tíz perces kis kitérő. Ennek középpontjában az a megfontolás állt, hogy a kanti filozófia alaptézise szerint a realitás nem adott önmagában, hanem mindig meg kell konstruálni; és ennek során össze-játszanak az érzéki adottságok és a tudat különböző formái. Ezek pedig a következők: a szemléleti formák és az úgynevezett kategóriák. Adorno most röviden (vagyis hosszú-hosszú előadások magyarázatait összesűrítve) azt akarja mondani, sőt bizonyítani, hogy a műalkotások olyan objektívítások, amelyekre a kanti alaptézis *nem* vonatkoztatható. „A műalkotások, amelyek a tudattal szemben fellépnek, nem olyan tárgyak, amelyek a formák és a szemléleti tartalmak össze-játszása révén kerülnek megalapozásra [...], hanem olyan létezők, amiket ezek a konstitúciók a maguk részéről már feltételeznek” (Adorno 2009a. 320–321). Itt érdemes egy kicsit megállni: azt gondolhatnánk, hogy éppen itt érvényesülnek a leginkább a tárgykonstitúció Kant által leírt összefüggései. És még az is egy kibúvó lehetne, ha azt mondanánk, hogy voltaképpen a műalkotások adják a valóságos tárgyak és jelenségek észlelésének struktúráit. (A regényekből tanuljuk meg, mi az, hogy szerelem, de még azt is, hogy néz ki egy vihar stb.) Adorno most más utat választ, az ő érvelésének két sarokpontja van: (1) A műalkotásokat nem vonatkoztatjuk a *legáltalánosabb* kategóriákra, és nem is e legáltalánosabb fogalmaknak köszönhetik a létrejöttüket; „a műalkotások már önmagukban is magas fokúan kvalifikáltak és artikuláltak”. (2) Az esztétikai szubjektum, amelynek feladata és kompetenciája a műalkotások befogadása (megtapasztalása), nem hasonlítható a kanti transzcendentális szubjektumra, mivel már itt is „egy magas fokúan megszervezett konkrét, történelmi tapasztalatokkal rendelkező szubjektumról van szó” (Adorno 2009a. 321). Ilyen körülmények között megszűnik a szubjektum elsőbbsége az objektummal szemben, a kettő egyenrangú lesz, kölcsönösen megteremtik és létrehozzák egymást (Adorno 2009a. 322). És aztán Adorno későbbre ígéri annak megmutatását, hogy ez az összefüggés tovább erősödik: az objektum pólusát még előnyben is kell részesítenünk.⁵ Aztán a végkövetkeztetés (amely meglehetősen kinyilatkoztatásszerű): „Engedjék meg, hogy ehhez még hozzáfűzzem, hogy az esztétikai tapasztalatot, amelyet a tradicionális esztétikák általában önmaguk létezési alapjának tekintenek, az esetek nagy részében hamisan és nem kielégítően írják le.” (Uo.) Azt javaslom, hogy olvassuk a mondatot úgy, hogy az „esztétikai tapasztalatot” állítjuk a centrumba. Így két dolgot mondhatunk.

(1) Az esztétikai tapasztalat a „tradicionális esztétikák” olvasata szerint egyszerre legitimálja az elméletet, és jelenti az elméletre vonatkozó szükségletet. De most már nézzük végre: mire gondolunk, amikor „tradicionális esztétikák”-

⁵ Az ezen a helyen szereplő megfogalmazásokkal Adorno sem volt teljesen elégedett, egy-egy mondatot még maga is kihúzott.

ról beszélünk? A fentiek alapján ezek a Kantban kicsúcsosodó esztétikák. Vagyis Adorno nyilvánvalóan a kanti és a Kant előtti esztétikákra céloz. Ezek központi fogalma viszont az *ízlés*.

Azt lehet mondani, hogy ez az egész szemléletmód, amely a szépség és a művészet értelmét megpróbálja a szubjektív reakciókból kibontani, egy olyan felső kategória alatt áll, amelyre aztán az egész erről szóló vita összpontosul is. Ez az a kategória, amely majd Kantnál is fontos szerepet kap: az *ízlés* és az *ízlésítélet*. (Adorno 2009a. 266, kiemelések tőlem.)⁶

(Kant így nem az esztétika megteremtője, és nem is annak megújítója, hanem maga is foglya a „hagyományos esztétika” alapvető premisszáinak.) „Ha a szemlélőre megyünk vissza, mint a műalkotás lényegének és minőségének végső instanciájára, akkor az mindig annyit jelent, hogy az ízlést tesszük a műalkotás lényegének bírójává.” (Uo.) (Az *Esztétikai elmélet*ben Adorno már egyenesen ízlés-esztétikáról fog beszélni [Adorno 2021. 365].) Adorno kritikája azonban egy furcsa ívet követ: egyrészt meg akarja rázkódtatni azt a bizalmat, hogy az „ízlés” fogalmára ráépíthető egy esztétika, de önmagában ezt a fogalmat meg is akarja tartani. Most átugorva a vonatkozó elemzéseket, csak a végeredményt szeretném felvillantani: „Az ember, aki a mai világban az esztétikai dolgokat tekintve az ízlést állítja előtérbe – most egy kicsit ronsolt fogalmakat használva –, inkább »kifinomultnak« nevezhető, egy olyan értelemben, amit talán a legjobban a könyvgyűjtők egy bizonyos típusával lehetne reprezentálni.” (Adorno 2009a. 270.) Adorno mintha maga is zavarban lenne: ha azt hittük, hogy az ízlésnek a kifinomultsággal való helyettesítése használható kategóriát fog nyújtani, akkor ez utóbbi fogalom kifejtése csalódást fog okozni:

Ezek olyan emberek, akik a művelődést – azt, amit általában művelődésnek neveznek – tulajdonképpen birtoklási kategóriák alapján tapasztalják meg; az ő számukra a művelődés annyit jelent, mint a javak felhalmozása. Az ő számukra a tulajdon polgári fogalma még a szellemi dolgok tekintetében is érvényben van. (Uo.)

(2) Az ízlés fogalmát általában nem kielégítően írják le: azt láttuk, hogy az ízlés egy elméletalkotás összefüggésében nem fundamentalizálható fogalom.

Azt lehet mondani, hogy a jelentős műalkotások mindig azok, amelyek transzcendálják az ízlés kategóriáját, amelyeket az ízlés mércéi alapján igazából nem is lehet megítélni, amelyek ugyan [...] nem állnak ignoránsan vagy közömbösen az ízléssel szemben, de mindig van bennük valami, ami révén egyszerűen átugorják az ízlés-mozzanatokat (Adorno 2009a. 272–273).

⁶ Könnyű észre venni, hogy Adorno így Baumgarten kezdeményezését teljesen zárójelbe teszi, a „hagyományos esztétika” Sulzertől Kantig ível.

Adorno egyértelműen sugallja: az ízlésben mindig benne van a konvencionalitás mozzanata, ami a maga részéről egy adott társadalom és kultúra által meghatározott. És ha igaz, hogy minden jelentős műalkotás (utólag) megteremti a maga szabályait, akkor ez azt is jelenti, hogy az előzetesen létező szabályok kritikáját is adja. És ugyanezt lehet elmondani az ízlésről is. A transzcendálás így véletlenül sem jelenthet ignorálást.⁷

Ezután következik az „ízlés” pozitív fogalmának vázlata. A kiindulópont az, hogy ezt a fogalmat nem szabad „fetiszizálni” (korábban ezt Adorno úgy hívta, hogy „fundamentalizálni”); ha adhatunk neki valamilyen jelentést, akkor ez a következő: a művészetben felhalmozott tapasztalatok összessége (Adorno 2009a. 275).

Ez tehát bizonyos értelemben a tradíció potenciálja. Amely mint negált, ilyen közvetlenül ugyan nem jelenik meg, de tulajdonképpen ott áll minden műalkotás mögött, és amely minden műalkotásnak – egy kis túlzással azt lehetne mondani – megadja a maga „manírját”, a maga élet-erejét. (Uo.)

(És amit most „manírnak” nevezünk, az a régi udvari és lovagi ceremóniák lecsapódása.) Vagyis: „az ízlés a műalkotások mindazon mozzanatait magában foglalja, amelyekben keresztül ez [az ízlés] bizonyos értelemben mint kultúra legitimálja magát” (Adorno 2009a. 275–276).

III. ESZTÉTIKAI ELMÉLET

A kései *Esztétikai elmélet*ben majdnem hússzor fordul elő az „esztétikai tapasztalat” kifejezése, de ezek közül sok az alkalmi, csak egy konkrét utalásra vonatkozó előfordulás. Ruth Sonderegger az *Adorno Handbuch*ban ezt írta:

Adornónak a műalkotásra vonatkozó elmélete nemcsak az esztétikai tapasztalat fogalmának tud megfelelni, hanem ezen túlmenően a szubjektív tapasztalat-elméletek problematikus vonásait is korrigálni tudja, így a relativizmusukat, de mindenekelőtt azt a problémát, hogy az olyan esztétikai elméletek, amelyek a szubjektumok képességeinek aktivizálását állítják a középpontba, nehezen tudják megindokolni, hogy miért nem elég egy maroknyi műalkotás ahhoz, hogy a mindig azonos esztétikai tapasztalatokra szert tegyünk. (Sonderegger 2019. 527.)

⁷ És van még egy okunk arra, hogy ezt a fogalmat ne dobjuk ki: a francia festészetben és zenében ez a fogalom (*goût*) meghatározó szerepet játszik, ha meg akarjuk érteni ezeket a festészeti és zenei alkotásokat, akkor ezt a fogalmat nem söpörhetjük félre.

Az idézetben lévő tézist úgy is megfogalmazhatjuk, hogy Adornónak van egy elmélete az esztétikai tapasztalatról, de ezt már eleve úgy konstruálta meg, hogy kiiktatta a szubjektív tapasztalat-esztétikák veszélyeit. Mintha az ízlésesztétikákhoz képest szükség lett volna egy „kopernikuszi fordulatra”.⁸ Sonderegger szavaival: Adorno esztétikája valahol félúton áll a recepció-elméletek (szubjektivitás) és a produkció-esztétikák (objektivitás) között. (Még akkor is, ha az utóbbi fontosabb a számára.)

Az esztétikai tapasztalat elmélete döntően abból a felismerésből indulhatna ki, hogy „a műalkotások a tapasztalatok [különböző] rétegeit regisztrálják és objektiválják” (Adorno 2016. 460). A műalkotásokban is – több vagy kevesebb közvetítéssel – élettapasztalatok csapódnak le; így „esztétikai tapasztalat” azért jöhet létre, mert a műalkotások alapvetően már maguk is tapasztalatiak. De itt nem akármilyen tapasztalatokról van szó, hanem olyanokról, amelyek az embereknek a világhoz való viszonyában „dologszerűen el vannak fedve” (uo). Az esztétikai tapasztalatban így mindig korrigálunk is egy tapasztalati deficitet. Mindenesetre a tapasztalat megformálása során létrejött műre vonatkozóan beszélhetünk esztétikai tapasztalatról. Adorno azt mondja, hogy az esztétikai tapasztalatot egyszerre nevezhetjük társadalmi és metafizikainak. De látnunk kell azt is, hogy ez a három tapasztalat-fogalom nem azonos szinten helyezkedik el: az esztétikai tapasztalat egy másik síkon áll, mint a másik kettő. A társadalmi jól érthető, hiszen honnan máshonnan származhatnának a tapasztalataink, ha nem az embertársainkkal való együttélésünkből? A metafizikai tapasztalat pedig azt jelzi, hogy ez a tapasztalat ugyanakkor el is rejtőzik előlünk. Az esztétikai tapasztalat tehát azt fejezi ki, hogy egy mélyebb szinten a tapasztalat egyszerre megmutatkozik nekünk és el is rejtőzik előlünk. „Minél inkább megvannak a művészi tapasztalat tárgyai, minél közelebb áll a befogadó hozzájuk, bizonyos értelemben annál távolabb is kerül tőlük; a művészet iránti lelkesedés [szükségképpen] művészet-idegen.” (Adorno 2016. 514)

Az *Esztétikai elmélethez* készült korai bevezetésben (amely alig néhány hónappal az 1958/59-es előadások után készülhetett) van egy kis fejezet, melynek a címe: *Esztétikai tapasztalat mint objektív megértés*. Már a címadásból is jól lehet érezni, hogy Adorno szerint „esztétikai tapasztalatról” csak akkor lehet értelmesen beszélni, ha ki tudjuk ragadni egy szubjektív kontextusból. (Erre az 1958/59-es előadások még nem sok esélyt láttak.) Az esztétikai tapasztalat itt a hermeneutika centrális fogalmához, a „megértéshez” kötődik. Ennek elmélete így nem jelenthet mást, mint a megértés lehetséges formáinak felvázolását. A megértésnek alapvetően három típusa van. (1)

⁸ Ennek csíraformája természetesen már Kantnál is megtalálható: „Az *ítélőerő kritikájában* az a forradalmi, hogy anélkül, hogy átlépné a régebbi hatásesztétika körét, az immanens kritika révén korlátozza is azt. Úgy, ahogy Kant sajátos szubjektivizmusának súlyát az objektivitásra irányuló intenciója adja.” (Adorno 2016. 22.)

Nyilvánvaló, hogy aki megfelelően érzékeli egy regény vagy dráma cselekményét, beleértve annak motivációit, vagy egy festmény tényállásait, az még nem értette meg az alkotásokat. Vannak pontos művészettudományos leírások, sőt elemzések – pl. zeneművek tematikus elemzései –, amelyek minden lényegessel adósak maradnak. (Adorno 2016. 515.)

A műalkotásoknak lehetséges egy külsődleges-technikai megértése. Mit látunk a képen, mi játszódik le egy adott zeneműben? Ilyen leírásokat, elemzéseket hallunk általában az iskolai tanórákon, a tárlatvezetésekben, ilyenekkel találkozunk irodalom- és művészettörténeti könyvekben. (2) A megértés egy másik formája a mű intenciójának megértése; az intenció az, amit egy adott alkotás szeretne kifejezésre juttatni, a tradicionális esztétikában ezt általában a műalkotás „eszmejének”, illetve a szerző ötletének nevezték (uo). Ennek a nagy hiányossága, hogy csak egy kezdőpontot rögzít, és semmit sem mond arról, hogy a mű realizációja során ez az eszme (ötlet) a mű szerkezetében megvalósult-e vagy sem (uo). „Ezen túlmenően az intenció megértése még nem tudja megragadni a művek igazságtartalmát.” (Uo.) Adorno már egy korai tanulmányában ezt írta: „egy probléma igazságtartalma elvileg különbözik azoktól a történeti és pszichológiai feltételektől, amelyekből létrejött.” (2003a. I. 337.)

(3) Az igazságtartalom meghatározása már a következő szintet képviseli. „A megértéshez hozzátartozik az az eszme, hogy a műalkotás teljes megtapasztalásán keresztül a tartalmát mint valami szellemit ismerjük fel. Ez éppúgy vonatkozik az anyaghoz, a megjelenéshez és az intencióhoz való viszonyára, mint a maga igazságára.” (Adorno 2016. 515.) Az igazságtartalom legtöményebb meghatározása az *Esztétikai elméletben*: „A műalkotás igazságtartalma minden egyes alkotás rejtvényének megoldását jelenti. A megoldás megkövetelése az igazságtartalomra utal.” (Adorno 2016. 193.) Ezek után már csak egyetlen fogalmat kell tisztáznunk, a „rejtvény” vagy a „rejtvényalakzat” fogalmát. A kiindulópont az, hogy *minden* műalkotás egy rejtvény, amely mintegy önmagától a saját maga megoldására ösztönöz. Rögtön kiderül, hogy ezzel a jelenséggel fent már találkoztunk: „Minden műalkotás és a művészet általában rejtvény; ez már a kezdetektől irritálta a művészet teoretikusait. A rejtvényalakzat a nyelv közegében azt jelenti, hogy a műalkotások mondanak valamit, és ugyanabban a pillanatban el is rejtik azt.” (Adorno 2016. 182.)⁹ Az igazságot azonban nem úgy kell elképzelnünk, mint ami egyszer és mindenkorra megragadható és eltehető a szekrénybe, mivel a megértés sohasem tudja kioltani a rejtvényalakzatot. „Még a szerencsésen interpretált mű is azt szeretné, hogy újra és újra megértsék.” (Adorno 2016. 185.) A rejtvény feloldása, amely az igazságtartalom felé mutat, így a lehető leg-

⁹ „Ha rekonstruktív módon követjük a műalkotásokat, akkor [a rejtvényalakzat] láthatatlanná teszi magát, ha viszont kilépünk belőle, megtörjük a szerződést az immanenciával, akkor újra visszatér, mint egy *spirit*.” (Adorno 2016. 183.)

szorosabban kötődik a kritikához. „A kritika nem külsődlegesen kapcsolódik az *esztétikai tapasztalathoz*, hanem immanensen benne van.” (Adorno 2016. 515.)¹⁰ Ezzel is egy fontos eredményhez jutunk el: az esztétikai tapasztalat adornói tematizálása a romantikus művészetkritikából visszaemeli a „kritika” fogalmát. És a kritika természetesen a filozófiához kötődik. „A filozófia és a művészet konvergálnak az igazságtartalmukban: a műalkotás előre haladóan kibontakozó igazsága nem más, mint a filozófiai fogalom igazsága.” (Adorno 2016. 197.) (Ezzel kiegészíthetnénk Ruth Sonderegger fentiekben adott összefoglaló jellemzését.)

Az *Esztétikai elmélet*ben az esztétikai tapasztalattal szembeni kételkedő hangok (nagyraértés) a megértés fogalmába csúsznak le. „A megértés maga – tekintve a rejtvényalakzatot – problematikus fogalom.” (Adorno 2016. 184.) Egy kicsit másképp fogalmazva: a megértés és annak egész elmélete nem tartja tiszteletben a rejtvényalakzatot, vagyis azt, hogy a műalkotások megismerésében sohasem juthatunk el egy végső lezáráshoz és egy definitív feloldáshoz.

IV. AZ 1967/68-AS FILOZÓFIAI ELŐADÁSOK

Az 1967/68-as téli szemeszterben tartott előadások idején az *Esztétikai elmélet* már nagyrészt kész volt, de Adornóban a töprengés még nem zárult le. A legáltalánosabban azt mondhatnánk, hogy most némileg átépíti az egész fogalmi rendszert. A legalapvetőbb fogalom a „megértés” lesz; Adorno már az első előadásban ezt mondja. „Én ma mindenekelőtt azt a kérdést szeretném fölvetni, hogy [...] mit jelent a művészet megértése. A filozófiai esztétikának egyrészt műalkotásokat kell interpretálnia, másrészt viszont ki kell fejteni, hogy mit jelent maga a megértés.” (Adorno 2009b. 280.) A művészet megértésének tehát két szinten kell mozognia: először is konkrét alkotásokat kell megérteni, amit Adorno interpretációnak nevez. És erről mondhatjuk: az esztétika magában foglalja a konkrét műalkotások kritikáját. Másrészt ki kell dolgoznia a megértés általános elméletét. Hogy ez a konkrét kritikák megalapozására szolgál-e, vagy azok valamiféle általánosításával jön létre, azt most nyitva hagyhatjuk. A vizsgálódás perspektívája így kimondottan hermeneutikai lesz – és azt szögezhetjük le, hogy a hermeneutikát így természetes módon elfogadjuk. De melyik hermeneutikát? Az 1928-as Schubert-esszében (tulajdonképpen még mielőtt a 20. századi filozófiában a hermeneutika komolyabban előkerült volna) Adorno már ezt írja:

¹⁰ Kiemelés tőlem. „A műalkotások igazságtartalma összefonódik azok kritikai tartalmával. Ezért gyakorolnak kritikát egymáson is. Ez, és nem az egymástól való függőségük köti össze őket egymással; »az egyik műalkotás a másik halálos ellensége«; a művészet történetének egysége a meghatározott negáció dialektikus figurája.” (Adorno 2016. 59.)

Minden zenei hermeneutika kritikája joggal semmisíti meg azt a lehetőséget, hogy a zenét pszichikai tartalmak poétikus reprodukciójaként értelmezzük. De nincs feljogosítva arra, hogy eliminálja az érintett objektív igazság-karaktereket, és a művészetet rossz, szubjektívizáló szemléletmódját a művészet vak immanenciájába vetett hittel helyettesítse. (Adorno 2003. XVII. 24.)

Eszerint a hermeneutikának van egy pozitív hozadéka: a rossz, szubjektívizáló értelmezések kritikáját nyújtja, de ezzel együtt a művészetet egy immanens összefüggésrendszeré is teszi.

Adorno most azzal a feltevéssel lát munkához, hogy a művészi immanencia problémája korrigálható. Ezért rögtön azután, hogy kimondta a megértésre vonatkozó mondatokat, így folytatja:

[A következőkben] a művészet [...] helyzetére vonatkozó történetfilozófiai meg gondolásokból fogok kiindulni, és arra teszek kísérletet, hogy retrospektív módon betekintést nyújtsak a művészet konstitutív mozzanataiba, és ezzel a lehető legélesebben szembeszegülök a filológiai-történeti módszerrel. (Adorno 2009b. 280.)

S ez a filológiai-történeti módszer az, amit a fiatalkori esszé még „hermeneutikának” nevezett. Ebben az előadásban Adornónak az az alapvető tézise, hogy a történetfilozófiai meg gondolások figyelembevételével ki lehetne dolgozni egy reflektált megértés-elméletet. Korunk az abszurd műalkotások kora, s ezek a műalkotások ellenállnak mindenféle megértésnek. „Az esztétika feladata [...], hogy ezt a megérthetlenséget megértse; megértse azt, hogy ezek a művek miért állnak ellent a megérthetőségnek, egy diszkurzív, felületi összefüggés értelmében.” (Uo.) És ennek általános tanulságai vannak minden műalkotásra nézve: lehetségesnek kell lennie egy olyan, a megértés-fogalomra épülő „esztétikai elméletnek”, amely tiszteletben tartja a műalkotások rejtvény-alakzatát, és azt nem megszüntetni vagy megoldani akarja. A második előadásban Adorno rátér a „művészi élmény” fogalmának elemzésére, ami a „művészi tapasztalat” ekvivalense (Adorno 2009b. 286). Leszögezi: az esztétikának magukból a dolgokból, vagyis az alkotásokból kell kiindulnia (uo). (Erről mondja, hogy ez szemben áll az egész „poszthegeiánus” és „antihegeiánus” esztétikával.)

De itt nem szabad megállnunk: „Ha [...] a műalkotások nem fordítanak az egyik oldalukat kifelé, akkor a művészet fogalmát nem lehetne fenntartani. Ez a meg gondolás természetesen nem jelent szubjektív indifferenciát.” (Uo.) Vagyis a művészet konstituens mozzanata ez a kifelé fordulás, a szubjektumra való hatás, vagyis a befogadónak való élmény-adás. A műalkotások örömet vagy boldogságot tudnak okozni a befogadónak. De itt be kellene vezetni egy különbséget: az autentikus és az inautentikus befogadás között (Adorno persze az így létrejövő viszonyt „igaznak”, illetve „hamisnak” nevezi.) A megkülönböztetés

tétje az, hogy sikerül-e fenntartani a hermeneutikai perspektívát és vele együtt megőrizni a tömegkultúra bírálatának szempontját is. „A kultúraipar konfekcionálizált áru által okozott pótkielégülés [...] hamis, mert a tartalmak, amelyek ezt a boldogságot lángra lobbantják, nem igazak.” (Adorno 2009b. 286–287.) Csakhogy itt nem maguk az alkotások esnek az egyik vagy a másik csoportba, hanem a befogadási módoknak van két típusuk: az egyik a naiv vagy közvetlen boldogság, amely szereti kimondani: „I like it.” A másik egy reflektált boldogság-kép, amely még a szenvedéssel is összeegyeztethető. De tulajdonképpen még ez a megkülönböztetés sem speciálisan befogadáselméleti. Ezért Adorno bevezet egy új szempontot: az igazi megismerés a mű a totalitását tartja szem előtt; a mű egyes mozzanatainak önállósítása (atomizálása) pedig tömegkulturális alkotásokká tesz mindent (még a klasszikus alkotásokat is.) Erre Adorno egy zenei példát hoz:

Ha [...] valaki Schubert úgynevezett *Befejezetlen szimfóniájának* jól ismert első tételét hallgatja, és már kezdettől fogva arra figyel, hogy a második téma dallamát élvezni tudja, akkor egy ilyen élvezet a totalitással szemben, vagyis a témák teljesen egyedi kidolgozásával szemben, egyszerűen hamis. (Adorno 2009b. 287.)

De hogy ez a totalitásként való hallgatás egybeesik-e a komolyzenével, és a totalitás ellenében való hallgatás a könnyűzenével, az messzemenően kérdéses.¹¹ A fenti példa alapján mondhatjuk: Adorno tisztában van azzal, hogy a zenehallgatás maga is könnyűzenévé tehet nagy tiszteletben álló jelentős műveket is.¹²

V. ADORNO ÉS JAUSS

Jauß (egyik) legfontosabb ellenvetése Adornóval szemben ez volt: „Az én kritikám Adorno esztétikájával szemben az esztétikai tapasztalatot szerette volna igazolni egy olyan elméleti igényvel szemben, amely ennek a tapasztalatnak az elsődleges módjait [...], az esztétikai reflexió magasabb szintjeinek kedvéért elhanyagolja és elnyomja.” (Jauß 1977. 45.) Vagy egy kicsit pontosabban: „Adorno a művészetfilozófia ama tradíciójának örököse, amely visszahúzódik az esztétikai tárgy ontológiájára, és az esztétikai *tapasztalat* praxisára vonatkozó kérdést szívesen átengedi a normatív poétikának vagy az affektusok pszichológiájának.” (Jauß 1977. 45–46.)

¹¹ „Egy önmagában ártatlan boldogság hamis boldogsággá válhat, ha megkeményedik, ha az emberek megmerevednek vele szemben, atomisztikusan fogadják be, és ezen túlmenően mintegy ragaszkodnak a természetjoghhoz, és az egészet (melyben az egyes mozzanatok megkapják a maguk helyét) szem elől tévesztik.” (Adorno 2009b. 287.)

¹² Ez a gondolat Adornónál *A fétiszkarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója* (1937) című dolgozata óta újra és újra felbukkan.

Erre a kritikára Adorno már nem válaszolhatott: de a fenti áttekintés alapján azt mondhatjuk, hogy ellenkezőleg: hatalmas küzdelmet vívott az „esztétikai tapasztalat” megragadása érdekében. Még mindig lehet azt mondani, hogy ez nem sikerült igazából, de az biztos, hogy Jauß nemcsak leegyszerűsíti az „esztétikai tapasztalat” jelentését, hanem erősen túl is értékeli azt. A fenti három fejezet tulajdonképpen Adorno három kísérlete az „esztétikai tapasztalat” elméletének megalkotására. Ha Adorno válaszolt volna Jauß ellenvetéseire, akkor a válaszai a három fázisban biztosan másképp és másképp néztek volna ki, de valószínűleg a következő két elem közös lett volna bennük: (1) Az „esztétikai tapasztalat” és egy rá épülő általános művészetfilozófia egyszerűen az ízlés-tanok tradícióját folytatja; és tudomást sem vesz ennek kanti meghaladási kísérletéről és hegeli meghaladásáról. (2) A művészi tapasztalatra épülő esztétikák igazából nem tudnak támpontot adni az egyes műalkotások megítéléséhez. A legdurvább megosztást tekintve: nem tudnak különbséget tenni a magaskultúra és a populáris kultúra alkotásai között. Így két dolgot is elvétünk (amit most követelésként fogalmazunk meg): *egyrészt* egy esztétikai koncepciónak mindig kell tartalmaznia egy implicit normatív képet a műalkotásokról; *másrészt* érvényesíteni kell azt a klasszikus esztétikákban és a romantikában képviselt tézist, hogy az esztétikának mindig magába kell zárnia a kritikát is.

Így végül egy hosszú megtett út után csak megismételni tudom Ruth Sonderegger értékelését: „Adorno műalkotásra vonatkozó elmélete szembe tud nézni az esztétikai tapasztalat fogalmával.” (Sonderegger 2019. 527.) Vagyis nem hanyagolja el, és nem fojtja el azt, mint ahogy Jauß állítja, de ez inkább egy állandó küzdelmet jelentett, ami különböző elméleti kísérletekben öltött testet.

IRODALOM

- Adorno, Theodor W. 2003. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 2003a. Die Aktualität der Philosophie. In uő 2003/I. 325–344.
- Adorno, Theodor W. 2009a. *Ästhetik (1958/59)*. Szerk. Eberhard Ortland. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 2009b. Filozófiai előadások (1967/68 téli szemeszter). Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*. 53/1-2. 275–376.
- Adorno, Theodor W. 2016. *Ästhetische Theorie*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 2021. *Ästhetische Theorie*. Berlin Suhrkamp Verlag.
- Bubner, Rüdiger 1989. Zur Analyse ästhetischer Erfahrung. In uő *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. 52–69.
- Bubner, Rüdiger 2022. Esztétikaivá válhat-e az elmélet? Az adornói filozófia alapmotívumáról. Ford. Weiss János. <http://www.cirkart.hu/2022/08/31/esztetikaiva-valhat-e-az-elmélet/>
- Hoffmann, E. T. A. 1819. *Die Serapionsbrüder*. Berlin, Reimer Verlag.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W. 2011. *A felvilágosodás dialektikája*. Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Mesterházi Miklós, Vörös T. Károly. Budapest, Atlantisz Kiadó.

- Jauß, Hans Robert 1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Menke, Christoph 1992. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Sonderegger, Ruth 2019. Zu Adornos Ästhetischer Theorie. In Richard Klein – Johann Kreuzer – Stefan Müller-Doohm (szerk.) *Adorno Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, J. B. Metzler Verlag. 521–533.

A találkozások filozófiája

Az esztétikai tapasztalat Henri Maldiney műveiben

I. BEVEZETÉS

Henri Maldiney-vel egyszer találkoztam, Royaumont apátságában adott elő, az életművének szentelt konferencián. Már kilencvenes éveiben járt, de lenyűgöző volt szellemi frissessége, kérdésekre való nyitottsága, kedvessége és derűje. Ez a tanulmány egyszerre „hommage” és rövid bevezetés a nálunk kevésbé ismert filozófus gondolkodásába. Emiatt szükséges, mintegy a gondolatok elő- és háttereként, néhány olyan életrajzi adat megemlítése, amelyek mind fontos „találkozásokat” jeleznek.

A tíz éve, százegy éves korában elhunyt Henri Maldiney (1912–2013) szinte végigélte és nyomon kísérte a huszadik századot. Gondolkodására a legnagyobb hatást Edmund Husserl, Martin Heidegger és Ludwig Binswanger gyakorolta, ami egyszerre mutatja filozófiai és pszichológiai érdeklődését. Karrierje a második világháború miatt (melynek során németországi hadifogoly volt) később kezdődött, majd élete nagy részében a Jean Moulin – Lyon III. egyetemen tanított filozófiát, pszichológiát és esztétikát. Eközben a Daseinanalitikus iskola egyik meghatározó alakjává vált, a francia fenomenológia nem intencionális irányzatának (Marc Richir és Michel Henry mellett) és az antropológiai pszichiátriának (melyet Ludwig Binswanger, Victor von Weizsäcker, Erwin Straus neve fémjelez) ismert képviselője lett. Figyelemmel kísérte a kortárs művészeti életet: felesége, a festő Elsa Maldiney, számos jelentős képzőművésszel megismertette (Jean Bazaine, Pierre Tal Coat), valamint szoros barátság fűzte Francis Ponge-hoz és André du Bouchet-hez. Ezek a találkozások több nagy tanulmány és könyv forrásául szolgáltak. Jelentős művei a hatvanas évektől kezdve jelentek meg, és hosszú élete végéig aktívan dolgozott. Habár nem sorolható a század második felének legújabb gondolkodói közé, de erős szellemi hatásáról számos filozófus beszámol (köztük Georges Didi-Huberman, Jean-Louis Chrétien, Marc Richir, Frédéric Gros, Eliane Escoubas, Françoise Dastur).

Lumière d'épreuve (A próbatétel fénye) című tanulmányában Jean-Louis Chrétien arról a nehézségről beszél, amely elé Henri Maldiney szövegei állítják az olvasókat. Ezek ugyanis az írást és a gondolkodást mindig *in statu nascendi* mutatják be, és emiatt az állandó kezdeti jelleg miatt „inchoatív filozófiának” nevezhe-

tők (Chrétien 2002. 11). Chrétien hangsúlyozza, hogy Maldiney következetesen visszatér bizonyos gondolkodókhoz és művészekhez (a már említettekén kívül Hölderlinhez, Nietzschehez, Cézanne-hoz, Klee-hez), ám saját korábbi szövegeit figyelmen kívül hagyva, folyton újrakezdi a műveikről való elmélkedést. Ezért minden írása egy új találkozás lenyomataként olvasható, amennyiben találkozás alatt olyan váratlan eseményt értünk, mely felülírja minden előzetes elvárásunkat és kimozdít minden biztosnak hitt pozíciónkból. Ám épp a meglepő találkozások által tapasztalhatjuk meg a valóságot, hiszen Maldiney szerint „a valós az, amit nem várunk” (Chrétien 2002. 12). Maldiney-t a lehetetlen gondolkodójának is nevezhetjük (Meitinger 2002), mivel elsősorban a minden lehetőséget meghaladó események foglalkoztatják. Gyakran kiemeli, különösen pszichológiai tárgyú elemzéseiben, hogy a transzpasszibilitás tartományához a „transzpasszibilitás” képessége is hozzátartozik (Maldiney 1991): mint egy előzetes terv nélküli nyitás valami felé, amire *a priori* nem lennénk képesek. Ezzel a minden lehetőségünkön túlival elsősorban az esztétikai tapasztalat révén találkozhatunk.

Maldiney esztétikai tapasztalat alatt (az „aiszthészisz” eredeti értelméhez visszatérve) érzéki tapasztalást ért, pontosabban annak az átérzését, ami tudat-aktussal nem megragadható. Írásaiban amellet érvel, hogy a műalkotás egyedi élményét csak átélni lehet, a művek sajátos ritmusát átveve, velük együtt rezonálva. A művekkel való találkozás ezért lehet valóban egzisztenciális, egész létmódunkat érintő kérdés.

A következőkben Maldiney nagyszabású életművéből csupán a legfontosabb esztétikai műveit vizsgáljuk – *Regard, parole, espace* (1973), *Art et existence* (1986), *L’art, l’éclair de l’être* (1993), *Ouvrir le rien, l’art nu* (2000) –, amelyek egyaránt gondolkodásmódjának következetességét (monomániáját) tükrözik. Egy summázó és Maldiney gyakran használt fogalmait idéző megfogalmazással azt mondhatnánk, hogy a ritmus felől jutunk el az absztrakcióig, a tájtól a tisztásig, a Nyitott fogalmától az üresség és a semmi koncepciójáig; és vice versa, mert leginkább a körkörösség jellemzi ezt a gondolkodást.

II. A RITMUS ESZTÉTIKÁJA

„A filozófus egy rendbontó” – ezzel a provokatív kijelentéssel kezdődik Henry Maldiney egyik legismertebb tanulmánya, mely *A ritmus esztétikája* címet viseli (Maldiney 1973. 147). Zavart keltő, felforgató személyként a művészhez hasonlít, csak ő a tudásunkban bizonytalanít el, míg a művész az érzéki tapasztalatainkban. A művész alaptapasztalata a világba vetettség érzése, ahogy ezt Maldiney Paul Klee-től idézi (Klee 1985. 16). A művészetben az első pillanat az elveszettség érzése, amely leginkább a „tájban-való-lét” (Maldiney 1973. 149) szituációjaként írható le. A tájban ugyanis mindig az eredetnél vagyunk, az ab-

szólút „itt”-nél, a horizont által körbevéve, így a tájhoz való viszonyunk mindig cirkuláris. Továbbá a tájban, Erwin Straus gondolatait idézve (Straus 1960), mindig elveszettek vagyunk.

Maldiney szerint a táj elemi tapasztalatát leginkább Paul Cézanne festészete mutatja, aki mielőtt festeni kezdett volna, hosszú ideig tekintetével csak elmerült, „csíráztatott” a tájban, így próbálta megragadni a tájnak mint benne megszülető organizmusnak a képét. „A világ egy pillanata éppen most múlik el, meg kell festeni a maga valóságában” (Merleau-Ponty 1996. 84) – ez a cézanne-i festészet legfőbb követelménye. Azonban ennek a pillanatnak a megragadásához a festőnek ismernie kell a „szakadék” vagy a „káosz” tapasztalatát is. Maldiney ritmus-tanulmánya elsősorban Cézanne és Klee elméleteit idézi. Cézanne beszélt a szakadékról (Gasquet 1921. 136), Klee a káoszról (Klee 1986. 56), azonban Maldiney értelmezése szerint a szakadék voltaképp a káosz feltárása (Maldiney 1973. 150). A szakadék először szédületet vált ki: elveszítjük orientációs képességünket, nincs többé itt és ott, közel és távol, fent és lent. A szédület ezért a káosz mozgása. Ha viszont a káoszt Klee szavaival akarjuk meghatározni, akkor a káosz a „nem-fogalomhoz”, a „szürke ponthoz” kapcsolódik. A „szürke pont” egy nem-dimenzionális, megragadhatatlan hely, a művek ontogenezisének kiindulópontja, mely egyszerre műalkotási és világteremtési (kozmozgenetikus) folyamat. A káoszhoz tartozó szürke pont teremt meg a rendet. Mindeközben a szédület is létrehozza a maga sajátos ritmusát, melyben a szakadék már nem fenyegető nyílásként, hanem tágas, nyitott térként tárul elénk. Még pontosabban, a ritmus engedi létezni a Nyitottat. Fontos megjegyezni, hogy a Nyitott fogalma elsősorban Rilkére utal, akinek a nyolcadik duinói elégiája így kezdődik:

Tárt szemmel szemlélik az állatok
a Nyitottat. Csupán a mi szemünk
fordult visszára, s áll létünk szabad
kijáratá körül, mint egy kelepce. (Rilke 1983. 264.)

Még pontosabban, a Nyitott egyszerre a rilkei „tisztá tér” (*der reine Raum*), és a heideggeri „lét tisztása” (*Lichtung des Seins*), vagyis az az eredeti hely vagy táj, amely a megjelenőt (a fenomént) a maga valóságában engedi (fel)világlani. Maldiney-nél a Nyitott a művészetben mutatkozik meg számunkra, a művészet kérdése ezért elsősorban fenomenológiai (a művészeti fenoménnel foglalkozó) kérdés, a művészet elmélete pedig fenomenológiai esztétika. Továbbá, ahogy már láttuk a Nyitott ritmikussága kapcsán, ez az esztétika nem választható el a ritmus kérdésétől.

Maldiney alaptézise szerint nincs esztétika ritmus nélkül, ahogy ritmus sincs esztétika nélkül. Azonban a két állítás nem egymás inverze, „esztétika” alatt ugyanis mindkét esetben mást értünk: az első esetben a művészetekkel foglalkozó tudományt, a másodikban (az aisztheszisz eredeti értelmében) érzéki

tapasztalatot, észlelést. A két állítás ugyanakkor kiegészíti egymást, hiszen az esztétika épp annyira művészeti, mint érzékelési kérdés, hiszen a ritmus a tiszta érzéki tapasztalata. Maldiney ezért állíthatja, hogy „a művészet az érzékelhető igazsága, mivel a ritmus az aiszthészisz igazsága” (Maldiney 1973. 153).

Ritmus nélkül, ahogy Maldiney Merleau-Ponty egy könyvének címét idézi, csak a „világ prózájáról” beszélhetnénk, a ritmussal együtt születik meg a költészet és a művészet. A ritmus mindig egy forma és egy tér autogenezisét jelenti, ezért a művészet fő feladata és témája a ritmus érvényre juttatása. Ebből ugyanakkor az is következik, hogy amennyiben saját ritmusát híuen tudja kifejezni, nincs különbség absztrakt és figuratív művészet között. Klee szerint a művészet a „formálódó forma” (*formende Formung*) kifejezése (Klee 1986. 29), Maldiney pedig ezt a folyamatot keresi minden autentikus műben. Ezért a ritmus két értelmét megkülönböztetve, Benveniste nyomán szétválasztja a már megmerevedett, rögzített és a még alakuló, mozgékony formát (Benveniste 1966. 333). Ez utóbbi lesz az, ami megjelenik a ritmus esztétikájában. A ritmus fogalmi meghatározásában így közel jutunk Platón definíciójához, aki szerint a ritmus „a mozgás rendje”, ez a rend azonban épp olyan folyton változó, mint egy táncos mozdulatai, aki gesztusaival folyamatosan (újra)alkotja és formálja a táncát. A tánc metaforája azért lehet megvilágító, mert ez egyszerre az időhöz (a zene időtartamához) és a térhez (egy üres mozgástérhez) kapcsolódó művészet, melyben a ritmus (mint sajátos tér-idő) az emberi testen keresztül mutatkozik meg. A tánc nézőjeként pedig mi magunk is átérezzük a ritmust, mozdulatlanul is táncolunk.

Maldiney nyomatékosan kiemeli, hogy a ritmus nemcsak egyes művészeti ágak (pl. a költészet vagy a tánc) jellemzője, hanem minden művészet lényege és egyben létezésének feltétele is. A filozófus példáit idézve, a ritmust éppúgy megtapasztalhatjuk egy építészeti térben (pl. a Hagia Sophia káprázatos kupolája alatt állva), mint egy antik reliefben vagy Goya Solana márkinőről készült portréjában. Ez utóbbi kép elemzésében Maldiney részletesen kitér a térkezelésre és a színek (különösen a festményen megjelenő három „fehér” – a cipő, a legyező és a kendő – különböző fehérségének) ritmusára, ám leginkább az alak és háttér közötti rezonanciákat vizsgálja. A kép háttere ugyanis az Üresség, így a márkinő fenséges alakja a Semmiből lép elő, tekintetével onnan szólít meg minket (Darida 2009. 93).

III. CÉZANNE PÉLDÁJA

Maldiney leggyakrabban Cézanne festészetére, elsősorban tájképeire hivatkozik, különösen a Sainte-Victoire hegyről festett ciklusára, mely a festőt közel negyedszázadon át foglalkoztatta: Aix-be való visszaköltözésétől egészen a halálig. Leveleiben gyakran beszél arról, hogy lassan halad, mert a természet összetett

módon jelenik meg előtte, és állandó fejlődésre ösztönzi (Cézanne 1917. 161). A látásmódjában bekövetkezett változásról egy Joachim Gasquet-nek írt levelében így számol be:

Sokáig nem voltam rá képes, nem tudtam lefesteni a Sainte-Victoire-t, mivel konkáv árnyként képzeltem el, azokhoz hasonlóan, akik nem figyelik meg rendszeren, miközben pedig, ön is láthatja, hogy konvex, a középpontból terjed szét. Ahelyett, hogy összesűrűsödne, szétpárolog és elfolyik. Kékesen a lélegzetvételhez kapcsolódik, a levegő atmoszférájához. (Gasquet 1921. 83.)

Cézanne küzdelmét a hegygel Merleau-Ponty is megörökítette *Cézanne kételye* című tanulmányában, mely szerint: „A létező kifejezése végtelen folyamat” (Merleau-Ponty 1996. 82). Eszerint Cézanne számot vetett a táj folyamatosan formálódó formájával, és az állandó változást jelenítette meg tájképeiben, melyek színfoltokra bontják a hegyet, hol súlyos tömegként, hol légies lebegésként ábrázolva vonulatát. Nincs két egyforma Sainte-Victoire hegy, a látvány sohasem ismétli önmagát. Merleau-Ponty azt kutatja, hogy Cézanne új látásmódja miként függeszti fel a berögzült látásmódokat, hogyan keresi a látott természet mögött az eredeti természeti világot, az „őstermészetet”. Ahogy a tanulmány végén olvashatjuk: „Cézanne azt mondja magáról, hogy képpé akarja írni azt, amit még senki nem festett meg, és abszolút festménnyé tenni a még eddig nem kifejezett látványt” (Merleau-Ponty 1996. 84).

Maldiney *Cézanne és a táj* tanulmánya (Maldiney 1986. 18–27) nagyon hasonló alapfeltevésekből indul ki. Ő is hangsúlyozza a cézanne-i táj idegenségét, „embertelen mivoltát”. Szerinte ez a táj kizár minden intimitást, egy zárt mikrokozmoszt alkot. Ugyanakkor – és ebben eltér Merleau-Ponty interpretációjától – a táj zenei struktúrájára is felfigyel. A folyamatos színmodulációk egy térbeli ritmust adnak a képeknek. Egy olyan zeneiséget, amely nem tiszta absztrakció, hanem folyamatos kapcsolatban áll a valósággal. Pontosabban az alappal van kapcsolatban, a világ fundamentumával, amennyiben világ alatt azt a primordiális világot értjük, amelyről Merleau-Ponty is beszélt. Maga Cézanne is gyakran emlegette, hogy mindig természet után dolgozik, de a természetet nem kint, hanem önmagában keresi. „A táj bennem gondolkodik, én vagyok a táj öntudata” (Merleau-Ponty 1996. 84) – állította, miközben minden tájképével egy új világot teremtett. Valójában nem a Sainte-Victoire hegyet festette meg, hanem a hegygel való találkozás mindig egyedi élményét. Vagy ahogy Maldiney megfogalmazza, a hegy felbukkanásának, megjelenésének eseményét. A megjelenő hegy egy fenomén, ahogy a táj megjelenésének eseményét megragadó festmény is az. Ez a táj azonban csak Cézanne számára létezik. Ha turistaként felkeressük Cézanne egykori lakhelyét, egész más látvány fogad minket, mint bármelyik képen. A Sainte-Victoire egyetlen cézanne-i képe sem hasonlítható össze a valóság valaki más által tapasztalt képével. Ám épp ettől lesz minden kép

egyedi létező. A képpel együtt megszületik egy olyan tér, mely korábban nem létezett, ahogy a kép létrehozza (eseményszerűségében) a saját idejét is.

Merleau-Ponty *A szem és szellemben* ezt így írta le: „A világ pillanata, amit Cézanne meg akart festeni, és ami már rég elmúlt, vásznairól folyamatosan felénk lövell. Sainte-Victoire hegye az egyik végétől a másikig teremődik és újrateremődik.” (Merleau-Ponty 2002. 60.)

A kép nézőiként tehát – és Maldiney ezt a vonatkozást emeli ki – egy tér genezisének lehetünk tanúi, egy olyan világeseménynek, amely mindaddig jelen idejű, amíg nézőjére talál. A képpel való találkozás: a tájjal való találkozás. Sainte-Victoire hegye nemcsak előttünk áll, hanem mintegy körbefog minket, megtapasztaljuk a valóságát, melyet a konkrét tájjal való konkrét találkozás soha nem ismételt meg. A cézanne-i tájkép ezért egyszerre a táj eljövetele és eseménye, méghozzá egy megismételhetetlen (kép)esemény formájában. Hiszen, ahogy Maldiney hangsúlyozza, „a valós nem ismételtető” (Maldiney 1986. 27).

Érdekes ezen a ponton egy kis kitérőt tennünk egy másik – Maldiney számára is meghatározó – tájképfestészet felé, amely más szempontból veti fel a műalkotás valóságának kérdését. Walter Benjamin többször idézi azt a kínai legendát, amelyben a festő belép az általa festett képbe.

Vu Tao-ce nem halt meg.
Egyszer öreg korában
a Palotában festett.
Olyan csodás tájképet
készített az egyik falra,
hogy a császár is
megbámulta. Akkor
Vu Tao-ce fogta magát,
s belépett a képbe:
megindult az ösvényen
felfelé, s eltűnt a ködbe
vesző hegyek között.
Többé senki se látta. (Miklós 1973.)

Ebben a történetben egyszerre fedezhetjük fel a műalkotás valóságának leg-radikálisabb elgondolását és az eltűnés esztétikáját. Nem véletlen, hogy Maldiney Cézanne festészetét gyakran a kínai tájképfestészethez hasonlítja. Cézanne kései, nem sokkal a halála előtt festett Sainte-Victoire képein szintén felfedezhető az üresség esztétikája. Ezeken a hegyet alkotó nagy színfoltokat fehér részek választják el egymástól, a hegy maga is kiféheredik, szinte légiesen lebeg a vásznon. Mindez arra emlékeztet, ahogy a kínai tájképfestészet fő motívumai (a hegy és a víz) megjelennek a festményeken: az üresség által egyszerre szétválasztva és összekapcsolva. Ez a lényegi üresség a témája Maldiney *A művészet*

és a semmi című tanulmányának, amely a Cézanne-tanulmánnyal közel egyidős. A filozófus hosszasan elemzi François Cheng írásai nyomán (Cheng 1979) azt az elgondolást, mely szerint a kínai festészetben az üresség egyszerre a képek eredete és iránya. Az ürességből kibomló képek az üresség felé tartanak: így az előre- és visszaáramlás adja a képek cirkularitását és ritmusát. Egy olyan sajátos ritmus jön létre, mely leginkább a lélegzet ritmusához hasonlítható.

A kínai tájképek jellegzetessége, hogy sok felületet hagynak üresen. Ám épp az üresség emeli ki az ecsetvonásokat, ez teremt alapot számunkra. A szinte üres vásznon minden a semmiből bukkan elő (mintegy a teremtés analógiájára): e nélkül a semmi nélkül semmi sem jelenhetne meg. A perspektíva nélküli, síkszerű tájképek nem imitálni akarnak egy világot, hanem megteremteni azt; a festészet ezért nem utánzás, hanem teremtő folyamat (ahol a ritmus is a teremtő lélegzethez, szellemhez kapcsolódik).

Későbbi műveiben Maldiney is megkülönbözteti az imitáló és a teremtő művészetet, és csupán az utóbbi érdekli. Ebben a korai tanulmányban azonban még csak az üresség különböző művészeti ágakban megjelenő szerepét vizsgálja. Példáival Maldiney (a már említett Hagia-Sophia térélményének bemutatásával vagy Goya Solana márkinéről festett portréjának elemzésével) azt igazolja, hogy a ritmus a művek leglényegibb aktusa. Ez a ritmus ugyanakkor nem lehet az észlelés tárgya, intencionálisan nem megragadható. A ritmus nem elemezhető, csak átérezhető. Ezzel pedig visszajutottunk *A ritmus esztétikájának* fő téziséhez, mely szerint a művek igazsága érzéki igazság. A művekkel való lényegi találkozás pedig a művek ritmusának átvétele, az együttlélegzés élménye.

IV. A SZÉP TÖRÉKENYSÉGE

Ahogy már említettük, Maldiney olyan következetes gondolkodó, aki bizonyos témákhoz vagy főmotívumokhoz folyamatosan visszatér műveiben. Így az először 1993-ban megjelent *L'art, l'éclair de l'être* című művében számos olyan gondolatra bukkanhatunk, melyek már a *Regard, parole, espace* (1973) vagy az *Art et existence* (1986) kötetben is megjelentek. Új elem viszont a műalkotás törekenységének hangsúlyozása. A szép törekenységének gondolatát Maldiney Oscar Beckertől veszi át (aki viszont elődjeként Solgerre hivatkozik). Becker, Heidegger egykori tanítványaként, *A szép esendősége és a művészet kalandja* című tanulmányában, a jelenvaló lét belevettségét a művészre jellemző „hordozottá válással” állítja szembe.

A „hordozottá váláson” (vehi, pheireszthai) inkább a csillagoknak az antik felfogás szerinti sajátosan súlytalan mozgatottságára gondoljunk, az arisztotelészi *theiôn* mozgatottságára, amely, dacára súlytalanságának, egyáltalán nem magában vett lényegnél-

küliséget jelent, hanem sokkal inkább stabilitást és szubsztanciát, azon emberi élet mozgatósságát, amely a költő szavai szerint „mint / a víz verődik / kőről kőre, / éveken át bizonytalanba”. (Becker 2002. 21–22.)

A szövegbeli idézet Hölderlin versére, a *Hüperión sorsdalára* utal, ahol az istenek „sorstalan” mozgatóssága áll szemben a halandók mozgatósságával, melynek során „tűnnek, buknak / a szenvedők, / vakon, egy / óráról a másra” (Hölderlin 1993. 39). Becker szerint a művész olyan köztes lény, akiben egyszerre jut érvényre a természetszerű és a történeti-szellemi. Azonban ehhez egyfajta „szerecsére” (*tükhé*) van szüksége, mely lehetővé teszi „hordozósságát”. A művészt ezen kettősség „törékeny mozdulatlanóságának” fenntartása során egy kivételesen labilis egyensúly jellemzi. Ezért lehet a művész egzisztenciája „páratlanul *kalandos* egzisztencia” (Becker 2002. 22).

Láthatjuk, hogy az esendőség (*Hinfälligkeit*) itt a művészi egzisztencia attribútuma, Maldiney viszont ezt átviszi a műalkotásra is. Minden műnek megvan a maga saját ritmusa, mely saját tér-idejét is magában foglalja. Ám épp emiatt a mű kiszakad a világ teréből és idejéből, önmagán kívül semmi másra nem vonatkozik, semmivel sem rokonítható. Ebből az önmagára utaltságból egyaránt következik a művek törekenysége és szigora. Ahogy Maldiney a mű ítélete kapcsán megfogalmazza: „Mikor élesen megszólal, akárcsak Odüsszeusz íja, minden bitortló végét jelzi” (Maldiney 1993. 19). Vagyis a valódi műalkotás nem téveszthető össze semmi mással, viszont azonnal leleplez minden nem autentikus művet.

A műalkotással való találkozás olyan esemény, amely Maldiney szerint nem ebben a világban játszódik le, hanem megnyit egy világot, a létezés egy másik dimenzióját hívja elő. „A művészet sajátossága, hogy feltárja a Nyitottat”, vagy másképp fogalmazva ő maga „a felhasadó üresség”. Ez a revelációszerű esemény előre megjósolhatatlan, lehetetlen felkészülni rá, teljes létünkben felforgat minket. Ebben a találkozás-eseményben közelebb kerülünk a létezés alapjához és egyben megtapasztaljuk a feltároló ürességet. Ahogy Maldiney megfogalmazza: „a semmi felszakadása: a lét egyetlen felfénylése” (Maldiney 1993. 21).

Cézanne tájképei ebben a könyvben is fontos példák, hiszen ezt az autentikus művészeti tapasztalatot igazolják. A Sainte-Victoire hegy előre- vagy feltörése (*surgissement*) nézőként kibillent, elbizonytalanít minket. Olyan tájként vesz körbe, amelyben eltévedünk, miközben a szédület érzését éljük át. Egészen addig, amíg a táj ritmikus születésének tanújaként át nem vesszük a kép ritmusát. Valamennyi Sainte-Victoire kép feltár előttünk egy új világot. Ezen világvariációk közül Maldiney főként a bázeli múzeumban látható változatot elemzi, ahol a fehér foltok által „egy nyitott, fényes tisztás” tárul elénk (Maldiney 1993. 38).

Ugyanakkor valamennyi Sainte-Victoire képnek megvan a maga sajátos ritmusa. Maldiney, a képek ritmusát elemezve, egy olyan ritmusfogalomhoz jut el, mely leginkább Rilkének az *Orfeusz-szonettek*ben megfogalmazott elképzeléséhez áll közel, ahol a ritmus egyszerre lüktetés és lélegzés.

Lélegzet, láthatatlan költemény!
Szüntelenül tulajdon
létemért beváltott világíró. Kemény
ellensúly, melyben lüktetve folytatódom. (Rilke 2013. 66.)

Utaltunk rá, hogy a lélegzet ritmusa egyrészt a kínai festészet alapelve (Cheng 1979), másrészt Maldiney szerint minden olyan festészetben felfedezhető, mely nem a láthatót festi meg, hanem a láthatatlan kifejezése, így Cézanne vagy Klee festészetében is, aki kijelenti, hogy „a művészet nem a láthatót adja vissza, hanem láthatóvá tesz” (Klee 1996. 34). Ez az idézett gondolat pedig már előrejelzi Maldiney közeledését az absztrakt festészet felé, mely utolsó nagy művének fő témája lesz.

V. AZ ABSZTRAKCIÓ ESZTÉTIKÁJA

Az Ouvrir le rien, l'art nu (2000) című kötet mintegy összegzi Maldiney korábbi művészetfilozófiáját, legyen szó akár a műalkotások egzisztenciális jellegéről, a cézanne-i hegyekről, az ürességről, vagy a tájkép teréről a kínai vagy a nyugati festészetben. Maldiney szerint a kínai festészet arra tanít minket, hogy az ember képes az üresség megtapasztalására, szemben a nyugati festészettel, mely retteg az ürességtől, és a reneszánsz óta leginkább a telítettség érdekli. Ezek a tájképek ritkán keltik bennünk az elveszettség vagy a szédület érzését. Valamint, ahogy Maldiney hangsúlyozza, a nyugati festészet inkább illusztratív, mintsem egzisztenciális jellegű. Ez utóbbira, melyben önmagunk létezése válik kérdéssé (hiszen az embert és a műalkotást az hasonlítja egymáshoz, hogy mindkettő létező), az absztrakt festészet a példa. Maldiney Wilhelm Worringer absztrakció definíciójából indul ki, mely szintén elszakad az illusztrálástól és az utánzástól:

Az ősi művészi ösztönnek nincs semmi köze a természet visszaadásához. Tiszta absztrakcióra tör, az egyetlen nyugvópontra az érzékelt világ zűrzavarán és tisztátalanságán belül, és ösztönös szükségszerűséggel hozza létre önmagából a geometrikus absztrakciót. Ez a világkép véletlenszerűségétől és időbeliségétől való fölszabadulásának a legtökéletesebb és az ember számára egyedül lehetséges kifejezése. (Worringer 1989. 41.)

Viszont Worringertől eltérően, ő nem állítja szembe az absztrakciót és a beleérzést, épp ellenkezőleg, nála az absztrakt festők (a könyvben elemzett Vasziliz Kandinszkij, Alekszej Javlenszkij, Piet Mondrian) képesek leginkább az érzések (emóciók) kiváltására. Ugyancsak az absztrakt művek (Jean Bazaine, Nicolas de Stäel vagy Pierre Tal Coat festményei) tudják a leginkább meg-

jeleníteni azt, amit Heidegger a „lét tisztásának” nevezett. A művek felénk való megnyílása egybeesik a mi feljük való megnyílásunkkal. Ezáltal a műalkotások egyrészt feltárják előttünk saját „nyitott” területet, másrészt minket is nyitottá, átjárhatóvá tesznek (önmaguk és önmagunk számára). Az absztrakció ezért, ahogy Maldiney hangsúlyozza, „nem egy művelet, hanem azon világ felé való nyitás, mely a műalkotásban lép elénk” (Maldiney 2000. 326). Vagy másként fogalmazva, „az absztrakció nem egy rendszer vagy módszer, hanem egy létezési mód” (Maldiney 2000. 197). Mindebből láthatjuk – ahogy Eliane Escoubas állítja (Escoubas 2004) –, hogy Maldiney az absztrakció fenomenológusa.

Végül hangsúlyoznunk kell, hogy Maldiney új értelmet ad a pátosz gyakran idejétmúltnak tartott fogalmának. Elmélete szerint a művészet a pátosz (szenvedély, szenvedés, felfokozott érzelmi állapot) megélésének lehetősége, mivel kiragadja az embert az apátiából, felkavaró és megrendítő érzéseket kelt, feltámasztja az eltompult érzékeket. A műalkotásokkal való találkozás az önmagunkból való kilépés „ek-sztatikus” állapota. A műveknek a minden korábban lehetségesnek hitt lehetőséget meghaladó – egyszerre „lehetetlen” és valós – eljövetele teszi a velük való találkozást az egyik legmeghatározóbb léteseményé.

IRODALOM

- Becker, Oskar 2002. A szép esendősége és a művész kalandja. Ford. Menyes Csaba. In Bacsó Béla (szerk.) *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat. 7–27.
- Benveniste, Emile 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, N.R.F.
- Cézanne, Paul 1917. *Correspondance*. Paris, Grasset.
- Cheng, François 1979. *Vide et plein. La langage pictural chinois*. Paris, Seuil.
- Chrétien, Jean-Louis 2002. Lumière d'épreuve. In Serge Meitinger (szerk.) *Henri Maldiney. Une phénoménologie de l'impossible*. Putcaux, Le Cirle Herméneutique. 37–46.
- Darida, Veronika 2009. *Művészetapasztalatok*. Fenomenológiai megközelítések. Budapest, L'Harmattan.
- Escoubas, Éliane 2004. *L'Esthétique*. Paris, Ellipses.
- Gasquet, Joachim 1921. *Il y a une volupté dans la douleur*. Paris, Grasset.
- Hölderlin, Friedrich 1993. Hüperiön sorsdala. Ford. Tandori Dezső. In uő: *Versek – Hüperiön*. Budapest, Európa. 38–39.
- Klee, Paul 1985. *Théorie de l'art moderne*. Paris, Denoël.
- Maldiney, Henri 2000. *Ouvrir le rien, l'art nu*. Fougères, Encre Marine.
- Maldiney, Henri 1986. *Art et existence*. Paris, Klincksieck.
- Maldiney, Henri 1993. *L'art, l'éclair de l'être*. Paris, Les Éditions du Cerf.
- Maldiney, Henri 1973. *Regard, parole, espace*. Lausanne, Éditions l'Age d'Homme.
- Meitinger, Serge (szerk.) 2002. *Henri Maldiney. Une phénoménologie de l'impossible*. Putcaux, Le Cirle Herméneutique.
- Merleau-Ponty, Maurice 2002. A szem és a szellem. Ford. Vajdovich György – Moldvay Tamás. In Bacsó Béla (szerk.) *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat. 53–77.

- Merleau-Ponty, Maurice 1996. Cézanne kételye. Ford. Szabó Zsigmond. *Enigma*. 3. 76–90.
- Miklós Pál 1973. *A sárkány szeme. Bevezetés a kínai piktúra ikonográfiájába*. Budapest, Gondolat.
- Rilke, Rainer Maria 1983. A nyolcadik elégia. Ford. Rónay György. In uő: *Versék*. Budapest, Európa. 264–266.
- Rilke, Rainer Maria 2012. Szonettek Orfeuszhoz. Ford. Báthori Csaba. Budapest, Scolar, 2013.
- Straus, Erwin 1960. *Psychologie der menschlichen Welt*. Berlin, Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-642-87995-1>
- Worringer, Wilhelm 1989. *Absztrakció és beleézés*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest, Gondolat.

Néma művészet, beszédes esztétika

I. BEVEZETÉS

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 megélő szubjektum tapasztalatát vizsgálja, s csak azon keresztül e tárgyakat. Sorsa volt ez a diszciplínának, mely születését annak a szubjektív fordulatnak köszönhetette, ami szerint a szépség (elsődlegesen legalábbis) nem a tárgy tulajdonságaiban, hanem a hozzá forduló tekintetekben rejlik (Kant 2003. 113–114). A modern esztétika kutatási terepe olyan világ, ahol a tudomány tárgyterületének elemei, akár tudatosan, akár tudattalanul, állandóan az ontológiai szubjektivitás státuszát kénytelenek magukra venni.¹ Az esztétika semmi olyat nem vizsgál, mely ne emberek tapasztalatain alapulna, ezért lett sorsa, hogy mikor bármiféle fennálló valóság leírásába is kezd, azt mindig a befogadó mentális operációi, érzelmei, testi és nem-testi élményei 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.²

Így aztán nincs is sok csodálkoznivaló azon, ha ma a kortárs esztétikák talán uralkodó célkitűzése – ha van ilyen – az esztétikai tapasztalat pontos leírására

¹ Szubjektív ontológiájának nevezzük azokat az entitásokat, melyek létükben feltételezik az őket megélő 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 Scarle 1997. 7–9.

² Elég abba belegondolnunk, 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 (Gadamer 2003).

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 – legfeljebb hamis tudattal – idáig is tettünk. Csak hogy teljesen eltérő területeken dolgozó szerzőket említsek: Rüdiger Bubner, Yuriko Saito vagy Jean-Marie Schaeffer talán csak koncentrálják azt, ami már egyébként is minden korábbi (hagyományos) esztétika sajátja volt: csak nyíltan és őszintén teszik azt, amit egyébként is muszáj vagyunk és voltunk tenni.³ 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 annak az oka, hogy a 20. század első évtizedeitől kezdve a tudomány jellemzően e tapasztalatok leírásaival újíttotta meg magát. Épp ilyen meghatározó szerepet töltött be az esztétika *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 java részét. Két lehetőség maradt: a történeti vizsgálat, mely biztosítja azt az ironikus távolságot, azokat az idézőjeleket, melyek oltalma alatt legalább még beszélhetünk arról ma, amiről egyébként már nem lehet; és az esztétikai tapasztalatot kutató fenomenológiai vizsgálat, melynek viszont, ha jól 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 újranelismerése a történelemben és a művészet intézményesülésének vizsgálata egyrészt; az esztétikai tapasztalatnak *mint olyannak* a leírása másrészt – így állunk most (Kovács 2015. 70).

Csakhogy 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 sincsen bizonyos tudásuk arról, hogy elméletüknek mégis milyen episztemikus értéket kellene tulajdonítanunk. Nem abban az értelemben, hogy

³ Lásd főképp Bubner 1991, Saito 2008, Schaeffer 2015.

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 dűllőre jutni, minek modelljein minden mozdulata alapul: az esztétikai tapasztalat státuszának kérdésében. Márpedig úgy tűnik, a metaesztétika alapvető kérdése (mit is csinálunk, mikor esztétikai elméletet hozunk létre) épp ennek felderítésével áll a legmélyebb összefüggésben.⁴

A következőkben ehhez a vitához szeretnék egyetlen szempontot biztosítani. Amellett fogok érvelni, hogy a hagyományos esztétikák 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 abban való elrejtésében kulminálódott. Egyszerűen: az esztétikai tapasztalatok játékterének kialakításában és differenciálásában, a „néma” esztétikai tapasztalatok megszólaltatásában. A művészet némaságának metaforája természetesen nem az egyes művek jelentésnélküliségére utal.⁵ A *műalkotások lényegi eleme, hogy beszélnek*, hiszen jelentéseket közvetítenek, értelmeket adnak át, denotálnak és konnotálnak, ehhez pedig mindig össze egy kérdéssel feljűk forduló befogadóra van szükségük. Amit némaság alatt értek, az a műalkotások kiváltotta tapasztalatok *felhasználásának* meghatározatlanságára utal, arra egészen pontosan, hogy azok a végtelenül 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 állítani szeretűnk, hogy az „esztétikai tapasztalat” nem rejti magában használatának szükségszerű formáit s annak értékteli következményeit, melyet az esztétika e tapasztalatok vizsgálatával egyszerűen megragadhatna és leírhatna, hanem éppen az elmélet egy nagy történeti hagyománnyal bíró formája játszik abban gyakorta döntő szerepet, hogy ezeket az implikációkat épp így határozza meg. Az ezt kiegészítő állításom, hogy ezek a használatok konstitutívak magának a tapasztalatnak a szempontjából. Ez tűnhet körbenforgásnak, de inkább szeretűnk rá úgy gondolni, mint elmélet és gyakorlat dialektikájának egy lehetséges leírására.

⁴ Metaesztétika alatt egyszerűen olyan esztétikai elméletet értek, amely nem az esztétika tárgyterületének egyes problémáin gondolkozik el, hanem magán az esztétikai elméletképzésen, annak sajátosságain, célkitűzésein, történeti változásain stb.

⁵ Tanulmányom csak érintőlegesen foglalkozik a természet tapasztalatának esztétikai kérdésével. Alapvetően azt gondolom, és erre néhol utalni is fogok, hogy a lentebb leírtak alkalmasak e tárgyterület értelmezésére is, viszont itt nem tudtam részletezni ennek érvényességét.

II. LEÍRÁS VAGY ELŐÍRÁS

A hagyományos esztétikák mintha sosem akarnának megelégedni a pusztá 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 engednek. 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.⁶

Az esztétikának nincs olyan homogén tárgyerülete, 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 csalogány 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 viszonyokban s ránk vonatkozásukban rejtőznek. Az esztétika és a modern mű-

⁶ „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.” (Foucault 2001a. 66–67.) A beszédmódok és a személyiséggyakorlatok emlegetése ellenére nem kívánom 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 előszókat, a 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, de attól mégis eltérő területéről. E módszer színvonalas kísérletét lásd Woodmansee 1994.

vészetfilozófia anakronisztikus, agresszívan homologizáló vállalkozás,⁷ és mint ilyen: egységesítő beszédmód. Nem tárgyak vagy fogalmak önmagában fennálló egysége és közös területe, hanem egy sajátos beszédek által kijelölt és egyenművé tett tér, melyben e tárgyak, e fogalmak és ez 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.⁸

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” (Kisbali 2009. 64). Az esztétika mint beszédmód tehát nem csak az emlegetett irtózatossá sokszínű tárgyak egységét, de egyben az azokra vonatkozó viszonylag homogén tapasztalatokat, velük kapcsolatos lehetséges élményeinket is sokkal inkább feltalálja, mint pusztán fölfedezi, vallatóra fogja és leírja. Létrehoz egy teret, és létrehozza a belépés szabályait és a bent levés lehetőségeit is. Pierre Bordieu-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 (Bourdieu 2013. 316).

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 mindig szükségképp megváltoztatta vizsgált tárgyát is, mely így – mások mellett – éppen az őt megszilárdítani kívánó

⁷ „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 2010. 22.)

⁸ Ezért sem definiálok pontosabban az esztétikai tapasztalat fogalmát. Amit esztétikai tapasztalaton tanulmányomban 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 tanulmányomban 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.

tudományos mozdulatok segítségével különbözött el korábbi állapotaitól. Igaza lehet azoknak a szerzőknek, mint amilyen például Morris Weitz vagy William E. Kennick, kik szerint a tradicionális 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 (Weitz 1956, Kennick 1958). 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 legfőljebb a családi hasonlóság fogalmával adható meg. A művészről, az alkotásról vagy bármiféle esztétikai tapasztalatról örök igényű 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 radikális történetisége volt képes a leginkább zavarba hozni. Evidenciának számít, hogy amit mifelénk az utóbbi évszázadokban az alkotóról mint zseniről, az alkotásról mint önálló, monadikus, jelenségeket hordozó tárgyról, s egyáltalában a Művészetéről mint egységes és nem mellesleg 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.⁹ 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 episztemikus értékét is, hiszen így az ilyen állításoknak „igazságtartalmát semmilyen módon nem lehet a hagyományos esztétikán belül ellenőrizni” (Kovács 2015. 73).

A hagyományos esztétika nem leír, hanem alkot, létrehoz: sajátos társadalmi realitást biztosít az általa vizsgált és életre hívott tárgyaknak és attitűdöknek – lett legyen bármi önreflexiója. A művészet autonómiája, a befogadás érdeknélkülisége, az alkotó mindenféle elvárásoktól való tökéletes függetlensége valójában javarészt nem a fennálló világ tényei, hanem normák, igények és előírások. Ezért ajánlom azt, hogy ne úgy tekintsünk a hagyományos esztétikára,

⁹ „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 1998. 65.)

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.¹⁰

III. AZ ESZTÉTIKA ASZKÉZISEI

A gyakorlatot egészen szó szerint, az előírást pedig egészen tágan értem. Utóbival 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 valahogyan való fennállásából (legyen a világ itt a dolgoké vagy a tapasztalatoké), akkor mégis miért olyanok, amilyenek. Azt gondolom, hogy – már amennyiben a fentiekben nem tévedtem nagyot – az esztétika által előírt és létrehozott attitűdöknek *nem lehetséges esztétikai megalapozást adni*. Mármint: 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 paradoxona, hogy éppen abban a pillanatban nyeri el autonómiáját, a politikumtól, a moráltól és a hétköznapi kultúrától való teljes körű emancipációját, melyben a legsúlyosabb politikai, etikai, metafizikai jelentésszöveget veszi magára – sőt, lényegében autonómiáját ezek a kétségkívül hete-

¹⁰ Ez persze nem jelenti azt, hogy az esztétikai beszédmódnak tökéletes szuverenitást kellene biztosítanunk – de hát a beszédmód sosem pusztán mondatokat jelent. Azt pedig főleg nem, hogy saját nyelvünk fölött korlátlan szuverenitást tudnánk élvezni. 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.

ronóm szférák legitimálják. Ennek klasszikus példája, mikor a művészetfilozófia valláspótlékká vagy a társadalmi emancipáció elsődleges fegyverévé válik – de kizárólag autonóm formájában.¹¹

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 illetlen tapasztalatainkat, hanem arra is, hogy e tapasztalatok segítségével hogyan formáljuk meg önmagunkat azokon túl, hétköznapi életünk során: hogy hogyan ismerjük önmagunkra és működjünk társadalmunkban sajátos módokon. Az esztétika és rajta keresztül az – épp általa megalkotott – Művészet a szubjektíváció modern formájának egyik jelentős terepe.

A 20. 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 szubjektívításnak 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 beleszületnénk, hanem bizonyos aktusok, tevékenységek kicsúcsosodása, cselekvő magunkra ismerésünk eredménye. Nem adottság, hanem elért, illékony pozíció. A szubjektum mára már nem gondolható el másként, mint olyan tevékenységek következményeként, mely tevékenységek mindig valamilyen rendben, valamilyen szabályok szerint, s valami rajtunk 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 szubjektívítás nem más, mint éppen ez az önmagunkra ismerés.

Ezek a folyamatok pedig anyagiak (és itt érkeztünk 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 je-

¹¹ Ez aztán éppen annyira igaz Schillerre, mint Adornóra. Egy jellemző megfogalmazás utóbbiból: „nem a politikai műalkotásoknak van itt az idejük, de az autonóm művekbe beléköltözött a politika, és ott a leginkább, ahol azok magukat politikailag halottnak tekintik.” (Adorno 1998. 133.)

lentős 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 magukra ismerésében játszanak szerepet – akkor tehát legalábbis ezen a primer szinten valami nagyon hasonlót állítanak (Weber 2020, Foucault 2001b, Althusser 1976).¹² Ahogyan Weber figyelmét a protestáns világi aszkézis hétköznapi gyakorlataira fordítja (a vallási naplókra, az „erkölsi könyvelés” rendszerének megváltozására, a bűnös tértlenség [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” (Althusser 1976. 107) 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

¹² A szubjektumképzés gyakorlatainak „anyagi” jelzője szintén Althusserrel származik, lásd Althusser 1976. 105.

ismerésünk jelentős terepei; azok a helyek tehát, ahol egyáltalán lehetővé válik, meghozzá 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 foglalatjai játsszák 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 diszkurzíve megalapozza egy terület, 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 Művészet *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,¹³ ám azt mindenképpen jelenti, hogy a műalkotásokkal való bárminemű találkozásunk egyik jelentős normaadójaként kell előbbire 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 (Kant 1980. 126). 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” látatja, „amelyek a magatartás és az események problematikussá tételét szolgálják, továbbá lehetővé teszik, hogy az

¹³ Többek közt ez indokolja Hans Belting téziséét az autonóm művészettörténet végéről, lásd Belting 2006.

egyén valamilyen esztétikai létezés alanyaként alkossa meg önmagát” (Hunter 2003. 72–73).

Hunter megközelítése azért fontos számomra igazán, mert lehetőséget ad az esztétikai elméletek olyan leírására, mely alapvetően etikai gesztusokként kezeli azokat. Azt hiszem, joggal állíthatjuk, 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 önmagában soha nem is érdekelt annyira. E hagyomány talán elsősorban 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 kiváltotta 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.

IV. EXKURZUS ÚRIEMBEREKNEK

Ez így persze filozófiának is kissé absztrakt. Úgyhogy tennék egy kis kitérőt, melyben talán illusztrálni tudnám, hogy mire is gondolok.

Esztétikai tapasztalataink tulajdonképpen normatívája továbbra is azok érdeknélkülisége. Ez persze nem azt jelenti, hogy a tárgyhoz fűződő mindennemű (intellektuális és morális) érdekünkön végrehajtott *epokhé* valaha is tökéletesen sikeres lehetne; ahogyan azt sem, hogy ténylegesen mindenki, aki esztétikai élményeket él át, erre törekedne. És azt sem persze, hogy akinek mégis csak ez a célja, az tudna is arról, hogy amit csinál, azt esztétikai tanulmányok így szokták megnevezni. Amit állítok, mindössze annyi, hogy az uralkodó rítusaink a túrázás közbeni tájnézegetés szabályaitól a színházba járás törvényein keresztül egészen az otthoni olvasás módjaiig továbbra is az autonóm esztétika igényei szerint szerveződnek. Nemcsak lehetőségünk van arra, de időnként kötelességünknek is érezzük, hogy természeti látványokat önmagukért szemléljünk, műalkotásokat pedig csakis azért ítéljük meg. Márpedig, mint azt jól tudjuk, ez ebben a formában nem volt mindig lehetséges.

Nem azért választottam Lord Shaftesbury példáját, mert olyannyira értenék hozzá, hanem azért, mert jellemzően őt szokás az esztétikai érdeknélküliség első elméletírójának tartani. Ráadásul tanulságos lehet az is, hogy esetében egy olyan szerzőről beszélünk, aki maga, bár már önkéntelenül a szubjektív esztétika pa-

radigmáin „munkálkodik”, mégiscsak egy igazán platonikus, a szépség objektív voltában és ilyen elveiben hívő gondolkodó. Amit ki akarok mutatni, az az, hogy hogyan születik meg egy számunkra már kényelmesen elérhető és igényelhető attitűd egy olyan etikai és politikai, metafizikai és antropológiai előfeltétel-rendszerből, mely aztán a leírás során elrejtí önmagát. Hogy tehát hogyan válik az objektív esztétika rejtett forrásává az őt megalapozó szubjektívációs kísérlet.

Lord Shaftesburyt a jellegzetesen brit konzervatív politikafilozófiai hagyomány egyik úttörőjeként szokás emlegetni. Az Earl konzervativizmusa persze nem a főnálló 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 legeképeseztöbb eseménynek” – nem a jó értelemben – nevezni nem áttalló Edmund Burke állítják igen határozottan,¹⁴ a jól működő (biztonságos, polgárháborúk által nem sújtott, ezáltal általános jólétet garantáló) társadalmak nem racionális konstrukciók, nem íróasztalok fölött kitalált 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 erkölcsük 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, *sociabilitasa*,¹⁵ mely e társadalom alapja, távolról sem magától értetődő. Shaftesbury filozófiája javarészt éppen arra tesz kísérletet, hogy valahogy igazolni próbálja az ember veleszületett jóságát, egy olyan antropológiát felvázolva, mely határozottan szemben áll Hobbes fúrfangosan szövetkező farkasaival vagy Mandeville magánbűnből közerényt varázsoló méheivel. A valódi kérdése arra irányul, képes lehet-e arra az ember egyáltalán, hogy valóban morálisan cselekedjék, hogy tehát ne jutalom reményében, és ne is a büntetéstől félve tegye a jót, hanem pusztán önmagáért, s hogy így társadalmát ne önérdékeinek rafinált követése okán hozza létre, ellenben egyszerűen azért, mert erre kényszerítik természetes diszpozíciói.¹⁶ Lord

¹⁴ Vö. Hume 1994. 230–231; Burke 1990. 92.

¹⁵ „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 társasság (*sociabilitas*) erényét tételezi fel az emberben, akit így eleve társas lényként, azaz embertársai felé érdeke nélkül nyitottként és gyengéd szálakkal kötődőként gondol el.” (Szécsényi 2002. 13–15.)

¹⁶ 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 1977. 117), illetve: „A jó élőlény az, akit indulatainak

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 kétségbevonók elleni leghatásosabb fegyver az esztétikai tapasztalatokra való hivatkozás lehet. Mondhatja a társaság hobbesiánus tagja, hogy az ember természetes állapotában farkas, kinek semmifajta veleszületett vágya nincsen az illemre, a kellemes 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 (Shaftesbury 2008. 76).

Ez a következtetés persze akkor lehet jogos, ha az ízlés univerzális. S nemcsak 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 helyesnek¹⁷ – hogy az ízlés mindenhol ugyanazt, nevezetesen a Természetet csodálja. Ahogyan a morál az ember természetes diszpozícióiból származik (Hutcheson ezt hívja majd *moral sense*-nek),¹⁸ 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

természetes hajlama, vagy beállítottsága *elsődlegesen és közvetlenül*, nem pedig *másodlagosan és véletlenül*, a jóra irányít, és a rossz ellen fordít.” (Shaftesbury 2004. 20.)

¹⁷ „»Divatos úriembereken« azokat az embereket értem, akikben a természettől helyes géniusz vagy a megfelelő oktatás kialakította a természetes báj és az illendőség iránti érzéket. Egyesek pusztán 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.” (Shaftesbury 2008. 72.)

¹⁸ „Egy felsőbbrendű érzék révén, mit én erkölcsi érzéknek nevezek, kellemességet érzékelünk, 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.” (Hutcheson 1977. 328–329.)

művészetben és a környezetünk puszta szemlélésében felbukkanó örömeztetés is a természet örök törvényeire vezethető vissza.¹⁹ 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.

Ahogy az Jerome Stolnitz alapvető tanulmánya óta tudható, vélhetően Lord Ashley volt az első, aki az érdeknélküliséget (*disinterestedness*) mint sajátosan esztétikai problémát tárgyalta (Stolnitz 1961). Ha még nem is beszélhetünk itt a kanti értelemben vett, az „intellektuális érdeken” is innen lévő tetszésről, az mégis nyilvánvaló, hogy a természet szemlélése, annak arányainak, harmóniájának, rendjének alapvető tapasztalata már Shaftesburynél is pusztán *önmagáért* kell tetsszen, 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. Így néz ki, csak legföljebb 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 (Mortensen 1997. 107–117). Úgy vélem, 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.

¹⁹ „A tagjaiban lévő természetes *sociabilitast* kiművelő, jó társaságként elgondolt társadalom koncepciója, ahol az ember belső érzékei konstituálják a közös létezés kereteit, alapozzák meg az együttélési szabályokat, ahol a szépérzék, a morális érzék, a *sensus communis* és a politikai ítélőerő [...] egy s rófra jár, lehetővé teszi annak felismerését, miért van szoros és mély kölcsönhatás a világ esztétikai, erkölcsi és politikai aspektusa között több jelentős 18. századi gondolkodónál.” (Szécsényi 2002. 60.)

V. A JÓINDULATÚ IDEOLÓGIÁKRITIKA

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 tradicionális esztétikákat ért legkomolyabb kortárs kritikáknak.²⁰ Narratívám elemeit lényegében olyan érvekből szedegtettem 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, eklekticizmusán túl, elválasztja tanulmányom narratíváját az itt felsoroltaktól, az nem más, mint nagyfokú jóindulata.

Azt akarom csak mondani, hogy a tradicionális esztétika fenti értelmezésével semmifajta bíráló nem állt szándékomban; és főképp azt, hogy ez a pozíció nem elfoglalhatatlan. Azt 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 ezen 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.

Itt persze arra sem tér, sem idő nincs, hogy részleteiben érveljek az érték-teli, vállaltan kontingens és partikuláris esztétikai előírások jelentősége mellett – vagy akár amellet, ami mindezt megalapozná, hogy ti. egyáltalán miért lehet legitim egy ilyen érvelés. 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;²¹ ahogy talán azt is érdemes volna megkérdezni, hogy mit is jelent az a kifejezés, hogy a *tapasztalat mint olyan*. Ha a tanulmányomban az lett volna a célo, hogy a pragmatista művészetfilozófiával, a hétköznapi esztétikával, a természetesz-tétikával, de egyáltalán az „empirikus esztétikával” vitatkozzam, akkor ezeket

²⁰ A korábban idézettekben túl lásd például: Bourdieu 2016, Danto 1997, Schaeffer 2000 és a maga ambivalens módján Eagleton 1990.

²¹ Erre adott már határozottan nemleges választ a fiatal Lukács is, lásd Lukács 1977. 402.

a kérdéseket fel nem tenni persze megbocsáthatatlan bűn lett volna, csakhogy nem is állt szándékomban ilyesmi.²² Nem azt akartam állítani, hogy a hagyományos esztétika volna az egyetlen, ami valójában létezik; és azt sem, hogy valami módon kiemelt kulturális, társadalmi, művészeti stb. szereppel bírna. Amit állítok, az csak annyi, hogy ha mind egy szálig 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 mindeképpen egy kicsit pontosabb önismerettel.

Ezért javaslom, hogy tekintsük a klasszikus esztétikai hagyományt (beleértve a huszadik századi kontinentális művészetfilozófiák java részét) 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 (ha egyáltalán van ilyen), 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, ahogy azt meghalljuk. Nem tagadom, hogy létezhet 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 különbségtevés, ami, mint tudjuk, mindig megelőzi az eredendő és sosem volt azonosságot (Derrida 2014). Ha valamire biztat bennünket egyáltalán a hagyományos esztétika, az éppen az, hogy vegyük észre, a festmény előtt, a felhők alatt nemcsak nézünk, de ezt a nézést és közben önmagunkat is csináljuk; és hogy e mód megteremtésében, ha éppen a beszédmód által kijelölt lehetséges pozíciók között is, részleges szabadságunk van. Így talán a hagyományos esztétikai hagyomány nem pusztán a tűpontos leírás előtörténetének, hanem autonóm, önértékkel bíró diskurzusnak is tűnhet majd – mely önérték itt persze csak önjogán is értékes tudásformát jelent.²³

²² Már csak azért sem, mert az utóbbi pár évtizedben olyannyira széleseké és multidiszciplinárisan is rétegzetteké váltak ezek a kutatások, hogy ember legyen a talpán, aki bátran, de nem naivan akar velük szemben határozott kritikát kifejtteni. Az Oxford University Press kézikönyveinek listájára épp tavaly, 2022-ben került fel az empirikus esztétika kézikönyve, mely megelőzve a szintén nem papírvékony 2005-ös esztétika-kézikönyvet, röpké ezeregyszáz oldalra rúg, mindösszesen negyvenhat fejezettel (lásd Nadal–Vartanian 2022).

²³ Az esztétikai gyakorlatrendszer, melyet Richard Shusterman ajánl – az átélő test figyelmesebbé, élesebbé tétele – ezért nem jelent olyan nagyon sokat a konkrét esztétikai tapasztalat árnyalásában. *Maga az élvezet*, amit itt az esztétikai tapasztalat nulla fokának nevez-

Ezzel természetesen még csak sugallni sem szeretném, hogy az esztétikai gondolkodás függetlenedhetne attól a valóságtól, melyre referál. A hagyományos esztétika nem „élményt nyújtó szövegelés”,²⁴ hanem egy történetileg változó diskurzus, mely 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 igazág 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.

Persze, és akkor mi van? Az esztétikai nevelés, 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 (Schiller 2005; Marcuse 1978). 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 18. század

tem, hiába lehet feltétele annak, talán a legkevésbé mérvadó a tapasztalat konkrétságában. Készséggel elfogadom, hogy az angyaloknak nincsenek esztétikai tapasztalataik, de ettől még a jóga nem fog abban sokat segíteni, hogy differenciáltan élhessük meg a *Sátántangót* (vö. Shusterman 2000. 469–504).

²⁴ Az idézőjelek között szereplő kifejezést kritikusabb névtelen bírálótól kölcsönözöm, akinek ezúton is köszönöm megjegyzéseit. A célom az idézéssel persze nem a polémia volt, pusztán nagyon szellemesnek, de szándékaim szempontjából elhibázottnak találok a kritikai éllel megfogalmazott kifejezést.

óta gondolni volt szokás. Márpedig ahogy „nem az embereknek van szükségük a művészetre, hanem a művészetnek van szüksége az emberekre” (Seregi 2021. 193), úgy az is igaz, hogy az esztétikai gyakorlatok jelentőségét talán messze 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 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.²⁵ Ha nincs magunkon végzett szívós esztétikai munka, akkor az a művészet sincs, mely úgy és azért jött létre, hogy ilyen operációk 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 nemcsak a csillagos égbe, de egy tarajos sülbe is beleírhatta volna önnön 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

²⁵ Tudomásom van róla, hogy bonyolultabb ez a kérdés annál, minthogy elüthető volna egy lábjegyzettel, de a térszűke okán nincs más lehetőségem. Azt gondolom, hogy a magasművészet és a populáris művészet különbsége és értékkülönbsége körül forgó diskurzus nem jár túlzottan jó utakon, ha a téma bevett analitikus tárgyalását követi. A kérdésfeltevés azon módja ugyanis, mely adott műalkotáshalmazok jól leírható tulajdonságaiban akarja megragadni a két műalkotáscsoport különbségét, éppen arról nem vesz tudomást, ami itt számunkra a legfontosabb, hogy ti. ezek nem pusztán műalkotáscsoportok. Mikor magasművészetről, tömegművészetéről, populáris művészetéről stb. beszélünk, akkor valójában távolról sem *kizárólag* egyes művek jól definiálható halmazait, hanem befogadási, alkotási módokat, a terjesztés különböző formáit is tárgyaljuk egyben. Ha van „értékkülönbség”, az valahol itt van, nem pusztán a művek intrinzikus sajátosságaiban. Az említett megközelítés összefoglalójához lásd Bárány 2018. A tömegművészet bevett definíciója pedig Noël Carroll nevéhez köthető, lásd Carroll 1992. 20.

ad lehetőséget, de mindenesetre többfelé, 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 küzdjön azzal, hogy – legalábbis más tudományokhoz képest – viszonylag „tényfüggetlen”. Talán egyre többször kellene feltennünk azt a kérdést, 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 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 sajnos) nem pusztán 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 (Deleuze–Guattari 2013. 69–72). Ez az esztétikai tapasztalat leírásának esetében is épp így igaz: egy elmélet értékét nemcsak az fogja meghatározni, hogy az milyen viszonyban áll az adott valósággal (esetünkben azzal a bizonyos nulla fokkal), hanem az, 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 azokat meg is dolgozza. 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* függetleníttette is elméletei értékelését a tények világának szempontjaitól. Ez viszont semmit nem vonhat le az érvelés benső argumentatív szigorának és hétköznapi 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; csakhogy 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 pusztán konformizmussá. Lehet, hogy az esztétikai beszédmódot önmagán kívül senki sem szervezi, de annak árnyaltságához azért hozzájárulhatunk; lehet, hogy az esztétika hatalom, de a hatalmon kívül csak a vákuum van.

IRODALOM

- Adorno, Theodor W. 1998. Elkötelezettség. Ford. Bán Zoltán András. In *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon. 117–133.
- Althusser, Louis 1976. Idéologie et appareils idéologiques d'état. Notes pour une recherche. In *Positions*. Paris, Éditions Sociales. 67–125.
- Bárány Tibor 2018. Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában. *Magyar Filozófiai Szemle*. 62/1. 130–162.
- Belting, Hans 2006. *A művészettörténet vége*. Ford. Teller Katalin. Budapest, Atlantisz.
- Bourdieu, Pierre 2013. *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola.
- Bourdieu, Pierre 2016. *La Distinction. Critique social du jugement*. Paris, Minuit.
- Bubner, Rüdiger 1991. A jelenkori esztétika néhány feltételéről. Ford. Mesterházi Miklós. *Athenaeum*. 1/1. 151–189.
- Burke, Edmund 1990. *Töprengések a francia forradalomról*. Ford. Kontler László. Budapest, Atlantisz.
- Carroll, Noël 1992. The Nature of Mass Art. *Philosophic Exchange*. 23/1. 5–37.
- Danto, Arthur C. 1997. *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Budapest, Atlantisz.
- Deleuze, Gilles – Félix Guattari 2013. *Mi a filozófia?* Ford. Farkas Henrik. Budapest, Műcsarnok.
- Derrida, Jacques 2014. *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest, Typotex.
- Eagleton, Terry 1990. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford, Blackwell.
- Foucault, Michel 1998. A diskurzus rendje. Ford. Romhányi Török Gábor. In *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*. Budapest, Pallas Stúdió – Attraktor. 50–74.
- Foucault, Michel 2001a. *A tudás archeológiája*. Ford. Perczel István. Budapest, Atlantisz.
- Foucault, Michel 2001b. *A szexualitás története II. A gyönyörök gyakorlása*. Ford. Albert Sándor. Budapest, Atlantisz.
- Gadamer, Hans-Georg 2003. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris.
- Hume, David 1994. Az eredeti szerződésről. Ford. Takács Péter. In *Hume összes esszéi II.* Budapest, Atlantisz. 225–246.
- Hunter, Ian 2003. Esztétika és kritikai kultúrakutatás. Ford. Pásztor Péter. In Wessely Anna (szerk.) *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris – Láthatatlan Kollégium. 71–95.

- Hutcheson, Francis 1977. Vizsgálódás az erkölcsi jóról és rosszról. Ford. Fehér Ferenc. In Márkus György (szerk.) *Brit moralisták a XVIII. században*. Budapest, Gondolat. 325–389.
- Kant, Immanuel 1980. Pöhlitz-féle metafizikai előadások (1788–89). Ford. Vidrányi Katalin. In *A vallás a pusztá és határain belül és más írások*. Budapest, Gondolat. 123–128.
- Kant, Immanuel 2003. *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris, 2003.
- Kennick, William E. 1958. Does traditional aesthetics rest on mistake? *Mind*. 67/7. 317–334.
- Kovács András Bálint 2015. Esztétika: filozófia, tudomány, ideológia. 2000. 27/6. 65–78.
- Kisbali László 2009. Ízlés és képzelet. Az esztétikai beszédmód kialakulása a XVIII. században. In *Sapere Aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*. Budapest, L'Harmattan. 61–71.
- Lukács György 1977. Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez. In *Ifjúkori írások*. Budapest, Magvető. 385–421.
- Marcuse, Herbert 1978. *The Aesthetic Dimension. Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston, Beacon Press.
- Mortensen, Preben 1997. *Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art*. Albany, SUNY Press.
- Nadal, Marcos – Oshin Vartanian (szerk.) 2022. *The Oxford Handbook of Empirical Aesthetics*. Oxford, UP.
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következők művei*. Budapest, Atlantisz.
- Saito, Yuriko 2008. *Everyday Aesthetics*. Oxford, University Press.
- Schaeffer, Jean-Marie 2000. *Adieu à l'esthétique*. Paris, PUF.
- Schaeffer, Jean-Marie 2015. *L'expérience esthétique*. Paris, Gallimard.
- Schiller, Friedrich 2005. Levelek az ember esztétikai neveléséről. Ford. Papp Zoltán. In *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz. 155–260.
- Searle, John R. 1997. *The Construction of Social Reality*. New York, Free Press.
- Seregi Tamás 2021. *Jövőbe szédülő lendülettel*. Budapest, Prac.
- Shaftesbury, Lord Ashley 1977. Moralisták. Filozófiai rapszódia. Ford. Fehér Ferenc. In Márkus György (szerk.) *Brit moralisták a XVIII. században*. Budapest, Gondolat. 71–248.
- Shaftesbury, Lord Ashley 2004. *Értekezés az erényről és az érdemről*. Ford. Aniot Judit. Budapest, Helikon.
- Shaftesbury, Lord Ashley 2008. *Sensus communis. Esszé a szellem és a jó kedély szabadságáról*. Ford. Harkányi András. Budapest, Atlantisz.
- Shusterman, Richard 2003. *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása*. Ford. Kollár József. Pozsony, Kalligram.
- Stolnitz, Jerome 1961. On the Origins of „Aesthetic Disinterestedness”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 20/2. 131–143. DOI:10.2307/427462
- Szécsényi Endre 2002. *Társasság és tekintély. Esztétikai politika a XVIII. századi Angliában*. Budapest, Osiris.
- Weitz Morris 1956. The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 15/1. 27–35. DOI:10.2307/427491
- Weber, Max 2020. *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme*. Ford. Ábrahám Zoltán. Budapest, L'Harmattan.
- Woodmansee, Martha 1994. *The Author, Art and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York, Columbia University Press.

Az esztétikai normativitás három modellje*

I. AUTONÓMIA

Kezdjük egy viszonylag magától értetődő állítással: a műalkotások értelmezése és értékelése szabályvezérelt cselekvés. Ám a „műalkotásként” kategorizált tárgyakat nem mindig *ugyanarra* használjuk, és nem *egyforma* szempontok szerint ítéljük meg a minőségüket. A profi irodalomkritikus megpróbál minél komplexebb „jelentéseket” kicsiholni a szövegből, és ha igyekezetét siker koronázza, nagyra értékeli az alkotást. A műkincskereskedő árgus szemmel végigmustrálja a megvételre ajánlott festményt, rejtett sérülések után kutatva, amelyek esetleg csökkenthetik a műtárgy piaci értékét. A boldogságban úszó szerelmes újból és újból végighallgatja az operaáriát, amelynek linkjét egy távoli ismerőstől kapta meg a Facebook Messengeren, mert nagyon szeretne rájönni, talányos jóakarója mit akarhatott neki üzeni épp ezzel a videóval.

Miben hasonlítanak egymásra ezek az esetek (valamint a hétköznapi műbefogadás további sztenderd példái)? Egyrészt a tapasztalat struktúrájában: az alany tüzetesen szemügyre veszi a műalkotást, hogy jelentéseket tulajdonítson neki (vagy éppen „engedi”, hogy a tárgy érzékileg és emocionálisan hasson rá), majd pedig megítéli a mű és/vagy a tapasztalat minőségét. Másrészt abban, hogy az interpretáció és az értékítélet megalkotásának normáit a tevékenység aktuális céljai jelölik ki. *Ha* erre és erre szeretnénk használni a műalkotást, akkor így és így *kell* megközelítenünk a tárgyat (ami magában foglalja, hogy a tárgy releváns tulajdonságaira koncentráljunk a tapasztalat során, és a megfelelő mentális képességeinket „aktivizáljuk”), valamint ilyen és ilyen módon *kell* ítéletet alkotnunk a minőségéről.¹

* Tanulmányom a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, valamint a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-5-BME-418 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. Szeretnék köszönetet mondani Radnóti Sándornak, Réz Annának, Tózsér Jánosnak és a *Magyar Filozófiai Szemle* két anonim bírálójának, hogy megjegyzéseket fűztek tanulmányom korábbi változatához.

¹ Ez még a műalkotások elmélyült, „érdek nélküli” befogadásának eseteire is áll. Elképzelhető, hogy a Művészet Szent Csarnokait azért keressük fel (ha egyáltalán léteznek ilyenek), hogy kontemplatív módon gyönyörködjünk a kiállított alkotások szépségében. Ám

Azok a filozófusok, akik a művészet *relatív autonómiája* mellett érvelnek, úgy gondolják: bár a művészeti gyakorlatok folytonosak más társadalmi gyakorlatokkal, mégis *van valami*, ami a művészetet lényegileg megkülönbözteti minden más emberi tevékenységtől. (A *radikális autonómia* hívei az előbbi feltevést tagadják.) Ez azt is jelenti, hogy a műalkotásokra *mint műalkotásokra* irányuló cselekvések indokait és normáit a „művészet birodalmának” sajátos „törvényeiből” kell levezetnünk. Kevésbé metaforikusan fogalmazva: a műalkotások mint műalkotások (innen fogva: műalkotás_m) értelmezésének és értékelésének *sajátos normái* vannak.² A fenti példákban említett műértők közül kizárólag a profi irodalomkritikus élt át valóban művészi élményt: egyedül az ő tevékenysége irányult a műalkotásra_m, és csak ő törekedett rá, hogy megállapítsa az alkotás *művészi értékét*. (Hiszen hát el akarta dönteni, hogy a szövegnek sikerült-e ellátnia egy olyan funkciót, amelyet hagyományosan a művészetnek tulajdonítunk: komplex jelentéslehetőségeket felkínálni a kreatív értelmező számára.)³ Vele szemben a műkincskereskedő a tárgy piaci értékére volt kíváncsi, és ennek a

ennek az értelmezői gyakorlatnak is megvannak a maga „szabályai”. Bizonyos dolgokat *nem helyes* megennünk a műalkotásokkal (mondjuk profán politikai üzeneteket tulajdonítani nekik); mondhatni a Művészet Szent Csarnokaiból is kitessékelik azokat, akik nem megfelelően viselkednek.

² A művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának téziséét jóval általánosabban is megfogalmazhatjuk, abból kiindulva, hogy a műalkotások értelmezése és értékelése csupán az *egyik alelete* az esztétikai cselekvéseknek. A műalkotások hétköznapi használatát (az egyedi esztétikai „választásainkat” éppúgy, mint a műtárgyak gyűjtésének, megőrzésének, terjesztésének közösségi gyakorlatát stb.), akárcsak a művészet intézményes közegén belül zajló további tevékenységeket (kuratori praxis, koncertszervezés, finanszírozási döntések) szintén sajátos normák vezérlik – az esztétikai normativitás átfogó elméletének pedig ezekről is számot kell adnia. Az ún. *network*-elmélet (Lopes 2015, 2018) képviselői ez utóbbi úton indulnak el: szerintük nem helyes a művek „művészi befogadását” alapesetnek tekinteni (lásd Shelley 2022); helyette inkább arra kell koncentrálnunk, hogy az esztétikai cselekvések sajátos indokai mint *gyakorlati indokok* hogyan igazolják (racionalizálják) a cselekvéseket a társadalmi tevékenységek hálózatán belül. Manapság egyre több filozófus gondolja úgy, hogy az esztétikai normativitás kérdéseire – leginkább arra, hogy a művészeti világ „szabályai” *miért és hogyan* írnak elő kötelezettségeket a gyakorlatok résztvevői számára – a nélkül is választ adhatunk, hogy a tárgyak művészi vagy esztétikai értékének fogalmára hivatkoznánk (lásd Kubala 2020). Nem vagyok róla meggyőződve, hogy ezek az elméletek tényleg jól szolgálják a mérsékelt autonomista céljait; ám e problémával jelen tanulmányomban nem foglalkozom. A továbbiakban kizárólag az esztétikai normativitás azon elméleteit vizsgálom, amelyek kifejezetten a műalkotások értelmezésének és értékelésének normativitására kívánnak magyarázatot adni, és a normák „erejét” a művek (vagy a tapasztalat) sajátos értékéből vezetik le.

³ Ezzel a példával természetesen nem szeretném azt sugallni, hogy kizárólag a *professzionális* értelmezők tevékenysége felelne meg a művészi (vagy esztétikai) tapasztalat kritériumainak, vagy hogy a befogadónak minden esetben *nyilvánosan reflektálnia* kellene az általa átélt élményre ahhoz, hogy tapasztalata a műalkotás_m tapasztalatának minősüljön. Mindazonáltal az esztétikai normativitás összes hagyományos elmélete abból indul ki, hogy a befogadó *kompetens* módon használja a mentális képességeit az esztétikai tapasztalat során – pontosabban: *így kell* használnia őket. (A *network*-elmélet ezzel az elképzeléssel is többé-kevésbé szakít; lásd Van der Berg 2020. 9.) Az esztétikai normativitásból fakadó ismeretelméleti követelményekre a 2. rész elején még röviden visszatérek.

célnak rendelte alá a műalkotásra irányuló tapasztalatát; persze a piaci érték meghatározásához hősünknek (egyebek mellett) sokat kellett tudnia a festmény művészettörténeti jelentőségéről is. A boldog szerelmes esete az operaáriával sok fejlődést okozhat a relatív autonómia híveinek. Minden attól függ, hogyan egészítjük ki a példa leírását a hiányzó részletekkel. *Ha* a személyes üzenet „dekódolásának” ebben az esetben előfeltétele volt, hogy a néző teljes egészében megértse a művet, és nem csak az volt a dolga, hogy kulcsszavak után kutasson az ária szövegében, vagy egyedül a kifejezett érzelmi állapot intenzitására koncentráljon, akkor azt mondhatjuk: a műalkotás értelmezéséhez és értékeléséhez a műalkotás_m értelmezésére is szükség volt.⁴

A művészet relatív autonómiájának álláspontja (innenről fogva: mérsékelt autonomizmus) ebben a formában ritkán artikulálódik a kortárs analitikus művészettudományokban, azonban implicit módon rendre megjelenik az esztétikai normativitás és a művészi (és/vagy esztétikai) érték természetéről szóló vitákban. A mérsékelt autonomista a következő gyenge tézis mellett kötelezi el magát:

(RA) A műalkotás_m értelmezésének és értékelésének folyamatát sajátos normák irányítják, ami a művészetbefogadás gyakorlatát részlegesen megkülönbözteti minden másféle értelmezői és értékelési gyakorlattól.⁵

A mérsékelt autonomistának meg kell magyaráznia, mit jelent, hogy a műalkotás_m befogadását vezérlő interpretációs és értékelési normák *részlegesen* elkülönülnek minden másfajta normától. Az egyik lehetséges megoldás az, ha a magyarázati viszonyok irányából ragadja meg a jelenséget – azt állítva, hogy az előbbi normákat *nem lehet maradéktalanul visszavezetni* az utóbbiakra.

Példának okáért a műalkotások_m nyelvi tartalmának megértését nem tudjuk adekvát módon leírni pusztán a különböző nyelvi konvenciók és pragmatikai elvek működésére hivatkozva. A művek explicit és implicit jelentéselemeinek levezetése, illetve kikövetkeztetése során az olvasónak időnként el kell szakadnia a hétköznapi kommunikáció folyamatait irányító általános *nyelvi és kommunikációs normáktól*. Ha nem így tesz, hibát követ el. (Az a kritikus, aki a költemény szövegéből csupán a leginkább magától értetődő társalgási implikatívákat vezeti le, nem jól végzi a dolgát.) Persze ez nem jelenti azt, hogy a megszokott nyelvi konvenciók és kommunikációs normák a műalkotások_m megértése során egytől egyig érvényüket vesztenék. A relatív autonómia híve mindössze annyit állít: az esetleges eltérésekre és különbségekre akkor adhatunk jó magyarázatot, ha azt

⁴ Lásd ezzel kapcsolatban Robert Stecker (2013, 2015) és Julian Dodd (2013, 2014) vitáját arról, hogy a műalkotások „személyes” értéke részét képezheti-e a művészi értéknek.

⁵ „Értelmezésen” itt és a továbbiakban nem csupán a műalkotások „jelentésének” meghatározását értem, hanem a művek *teljes mentális feldolgozását* vagy „befogadását”, amely többféle képesség – érzékelés, kogníció, affektív válaszok, képzelet stb. – működését is magában foglalja.

feltételezzük, hogy ezek a művészetbefogadás gyakorlatának sajátos természetéből fakadnak. Továbbá: a műalkotások_m értékelését irányító normákat nem lehet teljes egészében visszavezetni az *erkölcsi normákra* – miközben persze a narratív műalkotások hatásmechanizmusa rendszerint erősen támaszkodik a különböző morális érzelmeinkre és értékítéleteinkre. (Következésképpen egyetlen művet sem ítélnénk művészi értelemben rossznak önmagában azért, mert tárgyiasító módon ábrázolja a női karaktereket, vagy mert némelyik szereplő visszatérő jelleggel rasszista nézeteket hangoztat. Mint ahogyan a mű esetleges negatív morális következményeit is el kell választanunk a műalkotás_m művészi értékének megítélésétől. Erre a kérdésre a későbbiekben még visszatérek.) Vagy: a műalkotások_m nyilvános értékelésének folyamatát irányító normákat nem lehet teljes egészében visszavezetni az aktuálisan érvényes *társadalmi-politikai normákra*, illetve a szerző és a befogadók tényleges szociális helyzetére, hatalmi-politikai érdekeire stb. – jóllehet a művek időnként valóban igyekeznek kiszolgálni bizonyos politikai ízlésközösségek elvárásait. (Azaz egyetlen műalkotás_m művészi értékét sem növeli vagy csökkenti pusztán az a tény, hogy a mű bizonyos politikai identitások artikulációjára vállalkozik.) Végül: a műalkotások_m értékelését irányító normákat nem lehet visszavezetni a gazdasági racionalitásból fakadó normákra – miközben a művek fogyasztása jellemzően piaci környezetben zajlik, és ez az alkotások létrehozására is hatást gyakorol. (Értsd: önmagában a piaci siker vagy kudarc ténye nem legitimál semmilyen művészi értékítéletet.)

A mérsékelt autonomista tehát azt állítja, hogy a műalkotások_m befogadását irányító normák magyarázatából kiküszöbölhetetlen az az elem, hogy a leírás valamelyik lényegi pontján a műalkotásokra_m hivatkozunk. Mindemellett elismeri, hogy a magyarázatban másféle társadalmi gyakorlatok normái is szerepet kaphatnak – sőt, szerepet is kell kapniuk. (Szemben a radikális autonomistával, aki szerint egyenesen fogalmi hiba vagy kategóriahiba a műalkotások_m értelmezését kommunikációs folyamatnak tekinteni, a műveket erkölcsi szempontból megítélni, vagy a művészi érték tényeit az aktuális befogadók társadalmi helyzetére, fogyasztói szokásaira vagy gazdasági érdekeire visszavezetni.)

A mérsékelt autonomisták tézise egyszerre leíró és normatív jellegű. RA azt állítja, hogy a műalkotás_m értelmezésének és értékelésének folyamatát ténylegesen irányító normákban van *valami közös* – még akkor is, ha ez a tény nem hozzáférhető a normákat alkalmazó személyek perspektívájából.⁶ (Elképzelhető, hogy a

⁶ Tanulmányom egyik anonim bírálója úgy értelmezte a fenti leírást, mintha a mérsékelt autonomista a műalkotások_m értelmezésének és értékelésének valamiféle *történelemfeletti*, azaz ízlésközösségeken átívelő normáit keresné – és hiányolta, hogy nem érvelek e normák létezésének lehetősége mellett. Mindazonáltal nem „történelemfelettségéről” van szó, hanem fogalmi absztrakcióról. (Vö.: a nyelvi udvariasság konvenciói koronként és társadalmi közegként feltűnően különböznek egymástól, a jó udvariasságelméletek mégis képesek azonosítani azokat az általános udvariassági elveket és stratégiákat, amelyek e sokféleség mögött állnak, a nyelvi cselekvéstípus funkciójában horgonyozva le a magyarázatot – anélkül, hogy bármiféle „történelemfeletti” normák létezését feltételeznék.) A mérsékelt autonomista abból indul

professzionális irodalomkritikus szerint az olvasóblogger vagy a booktuber nem műalkotásként fogadja be a szöveget, mivel nem fordít elég figyelmet a mű „nyelvi megalkotottságára” – ám lehet, hogy téved, ugyanis a valóságban mindkettejük tevékenységét ugyanazok az *implicit* értelmezői és értékelői normák irányítják; legfeljebb a művészi élmény utólagos reflexiójának mélységében van különbség.) Abban az értelemben viszont RA egyértelműen normatív elv, hogy azt állítja: ami nem felel meg a mérsékelt autonomista által javasolt leírásnak, azt nem a műalkotás_m értelmezésének és értékelésének eseteként *kell* leírunk – még akkor sem, ha a nyilvános kritikai diskurzus résztvevői ezt másként gondolják. (Előfordulhat, hogy egy értelmező közösség tagjai szentül hiszik, hogy a műalkotás lényegéről beszélnek, amikor számon kérik egy dalszövegen, hogy szexista nézeteket „terjeszt”, függetlenül attól, hogy a szexizmus ténylegesen milyen funkciót tölt be az alkotás egészén belül – ám ez téves meggyőződés: ezek a személyek nem a műalkotásokat_m értelmezik.) Természetesen a mérsékelt autonomistának nem kell *revizionista* elemzést nyújtania a tényleges műértői gyakorlatokról – minden attól függ, milyen elméletet fogad el az esztétikai normativitásról.

Rövid terminológiai megjegyzés: a szakirodalom szóhasználatával összhangban azokat az elméleteket nevezem az *esztétikai normativitás* elméleteinek, amelyek megadják a műalkotás_m értelmezését és értékelését irányító sajátos normák *általános formáját*. A megnevezés, mint látni fogjuk, kissé félrevezető, mert számos olyan elmélet létezik, amely az „esztétikai” kifejezést szűkebb értelemben használja, és megengedi, hogy a műalkotások_m értelmezését és értékelését ne kizárólag (efféle szűkebb értelemben vett) esztétikai normák irányítsák. A *művész(et)i normativitás* talán pontosabb kifejezés lenne, de az egyszerűség kedvéért maradok a hagyományos megnevezésnél.

A mérsékelt autonomista számára az okozza a legkomolyabb nehézséget, hogy igen magas absztrakciós szinten kell megfogalmaznia az elemzését. Mi az, ami a művészet változatos gyakorlatait lényegileg összekapcsolja egymással, s egyúttal autonómiával ruházza fel a művészetet? Hogy választ adhasson a kérdésre, a mérsékelt autonomistának olyan elméletet kell kidolgoznia az esztétikai normativitásról, amely a műalkotások összes fontosabb esetére alkalmazható – miközben számot vet azzal a ténnyel, hogy a művészet eredendően kreatív tevékenység, s ezért a műalkotások osztálya logikailag nyitott (mind a tárgyak tulajdonságait, mind a művek szándékolt hatásmechanizmusait tekintve). Röviden: az esztétikai normativitás elméletének meg kell felelnie a *leíró adekvátság* kritériumának:

ki, hogy jól megválasztott konceptuális eszközökkel elvileg meg lehet ragadni azt, ami *lényegileg közös* a ténylegesen létező értelmezési és értékelési gyakorlatok eltérő normáiban; és ez sajátosan filozófiai, nem pedig művészetszociológiai vagy kultúrtörténeti feladat. Persze közel sem evidens, hogy valóban érdemes elvonatkoztatni az egyes értelmezési gyakorlatok nem közös elemeitől; lehet, hogy az eredményül kapott absztrakt fogalmi konstrukciónak egyszerűen nem lesz magyarázóereje. Ám az az állítás, hogy mindez nem is *lehetséges*, igazolásra szorul – a bizonyítás terhe pedig a mérsékelt autonomista ellenfelére hárul.

(LA) A műalkotás_m értelmezésének és értékelésének folyamatát irányító normákat úgy kell meghatározni, hogy ezek a normák a műalkotások (és a hozzájuk tartozó művészi hatásmechanizmusok) heterogén osztályának minél több elemére érvényesek legyenek.

Másképpen fogalmazva: ha valami ténylegesen műalkotás, akkor olyannak kell lennie, hogy a műalkotások_m értelmezését és értékelését irányító normák hatálya alá tartozhasson. (Függetlenül attól, hogy aktuálisan azok alá tartozik-e. Ritka esetben előfordulhat, hogy egy értékes műalkotást tévedésből lakás-díszítőelemként használnak a tulajdonosai, azaz nem műalkotásként_m kezelik.) Természetesen ezt a kritériumot az esztétikai normativitás elmélete úgy is teljesítheti, hogy diszjunktív feltételeket határoz meg – értsd: a narratív művek esetében ezek és ezek a műalkotás_m befogadását vezérlő normák, a propozicionális tartalmat nélkülöző, „tisztán” zenei vagy képzőművészeti alkotások esetében ezek és ezek, és így tovább... Ám az elméletnek csak akkor lesz magyarázóereje, ha arra a kérdésre is választ ad, hogy mi köti össze egymással ezeket a feltételeket – túl azon, hogy mindegyik az „esztétikai normativitás” címkéje alá tartozik.

LA nem tartalmaz filozófiai tézis, hanem az esztétikai normativitás elméleteire vonatkozó általános metodológiai elv, amely mindössze annyit köt ki: egy ilyen elmélet akkor elfogadható, ha a műalkotások minél tágabb körére lehet alkalmazni. Nem írja elő, hogy az elméletnek meg kellene határoznia a műalkotás fogalmát; az esztétikai normativitás természetével foglalkozó filozófus megteheti, hogy egyszerűen adottnak tekinti a „műalkotás” kifejezés extenzióját (ha a jelentését nem is), és ennek alapján fog neki a műalkotás_m értelmezését és értékelését vezérlő normák elemzésének. Ami józan módszertani döntésnek tűnik, elvégre nem lehet minden filozófiai feladatot egyetlen teoretikus projekt keretei között elvégezni. Mindazonáltal az esztétikai normativitás minden elmélete kapcsán érdemes feltenni azt a kérdést, hogy a szerző a „műalkotás_m” fogalmát valamilyen művészetfogalom és -definíció alapján vezeti-e be (és ha igen, vajon a művészet esszencialista/funkcionalista vagy proceduralista elméletével dolgozik-e, ezekről lásd Abell 2012), vagy attól függetlenül.

Összefoglalva: a mérsékelt autonomista nincs könnyű helyzetben, mert az esztétikai normativitás olyan elméletére van szüksége, amely képes két különböző – és egymással részben ellentétes – magyarázati funkciót ellátni. Egyrészt elég általános leírást nyújt a műalkotások_m befogadását irányító normákról ahhoz, hogy a műalkotások (és a hozzájuk tartozó művészi hatásmechanizmusok) minél tágabb körét magában foglalja (lásd LA). Másrészt viszont elég specifikusan határozza meg ezeket a normákat ahhoz, hogy el tudja választani egymástól a műalkotások_m és a műalkotások (mint más fogalmi leírás alá tartozó tárgyak) értelmezését és értékelését vezérlő normákat (lásd RA).

Tanulmányom 2. részében röviden bemutatom az esztétikai normativitás klasszikus, háromelemű modelljét. Ez a modell a kérdéses normákat annak ré-

vén jellemzi, mit írnak elő (i) az esztétikai tapasztalat *tárgyával*, (ii) annak *módjával*, illetve (iii) az esztétikai tapasztalat (és azon keresztül a műalkotás_m) sajátos *értékének* megragadásával kapcsolatban. A 3. részben pedig megvizsgálók három konkrét elemzési stratégiát, majd a mellett érvelek, hogy a mérsékelt autonomistának az esztétikai normativitás olyan elméletét kell választania, amely a művészi szempontból releváns tulajdonságok „tág” fogalmával dolgozik (lásd [i]), mivel csak így felelhet meg LA-nak; továbbá az elmélet vagy az esztétikai tapasztalat módjával (lásd [ii]), vagy a művészi értékkel kapcsolatban (lásd [iii]) erős megszorításokat vezet be, hogy biztosítsa az összhangot RA-val. Állításom szerint a mérsékelt autonomista céljainak jobban megfelel az az elmélet, amelyik az utóbbi megoldást választja, mint az, amelyik az előbbit.

II. ESZTÉTIKAI NORMATIVITÁS

A kortárs analitikus művészetfilozófia az esztétikai normativitás jelenségeit hagyományosan az esztétikai (vagy művészi) érték kérdése felől közelíti meg. Érdekes módon még azok az elméletek is, amelyek a bevett álláspont, az esztétikai empirizmus [*aesthetic empiricism*] riválisaiként jelentek meg a színtéren – mint a Lopes-féle *network*-elmélet vagy Nick Riggle (2022) „kommunitárius” felfogása –, az esztétikai cselekvések normativitását az „esztétikai érték” terminusaiban írják le; jóllehet ezek az elemzések szakítanak azzal az elképzeléssel, hogy a normakövetést mint a személy *individuális döntését* a műalkotások (és más tárgyak) által felkínált esztétikai tapasztalat értékére kellene visszavezetnünk.⁷ A továbbiakban kizárólag az esztétikai empirizmus álláspontjáról lesz szó. Annak érdekében, hogy megértsük, mit állítanak ezek a szerzők (Monroe C. Beardsley-től Mary Mothersillig, Jerrold Levinson-tól Malcom Buddig, és még hosszan folytathatnánk a névsorolvasást), James Shelley (2019) elemzését hívom segítségül, amely „az esztétikai érték alapértelmezett elméletének” fogalmára támaszkodik.

Shelley szerint az esztétikai érték „alapértelmezett” elmélete [*default theory of aesthetic value*] hagyományosan a következőt állítja: a műalkotások_m értékét a művek perceptuális tulajdonságainak közvetlen észlelésére kell visszavezetnünk (ettől lesz az esztétikai érték *esztétikai*), továbbá a műalkotás_m azért értékes, mert perceptuális tulajdonságainak közvetlen észlelése élvezetet okoz a befogadó számára (ettől lesz az esztétikai érték *érték*).⁸ Az esztétikai normativitás alapértelmezett elméletét tehát így foglalhatjuk össze:

⁷ Ezzel kapcsolatban lásd a 2. jegyzetet.

⁸ Shelley nem a műalkotásokm, hanem általában véve a tárgyak esztétikai értékéről beszél; a megfogalmazást a mi céljainkhoz igazítottam.

(EN_{default}) A műalkotás_m értelmezését és értékelését irányító normákra a következő igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a műalkotás perceptuális tulajdonságaira koncentrálnon, ezeket (ii) a közvetlen tapasztalat révén ragadja meg (érdeknélküli vagy kontemplatív módon), és (iii) a műalkotásokat az esztétikai tapasztalat közben átélt élvezet révén értékelje.

Szigorúan szólva a (iii) feltétel kapcsán felesleges normákról beszélnünk: ha a műalkotás valóban szép, akkor a látványa az elmélet szerint *automatikusan* élvezetet kelt a befogadóban. A néző vagy hallgató felelőssége csupán abban áll, hogy megfelelően észlelje a tárgy tulajdonságait (a perceptuális tulajdonságokat éppúgy, mint az ezekre ráépülő esztétikai tulajdonságokat). Azaz az alapértelmezett elmélet két elmélet kombinációjából áll: *szigorú (perceptuális) formalizmus* az esztétikai tulajdonságok tekintetében és *esztétikai hedonizmus* a művészi érték tekintetében – kiegészítve egy fontos ismeretelméleti megszorítással: kizárólag a kompetens befogadók által átélt élvezet tárja fel a műalkotás_m valódi értékét. (Ezzel kapcsolatban lásd a Hume-féle „igaz ítésez” normatív ideálját.)⁹

Az esztétikai érték „alapértelmezett” elméletét ebben a formájában senki sem képviselte a filozófia története során, hiszen rendkívül implauzibilis. (Ez természetesen már a 18. századi esztétikai gondolkodók is pontosan tudták; sem Hume és a brit empiristák, sem Kant összetett elképzeléseire sem lehet ráhúzni a fenti gondolati sémát, még jelentős leegyszerűsítések árán sem.) Anélkül, hogy elvesznénk a részletekben, kiemelek két triviális problémát, mert ezek a későbbiekben még fontosak lesznek számunkra. Az irodalmi alkotások esetében jószereivel nincs értelme azt állítani, hogy a műveket a *perceptuális tulajdonságaik* ruháznák fel értékkel; továbbá számos olyan (jelentős) műalkotást ismerünk, amelyek semmilyen *evidens* értelemben nem okoznak élvezetet a befogadónak – vagy legalábbis nem ezért tartjuk őket értékesnek (Shelley 2019. 2). Mindazonáltal az esztétikai érték kérdésével foglalkozó analitikus művészetfilozófusok egészen a legutóbbi időig ezt az elméletet tekintették kiindulópontnak, és azt remélték, hogy az elemzés egyik vagy másik részletét módosítva, kiegészítve vagy a régieket új elemekkel helyettesítve az esztétikai normativitás védhető koncepciójához jutnak.

Az „alapértelmezett” elmélet legvonzóbb vonása, hogy első pillantásra meggyőző magyarázatot kínál a műalkotások iránti vonzalmunk jelenségére: *azért* szeretnénk esztétikai tapasztalatot átélni, mert ez a tapasztalat élvezetes – az élvezet pedig önmagában véve, belső (intrinzikus) értékénél fogva cselekvésre

⁹ Hume (1757/1992. 237) megfogalmazásában: „csak a kifinomult érzékekkel párosuló, gyakorlat útján fejlesztett, az összehasonlítás módszerének alkalmazásával tökéletesített, és előítéletektől mentes határozott ítélőképesség jogosíthat fel valakit arra, hogy [igaz ítéseznek] tartsák”. Miként az idézet is mutatja, Hume leírása *jóval többet* foglal magában annál, mint hogy a befogadónak az esztétikai tapasztalat során helyesen kell használnia az érzékszerveit vagy az észlelőképességét.

motivál minket. Az esztétikai érték „tapasztalati” elméletei [*experiential theories of aesthetic value*] vagy más néven az értékempirista elméletek [*value empiricism, aesthetic empiricism*] szeretnék megőrizni az alapgondolatot: a műalkotásokat_m a művek *esztétikai tapasztalata* teszi értékessé, és ez a tapasztalat *önmagában véve* értékes – jóllehet nem feltétlenül a hedonikus karaktere miatt. Ezért azt állítják: bármi legyen is az esztétikai tapasztalat, mindenképp igaz rá, hogy a befogadó úgy ítéli meg, érdemes átélnie; más szóval valamiféle pro-attitűddel viszonyul hozzá (lásd Van der Berg 2020. 3; Shelley 2022).¹⁰

Szintén vonzó sajátossága az „alapértelmezett” elméletnek, hogy sokak szerint jól ragadja meg az esztétikai tapasztalat fenomenális karakterét: az élmény során a tárgy a maga sajátos minőségeivel együtt *közvetlenül* adódik számukra. A perceptuális tulajdonságok észlelése efféle nem következtetési folyamat; legalábbis az ágens ilyennek éli meg. Azok a filozófusok, akik ragaszkodnak az esztétikai élmény ezen fenomenológiai jellemzéséhez, általában úgy járnak el, hogy azt állítják: a műalkotások *esztétikai tulajdonságait* még azokban az esetekben is közvetlenül ragadjuk meg, amikor ezek nem perceptuális tulajdonságokra épülnek rá (azaz az élmény közvetlensége nem feltétlenül az érzékszervi észlelésből fakad), valamint felismerésük az észlelés mellett másféle mentális képességek működésére is támaszkodik. (Gondoljunk például Marcel Duchamp *Forrásának szellemességére* vagy a műalkotások számtalan további jól ismert nem-perceptuális esztétikai tulajdonságára, például arra, hogy a mű tapasztalata *fel-emelő* és így tovább. A konceptuális művészet alkotásai vagy a *ready-made*-művek esztétikai tulajdonságairól lásd James Shelley 2003 és Noël Carroll 2004 emlékeztető vitáját.)

Akárhogy is, mindezek alapján meghatározhatjuk az esztétikai normativitás értékempirista elméletének általános formáját:

(EN_{általános}) A műalkotás_m értelmezését és értékelését irányító normákra a következők igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a műalkotás esztétikai tulajdonságaira (vagy általában véve a műalkotás_m értéke szempontjából releváns tulajdonságaira) koncentráljon, ezeket (ii) a közvetlen tapasztalat révén ragadja meg, és (iii) a műalkotás_m az esztétikai tapasztalat révén/közvetítésével értékeli.

¹⁰ Az értékempirizmus mindmáig domináns álláspont az analitikus művészetfilozófiában. A korábban említett *network*-elmélet mellett (lásd a 2. jegyzetet) egyetlen többé-kevésbé kidolgozott alternatívája létezik: az „auburniták” (az Auburn Egyetemen dolgozó néhány filozófus, Keren Gorodeisky, James Shelley, Eric Marcus és mások) megközelítése. Ezek a szerzők abból indulnak ki (erősen támaszkodva Susan Wolf 2011-es fontos tanulmányára), hogy a műalkotás_m nem azért értékes, mert a műalkotás esztétikai tapasztalata értékes – hanem épp ellenkezőleg, a műalkotás esztétikai tapasztalata azért értékes, mert a műalkotás_m értékes; az esztétikai értéket pedig további magyarázatra nem szoruló, *primitív fogalomként* kell kezelnünk (lásd Gorodeisky 2021a, 2021b, 2023; Shelley 2010, 2011, 2023).

Az esztétikai normativitás egyes elméletei abban különböznek egymástól, hogy pontosan hogyan értik az „esztétikai tulajdonság” (vagy „a műalkotás_m értéke szempontjából releváns tulajdonság”), a „közvetlen tapasztalat” és a „művészi érték” fogalmát. Azok a filozófusok, akik monista értékelmélettel dolgoznak, azt állítják, hogy a műalkotások_m értékét csak *egyféle* érték határozza meg, és ezt általában „esztétikai értéknek” nevezik. (Függetlenül attól, hogy mennyire szűken vagy tágan értik az „esztétikai tulajdonság” fogalmát.)¹¹ A pluralista értékelméletek képviselői (pl. Stecker 2019) úgy gondolják, hogy a műalkotás_m sajátos *művészi értékét* akár többféle érték is meghatározhatja (például a mű kognitív, episztemikus, morális stb. értéke) – amelyek közül a szűken értett esztétikai érték csupán az egyik.¹² Az értékpluralista legfontosabb feladata elválasztani egymástól a műalkotások művészi értékének szempontjából releváns értékeket azoktól az értékektől, amelyek nem járulnak hozzá a kérdéses tárgy művészi értékéhez. (Például: ha egyszer a művészettörténeti jelentőség a műalkotás_m sajátos értékei közé tartozik, vajon a piaci érték miért nem?)

A továbbiakban megvizsgálók három elméletet: Alan H. Goldman (2006, 2013) *monista értékempirista* felfogását, Antonia Peacocke (2021, 2023) *pluralista értékempirizmusát*, valamint Noël Carroll (2002, 2012, 2015, 2016, 2022, 2023) *externalista elemzését*¹³ az *esztétikai tapasztalatról*. A másik két szerzővel szemben Carroll nem az esztétikai empirizmus paradigmáján belül mozog: a művek értékét *nem* az esztétikai tapasztalat értékére szeretné visszavezetni (hanem a művészi projekt sikerére, mint látni fogjuk). Más tekintetben viszont ő sem lép ki az „alapértelmezett” elmélet által kijelölt keretek közül, hiszen a műalkotások_m értelmezésének és értékelésének normativitásáról a megfelelő formai tulajdonságok helyes megragadásának terminusaiban kíván számot adni. A következő fejezetben arra leszek kíváncsi, hogy az egyes elméletekből az esztétikai nor-

¹¹ Sajnos ez gyakran komoly terminológiai zavar forrásává válik a kortárs szakirodalomban. Vannak szerzők, akik az „esztétikai” és a „művészi” [*artistic*] jelzőt minden szókapcsolatban egymás szinonimáiként használják; mások kizárólag a perceptuális tulajdonságokra ráépülő tulajdonságokat tekintik „esztétikai tulajdonságnak”, és az ezekre irányuló tapasztalat értékét hívják „esztétikai értéknek”; sőt, arra is van példa, hogy a szerző az értékpluralista álláspontját az „esztétikai érték” fogalmával vezesse be (mint teszi ezt Antonia Peacocke, akinek az elméletéről a III. részben lesz szó).

¹² Louise Hanson (2013) meggyőzően érvel a mellett, hogy tévedés a művészi értéket az érték önálló *fajtajának* tekinteni. Amikor azt mondjuk, hogy egy tárgy „művészi értékkel bír”, csupán annyit szeretnénk állítani, hogy a tárgy *jó műalkotás*. Aki azt kérdezi, miben különbözik a tárgy művészi értéke az összes többi értékétől (mint például Hanson vitapartnere, Dominic McIver Lopes 2011), ugyanúgy kategóriahibás kérdést tesz fel, mint a Gilbert Ryle könyvében szereplő vendég, aki miután végiglátogatta az egyetem összes helyiségét, az iránt érdeklődik, hogy „de hol van az egyetem?” (Ryle 1969/1999. 23). A *művészi érték* semleges fogalom, használata nem kötelez el bennünket semmilyen tartalmas művészettfilozófiai álláspont mellett; én is így használom a kifejezést a szövegben.

¹³ Az externalista elméletek az esztétikai tapasztalatot annak sajátos tárgya alapján határozzák meg, nem pedig a tapasztalat fenomenális jellegzetességeire hivatkozva, miként az internalista elméletek. (A különbséghez lásd pl. Shelley 2022.)

mativitás miféle felfogása „bontható ki”, és ezek mennyiben felelnek meg a mérsékelt autonomista céljainak. Az elméleteket rendkívül szűkszavúan fogom bemutatni; ezúttal nem a finom részletek érdekelnek, hanem az, hogy miféle stratégiát érdemes követnie a mérsékelt autonomistának, ha azt szeretné, hogy az esztétikai normativitásról alkotott modellje mind RA-val, mind LA-val összhangban álljon.

III. HÁROM STRATÉGIA

Az elméleteket nem találomra választottam ki: a mérsékelt autonomista hozzávetőleg háromféle úton indulhat el, amennyiben az EN-sémára épülő modelljét szeretné összeegyeztetni RA-val és LA-val; Goldman, Peacocke és Carroll elemzése (kis módosításokkal) ezt a három lehetőséget illusztrálja.

Ami a leíró adekvátság kritériumát (LA) illeti, a mérsékelt autonomistának az EN-séma (i) feltételéhez biztosan hozzá kell nyúlnia: elméletének az esztétikai tulajdonságok (vagy általában véve a műalkotás_m értékének szempontjából releváns tulajdonságok) „tág” fogalmával kell dolgoznia. Egyedül így biztosítható, hogy a műalkotás_m értelmezésének és értékelésének normái a műalkotások legváltozatosabb típusaira is alkalmazhatók legyenek (vagy legalábbis meglegyen ennek az elvi lehetősége).¹⁴

Ami a relatív autonómia követelményét (RA) illeti, a mérsékelt autonomista három lehetőség közül választhat: vagy a műalkotásra_m irányuló tapasztalat *módjával* (lásd például Peacocke „liberális” értékempirizmusát), vagy a műalkotás_m sajátos *értékével* (lásd Carroll elméletét, amely az esztétikai tapasztalat externalista elemzéséből bontja ki a műalkotás_m értékelésének kritériumait) kapcsolatban fogalmaz meg megszorításokat – vagy egyszerre *mindkettővel* kapcsolatban (lásd Goldman monista értékempirizmusát).

Miért kell az esztétikai normativitás elméletének az esztétikai tulajdonságok „tág” fogalmát használnia? Az indok pofonegyszerű: ha a modellünkben az esztétikai tapasztalat kizárólag a művek perceptuális tapasztalatára visszavezethető esztétikai tulajdonságaira irányulhat, akkor ezzel kizárjuk az esztétikai tapasztalat köréből azon műalkotások_m tapasztalatát, amelyeknek nincsenek ilyen tulajdonságaik – vagy amelyek értékét intuíciónk (és a bevett értelmezési hagyó-

¹⁴ Máskülönb az elmélet képviselőjének azt kellene állítania: vannak olyan műalkotások, amelyekhez nem tartoznak olyan normák, amelyek a műalkotás_m értelmezését és értékelését irányítják. (Természetesen ez sem elgondolhatatlan álláspont: ha az esztétikai normativitásról szóló elméletünket valamilyen erősen *revizionista* művészetelméletre támaszkodva fogalmazzuk meg, akkor nyugodt szívvel kijelenthetjük, hogy a kérdéses tárgyak valójában nem műalkotások – így nem probléma, hogy nem tartoznak a műalkotások_m befogadását vezérlő normák hatálya alá. Ezzel a lehetőséggel tanulmányom hátralévő részében nem foglalkozom.)

mány) szerint nem az ilyesféle tulajdonságaikra kell visszavezetnünk. Példának okáért – csak hogy ne menjünk messzebb – az irodalmi művek többségét. Félreértés ne essék: természetesen a mérsékelt autonomista számára tökéletesen elfogadható egy olyan elmélet, amely azt állítja, hogy a műalkotásokat_m kizárólag a perceptuális úton hozzáférhető formai jellemzői ruházzák fel *esztétikai értékkel* – ha egyúttal elfogadja, hogy másféle művészi értékek is léteznek, ezek felismeréséhez pedig a műalkotás_m másféle tulajdonságainak megragadásán keresztül vezet az út.¹⁵

A szóban forgó elméletek megfelelnek ennek a feltételnek: mindegyik a művészi érték szempontjából releváns tulajdonságok „tág” fogalmával dolgozik. Goldman (2006, 2013) szerint az esztétikai tapasztalat a mű *bármilyen* tulajdonságának megragadását magában foglalhatja – még az is megtörténhet, hogy a művészi élmény során morális vagy politikai tartalmú „felismerésekre” jutunk. Ám nem ettől lesz az esztétikai tapasztalat értékes, hanem attól, hogy a műalkotás_m egyszerre az összes mentális képességünket „mozgósítja”, feladatot ad nekik – mi pedig engedjük, hogy az olvasás, filmnézés, zenehallgatás stb. komplex élménye magával ragadjon bennünket. Az esztétikai tapasztalat éppen *e gazdagságában* különbözik minden más tapasztalattól: a személy teljes lényében, minden elméleti fakultását „csúcsra pörgetve” átéli a műalkotás_m kínálta élményt – ami önmagában véve, sajátos fenomenális minősége révén értékes tapasztalat.¹⁶ Goldman monista értékempirizmusát alapul véve a következő elmélethez juthatunk az esztétikai normativitásról:

(EN_{Goldman}) A műalkotás_m értelmezését és értékelését irányító normákra a következő igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a mű összes olyan tulajdonságára koncentráljon, amely ténylegesen hozzáférhető a mentális képességeinek megfelelő használata révén, (ii) a lehető legteljesebb mértékben élje át az élményt, amelyet a különböző mentális képességek együttes működése kínál számára a mű közvetlen tapasztalata során, (iii) a műalkotás_m sajátos értékét az élmény fenomenális karakterének minősége alapján ítélje meg.

Antonia Peacocke (2021) szintén értékempirista elméletet terjeszt elő, ám csak egyetlen – igaz, elég lényeges – ponton módosítja a hagyományos EN-sémát: azt állítja, hogy a monista értékelméletek semmilyen szempontból nincsenek fölényben pluralista riválisaikkal szemben. Természetesen Peacocke is az esztétikai tulajdonságok „tág” fogalmára támaszkodik: jóllehet azt állítja, hogy az esztétikai tapasztalat a tárgyak „érzéki tulajdonságaira” [*sensory features*] irányul, ám ezt a fogalmat olyan általános értelemben használja, hogy a művek repre-

¹⁵ Goldman (2013. 325) értelmezése szerint ilyen lenne például Peter Kivy (2011) elmélete.

¹⁶ Az elmélet valamivel részletesebb bemutatásához lásd Bárány (2023. 36–40).

zentációs tartalmának, műfaji-stilisztikai jellemzőinek és mindenféle relációs tulajdonságának felismerését is magában foglalja. Későbbi tanulmányában még ezeken a megszorításokon is lazít, amikor az esztétikai tapasztalat tárgyát a tárgy azon tulajdonságaként határozza meg, amelyek megragadása szükséges ahhoz, hogy a tapasztalatot az „esztétikai tárgy” megfelelő tapasztalatának tartsuk (Peacocke 2023. 95). Bár ez a leírás annyira általános, hogy már-már semmitmondó, szervelesen illeszkedik a szerző stratégiájához: Peacocke-nak az a célja, hogy az értékempirista elemzést mentesítse mindenfajta megkötéstől, amely az esztétikai tapasztalat tárgyra vagy sajátos értékére vonatkozik – megőrzendő az értékempirizmus alap gondolatát, miszerint az esztétikai tapasztalat lényegét annak speciális módjában vagy az élmény sajátos fenomenális karakterében kell megragadnunk.

Ha viszont a művészi érték (és az ezeknek megfelelő tulajdonságok) fogalmát ennyire általánosan – Peacocke kifejezésével: „liberálisan” – határozzuk meg, az esztétikai tapasztalat sajátos módjáról sem adhatunk részletes leírást. Nem hivatkozhatunk egyszerűen az élvezetre, mint a hedonisták, vagy mondjuk a mentális képességek összjátékának magával ragadó élményére, mint Goldman; hiszen ezek az elemzések explicit módon kizárják, hogy a műalkotások_m tapasztalatának másféle (mondjuk kognitív, episztemikus, morális vagy épp instrumentális) értéke is legyen. Peacocke ezért a következőt javasolja: a műalkotás_m értéke olyasvalami, ami *kizárólag* a tárgy közvetlen fenomenális tapasztalatában [*firsthand phenomenal experience*] táruhat fel – vagy legalábbis ebben a tapasztalatban táruhat fel igazán *intenzív módon* (Peacocke 2021. 172). A szerző példájával: amennyiben egy tárgy (mondjuk egy filmjelenet) ugyanolyan vicces hatást kelt, ha valaki leírja, mint ha a saját szemünkkel látjuk a moziban, a tárgy komikus értéke nem tartozik hozzá a művészi értékéhez; ellenkező esetben viszont igen (Peacocke 2023. 94). És ugyanez áll mindenfajta tulajdonságra és értékre – azokra is, amelyeket hagyományosan nem szokás a művészi érték körébe sorolni. Röviden: amennyiben a tárgy értékének intenzív megragadásához szükség van az esztétikai tapasztalatra, akkor az az érték a tárgy tapasztalatának *sajátos* értéke. Peacocke elmélete alapján a következő módon modellezhetjük az esztétikai normativitást:

(EN_{Peacocke}) A műalkotás_m értelmezését és értékelését irányító normákra a következő igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a mű olyan tulajdonságaira koncentráljon, amelyek intenzív megragadása bármilyen szempontból értékes számára, ezeket (ii) a mű közvetlen fenomenális tapasztalata révén ragadja meg, és (iii) a műalkotás_m az esztétikai tapasztalat révén/közvetítésével értékeli.

Goldmannel és Peacocke-kal szemben Carroll első pillantásra az esztétikai tapasztalat „szűk” fogalmával dolgozik. Állítása szerint az esztétikai tapasztalatot a tárgya révén kell meghatároznunk; a szerző tehát *externalista* elemzéssel áll elő.

Még hozzá a következő módon: az esztétikai tapasztalat vagy (a) a tárgy formai tulajdonságaira, vagy (b) a tárgy esztétikai tulajdonságaira,¹⁷ vagy (c) a mű formájának és esztétikai tulajdonságainak kölcsönös együttműködésére [*interaction*] irányul, vagy (d) arra, hogy hogyan hatnak a mű formai, esztétikai tulajdonságai, illetve ezek kölcsönös együttműködése a befogadók reakcióira.¹⁸

Carroll meghatározása valóban elég formalista szellemű definíciónak tűnik – ám ez csupán a látszat. A szerző a „forma” fogalmát rendkívül tágan érti (vö. Goldman 2013. 327): minden olyan művészi döntés ide tartozik, amelynek hatása van a mű szándékolt hatásmechanizmusára. Carroll visszatérő példája: ha a drámaíró a történeti Adolf Hitlert választja tragédiájának főhőséül, nem csupán morális hibát követ el, hanem formai és esztétikai hibát is – hiszen a nézők nem lesznek képesek szájalmat érezni, mikor szembesülnek a főszereplő bukásával, márpedig ez lenne a dolguk (Carroll 1996/2001. 302–304; 2012. 175–176; 2015. 183–187).

Carroll leszögezi, hogy a morális hiányosság csak *mint formai probléma* válhat esztétikai hiányossággá (Carroll 2015. 187). Ám azt is hangsúlyozza, hogy ebben az esetben a műnek *éppen azért* nem sikerült a megfelelő pszichológiai reakciót kiváltania a nézőkből, mert ennek morális akadályai voltak (Carroll 1996/2001. 304; 2015. 185). Ami nem nagyon jelenthet mást, mint hogy az esztétikai tapasztalatnak időnként a mű morális, episztemikus (stb.) tulajdonságaira is kell irányulnia. Ezek ugyanis egytől egyig befolyásolhatják a mű hatásmechanizmusát – és így meghatározhatják a műalkotás_m értékét.

Carroll szerint a műalkotás_m értéke azon áll vagy bukik, hogy a műnek – különböző formai döntések sorozatán keresztül – sikerült-e megvalósítania a kitűzött céljait. Ennek megállapításához nincs szükség arra, hogy az esztétikai tapasztalat során bármiféle élvezetet éljünk át (jóllehet ez gyakran megtörténik), vagy úgy tekintsük, hogy a tapasztalat „önmagában véve” értékes. Vannak művek, amelyeknek nem céljuk élvezetet kelteni a befogadóban, vagy éppen hidegen hagyják az értelmezőt (mondjuk mert nem érdeklődik az adott műfaj iránt) – ettől még az értéküket meg lehet állapítani, ha felmérjük, hogy a mű mire vállalkozott, és milyen művészi eszközöket választott a céljának eléréséhez.¹⁹ Mint látható, Carroll a művészi érték monista koncepciójával dolgozik: a műalkotás_m értékét kizárólag az határozza meg, hogy sikerült-e megvalósítania a célkitűzését. Ennek megfelelően nincs értelme megkülönböztetni egymástól

¹⁷ Carroll az esztétikai tulajdonságok mellett – azok egyik altípusaként – a művek expresszív tulajdonságait is megemlíti (ilyen például: „a vers *bizakodó* zárata”); az egyszerűség kedvéért ezeket most nem vettem fel a meghatározásba.

¹⁸ A negyedik feltétel időnként hiányzik, lásd például Carroll 2012. Goldman (2013. 329) joggal jegyzi meg: pontosan ez az – ti. a tárgy tulajdonságainak kölcsönös egymásra hatására adott befogadói reakciók sorozata –, amit ő esztétikai tapasztalaton ért.

¹⁹ Carroll (2016. 9–13; 2022. 15–16) részletesen elmagyarázza, hogy a kritikusnak (vagy a kompetens műértőnek) mit kell tennie, hogy érvényes hipotézist alkothasson a mű *konstitutív céljáról* vagy *szándékáról*. Ezek a részletkérdések számunkra most nem fontosak.

a művészi érték különböző típusait – a morális, episztemikus stb. „problémák” csak *formai problémákként* jöhetnek szóba a műalkotás_m értékelése során (Carroll 2023. 12–15). Igaz, Carroll időnként azt is hozzáteszi, hogy a kritikusnak a művészi projekt „tágabb kulturális jelentőségét” is mérlegelnie kell (Carroll 2016. 9–10, 2022. 16–17), illetve át kell gondolnia, hogy a művészi cél megvalósítása egyáltalán „megérte-e az erőfeszítést” (Carroll 2022. 16). Ezek azonban a szó szoros értelmében nem a műalkotások_m minőségére vonatkozó értékelések. Carroll elméletét az esztétikai normativitásról tehát így foglalhatjuk össze:

(EN_{Carroll}) A műalkotás_m értelmezését és értékelését irányító normákra a következők igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a műalkotás tágan értett formai tulajdonságaira koncentráljon (amelyeket a szűken értett esztétikai, illetve morális, kognitív stb. tulajdonságai alapozhatnak meg), ezeket (ii) a közvetlen tapasztalat révén ragadja meg, és (iii) a műalkotást_m annak alapján értékelje, hogy milyen mértékben sikerült megvalósítania a sajátos célját.

Vajon a mérsékelt autonomistának melyik stratégiát érdemes követnie? Szerintem egyértelműen a harmadikat. Egyebek közt a következők miatt gondolom ezt:

1. Nem világos, hogy a monista értékempirizmus Goldman-féle változata valóban megfelel-e LA-nak – márpedig a mérsékelt autonomista ilyen elméletet keres. Léteznek olyan műalkotások, amelyek egészen egyszerűen nem adnak feladatot az összes mentális „fakultásnak”: az absztrakt minimalista festmények vagy a konceptuális művészet bizonyos alkotásai nem teszik próbára az észlelőképességünket, a tárgyias költészetnek (olykor) nincs morális dimenziója, a hiperrealista fotók nem nagyon piszkálják fel a képzeletünket (illetve nem a képzeletünket piszkálják fel), és így tovább. Goldman leírása csak bizonyos típusú műalkotásokra áll, és azok közül is csupán a *legjobbakra*; márpedig a kevésbé „szélessávú” alkotások, továbbá a középsterű művek értelmezését és értékelését is normák irányítják – amelyek működéséről az elméletünknek számot kellene adnia.²⁰

2. A Peacocke-féle pluralista értékempirizmus viszont RA-val kapcsolatban nem teljesít jól: ha a mérsékelt autonomista ilyesféle elemzést választ, nem fog-

²⁰ Mi több, Goldman elemzéséből az következik, hogy kizárólag az *együtműködő* befogadó képes felmérni egy műalkotás_m értékét – hiszen egyedül ő élheti át azt a magával ragadó élményt, amelyet a (nagyyszerű) műalkotás kínál számára. Ez azonban szerintem tévedés: a kompetens befogadó képes elképzelni, hogyan hatna rá a műalkotás, ha teljesen átadná magát az élménynek – anélkül, hogy ezt ténylegesen megtenné. Nincs semmilyen pszichológiai akadály, hogy megértsük, milyen morális érzelmi reakciókat vár tőlünk a műalkotás, hogyan szeretne hatni a képzeletünkre, milyen interpretációs tevékenységekre sarkall bennünket a bonyolult metaforák használatával – és ehhez nem szükséges, hogy a kérdéses műveleteket maradéktalanul végrehajtsuk. Carroll (2016. 7) hasonló ellenvetést fogalmaz meg általában véve az értékempirista elemzésekkel szemben.

ja tudni meggyőzően elmagyarázni, miért éppen az általa javasolt a normák irányítják a műalkotások_m értelmezését és értékelését. Hiszen *bármilyen* tárgyat megközelíthetünk úgy, ahogyan Peacocke leírja; a koncertjegy közvetlen fenomenális tapasztalatában is intenzíven feltárulhat a tárgy presztízsvértéke. Mint említettem, az esztétikai normativitás elméletének nem kell meghatároznia a művészet fogalmát; teljesen legitim döntés, ha a filozófus a „műalkotás” kifejezés előzetesen adott extenziójára támaszkodik. A mérsékelt autonomista azonban mégiscsak a mellett szeretne érvelni, hogy a művészet gyakorlata részben elkülönül más társadalmi gyakorlatokról, és ehhez Peacocke elmélete nem biztosít megfelelő teoretikus eszköztárat. (Valószínűleg azért, mert nem is ez a célja; talán ezért beszél a szerző a tárgy *esztétikai* értékéről, nem pedig a *művészi* értékéről.)

3. A mérsékelt autonomista számára elsősorban azért lehet vonzó Carroll elmélete, mert mindkét elvnek megfelel. Minden műalkotásnak_m van sajátos konstitutív célja; talán ez a legáltalánosabb tulajdonság, amely egyaránt jellemzi a tudatfolyam-regényeket, a *ready-made*-alkotásokat, a balettelőadásokat és a háromperces popszámokat – azaz az összes létező és elképzelhető műalkotást (lásd LA). Carroll elmélete végső soron azt állítja: a műalkotásokat_m *a saját terminusaikban kell megértenünk*. Szokás szerint valami hasonlót értünk autonómián (lásd RA): a „törvényeket” vagy „szabályokat” nem külső ágens oktrojálja ránk, hanem a gyakorlat résztvevőiként mi alakítjuk ki magunk számára. És mi lenne racionálisabb belső norma annál, hogy a műalkotások_m tapasztalatának a művek *tényleges* tulajdonságaira kell irányulnia, továbbá a műalkotások_m értékét annak alapján kell megállapítanunk, hogy a műveknek sikerült-e megvalósítaniuk, amire eredetileg vállalkoztak?

IRODALOM

- Abell, Catharine 2012. Art: What it is and why it matters. *Philosophy and Phenomenological Research*. 85/3. 671–691. DOI:10.1111/j.1933-1592.2011.00498.x
- Bárány Tibor 2023. Értékes nyomok. A krimi esztétikai értékének kérdése a kortárs analitikus művészetfilozófiában. *Helikon*. 69/1. 27–45. DOI:10.57226/Hel.2023.1.2
- Carroll, Noël 1996/2001. Moderate moralism. In *Beyond aesthetics*. Cambridge University Press. 293–306.
- Carroll, Noël 2002. Aesthetic experience revisited. *British Journal of Aesthetics*. 42/2. 145–168. DOI:10.1093/bjaesthetics/42.2.145
- Carroll, Noël 2004. Non-perceptual aesthetic properties: Comments for James Shelley. *British Journal of Aesthetics*. 44/4. 413–423. DOI:10.1093/bjaesthetics/44.4.413
- Carroll, Noël 2012. Recent approaches to aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 70/3. 165–177. DOI:10.1111/j.1540-6245.2012.01509.x
- Carroll, Noël 2015. Defending the content approach to aesthetic experience. *Metaphilosophy*. 46/2. 171–188. DOI:10.1111/meta.12131

- Carroll, Noël 2016. Art appreciation. *Journal of Aesthetic Education*. 50/4. 1–14. DOI:10.5406/jaesteduc.50.4.0001
- Carroll, Noël 2022. Forget taste. *Journal of Aesthetic Education*. 56/1. 1–27. DOI:10.5406/15437809.56.1.01
- Carroll, Noël 2023. Two approaches to aesthetic experience. *Journal of Aesthetic Education*. 57/4. 1–17. DOI:10.5406/15437809.57.4.01
- Dodd, Julian 2013. Artistic value and sentimental value: A reply to Robert Stecker. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 71/3. 282–288. DOI:10.1111/jaac.12024
- Dodd, Julian 2014. On a proposed test for artistic value. *British Journal of Aesthetics*. 54/4. 395–407. DOI:10.1093/aesthj/ayu028
- Goldman, Alan H. 2006. The experiential account of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 64/3. 333–342. DOI:10.1111/j.1540-594X.2006.00211.x
- Goldman, Alan H. 2013. The broad view of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 71/4. 323–333. DOI:10.1111/jaac.12031
- Gorodeisky, Keren 2021a. On liking aesthetic value. *Philosophy and Phenomenological Research*. 102/2. 261–280. DOI:10.1111/phpr.12641
- Gorodeisky, Keren 2021b. The authority of pleasure. *Noûs*. 55/1. 199–220. DOI:10.1111/nous.12310
- Gorodeisky, Keren 2023. Aesthetic value: The view from here. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 81/1. 85–86. DOI:10.1093/jaac/kpac069
- Hanson, Louise 2013. The reality of (non-aesthetic) artistic value. *Philosophical Quarterly*. 63/252. 492–508. DOI:10.1111/1467-9213.12026
- Hume, David 1757/1992. A jó ízlésről. Ford. Takács Péter. In *Hume összes esszéi I.* Budapest, Atlantisz. 222–244.
- Kivy, Peter 2011. *Once-told tales. An essay in literary aesthetics*. Oxford, Wiley–Blackwell.
- Kubala, Robbie 2020. Aesthetic obligations. *Philosophy Compass*. 15/12. 1–13. DOI:10.1111/phc3.12712
- Lopes, Dominic McIver 2011. The myth of (non-aesthetic) artistic value. *Philosophical Quarterly*. 61/244. 518–536. DOI:10.1111/j.1467-9213.2011.700.x
- Lopes, Dominic McIver 2015. Aesthetic experts: guides to value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 73/3. 235–246. DOI:10.1111/jaac.12170
- Lopes, Dominic McIver 2018. *Being for beauty. Agency and aesthetic value*. Oxford, Oxford University Press.
- Peacocke, Antonia 2021. Let's be liberal: An alternative to aesthetic hedonism. *British Journal of Aesthetics*. 61/2. 163–183. DOI:10.1093/aesthj/ayaa033
- Peacocke, Antonia 2023. What makes value aesthetic? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 81/1. 94–95. DOI:10.1093/jaac/kpac065
- Riggle, Nick 2022. Toward a communitarian theory of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 80/1. 16–30. DOI:10.1093/jaac/kpab060
- Ryle, Gilbert 1969/1999. *A szellem fogalma*. Ford. Altrichter Ferenc. Budapest, Osiris.
- Shelley, James 2003. The problem of non-perceptual art. *British Journal of Aesthetics*. 43/4. 363–378. DOI:10.1093/bjaesthetics/43.4.363
- Shelley, James 2010. Against value empiricism in aesthetics. *Australasian Journal of Philosophy*. 88/4. 707–720. DOI:10.1080/00048400903207104
- Shelley, James 2011. Hume and the value of the beautiful. *British Journal of Aesthetics*. 51/2. 213–222. DOI:10.1093/aesthj/ayr007
- Shelley, James 2019. The default theory of aesthetic value. *British Journal of Aesthetics*. 59/1. 1–12. DOI:10.1093/aesthj/ayy044

- Shelley, James 2022. The concept of the aesthetic. In Edward N. Zalta (szerk.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>>.
- Shelley, James 2023. A simple theory of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 81/1. 98–100. DOI:10.1093/jaac/kpac064
- Stecker, Robert 2013. Testing artistic value: A reply to Dodd. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 71/3. 288–289. DOI:10.1111/jaac.12025
- Stecker, Robert 2015. Entangled values: A reply to Dodd. *British Journal of Aesthetics*. 55/3. 393–398. DOI:10.1093/aesthj/ayv021
- Stecker, Robert 2019. *Intersections of value: Art, nature, and the everyday*. Oxford, Oxford University Press.
- Van der Berg, Servaas 2020. Aesthetic hedonism and its critics. *Philosophy Compass*. 15/1. 1–15. DOI:10.1111/phc3.12645
- Wolf, Susan 2011. Good-for-nothings. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*. 85. 47–64. DOI:10.1093/acprof:oso/9780195332803.003.0006

A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat*

Első pillantásra akár meglepőnek is tűnhet, hogy az elmúlt évtizedek újszerű elmefilozófiai megközelítéseinek, az ún. 4E (*embodied, embedded, enactive, extended mind*) elméleteknek (Kondor 2022) a képviselői az utóbbi időben sorra látszanak az esztétikai tapasztalat, illetve maga az esztétika problémája felé fordulni. Ettől nem függetlenül az a tendencia is felerősödött, hogy hajlamosak legyenek felfedezni saját elgondolásaikban a filozófiai hagyomány bizonyos részeihez (Laki 2021), többek között a klasszikus pragmatizmushoz (Golden 2021) vezető szálakat. Az alábbiakban ezeket a gondolati párhuzamokat követem nyomon az esztétikai tapasztalat vonatkozásában John Dewey klasszikus kérdésfeltevésétől Mark Johnson, Alva Noë, valamint Shaun Gallagher kortárs válaszaiig. Ennek során amellet fogok érvelni, hogy a 4E elméletek képviselői által megfogalmazott újszerű esztétikai kísérletek igazán termékeny gondolatai már Dewey-nál is megtalálhatóak, azok a pontok ugyanakkor, ahol az érintett szerzők ezen túlmutató állításokat tesznek, nem tudnak igazán meggyőzőek lenni.

Ahogy Dewey-nak az esztétikai tapasztalatról alkotott felfogása egyenesen következik a tapasztalat általa adott általános ismeretelméleti elemzéséből, úgy valójában a 4E képviselői is megkerülhetetlen módon ütköztek bele saját elméleti építkezésük során az esztétikai tapasztalat kérdésébe. A közös pontot az a megközelítés jelenti, amely szerint minden emberi tevékenység, viselkedés, megértés végső soron az organizmusnak a környezetével való kölcsönhatásaként írható le. Ennek nyomán a 4E elméleteket Hutto (2015) összefoglalóan externalistáknak nevezi a hagyományos internalistákkal szembeállítva, amit Manzotti (2011) a művészet általa externalistának nevezett elméleteit összegyűjtő szerkesztett kötetének előszavában a következőképpen határoz meg: *az elme egy bizonyos aspektusát olyan események, folyamatok és körülmények alkotják, amelyekben az alany testéhez képest külsőlegesen világ is érintett.* Ebből következően pedig a 4E

* A tanulmány megírása az NKFIH/OTKA K 132911 pályázat támogatásával történt. Köszönettel tartozom továbbá hasznos tanácsaikért a HUN-REN BTK Filozófiai Intézet Ismeretelméleti Osztálya tagjainak, valamint a szám szerkesztőinek és a két bírálóinak.

képviselőinek – a klasszikus pragmatistákhoz hasonlóan, voltaképpen őket követve – egy externalista, azaz *szituatív esztétikára* lesz szükségük, ami egyúttal az esztétika ismeretelméleti dimenziójának, illetve általános hatókörének kiterjesztéséhez is vezet. Burnett és Gallagher (2020. 162) Alva Noë vállalkozása kapcsán úgy fogalmaz, hogy amiről itt szó van, az egy arra tett kísérlet, hogy létrejöjjön egy „az eszközhasználatot középpontba állító kiterjesztett és aktív externalista leírás, amely megfelelően tud számot adni a művészetről és az esztétikai tapasztalatról”.

I. AZ ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT SAJÁTOS FORMÁJA

A 20. századi angol-amerikai esztétika Dewey-től Dantóig ívelő történetét Richard Shusterman (1997. 32–33) némi provokatív éllel az esztétikai tapasztalat hanyatlásaként írja le. Úgy látja, hogy Dewey lényegileg evaluatív, fenomenológiai és transzformatív elképzelésének fokozatosan át kellett adnia a helyét egy tisztán leíró, szemantikus jellegű megközelítésnek, amely elsődleges céljának a demarkációt, azaz a művészetnek az emberi létezés más területeiről való lehatárolását tekintette, míg Dewey a saját átfogó naturalizmusának jegyében ennek épp az ellenkezőjében volt érdekelt.

Tulajdonképpen ez állt az analitikus esztétikán belül Monroe Beardsley (1958; 1969) és George Dickie (1965; 1974) között lefolyt vita középpontjában is. Dickie (2005) visszatekintve elismeri Beardsley érdemeit abban, hogy kiszabadította az analitikus esztétikát az *intencionális*, illetve az *affektív tévedés* (*intentional and affective fallacy*) csapdáiból azzal, hogy a figyelmet az *esztétikai tárgyra* (*aesthetic object*) irányította. Az esztétikai tárgy genusa az észlelési tárgy (*perceptual object*), megkülönböztető jegye pedig Beardsley javaslata szerint a szubjektivista ajánlatokkal szemben – amelyek ezek volnának: a) sajátos motiváció vagy szándék a tárgy létrehozása mögött, b) sajátos hatás azokra, akik megtapasztalják a tárgyat, c) sajátos attitűd, amivel a befogadók közelítenek a tárgyhoz – azokban az objektív tulajdonságokban keresendő, amelyekkel csak és kizárólag az esztétikainak nevezett tárgyak rendelkeznek. Ugyanakkor ez a művészet meghatározására tett kísérlete „az esztétikai érték védelmén belül jelent meg, ami azt mutatja, hogy művészetfilozófiáját az »esztéticizmusának« rendelte alá” (Dickie 2005. 176), így végső soron nem tudott kielégítő magyarázattal szolgálni az eredetileg felvetett kérdésre, ami lehetővé és szükségessé tette az intézményi, illetve történeti kontextusokra építő magyarázati rendszerek kidolgozását.

Az esztétikai tapasztalat témája John Dewey életművén belül már egyik főművében, a *Tapasztalat és természetben* (*Experience and Nature*, 1925) megjelenik egy fejezet erejéig, majd *A művészet mint tapasztalat* (*Art as Experience*, 1934) című könyvben nyer részletes kidolgozást. Erre az első William James-előadások megtartására a Harvardtól 1931-ben kapott felkérés adott alkalmat,

aminek Dewey eredetileg a *Művészet és esztétikai tapasztalat* címet választotta (Shusterman 2014. 18).

Dewey megközelítése egyaránt különbözött a korban uralkodónak tekinthető formalizmustól, illetve expresszionizmustól (Alexander 2016. 63). Ismeretelméleti naturalizmusából következően az esztétikát is a testben élő emberi szervezet természetes szükségleteiben, felépítésében és tevékenységeiben kívánta megalapozni (Shusterman 2001. 97); fő törekvése, hogy „helyreállítsa az esztétikai tapasztalat folytonosságát az élet természetes folyamataival” (Dewey 1934/1987. 16). Az esztétikai jelzővel illetett tapasztalat esetében a kitüntetethez magyarázata, hogy ilyenkor az élő szervezet és a környezete között zajló kölcsönhatás a *beteljesülés állapotát* éri el. Vagyis az esztétikai tapasztalat a természetes tapasztalat kiteljesedése: „[...] a művészet – a cselekvés azon módja, amely a közvetlenül élvezett birtoklásból fakadó jelentéseket hordoz – a természet teljes kulminációja” (Dewey 1925/1981. 269). A tapasztalat egyéb eseteitől ezt a kivételes *minőségi egység (qualitative unity)* sajátossága különbözteti meg; vagyis nem egy sajátos elem jelenléte vagy egy egyedi nézőpont érvényesítése. Dewey fordulata tehát abban ragadható meg, hogy magának az esztétikai *tapasztalatnak a formáját* helyezi előtérbe, szemben a hagyományos megközelítésekkel, amelyek az esztétikai tapasztalat *tárgyának formájával* foglalkoztak (Shusterman 1997. 33). A tapasztalat nem attól válik esztétikáivá, hogy egy sajátos formára irányul, hanem attól, hogy magának a tapasztalatnak van egy sajátos belső fenomenológiai szerkezete – ebben az értelemben pedig ez éppúgy előfordulhat egy baseballmérkőzésen, egy naplemente nézésekor vagy egy tanulmány írása közben is, mint egy műalkotással való találkozáskor.

A kérdés szokatlanul világos bemutatását adja egy ritkábban idézett írásban J. O. Urmson (1957/2004). Urmson szerint az esztétikai problémájának megoldására tett kísérlet során abból érdemes kiindulnunk, hogy amikor egy adott tárgy sajátosan *esztétikai kielégülést* okoz, ezt jól meg tudjuk különböztetni más egyéb kielégülésektől. Többek között mondjuk a *morálistól*, amit például egy színdarab okoz akkor, amikor úgy látom, hogy kedvező hatást gyakorol a közönség erkölcsére; vagy a *gazdaságitól*, ha én vagyok a színház tulajdonosa, s azt látom, hogy az előadás teltházzal megy stb. Urmson szerint így feloldhatóvá válik az a klasszikus dilemma is, hogy a morális szempontoknak kell-e szerepet kapniuk az esztétikai ítéletben, hiszen ez itt két független tapasztalat lesz ugyanarra a tárgyra vonatkozóan, amelyek vonatkozásában előfordulhat az is, hogy adott esetben együttjárnak, de az is, hogy csak az egyik vagy csak a másik jelenik meg egy konkrét szituációban.

Anélkül, hogy hivatkozna rá, Dewey-hoz hasonlóan fogalmaz Urmson azzal kapcsolatban is, hogy miközben a legintenzívebb esztétikai kielégüléseinket a műalkotásoknak köszönhetjük, maga a jelenség az élet bármely területén megjelenhet a borok élvezetétől a formális logikáig. Ezzel tehát tagadja a speciálisan esztétikai tárgyak létezését: az egyik oldalon egy erőműről is hozhatunk esz-

tétikai ítéletet, a másik oldalon egy tulajdonunkban lévő műalkotás is hozhat gazdasági kielégülést. Vagyis az általa *objektivistának* (az esztétikait a *tárgy* valamely sajátosságához kötni próbáló), illetve *szubjektivistának* (az esztétikait a befogadóban keletkező *érzésekben* tetten érni igyekvő) nevezett megközelítésekkel szemben egy harmadik utat javasol: az *esztétikai ítélet* sajátos feltételeit keresi.

Urmson szerint ahhoz, hogy egy elragadtatást vagy egy csalódottságot esztétikainak, morálisnak, gazdaságinak stb. minősítsünk, mindössze arra van szükség, hogy az adott típusba sorolható kielégítő magyarázatot adjunk a körülményekre, amelyek azt okozták. Bonyolítja azonban a helyzetet, hogy az ítéleteink megfogalmazásához használt kifejezések egy olyan általános szótár részét képezik, amelyben a jelentések nem különülnek el egymástól az egyes területek szerint. A „jó”, a „rossz”, a „semleges” szavakat egyaránt használjuk az esztétikai és a morális ítéletek megfogalmazásakor – a különbség tehát nem ezekben lesz, hanem abban, hogy egy adott ítélethez a kritériumoknak melyik alosztályát vesszük figyelembe. Ez a logikailag világosnak szánt struktúra ugyanakkor sajnos nem jelenti azt, hogy maguknak az esztétikai kritériumoknak a meghatározása egyszerű volna (ahogy a morálisaké sem az). Amennyire egyetértés látszik uralkodni abban, hogy kell lenniük általános elveknek az esztétikai értékelés kritériumainak megadására, illetve amennyire ki tud alakulni egyetértés a konkrét esetekben (pl. hogy egy vers esetében a hangzás számításba veendő, a tudományos pontosság viszont nem), annyira nem egyszerű magukat az általános elveket megfogalmazni. Érdekes módon Urmson úgy véli, hogy az elvek tisztázásához éppen emiatt nem a műalkotások vizsgálatával érdemes hozzáfognunk, mivel azokat reménytelenül összetetteknek fogjuk találni, hanem a legegyszerűbb esetekhez kell fordulnunk – amilyen például egy rózsza. Az esztétikai tapasztalat itt egyértelműen az érzékekből fakad: „[...] amennyiben esztétikailag értékesnek találok a rózsát, akkor a legkézenfekvőbb releváns alapok azok lesznek, amilyen a színe és a formája, amilyen illatot áraszt” (Urmson 1957/2004. 24–25). Ebben a funkcionalista megközelítésben Urmson végül kétféle esztétikai kritériumfajtát különít el. Az egyszerűbb típusba tartoznak az érzékelhető minőségek a legszűkebb értelemben, az összetettebb típusba pedig a nem-esztétikailag birtokolható minőségek. Utóbbira példa a fűga élvezete, ahol a hangok észlelésén túl bizonyos intellektuális képességekre is szükségünk van ahhoz, hogy az adott tárgyat esztétikailag valójában értékelni tudjuk.

Dewey a testtől függetlenített elméről szóló hagyományos elképzelést teszi felelőssé azért, hogy magát az esztétikai tapasztalatot is szigorúan az elmén belüli jelenségként tételezték, s ebből vezeti le az esztétikát illető klasszikus tévutatót, amely összességében „kiragadja a művészetet az élőlény teréből” (Dewey 1934/1987. 268). Ahogy arra Eldridge (2010. 248) felhívja a figyelmet, Dewey itt Kanttal szemben úgy foglal állást, hogy nem a vágy és a gondolkodás hiánya, hanem éppenséggel az észlelési tapasztalatba való mély beépülésük (*thorough incorporation*) jellemzi az esztétikai tapasztalatot, s éppen ez a sajátossága

adja megváltó jelentőségét (*redemptive significance*) az emberi létezés számára. A művészet célja így valójában az, hogy „szolgálja az élőlény egészét a maga egyesített vitalitásában (*unified vitality*)” (Dewey 1934/1987. 122) a környezetével való kölcsönhatások során a természetes kielégülés elérése érdekében – ami éles ellentétben áll az érdeknélküliség és a kontempláció kantiánus kereteivel. A művészet lényege és értéke nem a tárgyakban (*artifacts*) van, hanem abban „a dinamikus és fejlődő tapasztalati tevékenységben, amelyen keresztül megalkotják és befogadják őket” (Shusterman 2001. 102–103). Az esztétikai vizsgálódásoknak a mindenkori autentikus tapasztalatra kell irányulniuk, nem pedig az arról mesterségesen és utólagosan leválasztott tárgyra; vagyis a folyamatból kell a tárgyra következtetnünk, nem pedig a tárgyból a folyamatra. Így aztán „a nagy művészet »örök« minősége [...] a további betetőző tapasztalatokhoz vezető megújuló instrumentalitásában” (Dewey 1925/1981. 274) rejlik.

A hétköznapi dolgok megélésében és a műalkotások befogadásában megjelenő esztétikai tapasztalat folytonosságából következik a *művészet múzeumi fogalmának* kritikája is. Shusterman (1997. 33) egyenesen úgy fogalmaz, hogy „Dewey ezért sürgette a dinamikus esztétikai tapasztalat előnyben részesítését a fizikai tárggyal szemben, amelyeket a konvencionális dogma művészetként azonosított, majd fetiszizált”, s ezért különbözteti meg a fizikailag létező műtárgyat (*art product*) attól, ami számára „a tényleges műalkotás (*the actual work of art*), amit a tárgy (*product*) művel a tapasztalattal és a tapasztalatban” (Dewey 1934/1987. 329). Ez a meghatározás szélsőséges módon dinamizálja a fogalmat, hiszen így egy adott befogadási szituáció adott körülményeinek függvénye lesz, hogy valamit művészetként élünk-e meg, s hogy a tapasztalásba bevont tárgyat műalkotásnak minősítjük-e. Továbbá az esztétikai tapasztalat tehát egyfelől bármely élethelyzet sajátja lehet, másfelől viszont a művészet az a tevékenység, amely kifejezetten arra törekszik, hogy a tapasztalás új lehetőségeit tárja fel. Eldridge (2010. 248) megfogalmazásában „[...] a műalkotások segítenek meglátni, hogy minek van vagy lehetne értelme az életben”. Ezt *kulturális perfekcionizmusnak* nevezi (Eldridge 2010. 256), aminek értelmében az emberi cselekvések jelentését és értékét végső soron a kulturális és gyakorlati élet folyamatos megújításában (*reformation*) való részvétel módja és mértéke határozza meg.

Dewey felől nézve tehát a művészi alkotás és befogadás az értelmes cselekvés általános modellje lesz. A tapasztalat tárgya annyiban válik érdekessé az azt tanulmányozó számára, amennyiben észlelését és gondolkodását valami önmagán túlira vezeti. „A művészet lerántja azt a leplet, amely elrejtette a tapasztalt dolgok kifejezőerejét, kiűz bennünket a rutin ernyedtségéből, és lehetővé teszi számunkra, hogy magunkról meglepedkezve belemerüljünk a világunk megtapasztalásának elragadtatásába a maga változatos minőségeiben és formáiban.” (Dewey 1934/1987. 109.)

II. A JELENTÉSALKOTÁS TAPASZTALATI ESZTÉTIKÁJA

Mark Johnson *A test jelentése: az emberi megértés esztétikája* (*The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*) címen 2007-ben kiadott összegyűjtött írásainak előszavában ad magyarázatot saját tematikus fordulatára, amely a testnek a jelentésképződésben betöltött szerepétől az esztétikai aspektusok vizsgálatához vezet. Összességében amennyire sikerül meggyőzően bemutatnia az általa bejárt szellemi út vonatkozásában az esztétikai kérdésirányok beemeléseinek szükségszerűségét, annyira kérdésesnek bizonyulnak az általa adott konkrét válaszkiírletek.

Johnson azt mondja itt, hogy munkásságának elmúlt harminc évében mindig is az érdekelte, miként fakad testi tapasztalatainkból a fogalomalkotás és a gondolkodás, s ennek kutatása során a fenomenológia, a nyelvészet és a kognitív tudomány eredményeire támaszkodott. Rá kellett azonban jönnie, hogy mindezek a strukturális aspektusok valójában csak egy még mélyebb szinten lévő megértésnek a függvényei. Fontos eredménynek tartja a fogalmak, kijelentések, mondatok visszavezetését a szenzomotoros folyamatokra, de úgy érzi, hogy tovább kell lépnie a minőségek, érzések, érzelmek és testi folyamatok felé, amelyek ezeket a jelentéseket valójában lehetővé teszik. Az ilyen irányban indított újszerű vizsgálódásai pedig a tapasztalatnak olyan aspektusaihoz vezetnek, amelyeket hagyományosan az esztétika hatáskörébe szokás sorolni. Így saját bevallása szerint a műalkotások vizsgálata felé is az vonzotta, hogy ott a jelentésképződés egy része biztosan szavak vagy nyelvi jelek nélkül történik, ezért hozzáegíthetnek a nyelvi jelentések kizárólagosságára, illetve elsődlegességére vonatkozó felfogás meghaladásában. Ezen a ponton magának az esztétikának az újrafogalmazását is szükségesnek látja, s egyenesen azt vizionálja, hogy „[...] az esztétika mindannak a tanulmányozásává válik, ami a jelentések létrehozásának és megtapasztalásának emberi lehetőségeit érinti”, sőt „[...] az emberi megértés esztétikája az alapjává kell váljon minden filozófiának, beleértve a metafizikát, a tudáselméletet, a logikát, az elme- és nyelvfilozófiát és az értékelméletet is.” (Johnson 2007. ix.) Hasonlóképpen a *Dewey nagy ötlete az esztétikára* (*Dewey's Big Idea for Aesthetics*) című írásában (Johnson 2018. 10. fejezet, korábban mint Bhatt 2013. 36–50) a Dewey korábbi teoretikus felismerései és a kognitív tudomány legújabb empirikus eredményei között felfedezni vélt párhuzamokra hivatkozva úgy fogalmaz, hogy az esztétikának kellene mindenekfelett az alapjait nyújtania az emberi természetről, az emberi jelentésekről, az emberi tudásról és az emberi értékekről szóló leírásainknak.

Johnson Shustermanhoz hasonlóan sajnálkozik azon, ahogyan Dewey és William James vonatkozó öröksége kikerült a 20. századi angol-amerikai filozófia látóköréből, s úgy véli, hogy ennek tudható be egyik oldalról az esztétika diszciplínájának marginalizálódása, másik oldalról a jelentés kérdésének a fogalmiságra és a propozicionalitásra történő leszűkítése. *A testbe foglalt élet esztétikája* (*The*

Aesthetics of Embodied Life) című szövegében (Johnson 2018. Bevezető, korábban mint Scarinzi 2015. 23–38) az esztétikai tapasztalat leértékelődésének menetét a következőképpen rekonstruálja. (1) Az emberi elmét egymástól független fakultások vagy ítélőerők (pl. érzékelés, érzés, érzelem, képzelőerő, megértés, ész, akarat) összességének tételezték. Az elme minden működését ezeknek a mentális fakultásoknak a kölcsönhatásaként látták annak érdekében, hogy bizonyos mentális állapotokat és ítéleteket hozzanak létre. (2) Az esztétikai ítéleteket úgy különböztették meg, mint amelyek teljes egészében az érzelmekre épülnek, éles ellentétben a kognitív ítéletekkel, amelyek a feltevés szerint a fogalmakra alapozódnak. (3) Az érzelmeket privát, nem kognitív jellegű testi zavaroknak (*perturbations*) tételezték. (4) Mint nem kognitívakat, azaz nem fogalmiakat nem tekintették őket olyanoknak, mint amelyek bármilyen módon hozzájárulhatnak az emberi jelentésekhez vagy a világunk megértéséhez, értelmezéséhez, illetve a róla való tudáshoz. (5) Mivel a filozófia szűken vett episztemológiai projekt-ként határozódott meg, a jelentésképződésben pedig a nyelv kognitív funkcióinak tulajdonítottak elsődleges fontosságot, szemben az emotív és affektív mozzanatok másodlagos szerepével, nem maradt semmiféle komolyan vehető helye az esztétikának (legfeljebb az érzelmi állapotok és ítéletek tipizálásának).

Johnson szembe kíván szállni az uralkodó *fogalmi-propozicionális jelentéssel-mélettel*. Nem kívánja tagadni a propozicionális gondolkodás létezését, de úgy gondolja, hogy az a testbe foglalt (*embodied*), immanens jelentések függvénye. A jelentés világa szerinte nem korlátozható a kijelentésekre, mert ez kizár számos olyan tényezőt, amely a tapasztalatainkat értelemmel ruházza fel. Sajátos megfogalmazása szerint a jelentés valójában fel-alá *közlekedik* (*traffics*) a mintázatokon, képzeteken, minőségeken, érzéseken, s adott esetben fogalmakon és kijelentéseken keresztül. Johnson ajánlata *a jelentés testes elmélete* (*embodied theory of meaning*), amelynek megfogalmazása erősen emlékeztethet akár Dewey-éra:

A jelentésnek ez a pragmatikus nézete azt mondja, hogy egy dolognak a jelentése egybeesik a következményeivel a tapasztalatra nézve. [...] A testes (*embodied*) elképzelés naturalisztikus, amennyiben a jelentést a tapasztalat folyamában helyezi el, ami nem létezhet egy biológiai organizmus nélkül, amely belemerül a környezetébe. A jelentések alulról felfelé emelkednek ki (*emerge*) a természetes (*organic*) cselekvés egyre összetettebb szintjein keresztül; és nem egy testetlen elme konstrukciói. (Johnson 2007. 10.)

A világ tehát nem, vagy nem pusztán, vagy nem elsődlegesen propozicionális szerkezetű, hanem sok tekintetben a minőségek határozzák meg. Ezek megragadását Dewey szellemében úgy látja lehetségesnek, hogy egy adott tapasztalati szituációban az organizmus számára jelentkező átható egységes minőségként történő lehatárolódáshoz (*demarcated by a pervasive unifying quality*) kötjük az elkülönült identitást és jelentést. A tapasztalat értelmezésében Johnson ezen

a ponton J. J. Gibson affordanciaelméletére (1979) támaszkodik, amelynek értelmében például egy bögre akként létezik a számomra, mint azoknak az aktuális és lehetséges „affordanciáknak” a horizontja, amelyek meghatározzák, hogy miként tudok kölcsönhatásba lépni vele. Így az esztétika azt a kutatási területet fogja jelölni, amely ezeknek a tapasztalati affordanciáknak (*experiential affordances*) mint jelentésalkotóknak a feltételeit és működését vizsgálja.

Ebből következően a művészet Dewey-hoz hasonlóan Johnson számára is az által tesz szert jelentőségre, hogy a jelentésalkotás hétköznapi eszközeire építve *a jelentések kiemelt, felfokozott és rendkívül integrált tapasztalatával* lát el bennünket. Ebből az is következik, hogy el kell szakadnunk a másoló utánzasként értett mimézis elméletétől, s akkor fogjuk jól érteni a művészet jelentőségét, ha tudatára ébredünk, hogy a műalkotások nem reprezentálják a tárgyakat, eseményeket, jelentéseket, tudást vagy tapasztalatot, hanem mintaszerűen jelenvaló és megvalósuló lehetőségeket (*present and enact possibilities*) mutatnak fel a jelentések és értékek vonatkozásában.

Az elvi megalapozás felől a részletek kidolgozása felé mozduló, illetve azokat a gyakorlatba átültetni próbáló esettanulmányként olvasható a 2007-es kötet *A művészet mint a jelentésalkotás példája (Art as an Exemplar of Meaning-Making)* című fejezete, amely azonban látványosan zsákutcába fut. Johnson itt egy kettős hipotézist fogalmaz meg: (1) az esztétika nem pusztán művészetelmélet, hanem annak a kutatása, miként hozzuk létre és tapasztaljuk meg a jelentéseket; (2) a testes jelentés (*embodied meaning*) folyamatai a művészetekben ugyanazok, mint amelyek a nyelvi jelentéseket lehetővé teszik. Ezt bizonyítandó Johnson több művészeti ágat is vizsgálat tárgyává tesz. Elsőként az irodalmi művek tekintetében próbál meg számot adni a jelentésképződés általa beazonosítani remélt sajátos működéséről. A Pablo Neruda és Albert Camus szövegeiről szóló megállapításai azonban leginkább a képek, érzetek, ritmusok pulzálását megragadni igyekvő impresszionisztikus kritikákra emlékeztetnek. Ezután szerencsét próbál a képzőművészettel is: Giorgio de Chirico *Az utca titka és melankóliája (Mistero e malinconia di una strada, fanciulla con cerchio, 1914)*, illetve Henri Matisse *A vörös desszert (La Desserte rouge, 1908)* című képeit állítja szembe egymással az állítván, hogy a vizuális jelek egyértelműen beazonosítható nonverbális, nem propozicionális jelentéseket hordoznak.

Johnson szerint bár azt nem érdemes mondanunk, hogy egy festménynek egyetlen meghatározott jelentése volna, az teljesen megfelelőnek látszik, hogy Matisse festménye „át van itatva jelentéssel” (*redolent with meaning*). Majd ennél is tovább megy: szerinte a kép nem abból nyer jelentést, hogy „valamiről” szól (*being „about” something*), hanem az által, ahogyan aktivál bizonyos neurális mintázatokat. Ezzel a rendkívül erős állítással egyenesen biológiai szintre próbálja visszavezetni a színekre vonatkozó jelentésadást – ami azonban az általa választott példában látványosan ellentmondásba kerül a kulturális kontextust is tekintetbe vevő értelmezéssel. Míg Johnson számára nyilvánvalóan egyértelmű-

nek, magától értetődőnek tűnik a sötét és hideg színek (fekete, barna) 'diszharmónia', illetve a világos és meleg színek (vörös, sárga) 'harmónia' jelentése közötti kontraszt, addig a művészettörténetileg tájékozott elemzők a fauvizmus jegyében született Matisse-kép színhasználatában nem az elernyedő kellemeséget, hanem az érzéki zaklatottságot látják. Johnson félreértelmezésében pedig alighanem annak is lehet némi szerepe, hogy a festményt angolul *Harmony in Red* címen emlegetik, vagyis a képi jelentés alakulását alapvetően befolyásolhatta a ráakódott nyelvi jelentés...

III. A MŰVÉSZET MINT A TAPASZTALAT SZÍNREVITELE

Johnsonhoz hasonlóan meglehetősen távolról, az észlelés enaktív ismeretelméletétől indulva érkezik meg az esztétikához Alva Noë, aki egy olyan átfogó keretet vél benne megtalálni, amelyben jól elhelyezhetőek a megismerés speciális kérdései. A cselekvés felőli megközelítés alkalmasnak bizonyul arra, hogy összekösse a hétköznapok és a művészetek esztétikai funkcionalitásait.

Noë szintén abból indul ki, hogy a tudat, illetve a tapasztalat nem a „fejünkben működik”, ahogy azt a karteziánus vagy a kortárs idegtudományi elképzelések sugallják. Az elme nem valami olyasmí, amit birtoklunk, inkább mindannak az összessége, amit a világban található nem mentális dolgokkal és helyzetekkel az ún. visszacsatolási hurkok révén kialakuló viszonyainkban (*feedback-looping relations*) cselekszünk (Haskins 2016. 303). A tudatosság nem kizárólag az agyban történik, hanem a testtel és a világgal (beleértve a társas környezetünket) kiegészülő összetett rendszerben. Noë megfogalmazásában a tudatot az agyban keresni olyan, mint a táncot a táncos testében – bár utóbbi valóban nélkülözhetetlen részét képezi a jelenségnek, az a maga teljességében csak a világ egészével való kölcsönhatásban bontakozik ki.

Ebből következően a műalkotásokra sem az idegrendszerben jelentkező bizonyos események *kiváltójaként* (*triggers*) érdemes tekintenünk, ahogy azt a neuroesztétika képviselői teszik, hanem olyan *alkalomként* (*occasion*), amely lehetőséget teremt számunkra, hogy cselekedjünk, a tapasztalat pedig nem más, mint az adott időtartamban lezajló cselekvés. Noë számára tehát Dewey-hoz hasonlóan a művészet sajátos vizsgálódási módként jelenik meg, amely sajátos tudás forrásául szolgál. Az emberi élet szervezett tevékenységek által strukturált, a művészet legfőbb funkciója pedig az, hogy azt a *szerveződést* (*organization*), amiben az életünk aktuálisan el van rendezve, *láthatóvá tegye*, majd *újrászervezze* (*reorganize*).

Ebben a tekintetben Noë szerint a művészet és a filozófia nagyon hasonló szerepet töltenek be az életünkben mint lényegüket tekintve reflektív és kritikai tevékenységek. *Különös eszközök* (*Strange Tools*) című 2015-ös könyvében Noë úgy fogalmaz, hogy míg a filozófia az eszmék, fogalmak, meggyőződések

koreográfiája, addig a koreográfia a tánc vagy a mozdulat filozófiája. Egyaránt olyan kutatási módszerek, amelyek célja, hogy megvilágítsák, miként ismerjük fel a saját szervezettségünket, és milyen lehetőségeket látunk önmagunk újraszervezésére. Ahogyan a szervezett tevékenységek eszközök és technológiák köré épülnek, úgy az újjászervező gyakorlatok pedig *különös eszközök (strange tools)* köré. Utóbbiak alatt olyan struktúrákat kell érteni, amelyek ellenállnak a kognitív rendszerünkbe való könnyű befogadásnak, és ennek az ellenállásnak a révén éppen azt a szerepet kérdőjelezzik meg, amit az adott funkcionalitás játszik a tipikusabb szervezett tevékenységekben. A művészetekre vonatkoztatva tehát „a tánc újraszervezi a táncolást” (*dance reorganizes dancing*), azaz a koreográfia vizsgálatnak vet alá bennünket a létezésünk egy bizonyos szeletének vonatkozásában (Noë 2017. 241). Bemutat (*displays*), azaz *színre visz (stages)* minket mint táncoló lényeket, vagyis azt, ahogyan a tánc által szerveződve vagyunk, és azokat a különféle jelentéseket, amiket ez hordoz a számunkra. Noë paradigmaticus példája ennek a sajátos kutatásnak a működtetésére a kortárs táncos és társulatvezető, William Forsythe munkássága, különös tekintettel a rövid videók formájában a világhálón is elérhető, a *térbe író test* koncepciójára épített módszertanára.

Általánosságban Noë az emberi tevékenységek két szintjét különíti el. Az első szinthez az alapvető, ösztönösen működő szerveződések tartoznak: a beszélés, a mozgás, a táncolás, a képalkotás, az éneklés; a második szinten lévők pedig az előbbiekkal játszanak, hogy ily módon újraformálják azokat. A koreográfus művészetet csinál a táncolásból, a képzőművész a képalkotásból, az író a beszédből és az írásból. Noë a két szint közötti kapcsolódást a *loop back* kifejezéssel jelöli: a művészi gyakorlatok folyamatosan „visszahurkolódnak” a hétköznapi gyakorlatokra. A szintek elkülönítésére pedig éppen azért van valójában szükség, hogy értékelni tudjuk *szérválaszthatatlan egymásba gabalyodásukat (ineliminable entanglement)* (Noë 2017. 241), aminek jelentőségét az is mutatja, hogy Noë legújabb könyvének (2023) már a címéül is ezt választotta.

A festészet mint művészet a hétköznapi ábrázolást és reprezentációt meghaladva valójában arra kérdez rá, hogy milyen helyet foglalnak el a képek az életünkben. A művészi képalkotás tehát egyfelől függetleníti magát a képi kommunikációtól, másfelől semmi másra nem tud vonatkozni (Noë 2017. 240). Ezzel semmi esetre sem azt akarja mondani, hogy a festészet a képiségről *szól*, tehát nem tematikus kötöttségként kell érteni, hanem megkerülhetetlen reflexiós potenciálként. Azzal, ahogyan a művészek végső soron bennünket állítanak ki, voltaképpen megszabadítanak minket a szokásaink és a személyiségünk béklyóitól. Vagyis Noë is arra az álláspontra helyezkedik, hogy nem a tárgyokban magukban kell keresnünk az esztétikai ítéletek alapjait. „Az én javaslatom az, hogy a festmények, fotók és plasztikai munkák, amelyek képi jellegűek, nem azért jelentősek, mert különleges képek, hanem annak a különleges fontossága miatt, amit ezek a képek betöltenek az életünkben, és amiatt a megkülönböztetett mód miatt, ahogyan ezek a műalkotások bemutatják a képeknek az

életünkben betöltött helyét.” (Noë 2017. 239.) A hétköznapi életben használatos képek célja, hogy könnyen-jól-akadálytalanul értelmezhető kommunikációs eszközként szolgáljanak. A művészetben azonban semmi sincs ebből a kommunikációs funkcióból, vagyis a kép nem képként áll előttünk. A műalkotások (*art-works*) rejtvénytárgyak (*puzzle objects*), sőt filozófiai tárgyak (*philosophical objects*); soha nem lehet olyan pontosan megmondani, hogy mit ábrázol egy műalkotás, mint egy igazolványkép. Illetőleg ami ilyen értelemben objektív információként közölhető, annak semmi köze a műalkotás lényegéhez. Ahogyan azt Gallagher (2021. 132) is megállapítja, Noë ezen a ponton egészen közel kerül a heideggeri modellhez: a műalkotás képnek látszik, de nem mutat olyan képi funkciókat, mint egy hagyományos szituációban, ezzel szemben revelatív felfedezéssel kecsgetet a világban számunkra rejlő lehetőségek vonatkozásában.

Az elképzelés egyik különös következménye az lesz, hogy ennek fényében az első szintet sem eleve adottként kell elképzelnünk, azaz a beszéd természetes, eredendő állapota nem létezik, hiszen folyamatosan támaszkodik arra a visszacsatolásra, ami a második szint felől érkezik. Ily módon az elmélet számot tud adni a művészet intézményi működéséről és történetiségéről is, hiszen a folyamatos visszacsatolás nyomán az első szinten lévő hétköznapi tevékenységek is alakulnak, tehát a második szinten lévő művészi gyakorlatoknak is mindig új provokációkkal kell előállniuk. Más kérdés, hogy ez a kánonok érvényére nézve igencsak radikális következményekkel jár, hiszen az, hogy mi is tekinthető műalkotásnak, folyamatos változásban lesz, mivel mindig az adott korszak aktuális újraszervezésében kell szerepet vállalnia. Ha pedig elveszíti ezt a megújító funkcióját, voltaképpen megszűnik műalkotásként működni az adott korszak számára.

Ezzel Noë csatlakozni látszik ahhoz a hagyományhoz, amely szerint a művészet definíció szerint „forradalmi” (Van Cleave 2020. 227–228): az igazi műalkotás ebben a keretben minden esetben kihívás, provokáció. Noë ezt a „láss meg, ha tudsz!” (*see me, if you can!*) felszólítással fejezi ki, ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy ezt nem annyira agitatív vagy sokkoló hatásként szeretné leírni, mintsem valahogy úgy, ahogy az irónia és az egyenes beszéd kölcsönösen feltételezik egymást. Mindenesetre a művészet célját semmiképpen sem az érdeklődés kontemplációjában, hanem az egy fogyasztói igény kielégítésében látja, hanem az *ütköztetés*, a *beavatkozás* és a *felforgatás* kifejezésekkel tartja leírhatóknak. Ezt érti Noë a művészi létrehozás *átalakító ereje* alatt, s számára egyértelműen ez adja a művészet értékét is: nem valamilyen előzetesen megfogalmazott elvárásoknak való megfelelés, hanem ezek megkérdőjelezése adja a szerepét és értelmét. Mindeközben a fogalmi átrendeződés az eredeti kiindulópontoktól egészen messzire jut, amennyiben az derül ki, hogy itt már voltaképpen „[a]z esztétikai tapasztalat nem észlelési tapasztalat, és az időtartama sem korlátozódik az előadás játékidéjére. A mű lehetőséget teremt számunkra, végső soron maga a lehetőség, hogy másként lássunk, másként gondolkodjunk [...]” (Noë 2020. 294).

Szintén a hétköznapi tapasztalat felfüggesztésére, a megszokottnak különösként való felmutatására való képességét látja a művészet legfontosabb sajátosságának Shaun Gallagher, a testes elme (*embodied mind*) elképzelés elsősorban fenomenológiai háttérre támaszkodó képviselője. Johnsonhoz hasonlóan Burnett és Gallagher (2020) is Gibson (1979) affordanciaelméletére támaszkodva igyekeznek különbséget tenni: míg egy valóságos kalapács a kalapálás affordanciáját kínálja, addig egy kalapácsról készült fénykép nem ezt teszi; egy valóságos személy a társas interakció affordanciáját kínálja, míg egy személyről készült portré nem; egy kert a sétálás affordanciáját kínálja, egy tájkép nem. Úgy tűnik tehát, hogy a műalkotások az affordanciáknak egy sajátos készletét kínálják, s úgy vélik, hogy ebből kiindulva felépíthető lenne egy olyan megközelítés, amely különbözni tudna a kiterjesztett elme (*extended mind*) elméletének tiszta eszközhasználatától, de a különös eszközök elméletétől is. Egy affordancia nem egy objektív tulajdonsága a környezetben található valaminek, de nem is egy szubjektív valamije az észlelőnek, hanem relációs jellegű, egyaránt függ a világtól és az észlelőtől. A népszerű példa szerint egy szék az ülés lehetőségét kínálja fel, de csak olyasvalaki számára, aki adott méretű és hajlékonyságú testrészekkel rendelkezik. Egy elefánt vagy egy hangya számára ugyanaz a szék más-más affordanciákat kínál, mint egy ember számára. Ilyen módon a kulturális ismeretek, értékek és gyakorlatok integrálódnak az észlelési és viselkedési affordanciákba.

Gallagher ugyanakkor *Előadás / Művészet (Performance / Art: The Venetian Lectures)* címen 2021-ben közreadott előadássorozatában úgy látja, hogy míg a Noë által is követett művészet mint provokáció modell a nézői-hallgatói oldalra jól érvényesíthető lehet, addig az előadói oldalon semmi esetre sem. Gallagher (2021. 30) azt elképzelhetőnek tartja, hogy a művészetek esztétikai tapasztalata egyfajta „rövidzárlatot” okoz a befogadó hétköznapi működéssére nézve, azaz útját állja a megszokott cselekvéseknek, illetve új cselekvések határára sodor, amivel felhívja a figyelmet azokra a lehetőségekre, amelyek az adott valóság keretei között nem végrehajthatók. „Egy festménynek vagy szobornak a testes-enaktív észlelése magába foglal egy kinesztetikus-előzetes választ egy nem realizálható (nem praktikus, nem interakcióra fogható) affordanciára.” (Gallagher 2021. 133.) Persze vannak olyan cselekvési affordanciáink, amelyek közvetlenül megvalósíthatók, de ezek magára a műtárgyra (*art piece itself*) vonatkoznak: „átrakhatom” vagy „eladhatom” őket (117. fn.), s ezek nyilvánvalóan nem érintik a műalkotás lényegét. Indokolt lehet azt gondolni, hogy ennek a nem-realizálhatóságnak az élménye a művészettel való találkozáskor valahogy másféleképpen raktározódik el a motorikus rendszerben, mint a megvalósult cselekvések, így más érzéseket is keltenek (s ennek tudatosodása adhatja azt, amit Noë reflektívnek nevez). Ezzel szemben az alkotó esztétikai tapasztalata biztosan nem tartalmazhat ilyen affordanciákat, amelyekben az esztétikai beállítódás megreked a cselekvés szélén, hiszen egy ilyen „rövidzárlat” akadályává válna magának az alkotásnak, a

mű létrehozásának. Az előadó (*performer*) esztétikai tapasztalata feltétlenül cselekvő kell legyen (Gallagher 2021. 134).

Gallagher modellje azonban több problémát is felvet: egyrészt reprodukálja az alkotó és a befogadó egyszer már feledésre ítélt dichotómiáját a leküzdhetetlennek látszó kompetenciabeli különbségeikkel együtt; másrészt visszazuhan a már Dewey, Beardsley és Urmson által is kritizált attitűd-megközelítésbe; harmadrészt a befogadót aktivitás helyett végzetes passzivitásra kárhoztatja. Ez pedig ellentmond nemcsak a kortárs művészetben a részvételiséget célzó gyakorlatoknak, hanem az eredeti programnak is, amely a testtel bíró cselekvő elme felől közelítve kívánta megérteni az esztétikai tapasztalat természetét.

IV. AZ ESZTÉTIKA MEGÚJÍTÁSA A TAPASZTALAT ÚJRAÉRTÉSÉVEL

Ha az eddigiekben tárgyalt szerzők által elővezetett téziseket a pragmatizmus nézőpontjából vizsgáljuk, számos párhuzamot fedezhetünk fel, ami ahhoz is hozzáegíthet, hogy a 4E elméletei képviselőivel szemben külön-külön megfogalmazható hiányérzetekre, illetve ellenvetésekre átfogó válaszokat adjunk.

Nemrégiben Roberta Dreon (2021. 8–10) a következőkben összegezte a jellemben pragmatistának nevezhető esztétikák közös pontjait (erősen támaszkodva Shusterman 2010 korábbi hasonló listájára):

- (1) Az esztétika tágabban értendő, mint pusztán a művészet filozófiája, valójában a tapasztalat elmélete.
- (2) A művészetet nem független vagy autonóm rendszerként kell elgondolnunk, amelyet kizárólag saját elvei irányítanak, mivel a természet rendje nem engedi meg a szépség elválasztását a hasznosságtól.
- (3) Alapvető folytonosság van a művészi gyakorlatok és a nyers tapasztalat között, mint olyan interakciók sorozatai között, amelyek révén az emberek élnek és fejlődnek, dinamikusan azzá válva, amik, miközben magát a környezetet is alakítják.
- (4) A folytonosságtézis fogalmi keretét a redukcionizmus nélküli naturalizmus adja.
- (5) A művészet rendelkezik valamiféle társadalmi-politikai inspirációval (Shustermannál *meliorizmussal*), azaz a világ jobbíthatóságába vetett hit jegyében kell működnie.

Úgy gondolom, az eddig elmondottak alapján a 4E képviselőinek esztétikai kezdeményezései teljes mértékben megfeleltethetők ezeknek a kritériumoknak. A fentiek közül az (1) egybevág Johnson szándékával, amely szerint a művészetekre a jelentésadás példáiként kell tekintenünk; a művészet funkcionalista és demokratizáló megközelítései (lásd 2 és 3) jól párhuzamba állíthatók Noë különös eszközökről, illetve az ún. 1. és 2. szintről szóló elképzeléseivel; a naturalizmus háttere (lásd 4) átfogóan rokonítható a test-elme viszonyról mondottakkal,

leginkább talán Gallagher leírásával; végül a meliorizmus (lásd 5) a művészet végső értelmét és jelentőségét adja voltaképpen valamennyi érintett szerzőnél.

Mindez természetesen alapvetően alakítja át az esztétika hagyományos kérdésirányait. Ha a művészet által nyújtott esztétikai tapasztalat elsődleges szerepe a „kimozdítás”, akkor ez mindig annak a „nyelvismeretnek” a függvénye is lesz, amellyel az adott befogadó az adott ponton már rendelkezik. Ha a műalkotás nyelve túl kicsi vagy túl nagy távolságban van ettől, a kimozdítás gesztusa észrevétlen marad; kizárólag a felismert nyelvújítási kezdeményezés az, ami provokál (aminek azután még mindig alávethetjük magunkat, vagy kitérhetünk előle). A műalkotással való találkozás elmaradásakor a klasszikus esztétikákban feltehető volt úgy a kérdés, hogy a műalkotás nem rendelkezik elegendő felhívó erővel, vagy a befogadó nem rendelkezik elegendő affinitással. Az itt kibontakozó elméleti keretben azonban erre nincs mód, a felelősségen osztozni kell – csak annyit mondhatunk, hogy a találkozás az adott térben és időben az adott szereplők affordanciái közötti eltérések miatt nem jött létre.

Ez pedig átvágja az alkotó/befogadó dichotómia gordiuszi csomóját is: az alkotó arra törekszik, hogy megfelelő ajánlatot tegyen egy esztétikai tapasztalat életre hívásához, a befogadó pedig arra törekszik arra, hogy megfelelő fogadókészséget tanúsítson az ajánlat iránt. Merthogy Dewey számára az alkotó maga is befogadó, ahogy arra Eldridge (2010) felhívja a figyelmet: mivel az alkotás egyértelműen egy *célra tartó* folyamat, az alkotó munka közben megtestesíti magában a befogadó attitűdjét, s minden pillanatban a cél beteljesítésének különféle szintjeit foglalja el. A kétféle szerep közti folytonosság tézise megnyitja az utat a demokratizáló program megvalósítása felé:

A művész szerepe [...] mindenki számára nyitva áll, aki vállalkozik arra, hogy ezekkel a célokkal hozzon létre produktumokat. Akiket művészként különböztetünk meg, azok csak azok, akik a közös emberi készségek használata során [...] különösen kitaratóak és sikeresek. A művész és a közönség szerepei bárki számára nyitottak, akiknek megvan a lehetőségük, hogy akár létrehozzanak, akár részesüljenek az olyan szervezett termékekből (*organized products*), amelyek esztétikai tapasztalatot nyújtanak. (Eldridge 2010. 247.)

Innen nézve új megvilágításba kerül a műalkotások értelmezése is, amennyiben nem pusztán kontextualizáló interpretációkkal kell őket ellátnunk, hanem arra kell törekednünk, hogy közvetlen kapcsolatba lépjünk velük. Ebből következően az esztétikának nem az lesz a dolga, hogy magyarázatokkal álljon elő a műalkotások keletkezésére, szerkezetére vagy hatására vonatkozóan, s nem lesz a célja mindezek értékelése sem. Hanem a rendelkezésére álló eszköztárat mozgósítva a műalkotás és a befogadó közötti találkozás létrejöttét kell elősegítenie, illetve az esztétikai tapasztalat létrejöttének útjában álló gátló tényezőket kiküszöbölnie. A kapcsolatba lépés, a színre vitel és a jelentésalkotás pedig nem

pusztán a verbalitás útján történhet, hanem a tágran értett cselekvő ember teljességének működésbe hozásával, ahol az érzelmi vagy testi interakciók éppúgy érvényesek lesznek, mint az értelmiek.

IRODALOM

- Alexander, Thomas M. 2016. Dewey's Philosophy of Art and Aesthetic Experience. *Artizein: Arts and Teaching Journal*. 2/1. 59–67.
- Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York, Harcourt, Brace & World.
- Beardsley, Monroe C. 1969. Aesthetic Experience Regained. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 28/3. 3–11. DOI:10.2307/428903
- Bhatt, Ritu (szerk.) 2013. *Rethinking Aesthetics: the Role of Body in Design*. New York – London, Routledge.
- Burnett, Mia – Shaun Gallagher 2020. 4E Cognition and the Spectrum of Aesthetic Experience. *JOLMA. The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts*. 1/2, 157–176. DOI:10.30687/Jolma/2723-9640/2020/02/001
- Dewey, John 1925/1981. *Experience and Nature*. In: *John Dewey, The Later Works, 1925–1953*. Vol. 1. Carbondale/IL, Southern Illinois University Press.
- Dewey, John 1934/1987. *Art as Experience*. In: *John Dewey, The Later Works, 1925–1953*. Vol. 10. Carbondale/IL, Southern Illinois University Press.
- Dickie, George 1965. Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. *The Journal of Philosophy*. 62/5. 129–136. DOI:10.2307/2023490
- Dickie, George 1974. Beardsley's Theory of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetic Education*. 8/2. 13–23. DOI:10.2307/3332129
- Dickie, George 2005. The Origins of Beardsley's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 63/2. 175–178. DOI:10.1111/j.0021-8529.2005.00194.x
- Dreon, Roberta 2021. Introduction to Pragmatist Legacies in Aesthetics. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*. 13/1. DOI:10.4000/ejppap.2259
- Eldridge, Richard 2010. Dewey's aesthetics. In Molly Cochran (szerk.) *The Cambridge Companion to Dewey*. Cambridge, Cambridge University Press. 242–264.
- Gallagher, Shaun 2021. *Performance/Art: The Venetian Lectures*. Milan, Mimesis International.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin.
- Golden Dániel 2021. A cselekvő testbe integrált elme – John Dewey. In Laki János (szerk.) *A megtestesült elme a filozófia történetében*. Budapest, Akadémiai. 138–170.
- Haskins, Carey 2016. Noë, Alva: *Strange Tools: Art and Human Nature*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 74/3. 303–305. DOI:10.1111/jaac.12296
- Hutto, Daniel D. 2015. Enactive Aesthetics: Philosophical Reflections on Artful Minds. In Alfonsina Scarinzi (szerk.) *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*. Dordrecht, Springer. 211–227.
- Johnson, Mark 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago–London, University of Chicago Press.
- Johnson, Mark 2018. *The Aesthetics of Meaning and Thought: The Bodily Roots of Philosophy, Science, Morality and Art*. Chicago, University of Chicago Press.
- Kondor Zsuzsanna (szerk.) 2022. *A megtestesült elme. Fókuszban a test*. Budapest, Akadémiai.
- Laki János (szerk.) 2021. *A megtestesült elme a filozófia történetében*. Budapest, Akadémiai.
- Manzotti, Riccardo 2011. Preface. In Riccardo Manzotti (szerk.) *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*. Exeter – Charlottesville/VA, Imprint Academic.

- Noë, Alva 2015. *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York, Hill and Wang.
- Noë, Alva 2017. Art and Entanglement in *Strange Tools*: Reply to Noël Carroll, A. W. Eaton and Paul Guyer. *Philosophy and Phenomenological Research*. 94/1. 238–250. DOI:10.1111/phpr.12360
- Noë, Alva 2020. Précis of the book. *Studi di estetica*. 48/3. 249–295. DOI:10.7413/18258646144
- Noë, Alva 2023. *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are*. Princeton, Princeton University Press.
- Scarlinzi, Alfonsina (szerk.) 2015. *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*. Contributions to Phenomenology 73. Dordrecht, Springer. DOI:10.1007/978-94-017-9379-7
- Shusterman, Richard 1997. The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 55/1. 29–41. DOI:10.2307/431602
- Shusterman, Richard 2001. Pragmatism: Dewey. In Berys Gaut – Dominic McIver Lopes (szerk.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. London – New York, Routledge. 97–106.
- Shusterman, Richard 2010. Dewey's *Art as Experience*: the Psychological Background. *Journal of Aesthetic Education*. 44/1. 26–43. DOI:10.1353/jae.0.0069
- Shusterman, Richard 2014. The Invention of Pragmatist Aesthetics: Genealogical Reflections on a Notion and a Name. In Wojciech Mąlecki (szerk.) *Practicing Pragmatist Aesthetics. Critical Perspectives on the Arts*. Leiden, Brill. 13–32.
- Urmson, J. O. 1957/2004. What Makes a Situation Aesthetic? In Peter Lamarque – Stein Haugom Olsen (szerk.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. Malden/MA – Oxford, Blackwell. 19–26.
- Van Cleave, Matthew 2020. Strange Tools: Art and Human Nature by Alva Noë. *Teaching Philosophy*. 43/2. 226–230. DOI:10.5840/teachphil2020432129

Művészeti élmény, esztétikai ítélet

I. BEVEZETŐ

Tanulmányomban a művészetpszichológia mai helyzetét, legfontosabb kutatási programjait és eredményeit szeretném bemutatni – elsősorban nem pszichológusok számára. A teljes tudományterület helyett ez alkalommal kimondottan az empirikus módszerekkel dolgozó kutatók tevékenységére fogok koncentrálni. A kísérleti (azaz empirikus) pszichológia művészettel kapcsolatos kérdései gyakran mély összefüggésben állnak a pszichológia történeti mérföldköveivel, az elméleti és módszertani megújulásokkal, de nem minden esetben. Arra vállalkozom, hogy átfogó – bár a műfaji korlátokból adódóan szükségképpen részleges – betekintést nyújtsak a visszatérő kutatási dilemmákba, a tényleges kutatási kérdésekbe, valamint reflektáljak a módszertani bravúrok ígéreteire és korlátjaira.

II. EMPIRIKUS ESZTÉTIKA

A művészetpszichológiának számos elméleti és módszertani változata létezett és létezik mind a mai napig. A tudományterület története egyidős a pszichológia történetével. A pszichológia rendkívül tág horizontú diszciplína, beleértve a módszertani megfontolásokat is (Bodor 2013. 8). Tanulmányomban csak az úgynevezett kísérleti pszichológiára támaszkodó, azaz a művészeti jelenségek vizsgálata során empirikus módszereket alkalmazó irányzattal fogok foglalkozni, amely a művészetpszichológiának csupán az egyik részterülete.

Ahogy mondani szokás, a pszichológiának hosszú múltja és rövid története van. A „hosszú múlttal” a gondolkodás történetének kezdeteire szoktak utalni. Már az elsőként jegyzett kérdések között is szerepeltek olyanok, amelyek a művészetre vonatkoztak (lásd például Arisztotelésznél a műbefogadás során átélt katarzist), mi több, még ma is elsősorban ezeknek a kérdéseknek a különféle változatai foglalkoztatják a művészet pszichológus kutatóit.

A „rövid történettel” ugyanez a helyzet: a lélektan tudományos alapokon álló, önálló diszciplínává válásának első lépéseiben a kutatók már aktívan vizsgálták

a műalkotások és a szépség befogadásának körülményeit. Az észlelés kapcsán például ilyen kérdések merültek fel: Miért van az, hogy ha egy teljesen sötét szobában meggyújtunk egy gyertyát, akkor valamennyire világos lesz, ám ha ugyanebben a szobában meggyújtunk még egy gyertyát, akkor világosságélményünk nem nő a duplájára? A presszókávéba helyezett egy, kettő vagy négy kockacukor édességélménye hasonlóképpen nem áll egyenes arányban az eredeti cukor mennyiségével. Hogyan lehet ezt a jelenséget megragadni? Esetleg pontos mérésekkel lekövetni? A korai kísérleti lélektan ilyen kérdésekre keresett válaszokat, s a kutatók a természettudományok, jelesül a fizika példájára támaszkodva tapasztalaton alapuló kutatási eljárások kidolgozásába kezdtek. A kulcskérdés a mérés, mérhetővé tétel volt, s a módszer a kísérlet (Pléh 1992). Azért állítom, hogy a művészetpszichológia története egyidős a pszichológia történetével, mert abban a pillanatban, ahogy a 19. század második felében megszületett a kísérleti lélektan, azaz amikor Wundt kiírta az ajtajára (a filozófia tanszéken), hogy „Kísérleti pszichológiai laboratórium”, és kortársaival elkezdett kísérleti módszereket kidolgozni, a pszichofizikai vizsgálatokban már ott találjuk ezeket a kérdéseket: Miért van az, hogy az egyik forma jobban tetszik, mint a másik? Vagy egyik szín inkább kedvére való a nézőnek, mint a másik? A tetszés (a preferencia) mértéke már az első mérendő tényezők egyike volt. Az empirikus esztétika (*empirical aesthetics*) születése ehhez a fordulathoz köthető, amikor is az ún. „alulról jövő esztétika”, vagy másképpen fogalmazva az egyediből az általánosra következő gondolkodás teret nyert a művészet vizsgálata során.

A kutatók azóta is rendületlenül mérik az emberek reakcióit, s mint a szalámit szeletelik az emberi aktivitásokat jól operacionalizálható aspektusokra. A személy tevékenységei, gondolatai és érzései akkor ragadhatók meg adekvátnan, ha el vannak választva egymástól, és pontosan azonosíthatjuk a hatásokat. E precíz felbontás miatt azonban a művészetpszichológiai elméletekben gyakran háttérbe szorult az a kérdés, hogy vajon miként működik az ember *egészként*. Így például az, hogy a művészeti befogadás örömmel jár, azaz *jó* a befogadónak, újabb kori felfedezés. A kanti hagyományhoz kapcsolódva a kutatók a tiszta művészeti befogadás, azaz az esztétikai ítélet létrejöttének leírását tekintették célnak, és az empirikus esztétikai vizsgálatok azokat a tényezőket keresték, amelyek az esztétikai ítélet meghozataláért felelősek. A kezdeti preferenciavizsgálatok (*preference rates*) és a szakirodalomban használt „esztétikai ítélet” (*aesthetic judgement*) kifejezés jól mutatják ezt a trendet. Idővel megjelent a kellemesség átélésének (hedonikus tónus) megközelítése is. Aztán ebből adódóan vizsgálandó témává vált a személyes különbségek szerepe a befogadásban, az egyéni preferenciák (*individual differences*) természete és még számos más kérdés.

Ha nagyon egyszerűen szeretném összefoglalni (nem szeretném, de kénytelen vagyok így tenni), akkor ezt mondhatjuk: a művészet filozófiai, művésztörténeti, művészetelméleti megközelítései a művészet immanens természetére, továbbá a történeti összefüggésekre és a kritikai értelmezésekre fókuszálnak,

ezek megértését célozzák. Tehát a vizsgálódásuk tárgya maga a művészet (bármilyen is legyen az éppen aktuális művészetdefiníció). A művészet empirikus pszichológiai megközelítése viszont a művészettel kapcsolatban megélt élmény egyéni előfeltételeit, folyamatát és következményeit vizsgálja.

A pszichológia tárgya az ismert definíció szerint a tágran vett viselkedés és a mentális folyamatok vizsgálata (Atkinson és Mtsai 1999. 22). A definíció kitér arra is, hogy a pszichológia mindezt tudományos keretek között teszi. Hogy mit értünk tudomány alatt, az majd a későbbi részekben kirajzolódik, de már most egyértelművé tehetjük, hogy a természettudományi kötődés lesz a legmarkánsabb. A művészetpszichológia vizsgálati tárgyát úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a kutatók a művészeti élményt kísérő belső feltételeket vizsgálják, illetve elsősorban a tetszésítéletek megértése a feladatuk (Halász 1973, 2002). A pszichológia mint empirikus tudomány módszertanának megfelelően ezen „belső feltételeknek” a vizsgálata történhet a jól látható viselkedésből (mint például verbális közlés interjúhelyzetben: „Teszik nekem ez a kép”), skálák kitöltésével számadathoz jutva, vagy egyértelműen és műszer nélkül is detektálható viselkedés (sóhaj, taps, elpirulás, elsápadás stb.) rögzítésével megfigyelési helyzetben. Az élő szervezet működési folyamatai műszeresen is mérhetők, például EEG, fMRI, galvános bőrreakció, szemmozgásmérés segítségével (ez utóbbira példa Bodor–Illés 2008). A mentális folyamatokat és egyéb külső viselkedési jeggyel nem kísért történéseket olyan szofisztikált és nagyon tudományosan bemért eljárásokkal ragadhatjuk meg, mint a különböző tesztek (melyek teljesítik a variabilitás, validitás stb. feltételeit). A módszerek közül a kísérletet használják a kutatók a leggyakrabban. A kísérletet a kísérlet vezetője tervezi meg és hajtja végre kutatótársaival. Hagyományosan az adatközlőt, esetünkben a műbefogadót, „kísérleti személynek” vagy „vizsgálati alanyak” (*subject*) szokták nevezni. Ma már ezt az elnevezést etikai megfontolásokból nem tartjuk megfelelőnek, ezért a kutatók inkább a „résztvevő” (*research participant*) kifejezést használják. Ez a változás az elnevezésben elmozdulást jelez a mindentudó tudós szerepéből a partícipatív kutató felé, aki partnernek tekinti az adatközlőt, nem pedig kísérletezése alanyának.

Noha azt állítom, hogy a művészetpszichológia a pszichológia teljes arzenálját használja, azaz a fenti módszerek köréből válogat, a művészeti tárgyú empirikus vizsgálatoknak mégis van egy sajátos jellemzője vagy specifikuma. A következő részben elmagyarázom, hogyan értelmezik a művészetpszichológusok a művészeti élményt, és annak melyik aspektusát vizsgálják.

III. AZ ÉLMÉNY MINT A VIZSGÁLAT TÁRGYA

A művészetpszichológusok hagyományosan elválasztják egymástól és külön tárgyalják az alkotás és a befogadás területeit (illetve további területként a pszichológiai műelemzést lehet megjelölni). Ugyanakkor alkotás és befogadás elvá-

laszthatatlansága mellett is szólnak kutatási eredmények, lásd például magyarul Mérei Ferenc (1995) vizsgálatát. Mérei a befogadás folyamatát az alkotás folyamatához hasonlítja, ezzel mintegy ellentétes irányú folyamatokként jellemezve azokat. Dinamikus szemléletű, ugyanakkor empirikus kutatásának tanúsága szerint a befogadás során hasonló folyamatok zajlanak le, mint melyek az alkotás során a művet létrehozzák, különösen a dinamikus energiák és a jelentésadás tekintetében. Tinio (2013) művészeti tükörmodellje nagyon hasonló elképzelés, mely kognitív pszichológiai alapokon lényegében ugyanezt a hipotézist fogalmazza meg. Az egyszerűség kedvéért tanulmányom hátralévő részében kizárólag a befogadással, azaz az esztétikai élménnyel foglalkozom, leválasztva a többi folyamatról.

A fentebb már emlegetett korai kísérleti lélektan képviselői elsőként az élmény egyik jelentős aspektusát kezdték el vizsgálni, jelesen az inger és az átélt élmény eltéréseit, s ezzel együtt a preferenciát. (A kutatók ingerpárokat mutattak a kísérletek résztvevőinek, majd feltették a kérdést: „Melyik tetszik jobban?”) A pszichofizika „atyja”, Gustav Theodor Fechner egyebek közt az észleléssel, azon belül a kellemes dolgok megítélésével foglalkozott. Fő célkitűzése a mérhetővé tétel volt; a fizika példáját követve a lélek megragadására törekedett számok segítségével (a mérés ugyebár per definitionem valaminek számokhoz való rendelése). Fechner dolgozta ki a preferencia mérésének alapjait, s kísérletei a színek preferenciájának vizsgálatával, továbbá a vizuális inger arányosságának kérdéseivel foglalkoztak (*Vorschule der Aesthetik*, 1876/1997). Ezeket a vizsgálatokat a pszichofizika logikája jellemzi. Példának okáért Fechner megpróbálta kísérleti úton, azaz adatalapon igazolni, hogy az arany metszés törvénye valóban érvényes az esztétikai ítéletekben. Az arany metszés aránya egy téglalap esetében azt jelenti, hogy a rövidebb oldal úgy aránylik a hosszabbhoz, mint a hosszabb a két oldal együttes hosszához ($a/b=b/a+b$). Fechner kutatásában különböző oldalarányú téglalapok rajzait mutatta be a kísérletek résztvevőinek, akiknek választaniuk kellett a különböző párban egymás mellé rendelt téglalapok közül, azaz preferenciát kellett alkotniuk. A kutató az eljárással igazolta, hogy az emberek leginkább az arany metszés arányához közelítő alakzatokat kedvelik. Ezzel empirikus úton igazolt egy régóta közkeletű elképzelést az „arany arányról”. Azaz bebizonyította, hogy létezik olyan formai jegy, amely vonzóbb a többinél.

Az arany metszés hipotézisét aztán a későbbi korok kutatói megkérdőjelezték. A hipotézis több mint száz éves hányatott sorsa az empirikus esztétikában végül (talán) az *Empirical Studies of the Arts* arany metszésnek szentelt számának megjelenésével zárult le. Höge (1997a) megismételte Fechner eredeti kísérleteit, már amennyire lehetséges ezeket pontosan megismételni (hiszen a dokumentáció hiányos), és az eredmények egyértelműek: nem mutatható ki preferencia az arany metszés iránt. Ha nincs is arany metszés, az eredeti kérdés, jelesen hogy létezik-e olyan arány, amely fontos szerepet tölt be a szépségre vonatkozó íté-

leteinkben, továbbra is érvényes. Van-e valami állandó tényező ezekben az ítéletekben, ami kultúrától, iskolázottságtól függ ugyan, de kimutatható bizonyos helyzetekben?

Boselie (1997) felveti annak lehetőségét, hogy az aranymetszést igazoló kísérletek műtermékek. A műtermékhatás (*research artifact*) olyan hatás, amely „nem a vizsgált hatótényezőkből, hanem a kutatás figyelembe nem vett tényezőiből ered”, vagyis „az eredmény nem is létezik a laboratórium falain kívül” (Szo-kolszky 2004. 601, 235). Boselie rávilágít arra, hogy az aranymetszés empiriái nagyrészt csak téglalapokra vonatkoznak. Az „arany téglalap” vizsgálata helyett a kutató többféle alakkal kísérletezett, valamint felállított egy másik, tetszőlegesen meghatározott arányt. Saját kísérletével, amelyben egy hasraütés-szerűen kitalált arány (1:1,8) törvényszerűségét igazolta, megcáfolta az aranymetszés érvényességéről szóló elméletet, és rámutatott az eredeti kísérletek hibás volta-ra. Mindemellett nem kerülhetjük meg a kérdést: voltaképpen mit is értünk arányon? Minek az arányait vesszük figyelembe a kísérletek összeállítása során (példának okáért horizontális vagy vertikális kiterjedésekre vonatkoztatjuk), esetleg összefügg-e a kérdés a szakértőséggel vagy a kontextussal?

Azért tértem ki az aranymetszés jelenségére ilyen részletesen, hogy egy példán illusztráljam egy konkrét probléma tudománytörténeti útját. Fechner problémafelvetése és módszertani útkijelölése fontos volt, azóta is az ő paradigmáját követjük, amikor *mérni* próbáljuk a művészetet. Mindmáig Fechner az egyik legtöbbet hivatkozott szerző a szakirodalomban.

Az inger és az érzet közötti összefüggés kísérleti vizsgálata során a „tetszés” és a „preferencia” terminusok mellett idővel megjelent az „együttérzés”, a „műélvezet”, a „hedonikus tónus” és a „szép” fogalma is. A tetszés, a kellemesség és a szépség mint vizsgált változók elsőre hasonlóknak tűnnek, de érdekes módon ez a három tényező a valóságban elválik egymástól. Bizonyos kutatások arra utalnak, hogy ezek a skálák nem ugyanazt mérik (Farkas 2003). Ugyanakkor kicsit árnyaltabb képet festenek azok az adatok, melyek nem ilyen egyértelműen jellemzik a tetszés és szépség együtt- vagy különjárását. Komplex min-tán, szakértőség alapján három különböző csoporttal futtatott vizsgálatomban, melynek során skálaértékek, interjúk és szemmozgásadatok begyűjtését egyaránt elvégeztem (Illés 2008, 2013), a tetszést és a szépséget mérő Likért-skálák vonatkozásában nem kaptam szignifikáns különbséget. Ez persze nem jelenti azt, hogy nincs is különbség – csak annyit jelent, hogy nem sikerült megragadni a különbséget. (Ez a logika általános: ha találunk különbséget, akkor bizonyítottuk a különbséget, ha nem találtunk, akkor nincs publikálható eredmény.) Ugyanakkor a tetszés skálákkal mért értékei („mennyire tetszik 1-től 7-ig”) és az interjúk helyzetben feltett kérdések között (a legközelebbinek és a legtávolabbinak megélt mű megjelölése) különbségeket találtam, ami az esztétikai élmény komplexebb természetére utal, azaz túlmutat azon a modellen, miszerint a művészeti élmény pusztán esztétikai ítéletalkotás lenne.

A tetszés okaira irányuló vizsgálatok hosszú évtizedei alatt mindvégig érvényben maradt a fechneri paradigma, miszerint a tetszést különböző tényezők befolyásolják – azaz a tetszés a műbefogadási folyamat végeredménye. Ugyanakkor az a lehetőség is felmerül, hogy a tetszést, azaz az esztétikai ítéletet ne mint végeredményt tekintsük, hanem úgy tegyük vizsgálat tárgyává, hogy felmérjük, milyen szerepet tölt be a műbefogadás folyamában. (Erre tettem kísérletet narratív pszichológiai keretben, lásd Illés 2013). Ez a módszertan nyilvánvalóan távolodik a tiszta esztétikai ítélet és a fenséges stb. fogalmi mentén lezajló befogadásértelmezéstől, a művészet magasztos felfogásától. Közelebb áll a művészet mai valóságához, az élményt kereső, a participációt igénylő befogadói attitűdhöz.

A tetszés és szép kérdéskörét más módon is továbbgondolhatjuk. Mondjuk azt, hogy a tetszés egy egyénibb, individuálisabb aspektusra vonatkozik (hozzávetőleg: „nekem tetszik”), míg a szép esetében létezőnek tekintünk egy standardot (az „általában az embereknek szép mint olyan” értelemben). Ezt a fogalmi kettősséget mások mellett a Kreitler és Kreitler szerzőpáros (1972) írta le (és méricskélte), akik az általános és személyes jelentés megkülönböztetésével áthidaló megoldást találtak a következő két felfogás között: (a) a művészet általános, mindenki számára ugyanazt jelenti, ugyanúgy érthető, és (b) a művészet személyes, a műalkotásokba mindenki a saját élményeit stb. vetíti bele.

Kreitler és Kreitler (1972, 1986) szerint a művészet befogadására leginkább azok a feszültségek készítetnek, amelyek a nézőben támadnak, mielőtt találkozná a műalkotással. Az arisztotelészi katarziselméletre emlékeztető elképzelésük értelmében a műalkotás mediálja ezeket az előfeszültségeket, méghozzá azáltal, hogy újakat hoz létre, melyek a kezdeti diffúz feszültségekhez képest már specifikusak. A specifikus feszültségekre irányuló kognitív orientáció pedig nem mást mutat meg, mint a mű jelentését. Kreitlerék szerint a néző felteszi a kérdést: mi ez? Megközelítésükben a jelentést úgy lehet definiálni, mint attribúciós csomagot (Set). A „Set” fogalmának bevezetésével tulajdonképpen azt a problémát teszik hangsúlyossá a szerzők, hogy meg kell tudnunk határozni, mely tényezőktől függ, hogy bizonyos körülmények között az ember „aláveti magát” a műalkotásnak, máskor pedig nem. Ennek érdekében a szerzők bevezetik a személyes bevonódás fogalmát, melyet az esztétikai távolság vagy elkülönülés fogalmával is jellemeznek. Ezek a fogalmak az emocionális bevonódás vagy empátia fogalmával rokonok. Az esztétikai távolság definiálása során Kreitlerék abból indulnak ki, hogy a néző elvárásokkal és intenciókkal rendelkezik, melyeknek arousalt növelő hatása, s ezáltal érzelmi hatása is van. Az esztétikai távolság annak a jelenségnek a mértékét adja meg, hogy mennyire kerül optimális feszültségi állapotba a befogadó a számára megjelenő jelentés hatására.

Ki kell térnünk arra is, hogy a szerzők egy másik fogalmi megkülönböztetést is bevezetnek, amikor elválasztják egymástól az általános és a speciális jelentést (melyre ki is dolgoztak egy jelentéselemző módszert). Szerintük a műalkotások a befogadó számára nem tényleges valóságot érzékeltetnek, hanem „mintha”-

valóságot. A műalkotás úgy szembesíti a befogadót speciális tartalmával, hogy ezek a tartalmak pusztán látszatokként, alternatívákként jelennek meg, és formájukban, tartalmukban, kitalált jellegükben, önkényességükben és időbeliségükben különböznek a valóság más szintjeitől. A befogadó számára megformálódó speciális jelentés tehát eltér a műtárgy általános jelentésétől.

Mintha ugyanez a dilemma foglalkoztatná a neuroesztétákat is. A terület két jeles képviselője, Nadal és Chatterjee (2018) a múzeumlátogatás vizsgálata során kétféle jelenséggel is számot vet: az egyetemes (általános) és a sokféleképpen különböző (egyéni) befogadói élménnyel. A látogató gondolkodásmódja vagy múzeumra vonatkozó reprezentációi rendkívül fontosak az idegtudomány számára, különösen az esztétikai látásmóddal kapcsolatban, amely minden emberben közös lehet. A szerzők emellett érveltek, hogy a művészet egyetemessége és sokfélesége ugyanabban a neuroesztétikai keretben érthető meg, továbbá a művészet általános fogalma közös evolúciónk és közös tapasztalataink eredménye. A művészet sokféle értelmezése és egyéni megélési különbözőségei pedig az agyi plaszticitás és egyéni eltérések sokszínűségének következményei.

IV. A MÉRÉS PROBLÉMÁJA A MŰVÉSZETBEN

Ha a múzeumi élmény pszichológiai hátterét úgy szeretnénk megrajzolni, hogy ne veszítsük el az élmény többszintűségét és többtényezős mivoltát, akkor ügyelnünk kell arra, hogyan vesszük fel az elemzések alapegységét (Tinio 2017). Tehát mi a vizsgálat célja? Pontosan minek a változását szeretnénk detektálni minek a függvényében? Az elemzési egység lehet egy konkrét műalkotás befogadása, vagy több műalkotásé együttesen, s ez utóbbi esetben a kurátori koncepció is része a befogadó számára kínált élménynek. A vizsgálatot úgy is elvégezhetjük, hogy ennél nagyobb elemzési egységet veszünk fel, mondjuk magát a múzeumi látogatást (stb.) tekintjük ilyennek.

Már egy ideje tudjuk, hogy a múzeumban a művek egymásra is reagálnak, időközben ez empirikus bizonyítást is nyert (Tröndle és mtsai 2014). Arról is született egyértelmű empirikus vizsgálati eredmény, hogy a művészeti élmény és a múzeumi élmény különböznek egymástól (Illés–Bodor 2016, 2018; Illés–Tinio 2022).

A környezeti hatások is jelentősen befolyásolhatják a múzeumi tapasztalatokat. Elég arra gondolni, hogy az épület mérete és jellege is meghatározza az élményt, már a múzeumi látogatás kezdetétől fogva. A kapcsolódó tanulmányok azt mutatják, hogy még az épület körvonala is hívogató lehet vagy épp kevésbé motiválhat bennünket arra, hogy belépjünk a múzeumba (lásd Vartanian és mtsai 2019). Még a világítás is hatással van a műalkotások értékelésére a kiállításon (Pelowski és mtsai 2019). Tröndle a múzeumi élmény társas élményként értelmezését javasolja (Tröndle és mtsai 2012): a nézők megvitatják a műve-

ket, felhívják egymás figyelmét a műtárgyakra, együtt nevetnek. Tröndle (2014) egyébként addig feszegeti a művészeti élmény és múzeumi élmény különbségét, hogy végül kijelenti: a múzeumi élmények fontosabbak, mint a kiállított tárgyak. A múzeumi élmény természetével kapcsolatban a tudósok mind a mai napig rendszeresen újabb és újabb elméleti feltevésekkel állnak elő, és friss empirikus eredményekkel igazolják vagy cáfolják az állításaikat (Illés–Bodor 2016, 2018). Evidenciának számít, hogy a múzeumi élmény határozottan és alapvetően különbözik a művészet „puszta bemutatásától” (Pelowski és mtsai 2017; Tinio–Smith–Smith 2014; Mastandrea–Maricchiolo 2016). A múzeumlátogatás különlegessége legalább két tényezőre vezethető vissza: egyrészt az eredeti műalkotással való találkozássra, másrészt a sajátos kontextusra. Úgy tűnik, társas és társadalmi elvárások is befolyásolják a múzeumlátogatást: például az, hogy a múzeumlátogatás és annak élvezete egyaránt hozzátartozik egy meghatározott társadalmi státuszhoz (Illés–Bodor 2016, 2018).

További érdekes feladat a hagyományos kutatási környezet és az eredeti művészetbefogadási helyszín összevetése. Specker és munkatársai (2017) közvetlenül összehasonlították egymással, milyen hatással jár a művészet bemutatása a laboratóriumban és a múzeumban. Kísérletük résztvevőit ugyanakkor a művésznek ugyanazzal a festményével szembesítették: a múzeumban az eredetivel találkoztak, a laboratóriumban a mű digitális reprodukciójával. A résztvevők szemügyre vették a műtárgyat, és értékelték a mű esztétikai élményének intenzitását, majd olyan kérdésekre válaszoltak, amelyek azt tesztelték, hogy milyen mértékben szereztek tényleges információkat a bemutatott műről. Az eredmények azt mutatták, hogy az eredeti festmény megtapasztalása a múzeumban intenzívebb esztétikai élményekhez és jobb tanulás-teljesítményhez vezetett, mint a laboratóriumi reprodukció megtapasztalása.

V. TÉNYEZŐK, MELYEK BEFOLYÁSOLJÁK A TETSZÉST

A művészetpszichológiai elméletek többnyire meg akarják találni a műbefogadásban meghatározónak vélt tényezőket. A pszichológia valamennyi nagy iskolájához tartozik kidolgozott művészetpszichológiai elmélet. Akár iskolánként csoportosítva is áttekinthetnénk az „elméletek piacát”, vagy éppen a nagy téma-területek szerint haladva (általános, szociál-, személyiség- és fejlődéspszichológiai elméletek). Mivel azonban a műbefogadás jelensége soktényezős folyamat, ezért inkább a művészet recepció oldalára fogok koncentrálni, s így mutatom be az elméleteket. A kérdésfelvetések gyakorta a tetszésért felelős tényezők keresésére korlátozódnak. Hol található a tetszésért felelős tényező? A befogadásban, a műtárgyban?

Elsőként a műtárgynak, majd a befogadónak, végül a művésznek tulajdonított tényezők művészetpszichológiai vizsgálatára és elemzésére hozok példákat.

A műalkotásnak fizikai és ökológiai tulajdonságai mellett egyéb tulajdonságai is vannak, s ezek megragadására szolgál a Berlyne (1995) által elnevezett kollatív változók csoportja. Berlyne a kollatív változókat tartja a leghangsúlyosabbnak az arousal potenciál változása tekintetében; elméletében a műalkotást ingernek tekinti. Az esztétikai élvezetet a hedonikus tónussal azonosítja, s a hedonikus tónus változásáért az arousal potenciál változását tartja felelősnek. Feltételezése Wundt eredményeire támaszkodik, aki elsőként határozta meg az ingerintenzitás és hedonikus tónus összefüggését. Rendkívül leegyszerűsítve: ez a haranggörbe azt írja le, hogy az inger intenzitása egy darabig növeli a kellemesség érzetét, majd a tetőzés után az intenzitás minden további növekedése csökkenti a kellemesség érzetét. A kollatív változóknak nevezett dimenziók a műre vonatkozó előzetes tudások és elvárások és a mű észlelt tulajdonságai közötti megfelelést adják meg. E dimenziók legfontosabbikának Berlyne a komplexitás–egyszerűség és az újszerűség–ismerőség változókat tartja. Az elméletnek sok cáfolata és megerősítése született. Mindenesetre hosszú időn át a meghatározó elméletként tekintettek rá. Berlyne behaviorista szellemű, ugyanakkor a kognitív pszichológia felé mutató pszichobiológiai elméletével – és általában a kognitív pszichológia előretörésével – szemben az empirikus cáfolatokon túl (lásd Farkas 2003) azóta egy alapvető elméleti ellenvetés is megfogalmazódott (lásd Martindale 1995).

A műtárgyhoz köthető további fontos tényező a mű szerkezete, illetve szerkesztettsége. Az egyik alapvető fogalom az egyensúly. Locher (1996) áttekintette a szemmozgásvizsgálatokat, annak reményében, hogy így közelebb juthatunk a képi egyensúly észlelésének megértéséhez. A szerző az egyensúlyt a következőképpen határozza meg. Elsődleges a megformáltsági alapelv, mely azt szolgálja, hogy a kompozíció strukturális elemeit egy összetartozó (*cohesive*) állapotban egyesítse. A kiegyensúlyozott kompozíció definíciója: a képi elemek úgy vannak csoportosítva vagy elrendezve, hogy perceptuális erők kompenzálják egymást. Az egyensúly határozza meg a kép szkennelését, azaz azt, hogy miként néz meg valaki egy képet. Locher és Nagy (1996) azt találták, hogy az egyensúly detektálása mind a művészeknél, mind a laikusoknál az első pillanatokban megtörténik, kb. 100 ms alatt. Arról is van adatuk, hogy a képek egyensúlyának (strukturájának) megváltoztatása maga után vonja a kép nézésének megváltozását (a kutatók a fixációs időkből következtetnek milderre). Locher és Nagy azt találták, hogy a művészeti téren képzetlen emberek kevésbé érzékenyek a strukturális organizációra. Továbbá a művészek tekintetének menete (*scanpath*) kevesebb rövid idejű fixációt mutatott, mint hosszabbat, amikor a kiegyensúlyozottabb képet nézték. A laikusok tovább figyelték a kép közepét, függetlenül a kép kiegyensúlyozottságától, míg a művészek inkább a kép háttérére koncentráltak (Locher 1996). Az egyensúllyal kapcsolatos Vartanian és munkatársainak vizsgálata (2005) is. Korábbi kutatási eredményekre támaszkodva a szerzők azt feltételezték, hogy a jobb design és/

vagy kompozíció együtt jár a nagyobb egyensúllyal. Vizsgálatukban hamisított festményekkel dolgoztak, azaz megváltoztatták a művek eredeti egyensúlyi szerkezetét. Fő tanulságként arra jutottak, hogy a kompozíció minőségét még a járatlan vizsgálati alanyok is jól meg tudják ítélni (ugyanis képesek voltak elkülöníteni egymástól az eredeti és a módosított műalkotásokat), de a nem kvalitatív művészeti tárgyakat nem tartották kompozicionálisan, azaz az egyensúly szempontjából gyengébbnek.

Csak akkor történik művészeti befogadás, ha művészeti élményként éljük meg a helyzetet, azaz ha a befogadó is így definiálja. Ehhez szükség van valamilyen fokú jártasságra. Így elérkeztünk egy újabb fontos fogalomhoz: a művészetben való jártassághoz. A jártasságot (szakértőséget) igen tág kontinuumnak szokás tekinteni. A műélvezet képessége tanult vagy veleszületett? Esetleg helyénvalóbb jártasságnak nevezni?

Hekkert (1995) a művészetekben való jártasságot nem úgy határozza meg, mint valami többlettudást és képességet, hanem azt mondja, hogy a szakértő (*expert*) képes kiszűrni a szükségest, és nem vesz tudomást a szükségtelenről. Mivel a perceptuális tanulás differenciálódás és szelekciós mechanizmusok által fejlődik, a szakértő felfedez olyan jellemzőket és struktúrákat, amelyeket a gyakorlatlan megfigyelő nem. A laikusok olyan dolgokban vesznek el, mint a pszichofizikai tulajdonságok (például a színek), és a szó szerinti értelemre és a jelentésre fókuszálnak. Ezzel szemben a szakértők a szintaktikai jellemzőkre is figyelnek: ilyenek például a textúra, az alak, a kompozíció, a stílus stb. A művészetekben trenírozott emberek több és finomabb kategóriával és kognitív modellel operálnak. Összességében: mélyebben és több feldolgozási szinten közelítenek egy műhöz. Így a naiv személyek ítéletei inkább intuitív és affektív tónusúak, míg a szakértőké intencionálisak és értékelők.

Ha már a tudás és a készség szóba került, érdemes kiemelni: a kutatók szokás szerint megkülönböztetnek egymástól kétféle szakértőt. Az egyik fajta, azaz a műértő szakértő szakértői tudással rendelkezik (művészettörténészek, esztéták, kurátorok, kritikusok), a másik fajta, azaz a művész szakértő a csinálás vagy művelés készségével rendelkezik (művészek). A vizuális művészetek összefüggésében azonban három háttértényezővel kell számolnunk: (1) művészeti tréning, ami a látás speciális típusának elsajátításával jár együtt (csak a művész szakértőre jellemző); (2) jártasság, gyakorlottság a művészeti tárgyak nézésében, amely egy túlgyakorolt készség, hasonlóan az olvasásban vagy kerékpározásban való jártassághoz (mindkét csoport jellemzője); (3) előhívható művészettörténeti ismeretek és tudás (szintén mindkét csoportra jellemző, talán a műértő szakértőre valamelyest jobban).

A befogadó kapcsán megkerülhetetlen tényező, hogy az esztétikai élménynek érzelmi vonatkozásai is vannak. Vigotszkij szerint az esztétikai reakció alapja az affektus. Az affektusokat teljes erejükben átéljük, csak a fantázia legátolja a külső megnyilvánulásait, és ellentétes emóciókat vált ki. Az affektusok úgy

„sülnek ki”, ahogy azt a művészet észlelése (a forma) megköveteli. (Vigotszkij 1968. 347.)

Höge (1997b) egészen más irányból közelít az emóciókhoz. A hatásukat keresi, azonban nem azt ragadja meg, hogy miképp formálódnak az emóciók, vagy miként jelennek meg és milyen szerepet töltenek be a műbefogadás folyamatában. Arra fókuszál, hogy a befogadót milyen érzelmek fűtik a befogadás pillanatában, és ez hogyan hat a látottak megítélésére. Höge az emocionális hatásokat kutatta egy munkájában, amelyben egyenesen Fechnernek tulajdonítja az érzelmek felfedezését a kísérleti esztétikában. Szerinte Fechner már az aranymetszéses kísérleteiben is az asszociációk döntő szerepét hangsúlyozta. Az esztétikai inger által kiváltott asszociációk mennyisége együtt változik az inger erősségével (mennyiségi szempont); s az asszociációk emocionális színezete befolyásolja a műalkotás értékelését (minőségi szempont). A mennyiségi és a minőségi szempont hatással van a befogadásra, ezért az asszociációk szerepe elsődleges. Mindebből Höge arra következtet, hogy a befogadás vizsgálata során az ingereket és a befogadóban az inger által kiváltott asszociációkat, továbbá a befogadó emocionális állapotát is figyelembe kell venni.

Az érzelmek mellett szintén sokat kutatták a megismerés részfolyamatait is. Martindale szerint a műbefogadás kognitív egységek aktivációjával jár az érzékelő, az észlelő, a szemantikus és az epizodikus analizátorokban (Martindale 1995). Ezen kognitív egységek összaktivitása határozza meg a hedonikus tónust, mégpedig az egységek aktivitásának monoton növekvő függvényeként. A kognitív egységek aktivációja az egység erejétől, az ingerjellemzőktől, az ingerre fordított figyelemtől és a laterális gátlás összegétől függ. Martindale szerint az analizátorok többrétegű struktúrák, melyekben egyre magasabb szintek felé haladva egyre több kognitív egység található. Ezek elrendeződése a (kategorialis-szemantikai) hasonlóság elvét követi, annak alapján vannak közelebb egymáshoz. A szinteken belül az egységek laterálisan gátolják egymást, ezzel teszik lehetővé a figyelem és a diszkrimináció folyamatait. A szintek között vertikálisan serkentő a kapcsolat, s ez a prototípust követő szerveződést segíti. Martindale prototípus alatt a jelentés absztrakt alakját érti, amely definíciója szerint szemantikus kategóriák kognitív reprezentációjának feleltethető meg. Továbbá hangsúlyozza, hogy a jelentés kialakulásához az érzékelő és az észlelő egységek is hozzájárulnak. Másképp fogalmazva, a szerző azt sugallja, hogy a tartalom a formán át jelenik meg. Martindale nem rendezi hierarchiába a feldolgozási területeket, például nem rendeli az érzékelési analizátorok fölé a szemantikus analizátorokat. Leginkább a jelentés fontosságát hangsúlyozza, aminek leírásához szerinte a prototípusosság fogalma visz közelebb.

Az utolsóként említendő tényező a befogadóval összefüggésben maga a befogadó személyisége. Frances (1973) úgy véli, a teljes személyiség hatást gyakorol a művészeti észlelésre. Az ízlés megbízhatóságáról és állandóságáról értekezve a szerző felveti, hogy bevezethetünk valamiféle „ízlés-megbízhatósági” együtt-

hatót. A két régi ízlésképletet is megemlíti: a dionüszoszit (nyugtalan, szomorú zene, kavargó festészet és görbe épületvonalak), illetve az apollóit (meditatív zene és nyugodt vonalak). Frances abból indul ki, hogy a személyiségvonások kapcsolatba hozhatók a műalkotások egy csoportjának preferenciájával és az esztétikai ítélet minőségével. Gondoljunk csak arra a nagyon is hétköznapi megfigyelésre, hogy bizonyos emberek szívesen hordanak harsány színű holmikat, mások pedig nem.

Eysenck, a személyiséglélektan egyik meghatározó alakja két alapvető dimenziót vezetett be a személyiség tanulmányozásában: az extroverzió–introverzió dimenzióját, illetve a neuroticitását. A szakirodalomban mindkét dimenziót összekapcsolták az esztétikai élmény befogadására való hajlandósággal. Maga Eysenck (1941) azt találta, hogy az extrovertáltak inkább a modernebb, világos képeket, az introvertáltak pedig inkább a sötétebb tónusú, régi képeket preferálják.

A személyiséglélektan ismert fogalompárja a reális self és az ideális self. Az előbbi hozzávetőleg azt írja le, hogy egy személy mit gondol magáról, az utóbbi pedig azt, hogy milyen szeretne lenni. Alexander és Marks (1983) szemantikus differenciálskála segítségével megvizsgálták, hogy létezik-e valamilyen kapcsolat az önértékelés és a vizuális tárgyak megítélése között. Az aktuális és a vágyott én, valamint a képek közötti szemantikai hasonlóság mértékére voltak kíváncsiak a képekre vonatkozó preferenciák alapján. Kutatásuk eredménye: a kísérleti személyeknek az ideális selfhez közeli képek tetszetek jobban.

A művészekhez köthető tényezők közül leginkább a presztízshatásról kell beszélnünk, amely az egyik legpontosabban feltérképezett jelenség a művészetpszichológiában. A kérdés irodalmi vonatkozásait Halász (1996) áttekintése alapján foglalom össze. A presztízst elsőként a szociálpszichológia nagy alakjai vizsgálták. Sherif irodalmi szövegeket adott a kísérletben részt vevő személyeknek, más és más, különböző mértékben ismert szerzőknek tulajdonítva ezeket (valójában az összeset ugyanaz a szerző írta) – s azon szöveg megítélése volt magasabb, amelynek szerzőjét a kísérleti személyek magasabbra értékelték. Így Sherif megerősítve látta azt az elképzelését, hogy a szövegeket nem tényleges érdemeik szerint osztályozták, hanem a vélt író presztízisének megfelelően.

Asch továbbgondolva a kérdést a presztízst már nem valami „rossz” dologként mutatja be, amely torzítja a művek helyes megítélését, hanem olyan tényezőként, amely a kognitív tartalomra is hatással van. Magyarán szólva: a szöveg a kontextus által nyer jelentést, a kontextust pedig nagyban meghatározza a szöveg forrása. Halász a presztízshatást úgy vizsgálta, hogy tudatosan elkerülte a résztvevők átverését. Nem párosított hamis neveket a szövegekhez, és ennek meg is lett a következménye: a presztízshatás gyengébben jelentkezett. Halász további vizsgálataiban finomította a presztízsz működéséről alkotott képet, ugyanis kimutatta, hogy a szerző és a szöveg megítélése interaktív folyamat – vagyis a szerző megítélése is változhat egy új művének megismerése révén.

Crozier és Chapman (1981) komoly kifogásokat fogalmaztak meg a presztízshatással kapcsolatos vizsgálatokkal és ezek eredményeivel szemben. Szerintük az adatok nagy része műtermék (azaz a kutatási helyzet mesterséges mellékterméke). A személyeknek sok esetben csak kevés információjuk volt a képekről; továbbá bizonyos instrukciók hatására (például hogy legyenek kritikusak) megváltoznak a preferenciaítéletek, s nem a presztízshatást követik; s egyébként is csekély a korreláció. Más vizsgálatok során a kutatók valódi Rembrandt-képeket mutattak a résztvevőknek, illetve olyan képeket, amelyeket egy másik művész festett Rembrandt stílusában (Huang és mtsai 2011). Miközben a résztvevők megtekintették a festményeket, amelyeket a kísérlet összeállítói a résztvevők tudta nélkül *véletlenszerűen* címkéztek fel hitelesként vagy másolatként, a kutatók fMRI-adatokat gyűjtöttek. Az eredmények azt mutatták, hogy a festményekre adott válaszreakció során nem volt jelentős különbség a kérgi területek aktivitásában (ami a tárgyak és arcok vizuális észleléséért felel). Azaz nem volt rá bizonyíték, hogy a résztvevők különbségeket tudtak volna tenni a két festménykészlet vizuális jellemzői között. Az adatok azonban eltérő aktivitásra utaltak a frontopolaris kéregben és a jobb precuneusban, amikor a kísérletvezetők azt mondták a résztvevőknek, hogy a szóban forgó festmény hiteles vagy épp másolat, ami azt sugallja, hogy a hitelesség és a másolat címkéjének hozzárendelése a műhöz befolyásolta a résztvevők gondolkodását a festményekről.

VI. DILEMMÁK A MŰVÉSZETPSZICHOLOGIÁBAN

A továbbiakban a művészetpszichológiai kutatások során felmerült legfontosabb dilemmákat tekintem át. Az első dilemma így foglalható össze: a pszichológia heterogén tudomány – egyszerre tör természettudományos babérokra, mintegy természettudománynak tekintve önmagát, és van társadalomtudományi identitása. A művészet társas tevékenység, társadalmi konstrukció, így nem meglepő, ha a jelenségeit a társas-társadalmi helyzet felől elemezzük, azaz a szociálpszichológia eszköztárát használjuk. A művészet ugyanakkor ingerek özönét szolgáltatja számunkra, amelyeket fel kell dolgozni, ezért logikus, hogy a műbefogadás folyamatát általános lélektani, illetve kognitív pszichológiai módszerekkel vizsgáljuk. Tanulmányomban ez utóbbi hagyományhoz csatlakoztam, de ismételten jelezni szeretném, hogy ez nem kizárólagos álláspont.

Most tekintsünk át néhány további dilemmát! Az egyik nagy kihívás a befogadás kutatásában a művészeti és a hétköznapi vizuális élmények megkülönböztetése. Szemmozgásvizsgáló eljárásokban találtak arra utaló adatokat, hogy a művészeti nézés tulajdonképpen abban tér el a hétköznapi nézéstől, hogy nincs feladat jellege. A hétköznapi percepciók helyzetekben mindig csinálunk valamit. Például: keresünk, összehasonlítunk, emlékezni próbálunk stb. Vajon a művészet szemlélésének nem pontosan a feladat hiánya adja a megkülönböztető

gyjét, illetve az, hogy nincs célja a tevékenységnek? Ezt többek között egy olyan vizsgálat támasztja alá, melyben egyértelmű különbséget találtak a szem mozgásában a memorizálás és a „puszta művészeti nézés” esetén (Vogt és Magnussen 2007).

Az esztétikai és a nem esztétikai megismerés különbségeivel kapcsolatban más feltételezéseket is megfogalmazhatunk. Markey és mtsai (2019) eredményei szerint a műalkotások és a természeti jelenetek megtekintése egyértelműen különbözik egymástól. Sajátos feldolgozási mód jellemzi őket, különösen a szintaktikai és szemantikai tevékenységek során. „amikor valaki egy műalkotást lát vagy arra számít, hogy látni fog, automatikusan más nézési sémát alkalmaz, amely általában több esztétikai elvárást tartalmaz” (Markey és mtsai 2019. 64).

A művészeti nézés/percepció agyi leképeződését neuroesztétikai kutatások során is vizsgálták. A művészet észlelése, úgy tűnik, nem kötődik egyetlen speciális agyi területhez, de a különböző élményeknek más és más neurológiai háttere van. Kawabata és Zeki (2004) funkcionális MRI-t használva arra jutottak, hogy az adatok szerint a csúnya és szép képek észlelése máshogy aktiválja a motoros kérgi területeket. Ramatschandra és Hirstein (1999) is fontos eredményekhez jutottak a műalkotások processzálásával és a feldolgozás állomásainak lokalizálásával kapcsolatban.

Egyébként a neuroesztétika története jól leköveti az idegtudományi kutatások történetét. Korábban – jellemzően még a paradigmaváltó műszerek megjelenése előtt, illetve annak tájékán – a terület kutatói a különböző mentális folyamatok agyi lokalizációját keresték. Például a látásnak (stb.) megfelelőt egy agyterületet, a tarkólebenyt, amelyet V-vel jelöltek. A későbbi kutatások azonban bebizonyították, hogy több és más agyterület is részt vesz a látvány megélésében. Így az elnevezések átalakultak: az eredetileg V (*vision*) betűvel jelölt terület a V1 jelölést kapta, a később felfedezettek a V2-t, a V3-at és így tovább (Huff és mtsai 2022). Manapság a művészeti ingerek befogadásának agyi történéseire irányuló kutatások is kevésbé a lokalizációt, mint inkább a különböző folyamatokért felelős területek együttes működését célozzák. Annál is inkább, mert jelenleg még nem találták meg a művészeti befogadásért felelős agyi területet, de bizonyos agyterületek együttes aktivitására már van bizonyíték. A legújabb neuroesztétikai kutatások az agy alapértelmezett üzemmódú hálózatában és jutalmazási központjaiban végzett tevékenységeket tárják fel a vizuális művészet esztétikai élményei során (Belfi és mtsai 2019). Nincsenek specifikus idegi struktúrák (helyek az agyban), amelyek megfeleltethetőek lennének az esztétikai élményeknek – ezek inkább az agyi tevékenységek mintázatai.

A művészet és nem művészet határának kérdése nem csupán a művészi élmények és a hétköznapi tapasztalatok elválasztása kapcsán merül fel. Szintén fontos és érdekes feladat a design (mint alkalmazott művészet) és a képzőművészet (mint autonóm művészi praxis) megkülönböztetése egymástól. A design

– vagy hagyományosabb szóhasználattal: iparművészet – befogadása sokszor elválaszthatatlan a funkciótól, azaz az adott kép/tárgy/épület használatától. Ilyen értelemben ez a jelenség távol esik az érdek nélküli tetszéstől, de mégsem állíthatjuk, hogy egy váza ne lehetne szép, vagy hogy a művészettörténetnek ne kellene számon tartania az építészetet. Ez a kérdés leginkább a kortárs designelmélettel foglalkozó szakembereket foglalkoztatja; itt elegendő arra utalni, hogy léteznek kifejezetten a design befogadásával kapcsolatos kutatások is – amelyek később gyakran a designereknek szóló kézikönyvek oldalain futnak be komoly karriert (Crozier 2001; Hekkert–van Dijk 2011). Hasonlóan ahhoz, ahogy Arnheim fontos munkája a vizuális észlelés kreatív alkalmazásairól szól, és *Az alkotó látás pszichológiája* beszédes címet viseli.

Sajátos problémát jelent az empirikus esztétikai vizsgálatokban, hogy a kutatók gyakran nem vagy csak nagyon felületesen jártasak a művészet világában. Példa erre Zeki diszciplínateremtő cikke, mely a dilettáns művészetfogalomhasználatot példázza. Zeki (1998) *A művészet és az agy* című írásában az agy és a művészet kapcsolatáról ír. Részben e tanulmánya miatt tekintünk a szerzőre a neuroesztétika mint új tudományterület programadó „atyjaként”. Zeki azonban „művészet” alatt elsősorban az impresszionistákat érti (az impresszionizmus előtt és után azonban egészen más volt a művészet célja és definíciója), és egyáltalán nem számol a művészet sokféleségével; továbbá művészetelméleti megfontolásokat is csak utalásos formában vagy nyomokban tartalmaz írása. A neves neurológus hamar eljut ahhoz a következtetéshez, hogy a művészet funkciója az agy funkciójának egyik kiterjesztése. Számos művészeti és művészetfilozófiai példa, valamint művészeti és neurológiai párhuzam segítségével igyekszik meggyőzni az olvasót arról, hogy az agy egyik (kiterjedt) funkciója a művészet, s elmagyarázni, miként érthető meg az egyik a másik révén (de legfőképpen a művészet az agyműködés ismeretében). Röviden: a szerző szerint az agy működésének megértése nélkül a művészet működése sem érthető meg.

Az általános utalás „a” művészetre és a pontatlan fogalomhasználat sok másik kutatásban is tetten érhető. Számtalan példát találhatunk rossz mintaválasztásra (*sample*). Például amikor a kutató különböző székeket mutat a kutatásban résztvevőknek, de a székeket találmra válogatja össze, szakértő bevonása nélkül (ezért ugyanabból a korból sokat válogat be, vagy jelentősen különböző kvalitású műveket helyez a mintába, amelyek összehasonlíthatatlanok egymással). Általában azt mondhatjuk, hogy a szakirodalom nagy része a nyugati olaj-vászon festményekkel elvégzett teszteken alapszik. Tehát a népművészet, az ázsiai, afrikai stb. művészetek és a nem kétdimenziós művek nagyrészt kívül esnek a vizsgálódási körén.

Cupchik és Shereck (1998) vizsgálata viszont remek példaként szolgál a szakértők bevonására, aminek eredményeként a kutatóknak sikerült ténylegesen megragadniuk a művészeti befogadás információs kontextusát. Az első szerző pszichológus kutató, a második szobrászművész. Hasonlóan sikeres vállalkozás

volt Castelotti és mtsai (2023) projektje is, a tanulmány megírásába művészet-történetst is bevontak. Szintén jó gyakorlat, amikor a kutatók a klasszikusok helyett kortárs műalkotásokat vizsgálnak (Pelowski és mtsai 2018).

VII. ÖSSZEGRZÉS

Tanulmányomban igyekeztem elhelyezni az empirikus esztétikai kutatásokat a pszichológia diszciplináris keretei között, s meghatározni a művészetpszichológia vizsgálódásának a tárgyát (részben a környező diszciplinák művészeti vizsgálódásaihoz képest). A kutatás tárgyának meghatározása során egyértelművé vált, hogy az adat- és tapasztalatalapú tudomány gondolkodásmódját elsősorban azon tényezők (erősen szelektált) bemutatásával érdemes áttekinteni, melyek – az elmúlt évtizedek eredményei szerint – a művészeti befogadást befolyásolják vagy meghatározzák. Tanulmányomban ugyanakkor részletesen tárgyaltam a kutatások során felmerülő elvi és módszertani kérdéseket és dilemmákat is.

Záró gondolatként szeretném kiemelni, hogy egyetlen részlet biztosan világossá vált: az empirikus vizsgálatokat interdiszciplináris munkacsoportokban érdemes végezni. (Annál is inkább, mivel a „művészet” és a „múzeum” fogalma rendkívül dinamikusan változik; lásd German 2020.) A művészet empirikus vizsgálatához szükségünk van a művészetet célzó teoretikus gondolkodás eredményeire; hiszen nem boldogulhatunk definíciók, kategóriák és a jelenségek jellemzése nélkül. Ugyanakkor a kapcsolat fordított irányban is fennáll: az empirikus művészetpszichológia eredményei kiválóan szolgálják a művészet megértését és közvetítését. Aminek tipikus helyszíne az iskola és a múzeum.

IRODALOM

- Alexander, Blair – Lawrence Marks 1983. Aesthetic preference and resemblance of viewer's personality to paintings. *Bulletin of the Psychonomic Society*. 21. 384–386. DOI:10.3758/BF03329987
- Arnheim, Rudolf 1954/1979. *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája*. Ford. Szili József – Tellér Gyula. Budapest, Gondolat.
- Atkinson, Rita L. és mtsai 2005. *Pszichológia*. Ford. Boross Otília – Gábris Krisztián – Ivády Rozália Eszter – Nábrády Mária. Budapest, Osiris.
- Belfi, Amy M. – Edward A. Vessel – Aenne Briemann – Ayse Ilkay Isik – Anjan Chatterjee – Helmut Leder – Denis G. Pell – G. Gabrielle Starr 2019. Dynamics of aesthetic experience are reflected in the default-mode network. *NeuroImage*. 188. 584–597. DOI:10.1016/j.neuroimage.2018.12.017
- Berlyne, Daniel E. 1995. A kollatív változók. Ford. Farkas András. In Farkas András – Gyebnár Viktória (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 23–50.

- Bodor Péter 2013. Szavak, képek és a jelentés kutatása. In Bodor Péter (szerk.) *Szavak, képek, jelentés. Kvalitatív kutatási olvasókönyv*. Budapest, L'Harmattan. 7–14.
- Bodor Péter – Illés Anikó 2008. Possibilities of Analyzing Visual Conduct with an Eyetracker Device: Searching for Visual Dialects. *Poznan Studies In Contemporary Linguistics*. 44/2. 197–213. DOI:10.2478/v10010-008-0010-2
- Boselie, Frans 1997. The Golden Section and the shape of objects. *Empirical Studies of the Arts*. 15/2. 131–141. DOI:10.2190/42P6-W58D-E9VG-1N0V
- Castellotti, Serena – Ottavia D'Agostino – Angelica Mencarini – Martina Fabozzi – Raimondo Varano – Stefano Mastandrea – Irene Baldriga – Viva Del – Michela Maria 2023. Psychophysiological and behavioral responses to descriptive labels in modern art museums. *PLOS ONE*. 2023. 1–17. DOI:10.1371/journal.pone.0284149
- Crozier, Ray 2001. *Pszichológia és design*. Ford. Farkas András. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Crozier, W. Ray – Antony J. Chapman 1984. The perception of art: The Cognitive Approach and Its Context. In W. Ray Crozier – Antony J. Chapman (szerk.) *Advances in Psychology*. North-Holland. 19. 3–23.
- Cupchik, Gerald C. – Lanny Shereck 1998. Generating and Receiving Contextualized Interpretations of Figurative Sculptures. *Empirical Studies of the Arts*. 16/2. 179–192. DOI:10.2190/DR21-Q20D-XNED-VXP8
- Eysenck, Hans, J. 1941. Type factors in aesthetic judgement. *British Journal of Psychology*. 31. 262–270.
- Farkas András 2003. *Az esztétikai ítélet. Művészetpszichológiai modellek*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Fechner, Gustav T. 1876/1997. Various attempts to establish a basic form of beauty: experimental aesthetics, golden section, and square. *Empirical Studies of the Arts*. 15/2. 115–130. DOI:10.2190/DJYK-98B8-63KR-KUDN
- Frances, Robert 1973. Művészet és személyiség. Ford. Krén Katalin. In Halász László (szerk.) *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat. 471–486.
- German Kinga 2020. A kortárs múzeumi interpretáció módszertana In Bereczki Ibolya – Néppessy Noémi (szerk.) *Modern múzeumi interpretáció*. Szentendre, Szabadtéri Néprajzi Múzeum, Múzeumi Oktatási és Képzési Központ (SZNM-MOKK). 39–56.
- Halász László 1973. Előszó. In Halász László (szerk.) *Művészetpszichológia*. Budapest, Gondolat. 5–38.
- Halász László 1996. Általános és személyes jelentés. In Halász László *Szociális megismerés és irodalmi megértés*. Budapest, Akadémiai. 130–136.
- Halász László 2002. *A freudi művészetpszichológia – Freud, az író*. Budapest, Gondolat.
- Hekkert, Paul 1995. *Artful Judgement. A psychological inquiry into aesthetic preference for visual patterns*. Den Haag, Cip-Gegevens Koninklijke Bibliotheek.
- Hekkert, Paul – Matthijs van Dijk 2011. *Vision in Design: A Guidebook for Innovators*. BIS Publishers.
- Höge, Holger 1997a. Why a special issue on the Golden Section hypothesis? An introduction. *Empirical Studies of the Arts*. 15/2. 111–114. DOI:10.2190/8FKX-NMB2-T60X-4WTR
- Höge, Holger 1997b. Emocionális hatások az esztétikai ítéletben. Ford. Farkas András. In Farkas András (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 2*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 287–300.
- Huang, Mangfei – Holly Bridge – Martin J. Kemp – Andrew J. Parker 2011. Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art. *Frontiers in Human Neuroscience*. 5. 134. DOI:10.3389/fnhum

- Huff, Trevor – Navid Mahabadi – Prasanna Tadi 2022. *Neuroanatomy, Visual Cortex. StatPearls* [Internet]. Treasure Island (FL), StatPearls Publishing. PMID: 29494110. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK482504/>.
- Illés Anikó 2008. Behind the Beholder's Eye: Searching for 'Expertness' in Gazing Patterns. *Proceedings of the 20th Biennial Congress of the International Association of Empirical Aesthetics*. 35–38.
- Illés Anikó 2013. A narratív pszichológia mint a vizuális befogadás új értelmezési módja. *Helikon*. 59/1. 40–54.
- Illés Anikó – Bodor Péter 2016. Patterns of Museum Perception in Hungarian University Students. In Stefano Mastandrea – Fridanna Maricchiolo (szerk.) *The Role of the Museum in the Education of Young Adults. Motivation, Emotion and Learning*. Róma, Roma Tre-Press. 185–201.
- Illés Anikó – Bodor Péter 2018. Cultural heritage and the meaning of museums for young Hungarians. In Melanie Banks (szerk.) *IECON18: Interpret Europe Conference – Conference Proceedings*. Kőszeg, 81–92.
- Illés Anikó – Pablo P. L. Tinio 2022. Experiencing art in museums. In Martin Skov – Nadal Marcos (szerk.) *The Routledge International Handbook of Neuroaesthetics*. Oxford, Routledge. 423–437.
- Kawabata, Hideaki – Semir Zeki 2004. Neural correlates of Beauty. *Journal of Neurophysiology*. 91. 1699–1705. DOI:10.1152/jn.00696.2003
- Kreitler, Hans – Shulamith Kreitler 1972. *Psychology of the Arts*. Durham, Duke University Press.
- Kreitler, Shulamith – Hans Kreitler 1986. The psychosemantic structure of narrative. *Semiotica*. 58/3–4. 217–243. DOI:10.1515/semi.1986.58.3-4.217
- Locher, Paul J. 1996. The contribution of eye-movement research to an understanding of the nature of pictorial balance perception: a review of the literature. *Empirical Studies of the Arts*. 14/2. 143–163. DOI:10.2190/D77M-3NU4-DQ88-H1QG
- Locher, Paul – Yvonne Nagy 1996. Vision spontaneously establishes the percept of pictorial balance. *Empirical Studies of the Arts*. 14/1. 17–31. DOI:10.2190/X8U3-CTQ6-A7J1-8JQ8
- Markey, Patrick S. – Martina Jakesch – Helmut Leder 2019. Art looks different – Semantic and syntactic processing of paintings and associated neurophysiological brain responses. *Brain and Cognition*. 134. 58–66. DOI:10.1016/j.bandc.2019.05.008
- Martindale, Colin 1995. Esztétika, pszichobiológia és megismerés. Ford. Farkas András. In Farkas András – Gyebnár Viktória (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 51–72.
- Mastandrea, Stefano – Fridanna Maricchiolo (szerk.) 2016. *The Role of the Museum in the Education of Young Adults. Motivation, Emotion and Learning*. Róma, Roma Tre-Press.
- Mérei Ferenc 1995. Az izlésélmény elemzése. In Farkas András – Gyebnár Viktória (szerk.) *Vizuális művészetek pszichológiája 1*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 231–248.
- Nadal, Marcos – Anjan Chatterjee 2018. Neuroaesthetics and art's diversity and universality. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*. 10/3. e1487. DOI:10.1002/wcs.1487
- Pelowski, Matthew – Michael Forster – Pablo P. L. Tinio – Maria Scholl – Helmut Leder 2017. Beyond the lab: An examination of key factors influencing interaction with 'real' and museum-based art. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 11/3. 245–264. DOI:10.1037/aca0000141
- Pelowski, Matthew – Helmut Leder – Vanessa Mitschke – Eva Specker – Pablo P. L. Tinio – Gernot Gerger – Elena Vaporova – Till Bieg – Agnes Husslein-Arco 2018. Capturing aesthetic experiences with Installation Art: An empirical assessment of emotion, valuations, and mobile eye tracking in Olafur Eliasson's 'Baroque, Baroque!' *Frontiers in Psychology*. 9. 1255. DOI:10.3389/fpsyg.2018.01255

- Pelowski, Matthew – Andrea Graser – Eva Specker – Michael Forster – Josefine von Hinüber – Helmut Leder 2019. Does gallery lighting really have an impact on appreciation of art? An ecologically valid study of lighting changes and the assessment and emotional experience with representational and abstract paintings. *Frontiers in Psychology*. 10. 2148. DOI:10.3389/fpsyg.2019.02148
- Pléh Csaba 1992. *Pszichológiatörténet. A modern pszichológia kialakulása*. Budapest, Gondolat.
- Ramachandran, Vilayanur S. – William Hirstein 1999. The science of art. *Journal of Consciousness Studies*. 6/6–7. 15–51.
- Specker, Eva – Pablo P. L. Tinio – Michiel van Elk 2017. Do you see what I see? An investigation of the aesthetic experience in the laboratory and museum. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 11. 265–275. DOI:10.1037/aca0000107
- Szokolszky Ágnes 2004. *Kutatómunka a pszichológiában. Metodológia, módszerek, gyakorlatok*. Budapest, Osiris.
- Tinio, Pablo P. L. 2013. From artistic creation to aesthetic reception: The mirror model of art. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 7/3. 265–275. DOI:10.1037/a0030872
- Tinio, Pablo P. L. – Jeffrey Smith – Lisa Smith 2014. The walls do speak: Psychological aesthetics and the museum experience. In Pablo P. L. Tinio – Jeffrey Smith (szerk.) *The Cambridge Handbook of the Psychology of Aesthetics and the Arts*. Cambridge, Cambridge University Press. 195–218.
- Tinio, Pablo P. L. 2017. On viewer motivation, unit of analysis, and the VIMAP: Comment on “Move me, astonish me... delight my eyes and brain: The Vienna Integrated Model of top-down and bottom-up processes in Art Perception (VIMAP) and corresponding affective, evaluative, and neurophysiological correlates” by Matthew Pelowski et al. *Physics of Life Reviews*. 21. 152–154. DOI:10.1016/j.plrev.2017.05.003
- Tröndle, Martin 2014. Space, Movement and Attention: Affordances of the Museum Environment. *International Journal of Arts Management*. 17/1. 4–17.
- Tröndle, Martin – Stephanie Wintzerith – Roland Wäspe – Wolfgang Tschacher 2012. A museum for the twenty-first century: The influence of ‘sociality’ on art reception in museum space. *Museum Management and Curatorship*. 27/5. 461–486. DOI:10.1080/09647775.2012.737615
- Vartanian, Oshin – Colin Martindale – Jacob Podsiadlo – Shan Overbay – Jonathan Borkum 2005. The link between composition and balance in masterworks vs. paintings of lower artistic quality. *British Journal of Psychology*. 96. 493–503. DOI:10.1348/000712605X47927
- Vartanian, Oshin – Gorka Navarrete – Anjan Chatterjee – Lars Brorson Fich – Helmut Leder – Cristian Modroño – Nicolai Rostrup – Martin Skov – Guido Corradi – Marcos Nadal 2019. Preference for curvilinear contour in interior architectural spaces: Evidence from experts and nonexperts. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 13/1. 110–116. DOI:10.1037/aca0000150
- Vigotszkij, Lev Sz. 1968. *Művészetpszichológia*. Ford. Csibra István. Budapest, Kossuth.
- Vogt, Stine – Svein Magnussen 2007. Expertise in pictorial perception: eye-movement patterns and visual memory in artists and laymen. *Perception*. 36/1. 91–100. DOI:10.1068/p5262
- Zeki, Semir 1998. Art and the brain. *Daedalus*. 127. 71–103.

Adalékok az álom fenomenológiájához*

[A]z álmodó számára sokszor úgy tűnik, mintha az álmok arra várnának, hogy megfelejtsék őket. Arra aligha hajlamos az ember, hogy egy nappali álmodozását leírja, valakinek elmesélje vagy megkérdezze, „mit jelent”. De az álmokban valami rejtelmet és különösen érdekeset sejtünk – így aztán meg akarjuk fejteni őket. (Wittgenstein 1993. 73.)

I. BEVEZETÉS

Az életvilág a predikatív észlelésnek a nyelv és a habitusok által rögzített világa. A predikatív tapasztalatban a spontán értelemképződés kész értelemalakzatokká dermed, az észlelés rutinszerűen, automatizmusokkal megy végbe. Ezek a beidegződések egyrészt *elfedik*, másrészt ténylegesen *lefojtják az Urerfahrung* dinamizmusát. Léteznek ugyanakkor olyan élménytartományok, amelyekben az intencionális értelemkonstitúció rutinjai kevésbé takarják el a prepredikatív szinten zajló működések. Ezek az akár mesterségesen létrehozott, akár spontán módon kialakuló megfigyelési helyzetek, a hétköznapitól különböző tapasztalati tartományok, például az álom, a gestaltista észlelési kísérletek, a csecsemő élményvilága, a hallucinogénnel stimulált fantázia, a skizofrén hallucinációk, a misztikus élmények vagy akár az éber fantáziálás (álmodozás) értékes lehetőségeket hordoznak magukban, ha a spontán értelemképződést akarjuk tanulmányozni. Jelen írás ezek közül az álmot tárgyalja.

Fenomenológiai szempontból az álom az alvás sajátos körülményei közepette végbemenő értelemképződés. Az intencionális értelemkonstitúció, a predikatív fogalmi működés az álom közben általában hiányzik. A nappali fantáziákba merülő tudattal szemben az álmodó tudat szinte teljes mértékben el van szigetelve a „kinti” világtól. Az *álmodó tudat* ezért döntő részben *önmagát afficiáló tudat*. Az álmodó tudatot afficiáló tárgyak változatos természetűek: a nappali tudatot is

* A tanulmány megírását az NKFIH „Affektivitás, fantázia, emlékezet: nem-intencionális tudatformák Kanttól a fenomenológiáig” című, K 138745 számú pályázata és a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj (BO/00189/21/2) támogatta.

foglalkoztató célok, szándékok, problémák; aktuálisan az álom során keletkező érzelmek és fantáziák; előző napi vagy régebbi emlékek; az alvó test szomatikus ingerei; végül az álomba beszűrődő halványabb külvilági ingerek.

II. AZ ÁLOM AZ ÁLOM-ÉN PERSPEKTÍVÁJÁBÓL

Wittgenstein (1993. 73) megjegyzi, hogy az álmok fontosabbnak és jelentőségesebbnek tűnnek számunkra, mint a nappali fantáziák. Miért gondoljuk vajon, hogy álmunk, Wittgenstein szavaival, „rejtelmesek” és „különösen érdekesek”, miközben nappali fantáziáinkat jóval kisebb becsben tartjuk? Ez összefügghet azzal, hogy az álom *módosult tudatállapot* terméke, bizonyos szempontból hasonló ahhoz, mint amikor valaki hallucinogén szerek hatására él át víziókat. Az alany mindkét esetben valóságnak véli saját fantáziáit.¹ A legtöbb európai nyelv ugyanakkor utal arra, hogy már a fantáziálás („*álmodozás*”, „*day dreaming*”, „*Tagtraum*”, „*rêverie*”, „*ensueño*”, „*мечтательность*”) is az éber tudatállapottól az álom tudatállapota felé történő elmozdulást képvisel. Kevésbé *éber* és kevésbé *feszés* ilyenkor a tudat.

Éber állapotban a fantáziált én (fantázia-én) *belevész* a képzeletbe, számára a fantázia világa éppúgy észlelési valóság, ahogyan az álom-én számára az álom. Az álomhoz képest a különbség az, hogy a nappali fantáziálás esetében megmarad az éber én mint a reflektív öntudat hordozója. „Vajon a jelenség, amelyet én most fantáziajelenségnek nevezek, és amelyet a mostani énem ilyen módon fog fel, a képzelt én számára is fantáziajelenségként jelenik meg?” – teszi fel a kérdést Husserl. Majd így válaszol:

ugyanazt a jelenséget kettősen fogom fel. A fantázia-énre vonatkozóan észlelésjelenségként: elképzelem, hogy „én ebben és ebben a szituációban ezt és ezt észlelem”, azaz képzeletben a jelenséget észlelésként raktározom el a fantázia-énben. A mostani énemre vonatkozóan viszont, tehát az aktuális, nem fantáziált énemre vonatkozóan, „ez a jelenség az észlelési jelenség fantáziaképe lesz”. (Husserl 1997. 11.)

¹ Más szempontból a különbségek természetesen jelentősek, mivel a pszichedelikus élményben (1) az érzelmi és figurális sematizációs aktivitás intenzívvé és volatilisá válik; (2) a szelf határai fellazulnak, az én és a környezet elkülönülése porózussá válik; (3) az észlelés esztétikai dimenziója felerősödik; (4) a hétköznapi tárgyak funkciója, gyakorlati hasznossága elveszíti relevanciáját az alany számára; (5) az álmoktól és nappali fantáziáktól eltérően a pszichedelikus víziók tartalma csupán csekély mértékben kapcsolódik az alany epizodikus emlékeihez vagy aktuális élethelyzetéhez; (6) a személyes vonatkozások helyett inkább a mítoszokhoz, vallási narratívákhoz hasonló tartalmú fantáziák bukkanak fel; (7) megváltozik az alany hangoltsága (*Stimmungja*), a létezés egyfajta ünnepélyességre tesz szert számára (részletesebben lásd Szummer 2023).

Husserl szerint az álom – a hallucinációval és az illúzióval együtt – abban különbözik a fantáziától, hogy az álmodó előtt az *észlelés* módján, vagyis mint *valós* és *jelenlévő* tűnik fel. Husserl *prezentációnak* (*Gegenwärtigung*) nevezi ezt a fajta megjelenítési móduszt. A fantázia tárgyai ezzel szemben sem nem jelenlévők, sem nem valóságok. „A fantáziatudat nem észlelés, hanem »mint egy észlelés«. Az egész tudat megjelenített és reprezentáló.” (Husserl 1997. 12.) Ez a fajta megjelenítés Husserl terminusával *re-prezentáció* (*Vergegenwärtigung*). Úgy tűnik, ha az éber én (Husserl kifejezésével az „aktuális én”) elveszíti reflektív tudását a fantázia illuzórikus voltáról, és behullik az általa létrehozott képzelt világba, mint az álomban vagy a pszichotikus beteg hallucinációjában, a fenomén már egy másfajta fenomenológiai leírást követel.

III. AZ ÁLOMTAPASZTALAT TÖREDÉKES JELLEGE

Az álom főszereplője az álom-én. Ahogyan az éber lét eseményei az éber én perspektívájából tárulnak elénk,² az álmot az álom-én nézőpontjából látjuk. Torma Anita *Az álom-tudat problémája a fenomenológiában* című tanulmányában megállapítja, hogy az álom-én éppúgy a jelentésképződés pólusaként fungál, mint az éber én.³ Az álom-én, ahogyan Torma mondja, *felébred* az álom valóságában, miközben tovább alszik a kinti objektív valóság vonatkozásában.⁴ Mi a különbség mármint az éber tudat és az álmodó tudat értelemalkotása között? Egy korábbi tanulmányában – *Álvás és éberség Husserl szerint* – Torma (2013) megjegyzi, hogy az álom „és az ébrenlét közötti elsődleges különbség az éber élet összefüggés-egészét, a személyes én és életének egységét biztosítani hivatott, elemi szinten

² A 90-es évek fenomenológiai pszichiátriájában jelenik meg az úgynevezett ipszeitás vagy minimális szelf koncepciója, Dan Zahavi (2018), illetve Luis Sass (2005) munkáiban. Zahavi szerint felbukkanó tapasztalataink alapvető jellemzője, hogy ösztönösen érezzük, azok hozzánk tartoznak, egyes szám első személyű perspektívából adódnak számunkra. Henriksen és Parnas (2014) szerint az ipszeitás az énidentitás magját képezi. A szerzők szerint az ipszeitás teszi lehetővé, hogy reflektálatlan és önkéntelen módon merülhessünk bele egy interszubjektív módon validált és megosztott társas világba, amely „már eleve adott, evidens háttere” minden élménynek és jelentésképződésnek. „Ez a hallgatólagosan feltételezett fundamentális én-világ szerkezet jelenik meg a hétköznapi »természetes ontológiai beállítódásban«: a világ mint valódi, elme-független entitás már eleve adott a számunkra”, mégpedig „a tér, az idő, az okság és az ellentmondásmentesség kategóriái által meghatározva”, amelyek „megbízhatóvá, kiszámíthatóvá és ontológiai szempontból biztossá teszik” számunkra a valóságot (Henriksen – Parnas 2014. 545).

³ Torma szavaival „az álombéli és az éber én diszkontinuitása pusztán a személyes énré, ám nem a pólusként felfogott énré vonatkozik” (Torma 2020. 42).

⁴ Torma szerint ezért az éberség „egyrészt lehet valódi ébrenlét az észlelési jelenben, egy aktuálisan érvényes kontextus és a perceptuális tapasztalatban konzekvensen és koherensen adódó tapasztalat-összefüggés vonatkozásában, az életvilágban, másrészt lehet olyan éberség, amikor az én pusztán az aktuális fantázia/álom-világ kontextusa tekintetében válik éberré, miközben fantáziaműködése képei (és bizonyos percepciók: testi érzetek, hangok) között igyekszik koherenciát teremteni” (Torma 2020. 44).

működő szintézisre vezethető vissza” (Torma 2013. 256). Az éber tudat számára „[v]égső soron minden egy egységet alkot, és az éberségben minden éber érdeklődés; és az éberség azt jelenti, hogy ezek mind egységesen összeszövődnek, az akarat-módusoknak egy én-pólusú szövetékét alkotják” (Torma 2013. 269–270). Bár az alvás periódusa minden éjjel megszakítja a normál tudati működéseket és az éber élet összefüggésegszét, az ébredéssel újra és újra összeáll ez az összefüggésegsz. Torma Husserl-t idézi: „Aktuális visszaemlékezések és visszaemlékezések iteratív szintézise révén nyerem [...] múltamat és napomat mint az éber periódus egységét.” (Hua XXXIX, 587, idézi Torma 2013. 256.)⁵ Torma gondolatmenete azt implikálja, hogy mivel az emlékezési folyamatok csak sporadikusan terjednek ki az álmokra, az álmok nem tagolódnak be az éber tudat spontán és akaratlagos jelentésszövéseinek élettörténeti egységébe.

Noha elfogadhatjuk Torma tézisé, miszerint mind az éber én, mind pedig az álom-én a jelentésképződés pólusaként fungál, úgy véljük, döntő különbséget jelent, hogy az álom-én az éber énnel szemben nem „lép fel” a jelentésképződés egológikus szintjére. Az álom-én nem kerül valódi intencionális viszonyba az őt afficiáló tárgyakkal, hanem passzívan hanyódik ide-oda az álomvilágban, aszerint, hogy éppen milyen érzélem,⁶ leülepedett emlék, az álom során keletkező fantázia, esetleg az álomba kívülről beszűrődő, gyöngébb szomatikus vagy külvilági érzéket ébresztő hatása éri el. Ahogyan Heller Ágnes mondja: „Az álom-én szabadsága [...] korlátozott. [...] az álom-én nem választ, vele a dolgok egyszerűen megtörténnék.” (Heller 2011. 172–173.) Mi lehet az oka az álom-én passzivitásának? Amikor egy tárgy éber állapotban afficiálja, ébreszti az ént, és az én e tárgy felé fordul, akkor „az én számára nemcsak egy elszigetelt intenció ébred fel, hanem vele együtt egy érdeklődésegsz” (Torma 2013. 269). A tárgyhöz ugyanis,

amely éber figyelmünket felkelti, hozzátartozik háttere, de nemcsak az érzéki külső és belső háttér, hanem minden aktívvá vált értelem-összefüggés, sőt olyan utalások végtelenje, amelyek éppen nincsenek előtérben, viszont potenciálisan aktívvá válhatnak. Amint szó esett róla, az érvényességeknek a háttere burkolt intenciói révén szerephez jut (Torma 2013. 269–270).

⁵ Husserl megállapítását azonban csak akkor fogadhatjuk el, ha a visszaemlékezésbe az intencionális, akaratlagos emlékezés mellett beleértjük a spontán értelemképződést is. Az idő ugyanis, ahogyan Szabó megállapítja, „változás: nemcsak szedimentáció, hanem szétszakadás és diszperzió is. A jelenek nemcsak ismétlik a felhalmozódott perceptuális, nyelvi, gondolkodásbeli értelmet (sens), hanem újra és újra megváltoztatják, új értelem (sens) irányába térítik ki” (Szabó 2005. 80).

⁶ Borges szerint „[a]z álomban [...] azokat a benyomásokat jelenítik meg a képek, amelyeket mi hatásuknak vélünk; nem azért rettegünk, mert egy szfinx kísért bennünket, hanem azért álmodunk egy szfinxről, mert magyarázatot akarunk adni a rettegésünkre” (Borges 1986. 117). Vagyis az álom-én, amikor valamilyen érzélem afficiálja, képzelegni kezd, maga elé vetíti egy álombéli szörny képzetét, amit azután valóságnak hisz, akárcsak egy éber állapotban lévő pszichotikus egység.

Mivel az álomban ez a horizont hiányzik, az álomtapasztalat az éber tapasztalathoz viszonyítva *töredékes természetű*.

IV. AZ ÁLOMBAN KÉPZŐDŐ ÉRTELEMEGYSÉGEK HETEROGENITÁSA

„Minden valóságegység »értelemegység«” – írja Husserl (Husserl 1977. 120, idézi Tengelyi 2007. 17). Tengelyi pedig ehhez hozzáteszi: „A fenomenológia a világot [...] nem dolgok vagy tények összességeként fogja fel, hanem szakadatlanul áramló és átalakuló értelemképződmények átfogó összefüggéseként.” (Tengelyi 2007. 17.) Természetesen igaz ez az álomra is. Az álomban megvalósuló értelemképződés leírása ugyanakkor keményebb diónak látszik, mint az észlelésé, amire Husserl az egész fenomenológiai vállalkozást alapozza. Az álom, ahogyan Torma megállapítja, „minden másnál jobban fenyegeti a fenomenológia [...] áttetsző, azaz tudatos és egységes énről alkotott képét” (Torma 2020. 46). Részben ez lehet a magyarázata annak, hogy Husserl érezhető averzióval viszonyul az álom fenoménjéhez.⁷ A fenomenológia klasszikus szerzőit ugyanakkor foglalkoztatja az álmodás,⁸ ahogyan a kortárs fenomenológiában is megfigyelhető bizonyos érdeklődés az álmok iránt.⁹ Az egyes szerzők azonban eltérő módon ragadják meg az álmodás sajátosságait, miközben alig reflektálnak egymásra.¹⁰

Ez nem tekinthető véletlennek. Az álom fenomenológiai vizsgálata jelentős akadályokba ütközik. Ezek közül az első, hogy az álmodó szubjektum nem rendelkezik az éber szubjektum reflexív tudatosságával. Így az álomfenomén közvetlenül nem, csupán kerülő úton, az emlékezés fénytörésén keresztül válik hozzáférhetővé a fenomenológiai elemzés számára. Az álmok felidézésének képessége fejleszthető ugyan, mégis meglehetősen bizonytalan. Az egyéni képességek nagy szórást mutatnak ezen a téren. A második akadály, hogy a felidezés

⁷ Ahogyan Nicola Zippel megállapítja, Husserl az álmodás kifejezést „voltaképpen negatív értelemben használja, szembeállítva azt a fenomenológia autentikus kutatási területével, azaz a transzcendentális szubjektivitás éber életével” (Zippel 2016. 181). Zippel (2016) szerint Husserl a következő négy szövegben foglalkozik az álommal: a Husserliana XXIII-ban; a Héringnek írt levélben; egy kéziratban, amely 1933 tavaszára datálható; végül egy 1920-as években publikált szövegben, amely a Husserliana XXXIX. kötetének 17. függelékében jelent meg.

⁸ Lásd Fink 1966, Conrad 1968, Héring 1947, Patočka 1991, Schütz 1996, Sartre 1948, Merleau-Ponty 2006.

⁹ Lásd Morley 1999, Ferencz-Flatz 2010, Iribarne 2003, De Warren 2012, De Warren 2016, Zippel 2017, Sepp 2010.

¹⁰ Husserl például nem volt hajlandó kommentálni Fink tőle eltérő álláspontját az álomról, amelyet Fink disszertációjában fejt ki, noha ő volt Fink témavezetője (vö. Zippel 2016). Úgy tűnik, az egyetlen kivétel ebből a szempontból Héring, aki levelezést folytat Husserlrel többek között a lucid álomról. (A Héring–Husserl-velezést az álomról Ferencz-Flatz [2010] dolgozza fel.) Héring továbbá utal Sartre-ra és Finkre is az álommal kapcsolatban.

során az éber tudatnak az álom nemlineáris, nemnyelvi, nemdiszkurzív struktúráját kell szavakba öntenie. Ezért lehetetlen szétválasztani, hogy a felidézett és elbeszélte álom milyen mértékben tartalmazza az eredeti élményt, és milyen mértékben változtatja meg azt. A cikk befejező részében erre a problémára részletesen kitérünk. Harmadszor, és legfőképpen, figyelembe kell venni azt, hogy az álom heterogén értelemképződmények gyűjtőneve. A laboratóriumokban gyűjtött fenomenológiai beszámolók szerint álmunk a ködös, elmosódott álomtöredékektől kezdve a jól kidolgozott, világos narratív struktúrával jellemezhető álmokig nagy változatosságot mutatnak. Ha meglehetősen ritkák is, de vannak jól strukturált, az éber képzelethez, olykor a fogalmi gondolkodáshoz, néha pedig akár a műalkotásokhoz hasonló tökéletességgel megformált álmok.

Az ötvenes évek óta folyó laboratóriumi alváskutatások nem csupán ideglettani adatokat gyűjtöttek, hanem hatalmas mennyiségű első személyű beszámolókat is a három álom-típus, az elalvás, a REM-alvás és a nem-REM- (a továbbiakban NREM-) alvás során zajló értelemalkotás eltérő karakteréről. A fenomenológiának ezt az empirikus anyagot mindenképpen ajánlatos figyelembe vennie. A három alvás-szakasz fenomenológiai jellemzői a következők. (1) Az *elalvás* hipnagóg képzetei (a) színek és formák bonyolult keverékei, (b) a narratív szerkezet hiánya jellemzi kapcsolatukat, (c) az álmodó nem jelenik meg ezekben a képzetekben, (d) nem színezik őket érzelmek. (2) A *NREM-fázis* (a) a vizuális képzetek mellett megjelenő *fogalmi* jellegű tartalmak dominálják, (b) konkrét emlékek vagy aktuális feladatok témái bukkannak fel, és (c) az alany nem mindig éli meg álomnak ezeket a lelki jelenségeket. Végül (3) a *REM-álomfázis* jellemzői a következők: (a) az uralkodó modalitás vizuális, (b) a képzetek hiperasszociatív módon, bizarr jelleggel, de mégis narratív szerkezettel kapcsolódnak egymáshoz, (c) érzelmekkel átítatott fantáziák jelennek meg, (d) a történetek főszereplője az álmodó személy, (d) az emóciók inkább negatívak, mint kellemesek; a leggyakoribb érzelmek a szorongás, a félelem és a meglepődés; fájdalomérzékelést ugyanakkor nem tartalmaznak a REM-álmok. A korábbi vélekedésekkel szemben ugyanakkor kiderült, hogy képi elemek a nem-REM fázisról szóló beszámolók mintegy 80 %-ában is megjelennek. Témánk szempontjából fontos, hogy ezek a képek „általában kevésbé élesek és körvonalazottak, mint a hipnagóg hallucinációkban és a REM-álmokban” (Halász és Bódizs 2001. 173).

Látnunk kell ugyanakkor, hogy az empirikus vizsgálódások eredményei jelentős mértékben *divergálnak*. Jennifer Windt (2015. 56), a kutatások vezéralakja szerint az újabb kutatások konszenzusa az, hogy az álom nem kötődik a REM-alváshoz, hanem „bármelyik alvási szakaszban előfordulhat”. Schwartz és munkatársai (2005. 461) szerint „[a] REM-alvás nem szükséges feltétele, csupán facilitáló feltétele az álomnak”. Mások is azt találták, hogy a NREM fázisban is előfordulhatnak komplex és élénk álmok (Antrobus 1990, Foulkes 1993, Foulkes 1999). Mi több, vannak, akik azt is vitatják, hogy *bármelyik*

lyen kivételes szerepe lenne a REM szakasznak az álom szempontjából (Solms 1997, Solms 2000, Domhoff 2003). Windt (2015. 532) szerint „az elalvás közben előforduló élmények majdnem olyan változatosak és heterogének, mint az álmok”. Vannak olyan kutatások, amelyek az elalvás során elszigetelt képzeteket regisztráltak (Mavromatis 1987, Stickgold et al. 1999), mások pedig a kifejlett, azaz REM-álomhoz hasonló élményeket (Nielsen – Stenstrom et al. 2005, Stenstrom et al. 2012).

Elalvás közben, a hipnagóg fázisban, csakúgy, mint a REM-álmoknál, „a leggyakoribb képzetek vizuális jellegűek, ezeket gyakoriságban az auditorikus, valamint a vesztibuláris (egyensúlyélménnyel kapcsolatos) érzetek követik, mint amilyen a lebegés vagy zuhanás” (Windt 2015. 532). Mindhárom modalitás egyszerre, tehát a képi, auditorikus és vesztibuláris azonban csak ritkán jelenik meg ugyanabban a beszámolóban (Germain & Nielsen 2001). Az alanyok gyakran számolnak be ezen kívül arcokról a hipnagóg fázisban (Mavromatis 1987). A legtöbb beszámoló szerint ilyenkor az egyszerűbb mintázattól az összetettebb felé halad az álomképződés, például „arcok emelkednek ki a sötétből, mint egy ködből, majd gyorsan éles körvonalat öltenek, kerekké, élénkké, élettel telivé válnak” (Windt 2015. 532).

Külön említést érdemel az álmok heterogenitásával kapcsolatban, hogy az ókor óta ismert a *tudatos* (vagy *lucid*) *álmódás* különös jelensége, amikor a *hipnonauta* (az álmodó alany) egyrészt tudatában van annak, hogy álmodik, másrészt bizonyos mértékig képes terelni az álom menetét. Mint Torma rámutat, a tudatos álmok fenomenológiai jelentősége nem csekély. Ha elfogadjuk létezésüket, „egyre kevésbé tűnik magától értetődőnek a korábbi feltételezés, mely szerint az álomnak önreflexióra képtelen passzív elszenvedői vagyunk” (Torma 2020. 43). Husserl és a fenomenológia olyan klasszikusai, mint Fink vagy Sartre egyszerűen elutasították a tudatos álmok létezését, annak ellenére, hogy Platóntól és Arisztotelésztől kezdve Ágostonon keresztül Freudig számos jelentős gondolkodó tudósított létezésükről. Torma szerint az elutasítás oka az lehet, hogy Husserlék feltételezték, „az ilyen álmokból kiindulva radikálisan meg kellene osztanunk az egységes fenomenológiai szubjektumot, illetve az álmot egyfajta percepciónak kellene tekintenünk” (Torma 2020. 34). Stephen LaBerge (1985) azonban a 80-as években empirikus módon is igazolta, hogy a tudatos álmódás nem mítosz, hanem reálisan létező mentális fenomén. Úgy gondoljuk, a fenomenológia innentől kezdve nem teheti meg, hogy ne számoljon létezésével.

V. A FENOMENOLÓGIA ÉS AZ EMPIRIKUS KUTATÁSOK VISZONYA

A köznapi felfogás szerint az álmok az éber tudat jelentéskonstitúcióihoz hasonló, kész értelemalakzatokból állnak. Tudjuk persze, hogy az álom *cselekménye* logikátlan, bizarr, inkohereciáktól terhes. Az álmok mégis azt az illúziót keltik

bennünk, mintha a nappali gondolkodás *predikatív értelemalakzataihoz* hasonló jelentésegységeket tartalmaznának. A szépirodalmi leírásokban és a pszichoterápiás esettanulmányokban is jól megformált, világos értelemalakzatokról olvashatunk.¹¹ Végül el kell ismernünk, hogy olykor a fenomenológiai vizsgálódások is így tekintenek az álmokra. A laboratóriumi álmokutatásokból azonban egy másfajta kép tárul elénk.

Az empirikus álmokutatások módszere egyszerű, ám hatékony. Az álmodót az alvás különböző szakaszaiban felébresztik és beszámoltatják arról, hogy éppen milyen mentális folyamatok zajlanak elméjében. Ezzel párhuzamosan általában regisztrálják a személy neurológiai és egyéb élettani aktivitását is, és az így nyert adatokat igyekeznek összekapcsolni az első személyű fenomenológiai beszámolókkal. A laboratóriumi álmokutatások azt mutatják, hogy az álmodót létrehozó mentális működések alatt az agykéreg aktivitása ciklikusan és jelentős mértékben ingadozik, a fenomenológiai beszámolók pedig korrelálnak ezekkel a változásokkal (vö. Windt 2015. 88–94). Az álombeszámolók jelentősége, hogy olyan tapasztalatról tudósítanak, amelyhez normális körülmények között csak rendkívül ritkán férhetünk hozzá.

Figyelembe kell-e venni az empirikusan összegyűjtött anyagot a fenomenológiának, amely a világot értelemegységek összességének látja? A fenomenológia a filozófiai alapozás igényével lép fel a pszichológiával és más tudományokkal szemben.¹² Ugyanakkor az is igaz, hogy bár a fenomenológia elutasítja a természettudományok szcientizmusát, olykor inspirációt merít az empirikus kutatásokból. Ilyen inspirációnak tekinthető voltaképpen már a brit empiristák naturalista természetű asszociáció fogalma is, amelynek Husserl *A passzív szintézisre vonatkozó elemzésekben* új értelmet adott. Míg a brit empiristák és a huszadik század eleji kísérleti pszichológusok asszociáción valamilyen objektív, pszichofizikai kauzalitás jelenségét értették, Husserl intencionális tartalmat adott a fogalomnak (Husserl 2000. 95). A fenomenológia felfigyelt azokra a kivételes megfigyelési helyzetekre is, amelyeket a gestaltista pszichológusok kísérletei

¹¹ A *Karamazov testvérekben* például ezt írja Dosztojevszkij az álomról: „álmában, különösen gyomorrontástól vagy efféléttől eredő lidércálmában néha olyan művészi álmokképeket lát az ember, olyan bonyolult és kézzelfogható valóságot, olyan eseményeket vagy éppenséggel az események egész világát, amelyet olyan meglepő részletek szövvénye fűz össze – legmagasabb megnyilatkozásokon kezdve az utolsó inggombig –, hogy esküszöm, Lev Tolsztoj sem alkot különbet, holott néha korántsem alkotók, hanem a lehétköznapiabb emberek, hivatalnokok, tárcsárok, papok látnak ilyen álmokat...” (Dosztojevszkij 1982. 456–457.) Ebben a szövegrészletben a félig már megőrült Iván az általa hallucinált ördöggel társalog, aki ironikus módon azt fejtegeti neki, hogy amit az álomban idegen forrásnak tulajdonítunk, az éppenséggel saját képzeletünk terméke.

¹² „A pszichikait leíró, ténylegesen kielégítő empirikus tudomány a maga természeti vonatkozásaiban csupán akkor folytathatja vizsgálódásait, ha a pszichológia rendszeres fenomenológiára épül, tehát akkor, ha a tudatot, valamint immanens korrelátumait lényegalakzataik szisztematikus összefüggésében, tisztán szemléletileg vizsgáljuk és rögzítjük” – mondja Husserl (1910/1972. 160).

kínáltak.¹³ Ezek a kísérletek nyilvánvalóvá tették, hogy a látszólag a tárgy által determinált észlelés mögött Husserl elgondolásainak megfelelően valójában tudat és tárgy élénk, vibráló interakciója lappang.¹⁴ Az 1910-es évek a filozófia és a pszichológia egymásra hatásának egyik legtermékenyebb időszaka.¹⁵ Husserl új filozófiája erőteljesen inspirálja a *Gestalt*-pszichológusokat. A Wertheimer által felfedezett phi-jelenség, amelynek publikálásával 1912-ben zászlót bont a gestaltista mozgalom, valamint a kétesélyű ábrák, a Müller–Lyer-illúzió és más, a Gestalt-pszichológusok által kialakított sajátos észlelési helyzetek megmutatták, hogy a valóság – Ullmann szavaival – „nem nyers adottság, hanem megfigyelt és megfigyelő bonyolult viszonya, tapasztalt és tapasztaló egymásra hatása, tárgy és tudat összetartozása” (Ullmann 2010. 13). Az alaklélektan megfigyelései pedig visszahatottak a filozófiára. Husserl elismeri az általa is elutasított wundti elementarizmuson túllépő Oswald Külpe és Karl Bühler munkásságát (Husserl 1998/I. 285). Szerinte a pszichológusok közül csupán ők ketten értették meg a *Logische Untersuchungen* pszichológiai következményeit. A harmincas években Wittgenstein (1998. II. rész. XI. szakasz), a negyvenes években Merleau-Ponty (1945/2012) egymástól függetlenül döbben rá: a *Gestalt*-pszichológusok kétesélyű észlelésábrái nem egzotikus furcsaságok, hanem az észlelés *par excellence* esetei, amelyekben tudat és tárgy egymásra hatása a legvilágosabb, legpregnansabb formában jelenik meg (vö. Ullmann 2010. 341–418).

VI. AZ EMPIRISTA ÁLOMKUTATÁSOK FENOMENOLÓGIAI TANULSÁGAI

Az empirikus álmokutadásoknak fenomenológiai szempontból négy lényeges tanulságuk van. Az első az, hogy meg kell különböztetni az ébredés után (vagy ritkábban napközben) *spontán módon* eszünkbe jutó álmokat, valamint az otthoni, normál körülmények között *elfeledett* álmokat. Ez utóbbiak lényegében csak mesterséges módon hozzáférhetők. (Kvázi-laboratóriumi körülményeket persze otthon is tudunk teremteni magunknak azzal a fáradságos módszerrel, hogy az éjszaka különböző pontjain random jelleggel felébresztjük magunkat ébresztőórával.) A második tanulság, hogy bár „a spontán módon eszünkbe jutó álmok határozzák meg az álmokról vallott meggyőződéseinket és elképzeléseinket,

¹³ A Gestalt-pszichológia, állapítja meg Pléh, „klasszikusan nem bizonyít kísérleti csoportokkal, hanem demonstrál. Olyasmit mutat fel, ami mindenki számára kötelezően átélendő s átélhető” (Pléh 2010. 269, 276).

¹⁴ Arthur Eddington az 1919-es napfogyatkozás idején képes volt megfigyelni a Nap gravitációs lencsehatását, és ezzel empirikusan alátámasztani Einstein néhány évvel korábban publikált általános relativitás-elméletét. A gestaltisták kísérletei ezzel analóg módon támasztották alá Husserl intencionalitás-konceptióját.

¹⁵ A másik ilyen korszak az analitikus filozófia, elsősorban a funkcionalizmus hatása az 1960-as évek kognitív pszichológiájára, aminek gyümölcse a kognitív tudomány lett (vö. Pléh 2010).

ezek az álmok valójában atipikus álmok” (Windt 2015. 94). Domhoff (1996. 41) szerint az ilyen álmok „legfeljebb az álmok 5-10 %-át teszik ki”.¹⁶ A harmadik tanulság, hogy az ilyen típusú álmok, nevezzük őket „klasszikus” álmoknak, könnyebben felidézhetők. A könnyebb felidezés miatt alakulhatott ki az a hiedelem, hogy az álmok mint olyanok a „klasszikus” álmokkal egyenlőek. Végül a negyedik, és gondolatmenetünk szempontjából legfontosabb eredmény, hogy az elfeledett álmok a spontán felidézett álmokkal szemben inkább *elmosódott* értelemalakzatokból állnak. Fenomenológiai szempontból az „elfeledett” álmok a tanulságosabbak, mivel ezek biztosítanak közvetlenebb hozzáférést a pre-predikatív értelemképződéshez. Az „elfeledett” álmok alátámasztják Foucault megállapítását, aki szerint „[a]z álom képzeletbeli formái a tudattalan burkolt jelentéseit hordozzák: afféle *kvázi-jelenlétet* adományoznak nekik az álomvilág félhomályában” (Foucault 2000. 17 – kiemelés az eredetiben).

VII. RETROAKTÍV ÉRTELEMKÉPZŐDÉS AZ ÁLOM FELIDÉZÉSE SORÁN

Az álomban, ahogyan Szabó Zsigmond megállapítja, „fellazul a predikatív, kész fogalmak által irányított tapasztalás szerkezete. Sokszorosan túldeterminált, el-tolt, sűrített motívumok vannak jelen, és teljesen más az idő tapasztalata is” (Szabó 2005. 73–74). Tegyük fel, a régi iskolámról álmodom, éppen felelek a táblánál. Miközben ez történik az álomvilágban az álom-énemmel, a kinti világban megszólal az ébresztőóra. A két világ, a valódi és az álombéli egy pillanatra találkozik, akárcsak Babits fiatalkori fantasztikus kisregényének, *A gólyakalifá-*nak a végén. Felébredek és csodálkozva állapítom meg, hogy éppen akkor szólalt meg az ébresztőóra, amikor álomban az óra végét jelző csöngetés. Mintha csak előre tudtam volna, miközben álmodtam, hogy az álomtörténet végén fel kell majd hangoznia a csengetésnek. Hogyan lehetséges ez?

A rejtély magyarázata a retroaktív értelemképződés, a múlt visszamenőleges megváltoztatása. Amit úgy hívunk, hogy „az emlékek felidézése”, az valójában *konstrukció*, a múltbeli jelentéseket a jelennel egybeszövő emlékezeti és képzeleti működések eredménye. Ennek következtében a múlt folyamatosan változik emlékeinkben, legyen szó egy éber állapotban átélt esemény, egy álom vagy akár egy hallucinogénnel kiváltott élmény emlékiról. A tudat újra és újra egybeszövi a múltat a jelennel: „[a] jelenbeli tudás megváltoztatja az emlékezetben őrzött múltat is, az a múlt ugyanis nem pusztán egyszer és mindenkorra rögzített információk és adatok egymásmellettiége, hanem értelem-összefüggés” – írja Ullmann (2012. 100). A retroaktív értelemképződés természetesen nem

¹⁶ „Míg az alváslaboratóriumokban az alanyok 4-6 álomról számolnak be átlagosan egy éjszaka, otthon az emberek csak ritkán képesek felidézni álmaikat.” (Windt 2015. 94.)

az álomfelidezés sajátossága, hanem az eleven jelen része.¹⁷ A tudat élményfolyam, a tudatáram mozgása látszólag egyértelmű. A jövő felé tart, szukcesszív mozzanatokból áll. A szukcesszív struktúra alatt azonban egy, a múlt és a jövő között oszcilláló dinamikát találunk. Az emlékezés jelentős részben a jelenből a múlt felé áramló értelemképződésről tanúskodik. Husserl a retencióba süllyedt ősbnyomásokat átíró jelentésképződést nevezi retroaktivitásnak. Hallok zenei hangokat, de csak *utólag* észlelem őket dallamként. Már régóta fázom, de csak *utólag* jövök rá, hogy már jó ideje kialudt a kályha a szobámban.

A retroaktivásban megvalósuló spontán értelemképződés, a múlt folyamatos átírása teszi lehetővé azt, hogy a váratlan újdonságélményeket utólagosan beilleszthessük a tudat élményfolyamába.¹⁸ A fenti álom esetében például a kinti világból betörő hang mint „idegen tapasztalat” lepi meg tudatomat, és arra kényszeríti, hogy felébredés után utólagosan adjon értelmet ennek a tapasztalatnak a felidezés során. Amikor azt mondom, hogy „felidéztem az álomat”, a szóhasználat az implikálom, hogy ez a „felidezés” hasonló ahhoz, mint amikor például egy éber tudatállapotban lefolytatott beszélgetést próbálok minél pontosabban visszaidézni, amit mondjuk tegnap folytattam valakivel. Ez a szóhasználat azonban *megettévesztő*. Egy álomra való emlékezés sajátossága abban áll, hogy *fluidabb* értelemalakzatokat kell felidézniem, mint amikor éber állapotban átélt eseményekre emlékezem.

¹⁷ Ahogyan Ullmann megállapítja: „A retroaktív ébresztés egyáltalán nem egy különleges, ritkán előforduló eseménye a tudatéletnek, sőt, ha jobban szemügyre vesszük, világosan kiderül, hogy a retroaktív ébresztés minden tudatossá válási folyamat (vagyis minden tapasztalat) lényegi összetevője.” (Ullmann 2012. 96–97.) Azt mondhatjuk, hogy pillanatról pillanatra azzal a lehetetlen feladattal kell megbirkóznunk, hogy az ismeretlen és váratlan jövőt elővételezzük. A tapasztalás, ha valamilyen meglepő dolog történik velünk, „űgyszólván utólag dolgozza fel a történeteket, azután, hogy az előreláthatatlan esemény már megtörtént: a tudat retroaktív módon érti meg az események láncolatát. A megértés azt jelenti, hogy utólag konstituálunk egy történetet, amibe azután beillesztjük az előreláthatatlan eseményt, ráadásul olyan módon, mintha ez az esemény bizonyos értelemben a korábbiak következménye lenne, vagyis anticipálható lett volna” (Ullmann 2012. 102–103).

¹⁸ A tapasztalat tudatidegen aspektusa jelenik itt meg. Az ősbnyomás pillanata, vagyis a mindenkori jelen, egy spontán módon előálló előzetes várakozásnak (protenciónak) a beteljesülése. Ugyanakkor a tapasztalás folyamatában az ősbnyomás az őslétrehozással születő újat képviseli, amely „tudatidegen”, ezért a tudat receptivitásának a körébe tartozik; mint ilyen, szemben áll „a tudatspontaneitás által létrehozottal”. A tudatspontaneitás, vagyis a tudat intencionális jelentésképzése, állapítja meg Husserl, semmi újat nem teremt, csupán az ősbnyomást juttatja növekedéshez, kifejlődéshez. A fentiek a következő mondatban foglalhatók össze: „Az észlelés újat hoz, ez a lényege. [...] Ámde evidencia [...], hogy az új minden várakozást arcul csaphat.” (Hua 11. 211, idézi Tengelyi 2007. 22.) Mindebből, ahogyan Tengelyi rávilágít, a következő látszólagos aporia adódik: (1) a protenciók a tudat előzetes várakozásai, amelyeket a mindenkori ősbnyomások teljesítenek be. (2) Ugyanakkor a tapasztalásban benne rejlik új, tudatidegen elem – Husserl szavaival – „minden várakozást arcul csaphat” (Tengelyi 2007. 24). Hogyan lehet tehát valamit elővételezni, ami teljesen váratlan? A megoldást a retroaktivitás sematizmusa jelenti, a múlt folyamatos átírása. Ez teszi lehetővé, hogy az újdonságélményeket utólag illeszthessük be a tudatba.

A laboratóriumi álmok kutatások fenomenológiai jelentősége az, hogy feltárják az álmok értelemegységeinek fluid karakterét. Prahovean Vasile így írja le ezt a fluiditást *Sematizmus és költői fenomenológia* című könyvében, amikor egyik álma kapcsán megállapítja: a gondolkodás, ha „valamit meg is ragadott, az mindjárt tovatűnt; rögzített valamit, és a rögzítést mindig más látvány” jelenítette meg „egy összefüggéstelennek tűnő sorban. A gondolkodás – mint felszínre törő pisálkolás –, nem tudott tisztán körültekinteni, nem tudta egy csapásra tisztán átláthatóvá tenni az események sorát, sőt még az sem biztos, hogy bizonyos »képek« nem merültek el a teljes feledésbe. Azt mondhatom, hogy csupán sejtések között mozog” ebben a tudatállapotban az értelemképzés (Prahovean 2018. 158).

Amikor „felidézem” egy álmomat, egyszerre két dolgot teszek. Egyrészt az álombéli prepredikatív jelentés-csírákat fogalmakká transzponálok, vagyis az álmokképek félkész értelemalakzatait beleállítom a szavak szimbolikus rendjébe. Ennek következtében nem az eredeti homályos, elmosódott értelemalakzatokról számolok be (magamnak vagy másoknak), hanem *kész* jelentésekről. Másrészt az álmok különböző mozzanatait lineáris szekvenciába szervezem.¹⁹ Az álom felidézése ugyanis mindig egy történet formájában megy végbe, márpedig minden történet egy lineáris szekvenciát feltételez.²⁰ Az álomriportok narratív szerkezete minden valószínűség szerint nem az eredeti álmokképződés sajátossága, hanem az álom *felidezésének* a „műterméke”.

VIII. AZ ELSŐDLEGES ÁLMÓÉLMÉNYNEK ÉS AZ ÁLMÓ ÉRTELMEZÉSÉNEK AZ EGYBEFONÓDÁSA

Az eddigiek azt implikálják, hogy a primer álomélmény és annak felidézése elválaszthatatlan egymástól. Ez megint csak nem álomspecifikus jelenség. Mint említettük, a felidezés mindig megváltoztatja a múltat. Amikor emlékezem, nem a múltban végbement értelemalkotások eredményeit idézem fel, hanem *új értelmeket* hozok létre a múlt eseményeiből a jelen relevanciáinak megfelelően.

¹⁹ Halász és Bódizs szerint a REM-álmok narratív szerkezete „az álomfolyamatok legfeltűnőbb sajátossága”. Úgy vélik, hogy „[s]zinte minden, amit álmodunk, történetek formájában ölt testet” (Halász és Bódizs 2001. 174). A REM-riportok, amellet hogy narratív szerkezetűek, általában hosszabbak és szervezettebbek, mint a nem-REM fázisról szóló beszámolók (Hobson, Pace-Schott & Stickgold 2000. 799–803, Antrobus & Wamsley 2009; Hobson & al. 2011; McNamara & al. 2010).

²⁰ Ricœur szerint a szekvencialitás, a „diakron” jelleg minden narratíva primer jellemzője. Ricœur úgy látja, hogy miközben a hatvanas-hetvenes években az analitikus történetfilozófia (például White 1974, Mink 1969) az irodalommal keresett érintkezési pontokat, ezt a tényt szem elől veszítette. Az irodalomelméletet ekkortájt domináló strukturalista törekvések ugyanis az idő-dimenziót megpróbálták kiiktatni a történetekből (Barthes 1966, Greimas 1966). Ricœur szerint ez elhibázott törekvés volt, „a narratíva diakronikus olvasatát nem lehet teljes egészében egy idő-dimenziót nélkülöző olvasattal felcserélni” (Ricœur 1981. 285).

A múltban megszületett jelentések éppoly készséges tárgyai lehetnek a jelenben végbemenő jelentésalkotásnak, akárcsak a jelen perceptuális benyomásai.

Szabó így jellemzi az ébredés utáni sajátos tudatállapotot, amely átmenetet képez az álom radikálisan módosult tudatállapota és az éber normál tudatállapot között:

Felébredés után hosszabb-rövidebb ideig még benne vagyunk az álom világában, hangulati telítettsége még hozzáférhető számunkra, túldeterminált tartalmi, logikátlanosságai továbbra is hatnak ránk, még nem estek szét inkohereus darabjaikra az emlékezés fényénél. De az akaratlagos visszaemlékezés és a logikus rekonstrukció folyamata már elkezdődött, hiszen megkérdezték tőlünk (vagy mi magunktól), hogy mi is volt az a megbabonázóan érdekes álom. Ebben az érdekes időszakban [...] alakul, kristályosodik ki az álomtartalomnak logikus, deformált magja, amit egyáltalán elsőre el tudunk mesélni. (Szabó 2005. 73–74.)

Mit jelenthet mármost a fenti leírásban, hogy felébredés után egy ideig „még benne vagyunk az álom világában”? Szabó minden bizonnyal arra utal, hogy ébredés után egy ideig többé-kevésbé még az álom módosult tudatállapotában maradunk. Tagadhatatlan, másképpen jár ilyenkor az eszünk, mint amikor teljesen éberek vagyunk. Az életvilág és saját aktuális élethelyzetünk praktikus relevanciái ekkor még nem töltik be a tudatunkat, és nem nyomják el az álom hangulatát és jelentéseit. Ennek köszönhetően az álmok még jól elérhetőek számunkra, és készségesen adják oda magukat a legkülönbözőbb képzettársításoknak. Bárki megtapasztalhatta ezt, ha közvetlenül ébredés után megpróbálta leírni egy álmát, és eltöprengett azon, hogy az álomnak milyen referenciái lehetnek saját jelene és múltja vonatkozásában.²¹

Közelebbről szemügyre véve – írja Foucault – az álomban megjelenő értelem korántsem azonos a maga teljes evidenciájában megvalósuló értelemmel, hiszen az álom, amennyire kibontakoztatja, épp annyira cserben is hagyja azt; felkínálja, ám eközben hígítja, körmönfonttá teszi. (Foucault 2000. 17.)

Mit értsünk azonban az álomban „megjelenő” vagy az álomban „kifejeződő” értelmén, amit – Foucault szavaival – az álom „kibontakoztat”, ám egyúttal „cserben hagy”; „felkínál”, miközben „hígít”? Szcientista rossz szellemének engedve Freud egy helyütt odáig merészkedik, hogy kijelenti: az álom értelmezésénél, akárcsak egy kirakós játéknál, csupán egyetlen jó megoldás van; ha az elemek „hézagmentesen illeszkednek egymáshoz, s a megoldás beleillik a já-

²¹ A laboratóriumi kísérletek, mellesleg, ugyancsak észlelték, hogy közvetlenül a REM-alvásból való ébresztés után még fennáll egyfajta hiperasszociativitás az álomfelidőzésre irányuló memóriafolyamatokban (vö. Sitckgold et al. 1999).

tékhoz adott keretbe [...], az ember tudja, hogy megoldotta a rejtvényt, s annak nincsen más megoldása” (Freud 1923/1953–1966. 116). Valójában azonban minden álmom *számtalan* módon értelmezhető tehát, akárcsak egy műalkotás. Wittgenstein, részben Freuddal vitatkozva, az álmodást egy mese megalkotásával és értelmezésével állítja párhuzamba. Feltehetjük a kérdést, „miért álmodunk, és miért írunk mesét”. A mesékben vannak például allegorikus tartalmak, azonban „nem minden allegorikus”. Nem lenne értelmes arra keresni a választ, „hogyan a szerző miért éppen azt a történetet írta meg, és miért éppen úgy?” (Wittgenstein 1993. 77.)²²

Már idézett könyvében Prahovean megpróbálja megfejtetni egyik saját álmát.²³ Maga az álomleírás mindössze két sor: „úgy vélem, nyírfát láttam, egy tágas és kivilágított termet, amelyben, mintha képkeretek és lányportrék mosódtak [volna] össze; egy kalapos férfi beszélt velem, és talán egy hölgy árnya is elsuhant mellettem.” (Prahovean 2018. 158.) Az álmot követő nap folyamán Prahoveannak többször eszébe jut az álmom.²⁴ Aznap este, egy beszélgetés során Tarkovszkij *Solarisa* kerül szóba. Ez váratlan módon emlékek és asszociációk özönét indítja el benne az álommal és álmán keresztül saját régi élményeivel kapcsolatban.

A többiek elkezdtek beszélni a filmről, én pedig fellazultan söröztem tovább, amikor hirtelen egy emlék villant föl bennem. Az első barátnőmre emlékeztem, akivel rövid ideig jártunk együtt. Az álmom jutott eszembe és hirtelen más értelmet tulajdonítottam neki. A kiállításon [mármint az álomban – Sz. Cs. – H. L.] több hölgyportré volt,

²² Wittgenstein nem tagadja, hogy léteznek vágyteljesítő álmok, elutasítja azonban Freud redukcionista teóriáját, amely szerint minden álmom hallucinatorikus vágyteljesítés. „Freud az egyetlen magyarázatát akarta megtalálni annak, hogy mi az álmom. Az álmom esszenciáját akarta megtalálni. És visszautasított volna bármely véleményt, ami szerint neki részben igaza lehet, de nem összességében. Ha részben téved, számára azt jelentette volna, hogy egészében nincsen igaza – hogy nem találta meg az álmom lényegét.” (Wittgenstein 1993. 75–76, kiemelés az eredetiben.)

²³ Richir fantázia-fogalmára utalva Prahovean így értékeli álmát: „az álmom [...] mint olyan háttér jelent meg, ahonnan bizonyos jelenségek bontakoznak ki. A keletkezés »legtisztább« eredetéként mutatkozott meg, amely nem egészében kaotikus, mivel mindig egy meghatározott értelem domborodott ki benne. Az álmom állandó referenciaként működött ahhoz, hogy az önmagát alakító értelem szüntelenül valamilyen szemléleti betöltésre tegyen szert.” (Prahovean 2018. 157.) Prahovean önmegfigyelése kivételesen ritka eset, ugyanis az álmodó szubjektum általában nem rendelkezik az éber szubjektum reflexív tudatosságával.

²⁴ Eleinte az előző nap eseményeihez igyekszik kapcsolni az álmot: vajon az álomnak van-e „köze ahhoz, hogy tegnap délben találkoztam a parkban a festő barátommal, aki kalapot viselt és elvitt a kiállítására? Erre utalhatnak a képkeretek, amelyekre külön felfigyeltem, mivel olyan fából szeretnék ablaktokokat csinálni szüleim vidéki házának verandájára. Mégis, mintha kalapja más lett volna, mint az, amelyet álmodtam. De ebben sem lehetek biztos, mert nem emlékszem tökéletesen sem a valóságos, sem az álombeli kalapra. Hogyan jön azonban ide a hölgy és a fa? Míg beszélgettem a barátommal, talán egy nyírfával álltunk, és valaki elsuhant mellettem. Van-e azonban a parkban nyírfák, és valójában elment-e mellettem valaki?” (Uo.)

és az egyik nagyon ismerősnek tűnt, bár nem tudtam senkivel sem összehozni. Pedig az akkori barátnőmre ismerhettem rá, és ezzel a felismeréssel lehet összefüggésben maga a nyírfa és a képkeret. Sőt, a nyírfa és a kép már egy Courbet-kiállításon összefonódtak a történet kapcsán, mivel az egyik képén olyan tájat mutatott be, ahol a délutáni napsütésben a nyírfák körül olvadozni kezd a hó. Arra a kisvárosra emlékeztetett, amelyben az első barátnőmet ismertem meg. (Prahovean 2018. 168.)

Némiképp leegyszerűsítve Prahovean képzettársításait a következő asszociációs-sort kapjuk: álombéli hölgy portréja – nyírfa körül olvadó hó – *Solaris* – első barátnő. Prahovean ehhez még hozzáteszi: sok-sok évvel azután, hogy először látta a *Solarist*, újra megelevenedett benne a lány emléke. A távoli bolygó, a *Solaris* körül keringő „úrállomásra kiküldött főszereplőt lelkifurdalások kísértik, amikor a kert nyírfái közt olvadó hóban feleségére és fiára emlékszik” (uo). Prahovean a beszélgetésben felmerülő, a leírt álom szempontjából teljesen esetleges *Solaris*-motívummal elindított asszociációkkal eljut addig a lelkifurdalásig, ami első barátnőjéhez kapcsolódik, és amit soha nem érzett át eddig az álomig tudatosan, világos formában. Ebben véli megragadni álma értelmét.

Első pillantásra úgy tűnhet, mintha Prahoveannak egy szerencsés véletlennel sikerült volna álma *valódi* jelentéséhez eljutnia. Az álmok értelmezésénél azonban ennél lényegesen bonyolultabb értelemképződésről van szó. A Prahovean által leírtakhoz hasonló asszociációs láncokban végbemenő spontán értelemképződéseket Merleau-Ponty *A látható és a láthatatlan* munkajegyzeteiben „husserli világ-sugaraknak” vagy „múlt-sugaraknak” nevezi. Freud értelmezései, írja Merleau-Ponty, „addig tűnnek olyan hihetetlennek”, amíg a Freud által feltételezett tudati működések „egy gondolkodó énnel tulajdonítjuk. De nem így kell ezt felfogni. Ezek az összekapcsolódások nem a gondolkodás konvenciói alapján valósulnak meg” (Merleau-Ponty 2006. 269). Merleau-Ponty szerint a tudatot nem így kell látnunk,

mint egyedi „én azt gondolom, hogy”-ok sorozatát (vonatkozzanak ezek a gondolatok érzékileg adott vagy tisztán gondolati tárgyakra), hanem általános konfigurációkra vagy konstellációkra, múlt-sugarakra vagy világ-sugarakra való nyitottságként. Sok hiányos, felejtéstől rongált és a képzelet által kiegészített emlék síkján keresztülhalva ezek a sugarak szinte érzékileg megjelenő, pulzáló, eleven struktúrákat, egyedi emlékeket tárnak fel. Csak a tudatra és a dolgokra alkalmazott karteziánus idealizáció hitette el velünk, hogy egyedi *Erlebnissék* [tudatélmények] sorozatából álló tudatfolyamok volnánk, holott inkább lét-mezőik vagyunk (Merleau-Ponty 2006. 268).

Merleau-Ponty fogalmait alkalmazva, a freudi értelmezés a husserli világ-sugar útján halad. Pontosabban „visszafelé” halad. Freud esettanulmányaiban azokat a – ha faktikusan nem is mindig igaz, ám elméleti és gyakorlati szempontból *lehetséges* – asszociatív láncokat rekonstruálja, amelyek mentén a keletkezőben lévő

értelem a husserli passzív szintézisekben végighullámzik. A freudi értelmezések a gondolkodást keresztül-kasul átszövő kiazmusokat, túldetermináltságokat, azaz a logikus gondolkodás alapjául vagy háttéréül szolgáló nem-tudatos gondolkodás szerkezetét tárják fel. Ahogyan Merleau-Ponty írja *A látható és a láthatatlan*ban:

A túldetermináltság *mindig* fellép: az igaz retrográd mozgása (= az ideális előidejűsége, előzetes létezése) (a. m. Husserl szerint a Beszéd maga, a megnevezhető invokációja is erre utal) mindig újabb és újabb értelmet és mögöttes motivációt tár fel egy adott asszociációban. (Merleau-Ponty 2006. 269, kiemelés az eredetiben.)

Freud fogalomrendszere kapcsán pedig ezt olvashatjuk *A látható és a láthatatlan* egy másik munkajegyzetében: „A pszichológiai fogalmak egész architektúrája (érezlés, gondolat – affekció, gyönyör, vágy, szeretet, Erosz), ennek az egész szedett-vedett fogalmiságnak az értelme egy csapásra megvilágosodik”, ha e fogalmakat a „Léthez való hozzátartozásunk egyetlen masszív közegének differenciációiként” gondoljuk el, ami nem más, „mint a hús (a Lét »csipkéinek«, csipkézetének is lehetne ezt nevezni)” (Merleau-Ponty 2006. 301).

Nézzünk meg most egy másik álomelemzést, amely talán még közelebb enged bennünket az álomértelmezés sajátosságaihoz! Szabó Zsigmond már idézett könyvében, *A keletkezés ontológiájában* egyik saját álma kapcsán vizsgálja a spontán értelemképződést és az időtudatot az álomban. Egy reggel biciklire ül, hogy elintézzzen valamit. A biciklinyereg a prosztatájánál nyomja a testét. Ettől a fizikai ingertől felködlik benne az álom, amit éjszaka álmodott: „Az inger hatására, visszamenőleg, a hangulatilag még erősen telített, az álomélet tartalmai által kísért hangulatomból kristályosodott ki apám haldoklásának a motívuma” – írja Szabó (2005. 74). (Az apa prosztatarákban halt meg.) *Nota bene*, Szabó nem azt mondja, hogy „eszébe jutott” az álma (amit egyébként talán elfelejtett volna), hanem éppenséggel azt hangsúlyozza, hogy álmából *teljesen más* jelentésalakzat is kikristályosodhatott volna: „ha aznap nem ülök biciklire, és nem ráz a macskakő, *valami egészen más* csapódott volna ki abból a telített, homályos ködből. [...] egyfajta interferencia-jelenséggel van itt dolgunk, két időben látszólag távol eső dolog összekapcsolódásáról” beszélhetünk (Uo. – kiemelés Sz. Cs. – H. L.)

Szabó álomfelfogása összhangban áll Wittgenstein elgondolásával, amely szerint az álom felidézése és értelmezése *elválaszthatatlan* az alvás állapotában átélt *elsődleges álomtapasztalattól*. A felidézés és az értelmezés voltaképpen még az álomhoz tartozik. „Ha egy álmot megfejtene, mondhatjuk azt, hogy olyan kontextusba helyezték, amiben rejtélyessége csökken.” Úgy is mondhatnánk, hogy a megfejtés során „az álmodó olyan környezetben álmodja újra álmát”, amelyben az álom jelentése megváltozik (Wittgenstein 1993. 73).²⁵ Ha azonban ez így

²⁵ Másutt Wittgenstein ezt mondja: „Az álomfejtésnek van egy része, ami, hogy úgy mondjuk, még magához az álomhoz tartozik. Ha például azt vizsgáljuk, mi történik az álommal,

van, akkor hogyan lehet eldönteni, hogy az értelmezés helyes-e vagy erőltetett, mint egy rossz, „belemagyarázós” filmkritika, amely teljesen félreért egy filmet? Nos, Wittgenstein a fentiekkel konzisztens módon úgy látja, hogy az álomértelmezés helyességéről csakis az álmodó személy dönthet. Egy 1948-as jegyzetében ezt írja. Tegyük fel, valaki meghallgat egy álomértelmezést saját álmáról, és elfogadja azt helyesnek.

Akkor ez lenne a megoldás, mégpedig azért, mert ő annak ismeri el. Mint amikor írsz, keresed a megfelelő szót, és így szólsz: „*Ez az a szó, amely kifejezi a mondandómat!*” – Azt, hogy megtaláltad, hogy valóban ez a szó az, amit kerestél, csupán azt fogja bizonyítani, hogy elfogadod a szót. (Wittgenstein 1993. 68, kiemelés az eredetiben.)

Az álomértelmezés *természete*, mutat rá Wittgenstein, amely indítékokkal és nem okokkal operál, teljes mértékben eltér a kauzális magyarázatától, ahogyan az utóbbi például a természettudományokban használatos.

Egy álom elemeinek a bemutatása, például egy kalapé (amely gyakorlatilag bármit jelenthet), nem egyéb, mint hasonlatok bemutatása. Akárcsak az esztétikában, dolgok kerülnek itt egymás mellé, hogy bizonyos sajátosságokat mutassanak. Ezek egy bizonyos megvilágításba helyeznek előttünk egy álmot; indítékok az álomra. [...] Fogalmi zavart okoz, ha azt mondjuk, az indíték olyan ok, amely belülről látható. [...] Az okokat kísérlet által határozzuk meg. (Wittgenstein 1993. 64.)

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy az analitikus diád-helyzet hatalmi aszimmetriája folytán a dolog ennél bonyolultabb. Ha ugyanis az analizált nem ért egyet az analitikus interpretációjával, akkor azt az ellenállás jeleként lehet értelmezni: „Maga ezt és ezt érzi, vagy ezt és ezt gondolja. Csak éppen nincsen tudatában.” Ezzel pedig lehetetlen vitatkozni. Ezzel természetesen Wittgenstein is tisztában volt.²⁶

amikor más felidézett dolgokkal hozzák összefüggésbe. Mikor az ember felébred, sokféle benyomást kelthet benne az, amit álmodott. Lehet, hogy megijed tőle, és nyugtalanná válik, vagy miután leírta az álmot, egyfajta borzongást érez vagy egyfajta nagyon élénk érdeklődést tapasztal, és az álom fejtörést okoz neki. Ha valaki felidézi ekkor az előző nap eseményeit, és összefüggésbe hozza azzal, amit róluk álmodott, az álom ettől már más megvilágításba kerül. Az álmon való gondolkodás aztán az embernek eszébe juttat bizonyos kora gyermekkori dolgokat, amivel az álomnak megint más aspektusai kerülnek elő. És így tovább.” (Wittgenstein 1993. 74.) Gretl nevű nővére folytán Wittgensteinnek első kézből való ismeretei voltak Freud álomértelmezési technikájáról. Wittgenstein bensőséges viszonyban volt a nála nyolc évvel idősebb Gretl-lel (Margaret Stonborough-Wittgenstein, 1882–1958). Gretl éveket járt Freudhoz analízisbe, és kapcsolatuk egészen Freud haláláig megmaradt.

²⁶ Wittgenstein ezt írja a pszichoanalízisről: „[H]osszú időbe telik majd, míg feladjuk szolgálai engedelmeskedésünket neki.” (79.) „Az analízis valószerűleg ártalmas. Igaz, hogy az ember az analízis folyamán felfedezhet különböző dolgokat önmagáról, de nagyon erős, éles és állhatatos kritikával kell élnie ahhoz, hogy felismerje és átlássa a mitológiát, amit nyújtanak

IX. KONKLÚZIÓK

„Az álomfejtés [...] a tudattalan lelki élet megismerésének királyi útja” – írja Freud az *Álomfejtés*ben (Freud 1900/2016. 572 – kiemelés az eredetiben). Amellett érveltünk, hogy az álom nem csupán a freudi, hanem a fenomenológiai tudattalanhoz vezető királyi út is. Az álom sajátos műhelyében közelebb kerülhetünk ahhoz, hogy milyen módon működik egy olyan tudat, amely nem emelkedik fel az énszerű működések, az intencionális értelemkonstitúciók szintjére. Az álom módosult tudatállapotában, a külvilágtól elszigetelt tudati működésekben a tudatosan irányított, intencionális értelemalkotás helyébe nagyrészt a spontán értelemképződés lép. Mint láthattuk, a felidézés során a retroaktív értelemképződés radikálisan megváltoztatja az eredeti álomélményt: az álom jelentéscsíráit predikatív fogalmakhoz kapcsolja, valamint lineáris, narratív struktúrába rendezi őket. A felidézés és az értelmezés során az álmot mintegy továbbálmodjuk az éber lét aktuális vagy élettörténeti relevanciáinak megfelelően.

Jennifer Windt szerint „az álomfenomenológia kérdéseit túlságosan gyakran próbálják a karosszékből megoldani” (Windt 2015. 290). El kell ismernünk, az empirikus álomkutatások imponáló tömegű első személyű beszámolókat halmoztak fel az alvás különböző szakaszaiban játszódó mentális jelenségekről. Amellett érveltünk, hogy a fenomenológiát ez saját álomfogalmának a felülvizsgálására kell hogy készítse. A revideált álomfogalom jóval szélesebb spektrumát öleli majd fel az értelemképződményeknek, a jól megformált álmok kifejlett értelemalakzataitól egészen az elfeledett álmok elmosódott értelemalakzataiig. Windt-tel szemben mégis úgy véljük, hogy az álom megértéséhez elsősorban éppen a „karosszékből elvégezhető” munka hiányzik, nevezetesen az empirikus anyag fenomenológiai igényességű feldolgozása. Az álmokban, miként az éber létben is, *értelemképződés* megy végbe. Az álomfenomén megértéséhez ezért figyelembe kell venni az éber tudati működések – mind a közelmúlt, mind pe-

neki vagy amire rábeszélük. [...] Hatalmas mitológia.” (Uo.) Másutt ezt olvashatjuk: „Freud azt állítja, hogy bizonyítékokra talált azokban az emlékekben, amelyek az analízis során napvilágra kerültek. De egy bizonyos szinten nem világos, hogy az ilyen emlékek mennyiben közzönhetők az analitikusnak.” (Wittgenstein 1993. 71.) Wittgenstein egyszerre volt Freud kritikus és csodálója. Számára Freud – nyilvánvalóan a kor előítéleteitől terhelt módon – a „zsidó produktivitás” példája, és olykor személyes példakép is. Wittgenstein feljegyzése 1931-ből: „Nem hiszem, hogy valaha is kitaláltam volna egy gondolkodási módot. [...] Tekintsünk Breuer és Freud kapcsolatára mint a zsidó reprodukció példájára. – Amit én találok ki, az új hasonlatokból áll.” (Wittgenstein 1993. 66.) Wittgenstein megállapítása abszurditása mellett már csak azért sem ül, mert Breuer maga is zsidó volt. Egy másik hasonló tartalmú megállapítása pedig így hangzik 1939/1940-ből: „Azt hiszem, az én eredetiségem (ha ez a megfelelő szó) az a fajta eredetiség, amely a talajjal hozható kapcsolatba, és nem a maggal. (Talán nincs is saját magom.) Vess egy magot az én földembe, és minden más földtől eltérően fog benne kicsírázni. Freud eredetisége is ilyen volt, úgy gondolom. Mindig is az volt a meggyőződésem – anélkül, hogy tudnám, miért –, hogy a pszichoanalízis igazi csírája Breuertől származik, nem Freudtól. Persze Breuer magyszeme csak egészen apró lehetett. A bátorság mindig eredeti.” (Wittgenstein 1993. 66–67.)

dig az élettörténet – jelentéskontextusát is, amit az empirikus álmokutatók eddig szinte teljes mértékben negligáltak. Ez pedig fenomenológiai módszert igényel, naturalista metodológiával itt nemigen juthatunk előre.

Husserltől Merleau-Pontyn át Thomas Fuchsig és Dieter Lohmarig számos jelentős fenomenológus gondolta úgy, hogy az empirikus tudományokkal folytatott párbeszédben maga a fenomenológia is fejlődhet és finomodhat. Ullmann Tamás mintegy másfél évtizeddel ezelőtt azt vizionálta, hogy mivel a fenomenológiának konkrét kulturális és életproblémákkal kell szembenéznie, „a többszörösen metafizikai spekulációkból” kénytelen lesz „visszatérni a tárgyszerű és konkrét vizsgálódásokhoz” (Ullmann 2007. 251). Az elmúlt két évtizedben ez a törekvés fejeződött ki a hazai fenomenológusok érdeklődésében többek között a pszichoanalízis, a daseinanalízis, a táncterápia, a pszichiátria és kognitív pszichológia iránt.²⁷ Jelen írás ezekhez az erőfeszítésekhez próbált hozzájárulni az álmok vizsgálatával.

IRODALOM

Rövidítések:

Hua = HUSSERLIANA. Martinus Nijhoff/ Kuwer AP/Springer. 1950–napjainkig.

Antrobus, John 1990. The neurocognition of sleep mentation: Rapid eye movements, visual imagery, and dreaming. In R. R. Bootzin – J. F. Kihlstrom – D. L. Schacter (szerk.) *Sleep and cognition*. Washington DC, American Psychological Association. 3–24.

Antrobus, John S. – Wamsley, Erin J. 2009. REM/NREM differences in dream content. In R. Stickgold – M. P. Walker (szerk.) *The Neuroscience of Sleep*. Amsterdam, Academic Press. 310–315.

Babits Mihály 1989. *A gólyakalifa*. Budapest, Helikon.

Barthes, Roland 1966. Introduction à l'analyse structurale du récit. *Communications*. 8. 1–27.

Binswanger, Ludwig 1930. Traum und Existenz. *Neue Schweizer Rundschau*. 23/9. 673–685, és 23/10. 766–799.

Borges, Jorge Luis 1986. *A titkos csoda*. Ford. Benczik Vilmos, Benyhe István, Benyhe János, Boglár Lajos, Huszágh Nándor, Csuday Csaba, Székács Vera, Karsai Gábor. Budapest, Európa Könyvkiadó.

Borges, Jorge Luis 2015. Shakespeare emlékezete. In *Az első magyar költőhöz*. Ford. Benczik Vilmos, Benyhe István, Benyhe János, Boglár Lajos, Csuday Csaba, Gajdos Zsuzsanna, Hargitai György, Imreh András, Jánosházy György, Kányádi Sándor, Lator László, Latorre Ágnes, Nagy Máttyás, M. Nagy Miklós, Scholz László, Somlyó György, Székács Vera, Takács Zsuzsa, Tomcsányi Zsuzsanna, Tótfalusi István, Tóth Éva, Végh Zsoldos Péter, Xantus Judit. Budapest, Európa Könyvkiadó.

Conrad, Theodore John 1968. *Zur Wesenlehre des psychischen Lebens und Erlebens*. Netherlands, Verlag Springer.

²⁷ Lásd például Sajó 2014, Vermes 2016, Olay 2018, Torma 2018, Torma 2020, Marosán 2021, Pintér 2014, Horváth et al. 2017, Horváth 2018, Horváth 2019.

- De Warren, Nicolas 2012. The Third Life of Subjectivity: Towards a Phenomenology of Dreaming. In R. Breuer – U. Melle (szerk.) *Life, Subjectivity and Art: Essays in Honor of Rudolf Bernet*. Dordrecht, Springer. 457–479.
- De Warren, Nicolas 2016. Eyes Wide Shut: Sartre's Phenomenology of Dreaming. In D. O. Dahlstrom – A. Elpidorou – W. Hopp (szerk.) *Philosophy of Mind and Phenomenology: Conceptual and Empirical Approaches*. London/New York, Routledge. 224–246.
- Domhoff, G. William 1996. *Finding meaning in dreams*. New York, Plenum Press.
- Domhoff, G. William 2003. *The scientific study of dreams: Neural networks, cognitive development, and content analysis*. Washington, DC, American Psychological Association.
- Dosztojevszkij, F. Mihajlovics 1982. *A Karamazov testvérek*. Ford. Makai Imre. Budapest, Európa.
- Ferencz-Flatz, Christian 2010. Traum-Ich und Phantasie bei Husserl und Fink. In C. Ion – K. Pavlos – S. de Haro Agustín (szerk.) *Phenomenology. Volume 3. Selected Essays from the Euro-Mediterranean Area*. The Horizons of Freedom (Zeta Books). 140–161.
- Fink, Eugen 1966. Vergegenwärtigung und Bild. In uő: *Studien zur Phänomenologie 1930–1939*. Nijhoff, The Hague. 1–78.
- Foucault, Michel 2000. Bevezetés Binswanger „Álom és egzisztencia” című művéhez. Ford. Sutyák Tibor. In Sutyák Tibor (szerk.) *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, Latin Betűk. 13–60.
- Foulkes, David 1993. Dreaming and REM sleep. *Journal of Sleep Research*. 2/4. 199–202. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2869.1993.tb00090.x>
- Foulkes, David 1999. *Children's dreaming and the development of consciousness*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Freud, Sigmund 1900/2016. *Álomfejtés*. Ford. Hollós István. Budapest, Helikon.
- Freud, Sigmund 1923/1953–1966. Remarks on the Theory and Practice of Dream-Interpretation. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Vol. XIX. Ford. James Strachey. London, Hogarth Press – Institute of Psycho-Analysis. 108–118.
- Germain, Anne – Nielsen, Tore A. 2001. EEG power associated with early sleep onset images differing in sensory content. *Sleep research online*. SRO 4/3. 83–90.
- Greimas, Algirdas Julien 1966. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris, Librairie Larousse.
- Halász Péter – Bódizs Róbert 2001. Az alvás és az álmodás idegéletana. *Hippocrates*. 3/3. 169–174.
- Heller Ágnes 2011. *Az álom filozófiája*. Budapest, Múlt és Jövő Kiadó.
- Henriksen, Mads G. – Parnas, Josef 2014. Self-disorders and schizophrenia: A phenomenological reappraisal of poor insight and noncompliance. *Schizophrenia Bulletin*. 40/3. 542–547. <https://doi.org/10.1093/schbul/sbt087>
- Hering, Jean 1947. Concerning Image, Idea, and Dream. *Philosophy and Phenomenological Research*. 8/2. 188–205.
- Hobson, J. Allan – Pace-Schott, Edward. F. – Stickgold, Robert 2000. Dreaming and the brain. Toward a cognitive neuroscience of conscious states. *Behavioral and Brain Sciences*. 23/6. 793–842. <https://doi.org/10.1017/S0140525X00003976>
- Hobson, J. Allan – Sangsanguan, Suchada – Arantes, Henry – Kahn, David 2011. Dream logic – the inferential reasoning paradigm. *Dreaming*. 21/1. 1–15. <https://doi.org/10.1037/a0022860>
- Horváth Lajos 2016. Gyenge fantázia és vizionárius fantázia. A módosult tudatállapotok fenomenológiai jelentősége. In Fehér M. István – Lengyel Zsuzsanna Mariann et al. (szerk.) *Imagináció a filozófiában*. Budapest, L'Harmattan. 121–140.
- Horváth Lajos – Szummer Csaba – Szabó Attila 2017. Weak fantasy and visionary fantasy: the phenomenological significance of altered states of consciousness. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. 17/1. 117–129. <https://doi.org/10.1007/s11097-016-9497-4>

- Horváth Lajos 2018. Fenomenológiai tudattalan és testemlékezet. *Magyar Filozófiai Szemle*. 62/3. 30–43.
- Horváth Lajos 2019. Az énhasadás alakzatai. A szelfzavar szerepe a kortárs fenomenológiai pszichiátria szkizofrénia kutatásaiban. *Metszetek*. 8/1. 18–31.
- Husserl, Edmund 1980. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung* (Husserliana XXIII.). Ford. John B. Brough. Hrsg. von Eduard Marbach – E. Dordrecht. Boston, London, Kluwer.
- Husserl, Edmund 1997. Fantázia, képtudat, emlékezet. Ford. Rózsahegyi Edit. In Bacsó Béla (szerk.) *Kép Fenomén Valóság*. Budapest, Kijárat. 9–46. (Eredeti megjelenés: Husserl 1980.)
- Husserl, Edmund 1998. *Az európai tudományok válsága I–II*. Ford. Berényi Gábor – Mezei Balázs – Egyedi András – Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz.
- Husserl, Edmund 2000. *Kartezianus elmélkedések*. Ford. Mezei Balázs. Budapest, Atlantisz.
- Husserl, Edmund 2008. Zwei Welten für ein Ich. In Husserl, E. 2008. *Gesammelte Schriften*. Bd. XXXIX, hrsg. von R. Sowa. Dordrecht, Springer. 219–224.
- Iribarne, V. Julia 2003. Contributions to the Phenomenology of Dreams. In C.-F. Cheung – I. Chvatik – I. Copocru – Julia Iribarne – L. Embree – Hans R. Sepp (szerk.) *Essays in Celebration of the Founding of the Organization of Phenomenological Organizations*. online available at www.o-p-o.net.
- Krékits József 2020. Az álom szabadsága vagy a szabadság álma? *Psychologia Hungarica Caroliensis*. 8/1. 11–18. https://btk.krc.hu/images/PsyHu/2020_1/krekits.pdf
- LaBerge, Stephen 1985. *Lucid dreaming. The Power of Being Awake and Aware in Your Dreams*. Los Angeles, Tarcher.
- Marosán Bence Péter 2021. Az individuális és a kollektív tudattalan fenomenológiájáról Freud, Jung és Husserl nyomán. *Magyar Filozófiai Szemle*. 65/1. 65–87.
- Mavromatis, Andreas 1987. *Hypnagogia. The unique state of consciousness between wakefulness and sleep*. London, Routledge.
- Mazzoni, Guiliana A. L. – Loftus, Elizabeth F. – Seitz, Aaron – Lynn, Steven J. 1999. Changing beliefs and memories through dream interpretation. *Applied Cognitive Psychology*. 13/2. 125–144. [https://doi.org/10.1002/\(SICI\)1099-0720\(199904\)13:2<125::AID-ACP560>3.0.CO;2-5](https://doi.org/10.1002/(SICI)1099-0720(199904)13:2<125::AID-ACP560>3.0.CO;2-5)
- McNamara, Patrick – Johnson, Patricia – McLaren, Deirdre – Harris, Erica – Beauharnais, Catherine – Auerbach, Sanford 2010. REM and NREM sleep mentation. *International Review of Neurobiology*. 92. 69–86. [https://doi.org/10.1016/S0074-7742\(10\)92004-7](https://doi.org/10.1016/S0074-7742(10)92004-7)
- Merleau-Ponty, Maurice 2006. *A látható és a láthatatlan*. Ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond. Budapest, L'Harmattan – SZTE Filozófiai Tanszék.
- Merleau-Ponty, Maurice 2012. *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület.
- Mink, Louis O. 1969. History and Fiction as Modes of Comprehension. *New Literary History*. 1/3. 540–552. <https://doi.org/10.2307/468271>
- Morley, James 1999. The Sleeping Subject. Merleau-Ponty on Dreaming. *Theory and Psychology*. 9/1. 89–101. <https://doi.org/10.1177/0959354399091005>
- Olay Csaba 2018. Az alany kérdése Freudnál: vágyteljesülés és szublimáció. *Magyar Filozófiai Szemle*. 62/3. 44–66.
- Patočka, Jan 1991. Die Frage des Solipsismus und das Argument des zusammenhängenden Traums. In uó: *Die Bewegung der menschlichen Existenz. Phänomenologische Schriften II*. Hrsg. von K. Nellen. Stuttgart, Klett-Cotta. 43–60.
- Pintér Judit Nóra 2014. *A nem múltó jelen: trauma és nosztalgia*. Budapest, L'Harmattan.
- Prahovean, Vasile 2018. *Sematizmus és költői fenomenológia*. Budapest, GlobeEdit.
- Ricoeur, Paul 1981. The Narrative Function. In J. B. Thompson (ed.) *Hermeneutics and the Human Sciences*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Sajó Sándor 2014. *Majdnem minden. A megtört totalitás dialektikája*. Budapest, L'Harmattan.

- Sartre, Jean-Paul 1948. *The Psychology of Imagination*. Ford. M. Warnock. London, Methuen & Co. Ltd.
- Sass, Louis – Borda, Juan P. – Madeira, Luis – Pienkos, Elizabeth – Nelson, Barnaby 2018. Varieties of Self Disorder: A Bio-Pheno-Social Model of Schizophrenia. *Schizophrenia Bulletin*. 44/4. 720–727. <https://doi.org/10.1093/schbul/sby001>
- Sass, Louis – Ratcliffe, Matthew 2017. Atmosphere: On the Phenomenology of „Atmospheric” Alterations in Schizophrenia – Overall Sense of Reality, Familiarity, Vitality, Meaning, or Relevance. (Ancillary Article to EAWE Domain 5.) *Psychopathology*. 50/4. 90–97. <https://doi.org/10.1159/000454884>
- Schütz, Alfred 1996. *Collected Papers*. IV. Dordrecht, Kluwer Academic Publisher.
- Schwartz, Sophie – Dang-V, Thien Thanh – Ponz, Aurelie. – Duhoux, Stéphanie – Maquet, Pierre 2005. Dreaming: A neuropsychological view. *Schweizer Archiv für Neurologie und Psychiatrie*. 156/8. 426–439. <https://doi.org/10.4414/sanp.2005.01657>
- Sepp, Hans Rainer 2010. Phänomen Traum. Ein phänomenologischer Dialog. In U. Kadi – B. Keintzel – H. Vetter (szerk.) *Traum, Logik, Geld. Freud, Husserl und Simmel zum Denken der Moderne*. Tübingen, Edition Discord. 110–124.
- Solms, Mark 1997. *The neuropsychology of dreams: A clinico-anatomical study*. Mahwah, NJ, Erlbaum.
- Solms, Mark 2000. Dreaming and REM sleep are controlled by different brain mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*. 23. 843–885. <https://doi.org/10.1017/S0140525X00003988>
- Stickgold, Robert – Scott, Laurie – Rittenhouse, Cynthia – Hobson, J. Allan 1999. Sleep-induced changes in associative memory. *Journal of Cognitive Neuroscience*. 11/2. 182–219. <https://doi.org/10.1162/089892999563319>
- Szabó Zsigmond 2005. *A keletkezés ontológiája*. Budapest, L’Harmattan Kiadó.
- Szummer Csaba 2023. *Trauma, álom, pszichedelikus élmény – spontán értelemképződés módosult tudatállapotokban*. Budapest, L’Harmattan Kiadó.
- Tengelyi László 2007. Az élménytől a tapasztalatig. In uő: *Tapasztalat és kifejezés*. Budapest, Atlantisz. 15–36.
- Torma Anita 2013. Alvás és éberség Husserl fenomenológiájában. In Varga Péter András – Zuh Deodáth (szerk.) *Kortársunk, Husserl: Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó. 255–263.
- Torma Anita 2018. *A tudattalan problémája a husserli fenomenológiában*. Filozófiatudományi Doktori Iskola, Fenomenológia Filozófiai Program, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Doktori Disszertáció.
- Torma Anita 2020. Az álom-tudat problémája a fenomenológiában. *Psychologia Hungarica Caroliensis*. 8/1. 33–43.
- Ullmann Tamás 2007. Maurice Merleau-Ponty. In Boros Gábor (főszerk.) *Filozófia*. Budapest, Akadémiai Kiadó. 1042–1046.
- Ullmann, Tamás 2010. *A láthatatlan forma. Sematizmus és intencionalitás*. Budapest, L’Harmattan.
- Ullmann Tamás 2012. *Az értelem dimenziói*. Budapest, L’Harmattan.
- Ullmann Tamás 2016. Hogyan működik a tudattalan? *Kellék*. 55. 143–176.
- Vermes Katalin 2016. A testi kifejezés rétegei: fenomenológiai és pszichoanalitikus reflexiók. *Kellék*. 55. 195–216.
- White, Hayden 1974. The Historical Text as Literary Artifact. *Clio*. 3/3. 277–303.
- Windt, Jennifer M. 2015. *Dreaming: A Conceptual Framework for Philosophy of Mind and Empirical Research*. MIT Press.

- Wittgenstein, Ludwig 1993. Előadások, feljegyzések és beszélgetések a pszichoanalízisről. Ford. Bánfai Bea. In Szummer Csaba – Erős Ferenc (szerk.) *Filozófusok Freudról és a pszichoanalízisről*. Budapest, Cserépfalvi. 63–81.
- Wittgenstein, Ludwig 1998. *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest, Atlantisz.
- Zahavi, Dan: *Subjectivity and Selfhood: Investigating the first-person perspective*. Cambridge, MIT Press, 2005. <https://doi.org/10.7551/mitpress/6541.001.0001>
- Zippel, Nicola. 2016. Dreaming Consciousness: A Contribution from Phenomenology. *Rivista Internazionale Di Filosofia E Psicologia*. 7/2. 180–201.

Claude Romano evenmenciális hermeneutikája

I. BEVEZETÉS

Claude Romano napjaink prominens francia filozófusainak egyike, a kortárs empirikus fenomenológia meghatározó alakja. A jelen tanulmány célja a szerző első filozófiai értekezésében, az 1998-as kiadású *Az esemény és a világ (L'événement et le monde)* című könyvben megjelenő evenmenciális hermeneutika alapgondolatának recenzió jellegű bemutatása és hermeneutikatörténeti kontextusba helyezett értékelése.¹

Az esemény fogalma, pontosabban a fenomén eseményszerűségének hangsúlyozása az „új francia fenomenológia” minden képviselőjénél megtalálható jellemvonássá válik, ahogyan erre Tengelyi László és Hans-Dieter Gondek híres munkája is rámutat (Tengelyi–Gondek 2011; Tengelyi 2007). A fenomén új értelmezése a tudat értelemadó tevékenységének bírálatára épül, melynek háttérében az Edmund Husserl intencionalitáselméletéből fakadó szubjektívizmus és transzcendentális idealizmus elutasítása áll. Ez a motívum Romano fenomenológiai realizmusára is jellemző, ami leginkább a 2010-es megjelenésű *Az értelem szívében: a fenomenológia (Au cœur de la raison: la phénoménologie)*, majd a 2019-ben publikált *Világló jelek, avagy a fenomenológia megújulása (Les repères éblouissants: renouveler la phénoménologie)* című könyveiben kerül bővebben kifejtésre, ugyanakkor csírájában már a szerző első filozófiai művét is áthatja.² Romano hermeneutikájának fókuszpontjában azonban a személyes életünkben bekövetkező esemény, vagy Tengelyi szóhasználatával élve a „sorseseemény” áll, méghozzá egy olyan átfogó filozófiai vállalkozás keretében, melynek egyszerre három célkitűzése van. Az evenmenciális hermeneutikában Romano a fenomén eseményszerű, önmagától való képződése helyett elsősorban az emberi életben bekövetkező eseményt mint fenomént igyekszik a lehető legteljesebben leírni, másodsorban az eseményektől függő emberi létezés megragadására és értelme-

¹ Az evenmenciális hermeneutika két kötetben jelenik meg *Az esemény és a világ (L'événement et le monde)*, illetve *Az esemény és az idő (L'événement et le temps)* címek alatt. Az első kötet átfogóan foglalkozik az esemény, a világ és az ember összefüggésével, míg a második kötet az idő és időiség problémáját tárgyalja.

² Romano fenomenológiai realizmusáról lásd Sipos 2022.

zésére törekszik a heideggeri lét- és világertelmezést meghaladva, harmadsorban pedig az időiség hermeneutikáját dolgozza ki, melyben az esemény új időt nyit, sőt maga időiesíti az időt (Romano 1998. 69).

Az *esemény és a világ* olvasása közben számos filozófus gondolataival találunk kapcsolódási pontokat, melyek egy részéhez a szerző egyetértően, másokhoz viszont kritikusan viszonyul. Egyfelől Romano alapvetően támaszkodik a kései Husserl *Válság* könyvére és Maurice Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiája* című korai munkájára, ami a szubjektum és a világ megbonthatatlan egységének gondolatát, továbbá az értelem prereflexív tapasztalati szinten történő megjelenését és a nyelv közvetítése nélküli megértés elsőbbségének hangsúlyozását illeti. Nem keveset merít továbbá a daseinanalízis és a fenomenológia metszetében született, Ludwig Binswanger és különösen Henri Maldiney nevéhez fűződő írásokból, melyek alapján az egzisztencia és az időtapasztalat strukturális összefonódásának elemzését viszi tovább és terjeszti ki az események által tűzdelt emberi kaland értelmezésének egészére. Másfelől a szerző ellenvetéseket fogalmaz meg a filozófiai hermeneutika képviselői, mint Hans-Georg Gadamer és Paul Ricœur elméleteivel szemben, kiváltképp a nyelv tapasztalásban és értelmezésben betöltött szerepének tekintetében. Ugyanakkor a legerőteljesebb hatást minden bizonnyal a fiatal Martin Heidegger gyakorolta Romanora, kinek egzisztenciális analitikája egyszerre jelenti az evenmencióális hermeneutika kiindulópontját és ellenpólusát is. Romano vállalkozásának egyik érdekessége tulajdonképpen abban rejlik, hogy milyen formán képes a szerző a különböző irányzatokból – úgymint a fenomenológiából, a hermeneutikából és a daseinanalízisből – származó elképzeléseket egymással összehangolni, valamint egy eredeti és egységes gondolatrendszerbe foglalni. Ennek eredményeként egy olyan poszt-heideggeri, egyben az empirikus fenomenológia jegyeit magán viselő hermeneutika születésének lehetünk tanúi, melyben az esemény valóságos fenomenológiai-hermeneutikai princípiummá válik.

Tanulmányunkban elsőként ismertetni és értelmezni fogjuk az evenmencióális hermeneutika három legfőbb fogalmát – nevezetesen az esemény, a világ és az eljövendő fogalmait –, másodsorban kitérünk Romano Heideggerrel folytatott dialógusára, harmadsorban pedig arra a kérdésre igyekszünk válaszolni, hogy Romano esetében vajon „milyen” hermeneutikáról van szó.

II. AZ EVENMENCIAÁLIS HERMENEUTIKA FOGALOMRENDSZERE

1. Az esemény

„A világot, amelybe születünk, és ami emberi tevékenységeink horizontját képezi, nem csupán dolgok, hanem események is alkotják” – ekképpen kezdődik Romano elsőként megjelent filozófiai írása, *Az esemény és a világ* (Romano 1998.

5). Mindazonáltal hogyan kell értenünk az esemény fogalmát? A szerző az esemény két értelmét különbözteti meg egymástól attól függően, hogy kinek vagy minek a számára következik be a hirtelen megjelenés, felbukkanás. Egy természeti jelenségnek, mint például a villámlás eseményének nincs saját kijelölt ontikus szubsztrátuma (*substrat d'assignation ontique*), más szóval konkrét címezettje. Az a „szubjektum”, akinek vagy aminek a számára az esemény megjelenik, alapjában véve meghatározatlan marad, mivel többszörösen is meghatározott; a villámlás éppúgy hat az égboltra, a földre, a felhőkre és a tó tükrére is, mint az éppen arra sétálóra, akit történetesen megijeszt vagy elvakít. Az effajta események gyűjtőfogalmául Romano a világon belüli tények (*faits intramondains*) kifejezést alkalmazza, mert ezek konkrétan senkinek a számára nem következnek be, bárki lehet felmerülésük tanúja, vagyis e történések részrehajlás nélkül megfigyelhetők. Emellett viszont vannak bizonyos élethelyzetek, melyek konkrétan a mi életünkben hoznak radikális változásokat, melyeket a szerző ennélfogva „személyes” eseményeknek (*événements „personnels”*) nevez. Ezeknek már van kijelölt ontikus alanya avagy meghatározott címezettje; az ilyen jellegű esemény személyesen engem érint, benne helyettesíthetetlen önmagáságom (*ipséité*) a tét (Romano 1998. 37–44).

Romano a nyelvújítás eszközével élve igyekszik kifejezésre juttatni az esemény e két jelentése közti eltérést: a világon belüli események evenmens (*événementiel*), míg a „személyes” események evenmenciális (*événemential*) értelemben szerepelnek.³ E különbségtétellel a szerző világossá teszi, hogy fenomenológiai elemzésének középpontjában nem a világon belüli tények állnak, melyeket úgymond „kívülről”, „objektíve” lehet megfigyelni, hanem olyan események, amiket mi magunk élünk át, azaz „belülről”, „szubjektíve” tapasztalunk meg. A könyvben szó esik döntésről, születésről, halálról, találkozásról, elválásról, gyászról, betegségről, de szenvedésről, elkeseredettségről, rettegésről és traumáról is, melyek mindegyike evenmenciális értelemben vett eseménynek tekinthető.

Vajon miben áll ezek eseményszerűsége? Egy súlyos betegség például gyökerestől képes felforgatni lehetőségeinket, átrendezve ezzel életünk prioritásait, mivel egy megkerülhetetlen akadályt gördít önmagunk és a világ közé. A találkozás esetében nem csupán arról van szó, hogy egy másik ego tűnik fel váratlanul életünk horizontján, hanem hogy egy olyan radikális mássággal találjuk

³ E szóképző megoldás a *Lét és idő* című műben megjelenő *existenziell* és *existenzial* megkülönböztetésre hasonlít, melyeket a francia *az existentiel* és *existenzial* szópárral fejez ki, és amiket magyarul egzisztensnek és egzisztenciálisnak fordítunk. A hasonlóság nem véletlen, ugyanis *Az esemény és a világ a Lét és idő* Heideggerével folytatott párbeszédre épül, így Romano fogalmai szorosan kapcsolódnak a fundamentálonológia terminológiájához. Ennek fényében a francia *événementiel* és *événemential* szavak magyar megfelelőjének az evenmens és evenmenciális fogalom párt javasoljuk, mely kellőképpen tükrözi Romano és Heidegger dialógusát, egyúttal a heideggeri kifejezések magyar fordításához is hű marad.

szemben magunkat, melynek megjelenése világunk megrendülését vonja maga után. Egy döntés eseményszerűsége leginkább a benne rejlő lehetőség súlyában tömörül össze, hiszen egy elhatározás teljes egészében átformálhatja jelenlegi életünket, sőt jövőnk alakját is. Előfordulhat továbbá, hogy az esemény egészen drámai módon tör be az életünkbe; hatására világunk olyannyira megváltozik, vagy akár teljesen össze is omolhat, hogy nem vagyunk képesek szembenézni újonnan előállt helyzetünkkel. Ilyen például a trauma esete, amikor az esemény által nyitott új világot nem tudjuk elfogadni és magunkénak tekinteni, mert nem lelünk többé otthonra benne.

Az evenmenciális értelemben vett esemény (a továbbiakban: az esemény) egy előre nem látható módon bekövetkező, egyben mindent felforgató élethelyzet előállítására utal, ami teljes mértékben felborítja életünket, keresztülhúzza terveinket, valamint átalakítja önmagunk és a világ eddig megrögzült értelmét. Az eseményben saját ipseitásunk a tét, más szóval mi magunk, egyszeri és megismételhetetlen mivoltunkban vagyunk érintettek abban, ami történik. Az újonnan előállt élethelyzet válságba sodorja és újjászervezi alapvető kivetüléseinket, illetve mindazon egzisztenciális értelemben vett lehetőségeinket, melyek által saját létezésünket megértjük. Életutunkat visszafordíthatatlan változásokat hozó események tűzdelik, melyeket nem lehet előre látni, így érkezésükre felkészülni sem lehet. Nincs ráhatásunk az eseményekre, e történések nem vonhatók irányításunk alá; annyit tehetünk csupán, hogy szembenézünk azzal, ami adódik számunkra. Az ember eredendően ki van téve az eseményeknek, sőt ez a kiszolgáltatottság az első és egyben a legfőbb jellemvonása az emberi létezésnek, melyről Heidegger nem tesz említést az egzisztenciális analitikában. Pontosan ez a felismerés ösztönözi Romanot, hogy átfogó fenomenológiai leírást készítsen az eseményről, valamint megpróbálja szavakba önteni azt a felismerést, hogy események „diktálják” életünket és formálnak bennünket azzá, amik vagyunk.

Az esemény érkezésével a világ korábbi értelme módosul, sőt mi több, maga a világ mint jelentéssel rendelkező struktúra egyszeriben jelentőségét veszti. Tulajdonképpen az esemény nem is az evenmens világban helyezkedik el, hanem saját maga tár fel egy új, evenmenciális világot számunkra. Míg a világon belüli tények értelme már egy előzetesen adott értelemösszefüggésből bontakozik ki, addig a „személyes” esemény alapjaiban borítja fel saját kontextusát. Az esemény minden előzmény nélkül, szükségszerűen anarchikus módon merül fel, mivel önmaga képviseli saját értelmének eredetét (Romano 1998. 55). Mint olyan, kivonja magát a kauzális világból és áthágja a már meglévő értelmezési lehetőségeket. Ennek fényében az esemény tényszerű körülményeiben fellelhető esetleges oksági összefüggések nem képesek kifejezni valódi fenomenológiai jelentéstartalmát, nevezetesen hogy elérkezésével egy merőben „új fejezet” kezdődik annak az életében, akit az közvetlenül érint.

Romano elemzése több ponton is összecseng az Henri Maldiney *Gondolatok az emberről és az örületről* (*Penser l'homme et la folie*) című művében fellelhető eseményfogalom definíciójával, amire a szerző explicit módon hivatkozik is. Mindamellet megjegyezzük, hogy Maldiney egész vállalkozása, mely a pszichotikus betegségek fenomenológiai leírását és ezen keresztül az emberi egzisztencia struktúrájának feltárását célozza, lényegében még a daseinanalízis kereteiben mozog, emiatt legfőképpen Heidegger egzisztenciális analitikájának fogalmiságát mozgósítja és annak alapvető elgondolásaival rezonál. Ezzel szemben Romano törekvése arra irányul, hogy az esemény szerepének radikalizálásával rámutasson az egész emberi létezés e kitüntetett fenoméntól való függőségére. „Az esemény egy egzisztenciálé” – mondja Maldiney, ellenben az evenmenciális hermeneutikában e kijelentésnek pontosan a fordítottja válik érvényessé, miszerint az egzisztencia egy evenmenciálé, mivel létezésünket csupán az esemény által feltárolt értelem alapján lehet értelmezni (Maldiney 2007. 213; Romano 1998. 74). Ahogy a következőkben látni fogjuk, Romano elképzelése egy újraértelmezett szubjektumfogalom kialakulásához vezet, mely sajátos alternatívát kínál a heideggeri jelenvalóléthez képest.

2. Az *eljövendő*

Romano írásában az ember egyfajta „kalandor” képében jelenik meg, az emberi sors vagy életút pedig események által tűzdelt „kalandos utazásként”, illetve szó szerint kalandként (*aventure*) fogható fel. Az emberi létezés eseményektől való függőségét az *eljövendő* (*advenant*) fogalma fejezi ki: *eljövendő* az, aki az eseményt megéli, akinek az esemény által hordozott új értelem feltárol, és aki mindeközben elengedhetetlenül maga is megváltozik.⁴ Ő az esemény címzettje, avagy „szubjektuma” méghozzá két értelemben is. Egyfelől *eljövendő* az, akinek a jelenlétében az esemény felbukkan, a szemlélő, aki az eseményt észleli. Másfelől viszont konkrétan az a személy, akivel az esemény megtörténik, kinek az eseményben saját ipszeitása a tét.

A szerző e neologizmussal kíván szakítani a szubjektivitás minden eddigi meghatározásával, mivel úgy véli, hogy az arisztotelészi *ousia*, a karteziánus *res cogitans*, de még a heideggeri *Dasein* is mind valamiféle szubsztanciával rendelkező szubjektumként fogható fel. A szubjektum jelentése is azt sugallja, hogy

⁴ A francia *advenant* szó egy jelen idejű szubsztantivált melléknévi igenév alakját ölti, melynek gyökere az *advenir* ige, ami azt jelenti, hogy 'megesik', 'megtörténik', 'bekövetkezik'. Ugyanakkor a francia *ad* (magyarul *-hoz*, *-hez*, *-höz*) prefixumot hangsúlyozva úgy is fordíthatjuk az *ad-venir* igtét, hogy valami *eljön*, *elérkezik*. Ezért az *advenant* magyar megfelelőjének az *eljövendő* fogalmat alkalmazzuk. E fordítás előnye, hogy tartalmazza a jövőre való utalást, egyben pedig az érkezést is: *eljövendő* az, aki a jövőben születik meg, vagy ami a jövőben fog bekövetkezni, megtörténni, illetve létrejönni.

valami „mögöttes” megmarad még az események hatására is, mintha a szubjektum „uralhatná” az eseményt, ami így annak puszta attribútumává válna. Az esemény azonban teljességgel uralhatatlan, sőt ő maga dominál az ember felett. Az eljövendő nem konstituálhatja az esemény értelmét és nem is teheti lehetővé azt a világot, ami a születés eseménye által nyílik meg előtte. Embernek lenni nem jelent mást, mint hogy képesek vagyunk önmagunk lenni, szemben azzal, ami megesis velünk. Események tagolják életutunkat, és alakítanak bennünket, sőt valójában csupán általuk adódunk önmagunk számára. Az eljövendő az, amivé az események formálják, vagyis az eljövendő kiléte önmaga számára csak az esemény eljövetelekor fakad fel. Ennek értelmében az emberi létezés lényege nem az egzisztencia, hanem a visszatérés nélküli kaland (Romano 1998. 71–72).

Az esemény általi személyes érintettséget az ipszeitás fogalma fejezi ki, ami valójában egy háromkomponensű képességet takar; először is az eseményekre való eredendő nyitottságot jelenti, másodsorban arra utal, hogy közvetlenül mi magunk tapasztaljuk meg a történéseket, harmadsorban pedig azt az adottságot jelöli, hogy saját történetünkön keresztül és az események által nyitott lehetőségek tükrében értjük meg magunkat. Az eseménynek való mérhetetlen kitettséget, az eljövendő benne rejlő eseményfogadó képességét a szerző az érzékenység (*passibilité*) fogalmával azonosítja (Romano 1998. 99). Az eljövendő érzékenysége nem egyszerűen passzivitást jelent (*passivité*), mert valójában megelőzi az aktív és a passzív megkülönböztetését. Mindazonáltal nem úgy kell elképzelnünk ezt a tulajdonságot, mint egy, a „szubjektumban” előzetesen jelenlévő alapstruktúrát, mely eleve lehetővé tenné az eseményt. Az esemény ugyanis pontosan az, amire nem lehet felkészülni, tehát nem is egy lehetőségről (*possibilité*) van szó, hanem egy valóságos lehetetlenségről (*im-possibilité*) (Romano 1998. 121). Az eljövendő elérhetősége (*disponibilité*) révén viszont eredendően nyitott az esemény fogadására; mintegy szabaddá teszi magát e lehetetlenség számára anélkül, hogy bármiféle ráhatása lenne arra, ami számára adódik. Feleletkézségének (*responsabilité*) köszönhetően az eljövendő csupán arra képes, hogy válaszoljon a történésekre, ezért az evenmenciális értelemben vett rezponzivitás nem azonosítható semmiféle jogi vagy morális értelemben vett felelősséggel (Romano 1998. 125, 128–130).

Mindezek fényében az ipszeitás egy szigorúan neutrális „maga-lennit” („*être-soi*”) jelöl minden egoitással vagy individualitással szemben. Nem jelent mást, mint egyes szám első személyben történő érintettséget anélkül, hogy a szubjektívációs folyamat révén már kialakult egyénről (*individu*) lenne szó. Az eljövendő nem egy „maga” („*soi*”), sem egy „én” („*je*”), vagy akár egy előzetesen adott szubjektivitás, hanem szintiszta anonimitásból emelkedik ki, egyénné pedig csupán az esemény hozta lehetőségek elsajátítása révén válik (*individuation*) (Romano 1998. 127). Az eljövendő semmi esetre sem ragadható meg egy elidegeníthetetlen önmagóság állandóságaként; lényege sokkal inkább változni tudó

képességében rejlik. Valóban, az eljövendő minden egyes eseménnyel való „találkozásakor” átalakul, így egyedisége (*singularité*) többször is megváltozhat. Bár mindig ugyanazok maradunk, az események hatására mégis mássá válhatunk, egyediségünk számos alkalommal módosulhat életünk különböző szakaszaiban (Romano 1998. 131).

Az ipszeitás és esemény, avagy tágabban az önazonosság és másság relációjának kérdése Romano előtt már Ricœur és Tengelyi munkáiban is megjelenik, méghozzá közel azonos időszakban.⁵ Mindhárman egyetértenek többek között abban, hogy önazonosságunk időben változó, dinamikus jelleget ölt, sőt valójában a mássá válás révén konstituálódik. Mivel azonban eltérő alaptézisekből kiindulva közelítenek e problémához, így az ipszeitás értelmét különféle – úgy mint narratív, etikai, hermeneutikai és fenomenológiai – perspektívákba helyezve fejtik ki. Mint ismeretes, Ricœur a narratív identitás (*indentité narrative*) fogalmával igyekszik a megmaradás és változás között húzódo ellentétet áthidalni, továbbá az ipszeitás értelmét kifejezni. Az önazonosság összetett értelme az interpretáció segítségével, nevezetesen az elbeszélt történetek mentén ragadható meg, vagyis mondhatjuk, hogy ez az értelem reflexív szinten képződik (vö. Ricœur 1991. 433; Ricœur 2015. 175–180). Tengelyi a fenomenológiai aspektust előtérbe helyezve rávilágít egy, a tudat háta mögött lezajló, uralhatatlan értelemképződési folyamatra, mely önmagunk értelmét elsődlegesen meghatározza, még mielőtt narratívákba szöve rögzíthetnénk azt (vö. Tengelyi 1998. 22–33). Romano ipszeitásról szóló leírása tehát sokkal inkább Tengelyi elméletével rokonítható, hiszen mindketten az önmaga értelmének formálódását az esemény, avagy az önmagától felbukkanó új értelem irányítása alá vonják. Romano ellenben más fogalmakkal operál; értelemképződés és -rögzítés folyamatainak megkülönböztetése helyett az értelem megragadásának két fázisát, a prereflexív, fogalomalkotás előtti megértés (prehermeneutikai) és a reflexív, nyelv által közvetített értelmezés (hermeneutikai) szintjeit választja el egymástól (Romano 2010. 895).

III. DIALÓGUSBAN HEIDEGGERREL

Az esemény és a világ egyik jellegzetessége a fiatal Heideggerrel folytatott dialógus. Egyfelől az evenmenciális hermeneutika a *Lét és idő* alapvető aspektusaira támaszkodik; Romano szinte teljesen párhuzamosan halad Heidegger főművének főbb momentumaival, sőt ennek terminológiáját alapul véve alakítja ki saját

⁵ 1985-ben lát napvilágot Ricœur az *Idő és elbeszélés* harmadik kötete, *Az elbeszélt idő* alcímmel (*Temps et récit. Le temps raconté*), majd 1990-ben kerül kiadásra az *Önmaga mint másik* (*Soi-même comme un autre*) című munkája. Tengelyi *Élettörténet és sorseseemény* című könyve pedig ténylegesen ugyanabban az évben, vagyis 1998-ban jelenik meg, mint Romano hermeneutikájának első kötete, *Az esemény és a világ*.

fogalmait. Másfelől viszont a szerző nyíltan arra törekszik, hogy számos ponton meghaladja az egzisztenciális analitika eredményeit. Az evenmenciális hermeneutika tulajdonképpen Heideggerrel szemben megfogalmazott kritikákból bontakozik ki, melynek sarkalatos pontja az evenmenciális értelemben vett esemény teljes hiánya a fundamentális ontológiából. Romano szándéka ebből adódóan az esemény fenomenológiai leírása és ennek alapján az emberi létezés mint események által átszótt kaland megértése és értelmezése. A kettőjük között kialakult párbeszédet a világhoz való viszony, az időtapasztalat és végesség, valamint az ontológia kérdése mentén fogjuk felvázolni.

1. A világhoz való viszony

Eredendően a világban-benne-lét fejezi ki a jelenvalólét *a priori* szükségszerű alapszerkezetét, melyen belül a benne-lét mint egzisztenciálé utal arra, hogy lakozom, otthonos vagyok a világban, bizalmas ismeretségben állok vele (Heidegger 2019. 70–71). A jelenvalólét létéhez szorosan hozzátartozó megértés behelyezheti magát a világ feltárultságába, ezért a jelenvalólét mindenekelőtt és többnyire a világból értheti meg magát. Az egzisztencia megértése révén egyúttal mindig a világ értelme is világossá válik; a világ ugyanis a jelenvalólét saját önmaga-létéhez mint világban-benne-léthez tartozik, más szóval a világ és az ember egymásba szövődnek (Heidegger 2019. 167).

Míg a jelenvalólét önmegértése megelőzi a világ értelmének felfogását, addig az eljövendő csupán az esemény tükrében képes megérteni saját magát és világot. Az esemény érkezésével pontosan a világban való otthonosságunk és annak érthetősége szűnik meg egyszerre; a világ, melyet ismerünk, már soha nem lesz olyan, mint régen, sőt mi magunk is visszafordíthatatlanul megváltozunk. Az esemény egy új világot nyit számunkra, mely teljességgel meghalad bennünket, mert minden mértéket túlszárnyalva formálja át életünket. Mindent felforgató hatása leginkább abban áll, hogy teljes egészében újjászervezi a világhoz való viszonyulási és cselekvési lehetőségeink összességét (Romano 1998. 56, 60).

2. Az időtapasztalat

A jelenvalólét léte gondként határozódik meg, melynek ontológiai értelme az időbeliség (*Zeitlichkeit*). Mivel a gondstruktúra a jelenvalólét halálhoz viszonyuló létét fedi fel, ezért a jelenvalólét már eleve végesen egzisztál, az általa tapasztalt eredendő idő véges. A jelenvalólét léte saját halálához való viszonyulása révén, a lehetőségbe való előrefutásként ragadható meg, tehát az időbeliség alapvetően a jövőből időzik. Az időbeliség azonban nem valami előzőleg létezőt takar, hanem az eksztázisok, vagyis a jövő, a voltság és a jelen egységében való időzést (*Ze-*

tigung) jelenti. Lényegében a jelenvalólét mindennapi körültekintően-számító gondoskodása tárja fel az „eredendő időt”, mely alapul szolgál a tradicionális időfogalom, avagy a „vulgáris idő” kialakulásához. A jövő, a múlt és a jelen fogalmaink – az időbeliség eksztázisaival szemben – mindenekelőtt ebből a nem-tulajdonképpeni, vulgáris időmegértésből nőnek ki (Heidegger 2019. 355–362).

Az evenmenciális hermeneutika egyik középponti témáját szintén az időiség alkotja, ami ellenben nem gondolható el az eseménytől függetlenül. Attól kezdve, hogy egy esemény tör be az életünkbe, minden visszafordíthatatlanul átalakul, mivel az általa felmerülő gyökeresen új értelem szakadást idéz elő múltunk és jelenünk között. Maga az esemény hirtelen és előre nem látható módon érkezik, melynek következtében megjelenésének ideje gyakran nem határozható meg; már bekövetkezett, mire észrevesszük, hogy eseményt éltünk át, s az általa hozott változás pedig csupán utólag visszatekintve válhat egyértelművé számunkra (Romano 1998. 60–65). Romano szerint az esemény drámaisága világítja meg az emberi tapasztalás időbeliségét, hiszen éppen az efféle kritikus pillanatok mentén válik az emberi létezés értelme egyáltalán elgondolhatóvá.

Ebből kifolyólag az esemény felmerülésének „ideje” nem helyezhető el a heideggeri eredendő és vulgáris idő tengelye mentén. Valójában az esemény nem is az időben helyezkedik el, azaz nem „időnbelüli”, hanem ő maga hozza létre az időt, egyúttal a temporalitás is általa válik értelmezhetővé. Megnyilvánulásának jelenét meghaladva tulajdonképpen nem is a jelenben következik be, mert nem az idő horizontján mutatkozik meg, hanem egy teljesen új jövőt tár elénk (Romano 1998. 66–68). Az általa nyitott jövő kizárólag múltként jelenik meg; az esemény nincs is jelen, csak amikor már múlttá vált, miközben új jövőt nyitott az eljövendő számára. Az esemény emiatt túlnyúlik múltján is, mivel bekövetkezte után tovább strukturálja jelenünket és jelenlétünket meghatározó lehetőségeinket (Romano 2010. 80–83).

3. A végesség

Heidegger a jelenvalólétet a maga végességéhez viszonyuló létként írja le. A halál egzisztenciál-ontológiai fogalma úgy jelenik meg, mint a jelenvalólét egészlétét lezáró és meghatározó vég. Mindamellett a halál lehetőségéhez való viszonyulás csak mint lehetőségbe való előrefutás lehetséges. Az előrefutás a jelenvalólét legvégső lenni-tudását megértő lehetősége, a tulajdonképpeni egzisztencia legsajátabb és teljességgel meghaladhatatlan lehetősége. A jelenvalólét az előrefutásban szabaddá válik e meghaladhatatlan lehetőség, illetve e valóságos „lehetetlenség” számára. Eszerint a jelenvalólét csupán annyiban szabad, amennyiben a vég felől meghatározott. Heidegger értelmezése alapján a faktikus lehetőségeink kizárólag saját halálunkhoz való előrefutásban válnak számunkra egyáltalán érthetővé és választhatóvá (Heidegger 2019. 283–289).

Az evenmenciális hermeneutikában a halál egy kitüntetett eseményként szerepel, ami a születéssel és a szenvedéssel együtt határesetet képvisel a többi esemény között. Romano hangsúlyozza, hogy a halált transzcendentális semlegesség jellemzi, mert teljesen személytelen módon következik be számunkra. Lényegében egy anonim eseménnyel állunk szemben, ami azonban nem vezethető le a heideggeri akárkiből. Az anonimitás az evenmenciális hermeneutikában arra utal, hogy a halál mint esemény nem tapasztalati tényként merül fel, hanem a jövőből érkezik, meghaladva minden lehető-létet és minden előrefutást, valamint annak lehetőségét is, hogy az életút mint kaland önmagát lekerekítve egésszé váljon (Romano 1998. 242–251).

Az eljövendő nem a halál, hanem a bármikor bekövetkező esemény tükrében érti meg magát. Az esemény egy olyan eshetőséget jelent, melynek érkezésére nem lehet számítani, mivel nem is a lehetőségek horizontján jelentkezik. Bekövetkezte megelőzi saját lehetőségét, ennek értelmében az esemény nem is lehetőség, hanem valóságos lehetetlenség (Romano 1998. 121). Romano tehát az ember végességével szemben az eseményre való eredendő nyitottságot hangsúlyozza.

4. Az ontológia kérdése

Heidegger és Romano elképzelése között az egyik fő töréspontot az ontológia kérdése jelenti. Az evenmenciális hermeneutika nem ontológiai alapokon nyugszik, így az emberi létezés értelmének problémája kizárólag hermeneutikai aspektusból kerül tárgyalásra. Ennek az a kritika ad alapot, hogy sem a klasszikus ontológia, sem pedig a heideggeri fundamentálonológia fogalomrendszere nem képes az eseményt a maga fenomenalitásában megragadni és leírni (Romano 1998. 11–31).

Bár Heidegger a *Lét és idő* keretében kísérletet tesz az ontológiai tradíció destrukciójára, melynek következtében a lét igei és tranzitív értelemhez jut, mégsem tudja kifejezni az esemény értelmét. Romano szerint Heidegger csak úgy képes a jelenvalólétre épülő fundamentálonológiát megalkotni, hogy zárójelbe teszi az eseményt. Amikor az eseményről szó is esik az egzisztenciális analitikában, csupán mint világon belüli tény jelenik meg, például a halál „objektív” eseményként, ami számunkra mások halálaként tapasztalható. Létének eseményén kívül semmilyen más esemény nem eshet meg a jelenvalóléttel, mert ő maga válik minden megjelenés lehetőségfeltételévé. Amennyiben mindaz, ami e létezővel megtörténhet, már eleve létezéséből fakad, akkor problémássá válik az esemény önmagában való elgondolása. Ezzel szemben Romano rávilágít, hogy az esemény maga nyit játékteret megnyilvánulásának, más szóval saját felmerülésének szükségyszerű „feltételének” tekinthető. Anarchikus megjelenésével minden korábbi elvárást felülír, mivel még azelőtt bekövetkezik, mielőtt

egyáltalán lehetségessé válna. Magát a létezést is egy esemény, a születés eseménye előzi meg; ez a momentum indítja el az ember életútját mint események által tűzdelt kalandot. Az esemény ezért „ősibb”, mint a lét, következésképp metodológiai szempontból az eseményi hermeneutika megelőz minden ontológiát, legyen szó akár fundamentálonológiáról is (Romano 1998. 27–30).

IV. MILYEN HERMENEUTIKA?

Mindezek fényében Romano esetében vajon „milyen” hermeneutikáról beszélünk, avagy miként illeszkedik az eseményi hermeneutika általában véve a hermeneutikák történetébe? E kérdés megválaszolását nehezíti, hogy a hermeneutika korántsem nevezhető homogén tudományágnak; az elmúlt két évszázadon átívelő története számos szerző munkásságát öleli fel, akik mind különbözőképpen vélekedtek a hermeneutika tárgyát, célját, valamint a többi diszciplína között elfoglalt helyét illetően. A hermeneutika először is a szó klasszikus értelmében szövegértelmezést jelent; másodsor, normatív jelleget öltve, a megértés általános módszertanaként jelenik meg Dilthey révén; harmadsorban pedig mint filozófiai hermeneutika kerül kidolgozásra Heidegger és Gadamer által, majd az értelmezés univerzális filozófiájává válik Ricoeurnek köszönhetően (vö. Grondin 2018. 5skk.; Veress 2019. 47–52). Ha valamilyen módon mégis megpróbáljuk a hermeneutika „lényegét” megragadni, akkor Christian Berner elemzésére támaszkodva azt mondhatjuk, hogy a hermeneutika alapvetően értelmezési tevékenységet takar, melyet a megérteni akarás motivál. Kiindulópontja a nem-értés, így az értelmezés nem jelent mást, mint az értelem keresését. Bár a megértés tárgya lehet szöveg, történelmi esemény vagy akár műalkotás is, mégis az értelem kibontásához gondolkodásra, vagyis reflexióra van szükség, melynek dimenziója elsősorban a nyelv (vö. Berner 2007. 37–38, 42–43, 53). Értelem és értelmezés, nem-értés és megértés, mely felöleli az előzetes megértés, az értelemhorizont és a történetiség kérdését is, továbbá reflexivitás és nyelviség minden hermeneutika szükségszerű alkotóelemeit képezik. A következőkben ezen aspektusok mentén fogjuk Romano eseményi hermeneutikáját elemezni.

1. *Értelmezés*

Romano első könyvének célja az emberi létezés mint kaland (*aventure*) értelmének az események függvényében történő interpretációja. E vállalkozás minden kétséget kizáróan hermeneutikai, méghozzá a fogalomnak Heideggernél megjelenő jelentése szerint létértelmezési kísérletről van szó. Az eljövendő, kinek „saját ipszeitásában önmaga a tét”, akinek a számára „kalandjában mindig önmagára megy ki a játék”, eleve egy hermeneutikai struktúrában van, hiszen

mindenkor annak megértésére törekszik, ami vele megyesik (Romano 1998. 205). A heideggeri jelenvalóléthez hasonlóan az eljövendő alapvető magatartását is a megértés és az értelmezés jelentik, ugyanakkor ezek nem mint egzisztenciálék, azaz magából a létezésből fakadó tulajdonságok, hanem mint evenmenciálék (*événementiaux*), más szóval az esemény folyamányai, illetve esemény általi meghatározottságok jelennek meg.⁶

2. Megértés és magyarázat

Bár az esemény által hordozott értelem megérthető a maga evenmenciális jelentéstartalmában, valódi lényegének megragadását nem a magyarázat segíti elő. Az esemény tulajdonképpen megmagyarázhatatlan, noha nem azért, mert minden ok nélkül tárul elénk, hanem mert az okok, melyek bekövetkezééhez vezetnek, egyáltalán nem képesek igazi fenomenológiai értelmét megvilágítani. Minden bizonnyal az esemény egyúttal tény is, és mint olyan, tényszerű előzményei vannak megjelenésének. Például egy betegségnek mint világon belüli ténynek feltárhatjuk genetikai, járványtani okait, melyek magyarázatot adhatnak kialakulását illetően. Ezzel szemben a betegség mint esemény konkrétan valaki számára nyilvánul meg eseményként, vagyis az eljövendő saját ipseitásban, a maga helyettesíthetetlen mivoltában éli meg e „sorsfordító helyzetet”. Az esemény eleve kivonja magát minden észszerűség alól; felborítván a világ eredeti kontextusát, maga nyitja meg saját értelmezési horizontját, ami azonban a magyarázat számára teljes mértékben hozzáférhetetlen marad (Romano 1998. 61, 81).

Megállapíthatjuk tehát, hogy az evenmenciális hermeneutika keretében a megértés nem olvad össze a magyarázattal. E tekintetben a szerző szembehelyezkedik Wilhelm Dilthey és Paul Ricœur azon elképzelésével is, miszerint a jobban értés, illetve a módszeres megértés mint megismerési mód lényegében nem különbözik a magyarázattól (vö. Dilthey 2004. 327; Ricœur 2000. 185–202). Mint ismeretes, Dilthey különbségtétele megértés és magyarázat között kezdetben arra szolgál, hogy elhatárolja a természettudományok eljárását a szellemtudományok feladatától; míg a természettudományok ok-okozati alapon magyarázzák a tényeket, addig a szellemtudományok életösszefüggések egészének megértésére és értelmezésére törekednek. Romano ellenben úgy véli, hogy Dilthey az emberi cselekedetek megértésére irányuló törekvése valójában magyarázatnak minősül; a megértés jóllehet nem okok mentén, hanem indokok és indítékok függvényében valósul meg, mindazonáltal ez utóbbiak is a természettudományok ok-okozati összefüggéseivel analóg módon működnék. A szellemtudományok hozzáállása is eltárgyasítóvá válik, mivel „megértésük”

⁶ A heideggeri terminológiát ismét alapul véve, a francia *événementiaux* fogalom magyar fordításaként az evenmenciálék kifejezést tartjuk megfelelőnek.

teljes egészében a világ horizontjába helyezkedve, a már előzetesen adott értelmezési lehetőségek alapján zajlik. Az evenmenciális hermeneutika keretében ezért a megértés és a magyarázat nem keverendő össze Dilthey homonim kifejezéseivel. A megértés mint evenmenciálé nem külső szemlélődést vagy utólagos behelyezkedést, hanem állandó viszonyulást jelent. Voltaképpen a megértés nem magyarázatként, hanem sokkal inkább elsajátításként értendő, még hozzá annak az új értelemnek az elsajátítását jelenti, amit az esemény hozott magával (Romano 1998. 81–83).

3. Nem-értés

Az esemény elsősorban egy érthetetlen momentumot teremt; bekövetkeztekor értetlenül állunk, mert nem értjük, hogy milyen helyzetbe kerültünk. A megértés mint evenmenciálé primátusa tehát nem zárja ki, sőt egyenesen azt eredményezi, hogy az eljövendő leggyakrabban a nem-értésben van. Az esemény felmerülésével régi világom teljesen jelentését veszti, helyette egy új hermeneutikai szituáció nyílik meg számomra, ami az érthetlenségből (*incompréhension*) emelkedik ki. Heideggerrel ellentétben Romano hermeneutikájában a nem-értés megelőzi a megértést, ebből adódóan az értelmezési tevékenység célja maga a megértés lesz. Az eljövendő konkrétan arra törekszik, hogy újra meg tudja ragadni kalandjának értelmét azokon a megmagyarázhatatlan történéseken keresztül, vagyis az életében bekövetkező kritikus helyzetek mentén, amit az események képviselnek (Romano 1998. 84–85).

A nem-értés állapota tulajdonképpen már világrajövetelünk pillanatától kezdve fennáll. A születés egy érthetetlen alapot jelent, hiszen értelmének eredete a messzeségbe burkolózik, leküzdhetetlen időbeli távolsága miatt pedig soha nem érthetjük meg igazán. A születés beavató eseménye képezi a kaland eredetét és egyben minden más esemény előfutárát; saját maga konfigurálja először a világot és a lehetőségeket egy olyan értelmezési háttérre nyújtva az eljövendőnek, melyet állandó homály fed. Ez a kitüntetett esemény valóságos alap-talanságot vagy háttér-nélküliséget (*non-fond*) jelöl, ezért leginkább egy szakadékhoz (*faille*) lehetne hasonlítani, jöllehet minden kivetülés és értelmezési lehetőség ebből a végtelen mélységből fakad. Tudniillik eleve megelőznek engem azok a lehetőségek, melyeket születésem homályba merülő alapja címzett nekem. Ennek ellenére az érthetlenség nem negatív, hanem pozitív jelentéstartalommal bír, mivel arra az abszolút értelemtöbbletre utal, mely a születés révén tárul fel számunkra, és ami meghaladja mindennemű elsajátítási képességünket (Romano 1998. 207–208). A nem-értés az elsődleges, a megértés pedig csak a világrajövetel mint adomány kimeríthetetlen értelmének alapján történhet. Az evenmenciális hermeneutikában tehát a radikális érthetlenség szükségszerűen megelőzi a megértést.

4. Előzetes megértés

A megértés mindig valamire irányul (például szövegre, dologra vagy eseményre) azzal a céllal, hogy napvilágra hozzon egy értelmet egy előzetes irányultság alapján. Romano, Heidegger és Gadamer nyomán, két értelmét különbözteti meg az előzetes megértésnek. Heidegger szerint „minden értelmezésnek megvan a maga előzetes birtoklása, előretekintése és előrenyúlása” (Heidegger 2019. 254). Ez azt jelenti, hogy a hermeneutikai szituáció révén a jelenvalólét valamiképpen már előzetesen is érti önmagát, eleve birtokolja azokat az előzetes ismereteket, azt az értelmezési horizontot, ami alapján az értelmezés végbe megy, továbbá előretekint és előrenyúlik ahhoz a fogalmisághoz is, melynek révén az értelmezés lehetségessé válik. Mivel a jelenvalólét eredendően megértő módon viszonyul létéhez, ezért a lét preontológiai megértése minden kifejezett ontológiai megértés feltételévé válik (Heidegger 2019. 27). Ennek értelmében az előzetes megértés egy valóságos ontológiai a priorit takar, ami a lét mindenemű megértésének általánosságát garantálja. Romano úgy véli, hogy Heidegger „idealizálja a megértést”, midőn egy önmagából kiinduló és önmagára visszazáruló folyamatként írja le azt. Következésképp semmilyen új értelem nem „törhet be” a létmegértésébe, és így a fundamentális ontológia keretei kizárják az esemény mint új értelem felmerülésének lehetőségét is (Romano 1998. 108, 187skk). Gadamer hermeneutikája alapján az értelmezés szükségszerűen bizonyos előzetes tapasztalatok játékba hozásával történik, jobban mondva a ránk hagyományozott értelemösszefüggések határozzák meg előre az értelmezés irányultságát (vö. Gadamer 2003. 299–319). Romano szerint azonban az esemény megértése nem biztosítható a történelmi horizont és a nyelvben leülepedett előzetes ismeretek összessége révén.

Természetesen az eljövendő is képes előzetesen megérteni a világot, amennyiben egy világon belüli tény értelmezéséről van szó. Az esemény értelmének megragadása ellenben nem történhet előzetes irányultság szerint; korábbi ismeretei nem segíthetik az eljövendőt a vele történtek megértésében, hiszen az esemény minden értelmezési horizontot áthág. Az esemény csak a saját maga által hozott értelem szerint fogható fel, bekövetkeztével pedig maga teremti meg minden további értelmezés kiindulópontját (Romano 1998. 54). Ennek fényében Romano hermeneutikájában az előzetes megértés egy egészen különös értelemben jelenik meg, ami sem Heidegger, sem pedig Gadamer elmélete mentén nem értelmezhető (Romano 1998. 202skk).

Az eljövendő alapvetően nyitott az eseményre, vagyis ipsiszeitásának eseményfogadó képessége „előfeltételét” képezi az esemény megértésének. Az ilyen értelemben vett előzetes megértés (*pré-compréhension*) tehát az emberi kaland egyfajta „a priorijának” tekinthető. Az evenmenciaális hermeneutikában az előzetes megértés nem valamiféle formális-ontológiai alapfeltételként működik, ami a lét mindenemű megértésének általánosságát garantálná, mint ahogyan

azt Heidegger állítja, mivel egy effajta *a priori* bármilyen új értelem felmerülésének lehetőségét kizárná (Romano 1998. 189). Az esemény valójában csak bekövetkezte után, *a posteriori* érthető meg, így az evenmenciális megértés mindig „fáziskésésben”, illetve időeltolódásban van az értelem megjelenéséhez képest. Sőt, mivel a megértés a priorija is már eleve egy esemény, nevezetesen születésem beavató eseményének következménye, így ez az *a priori* szükségszerűen *a posteriori* bomlik ki. Az eljövendő soha nem esik egybe saját eredetével, ezért egyfajta strukturális, avagy lényegéből fakadó késedelem (*retard structurel*) hatja át az egész emberi kalandot (Romano 1998. 204).

5. Nyelviség

Az esemény megértése nem követel semmiféle kitüntetett teoretikus vagy reflexív beállítódást, melynek segítségével az eljövendő kívül helyezhetné magát saját kalandján. Az evenmenciális értelemben vett megértés ugyanis egy prereflexív és preteoretikus magatartás, az eljövendő elsődleges gyakorlati hozzáállása, amiben állandó jelleggel tartózkodik, és amelynek révén minden pillanatban viszonyul ahhoz, ami megesis vele. Az effajta megértés nyelv és fogalomalkotás előtt zajlik még akkor is, ha csak beszéd által és mint beszéd teljesül (Romano 1998. 85).

Általában véve a világ értelmét nem az értelmezés segítségével tárjuk fel, hanem spontán intelligenciánk révén eleve képesek vagyunk azt felfogni. Romano tehát élesen elkülöníti egymástól a prereflexív megértést a reflexív értelmezéstől. A hermeneutika előtti (*niveau pré-herméneutique*), vagy Husserl kifejezésével élve az „antepredikatív” tapasztalat szintjén a megértést még nem közvetíti sem nyelv, sem jelek. A hermeneutikai szint pedig már a fogalomalkotás terepe, ahol a nyelv kiemelt szerephez jut; a fenomének leírására valójában itt kerül sor (Romano 2010. 895).

Romano gondolataiban a kései Husserl és Merleau-Ponty hatása is minden kétséget kizáróan visszatükröződik. Mi több, a szerző – radikalizálva Husserl „életvilág” fogalmát – a szubjektum–objektum szembenállás teljes feloldására tesz kísérletet azzal, hogy egész egyszerűen hatályon kívül helyezi a problémát. A megértés és értelmezés kapcsolata ekképp összefonódik magával a fenomenológia módszerének kérdésével is. Romano azt hangoztatja, hogy nincs szükségünk redukcióra a fenomenológiai mezőhöz való eljutáshoz; ha egyfajta módszerre mégis igényt tartana a fenomenológia, akkor az a hermeneutika, ami azonban nem a fenomének megjelenéséhez, hanem csupán azok leírásához szükséges.⁷

⁷ Romano nézeteiről a módszer kérdését illetően lásd Sipos 2022.

Ezek a megfontolások állnak annak háttérében is, hogy Romano igen kritikus marad Heidegger nyelviséget (*Sprachlichkeit*) érintő elképzeléseivel szemben. A szerző különösen problematikusnak tartja a *Lét és idő* 7. paragrafusát, ahol Heidegger egyfelől azt állítja, hogy a fenomének leírása hermeneutikai, másfelől pedig hogy a fenomének adódása maga hermeneutikai. Amennyiben a fenoméneknek az értelmezésre (*Auslegung*) van szükségük ahhoz, hogy egyáltalán megjelenhessenek, más szóval a hermeneutika már a világ elsődleges tapasztalatakor működésbe lép, akkor az észlelés teljes mértékben a nyelvtől válik függővé. Ha pedig a megértés csak a nyelvben és a nyelv által lenne lehetséges, akkor féltő, hogy egyfajta „nyelvi idealizmushoz” (*idéalisme linguistique*) jutunk (vö. Romano 2010. 881, 890–892).⁸ Ennek következtében a szerző Gadamer és Ricœur hermeneutikáiban is azt kifogásolja, hogy – vélhetően Heidegger nyomán – jóval nagyobb fontosságot tulajdonítanak a nyelviségnek ott is, ahol ez nem indokolt, vagyis az észlelésben. Mindent összevetve megállapítható, hogy Romano sajátos meglátásai a hermeneutika és nyelviség összefüggésére vonatkozólag lényeges eltérést mutatnak az őt megelőző filozófiai hermeneutikák alapvető hozzáállásától.

V. KONKLÚZIÓ

Claude Romano *Az esemény és a világ* című filozófiai értekezésének elsődleges célkitűzése az emberi életben bekövetkező esemény fenomenológiai leírása és az emberi létezés események függvényében történő értelmezése. Az e műben kidolgozásra kerülő evenmenciaális hermeneutika olyan lét- és világértelmezés kifejtésére törekszik, melyet teljes mértékben az esemény fogalma határoz meg. Embernek lenni nem jelent mást, mint képesnek lenni szembenézni azzal, ami történik; az eljövendő eredendően fogékony az eseményre, csupán e tapasztalat révén adódik önmaga számára, íródik élettörténete és formálódik egyedisége. Bár az eljövendő az esemény mint fenomén kitüntetett „címzettje”, az esemény által feltáruul gyökeresen új értelem semmi esetre sem egy transzcendentális szubjektum értelemadó tevékenysége révén képződik. Az eljövendő szintiszta anonimitásból emelkedik ki, mivel a születés személytelen eseménye indítja el az emberi kalandot.

Romano műve egy igen sajátos, empirikus fenomenológiai jegyeket is felmutató poszt-heideggeri filozófiai hermeneutikának tekinthető. Az evenmenciaális hermeneutika alapvetően az egzisztenciális analitika eredményeire támaszkodik, mindazonáltal több tekintetben meg is haladja Heidegger elgondolásait. A hermeneutikatörténeti vizsgálat alapján megállapíthatjuk, hogy Romano elképzelései határozott eltéréseket mutatnak nemcsak Heidegger, hanem Dilt-

⁸ Ehhez bővebben lásd Sipos 2022. 80–82.

hey, Gadamer és Ricoeur álláspontjához képest is. Az emberi létezés kalandként való értelmezése a hermeneutikai aspektusok különös elrendeződését vonja maga után. Az esemény egy mindent felforgató élethelyzetet teremt, mellyel szemben értetlenül állunk, így a nem-értés szükségszerűen megelőzi a megértést. Az eljövendő előzetesen nem birtokolja azt az értelmezési horizontot, amely alapján az esemény érthetővé válna, mivel ez utóbbi maga hozza el értelmét és nyitja meg saját kontextusát. Az eljövendő számára a világ és önmaga értelme tehát csak utólag, az esemény tükrében válik értelmezhetővé, ezért a megértés és értelmezés nem a létezésből, hanem kizárólag az eseményből vezethető le. Továbbá a magyarázat sem segíti az esemény megértését, ugyanis a tényszerű körülményekben esetlegesen fellelhető kauzális összefüggések feltárásával nem lehet megragadni annak valódi fenomenológiai jelentéstartalmát. Sőt, az evenmenciális értelemben vett megértés nyelv nélkül, még a fogalomalkotás előtti prehermeneutikai szinten történik, vagyis magában a tapasztalatban megy végbe.

Összefoglalva elmondható, hogy egyfelől Romano az evenmenciális hermeneutikában egy izgalmas alternatívát kínál a heideggeri létértelmezéshez képest, másfelől elképzelései, melyek speciális módon illeszkednek a hermeneutikák történetébe, egyúttal új megvilágításba helyezik a tapasztalat és értelmezés, illetve általában véve a fenomenológia és a hermeneutika viszonyát is.

IRODALOM

- Berner, Christian 2009. *Au détour du sens: perspectives d'une philosophie herméneutique*. Paris, Flammarion.
- Dilthey, Wilhelm 2004. *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Ford. Erdélyi Ágnes. Budapest, Gondolat.
- Gadamer, Hans-Georg 2003. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris.
- Grondin, Jean 2018. *L'herméneutique*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Heidegger, Martin 2019. *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály, Angyalosi Gergely – Bacsó Béla – Kardos András – Orosz István. Budapest, Osiris.
- Husserl, Edmund 1998. *Az európai tudományok válsága – I*. Ford. Mezei Balázs – Berényi Gábor – Egyedi András – Ullmann Tamás. Budapest, Atlantisz.
- Maldiney, Henri 1991/2007. *Penser l'homme et la folie*. Grenoble, Millon.
- Merleau-Ponty, Maurice 2012. *Az észlelés fenomenológiája*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, L'Harmattan.
- Ricoeur, Paul 1985/1991. *Temps et récit. Le temps raconté. Tome 3*. Paris, Points.
- Ricoeur, Paul 1990/2015. *Soi-même comme un autre*. Paris, Points.
- Ricoeur, Paul 2000. Magyarázat és megértés. Ford. Huszanagics Melinda. In Thomka Beáta (szerk.) *Narratívák 4. A történelem poétikája*. Budapest, Kijárat. 185–202.
- Romano, Claude 1998. *L'événement et le monde*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Romano, Claude 1999. *L'événement et le temps*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Romano, Claude 2010. *Au cœur de la raison: la phénoménologie*. Paris, Gallimard.

- Romano, Claude 2019. *Les repères éblouissants: renouveler la phénoménologie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Sipos Andrea 2022. Redukció nélkül. Claude Romano empirikus fenomenológiája. *ELPIS Filozófiatudományi Folyóirat*. 15/1-2. 73–84. DOI:10.54310/Elpis.2022.1.6
- Tengelyi László 1998. *Élettörténet és sorsesemény*. Budapest, Atlantisz.
- Tengelyi László 2007. Az új fenomenológia Franciaországban. In Boros Gábor (szerk.) *Filozófia*. Budapest, Akadémiai. 1346–1371.
- Tengelyi László – Gondek, Hans-Dieter 2011. *Neue Phänomenologie in Frankreich*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Veress Károly 2019. *Bevezetés a hermeneutikába*. Budapest, L'Harmattan.

FRAZER-IMREGH MONIKA

A szerelmes elégiáktól Epiktétosig

Angelo Poliziano levelezése

Giovanni Pico della Mirandolával

I. BEVEZETÉS

Az alább közölt levelezés a 15. századi humanisták egyik legjelentősebb alakjának, a költő, filológus és filozófus Angelo Polizianónak és Giovanni Pico della Mirandolának a barátságát, pontosabban a sírig tartó szoros kapcsolat indulását mutatja be. A firenzei költő nagyon is tudatosan szerkesztette halála előtt néhány hónappal tizenkét könyvbe leveleit, ezek közül néhány levélfüzér megjelent már fordításomban kísérő tanulmányokkal együtt.¹ A *Levelek* mintája és írójának példaképei egyrészt az ókori szerzők, Cicero és Seneca voltak, másrészt pedig a korai humanisták: Dante, Boccaccio és legfőképp Petrarca, aki két könyvbe gyűjtötte leveleit *Rerum familiarum liber* (*Levelek a barátokhoz*) és *Seniles* (*Öregkori levelek*) címen.

A kora legszélesebb filozófiai tudásával rendelkező, tragikusan fiatalon elhunyt Giovanni Pico della Mirandola Lorenzo de' Medici mellett Poliziano legjobb barátja volt, különösen azután, hogy Pico is Firenzébe költözött. Mivel Poliziano filozófiai munkásságát nem tárgyalta még magyar kutató, és Picóról is érdemes a legfontosabbakat összefoglalni, bevezetésünkben röviden bemutatjuk a két szerzőt és vázoljuk a levelezés tartalmát.

¹ E forrásközlés a *Poliziano Epistulae* I–IV. könyvéből vett korábbi közlésekhez kapcsolódik az *Antikvitás és Reneszánsz* folyóirat, az *Antik Tanulmányok*, az *Orpheus Noster* és két konferenciakötet hasábjain: Frazer-Imregh 2020a, Frazer-Imregh 2020b, Frazer-Imregh 2021a, Frazer-Imregh 2021b, Frazer-Imregh 2021c, Frazer-Imregh 2021d, Frazer-Imregh 2021e, Frazer-Imregh 2021f, Frazer-Imregh 2021g, Frazer-Imregh 2021h, Frazer-Imregh 2021i, Frazer-Imregh 2021j, Frazer-Imregh 2022, Frazer-Imregh 2023a, Frazer-Imregh 2023b.

II. ANGELO POLIZIANO RÖVID ÉLETRAJZA

Angelo Poliziano 1454. július 14-én született Montepulcianóban a jogász és bíró Benedetto Ambrogini és Antonia de' Salimbeni elsőszülött fiaként.² Nevét szülőhelyéről (Mons Politianus) vette. 1464-ben apját egy ítélete bosszújaként megölték, és mivel anyja öt árvať kényszerült nevelni jövedelem nélkül, Angelo rokonokhoz költözött Firenzébe. Itt is nyomasztó szegénység vette körül, ami egész életére meghatározó élménye lett, és talán ez magyarázza élete végéig tartó mély vágyát önmaga elfogadtatására és az elismertségre. 1467-től (tizenhárom évesen) belépett a „tanítás társasága” nevű vallásos közösségbe, ahol beszédeket adott elő az úrvacsoráról, a passióról és a lábmosásról. 1469-ben kezdte el látogatni a firenzei egyetemet, ahol 1474-ig Ióánnés Argyropylos, Cristoforo Landino, Marsilio Ficino és Andronikos Kallistos tanítványa lett. A rendkívüli tehetségű ifjú híres és gazdag firenzei polgároknak ajánlotta latin epigrammáit, így igyekeztén pártfogót találni magának.³

1470-ben (tizenhat esztendősen) készítette el az *Ílias* első két énekének fordítását, ezt Lorenzo de' Medicinek ajánlotta. Később ennek átültetésében az ötödik énekig jutott el. 1471-től kezdte görög epigrammáit írni (összesen 57-et), amelyek közül az utolsó 1493-ban született.⁴ 1473-ban (tizenkilenc évesen) fogalmazta latin nyelvű elégiáját a tizenhat évesen elhunyt, gyönyörű Albiera degli Albizzi halálára,⁵ és ugyanebben az évben költözött be a Medici-palotába. 1475-ben (huszonegy évesen) kapta a megbízást Lorenzo legidősebb fia, Piero de' Medici oktatására. Valószínűleg ekkor kezdte el (vagy talán be is fejezte) a *Sylva in scabiam* alkotását, és nekifogott a *Stanze per la giostra* megkomponálásának.⁶ 1476 vége és 1477 eleje között részt vett a *Raccolta aragonese* összeállításában, és a szöveg stílusa alapján arra következtethetünk, hogy ő írta Federico d' Aragona számára a bevezető levelet is.⁷ 1477-ben Lorenzo de' Medici segítségével elnyerte a San Paolo káptalani templomának jövedelmező perjelségét, 1486-ban pedig megkapta a firenzei Dóm (a Santa Maria del Fiore) egyik kanonoki tisztségét. 1477 vége és 1479 eleje között állította össze anekdotákat, meséket, bölcs mondásokat és népies kifejezéseket tartalmazó gyűjteményét *Detti piacevoli* címen, amelyet finom szellemesség és keserű humor jellemez.

1478. április 26-án kitört a Pazzi-féle összeesküvés, melyben megölték Giuliano de' Medicit, ennek történetét Sallustius stílusában a *Pactianae coniurationis*

² Az életrajzi adatokat elsősorban a következő irodalom alapján állítottam össze: Tateo 1972. 70–159; életrajzi adatok: 70; Carrara 1935, Bigi 1960, Orvieto 2009, Celenza 2010.

³ Összesen 133 latin nyelvű epigrammát írt. Lásd Angelo Poliziano: *Liber epigrammatum*, in Knox 2018. 22–34.

⁴ Angelo Poliziano: *Liber epigrammaton Graecorum*, in Knox 2018. 180–238.

⁵ Angeli Politiani: *Elegia, sive epicedion in Albierae Albiciae immaturum exitum ad Sismundum Stupham eius sponsum*, in Knox 2018. 2–20.

⁶ Legújabb kiadása: Orvieto 2017. 5–104. Magyarul: Simon 2003.

⁷ Roggia 2011, Papp 2010. 125. A levél szövege itt elérhető: Simioni 1913/1939. 3–8.

*commentarium*ban írja meg.⁸ A felkelést IV. Sixtus pápa Firenze ellen indított háborúja követte, amelyben a nápolyi uralkodó, Ferdinánd is a pápa mellett sorakozott fel. A tragikus események Polizianót is megviselték, a Medici-családdal együtt Cafaggiolóba költözött. 1479-ben összetűzésbe került Lorenzo feleségével, Clarice Orsinival, aki kifogásolta oktatói módszereit (főként túlságosan „humanista” tananyagait), és elküldte a háztól.⁹ Ekkor Lorenzo diplomáciai célból Nápolyba utazott, Poliziano nem tartott vele. Careggiben, majd Cafaggiolóban, aztán újra Careggiben tartózkodott; ekkor fordította le Epiktétos *Kézikönyvecskéjét*, amelyet Lorenzónak ajánlott, mintegy szellemi gyógyírként a vészterhes események idején.

Még ebben az évben ismerte meg a Firenzébe látogató ifjú (tizenhat esztendő) Giovanni Pico della Mirandolát. Emiliában, Lombardiában és Venetóban utazgatva végül Mantovában maradt, ahol Francesco Gonzaga bíboros támogatását élvezte. Számára alkotta a később az egyik első opera szövegéül is szolgáló *Favola di Orfeót* 1480-ban, de még ebben az évben Lorenzo hívására visszaköltözött Firenzébe, ahol kinevezték az egyetem poétika- és szónoklattan tanárának.¹⁰

Az 1480–81-es tanévben előadott első egyetemi kurzusait rendhagyó módon ezüstkori szerzőknek: Quintilianus *Institutio oratoriájának* és Statius *Sylvae* című eposzának szentelte.¹¹ A következő, 1481–82-es akadémiai évben Ovidius *Fasti*-ját és a *Rhetorica ad Herenniumot* tárgyalta előadásain.¹² (Az utóbbi ugyan Cornificius műve, de akkor még Cicerónak tulajdonították.) Közben, 1482-ben alkotta négy, *Sylvae (Rögtönzések)* címen összegyűjtött tanévnitő tankölteménye közül az elsőt, a *Mantót*, amely Vergilius életművét és Theokritos stílusában a bukolikus költészetet mutatja be.¹³ Az 1482–83-as tanévben Vergilius *Bucolic*-jét és Theokritos *Idyllion*-jait oktatta. 1483-ban Giovanni Pico della Mirandola levelezést kezdeményezett vele, innen indult sírig tartó jó barátságuk.¹⁴ Ugyanebben az évben költötte *Rusticus* című tankölteményét, amelyben Hésiodos *Munkák és napok* és Vergilius *Georgica* című műveit szemléltette, a következő tanévben ugyanis ezeket adta elő. 1484-ben Persius szatíráihoz készített évadnyitó előadást a rákövetkező akadémiai évre, amikor is Persius és Iuvenalis mellett Hora-

⁸ A *Pactianae coniurationis commentarium* legújabb, kétnyelvű kritikai kiadása: Simonetta, Marcello (ed.) – Fortunato, Gerardo (trad.) 2012.

⁹ Ennek részleteit lásd Poliziano Lorenzóhoz és anyjához, Lucrezia Tornabuonihoz írt olasz nyelvű leveleiben, a 24, 25, 26. levelet: Curti 2016. 50–55.

¹⁰ Bővebben ezekről az egyetemi kurzusokról: Zollino 2016. V–XXXI, 3–18, 35–52, 65–85, 119–125, 133–157.

¹¹ Ehhez írt latin nyelvű tanévnitő bevezető előadása: *Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvis*, in Zollino 2016. 19–31.

¹² A *Fasti*hoz bőséges kommentárt készített, amely azonban nem jelent meg életében: Lo Monaco 1991. 8–452.

¹³ A *Sylvae* legújabb, kétnyelvű kiadása: Fantazzi 2004.

¹⁴ Első leveleiket lásd Butler 2006. 16–30.

tius szatírát taglalta.¹⁵ Ugyanebben az évben Lorenzo követeként Rómába utazott VIII. Ince pápává választásának alkalmából, az új egyházfő pedig megbízta Héródianos *Historiájának* fordításával, amelyet három évvel később fejezett be. 1485-ben szerezte *Ambra* című, a homérosi eposzokat imitáló tankölteményét a következő évi, 1485–86-os *Ílias*-kurzusához bevezető gyanánt.¹⁶ 1486-ban írta a negyedik, utolsó *Sylvát*, a *Nutriciát*, egyfajta verses irodalomtörténeti áttekintését az antikvitásnak, kitekintéssel Dante, Petrarca és Guido Cavalcanti költészetére, amelyet Lorenzo dicséretével zár. 1488-ban a VIII. Incéhez küldött firenzei követség tagjaként Rómába utazott.

1489-ben Antonio Miscomini nyomdájában jelent meg száz, hosszabb-rövidebb (szövegkritikai és értelmezési kérdésekkel foglalkozó) filológiai tárgyú tanulmányát tartalmazó *Miscellaneája*, amely nagy visszhangot kap – elismerést és kritikát egyaránt.¹⁷ Elismerő levelekben részesül többek között Ermolao Barbarótól, Niccolò Leonicenótól és Battista Guarinótól, legfőbb támadói pedig Giorgio Merula, Michele Marullo Tarcaniota és Jacopo Sannazzaro, aki Nápolyban egyenesen Polizianót gúnyoló epigrammákat költött. További filológiai tanulmányait egy újabb *Miscellaneában* kívánta megjelentetni, ezekből ötvenkilenc maradt fenn.¹⁸ 1489–90-ben egyik kurzusának az *Odysszia* volt a témája, és erről tartott tanévnnyitó beszédet.¹⁹ 1489-től 1491-ig két oxfordi tudóst tanított: William Grocynt és Thomas Linacre-t, a portugál király kancellárjának fiaival együtt.²⁰ Többek között egy magánkurzust tartott nekik idősebb Plinius *Naturalis historiájáról*, ezen kívül latin irodalmat, retorikát és stilisztikát oktatott számukra Lorenzo fiaival közösen.²¹

1490-ben állította össze *Panepistemon* című bevezető előadását a következő, 1490–91-es kurzusához, amelyet Aristotelés *Etikájáról* tartott. Ugyanebben a tanévben Suetoniusról is előadott.²² 1491 nyarán Lorenzo megbízásából kézirat-beszerző körútra indult Bolognán és Padován át Velencébe Pico della Mirandola társaságában. 1491-ben Pico segítségét kérte a Lorenzo által javasolt, a

¹⁵ *Praelectio in Persium*, in Zollino 2016. 53–62. Lásd Giorgia Zollino: *Introduzione a Praelectio in Persium*, in Zollino 2016. 35–36.

¹⁶ Ehhez latin prózában írt terjedelmes előadást: *Oratio in expositione Homeri*, in Zollino 2016. 85–119.

¹⁷ *Miscellaneorum centuria prima*. Angol fordítást is tartalmazó kritikai kiadása: Dyck – Cottrell 2020.

¹⁸ *Miscellaneorum centuria secunda*. Ezek életében nem jelentek meg, sőt halála után elvesztek, és csak a 19. században kerültek újra elő. Lásd Branca – Stocchi 1972, Dyck – Cottrell 2020. Vol. 2.

¹⁹ *Praelectio in enarratione Odysseae*, in Poliziano: Zollino 2016. 127–130, vö. Paolo Viti: *Premessa*, in Zollino 2016. VI.

²⁰ Robert Weiss: *Un allievo inglese del Poliziano: Thomas Linacre*, in Atti 1957. 231–236, Marrone 2016, Frazer-Imregh 2020c. 120.

²¹ Frazer-Imregh 2020c. 116.

²² Bevezető előadása ehhez: *Praefatio in Suetonii expositionem*, in *Praelectiones*. 2, 159–173. A kurzus datálásához lásd Zollino bevezetőjét: *Introduzione*, in Zollino 2016. 133–157.

Létezőről és az Egyről szóló filozófiai vitában, aminek gyümölcse Pico hasonló című fennmaradt töredéke. Poliziano levelei tanúsága alapján is egyre inkább az arisztotelészi filozófia kutatása felé fordult.²³ 1492-ben adta ki *Lamia* című nyitó előadását Aristotelés *Első analitikáját* tárgyaló, 1491–92-es kurzusához.²⁴ Ugyanebben az évben elveszítette legfőbb támogatóját és barátját, Lorenzo de' Medicit, akinek vezető szerepét fia, Piero igyekezett átvenni Firenzében; Poliziano minden erejével és tekintélyével támogatta (kevésbé rátermett) volt tanítványát. 1493-ban Bartolomeo Scalával folytatott vitát. Utolsó tanítási évében, 1493–94-ben is Aristotelésszel foglalkozott: a *Második analitikát* és a *Topikát* adta elő, mellette pedig Ovidius *Elégiáit*. VIII. Károly francia király hadjárata idején Piero de' Medici diplomáciai ügyetlensége miatt Firenze nehéz helyzetbe került, Savonarola pedig az isteni büntetést látta és hirdette a csapásban. Poliziano Pico della Mirandolához hasonlóan arzénmérgezésben halt meg 1494-ben, szeptember 29-én; a jelenlegi feltételezések szerint éppen Piero adta ki a parancsot megmérgezésükre. Mindketten a dominikánus San Marco kolostor templomában nyugszanak, közös sírban.

III. GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA RÖVID ÉLETRAJZA

Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494) Mirandola és Concordia grófja, filozófus.²⁵ Édesanyja az eposzíró Boiardo nagynénje, legidősebb testvére, Galeotto, I. Ercole d' Este, Ferrara ura Bianca nevű lányát vette feleségül. Poliziano legközelebbi barátja, különösen 1484-től, amikor Pico is Firenzébe költözött.

Az apjától korán árván maradt Picót Francesco Gonzaga bíboros 1473-ban apostoli jegyzői címmel látja el, majd a kis Giovanni 1477–78-ban anyjával együtt Bolognába költözik, hogy az egyetemen egyházjogot tanuljon. Anyja halála után otthagytta jogi tanulmányait és az egyházi karriert, hogy Ferrarában (1479. május 29-től) Battista Guarino iskolájában humanista ismereteket és filozófiát tanuljon. Valamikor 1479 tavaszán Firenzébe is ellátogatott, ahol megismerkedett Lorenzo de' Medicivel, Marsilio Ficinóval, Angelo Polizianóval és Girolamo Benivienivel.

Ferrarában 1480 nyaráig maradt, és szoros barátságot kötött tanáraival: Battista Guarinóval, Niccolò Leonicenóval, valamint diáktársaival: Aldo Manuzióval és Tito Vespasiano Strozzi-val. 1480 őszén Pico Padovába utazott, hogy az ottani egyetemen filozófiai ismereteket szerezzen, így mélyülhetett el Aristotelés és Averroës tanaiban a krétai származású Elia del Medigo és Nicoletto Vernia közreműködésével. Elia arab- és hébertudásának köszönhetően számos olyan

²³ Buttler 2006. Passim.

²⁴ Celenza 2010.

²⁵ Bacchelli 2015. Az életrajzot saját korábbi kutatásaim alapján egészítettem ki.

Averroës-kommentárt lefordított Pico számára, amelyek korábban nem voltak a latinul olvasók számára elérhetőek; együttműködésük később is tovább folytatódott: Firenzében 1485 nyarán, valamint Frattában 1486 nyarán. Eliától héberül tanult, és bizonyos kabbalisztikus szövegek ismeretéhez is hozzájutott.

1482-ben Pico egy új villát építtetett könyvtára és tanulmányai számára Mirandolában, ide húzódott vissza a Velence és Ferrara közötti háború elől görög-tanára, Emanuele Adramitteno, Aldo Manuzio és Niccolò Leoniceno társaságában. 1483 szeptemberében Adramittent Paviába kíséri, de novemberben már Caterina nevű nővérénél van, aki Carpi fejedelmének özvegye, és akinek fia számára beajánlja nevelőnek az anyagi gondokkal küzdő Aldo Manuziót. Júliusig marad ott, majd egy év múlva, 1484 nyarának végén Párizsba utazik, hogy a Sorbonne-on tanuljon. December elején tér vissza, egyenesen Firenzébe, ennek okairól egy 1484. december 6-án Ermolao Barbarónak írt levelében számol be.²⁶ A padovai évek során alaposan elmélyült a peripatetikus filozófiában és annak különféle értelmezéseiben, a skolasztikus megközelítésekben és a radikális averroizmusban, így most idejét látta a platonikus tanok alaposabb megismerésének. A levélben felfedi azt az élete végéig dédelgetett tervét, amelynek megvalósítására a *De ente et uno* fennmaradt töredéke a tanú, hogy kimutassa Platón és Aristotelés tanainak a szavak szintjén túlmutató, lényegi egyezését.

Firenzei tartózkodása alatt a húszas évei elején járó Pico egyenrangú tagja lett az ottani humanista és filozófus közösségnek: Lorenzo, Poliziano és Ficino egyaránt szuperlatívuszokban beszél tehetségéről és megszerzett hatalmas tudásáról. Ficino egy 1485-re datálható, Domenico Benivieninek írt levele híven beszámol a Pico házában zajló termékeny vitákról, ahol a firenzeieken kívül Elia mellett két másik görög-héber tanára csatlakozott Picóhoz, egy bizonyos Ábrahám és a szicíliai kikeresztelkedett zsidó gondolkodó, Flavio Mitridate, azaz Sámuel ben Nissim Abul-Farag (1445 k. – 1489 k., keresztény nevén Guglielmo Raimondo Moncada), aki számos kabbalisztikus művet fordított le a számára.

1485 április-júniusára megy vissza az a stílust és a tartalmat illető nagy jelentőségű vitája Picónak, amelyet levélben folytatott Ermolao Barbaróval.²⁷ A velenicei humanista kikelt a korabeli skolasztikusok, a „teutonok” romlott latinsága ellen, akik, úgymond „koszosak, nyersek, bárdolatlanok, barbárok”, ám Pico védelmére kelt a korai és kései skolasztikusoknak, és a gondolat érvényét helyezte előtérbe a formai szépség ellenében. Az 1485–86-os telet Firenzében töltötte; Flavio Mitridate segítségével tanult héberül, arabul és a kabbalában is elmélyült. 1486 májusában egy arezzói kaland után Perugiában, majd a pestis miatt Frattában készült fel a párizsi útja óta tervezetett római filozófiai kongresszusra. Itt állította össze a *900 tézist* és a nyitóbeszédnek szánt *Oratiót*, amely később *De hominis dignitate* (*Az ember méltóságáról*) címen vált híressé. Közben, mintegy

²⁶ Pico 1557. 368–369.

²⁷ Pico 1557. 351–358.

mellékesen írta meg újplatonikus kommentárját a Perugiába is vele tartó barátja, Girolamo Benivieni *Canzona dell' amore (Dal a szerelemről)* című költeményéhez, amely egyébként Ficino *Lakoma-kommentárjának* ihletésére íródott. Ebben némi kritikával illette Ficinót, és beszámolt egy *Poétikus teológia* megírásának tervéről. Frattában is mellette volt Elia del Medigo, akivel Averroës-szövegeken dolgozott együtt. 1486 telét ismét Firenzében töltötte, és Flavio Mitridatével arámi és héber tanulmányaiban mélyedt el. Flavio a kabbalista hagyományt is jól ismerte, és ő fordított le Pico számára számos középkori héber exegetikus szöveget, például Levi ben Gershom kommentárját az *Énekek énekéhez*, amit a kabbalisztikus szövegek sorának fordítása követ; ezek közül az első valószínűleg Menachem da Recanati kommentárja Mózes öt könyvéhez. Ekkor véglegesítette az 1487 januárjára tervezett római dispután megvitatandó *900 tézist*, amelybe az addig ismert nyugati és keleti filozófiai hagyomány minden ágából válogatott: görög és latin, héber és arab nyelvű szerzőktől, pogány, keresztény, zsidó, muszlim vallásúaktól, sőt a kabbalából, a hermetikushagyományból és a természeti mágiát illető téziseket is. A téziseknek nagyjából a fele más szerzőktől való (nem egyenes idézet gyanánt, hanem Pico megfogalmazásában), a másik fele pedig Pico saját következtetéseit tartalmazza a fent említett filozófiai hagyomány különböző ágait illetően. A *900 tézist* 1487. január 7-én nyomtattatta ki a saját költségén Rómában, és elküldte minden lehetséges érintettnek, akiket szintén saját költségén meghívott, hogy vegyenek részt a dispután. VIII. Ince azonban a spanyol Pedro Garcia bíboros ügyködése nyomán február 20-án egy *brevé*ben felfüggeszti a disputát, Picót egy igen megalázó kivizsgálásra hívják be, majd március 2-án a párizsi szabad gondolkodást ellenző Kúria Pico hét téziséét eretneknek, hatot pedig eretnekgyanúsna ítéli. Tézisei védelmében Pico májusban publikálja *Apológiáját*, ez azonban csak olaj a tűzre: a pápa június 6-i *brevéjében* elrendelte az inkvizíció vizsgálatát, július 31-én Picót kötelezte, hogy vesse alá magát a kivizsgálásnak, egy augusztus 4-i bullában pedig elítélte a *900 tézisben* és az *Apológiában* foglaltakat, és elrendelte azok minden példányának bezúzását. A pápa letartóztatási parancsot adott ki Pico ellen; a filozófus városról városra Párizs felé menekült, immár az inkvizíció üldözte, de Franciaországban VIII. Károly vette oltalmába 1488 februárjában; a látszat kedvéért azonban „letartóztatva”, és teljes kényelmét biztosítva tartotta fogva Vincennes erődjében. Innen márciusban „szabadult ki”, de még hazatérte előtt egy kerülővel a Rajna felé meglátogatja Kues városában Nicolaus Cusanus könyvtárát az általa alapított Szent Miklós kórházban.

Lorenzo de' Medici közreműködésével és az ő oltalma alatt telepedhetett le Firenzében, az eretnekség vádjá alól azonban csak a következő pápa, VI. Sándor mentette fel 1493. június 18-án. Firenzében a zsidó származású Jochanan Alemannótól hébert tanult, és vele együtt tanulmányozta az Ószövetséget. Ekkor készült el fordítása a Jób könyvéből, zsolnármagyarázatai és a Teremtés első tizenhét versét hétszeresen elemző műve, a *Heptaplus*, amelyet 1489-ben ki

is nyomtatott. 1490-ben Poliziano kérésére állította össze a Platón és Aristotelés tanainak összegegyeztetését célzó nagyobb művének részeként a *De ente et uno* (A létezőről és az egyről) című írását, amelynek többi része sajnos elveszett. Ugyanebben az évben Pico kérésére segít Lorenzo de' Medici Savonarolának, hogy visszatérhessen Firenzébe, ahol a San Marco dominikánus kolostorának feje lesz.

1491 júniusában Pico Poliziano társaságában Velencébe utazott, hogy újabb kódexeket vagy *incunabulumok*at szerezzenek be, és közben meglátogassák humanista barátait; ugyanezzel a céllal megálltak közben Bolognában, Ferrarában és Padovában. Erről az utazásról fennmaradt Poliziano úti jegyzete. 1492. április 8-án meghalt Lorenzo de' Medici, Pico legőszintébb támogatója; Poliziano itt olvasható, Jacopo Antiquarinak írt levelében (IV, 2) olvashatjuk, hogy a haldokló hívatta magához Picót, és Savonarola is meglátogatta.

Pico utolsó, monumentális műve az 1492-ben megkezdett *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* (Vitairat a jósló asztrológia ellen) tizenkét könyve, amely a jósló asztrológiát vonja bíráló alá.

*

Az itt közölt, sok nyelvi, gondolati és mitológiai játékot és szellemes humort magában foglaló hat levél (I, 3–8) szorosabb barátságuk indulását mutatja be. Az első, 1483-ban írt levéllel (I, 3) küldte el Pico öt kötetbe foglalt, korai szerelmes elégiáit a nála kilenc évvel idősebb, már nagy tekintéllyel bíró Polizianónak, szigorú elbírálást kérve tőle.

Poliziano mitológiai és irodalmi utalásokkal teli, tréfálkozó válaszában (I, 4) meglepéssel nyugtázza Pico teljesítményét, de azért ejtett némi javításokat a költeményekben, és 1479-ben készített Epiktétos-fordítását küldi el viszonzásul az ifjú filozófusnak, szintén bírálóat remélve. A levél egy homályos célzással zárul egy olyan művére, amelyet Pico kért tőle, de még nem készült el – ez valószínűleg Ovidius *Fastijához* írt hatalmas kommentárja lehetett.

A harmadik levélben (I, 5) Pico ugyanebben a mókázó hangnemben mond köszönetet a nem eléggé szigorú bírálóért, és Epiktétos Poliziano által megkezdett megszemélyesítést folytatva, bolondozva foglalja össze a sztoikus filozófiának Epiktétos *Kézikönyvecskéjében* olvasható elveit. Végül viccelődve azt állítja, ő is a sztoikus filozófia követőjévé szegődött.

A negyedik levélben (I, 6) Horatiust és idősebb Pliniust idézve mentegetőzik Poliziano, hogy nem tudja eléggé dicsérni Pico nagyszerűségét, és köszönetet mond Manuele Adramitteno, Pico görög tanárának számára is továbbított csodaszép leveléért; majd Homéros és Plautus mondásait saját szövegébe fűzve élcelődik. A következő, ötödik levél (I, 7) szintén Polizianótól jött, ebben egy görög epigrammáját közli, amelyben azzal a hírrel játszott el, mely szerint Pico elégette szerelmes elégiáit – most utólag is dicséri őket prózában, a versben pedig az elégiákat megszemélyesítve dorgálja azokat, amiért Picót megkísértették.

A hatodik levél (I, 8) bizonyíték arra, hogy Poliziano az általa válogatott levelekből tudatosan szerkesztett egy újabb egészet, ahol a levelek sorrendjének is van jelentősége, mert bár a téma és a dátumok elhagyása miatt úgy tűnhet, hogy ez az előző levélre válaszol, valójában két évvel korábban, 1481-ben keletkezett, amikor Pico még csak tizenhét éves volt. Ebben Poliziano korábbi dicséreteire reagál, és levele az ókori szerzők nyomán a humanisták kötelező szerénységének (olykor álszerénységének) a mintapéldája. Mielőtt Poliziano latin és görög irodalmi tanulmányait az egekbe dicsérné, egy fricskát azért megenged magának vele kapcsolatban: mivel egyelőre nem tud a költészet és a filozófia között választani, Polizianót fogja utánozni, aki görög munkáiban latinoknak, latin tanulmányaiban pedig inkább görögösnek mondja magát. Végül kora egyik legjelentősebb tudósának nevezi, és munkára buzdítja.

ANGELO POLIZIANO – GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA
Levelek

I. könyv 3. levél²⁸

Giovanni Pico della Mirandola²⁹ Angelo Polizianónak

1. Minthogy múzsáim zsengejét, amelyekben még ifjú koromban *Szerelmeimmel* játszadoztam, öt kötetbe szerkesztettem, itt küldöm neked az elsőt.³⁰ A többi is küldöm majd, ha benned barátomra és nem egy hízelgőre lelek. Azzal a feltétellel érkeznek ugyanis hozzád, hogy ostorozd és zabolázd meg őket, hogy tévedéseikért körömpróba révén nyársakkal fizessék meg büntetésüket.³¹ Igazságos és ne méltánytalan, vagyis szigorú és ne elnéző bírójuk légy! Hisz mi lehetne nagyobb méltánytalanság, mint becsapni a barátod, akinek minden bizodalma tebenned van?³² Nem vagyok olyan érzékeny természetű, hogy egy olyan em-

²⁸ A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Butler 2006. 16–30.

²⁹ Ez a levél szorosabb barátságuk kezdetén, 1483-ban keletkezett. Ugyanez a levél Pico bázeli összkiadásában: Pico 1557. 372. A szövegben Poliziano olykor megváltoztatta a szórendet, így tette még elegánsabbá Pico stílusát.

³⁰ A verseskötet címe *Amores* volt. Sajnos csak néhány elégia maradt fenn belőlük, mert Pico később elégette verseit. Tettét azzal indokolta, hogy úgy érezte, csak azután válhat igazi filozófussá, ha felhagy a költészettel.

³¹ Az *ad unguem* a szobrászoktól vett kifejezés a tökéletességre, akik a körmükkel simították végig művüket, hogy teljesen sima, és így befejezettek tekinthető-e alkotásuk. A lap szélén a nyárs (vízszintes vonal) jelezte az ókori szövegkritikában, ha egy sor hamis vagy felesleges volt. Görögül ὀβελός, kicsinyítve ὀβελίσκος, latinul obelus, kicsinyítve obeliscus, Pico az utóbbit használja.

³² „Nam quae maior iniquitas quam amicum fallere de te sibi omnia promittentem?” A dolog előzménye, hogy Pico első versküldeményeit Poliziano nagy örömmel és Pico szerint túlságosan jószívűen, tehát enyhén bírálta el. Ezért fejezi ki óhaját egy elfogulatlan megítélésre.

ber javításait visszautasítsam, aki a barátom. Sőt, sem te, sem más el nem hinné, mennyire elégedetlen vagyok e verseimmel, s még azokat illetően is, amelyek jobban tetszenek, mennyire félek attól, hogy amint Catullus mondja, egyfajta Suffenus legyek.³³ Ezért kérlek, ne tagadd meg a segítségéd legkedvesebb barátodtól e szép és nemes dologban.³⁴

Élj boldogul!³⁵

4. levél

Angelo Poliziano Giovanni Pico della Mirandolának

1. Csakugyan furfangos férfi vagy, hogy *Szerelmeid*hez igyekszel engedni engem, s azt kívánod tőlem, aki ritkán vonom össze a szemöldökömet,³⁶ hogy ilyen szép gyermekeket olyan komolyan és szigorúan fogadjak. Azt mondják, egyedül Ámor fektette két vállra Pán istent, miután a küzdőtérre hívta. Hogy gondolod, hogy én szembeszállhatnék Venus egész seregével? Ám mégis, te követeled ezt, igen, te, Pico, akitől vétek lenne bármit megtagadni. Ezért megkértem közülük néhányat, hogy viseljék el, ha kicsit ráncba szedem őket. S nem is a bíró (hogy így szeress engem mindenkor), hanem Mómos alakját öltöttem magamra, akiről azt mondja a mítosz, hogy amikor nem talált semmi kivetnivalót Venusban, a szandálját ócsárolta. Belenyúltam tehát néhány verssorodba, nem mintha nem tetszettek volna, hanem mert úgy tűnt, hogy mintegy lovagrendűek révén he-

³³ Catullus: *Carmina*. 22. és 14. Az eredeti levélben Pico Catullus 22. carmenjét idézi: „Nimirum omnes fallimur, [...] nec videmus manticam quae in tergo est.” – „Persze mind be vagyunk csapva, és [...] senki nem látja a saját hátán a málhát.” (Pico 1557. 372.) Poliziano kihagyja az idézetet. (Az M kéziratban még szerepel.) Az idézet teljes szövege:

Nimirum idem omnes fallimur,
neque est quisquam quem non in
aliqua re videre Suffenum possis.
Suus cuique attributus est error;
sed non videmus manticae quod tergo est.

³⁴ Poliziano kihagyja az eredeti levélből a következőt: „tam multo praesertim studio, tam ex animo efflagitanti. Quod si is essem a quo in eiusmodi re tibi gratia referri posset, non tacerem Graecum illud, Lisippum Apellis et Apellem Lisippi alterna opera vicissim uti solitum.” – „főként, hogy ő oly lelkesen és őszintén kér erre. Ám ha én az a fajta ember lennék, akitől az efféle ügyekben fizetséget vagy hálával való tartozást lehetne elvárni, akkor megemlíteném a görögök mondását: Lysippos Apellést, Apellés Lysipposzt hívta segítségül, ha szükségük volt egymásra.” (Uo.)

³⁵ Az M kéziratban még ez szerepel: „et quotiens Laurentium Medicem cui Sylvam tuam dubiam cum vestro qui laudatur Virgilio palmam facis nuncupasti videris, totiens me ei tuis verbis intelligat esse deditissimum. Iterum vale. Quarto Idus Martias 1483.” – „És amikor csak látod Lorenzo de' Medicit, akinek *Sylva*dat ajánlottad (az övé a megtiszteltetés, hogy osztozhat dicső Vergiliusodban), minden alkalommal add át saját szavaiddal, hogy elkötelezett híve vagyok. Ismét csak élj boldogul! 1483. március 12.” A Vergilius-említés Poliziano *Mantójára* utal (vö. Fantazzi 2004. 2–28).

³⁶ Servius: In Vergilium: *Eclogae*. 2, 31.

lyet adtak az úgymond szenátoroknak és patríciusoknak. Egyetlen közrendűbe sem futottam bele!³⁷ Ám bizonyos vagyok benne, hogy ezeken a helyeken sem ítéleted, hanem akaratod hiányzott, hiszen, mint mondják, Nasód számára is jobban tetszett az az arc, amely anyajegyvet viselt.³⁸

2. Itt küldöm tehát neked őket, és egy sztoikus kísérőt adok melléjük.³⁹ Remélem, csak „kölsön kenyér”⁴⁰ gyanánt verik el ezen a port, és nem figurázzák ki teljesen. Bárhogy is lesz, most már van min a szigorú öregnek⁴¹ a türelmét gyakorolnia. Csak nem fog úgy felkiáltani, hogy „Ó Zeus, mosd el áldásoddal e csapást!”⁴² Bitus és Bacchius sem illet jobban össze!⁴³

3. A többi, amit kérsz, még nem látott napvilágot.⁴⁴ Szeretetemet viszonzod a tiédde!

Élj boldogul!⁴⁵

³⁷ A verssorok minőségét a római rendek rangjával állítja játékosan párhuzamba Poliziano. A tehetősebb, nemesi rangúak voltak a patríciusok. A szenátori rendből kerültek ki, ha a hivatali rangsort végigjárták, idősebb korukban (senex – idős, öreg) a szenátus tagjai, a szenátorok. A lovagok valójában szintén a patríciusokhoz tartoztak, az ő rendjük a második a kiváltságosok közül. A szegényebb vagy nincstelen római polgárok voltak a plebejusok.

³⁸ Publius Ovidius Nasóról az idősebb Seneca említi ezt: *Controversiae*. 2, 2, 12.

³⁹ A küldeményhez Poliziano saját, 1479-ben készített latin fordítását mellékelte Epiktétos *Kézírvényveszkéjéből*.

⁴⁰ A *talio* törvénykezési műszo, a hasonlóval való viszonzást vagy meglakolást (büntetést) jelenti.

⁴¹ Epiktétosra utal, aki kénytelen Poliziano latin fordításán keresztül „megszólalni”, illetve a fordítást érő kritikákat fogadni, többek között Picót. Vagy pedig Pico „megcsipkedett” versei fogják útközben hazafelé az „öreget” visszacsipkedni.

⁴² Az eredetiben görögül: ὦ Ζεῦ βροῦξον τὰς περιστασίας. Szó szerint: hullasd a szerencsétlenségekre esődet, illetve áldásodat.

⁴³ Horatius: *Szatírák*. 1, 7, 19–20.

⁴⁴ Valószínűleg Ovidius *Fastijához* készített kommentárjáról van szó, amelyet a firenzei egyetemen az 1482–83-as tanévben adott elő, és ebben az évben, azaz 1483-ban fejezett be.

⁴⁵ Pico eredetijében és a V és R kéziratban ezután ez áll: „Scytham Manuellemque et Alberinum ac siqui propterea sunt ἀνώμυμοι [?] iube, quaeso, salvare meis verbis. Laurentius iunior delitiae nostrae legit epistolam tuam. Agnovit humanitatem. Multa ut rescriberem iniunxit. Tūus plane est totus. Sed [itt görög szöveget igyekezett a másoló átírni, hibásan]. Vale atque indicem Graecorum codicum quos recens emeris mitte ad nos, quaeso hisque adde comitem (si potes) Manuelis epistolam.” – „Add át Scythának, Manuelének, Albericónak és más meg nem nevezetteknek, hogy viseljének gondot magukra! Az ifjabb Lorenzo [di Pierfrancesco de’ Medici], a kedves, olvasta leveled. Felismerte emberségedet. Sok mindent mondott, hogy fűzzem még hozzá válaszomhoz. Odaadó híved. Ám [itt romlott a szöveg]. Isten veled, és kérlek, küldd el azoknak a görög könyveknek a listáját, amelyeket nemrég vásároltál, és kíséretül tedd mellé, ha tudod, Manuele levelét!”

5. levél

Giovanni Pico della Mirandola Angelo Polizianónak⁴⁶

1. *Szerelmeim* megvallották, hogy sem elmésemben, sem vidámabban nem fogadták őket soha, mint tenálad a napokban. S hogy barátságosan szúrtad le őket, egyrészt nagyon hálásak, másrészt sokkal tartoznak neked. Hiszen ki ne akarna egy ilyen kard által meghalni? Mindazonáltal fájjalják, hogy elnézőbben tetted ezt, mint az szükséges volt, és azt fontolgatják, hogy talán a szeretet elvakított téged *Szerelmeimmel* szemben, s így végül kétklik, hogy a saját ügyükben eléggé megbízhatnak egyébiránt nagy súlyú ítéletedben. Ám mégis megbíznak benne, és már szabadulnának kötelékeikből, otthon nem nyughatnak, szabadságot és nyilvánosságot követelnek merészen.

2. De mit mondjak Epiktétosod éléről? Jó tréfa volt, még Catót is mosolyra fakasztotta volna! Alig lépte át küszöbömet, máris elővette zsebéből hozományát,⁴⁷ s így szólt: „Íme a nyársak, íme a nyilak,⁴⁸ hogyha nem tudnátok görögül; és itt vagyok én, készen, ha valaki elég merész közületek, hogy visszavágyjon!” Ugyan ki tudta volna megállni nevetés nélkül, amikor egy sztoikus férfi ilyen kedvesen mókázott? Mindenesetre tartózkodtunk a fegyverektől, egyrészt mert azzal fenyegetőzött, hogy megtorolja az erőszakot, másrészt mert olyan jó bőrben volt,⁴⁹ hogy erőtlen csapásainkat meg se érezte volna. Így hát az öreget azzal a tisztelettel fogadtuk, amellyel tartoztunk neki. Ő pedig, amint letelepedett nálunk, rögtön filozofálni kezdett az erkölcsökről, méghozzá latinul. Nem annyira azért, mintha vendéglátói csak latinul tudnának, hisz volt olyan a társaságban, aki tudott görögül, hanem inkább mert latinul a te jóvoltodból világosabban szól. És fáradtsága nem is volt hiábavaló, lévén, hogy addig be nem fejezte, míg belőlünk, peripatetikusokból sztoikusokat nem faragott. S azt a bizonyos *apat-hiát*, azaz szenvedélytelenséget mind a magunkévé tettük,⁵⁰ olyannyira, hogy azt kellett látnunk, hogy mi, korábban elpuhult emberek immár mindent eltűrővé váltunk. Beláttuk, hogy mások ingerelhetnek bennünket, de csak saját magunk árthatunk magunknak; hogy soha ne küzdjünk a sors ellen; hogy ha valami nem lehet a miénk, végül mi is azt kívánjuk, hogy ez így legyen, hisz ez az istenek akarata; s hogy őket soha ne hibáztassuk vagy vádoljuk; semmit ne fájlaljunk, se

⁴⁶ Ugyanez a levél Pico összes műveinek bázeli kiadásában: Pico 1557. 361–362.

⁴⁷ „Pandens sinus.” Butler a sinus ‘kebel’ jelentése szerint fordítja: „he bared his chest”. Poliziano: *Letters*. 21. Jómagam a ‘tőga öble’, ‘zseb’ jelentést itt jobbnak találtam.

⁴⁸ En, inquit, obelos, en sagittas. Az előbbi görög eredetű, az utóbbi latin kifejezés.

⁴⁹ „Ita cutis occalluerat.” Szójáték, mert a calleo ige alapjelentésében ugyan a bőrnek a sok használatból való megvastagodását, megkérgeződését jelenti, átvitt értelemben azonban a jártasságra, tapasztaltságra és szakavatottságra utal, pl. callens utriusque lingae – mindkét nyelvben (latinban és görögben) jártas.

⁵⁰ A sztoikus terminust azért hozom eredetiben, hogy Pico iróniáját némileg érzékeltetni tudjam: Epiktétos hallgatónak, illetve olvasónak „lyukat beszélt a hasába”, szinte apátiába estek a hosszú erkölcsi tanítástól. Ezután ennek szellemes összefoglalását adja Pico.

ne panaszkodjunk; szolgásgot, legyőzetést ne ismerjünk; cselekedeteinkben és ne szónoklatokban böleselkedjünk; s ha még újoncok vagyunk, akkor úgy tartsuk szemmel magunkat, mint az ellenségünket; hogy ne törődjünk mások rólunk alkotott véleményével, és az efféle dolgokat, mint amihez nincs közünk, inkább ne is vegyük figyelembe, mint hogy cáfolni igyekeznénk; úgy várjuk kitűzött napunkat, mint az utazók a fogadót; a tulajdonunkban levő dolgokat használjuk, de ne váljunk a rabjaivá; kedveljük a csendet, semmi ne hagyja el a szánkat, amit alaposan meg nem rágtunk; mások ritkán váljanak számunkra neveltség tárgyává, mi pedig soha mások számára; s hogy az egész Epiktétost dióhéjban összefoglaljam, alaposan megtanultuk mind túrni a nehézségeket, mind tartózkodni a gyönyöröktől.⁵¹

3. Lásd, hogy átalakítottuk életünk minden mozzanatát a te Epiktétosod nyomán! Lásd, milyen gyorsan tettük ezt, hogy sztoikusok legyünk még ebben a tekintetben is, akik erre figyelmeztetnek minket: „Ha az ember nem fejlődik, lemarad.”⁵² Noha másokon is csodálkoztam, akik ily hirtelen váltottak, magamon mégis a leginkább, hiszen mindig a Lykaionban és az Akadémiában forogódtam, a Csarnokban viszont soha.⁵³ Az öreg előadása azonban annyira meggyőzőtt, hogy az ő nézeteihez álltam át nemcsak lábammal, de kezemmel, sőt egész testemben is.

Élj boldogul!⁵⁴

⁵¹ „Substinere adversa, et abstinere voluptatibus abunde didicerimus.” A sztoikusok jelmondata: „Substine et abstine!” Görögül: ἀνέχου καὶ ἀπέχου. – „Tűrj és légy mérsékletes!” (Szó szerint: Tartsd magad, és tartsd magad távoll!)

⁵² „Tandiu deficere hominem, quandiu non proficit.” A két ige jelentése azonban sokkal összetettebb, így ezt a szó szerinti értelmet is megengedi: „Addig, amíg valaki nem halad előre, nem tartozik hozzánk.” Pico véleményem szerint ezzel a párhuzamos jelentéstartalommal játszik. Lehetne továbbá: „Míg az ember nem tesz valami hasznosat, addig az idejét vesztegeti.”

⁵³ A Lykaion Aristotelés iskolájára, az Akadémia Platónéra utal, a Csarnok (latinul: Porticus) pedig a görög στοῶν-ra, vagyis a sztoikusokra utal.

⁵⁴ Pico eredetije így végződött: „Indicem Graecorum librorum qui mecum hic deversantur cum Manuelis epistula quod tuae litterae postulant ad te mitto. Indicem tuorum itidem desidero. Laurentio iuniori meo nomine salutem dicito, ad quem scripturus eram, sed pudor deterruit ne videar hominem literis compellare.” – „Amint leveledben kéred, itt küldöm neked a velem levő görög könyveim listáját, Manuele levelével együtt. Én is szeretnék egy hasonló listát a tiedről. Add át üdvözltem az ifjabb Lorenzónak, akinek írni készültem ugyan, de az illendőség megakadályozott, mert nem akartam tolakodó lenni a levelemmel. Élj boldogul!” Lorenzo di Pierfrancesco de’ Mediciről (1463–1503) van szó, a Magnifico fiatalabb unokatestvérééről, akinek a Magnifico a gyámja lett, amikor Pierfrancesco meghalt.

6. levél

Angelo Poliziano Giovanni Pico della Mirandolának

1. Leveled oly sokat jelent számomra, kedves Picóm, hogy el sem tudom képzelni, miként érhetne fel velem válaszom. Másfelől kedvességed oly határtalan, hogy úgy vélem, bármi indul útnak tőlem, te jó néven veszed majd. Ha szavaim nem hagynának cserben, megkísérelném tehetséged, műveltséged, ékesszólásod méltó dicséretét. Ám attól félek, hogy kénytelen lennék e hatalmas dicséretet, amint Flaccus mondja,⁵⁵ tehetségem híján elkoptatni. Ezért Timanthés példáját fogom követni,⁵⁶ s amit ecsetemmel nem tudok kifejezni, arra fátylat borítok. Ha pedig nekem kellene biztatnom azt, aki már így is mindenki számára példaképpül szolgálhat, akkor az én Picómat úgy fogom biztatni, mint Agamemnón a mykénéi Teukrost: „Csak mindig így lőjj!”⁵⁷

2. Tudom, hogy sok mindenért tartozom neked, ezeket nem szándékozom egyenként felsorolni, ám irántam való jótéteményeidhez hozzájön most tudós barátunk, Manuele ékesszóló levele,⁵⁸ mely a Hyméttos hegyének⁵⁹ mézénél (ahol azt gyűjtötte) és minden nektárnál édesebb. Őt szinte Glaukosszá tettük, bronzot aranyra cserélvén.⁶⁰ Hiszen ki ne tudná, hogy azok a görögök számára otthonos atticizmusok⁶¹ a tengeren innen esetlenné válnak? De mégis, éppen ezért kevésbé félünk nyársaitól: minthogy Latiumban születünk, amikor helytelenül fogalmazunk latinul, arra úgy tekintünk, mintha hellenizálnánk,⁶² így miként a denevérek, bár sem egerek, sem madarak nem vagyunk, mégis igyekszünk bizonyítani, hogy mindkettő igaz ránk.⁶³

Élj boldogul!

⁵⁵ „Sed vereor ne laudes cogar tantas, ut Flaccus inquit, culpa deterere ingenii.” Horatius: *Ódák*. I, 6, 11–12: „laudes egregii Caesaris et tuas / culpa deterere ingeni.”

⁵⁶ A görög festő, Timanthés az Iphigeneia feláldozását bemutató festményén a résztvevők mély gyászát csak a körülötte állók arcán ábrázolta, apjának, Agamemnónnak a fejét azonban lepellel takarva festette le, arra utalva, hogy ez meghaladja képességeit. (Idősebb Plinius: *Naturalis Historia*. 35, 75.)

⁵⁷ Βάλλ' οὐτως. Homéros: *Íliás*. VIII, 282, ford. Devecseri Gábor. Agamemnón dicséri és biztatja Teukrost, miután az sikeresen lenyilazott jó néhány trójai harcost.

⁵⁸ Manuele Adramitteno, Pico krétai származású görög tanára, aki mindkettőjük, tehát Pico és Poliziano barátságát is élvezte.

⁵⁹ Attikai hegység, mely mézéről volt híres.

⁶⁰ Χάλκεα χρυσείων. Homéros: *Íliás*. VI, 236, ahol Glaukos saját arany fegyverzetét Diomédés bronz fegyvereire cseréli. „Ekkor azonban Glaukos eszét Kronidés elorozta, / mert ez aranyfegyvert nyújtott át Tydeidésnek rézért, / százökör-értékűt a kilencökör-árért.” Ford. Devecseri Gábor.

⁶¹ Ἐπιχώριοι τοῖς Ἑλλησιν ἄττικισμοί.

⁶² Graecissare putamur. Vö. Plautus: *Menaechmi*. Prologus, 11–12.

⁶³ Az R kézirat hozzáteszi: „Delitiae nostrae iunior Laurentius Medices in oculis te gerit, amat, miratur, emulat etiam cupit. Iubet se tibi commendem dicamque ipsius plurimam salutem. Tu nos ama, ut facis.” – „Az ifjabb Lorenzo [di Pierfrancesco] de' Medici, a kedves, felnéz rád, szeret és csodál téged, sőt versengeni akar veled. Azt mondja, szóljak egy jó szót az érdekében, s szívélyes üdvözlétet küldi. Tarts meg szeretetedben!”

7. levél

Angelo Poliziano barátjának, Giovanni Pico della Mirandolának

1. Hallom, hogy korábban írott szerelmi epigrammáidat tűzre vetetted – ahogyan állítólag Platon tette a sajátjaival –, talán attól tartva, hogy ártanak megítélésednek, vagy megbotránkoztatnak egyeseket (szerintem ugyan alaptalanul, hiszen nem mentek túl semmilyen határon). Mert amennyire emlékszem, semmi nem volt ezeknél letisztultabb, kedvesebb, ékeesebb. Mivel pedig ezeket *Szerelmek*-nek nevezted el, úgy tetszett nekem, hogy a következő görög epigrammámban játsszam el e témával, hogy e *Szerelmeket* elégetted:

2. Gyakran elégették Picót sebesítve *Szerelmek*,
 már nem bírta tovább, elragadá nyilaik,
 s minden fegyverüket, tegzet s íjat felrakva halomba,
 lángjuk orozván gyújt bosszú-máglyarakást.
 Őket is elfogván kötelekkel összekötözte
 gyenge kezük, s azokat tűz közepébe veté,
 hogy tűz oltsa a lángot. Kellett, csacska *Szerelmek*,
 Múzsá-barát Picót körberajonganotok?⁶⁴

8. levél

Giovanni Pico della Mirandola Angelo Polizianónak⁶⁵

1. Mivel legutóbbi leveledben annyira dicsérsz engem, annyival tartozom neked, amennyire távol állok attól, hogy méltán dicsérj. Hiszen azzal tartozunk valakinek, amit csak úgy magától ad, nem azzal, amit megfizet. Így én is mindazzal tartozom neked, amit rólam írsz, mivel bennem semmi ilyesmi nincsen. Mint-hogy te semmi módon nem tartoztál nekem ezzel, ez egészében kedvességedből és irántam való jóindulatodból fakad. Egyébiránt, ha megvizsgálsz engem, csak csekély, jelentéktelen és szűkös dolgokra lelsz. Tapasztalatlan újonc vagyok, aki csak most lépett ki a tudatlanság homályából, még szinte egyetlen lépést sem tettem előre. Örülhetek neki, ha a tudósok maguk közé számítanak. A „nagy tudású” jelző valami egész mást takar, ami terád és a magadfajtákra jellemző. Az ilyen magasztos címek hozzám nem illenek, hiszen az irodalmi tanulmányok velejét nemcsak hogy nem tanulmányoztam át alaposan, de amit láttam, azt is egyelőre csak úgy messziről. Igyekszem majd (már most is azon vagyok) olyanná válni, amilyennek most hirdetsz engem, olyan emberré, amilyennek gondolsz, vagy szeretnéd, hogy legyek.

⁶⁴ Saját fordításom.

⁶⁵ Ugyanez a levél Pico összes műveinek bázeli kiadásában: Pico 1557. 364–365.

2. Addig is téged foglak utánozni, Angelo, aki görög írásaidban azzal menteted magad, hogy latinos vagy, latin munkáidban pedig, hogy görögös. Hasonló egérutat fogok választani: hogy a költők és szónokok azért helyeseljék műveimet, amiért bölcselkedem, a filozófusok pedig azért, mert szónoki és költői elemeket csempészek írásaimba. Mindazonáltal velem egészen más a helyzet, mint veled, hiszen (a mondás szerint) két szék között a pad alá esem,⁶⁶ s végül sem költő, sem szónok, sem filozófus nem leszek. Te olyan jól megfelelsz mindkét szerepednek, hogy nem is igazán világos, melyikben vagy jobb. A görög és latin tanulmányokat is olyan gyönyörűen felöleled, hogy mint egy jó koktélaban, összeolvadnak benned a nyelvek, és már nem lehet könnyen eldönteni, melyik volt az eredeti és melyik az idegen. Hogy latin nyelvű műveidet ne is említsem (ezeket illetően ugyan kinek engednéd át az első helyet?), ki hinné – amint azt Hadrianusról feljegyezték –, hogy egy római ilyen jól tud görögül?⁶⁷ Manuele barátunk, midőn leveledet olvasta, megesküdött rá, hogy maga Athén nincs ennyire attikai!

3. Kedves Angelo, távol álljon a hízelgés tőlem, de te olyan vagy, hogy kortársaink közül legfeljebb egy vagy két tudós mérhető össze veled (vagy tán egy sem)! Ha többen lennének ilyenek, akkor századunknak nem lenne mit irigyelnie az ókortól. Kérlek, amennyire csak tőled telik, állj neki, és verd le a rozsdát, hozd vissza a feledésből, rázd fel a tespedtségből az irodalmi tudományokat,⁶⁸ hogy a római nyelv csillogását az idő vasfoga teljesen el ne koptassa! Kalapálj ki mindig valami újat, ami a latin ügyét segíti és nevezetessé teszi, s tegyél róla, hogy amid csak otthon van, végre megjelenjen a tudósok közös javára!⁶⁹

Élj boldogul!⁷⁰

Ford. Frazer-Imregh Monika

⁶⁶ Ez a közmondás-szerű kifejezés egy Cicero kárára elkövetett tréfa emléke, amelyet Seneca jegyzett fel: *Controversiae*. 7, 3, 9; majd Macrobius: *Saturnalia*. 2, 3, 10.

⁶⁷ Ifjabb Plinius: *Epistulae*. 4, 3, 5. Mai kiadásai Arrius Antoninus adják meg az említés címzettjeként, de egyes kéziratokban valóban Hadrianus szerepel.

⁶⁸ „Literas quantum potes a situ recipe, ne nitor ille Romanae linguae iniuria temporum obsolescat.” A situs kifejezés ideillő három értelme: 1. rozsdá vagy penész; 2. tespedtség; 3. feledés. A recipe és az obsolescat a második és harmadik jelentéshez áll közelebb, a nitor viszont az elsőhöz. Ezért mindhárom lefordítottam, az eredetiben azonban csak egy fordulat szerepel.

⁶⁹ Pico így folytatta: „Ego quidem ut te ipsum, ita tua omnia amo atque desidero, tum eo magis quod te mihi exemplar proposui ad quod effingar, etsi is es quem ut sequi omnes debent, ita consequi pauci possunt.” – „Szeretem és vágyom minden írásodat, ahogy társaságot is, annál is inkább, mivel példaképemnek állítottalak téged magam elé, amilyené válni szeretnék, még akkor is, ha olyasvalaki vagy, akit bár mindenkinek követnie kellene, kevesen képesek elérni.” Pico 1557. 365. Pico ekkor tizennyolc esztendő volt.

⁷⁰ Az M kézirat hozzáteszi: Idibus Iul. 1481 Mirandula – Mirandola, 1481. július 15.

FORRÁSOK

- Branca, Vittore – Stocchi, Pastore (eds.) 1972. Angelo Poliziano: *Miscellaneorum centuria secunda*, per cura di, Firenze, Alinari.
- Butler, Shane (ed., transl.) 2006. Angelo Poliziano: *Letters*. Vol. 1, Books 1–4. (The I Tatti Renaissance Library 21.) Cambridge Mass., London.
- Celenza, Christopher S. (ed.) 2010. Angelo Poliziano's *Lamia*. Text, translation, and introductory studies. Leiden–Boston, Brill.
- Curti, Elisa (ed., transl.) 2016. Angelo Poliziano: *Lettere volgari*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Dyck, Andrew R. – Cottrell, Alan (eds., transl.) 2020. Angelo Poliziano: *Miscellanies*. Volume 1. Cambridge, London, Harvard University Press.
- Fantazzi, Charles (ed., transl.) 2004. Angelo Poliziano: *Sylvae*. Cambridge, London, Harvard University Press.
- Giovanni Pico della Mirandola 1557. *Opera omnia*. Basileae, per Henricum Petri.
- Knox, Peter E. (ed., transl.) 2018. Angelo Poliziano: *Greek and Latin Poetry*. Cambridge, London, Harvard University Press.
- Lo Monaco, Francesco (ed.) 1991. Angelo Poliziano: *Commento inedito ai Fasti di Ovidio*. Firenze, Olschki, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. Studi e testi. XXIII.
- Orvieto, Paolo (ed.) 2017. Angelo Poliziano: *Poesie*. Roma, Salerno Editrice.
- Simioni, Attilio (ed.) 1913/1939. Lorenzo de' Medici: *Opere*. Vol. I. Bari, Laterza.
- Simonetta, Marcello (ed.) – Fortunato, Gerardo (trad.) 2012. Angelo Poliziano – Gentile Beccchi: *La congiura della verità*. Testo latino a fronte. Napoli, La scuola di Pitagora editrice.
- Simon Gyula (ford.) 2003. Angelo Poliziano: *Stanzák – Orfeusz története – Le Stanze – Fabula di Orfeo*. Budapest, Eötvös József.
- Tateo, Francesco (ed.) 1972. *Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano*. Bari, Laterza.
- Zollino, Giorgia (ed.) 2016. Angelo Poliziano: *Praelectiones* 2. Edizione Nazionale delle Opere di Angelo Poliziano, testi IX. 2. Firenze, Olschki.

IRODALOM

- Atti 1957. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, 23–26 settembre, 1954). Firenze, G. C. Sansoni.
- Bacchelli, Franco 2015. *Giovanni Pico della Mirandola*. DBI. Volume 83. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/pico-giovanni-conte-della-mirandola-e-concordia_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pico-giovanni-conte-della-mirandola-e-concordia_(Dizionario-Biografico))
- Bigi, Emilio 1960. *Angelo Ambrogini, detto il Poliziano*. DBI. Volume 2. Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/ambrogini-angelo-detto-il-poliziano_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/ambrogini-angelo-detto-il-poliziano_(Dizionario-Biografico)) (Letöltés: 2023. szeptember 13.)
- Carrara, Enrico 1935. Angiolo Poliziano, in *Enciclopedia Italiana*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/angiolo-poliziano_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angiolo-poliziano_(Enciclopedia-Italiana)/) (Letöltés: 2023. szeptember 13.)
- Frazer-Imregh Monika 2020a. „Ki remélhet magának nagyobb isteni segítséget?” – Angelo Poliziano vigaszlevele Giovanni Pontanóhoz Ferrante király halála alkalmával. *Antikvitás és Reneszánsz*. 6. 43–68. DOI: 10.14232/antikren.2020.6.43-68
- Frazer-Imregh Monika 2020b. Poliziano levele Piero de' Medicihez Róma, Firenze és Fiesole nevének etimológiájáról. *Orpheus Noster*. 38/2. 103–109.
- Frazer-Imregh Monika 2020c. Adalékok Marsilio Ficino De vita című művének utóéletéhez – Hogyan került a De vita Angliába? *Antikvitás és Reneszánsz*. 5. 107–126. DOI: 10.14232/antikren.2020.5.107-126

- Frazer-Imregh Monika 2021a. „Gondold azt, hogy nem is levelet, hanem [...] az emberi élet minden kényelmét küldöd” – Angelo Poliziano és Girolamo Donato levelezése. *Antikvitás és Reneszánsz*. 7. 225–254. DOI: 10.14232/antikren.2021.7.225-254
- Frazer-Imregh Monika 2021b. Poliziano ódája Giuliano de’ Medici halálára. Bevezető és forrásközlés. *Ant. Tan.* LXV/2. 255–260. DOI: 10.1556/092.2021.00018
- Frazer-Imregh Monika 2021c. Angelo Poliziano és Niccolò Leonicensó vitája a *Naturalis historia* egy helyéről. *Ant. Tan.* LXV/2. 261–278. DOI: 10.1556/092.2021.00019
- Frazer-Imregh Monika 2021d. Angelo Poliziano bevezetője Levelci tizenkét könyve elé. *Orpheus Noster*. 41/1. 102–104.
- Frazer-Imregh Monika 2021e. Poliziano és Ermolao Barbaro levelezése. *Orpheus Noster*. 42/2. 112–120.
- Frazer-Imregh Monika 2021f. Girolamo Donato, Velence szószólója, költő és filozófus. *Orpheus Noster*. 43/3. 63–68.
- Frazer-Imregh Monika 2021g. Niccolò Leonicensó orvos, filozófus, az orvostudomány újkori reformjának atyja. *Orpheus Noster*. 43/3. 69–80.
- Frazer-Imregh Monika 2021h. Angelo Poliziano és Battista Guarino levelezése. *Orpheus Noster*. 43/3. 97–104.
- Frazer-Imregh Monika 2021i. Reneszánsz hősök – a tudós költő és pártfogója. Angelo Poliziano levele Lorenzo de’ Medici haláláról. In Csízy Katalin – Hóvári János (szerk.) *Hősök, mártírok, áldozatok, szentek*. Budapest, KRE–L’Harmattan. 155–172.
- Frazer-Imregh Monika 2021j. A tudós humanista küldetése és társadalmi szerepvállalása – Gioviano Pontano. *Studia Caroliensia*. 139–152.
- Frazer-Imregh Monika 2022. Angelo Poliziano: *Levelek*. II. könyv, 1–2. levél (Filippo Beroaldo). *Orpheus Noster*. 46/2. 81–82.
- Frazer-Imregh Monika 2023a. Tévedett-e az Idősebb Plinius? Angelo Poliziano és Niccolò Leonicensó vitája a *Naturalis historia* egy helyéről. In Takács László – Tóth Orsolya (szerk.) *Az antik nevelés és öröksége*. (Hereditas Graeco-Latinitatis X.) Debrecen, Debreceni Egyetem. 112–135.
- Frazer-Imregh Monika 2023b. Angelo Poliziano és humanista rajongói. *Antikvitás és Reneszánsz*. 11. 169–180. DOI: 10.14232/antikren.2023.11.169-180
- Marrone, Daniela 2016. Thomas Linacre and the Italian Humanism. Philological and Interpretative Aspects in Linacre’s Translations. In D. Marrone – G. Thiene – L. Luxon (eds.) *English Students of Medicine at the University of Padua during the Renaissance*. Padova, Padua University Press. 45–76.
- Orvieto, Paolo 2009. *Poliziano e l’ambiente Mediceo*. Roma, Salerno Editrice.
- Papp Eszter 2010. La sezione dantesca della Raccolta aragonese. *Orpheus Noster*. 2. 125.
- Roggia, Carlo Enrico 2011. Poliziano. In *Enciclopedia dell’Italiano*.
https://www.treccani.it/enciclopedia/poliziano_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/

Frazer-Imregh Monika: *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban*. Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L’Harmattan, 2022.

2022-ben jelent meg Frazer-Imregh Monika legújabb monográfiája, melyről 2023. március közepén hallhattunk a Szabadbölcész Dispután. A könyv megírását Marsilio Ficino: *Három könyv az életről* című munkássága ihlette (Ficino 2023), ugyanis a mű fordítása közben összegyűlt kutatási anyag érdemesnek bizonyult egy különálló kötet kiadására. A *De vita libri tres* Ficino egyik legkülönösebb műve. Az orvos filozófus-teológus most életvezetési tanácsokat, praktikákat tár elénk, melyek elősegítik az ember, de különösen a tudós egészségének fenntartását, hiszen „a művészet hosszú, és csakis egy hosszú élet során tudjuk azt elérni” (Ficino 2023. 102). Mindezt korának összetett és sokrétű kontextusában teszi meg. Így a mű megértéséhez szükség van – hogy néhányat megemlítsünk – a mitikus és szimbolikus nyelvezet tanulmányozására, az asztrális vonatkozások és az asztrológiatörténet ismeretére, a mágikus íráskor vizsgálatára és nem utolsósorban az ókori orvostudomány beható ismeretére Alkmaiontól egészen Galénoszig. Frazer-Imregh Monika ezen izgalmas témakörök kutatásaiból származó ismereteit osztja meg könyvében, melyhez kimerítő bibliográfiát is nyújt olvasója számára. A kutatói munka során összegyűlt anyagon kívül a *De vita* tematikájáról, utóéletéről és felosztásáról is olvashatunk a kötetben.

A mű első szerkezeti egysége a *De vita* keletkezésének körülményeivel, korai szövegkiadásával és fordításaival kezdődik. Ezt követően a galénoszi értelembe vett szellem (*pneuma*) fogalmával találkozunk, annak fajtáival és funkcióinak ismertetésével. Erre épül rá a következő fejezetben taglalt négy testnedv és négy temperamentum tana, mely kulcsfontosságú szerepet tölt be Ficino művében. A négy testnedv négy különféle vérmérsékletért¹ felel az ember szervezetében. A testnedvek mértékétől függően változik az ember habitusának milyensége: „vidám-vérmes-bolondos (szangvinikus), epés-haragos (kolerikus), bánatos-hallgató (melankolikus) és közömbös-közönyös (flegmatikus).” (25)² A négy elem megfeleltetéseit táblázatokba rendezve is kézhez kapja az olvasó. A négy nedv közül a fekete epe (*ή μέλαινα χολή*) kapott kiemelt szerepet a zseni habitusának tekintetében, melynek külön fejezetet is szentel a szerző.

¹ Érdekes, hogy a vér leülepedésekor négy különböző réteget képez. Ez megfeleltethető a testnedv-tan négy komponensével. A kísérletet Robin Fähræus svéd orvos-hematológus dolgozta ki (lásd bővebben a kötetben: 24).

² A zárójelben megadott oldalszám a recenzent által vonatkozó.

A második szerkezeti egység, mely egyben a legterjedelmesebb része a könyvnek, a *De vita* három könyvének tematikájáról, előzményeiről és tanításairól szól. A könyvek vázlatos, tiszta ismertetése megragadhatóbb, egyszerűbben értelmezhető leírást nyújt az olvasó számára. Az első két – stílusában egymáshoz közelebb álló – könyv ismertetése után, több alfejezeten át tartó asztrológia- és mágia-történeti kitérő következik, amely elkerülhetetlen a harmadik könyv értelmezéséhez. Nem is meglepő, hiszen a *De vita coelitus comparanda*³ már címében is explicit módon magában foglalja megközelítésének asztrális, mágikus irányultságát. Az alfejezetek a 12–13. századi Európa asztrológiai törekvéseitől a szöveg haladtával, mind a térben, mind időben a 15. századi Firenzére összpontosul. Mindezzel bemutatva a középkor Európájának asztrológia és asztrológia iránti érdeklődését, illetve a korábbi, főként arab, perzsa és szír területekről származó munkák fordításait. Kiváltképp érdekes mindennek a magyar aspektusa, amely külön alfejezetet kapott a műben. A reneszánsz korban Mátyás király és Vitéz János esztergomi érsek voltak hazánkban az asztrológia legfőbb támogatói. Olyannyira, hogy Ficino a *De vita* utolsó könyvét Mátyás királyunknak ajánlotta. Az asztrológiai komponensek orvosi, egészségügyi célra való használata meghatározó a *De vita* III. könyvének megértéséhez. Az ide vonatkozó oldalakon betekintést nyerünk a reneszánsz kort megelőző orvosi-asztrológiai munkákba. Ezt követően mágikus források ismertetésére tér át a szöveg, ugyanis a mágikus hagyományok szintén hatással voltak Ficino művére. Ezek a szövegek részben hermetikus és neoplatonikus munkákból, részben pedig arab bölcselők forrásaiból

adódnak. Az egyik ilyen legnagyobb hatású mágikus könyv a *Picatrix* (2021), melyet több alfejezeten át tárgyal a monográfia és bemutatja, hogy az arab mű vezethette odáig Ficinót és Pico della Mirandolát, hogy „élesen elválasztották az úgynevezett természetes mágiát a szellemekkel manipuláló átkos és gonosz mágiától” (72). Ficino a *De vita coelitus comparanda*ban beszél talizmánmágiáról, jóllehet használatát nem javasolja. A *Picatrix* mellett számos más mágikus talizmánhasználatról szóló munkát mutat be a szöveg. A következő fejezetben a Ficino által felhasznált asztrológiai és mágikus aspektus filozófiai megalapozottságának vizsgálatára tér ki a szerző. Sor kerül Ficino és Plótinosz léthierarchia-rendszerének összevetésére, melyből kiderül, hogy a firenzei filozófus plótinوسي *hypostasis*okból indul ki, de részben eltér tőlük. A továbbiakban az emberi szellem és a világszellem jellemzéséről, illetve a két szellem kölcsönösen analóg működéséről olvashatunk. Így érkezünk el az utolsó könyv tematikájához, ahol az első két könyv leírásához hasonlóan érhetőbb formában kapjuk meg az eredeti szöveg lényegét.

A harmadik szerkezeti egységben a *De vita* utóéletét, továbbélését vizsgálja a szerző. Az egységben szereplő fő tanulmányt megelőzi és egyben elő is készíti egy fejezet, amely ismerteti, hogy hogyan hatott az angolszász tudós vonalra a reneszánsz neoplatonizmus és az orvoslás. A tanulmány Robert Burton: *A melankólia anatómiája* című művét vizsgálja meg és bizonyítja idézett hivatkozásokkal, hogy abban hol jelenik meg Ficino *De vita* című munkája, illetve hogy az oxfordi tudós olvashatta-e a firenzei filozófus munkájának harmadik könyvét is, amely a mágikus vonatkozások miatt gyakran kimaradt a későbbi kiadásokból.

A negyedik rövid szerkezeti egységben Ficino életrajzáról olvashatunk kronolo-

³ A magyar fordításban: *Miként nyerhetünk életet az égtől.*

gikusan szedve; majd az ötödik szerkezeti egységben az orvos filozófus-teológus főbb műveit, az általa végzett fordításokat és kommentárokat, kritikai kiadásokat ismerteti a szerző, valamint az angol, német, magyar, olasz, francia, spanyol, bolgár nyelvre fordított műveinek listáját közli. A függelékben felsorolt terjedelmes bibliográfia mellett a *Picatrix* tartalmi összefoglalóját is megkapja az olvasó. Ezáltal még szemléletesebbé válhat számára a hatás, melyet a 10–11. századi varázskönyv gyakorolhatott a firenzei filozófusra, illetve világhosszá válhat, mi az, ami messze távol állt gondolkodásától.

Összességében véve igencsak tág horizontú betekintést nyer az, aki kezébe veszi a kötetet, mind a reneszánsz kori „interdiszciplináris-holisztikus” valóságról, mind a *De vitá*ról és annak eszmei gyökereiről, hatásáról és utóéletéről.

IRODALOM

- Ficino, Marsilio 2023. *Három könyv az életről*. Ford. Frazer-Imregh Monika. Budapest, Helikon.
- Picatrix 2021. *A bölcs célja, Ghayat al-Hakim*. Ford. Frazer-Imregh Monika, Hamvas Endre Ádám. Budapest, Helikon.

Egy demokratikus szótár körülharcolt fogalmai

Isabell Lorey, Gundula Ludwig, Ruth Sonderegger: *Foucault jelenléte. Szexualitás – gondoskodás – forradalom*. Ford. Blandl Borbála, Boros Bianka, Czétány György, Grósz Eszter, Kővári Sarolta, Weiss János. Budapest, Typotex, 2021. 164 oldal.

A hazai Foucault-recepció mérhetetlenül gazdag és eklektikusan sokféle: a szólamyszerű beágyazódásoktól a mélyréteges applikáción át a kritikai gépezetként működtetett technikákig számos alakzata érvényesül. Egyes szövegek kiváló, más szövegek közepes fordításban kerülnek a legkülönbélebb diskurzusokba, részdiskurzusokba: ezek között kiemelten érdekes lehet például Foucault egy időben látványosan erőteljes jelenléte a magyar irodalomtudományban vagy a hazai szociológiában. Az applikációs törekvések nyilván a szociokulturális terek és társadalmi gyakorlatok anomáliái miatt is sokszor „regényesen” alakulnak: noha a magyar befogadás sikereinek és kudarcainak, hozadékeinak és paneleinek feldolgozása iránti igény már-már egyre erőteljesebbnek mutatkozik, a recepció egyre újabb, inspiratív lehetőségei is felbukkannak. A továbbgondolások kivételesen innovatív jellege miatt válhat fontossá Isabell Lorey, Gundula Ludwig és Ruth Sonderegger projektjének potenciális magyar recepciója is.

Szexualitás, gondoskodás, forradalom: e három kulcsfogalom bölcséleti megközelíthetősége alkotja a *Foucault jelenléte* című tanulmánykötet diszkurzív hálózatát. Pontosabban szólva a három tanulmányt tartalmazó kötet Foucault szexualitásról, az igazság analitikájával szembeállított jelen

ontológiájáról, illetve a forradalomról megfogalmazott elméleteit vizsgálja és revideálja queer-feminista szemszögből.

Gundula Ludwig *A szabadság ígérete és a hatalom technológiái* című, a kritikai társadalomelmélet aspektusait érvényesítő tanulmánya Foucault testfelfogásából indít: a szexuális identitás a hatalom működésének eredménye. A kapitalizmus, az állam és a bio-hatalom hármasság és a szexualitás viszonyát Ludwig a neoliberalizmus queer társadalomkritikai perspektíváiból vizsgálja. A bio-hatalomnak köszönhető, hogy a szubjektumok a szexualitásukat meghatározott módon éljék meg, s ezek eredményezik az identitások, életmódok konstrukcióit, melyek segítségével a kapitalizmus a test „optimalizálása” révén a népeiséget irányítható tömeggé alakítja. A hatalom a népeiséget optimalizálандó és minimalizálандó tendenciáknak vetette alá: Foucault világossá teszi, hogy a test uralásának mikrohatalmát a társadalmi test makrohatalmával a szexualitás kiemelt módon kapcsolja össze. A neoliberalizmus kormányzási mentalitása nem vezet az állam visszavonulásához, hanem (és itt Ludwig Wendy Brown és Johanna Oksala nézeteire alapoz) antidemokratikus vagy erőszakos jegyeket mutat. A piac racionalizálása rávetül a szexuális politikára is, melynek alapvető igénye

egy „demokratikus szótár” kialakítása. Ennek köszönhető például a szexualitás természetes funkcióinak kiterjesztése a reprodukción túlra, az azonos neműek életformáira, megteremtve ezzel a szexuális önkontroll helyébe lépő szexuális önrendelkezés ideálját, melynek köszönhetően a sokféleség a tolerancia jegyében flexibilissé tette a szexualitás-diszpozitívumot. A szubjektumokat a rendszer saját individualitásukat kibontakoztató „vállalkozókká” teszi, akik a szexualitásban saját önmegvalósításukat és szabadságukat keresik. A heteronormativitás bináris oppozíciói (tiltott/megengedett, nő/férfi) a normativizálás technikája révén uralkodnak. De a neoliberális társadalomban az azonos nemű életformák is befogadást nyernek a heteronormalizációként elgondolható technika révén. Isabell Lorey ezt nevezi „normalizáló immunizációnak”: az integrálható életmódok és a heteronormatív életmódok hasonlóságát ugyanis meg kell konstruálni, hogy a korábban kirekesztettek „fegyelmezett szexuális gyakorlatokat sajátítsanak el”. A normalitáskontinuum létrehozása a szexualitás-diszpozitívum flexibilizációja révén Ludwig szerint a „privatizációra” épül, és magánügyként depolitizálódik. A veszély abban áll, hogy a kockázatok privatizálódása révén a társadalom „a szubjektumokat erőszakosan kiteszi a piac romboló hatásainak”. A „toleráns” heteronormalizáció is az államhoz köt, akár a merev heteronormativitás. A homofóbia „antieurópaiként” való megkonstruálása ugyancsak a heteronormalizáció kísérőjelenségévé válik, és új dichotómiát eredményez (a muszlim, a nem fehér, a migráns stb. csoportokkal szembeállított idealizált, toleráns nyugati emberét): a cenzúra határai változnak ugyan, de „a heteronormalizáló politikák folytatják az erőszakgyakorlást” bizonyos technikáit. Ráadásul nem nehéz addig a következtetésig eljutni, hogy „a lesbiku-

sok és a melegek normalitáskontinuumba való integrálása egyúttal a szexualitástól való megfosztásukat jelenti”.

Már Robert Maggiori is úgy értelmezte a *Védelemre szoruló társadalom* című, a test–szexualitás–szaporulat hármasságát társadalmi dimenzióba ágyazó könyv koncepcióját és a szuverenitásmoделlek tartóhatatlanságával párhuzamos biohatalom megjelenését, hogy „Foucault szerint a fájgyűlölet tölti be a halál funkcióját a biohatalom ökonómiájában”, ami a hatalom technológiájával és nem az ideológiával függ össze.

Edith Sonderegger *Foucault cinikusa* című dolgozata Foucault és a cinikus filozófia viszonyrendszerével foglalkozik. A cinizmus mint kritikai praktika, ellenállás, a fegyelmezés alóli megszabadulás jelenik meg. A parrhészia fogalma ebben a kontextusban válik kiemelten fontossá: a kritikai beszéd kockázatos, akár életveszélyes viszonyok közötti alkalmazása az igazsághoz való személyes viszony képe is. A parrhészia („mindent kimondás”) lehet politikai (az athéni demokráciában alakult ki), etikai (Szókratész környezete és hatása), illetve cinikus (látványos performanszok, az „igazság botránynak” kiugrasztása). Foucault-t a cinikus ragadja meg, nemcsak az elitizmusellenesség, az írásbeli rögzítés elvetése vonzza, hanem a „cinikusok botránys szegénységi gyakorlatai” is. A cinikusok aktivizmusa a politikai küzdelmekhez vezető útnak tűnt, a kritikai beállítottság egy formája lehet, mely a maga leleményes módszereivel a kormányzat kitartó elutasításához vezet.

Isabell Lorey *A forradalmi gyakorlatok visszatérése az infimítvó jelenben* című tanulmánya egy madridi tüntetés leírásával indít, majd Foucault egyik öndefiníciójára köt rá, mely szerint ő a historizáló történelemfilozófiával szemben a „jelenkor történésze”. A „győztesek rácsozó és berácsozott történelme” helyett a koherens

szubjektumot feloldó tapasztalatokat rögzítő testeket köti a történelemhez, mely ráadásul nem folyamatos, hanem Nietzsche nyomán genealogikus jellegű, azaz a törésekre, az eseményekre és a kezdetekre összpontosít, és elsősorban az affekciók és az afficiációk érdeklik. Az identitás is ebben a kontextusban a „mások általi sokféle afficiálás terméke”. A nyelvtani jelen idő és a végtelen jelentésárnyalatai találkoznak az infinitív jelen fogalmában, s ezt a találkozást Deleuze nyomán „eseményértelennek” nevezi el. Ebben a jelenben az esemény ismétlődése ok, utánzás vagy hasonlóság nélkül következik be, a jövő lényegében a „kiterjedt jelenben” létezik. A kritika a kiskorúsítás elleni lázadás a hatalommal, az autoritással szemben, mely beállítottsággá válik, aminek köszönhetően „a számtalan újrakezdés a transz-

verzális visszatérésben konstituálódik”, a kritikai beállítottság pedig „a felvilágosodás aktualizálását jelenti”. A tanulmány a részvételi demokrácia visszatérésének, a „forradalmi gyakorlatok” megismétlődéseinek törvényszerűségeivel foglalkozik.

A kötethez Weiss János írt értelmező, esszéértékű utószót: ebből nem pusztán az értekezések szerzőinek gondolkodásmódja derül ki, de például az olyan „körülharcolt” fogalmak, mint a kritika vagy a hatalom kontextuális analízise is kibontakozik. A fordításban szereplő kulcsfogalmak egy terminológiai szótár segítségével kereshetők vissza az eredeti szövegekben, s ez nagyban megnöveli a szövegek nemzetközi párbeszédkészségét. A magyar kötet az MTA–PTE Kritikai Tanulmányok Kutatócsoport elismerést érdemlő csapatmunkája.

A piszoáron innen és túl

Csordultig Duchamp-mal – Tanulmányok a Forrás 100. évfordulójára.

Szerk. Tánczos Péter. Maecenas Maecenatum I. Balmazújváros, Debrecen, Veres Péter Kulturális Központ, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. 156 oldal.

A *Csordultig Duchamp-mal* című tanulmánykötet a *Maecenas Maecenatum* sorozat első tagjaként egy 2017-ben – az 1917-ben kiállított *Forrás* című mű századik évfordulóján –, Balmazújvároson, a Veres Péter Kulturális Központ, a Partiumi Keresztény Egyetem és a Debreceni Egyetem Filozófia Intézete által rendezett konferencia anyagából válogat. E konferencia, így a kötet tárgya is elsősorban Marcel Duchamp személye, illetve paradigmaváltó munkássága. A kötetben a fent említett találkozó anyagából tíz tanulmány és egy kiállítás-kritika olvasható.

A borítón Julian Wasser *Duchamp a Forrás előtt dohányzik* című képét láthatjuk, amelyen a művész a piszoár mellett, annak szinte hátat fordítva szívja cigarettáját. A fotó, úgy hiszem, kellőképpen reprezentálja Duchamp művészi tevékenységét, felfogását. A saját művének hátat fordító alkotó már önmagában érdekes kérdéseket vet fel, azonban a dohányzás mint általában az épületen kívül vagy arra kijelölt helyen folytatott tevékenység folytatása egy kiállítási tárgy mellett, a galéria már-már szakrális terében önmagában is értelmezhető egyfajta provokatív gesztusként – eltekintve attól, hogy Duchamp maga ennek tudatában volt-e vagy sem.

A rövid, Sós Csaba és Tánczos Péter által írt bevezetőben rálátást nyerhetünk a

kötet keletkezési körülményeire, illetve felépítésére is. A tanulmánykötet összességében négy részre tagolódik. Az első fejezetben lévő három tanulmány elsősorban Duchamp alakjának és recepció-történetének vizsgálatával foglalkozik, a másodikban négy teoretikus kitekintést olvashatunk, a harmadik blokk pedig Duchamp és a kortárs művészet között fennálló viszonyokat igyekszik vizsgálni. A negyedik rész egy kiállítás-kritikát tartalmaz, mely a fent említett konferenciához kötődve megrendezésre került, *Forrás 100 – Duchamp itt járt* nevet viselő kiállítást mutatja be, az ott kiállított munkákból válogatva, melyek értelemszerűen szintén Duchamp paradigmaváltó munkásságára reflektálnak.

A bevezetőt követő első fejezet a *Duchamp-kontextusok* címet kapta, s benne három esszét olvashatunk, melyeknek tárgya – ahogy fentebb is említettem – elsősorban Duchamp alakja, illetve recepció-története. Az első tanulmányban Házas Nikolettta az alkotóhoz fűződő kánon nemzetközi és hazai toposzait veszi sorra s viszonyítja egymáshoz. A nemzetközi szférát vizsgálva többek között megismerhetjük az androgün-aggregény *Életművész* vagy az újító prekonceptuális művész alakját, a magyar recepció felől pedig Duchamp mint (sakk)mester és mint egy nyugati szabadság-

ikon elevenedik meg előttünk. Házas megemlíti, hogy a Duchamp személyéhez köthető „jelenséget” alapvetően az *értelmezői közösség* hozta létre (13). A különféle tézisek ütköztetéséből pedig egyebek mellett az is kirajzolódik, hogy Duchamp, a művész nevéhez szervesen kapcsolódik a szabadság fogalma.

Szántó Ildikó tanulmánya három, Duchamp személyéhez köthető aspektust mutat be, s ütközteti is őket egymással. E három pozíció, melyeknek felvételével a művészt és alkotói pályáját szemlélhetjük, a lusta, a kontár és a kurátor művész alakja. A lusta művész kivonja magát mindenmű munka alól (legyen az akár hétköznapi értelemben vett vagy alkotói munka), míg a kontár rávilágít arra, hogy a jártasság (*skill*) szerepe korunkban elhanyagolhatóvá vált. A kuratori szemlélet pedig Duchamp munkásságában már a *Boîte-en-valise* nevet viselő hordozható múzeuma kapcsán is előtérbe kerül, nem beszélve kiállítás-szervezői tevékenységéről. Szántó Ildikó Lazaretto, John Roberts és Elena Filipovic írásaira támaszkodva mutatja be e fenti három attitűdöt, s ezek közül is elsősorban az utóbbi mellett érvel, szerinte ugyanis Duchamp „se lusta, se kontár nem volt, hanem a kuratori szemlélet megtestesítője” (34).

Az első szakasz Márfa Molnár László *Kortársam, Duchamp* című tanulmányával zárul, melyben az író a humorosan dadaista cím- és alcímválasztások ellenére igencsak komoly, meghatározó, kortárs esztétikai és társadalomelméleti teóriákból kiindulva magyarázza Duchamp tevékenységének jelentőségét. Elsőként a művészettörténet szemszögéből vizsgálja a szerző azt, mennyire polarizált álláspontokat képes kirajzolni Duchamp munkásságának értelmezése, majd esztétikai megközelítésben Nicolas Bourriaud bricolage-fogalma, a formaalkotás kiterjesztésének lehetősége, valamint Luigi Pareyson forma-értelme-

zése is előtérbe kerül. Márfa tanulmánya végén a feminizmus, illetve a huszadik századig a művészeti és művészetelméleti területeken uralkodó maszkulin dominancia is említésre kerül a duchamp-i munkásság tükrében. A szerző rávilágít arra, hogy a huszadik századig számos művészeti ágban nem találhatunk női művészt (így például az építészet, szobrászat, zeneszerzés vagy drámaírás területén), és a század végéig elméleti területen sem találkozhatunk női szerző által létrehozott esztétikával vagy művészettörténettel. „Az esztétikai folyamatban a legutóbbi időkig a nő legfeljebb a hálás közönség vagy az aktmodell szerepét tölthette be, de csak úgy, ott és akkor, ahol és amikor a domináns maszkulinitás jónak látta” – írja Márfa (40). Úgy véli, többek között Duchamp is egyike volt azon férfi alkotóknak, akik gesztusaikkal utat nyitottak a női alkotóknak és gondolkodóknak a művészet területén.

A kötet második fejezetében négy teoretikus kitekintést olvashatunk (ez a szekció címe is), melyek elsősorban Duchamp alakjának és műveinek elméleti, esztétikai-filozófiai hátterét igyekeznek felvázolni különféle nézőpontokat hangsúlyozva. Horváth Gizella tanulmányában Kantot és Duchamp-ot veszi *forrásul*, illetőleg a kanti esztétikai paradigmát igyekszik alapul venni a duchamp-i életmű értelmezéséhez, aki „úgy folytatja Kant művészetfelfogását, hogy a legtöbb ponton szakít vele” (44). A kanti paradigmából olyan fogalmak kerülnek előtérbe, mint például a zeni alakja vagy a szép fogalomnélkülisége. Az alkotó kapcsán pedig olyan napjainkban is égető problémákat jár körül a szerző, mint például a műalkotás hagyományos fogalmának eltörlése, a múzeumnak mint a művészet templomának háttérbe szorulása, vagy éppen a szerző halálának kérdésköre. Mindezt Duchamp számos alkotásával illusztrálja Horváth, így pél-

dául többek között megemlíti a Leonardo *Giocondáját* kifigurázó L.H.O.O.Q. (*Elle a chaud au cul – Meleg a fenéke*) című művet, a *Miért ne tüsszentsünk Rrose Sélavy?* nevet viselő asszablázst, a *Boîte en valise (Doboz a bőröndben)* nevezetű hordozható műzeumot, a *Forrást*, amely egyike a művész legismertebb munkáinak, illetve az alkotó halála után bemutatott *Étant donnés-t*, mely a befogadó aktív részvételére számít.

Valastyán Tamás *Forrásviszonyok az esztétikában* című tanulmányában Duchamp paradigmaváltó tevékenységének esztétikatörténeti eredeteit, illetve esztétikai *forrásviszonyait* vizsgálja fel. Marquard kompenzációs modelljét alapul véve, valamint Schelling és Novalis mellett Karinthy írásait felhasználva igyekszik magyarázni a Duchamp-féle „esztétikai ozmózis” koncepcióját, melynek alapján Duchamp a művészt és a befogadót egyenrangú szabadsággal felruházva tételez fel egyfajta egyensúlyi állapotot. Ennek alapján Duchamp lényegében arra hívja fel a figyelmet, hogy a befogadó is részt vesz a teremtési folyamatban, melyet gyakran egyoldalúan csupán az alkotónak tulajdonítanak. Így például a *Nagy üveg* esetében Duchamp vászon helyett üvegre fest, s ezzel „éppen a szemlélet nyugodt passzívítását lehetetleníti el, s olyan teret, térközt teremt műve köré [...], amelyben a nézőt effektív társalkotóként lépteti fel” (73).

Tánczos Péter írásában a késő modernitást vizsgálva arra kíván rámutatni, hogyan válhatott a művészi formanyelv részévé a tudományos kísérletezés, illetve a technikai találmány. Az imitatív megtevesztés eredete kapcsán Rejtő Jenő *Egy bolond százat csinál*, valamint Laurence Sterne *Tristram Shandy úr élete és gondolatai* című regénye kerül előtérbe, az áltudományosság esztétikai szempontjainak vizsgálata során pedig többek között Kant és Kleist munkáit applikálja a szerző. Ezt követően Duchamp művei – azon belül is

elsősorban a *Nagy Üveg* – vizsgálatán keresztül rajzolódik ki előttünk Alfred Jarry patafizika-koncepciója, amely valójában „a képzeletbeli megoldások tudománya, mely bizonyos vázlatos körvonalakhoz olyan tulajdonságokat rendel szimbolikusan hozzá, melyeket általában a tárgyak virtualitása határoz meg” (Jarry *A patafizikus Faustroll doktor cselekedetei és nézetei: Új-tudományos regény* című szövegét idézi a szerző [85]).

A teoretikus fejezetet Szabó L. Imre tanulmánya zárja, melyben Tózsér János és Bács Gábor ellen érvel azon tézisük kapcsán, mely szerint „a műalkotásokat (legalábbis a képzőművészeti és a zenei műveket) *perceptuális tulajdonságaik* teszik műalkotássá” (a Tózsér–Bács szerzőpárost idézi Szabó [90]). Ebből következően állítja a szerzőpáros azt is, hogy Duchamp *Forrása* nem nevezhető műalkotásnak. Szabó L. Imre ezen állítások ellenében meggyőző érveket felsorakoztatva áll Duchamp oldalára, állítása szerint ugyanis nem perceptuális dolgok határozzák meg azt, hogy valami műalkotás vagy sem, ahogyan az esztétikai kifejezéseket sem lehet perceptuális tulajdonságokkal meghatározni. A *Forrás* pedig a szerző szerint valahol a műalkotás és a használati tárgy határvonalaira helyezhető a maga konceptuális kétértelműségével.

A kötet harmadik, *Duchamp-gyakorlatok* című fejezetében három olyan esszé olvashatunk, melyek elsősorban kortárs kontextusban értelmezik Duchamp alkotói tevékenységét. Hausmann Cecília írásában a dadaizmus kortárs művészetel való viszonyát vizsgálva mutat rá többek között a dadaista idegenségformák és napjaink művészetének összefüggéseire. A tanulmányban az 56. Velencei Biennálé néhány kiemelt alkotásán keresztül mutat rá a szerző a dada idegenség-élményének hatásaira korunk művészetében. A dadaista hatásokat Hausmann olyan szempontok

alapján magyarázza, mint a mindennapi valóság elemeinek beemelése, a provokáció, a műfaji és materiális heterogenitás, a káosz mint szervezőelv, valamint a művész szerepének megkérdőjelezése. A tanulmány záró bekezdésében előtérbe kerül Mario de Micheli gondolata, aki szerint „a Dada megöli a Dadát” (De Micheli *Az avantgardizmus* című könyvét idézi a szerző [128]). A különféle idegenségformák ugyanis folyamatosan újratermelték magukat az elmúlt száz évben, mivel

a jelenkor ugyanúgy az ipai társadalom, a háborúk és a szorongás világa, mint ahogy a dadaizmus ideje az volt. A különbség és a probléma nyitja viszont ebben állhat: azok a művészi alakzatok, amelyeket a művészet száz éven keresztül újratermelt [...], számunkra már nem idegenek (128–129).

Weiss János *Egy bicikli rejtélyei* című esszéjében Andreas Slominski egyik, cím nélküli alkotását elemzi, mely pusztán egy szatyrokkal telepakolt kerékpár, egy múzeumban kiállítva. Weiss elsősorban azt vizsgálja, mennyiben tekinthető ready-made-nek ez a műalkotás, illetve Adorno esztétikai írásait beemelve többek között az is kirajzolódik előttünk a szöveg olvasása közben, hogy milyen véleményen volt a német filozófus a fent említett műfajról. A ready-made kapcsán természetesen szóba kerül Duchamp *Forrás (Fountain)* címet viselő munkája, amelynek 1917-es kiállításától kezdve számítja Weiss – nem alaptalanul – a kortárs művészet kezdetét. A tanulmányban emellett olyan, a huszadik századi és a kortárs művészet esetében is releváns fogalmak, illetve kérdéskörök elevenednek fel, mint a konstrukció szerepe, az otthontalanság vagy éppen az individualizáció problematikája.

A fejezetet Péter Szabina *Mérföldnyi aspektus* című írása zárja, melyben a szer-

ző elsősorban Duchamp *Mérföldnyi fonal* című művének elemzésén keresztül magyarázza a kortárs művészet meghatározó szegmenseit. Duchamp ezen installáció keretén belül egy kiállítótér különböző pontjait kötötte össze fonallal, mintegy pókhálószerűen. Péter Szabina ezt az alkotói gesztust értelmezve többek között arra is megpróbál választ adni, hogy vajon mi lehetett a művész szándéka mindezzel. A befogadónak egyfajta akadálypályát épített, vagy épp valamiféle játékba próbálta bevonni őt? Így vagy úgy, Duchamp célja vélhetőleg a befogadói aktivitás felkeltése volt, a néző kizökkentése megszokott komfortzónájából. Mindemellett többek között előtérbe kerül a szövegben Deleuze és Guattari rizóma-fogalma, illetve Umberto Eco „nyitott mű”-elmélete, aki így fogalmaz:

A mű nyitottsága és dinamikussága különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget, eleve irányt szab a strukturális energiák játékanak, s ez a játék akkor is megvan a műben, ha nem befejezett, illetve ha sok és sokféle végalakot kaphat. (Ecót idézi a szerző [146]).

Duchamp *Mérföldnyi fonalát* Péter Szabina a nyitott mű előfutáraként is értelmezi, minthogy alkotó és befogadó között egy újfajta kapcsolatot kívánt felállítani s „kísérletet tett a művészi érzékelés új mechanizmusának kialakítására” (147).

A kötetet Sós Csaba kiállítás-kritikája zárja, melyben a fent említett, 2017-es konferencia idején, annak társrendezvényeként, szintén Balmazújvároson megrendezett, *Forrás 100 – Duchamp itt járt* című kiállításról olvashatunk néhány bekezdést. A kiállításon a nagyváradai Partiumi Keresztény Egyetem Művészeti Tanszéke diákjainak és tanárainak munkáival találkozhattunk. Sós Csaba pedig

ezen alkotásokból emel ki néhányat, rámutatva a köztük és a dadaizmus, illetve Duchamp tevékenysége között húzódó párhuzamokra. Sós elemzi például Balázs Zoltán *Kút* címet viselő ready-made-jét, mely az elnevezéssel ellentétben egy vödört (vagyis a kútból történő merítésre szolgáló eszközt) jelent, felületén a kút helyét jelző tájbrázolással, Bányai Zita *József Attila – Altató* című képversét, mely szakítva a lírai érzelmességgel a szavakat üres betűkockákra cseréli, illetve Szabó Csongor-Gyula provokatív plakátját, mely Leonardo *Az utolsó vacsora* című festményét parafrazálva Krisztus alakját a *Forrással* helyettesíti. Sós Csaba felteszi a kérdést, vajon mi az, ami averzív lehet a duchamp-i gesztusban? E kérdésre pedig egy kérdéssel igyekszik választ adni:

Vajon nem a restség bizonyosfajta discsérete, az az arisztokraikus megközelítés, amely az alkotás folyamatát ötletes, ám sok esetben [...] erőfeszítést nélkülöző mozzanatok sorozatává alakítja, miközben a kritikusok kapavágásaira, a műértelmezés napszámosaira hagyja

azt a hallatlan munkát, amely elengedhetetlen a (jóformán) semminek (majdnem) mindenné alakításához? (155)

Duchamp valóban nehéz feladat elé állította értelmezőit, s talán alkotásainak enigmatikus jellege is hozzájárul ahhoz, hogy munkássága azóta is meghatározó szerepet töltsön be a művészet és művészetelmélet területén.

A tanulmánykötetet olvasva összességében rálátást nyerhetünk Duchamp alakjára, alkotói tevékenységére, s annak művészeti és teoretikus kontextusaira, napjainkig tartó hatásaira – mind elméleti, mind gyakorlati tekintetben –, illetve előzményeire egyaránt, a tanulmányok által adott esetben olyan összefüggésekre is ráeszmélve, amelyek alapján még érthetőbbé válhat előttünk a dadaizmus gesztusainak fontossága: egy olyan irányzaté, mely egy évszázad elteltével is hatást gyakorol kultúránkra. Önmagában ez utóbbi tény is alátámasztja azt, hogy Duchamp „lusta tettei” közel sem voltak értelmetlenek vagy haszontalanok.

Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola*

I. FILOZÓFIAI KULTÚRA

Tamás Gáspár Miklós gondolkodása és a Budapesti Iskola közötti kapcsolatok tanulmányozásának számos indítéka és hozadéka lehet. Ezek közül kiemelkedik, hogy itt egy olyan intellektuális helyzettel van dolgunk, amely a maga pulzáló alakulásában világosan tesz láthatóvá jó néhányat azon erővonalak közül, amelyek a 20. század utolsó harmadának magyar filozófiai életét és teljesítményeit alakították. A lukácsi örökség tisztázása, a marxizmus újra alkotásának lehetősége, valamint a filozófia társadalmi szerepének kérdése hangsúlyos hajtóerőit adták az ekkori mozgásoknak. Az e kérdésekben való állásfoglalás – amely mind Tamást, mind a Lukács iskola tagjait jellemezte – ráadásul nem pusztán tudományos, de messzire ható kulturális és politikai következményeket is generált, melyek közül nem egy ma is érezteti hatását. Ezért ez az 1970-es évek elején kiforrásba kezdő és az ekkori filozófiai megközelítések és habitusok közegeiben formálódó kapcsolat nem csupán a magyar filozófia történetének egy jelentős mozzanata, de az államszocialista időszak egy kiemelten fontos eszme- és kultúrtörténeti fejezetének része is.

Mindemellett Tamás korai gondolati útjának a Budapesti Iskola narratívái közegeiben való elhelyezése azzal az előnnyel is jár, hogy példaértékűen világít rá arra, hogy miként hat és működik valami olyasmi, amit „filozófiai kultúrának” nevezhetünk. Nem kétséges, hogy az erdélyi és magyarországi értelmiségi körök közötti ekkor intenzívvé váló kapcsolatok jelentősen felerősítették és nyilvánvalóvá tették ezeket a kulturális téteket. Egy ilyen erőterében nem csupán a figyelmet kiváltó művek vagy a kanonikussá váló megközelítések fontos fokmérők, hanem a személyes szinten jelentkező érintkezések és hatások is. Például az, hogy egy gondolkodó miért lesz példaképpé vagy igazodási ponttá valaki más számára, vagy miként válik annak kitüntetett vitapartnerévé; hogyan alakulnak

* A *Magyar Filozófiai Szemle* czzel az írással tiszteleg a 2023. január 15-én elhunyt Tamás Gáspár Miklós emléke előtt. Takács Ádám szövegének korábbi változata előadásként elhangzott a 2023. május 22–23-án Budapest Főváros Levéltára által és Szücs László Gergely szervezésében rendezett *Budapesti Iskola – Narratívák* című konferencián. Az írás a K 138745 számú NKFIH pályázat keretében készült.

ki egymásra kölcsönösen ható gondolati teljesítmények, és miként jönnek létre adott esetben a vitákon túlmutató töréspontok; melyek a nyílt és többé-kevésbé világos filozófiai pozíciók, és melyek a rejtett és lassan kikristályosodó gondolati vagy morális tétek, amelyekre gyakran csak utólag derül fény. Egyszóval, olyan helyzet vizsgálata, amelyben ezek az elemek jelen vannak – és az 1968 utáni erdélyi és budapesti filozófiai közeg jellemzően ilyen volt –, példaértékűen mutathatja meg, hogy milyen értelemben van szükség filozófiai kultúrára ahhoz, hogy filozófia lehessen.

Támás és a Budapesti Iskola tagjai, elsősorban Heller Ágnes és Vajda Mihály, illetve a Lukács óvoda, elsősorban Radnóti Sándor között kialakuló kapcsolatoknak egyaránt vannak személyes és kulturális vonatkozásai is. Ezekben azonban jól érzékelhetően a filozófiai motívumok dominálnak, amennyiben ez az érintkezés mindkét oldal számára újfajta tájékozódás lehetőségét nyitotta meg. Heller és Vajda személyes visszaemlékezéseikben hangsúlyosan kitérnek arra, hogy Tamással és rajta keresztül a Bretter-körrel való találkozás nemcsak az erdélyi magyar kultúra felfedezését, de új vagy addig elhanyagolt filozófiai szempontok elsajátítását is jelentették számukra. Heller egyenesen úgy fogalmaz, hogy Erdélyben „egy új világra leltünk, amelyik befogadott és szeretett bennünket”, miközben azt is kiemeli, hogy „az erdélyiek hatására” ébredt rá arra, hogy „a gondolatnak meg kell találnia a nyelvet, a nyelvi kifejezést”, illetve hogy „az ember megkeresheti a formákat, hogy hogyan tud játszani a nyelvvel a filozófiában” (Heller 1998. 236–237). Vajda a maga részéről a Tamással a 70-es években személyesen és levelekben folytatott filozófiai eszmecserejük kapcsán említi meg, hogy „sokat tanult Gazsitól”, és ennek tulajdonítja részben a Budapesti Iskolától való távolodását is (Vajda 2008. 66). Sőt, Tamás reflexióiból eredezteti annak a saját gondolkodásában később meghatározóvá váló motívumnak a térnyerését, hogy a tiszta elméletalkotásra való törekvés helyett – ahogy fogalmaz – „igyekeztem [...] saját életanyagomat, esetleges és gyarló biográfiámnak adalékait elméletemnek anyagává tenni” (Vajda 2008. 68). E személyes utalások helytállóságát Radnóti Sándornak Tamás *A teória esélyei* című könyvéről 1976-ban megjelent méltatása egyfajta korabeli tanúságtételként igazolja vissza. A cikk Tamás érdemei között egyaránt megemlíti, hogy számára „a gondolat eleve stílus és a stílus eleve gondolat”, valamint hogy „esszéiben nagy, és a műfajhoz illően egyszerű filozófiai gondolatokat fordít különböző átlátható életszituációkba” (Radnóti 1976. 110).

Tamásnál ezek a hatások nem voltak kevésbé erőteljesekek, de generációs és a korabeli erdélyi viszonyok jellege miatt más színezetet kaptak. Nem kétséges, hogy a Budapesti Iskola körével való találkozás az intellektuális alapító gesztusok egyikét jelentette számára. Olyat, amely az addig számára otthonos gondolati horizontokat nem csupán kitérítette, de egyúttal lehetővé tette azok kritikai reflexióját is. Ő maga egy visszaemlékezésében így számol be erről:

az egykori Lukács-körben találkoztam avval a műveltséggel, avval a civil kurázssal, avval a világra nyitottsággal, amelyet oly fájdalmasan hiányoltam romániai beszorított-ságomban, és ott találkoztam először a rendszer olyasféle ellenzésével és bírálataival, amely a változatosság kedvéért eszméket is tartalmazott. (Tamás 1991. 19.)

E megfogalmazások azt sugallják, hogy a Budapesti Iskola közege Tamás számára az újfajta tájékozódás és elismerés lehetőségét jelentette, de sejthető, hogy egyben ösztönözte saját filozófiai álláspontjának tisztázására is. Ez utóbbi pedig nála ekkor elsősorban a filozófia kultúr- és társadalomkritikai szerepének kérdésében összpontosult, amely fogékonnyá tette a marxi és lukácsi örökséggel való filozófiai számvetésre.

Ugyanakkor a tény, hogy érintkezéseikben a Budapesti Iskola és Tamás által képviselt filozófiai kultúra bizonyos fokig kölcsönösen hathatott egymásra, arra is rávilágít, hogy érdeklődésük alapjáraton nem feltétlen esett egybe. 1968-as megrendszabályozásuk után a Lukács-kör tagjai egyre vakmerőbben foglalkoztak egy kritikai marxista ontológia és társadalomelmélet kidolgozásával, amely az erdélyi magyar értelmiség számára, ha nem is volt ismeretlen, bizonyosan nem volt centrális kérdés.¹ Tamás maga is utal arra, hogy ebben az időben „a pesti filozófusok, társadalomteoretikusok a kritikai marxizmusnak részint a megteremtésével, részint a meghaladásával voltak elfoglalva, engem viszont ez, bár nem voltak előítéleteim, elméletileg nem nagyon érdekelt” (Tamás 1991. 19). Kétségtelen, hogy Bretter György és köre egyfajta kritikai fogékonysággal tekintett a Budapesti Iskola teljesítményeire. Jól illusztrálja ezt az a bírálattól sem mentes számvetés, amelyben a *Korunk* hasábjain részesítették Heller Ágnes *A mindennapi élet* című könyvének egyes téziseit és Fehér Ferenc Dosztojevsz-kij-monográfiáját.² Bretter nagyszabású, de alapjában determinisztikus „konstrukciónak” minősítette a Lukács-kör ezen elméleteit, Molnár Gusztáv viszont – Bretterrel is vitázva – nem rejtette véka alá, hogy egyenesen „utópikus” és „mitikus” jellegűnek tekinti a nembeliség, elidegenedés és történelem marxista nyelvezetét. Noha a kritikai irányultságban mutatkozott rokonság a két irányzat között, az erdélyiek láthatólag fenntartásokkal éltek egy univerzális igényű filozófiai közvetítési kísérlettel szemben társadalom és egyén, illetve morál és történelem között, és az ilyen tézisek teherbíró képességét szélesebb kulturális mezőben – filozófia, irodalom, esztétika, vallás – igyekeztek tesztelni. Számukra jól érzékelhetően a társadalmi ontológia és erkölcs marxista megközelítései

¹ Tamás szenvedélyes áttekintést nyújt ezekről a viszonyokról Bretter György magatartását középpontba állítva (vö. Tamás 2017).

² Vö. Bretter 1974a. 410–419; Molnár 1974a. 420–426; Molnár 1974b. 666–672 (utóbbi kettő újra kiadva Molnár 1976).

ki kellett elégíteni a filozófia „spekulatív” igényeit is, egyben választ kellett adni az „erdélyi lét” dilemmái által felvetett kérdésekre.³

Bretter mellett kétségkívül Tamás került a legközelebb a Budapesti Iskola-hoz. Jól jelzik ezt a 70-es évek második feléig publikált filozófiai írásainak utalásai, mely szövegek egyébként messze nem a marxizmus reneszánszának szellemében íródtak. A kötetről írt pozitív ismertetésében Hanák Tibor is hangsúlyozza, hogy a szerző filozófiai hangvétele olyan, amely messze eltér az Erdélyben vagy Magyarországon megszokottól (Hanák 1976. 60–62), arra azonban elfelejt utalni, hogy ez a hang érzékelhetően beszélgetőtársakat keres. Tamás „Lukácsot és körét” és annak „társadalom-ontológiai” irányultságát először egy 1970-es írásában említi (Tamás 1970. 2). A néhány évvel későbbi *Mi a tudat?* című tanulmányát viszont már Márkus György és Erdélyi Ágnes „kritikai észrevételeinek” szóló köszönetnyilvánítással zárja (Tamás 1976a. 204). Hasonlóan sokatmondó, hogy *A módszeről* címen Kolozsváron kiadott Descartes-szövegválogatás bevezető tanulmányát – *A módszeres kételkedés határait* – Vajda Mihálynak ajánlja (Descartes 1977. 5). Ha ehhez hozzávesszük, hogy a 70-es évek közepétől a Lukácsra és tanítványaira való hivatkozások fontos szerepet töltenek be Tamásnál a marxista filozófia különféle hagyományainak értelmezésében, akkor észrevehető egy olyan attitűd kirajzolódása, amelynek egyik fő igazodási pontját a Budapesti Iskola alkotta.

Ez az igazodási stratégia ugyanakkor sajátos formát öltött. Tamásnak láthatóan nem esett nehezére, hogy az őt érdeklő kérdéseket adott esetben kapcsolatba hozza a fiatal Marx és Lukács gondolkodásával, vagy az „emberi lényeg” és a „történetiség” marxista problematikájával (vö. Tamás 1975a. 8, Tamás 1976a. 202–204). Azt is világossá tette, hogy tisztában van vele, hogy a Lukács iskola tagjai „a marxi teória kritikai lehetőségeit akarják kiaknázni egy radikális filozófia kimunkálása érdekében” (Tamás 1976a. 149). Számára azonban a filozófia kritikai súlypontja alapján véve olyan elméleti tételekre helyeződött, amelyek nem igazán voltak részei a Budapesti Iskola ekkori gondolati eszköztárának. Szövegeiben elsősorban a nyelv ontológiai helyének és a társadalmi pozíciók kialakításában játszott szerepének kérdései, illetve az egyéni választás érték-elméleti státuszát firtató kritikai érdeklődés mutatják leginkább ezt az alternatív irányultságot. A Lukács ontológiájáról szóló 1979-es, a Budapesti Iskolának szóló tanulmányában Tamás úgy fogalmazott, hogy az Iskola nézeteinek kritikai vonatkozásai „nemzedékem számára már lingua franca: Kolakowski, Kosik, a Praxis-kör eredményeivel együtt része annak a titkos szintaxisnak, amely valamennyiünk nyelvét alakította” (Tamás 1979a. 426). Nem kétséges azonban, hogy saját filozófiai munkájában e filozófiai nyelv mellett, vagy inkább azt megelőzően, számos másikat is a magáénak tudhatott.

³ E kérdések korabeli jelentőségéről szemléletes áttekintést nyújt Molnár Gusztáv és Törzsök Erika beszélgetése (vö. Molnár – Törzsök 2003. 17–40).

Ezt a másfajta megszólalást mindenekelőtt egyrészt magának a nyelvi elemzésnek a perspektívája, másrészt a filozófiai kritika minden kötöttségtől mentes gyakorlata biztosította számára. Ez az indíttatás jellemzően Bretter Györgytől ered. Ő az, aki az ekkori magyar nyelvű filozófiában szinte egyedülállóan a hétköznapi nyelv és a hagyomány nyelvének nem formális elemzéséből igyekezett normatív támpontokat nyerni egy marxista ihletettséggű társadalomkritikai beállítódás számára.⁴ A radikális kritikai igény Bretter szinte mindegyik ekkori fiatal követőjét jellemzi, mint arra ő maga is rámutatott a *Szövegek és körülmények* című antológiához írt előszavában (Bretter 1974b. 7). De talán Tamásnál láthatjuk leginkább, hogy a kritikai attitűd olyan módon kapcsolódik a nyelvi elemzés lehetőségéhez, hogy egyrészt a logikai (Carnap, Wittgenstein) és strukturalista (Barthes, Tel Quel-csoport) nyelvfilozófiák szintjén keres elvi támpontokat saját működéséhez, másrészt a nyelvre nem csupán stílusként vagy gondolati formaként, hanem a történeti hagyományok kitüntetett érvényesülési módjaként tekint, harmadrészt e két elemzési szint metszéspontjából igyekszik kialakítani a kritikai filozófiai reflexivitás lehető legmagasabb fokát. Ezek a szempontok nem csupán szinte egységes koordináta-rendszerként fogják át *A teória esélyei* tartalmában egyébként rendkívül szerteágazó tanulmányait, de egyúttal háttérét képezik annak az éles polémiáktól sem mentes kritikai elemző munkának is, amelyet Tamás ekkor az erdélyi magyar irodalom kortárs műveinek szentel elsősorban az *Utunk* hasábjain.

II. KRITIKAI ELMÉLET

E premisszák kontextusában, minden sokrétűsége és széttartó jellege ellenére, Tamás 1970-es évekbeli gondolkodása érezhetően egy általános kritikai elmélet kialakítása felé halad. Negatív aspektusában az általa számos formában igénybe vett és tesztelt kritika feladatát a „mítoszrombolásban” és a „fikcióval való leszámolásban” jelöli meg, amely végeredményben a vizsgált irodalmi vagy filozófiai művek „nyelvi-ideológiai premisszáinak könyörtelen és leplezetlen föltárásában” áll (Tamás 1976a. 104, 106). Ahogy egy helyen világosan megfogalmazza, „a nyelvet tágabb értelemben véve, minden megmerevedett, eredeti funkciójától rég elszakadt, »pozicionálisan szakralizált«, szentté vált jelentés a kritika tárgya” (Tamás 1976a. 107). Ezt a törekvést ugyanakkor Tamás a modern és kortárs filozófia általa mérvadónak tartott irányzataival hozza összefüggésbe, illetve onnan eredezteti. Mint írja, a „marxi praxis, a husserli fenomenológia epochéja, a Roland Barthes-féle »activité structuraliste«, a nyelv kritikája stb.

⁴ Vö. Bretter 1973. Nézeteinek tömör összefoglalásához lásd Bretter 1976. 2. Bretter gondolkodásának elhelyezéséhez és értelmezéséhez lásd Mester 2010. 268–276, Mester 2018. 91–109.

mind valamiféle tevékenységre utal, és pedig kritikai tevékenységre” (Tamás 1976a. 139). Ez pedig lehetővé teszi számára, hogy a filozófiai kritika horizontját bizonyos módon egészen az ontológiai kérdésselvetések színteréig terjessze ki. Egyik elemzésében Novalishoz kapcsolódva sokatmondóan jegyzi meg, hogy „a lét legfontosabb, ha nem egyetlen bizonyítéka a szöveg [...], szakadatlanul le kell bontani, hogy tiszta kopulához érjünk. A bontásnak ez a gesztusa jelképe lehetne minden tudományos kritikának” (Tamás 1976a. 35). Ebben a felállásban a Tamás számára követendő pozitív irány legalábbis tendenciájában nem más, mint egy átfogó „radikális filozófia” kialakításának feladata: „kritikus, kritikai, criticista ontológia, ismeretfilozófia plusz manifeszt értékválasztáson alapuló társadalomelmélet.” (Tamás 1976a. 203.)

Ez a fajta filozófiai pozicionálás bizonyosan nem volt idegen a Budapesti Iskola tagjainak szellemiségétől. Jelentős különbség azonban, hogy utóbbiak szintje semmilyen hangsúlyozott, sem kritikai, sem ontológiai szerepet nem juttatnak a nyelvnek. A mindennapi élet viszonyai és az ember „nembeli lényege” közötti társadalmi közvetítések közegében a nyelvet Márkus mérvadó marxista értelmezése csupán a „társadalmi objektívációs rendszerek” egyikének tekinti (Márkus 1971. 16, 20. jegyzet). Ugyanebben az értelemben szerepel a nyelv, mint egyfajta objektívációs „homogén médium” Heller mindennapiság-elméletében (Heller 1970. 228). A Budapesti Iskola és Tamás pozíciói között itt megmutatókozó filozófiai eltérés abban a nem elhanyagolható különbségben öltött testet, hogy írásaiban utóbbi jóval szabadabban élhetett a radikális kritika polemikus és emancipatorikus lehetőségeivel. Szemben a társadalomontológia és praxisfilozófia marxista doktrinális kereteit ekkor még alig-alig feszegető Lukács-követőkkel, Tamás számos nyelvi eszköztárat igyekezett egyszerre mozgósítani és egymáshoz közelíteni. A marxizmus, a hagyományos metafizika vagy a kortárs strukturalizmus nyelvét ez éppúgy magában foglalta, mint adott esetben az irodalmi művek vagy a jobbágy panaszlevelek diszkurzív világát.⁵ Ebben ugyanakkor nem csupán az elméleti helykeresés igénye és a Tamásra már ekkor jellemző intellektuális virtuozitás játszott szerepet. A filozófiai és kulturális teljesítményeknek a nyelvi kritika eszközeivel való megragadása a történelemben formált emberi tapasztalatok ontológiai és axiológiai regisztereire volt hivatott hozzáférést biztosítani. Az erről szóló „tiszta beszédhez” pedig – amint azt egy programatikus hangvételi írásában kijelenti – „az értékeinkből levezetett kategóriák becsületes rendszerezése, a mai emberi gyakorlattal való szembesítésük” mutatja az utat (Tamás 1976b. 1286).

Kétségtelen, és ez is a Budapesti Iskolától való különbséget jelzi, hogy Tamás alig-alig törekedett ekkori nézeteinek és eredményinek rendszeres for-

⁵ E két utóbbihoz lásd például az *Egyenes labirintus* című, Pilinszkyról szóló esszét és a *Jobbágyok panasza* című szöveget *A teória esélyeiben*.

mában történő kifejtésére. Kritikai elemzéseit legtöbbször az esszé formájában adta közre. Az esszét azonban, amint egy helyen fogalmaz, „a probléma élteti” (Tamás 1972. 5), és az őt érdeklő problémák a 1970-es évek közepétől erőteljesen közeledtek a Lukács-tanítványokat foglalkoztató kulcskérdésekhez. Ezt a közeledést nem csak a Tamásnál megszaporodó Marxra és Lukács való hivatkozások jelzik.⁶ Döntő, hogy írásaiban a köznapi tudat, a nyelvi gyakorlatok vagy a kultúra értékvilágának kritikai megközelítései egy olyan alapkérdés körül kezdenek gravitálni, amely jellemzően a Budapesti Iskola hatását mutatja. Nevezetesen hogy milyen teória volna képes a polgári társadalom történeti hagyományainak és jelenbeli társadalmi konfliktusainak kritikájára és transzcendálására a hétköznapi gyakorlatok radikális értelmezéséből kiindulva? Sokatmondó, hogy *A teória esélyei* egyik írása még meglehetősen magabiztosan fogalmazott e feladat teljesíthetőségét illetően: „a társadalmi konfliktust csak azt transzcendálva, túlhaladva lehet megoldani [...]. Amit meg lehet haladni elméletben, azt meg lehet haladni gyakorlatban is. Az elmélet pedig minden adott meghaladására képes.” (Tamás 1976a. 167.) A későbbi szövegekben ez az optimizmus azonban egyre önkritikusabb pozíciónak adja át a helyét. Nem kevésbé figyelemreméltó, hogy Tamás kritikai irányultsága nem látszik osztozni sem Márkus tudományosabb, a történeti-társadalmi alternatívák marxista elemzése felé tájékozódó, sem Heller szenvedélyesebb, a „lét és legyen” feszültségterében képződő morálfilozófiai megközelítéseinek irányával. Gondolati orientációja leginkább Vajda Mihály filozófiai fejlődésének rokonságát vagy talán hatását mutatja, akivel ekkor intenzív levelezésben állt.⁷ De míg Vajda a Budapesti Iskola pozícióját egyre inkább kikezdő kritikai reflexiói elsősorban empirikusan és történetileg igyekeztek alátámasztani a „polgári társadalom transzcendálhatatlan” jellegének tézisé,⁸ Tamás ilyen irányú kételeyi elvi jellegűek voltak és egy alternatív filozófiai álláspont kialakítása felé mutattak. Abban azonban azonosság állt fent közöttük, hogy az Iskola marxista alapintencióit egyre inkább bírálандónak tekintették.

Tamás egy 1975-ben írt, de csak évekkel később a *Mozgó Világ*ban publikált esszéje kellő tanúságot szolgáltat kritikai álláspontja megváltozásáról. Mint megjegyzi, az írást annak idején „önbírálatnak és programnak” szánta, valamint „bejelentésnek a hegelizálás és az egzaktásra törekvő kritika csődjéről” (Tamás 1979b. 128). A szöveg gondolatmenete a Budapesti Iskola hatását mutat-

⁶ Lásd például *A kimondás egyszerűsége a művelődéstörténetben* című 1976-os előadást, amelynek értelmezési keretét lényegében a fiatal Marx és Lukács *Heidelbergi esztétikája* adja.

⁷ Lásd ehhez Vajda 2008. Vajda egy helyen utal arra, hogy számos levelezőpartnere körül egyedül „Gazi” volt az, akinek említést tett a Budapesti Iskolán belül 1973 után kialakult feszültségekről (vö. Vajda 2009. 8).

⁸ Vajda ekkori filozófiai érvei elsősorban az „emberiség közös eszméjének” felbomlására, illetve a „polgári társadalom szerkezetének” megváltozására hivatkoznak e kritika kidolgozásában (lásd Vajda 2015a. 386–437, Vajda 2015b. 459–490).

ja, amennyiben az emberi tapasztalatok és gyakorlatok univerzalizáló ontológiai kritikájának lehetőségét firtatja. Tamás ugyanakkor világosan jelzi, hogy egy ilyen kritika alapvetése számára több, mint kétséges. Álláspontja szerint „az ontológiai magatartás követelte tiszta fogalmak nem alkalmasak élményeink elbeszélésére” (Tamás 1979b. 127), mert maguk is történetileg adott emberi értéktételezések eredményei. Ez utóbbiak csak akkor ruházhatók fel univerzális jelentéssel, ha őket „a múltat is átgyúró, gyökeresen forradalmi gyakorlat reménye” hajtja, amelyet viszont az „univerzális közvetlen aktualitásának vágya” éltet (uo). Ezt a szerkezetet Tamás mint „utópiát” utasítja el, mert ontológiailag az emberi cselekvéseken túli valóság önállóságát tételezi fel. Mint írja, „nem hiszünk olyan objektív szellemben, amelynek az alkotók szándékaitól alapvetően különböző szándékai vannak” (uo). Ehelyett a „magunkra parancsolt nominalista kétely” nevében egy olyan pozíció kialakításának szükségességéről beszél, amelyben „értékeink nevében, elfogultan fogunk szólni, de nem próbáljuk elhittetni, hogy a filozófia az univerzum beszéde, vagy hogy a kultúra egyetemessége valóban átlépi a történelem különféle falait” (uo). Ebben a törekvésben tehát az emberi tapasztalatok történeti-kulturális szférájában való lehorgonyzásról van szó mint a filozófiai reflexió egyszerre ontológiai és kritikai talajáról. Mint az eszszé konklúziója fogalmaz,

a megismerő elméletet és az értéktételező gyakorlatot nem az evidenciaeszményhez való közelsége vagy távolsága választja el egymástól, hanem a történelmi-kulturális monászokba zárt, e zárok ellen és ellenére élő és transzcendáló ember egyszerű helyzete, kiigazítandó gyarló tapasztalata (Tamás 1979b. 128).

Tamás 1970-es évek végi filozófiai írásai két fontos ponton mennek túl saját korábbi álláspontján, egyszerre közeledve ezzel a Budapesti Iskola pozíciójához és távolodva is attól. Egyrészt kritikai alapállása egyre inkább perdöntőnek tekinti a hétköznapi tapasztalatok szintjét és szféráját, olyannak, amellyel a filozófiai reflexiónak nemcsak kiindulópontjában, de végkövetkeztetéseiben is számolnia kell. Amint azt a *Decemberi tézisek* című számvetés összegzi: „az elmélet soha nem lehet botránykőből szegletkővé, ha nem ad hangot az emberek hétköznapi, meghaladható, de áthághatatlan tapasztalatának.” (Uo.) Ez a követelmény – amely közel áll Heller Ágnes mindennapi élet elméletéhez – Tamás számára azonban abban a tanulságban összontosul, hogy a filozófia sosem hagyhatja végérvényesen maga mögött azokat a konkrét történeti és kulturális kondíciókat, amelyek kritikai elemzésére törekszik. Ezért másrésztől, elvetendőnek tekint minden olyan törekvést, amely az „emberi lényeg”, a „kultúra folytonossága”, a „történelem menete” vagy más valóságnak tételezett értékek nevében kívánja emancipatorikussá tenni a filozófiai kritikát. Így viszont egy csapásra megkerüli a Budapesti Iskola ekkori fajsúlyos dilemmáit a „radikális filozófia” mibenlétéről azzal, hogy saját álláspontját visszatérően

„nominalizmusként” jellemzi.⁹ Tamás 1970-es évek végi esszéiben ez a nominalista álláspont kétségtelül radikális újdonság. Úgy jelenik meg, mint valamely történetfilozófiai vagy ontológiai értékrealizmussal szembeni egyedül lehetséges kritikai pozíció foglalatja. Spekulatív aspektusában ez az álláspont „az univerzális értékekre vonatkozó állításaink kontingenciáját” fejezi ki, miközben tisztában van az e kontingencia általános érvényűségéből származó paradoxonnal (vö. Tamás 1979c. 88–89). Gyakorlati szemszögből azonban feloldani igyekszik ezt a paradoxont, amennyiben az egyes képviselhető értékeket időben és térben lokalizálja, visszavezeti őket alapul szolgáló tételezéseikre, és ily módon teszi őket filozófiai mérlegelés tárgyává. Mert ahogy fogalmaz, „a világon belülségi radikális képze azzal jár, hogy – valódi transzcendencia híján – a világon belül valóban elkülöníthető szubsztanciák nyersanyaga csak az értéktételezés aktív folyamata lehet” (Tamás 1976b. 1293). Ebben az összefüggésben Tamás számára a filozófia egyre inkább mint a történelem, a kultúra és az ebből kinyerhető vagy teremthető értékfogalmak kritikai feldolgozásának gyakorlata ölt formát.

III. AZ ISKOLA UTÁN

A tárgyalt időszakban Tamás két írásban foglalkozott közvetlenül a Budapesti Iskola nézeteivel és az azokat övező tágabb vagy szűkebb filozófiai kérdésekkel. 1979-ben a vajdasági *Új Szimposion*ban adta közre *Metakritikai levél Lukács György ontológiájáról* című tanulmányát „Kedves Ágnes, Ferenc, György és Mihály!” felütéssel, míg ugyanebben az évben a szintén vajdasági *Híd*ban közölte Heller Ágnes németül frissen megjelent *Vallomás a filozófiáról* című könyvéről írt értékelését.¹⁰ Mindkét szövegre jellemző, hogy egyrészt kritikailag igyekeznek számot vetni a Budapesti Iskola szellemi örökségével és irányadó értékeivel, másrészt az Iskola ekkori mozgásban vagy felbomlásban lévő filozófiai pozícióját is reflektálják, látéletét adva úgyszólván a „baloldali radikalizmus önvizsgálata” (Tamás 1979d. 780) programjának. Ezek az írások ugyanakkor határozott jelzései Tamás saját változó gondolati profiljának is.

Lukács-tanulmánya elején Tamás világossá teszi, hogy írása apropóját a tanítványoknak *A társadalmi lét ontológiájáról* adott, magyarul épp megjelent bírálata adta (vö. Fehér – Heller – Márkus – Vajda 1978. 88–114), és azt sem hallgatja el, hogy mi az, amit ebben kifogásol: azt, hogy az Iskola tagjai Lukácsot „élő vitapartnernek tekintik”. Ezzel ellentétes tézise az, hogy a lukácsi gondolkodás egy olyan ontológiai problémahalmaz örököse, amely történeti alapállásánál fogva

⁹ Lásd mindazokat a helyeket, ahol Tamás saját „nominalista” filozófiai álláspontját hozza szóba: Tamás 1976b. 1292; Tamás 1979b. 126, 127; Tamás 1979c. 88.

¹⁰ Tamás ekkoriban intenzíven foglalkozott a lukácsi örökség más, elsősorban esztétikai kérdéseivel is, amint azt Lucien Goldmann-ról írt esszéje (Tamás 1977a. 28–38) és Csehi Gyula marxista irodalomkritikájáról publikált kritikája (Tamás 1978. 4–6) mutatja.

kudarca van ítélve. Ahogy fogalmaz, „számomra éppen az az ijesztő, hogy a század (és az egész filozófiatörténet) egyik legnagyobb gondolkodójában mennyire a hagyomány és egyfajta ideológiai nyelvhasználat gondolja saját magát. A vereség méretei gigásziak” (Tamás 1979a. 425). Tamás innen kiinduló elemzései rendkívüli erudícióval és a skolasztikától Brentanóig terjedő ontológiai horizonton mozogva annak kimutatására vállalkoznak, hogy Lukács realista ontológiai alapállása voltaképpen nem tesz mást, mint saját erkölcsi-ideológiai premisszáit ruházza fel valós létjellemzőkkel, hogy azután ebből vezesse le a nembeli lényeg és az emberi történelem alakulásának alaptulajdonságait. Ezzel pedig hallgatólagosan egy olyan kvázi-teológiai létszerkezetet reprodukál, amely a világon túli isteni transzcendencia eszméje híján pusztá tautológiává redukálódik, és Lukács minden igyekezete ellenére „felfalja az egyes embert”, vagyis feláldozza az egyéni döntés, választás és létezés érvényét a valóságosnak tételezett társadalmi lét rendíthetetlen mozgásában (Tamás 1979a. 426). Tamás nem fukarkodik sem a filozófiai kontextusokkal, sem az ekszcenszív jelzőkkel annak bemutatásához, hogy ez a filozófiai pozíció morális és politikai értelemben egyaránt tarthatatlan. Mint írja, „Lukács a Legyent akarta létté változtatni ontológiája metaforáival – de így a létet változtatta Legyenné, a fönnálló vált démoni módon emphatikus erkölcsi parancsá, pontosabban: a fönnálló egyik válfaja, a bürokratikus elit intézményi-szervezeti uralma” (Tamás 1979a. 430). Mindeközben azonban azt sem mulasztja el, hogy jelezze, milyen filozófiai elképzelés volna képes megbirkózni a Lukács által kitűzött feladattal. Mert ha „a lét, a nembeliség stb. mint az egyedüli létezők szubsztrátuma és önálló univerzálé” nincs, akkor azért nincs, mert mögöttük „a létezők gyakorlati elvű, megcselekedett és elszenvedett szabályszerűségei” állnak (Tamás 1979a. 428), amelyek csak a rájuk vonatkozó különféle törekvések és képzetek függvényében és méretékében ruházhatók fel léttel. „A baloldal szerintem vagy nominalista lesz, vagy elárulja választott értékeit. Vagy-vagy” (Tamás 1979a. 431) – zárul az írás.

Tamás a lukácsi ontológiát bíráló tanulmányában utal rá, hogy tisztában van vele, hogy a Budapesti Iskola aktuális pozíciója nem osztja a hagyományos marxizmus alapállását és más poszt 68-as elméletekkel egyetemben „nem a létet keresi, hogy választásai abszolútságát természet adta tárgyiségében stilizálja egyetlené, hanem megpróbálja kikísérletezni (gondolatban!), hogy általános törvényhozás elvéül szolgálhat-e maximája” (Tamás 1979a. 426). Ez a kérdéskör áll Heller Ágnes *Vallomás a filozófiáról* című könyvéről nyújtott értelmezésében.¹¹ Elemzése első lépésként arra vállalkozik, hogy Heller új filozófiai projektjét úgy mutassa be, mint amely megszabadult a „radikális forradalmi cselekvés” marxista utópiájától, de meg kívánja őrizni a filozófiai radikalitását a mindenkori világhelyzetre való kritikai reflexió és vita, illetve az emberi választás szabadsá-

¹¹ Ez a könyv, amely először 1978-ban németül jelent meg, *A filozófia radikalizmusa* címmel látott napvilágot magyarul 2009-ben (vö. Heller 2009).

gának ezt megalapozó téziseiben. Arra is rámutat, hogy ez a koncepció részben Habermasnak a racionális értékvita lehetőségét az uralom nélküli kommunikációban lehorgonyzó elméleti javaslatain alapul (Tamás 1979d. 780). Ebben a kontextusban Tamás Hellernek azt a tézisé, melyet úgy fogalmaz meg, hogy „a filozófus nem közvetíthet lét és legyen között; a közvetítés a Van és a Legyen között csak az egyes emberek praxisában hajtható végre”, egyenesen „a jelenkori bölcsélet egyik legfontosabb fegyvertényének” minősíti, és éppen azért, mert ezt az állítást a „praxisfilozófia álláspontjáról” fogalmazták meg (Tamás 1979d. 784). Ugyanakkor azt is jelzi, hogy elvi tisztázatlanságot vél felfedezni Hellernél a filozófia radikális orientációs gyakorlata és ennek az egyes emberi cselekvések szintjén való lecsapódása között. Ezt a fajta „gyakorlati létfilozófiát” szerinte a formális és materiális etika, illetve a tudományos és hermeneutikai megközelítés feszültsége hatja át (Tamás 1979d. 785). Tamás alapvetően üdvözli ezt az irányt, de érezhetően többet vár a filozófiától annál, még ha ennek érdemeit maradéktalanul elismeri is, hogy az „csak az alternatívák átgondolásának, az átgondolás lehetősége megformálásának vigaszát nyújthatja” (Tamás 1979d. 786).

„A végletes ontológiai és ismeretelméleti kriticismus hogyan csaphat át ultrabalos radikalizmusba?” – teszi fel a kérdést a Bretter-körös Molnár Gusztáv egy 1974-es naplóbejegyzésében Tamás Gáspár Miklós egyik tanulmánya kapcsán (Molnár 1983. 11).¹² Ez a kérdés nyilvánvalóan túlzó, mert Tamás ekkori írásai-ból csak áttételesen hüvelyezhető ki efféle radikalizmus iránti szimpátia. Sokkal inkább arról van szó, hogy a Budapesti Iskola képviselőinek nézeteit hol igazodási pontnak, hol vitapartnernek tekintve egyre radikálisabban távolodik el a marxizmus ontológiai és kritikai szótárától. Az azonban kétségtelen, hogy ebben a számvetésben Tamás írásaiban már az 1970-es évek közepétől megszorodnak a baloldaliság és a politika dimenziójára tett utalások. Az 1975-ös *Decembéri tézisek* egy helyen egyenesen úgy fogalmaz, hogy az a „(viszonylagos, részleges és gyakorlati) nominalizmus”, melyet a szerző képvisel, „megakadályoz bennünket abban, hogy tartózkodjunk a filozófiai kérdésekre adott politikai választól” (Tamás 1979b. 126). Ekkori szövegeit olvasva érzékelhető, hogy Tamásnak a marxista praxisfilozófia irányával szembeni fenntartásai nem csupán a történelem- és morálfilozófia újfajta megközelítéseire, de alternatív politikafilozófiai belátásokra is egyre inkább fogékonyá tették. Ebben viszont a Budapesti Iskola fejlődéséhez képest egy lépéssel előbb járt.

Kifejezetten politikai témájú elemzések – jellemzően az államszocialista rendszer és ezen belül a kádári Magyarország vagy a szocialista társadalmi fejlődés és az egalitárius közösségek lehetősége témáiban – főként a filozófiai életből való eltávolításuk és kényszerű emigrációjuk árnyékában jelentek meg a Buda-

¹² E napló keletkezési körülményeiről és a fiatal magyar kolozsvári értelmiségi nemzedék 1970-80-as évekbeli viszonyainak és viszontagságainak részletes áttekintéséről lásd Molnár 1988. 74–93.

pesti Iskola tagjainak munkáiban. Ezek közé tartoznak mindenekelőtt a Fehér, Heller és Márkus által jegyzett *Diktátúra a szükségletek felett* című könyv (Fehér – Heller – Márkus 1991), Vajda *State and Socialism* és *A kelet-európai rendszer válsága és a magyar értelmiség* esszékötetetei (Vajda 1981, Vajda 1983) vagy az olyan nagyobb lélegzetű társadalomfilozófiai elemzések, mint Fehér és Heller *Az egyenlőség formái* című tanulmánya (Fehér – Heller 1978. 112–126, Fehér – Heller 1979. 101–125). Ezekben a megközelítésekben közös, hogy a sürgetőnek tekintett társadalmi és politikai kérdéseket elsősorban rendszerszintű problémákként kezelik és ennek megfelelően törekednek bírálatukra vagy megoldásukra. Szintén hasonló jellemző, hogy a bennük megjelenő filozófiai motívumokat erőteljesen kiegészíti, ha nem egyenesen felülírja egy politikai szociológiainak vagy politikatudományosnak nevezhető elemzési mód, amely a vizsgált tények és elvek empirikus jellegét hivatott biztosítani. Vajda Mihály egy helyen egyenesen úgy nyilatkozik, hogy számára a politikai témákkal való foglalkozás az 1970-es évek közepétől tulajdonképpen lemondást jelentett a filozófiai gondolati munkáról (Vajda 2015c. 548). Tamás esetében azonban, akinél a kifejezetten politikafilozófiai érzékenységgű elemzések megjelenése szintén erre az időre tehető, másfajta orientáció kibontakozásának lehetünk tanúi. A politikai kérdésekkel való foglalkozás nála nem a filozófiai reflexiók kiegészítését vagy felfüggesztését jelentette, hanem éppen azok szerves kiteljesítését. Nyelvi érzékenységgű nominalista ismeretelméleti pozíciója alkalmasnak látszott arra, hogy a politikát mint fogalmi dimenziót filozófiai elemzéseibe akadályok nélkül beillesse. Számára ugyanis az egyenlőség, emancipáció, igazságosság stb. témái nem egy meglévő vagy kívánatos empirikus társadalmi realitás eleve adott irányadó értékformáit jelentették, hanem a hagyományokban létező és az aktív gondolkodásban kialakítandó orientációs pontokat egy „szabadabb létezés” reményében. Ha tehát a Budapesti Iskola tagjai elsősorban szerkezeti politikai modellekben gondolkodtak, Tamást inkább az időben hátra és előre mozgó értékelési és cselekvési modellek érdekelték. Ez azonban kellő kritikai radikalizmussal ruházta fel álláspontját. Mint azt a 80-as évek elején írt és sok tekintetben összegzőnek tekinthető *A szem és a kéz* című munkájában kifejti, „az ellenzéki gondolkodás céljaira többé nem alkalmasak a marxista eretnekségek szubtilis és skolasztikus szemrehányásai. Újfontól elölről kell kezdeni, közös előítéletek nélkül megfogalmazni tényeket és eszményeket” (Tamás 1983a).¹³

A szóban forgó új tények és eszmények követelményéért elsősorban két olyan dimenzió állt jót Tamás 1970-80-as évek fordulóján kibontakozó gondolkodásában, amelyek a Budapesti Iskola gondolati horizontján más helyi értéken szerepeltek. Ezt a két dimenziót a történelem adottságai és a társadalmi alanyok vagy

¹³ Az írással kapcsolatban az egyébként meglehetősen kritikus Bence György is megjegyzi, hogy „Tamás Gáspár Miklós volt az első, aki átfogó, más lehetséges irányzatoktól markánsan eltérő politikai koncepciót fogalmazott meg, méghozzá filozófiailag” (Bence 1985. 178).

cselekvők értékei népesítik be. Egyik utolsó, a magyarországi nyilvánosságban a rendszerváltás előtt megjelent írásában a következőképpen írja körül, hogy miről van szó: „nem hiszünk időtlen és nem regionális igazságokban, továbbá az egyes nézeteket nem tekintjük tárgyi adottságnak, hanem egyes embercsoportok és időszakok – magukban véve tiszteletre méltó – tulajdonságainak.” (Tamás 1980a. 33.) Ez a megfogalmazás érzékelteti, hogy Tamásnál a történelem nem a modern társadalmi fejlődés vagy modernizáció egyfajta foglalatát jelenti, amelynek dinamizmusát politikailag kárhoztathatjuk vagy bízhatunk benne. A történelem elsősorban hagyomány, gondolati és cselekvési minták meghatározott módon felhalmozott utalásösszefüggése. Nem logikája vagy észszerűsége van, hanem értékorientációs hatásai. Tamás nominalista alapállása itt is eligazít bennünket:

A logosz csak logosz, ontológiailag megfogalmazhatatlan, attribútumai nincsenek. Nem is kell hinni benne. Egész egyszerűen csak fogalmi eszköz az emberi elme szituációjának leírására, amennyiben az ember szabadságát állító hagyomány premisszái működnék. (Tamás 1980b. 1347.)

Hasonló módon, az emberi szituáció fogalma sem az emancipáció ígéretével felruházott tényleges vagy lehetséges társadalmi csoportok vagy életformák helyzetére utal, amint azt például Fehér és Heller *Az egyenlőség formái*ban kifejtett modellje propagálja (Fehér – Heller 1979. 119–120). Tamásnál az alanyok azokat a konkrét társadalmi cselekvőket nevezik meg, akiknek az értékei egy adott történelmi helyzetben elnyomás és ezért politikai követelés tárgyai lehetnek. Számára ezért a történelem nem átfogó fejlődési alternatívákban, hanem nagyon is konkrét cselekvési szituációkban ad hírt magáról. Ebben a kontextusban azonban, épp a szabadság premisszáit állító hagyomány alapján – amint azt például Ottlik Géza *Iskola a határon* című regénye kapcsán világossá teszi –, „az egzisztencia minimumában sýnylódó árnyékemberek” különös figyelmet érdemelnek (Tamás 1977b).¹⁴ Ebben az egyenlőség elvű politikafilozófiában tehát a „Minek a nevében?” kérdés csak a „Kinek a nevében?” kérdéssel párban válaszolható meg. Vagy más szóval, a szabadság ígéretét csak a szabadság hiányának konkrét történelmi-politikai tanulmányozása ruházza fel feltétlen értékkel. Mindezzel Tamás nem csupán az 1980-as évek elejétől intenzívvé váló ellenzéki tevékenységét alapozta meg filozófiailag,¹⁵ de – a Budapesti Iskolától távolodó párhuzamban – azokat a szempontokat is kialakította, amelyek gondolkodásának orientációját és érzékenységét a későbbiekben is meghatározták:

¹⁴ Hasonlóan, Tamás „a szegénység, az elnyomatás, a szellemi szűkösség” néven nevezetése miatt méltatja korábban Szabó Gyula: *Gólya szállt a csúrra* című művét (vö. Tamás 1975b. 731).

¹⁵ Lásd például Tamás ekkori filozófiai álláspontját ellenzéki politikai diagnózissá és „erkölcsei reform” tervvé alakító írását: Tamás 1983b. 462–470.

Mert ha sem a formális etika, sem a világszellem metafizikája nem kielégítő, s ha a szabadság tapasztalata és a konfliktusokban botladozó szeretet kissé fontos, akkor rendszerezni kell azt a kimondhatatlant, amiért semmiféle ontologikus hit nem áll jót. (Tamás 1980b. 1348.)

IRODALOM

- Bence György 1985. Mindenkié jó. *Párizsi Magyar Füzetek*. 16. 171–178.
- Bretter György 1973. *Párbeszéd a jelennel. Esszék, tanulmányok*. Bukarest, Kriterion.
- Bretter György 1974a. Szavak – Előszavakról. *Korunk*. 33/3. 410–419.
- Bretter György 1974b. A szövegek előtt. In uó: (szerk.) *Szövegek és körülmények*. Bukarest, Kriterion. 5–14.
- Bretter György 1976. Mi az a kritika? Beszélgetés Bretter Györggyel. *Utunk*. 16. 2.
- Descartes, René 1977. *A módszerről*. Bevezette és magyarázta Tamás Gáspár Miklós. Bukarest, Kriterion.
- Fehér Ferenc – Heller Ágnes 1978. Az egyenlőség formái (I). *Létünk*. 5–6. 112–126.
- Fehér Ferenc – Heller Ágnes 1979. Az egyenlőség formái (II). *Létünk*. 1. 101–125.
- Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György – Vajda Mihály 1978. Feljegyzések Lukács elvtársnak az Ontológiáról. *Magyar Filozófiai Szemle*. 22/1. 88–114.
- Fehér Ferenc – Heller Ágnes – Márkus György 1991. *Diktatúra a szükségletek felett*. Budapest, Cserépfalvi. (A könyv az 1970-es évek végén íródott, első angol megjelenése: 1983.)
- Hanák Tibor 1976. Tamás más. *Magyar Műhely*. 49. (június) 60–62.
- Heller Ágnes 1970. *A mindennapi élet*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Heller Ágnes 1998. *Bicikliző majom*. Budapest, Múlt és Jövő.
- Heller Ágnes 2009. *A filozófia radikalizmusa*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány.
- Márkus György 1971. *Marxizmus és „antropológia”*. Az emberi lényeg fogalma Marx filozófiájában. Második, átdolgozott kiadás. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Mester Béla 2010. Menekülés a történelemfilozófiából a nyelvfilozófiába, majd tovább. Bretter György és köre. In Boros Gábor (szerk.) *A hetvenes évek filozófiai lehetőségei és valósága*. Budapest, L’Harmattan – Német-Magyar Filozófiai Társaság. 268–276.
- Mester Béla 2018. Az emberi cselekvés és a nyelv labirintusai. Bretter György esszéi. *Liget Műhely*. <https://real.mtak.hu/88767/1/Liget.pdf> (utolsó letöltés, 2024. február 16.). 91–109.
- Molnár Gusztáv 1974a. Előszó a kritika kritikájához. *Korunk*. 3. 420–426.
- Molnár Gusztáv 1974b. Levél Bretter Györgyhez. *Korunk*. 4. 666–672.
- Molnár Gusztáv 1976. *Az elmélet küszöbén*. Bukarest, Kriterion.
- Molnár Gusztáv 1983. Naplójegyzetek. *Új Symposion*. 1. 5–14.
- Molnár Gusztáv 1988. „...A kollízió olyan állapot, amelyen túl kell lépni” (beszélgetés). *AE-TAS*. 1. 74–93.
- Molnár Gusztáv és Törzsök Erika 2003. Bretter és a tanítványok (beszélgetés). *Kellék*. 23. 17–40.
- Radnóti Sándor 1976. A teóriánélküliség esélytelensége. Tamás Gáspár Miklós A teória esélyei című művéről. *Tiszatáj*. 5. 109–110.
- Tamás Gáspár Miklós 1970. Az értékek rendszere és a rendszer értéke. *Utunk*. 47. (November 20.). 2.
- Tamás Gáspár Miklós 1972. Tájékozottság és gondolkodás (Beszélgetés). *Ifjúmunkás*. 6. 5.
- Tamás Gáspár Miklós 1975a. Az értelem neve: történelem. *A Hét*. 33. 8.
- Tamás Gáspár Miklós 1975b. A keserűség és a forma. *Korunk*. 9. 729–730.
- Tamás Gáspár Miklós 1976a. *A teória esélyei*. Bukarest, Kriterion.

- Tamás Gáspár Miklós 1976b. A kimondás egyszerisége a művelődéstörténetben. *Híd*. 11. 1286–1298.
- Tamás Gáspár Miklós 1977a. A kínok kertje. *Magyar Filozófiai Szemle*. 21/1. 28–38.
- Tamás Gáspár Miklós 1977b. Egzisztencia a határon. (A Kriterion Könyvkiadó gondozásában 1977-ben megjelent *Iskola a határon* utószava.) <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/tamas-gaspar-miklos-egzisztencia-a-hataron.html>. (Utolsó letöltés: 2024. február 12.)
- Tamás Gáspár Miklós 1978. Hogyan nem szabad Marxot olvasni (és hogyan lehet Lukácsot). *Utunk*. 9. 4–6.
- Tamás Gáspár Miklós 1979a. Metakritikai levél Lukács György ontológiájáról. *Új Symposion*. (November.) 425–431.
- Tamás Gáspár Miklós 1979b. Decemberi tézisek. *Mozgó Világ*. 1. 124–128.
- Tamás Gáspár Miklós 1979c. Maximum vagy abszolútum? *Híd*. 1. 77–89.
- Tamás Gáspár Miklós 1979d. A filozófia vigasza. *Híd*. 6. 779–786.
- Tamás Gáspár Miklós 1980a. Elmélet vagy történet? *Jel-Kép*. 3. 33–37.
- Tamás Gáspár Miklós 1980b. Egy párbeszéd allegóriája (II). *Híd*. 11. 1334–1348.
- Tamás Gáspár Miklós 1983a. *A szem és a kéz. Bevezetés a politikába*. <https://merce.hu/tgm70/a-szem-es-a-kez/>; eredeti megjelenés: Budapest, AB Független Kiadó. (Utolsó letöltés: 2024. február 12.)
- Tamás Gáspár Miklós 1983b. Amiért mégis. *Beszélő Összkiadás 1981–1984*. 8. (Október.) 462–470.
- Tamás Gáspár Miklós 1991. Ecsetvonások Kis János arcképéhez. *Beszélő*. 44. (November.) 19–24.
- Tamás Gáspár Miklós 2017. Magyarok lenni Romániában. *Transindex*. (Július 4.) <https://tgm.transindex.ro/?cikk=1250&> (utolsó letöltés: 2023. november 29.)
- Vajda Mihály 1981. *State and Socialism*. London, Allison & Busby. (Részletekben újra kiadva: Vajda 2015.)
- Vajda Mihály 1983. *A kelet-európai rendszer válsága és a magyar értelmiség: politikai esszék*. Budapest, Alternatíva könyvek. (Szamizdat kiadás, újra kiadva: Vajda 2015. 743–804.)
- Vajda Mihály 2008. „...A démon ránk tette a kezét”. In: György Péter, Radnóti Sándor (szerk.) *A másként-gondolkodó. Tamás Gáspár Miklós 60*. Budapest, Élet és Irodalom. 57–71.
- Vajda Mihály 2009. Levél Áginak születésnapjára. In Heller 2009. 7–17.
- Vajda Mihály 2015. *Utam Marxtól. Válogatott művei*. Szerk. Sümegei István. Budapest – Pozsony, Kalligram.
- Vajda Mihály 2015a. Lehet-e a filozófus az emberiség funkcionáriusa? In Vajda 2015. 386–437.
- Vajda Mihály 2015b. Marxizmus és Kelet-Európa. Levélféle barátainak. In Vajda 2015. 459–490.
- Vajda Mihály 2015c. Utószó. In Vajda 2015. 548–554.

E számunk szerzői

ANTAL ÉVA (dr. habil.) főiskolai tanár az egeri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Anglisztika, Amerikanisztika és Germanisztika Intézetében. Kutatási területe a 18. és 19. századi esztétika, brit irodalom, eszme- és kultúrtörténet.

E-mail: antal.eva@uni-eszterhazy.hu

BÁRÁNY TIBOR (1979) a BME GTK Szociológia és Kommunikáció Tanszékének adjunktusa. Főbb kutatási területei: kortárs angolszász művészet- és nyelvfilozófia; ezen belül is elsősorban az esztétikai normativitás, illetve a nyelvi és képi kommunikáció normatív aspektusainak kérdésével foglalkozik.

E-mail: barany.tibor@gtk.bme.hu

CSEHY ZOLTÁN (Pozsony, 1973): költő, irodalomtörténész, a pozsonyi Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének habilitált docense.

E-mail: csehyzoltan@gmail.com

DARIDA VERONIKA, esztéta, az ELTE Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének oktatója, az Esztétika Tanszék tanszékvezetője. Legutóbbi könyvei: *A talány filozófiája. Giorgio Agamben esztétikája* (L'Harmattan, 2021), *Színházesztétika – Filozófusok színháza* (Eötvös Kiadó, 2022).

E-mail: darida.veronika@btk.elte.hu

FEKETE KRISTÓF az SZTE BTK Filozófia Tanszékének tanársegéde. Kutatási területe a modern művészetfilozófia és esztétika története és elmélete, elsősorban a modernitás esztétikai diskurzusainak és a társadalmi emancipáció gondolatának összefonódása.

E-mail: kristof.fekete96@gmail.com

FRAZER-IMREGH MONIKA (1966) klasszika-filológus, italianista. A Károli Gáspár Református Egyetem Történeti Intézetének habilitált docense. Görög és római vallástörténetet, reneszánsz művelődéstörténetet, latin és görög szövegolvasást oktat, angol nyelven is. Fő kutatási területe az újplatonikus filozófia. Elsősorban Ficino, Pico, Poliziano, Plótinus, Plutarchos, az ál-Areopagita és a reformátorok (Luther, Bod, Pápai Páriz) műveit fordítja és kutatja. *Az Orpheus Noster* főszerkesztője.

E-mail címe: imreghmonika@gmail.com

GOLDEN DÁNIEL (1974) a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Filozófiai Intézetének tudományos munkatársa; az intézet tudományos titkára. Főbb kutatási területei a filozófiai pragmatizmus, a tudományfilozófia és a digitális kultúra.

E-mail: golden.daniel@abtk.hu

HORVÁTH LAJOS a Debreceni Egyetem Filozófiai Intézetének habilitált adjunktusa. Kutatási területei a fenomenológia és a pszichoanalízis között zajló párbeszéd, valamint az öntudat elmefilozófiai és fenomenológiai koncepcióinak vizsgálata.

E-mail: horvath.lajos@arts.unideb.hu

ILLÉS ANIKÓ PhD habil. egyetemi docens a MOME-n. Kutatási érdeklődése elsősorban a művészetre és annak kontextusára irányul, továbbá a képelemzés módszertani kérdései, valamint számos oktatási és szociálpszichológiai jelenség is foglalkoztatja.

E-mail: anikoilles@gmail.com

JAKAB KRISZTIÁN (2000) jelenleg szabadbölcész hallgató a KRE BTK-n, szabadbölcész-szet szakon, vallástudomány-filozófia specializáción.

E-mail: jaksi2000@gmail.com

MIKÁCZÓ ALEXANDRA a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének doktorandusza. Kutatási területe: a fenséges és az absztrakció fogalmának kapcsolata a modern képzőművészetben.

E-mail: mikaczo.alexandra@gmail.com

SIPÓS ANDREA az ELTE BTK Filozófiatudományi Doktori Iskola Fenomenológia Programjának harmadéves hallgatója. Kutatási területe a kortárs francia fenomenológia, különösen az ipseitás és esemény témaköre, illetve Claude Romano munkásságának feldolgozása.

E-mail: andrea.b.sipos@gmail.com

SZUMMER CSABA (1956) egyetemi tanár, Károli Református Egyetem. A *Journal of Psychedelic Studies* alapítója (2016) és szerkesztője. A Magyar Daseinanalitikai Egyesület főtítkára. Kutatási területei: spontán értelemképződés, pszichoanalízis, daseinanalízis. Legújabb kötete: *Spontán értelemképződés módosult tudatállapotokban – Trauma, álom, vízionárius képzelet.* (2023)

E-mail: szummercs@gmail.com

TAKÁCS ÁDÁM az ELTE BTK Történeti Intézetének adjunktusa és az Albertai Egyetem vendégtanára. Kutatásai kiterjednek a 20. századi kontinentális filozófia, a modern történelemelmélet és az államszocialista időszak esztétörténetének tanulmányozására. Legújabb publikációi: *Foucault's Critical Philosophy of History – Unfolding the Present* (Lanham, Lexington Books, 2024) és *A történelem ígérete. Előadások a múlt, a tudás és az alkotás kapcsolatáról* (Budapest, Metropolitan Egyetem, 2021).

E-mail: takacsadam@hotmail.com

VALASTYÁN TAMÁS (1969) egyetemi docens, a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének igazgatója, a *Magyar Filozófiai Szemle* és a *nagyalma.hu* szerkesztője. Fő kutatási területe a modernitás esztétikai elméletei.

E-mail: valastyan@gmail.com

WEISS JÁNOS (1957) filozófus, filozófiatörténész. 1980-ban a pécsi egyetemen közgazdász, majd 1985-ben az ELTE-n filozófus diplomát szerzett. Filozófiai tanulmányait Németországban folytatta, elsősorban Frankfurtban, Jürgen Habermas tanítványaként. Jelenleg a PTE BTK Filozófia Tanszékének egyetemi tanára és az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola munkatársa. Kutatási területei: Frankfurteri Iskola, német idealizmus és romantika, esztétika, társadalomfilozófia.
E-mail: janosweiss@gmail.com

Summaries

ÉVA ANTAL

The Sublime Experience in Mary Wollstonecraft's "Sentimental" Travelogue

Mary Wollstonecraft (1759–1797), an enlightened thinker, addressed the possibilities of women's education and autonomy in her writings on social and historical philosophy. Being an ardent believer in freedom and independence, she was almost always on the move, rather recklessly, and not only in search of better living conditions but also in her critical thinking, she followed her own impulses. In the analysis of her last work, *Letters Written during a Short Residence in Sweden, Norway, and Denmark* (1796), I will explore the nature of this intellectual mobility, with a particular emphasis on the lived experience of the sublime. In her solitary meditations, Wollstonecraft goes beyond the popular 'sentimental' travelogue of the time exemplified by Laurence Sterne's *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768), while also evoking the self-reflexive musings of Jean-Jacques Rousseau in his *Les rêveries du Promeneur Solitaire* (1782). My interpretation is contextualised by an 18th-century view of the limits of women's 'sensibility', and I highlight the rationalised and (early) romantic, synthesising quality of her writing in its natural-textual representations of the sublime.

TIBOR BÁRÁNY

Three Models of Aesthetic Normativity

Moderate autonomists argue that the process of interpretation and evaluation of artworks (*as* artworks) is governed by specific norms, which partially distinguishes the practice of art appreciation from all other practices of interpretation and evaluation. In my paper, I seek to answer the question of what model of aesthetic normativity moderate autonomists should work with. The classical, three-element model of aesthetic normativity characterizes the norms in question in terms of what they prescribe in relation to (i) the object of aesthetic experience, (ii) the manner of aesthetic experience, and (iii) the grasp of the intrinsic value of aesthetic experience (and, through it, of the artwork *as* artwork). I examine three theories: Alan H. Goldman's monistic value empiricist conception, Antonia Peacocke's pluralistic value empiricism, and Noël Carroll's externalist analysis of aesthetic experience. I argue that the moderate autonomist must opt for a theory of aesthetic normativity that works with a "broad" concept of artistically relevant qualities; moreover, the theory either introduces strong constraints on the mode of aesthetic experience or on artistic value. I argue that the theoretical goals of the moderate autonomist are better served by a theory that chooses the latter option than by one that chooses the former.

VERONIKA DARIDA

**The philosophy of encounters. The aesthetic experience
in the works of Henri Maldiney**

This paper presents the philosophy of Henri Maldiney, focusing on the concept of encounter. By analysing Maldiney's most important writings on aesthetics, we will examine how the issues of rhythm, landscape, emptiness, and abstraction are represented in these works. We will also discuss his interpretations of Klee and Cézanne as well as his writings on abstraction to demonstrate how the existential encounter with works of art becomes an aesthetic experience.

KRISTÓF FEKETE

Art Is Silent, Aesthetics Is Telling

In this paper, I examine traditional aesthetics as a discourse. I argue that the essence of modern aesthetics from its birth in the eighteenth century was the way it creates the objects, the concepts, and the strategies that make the unified area that we usually call the autonomous sphere of aesthetics. This sphere is the condition for the creation of specific aesthetic attitudes. I think that these attitudes, which include the ways of the reception of the work of art or natural beauty, and the ways in which we create ourselves with the help of these experiences, are constructed by the aesthetic discourse itself. Thus I argue that we have to see modern aesthetics as a prescriptive practice rather than a descriptive theory. If this is true, we could say that the aesthetic experience „itself” does not exist (or it exists but we cannot encounter it, because it is just the condition of what we encounter) and that a specific aesthetic experience is always influenced by the meanings which our discourses assign to them.

MONIKA FRAZER-IMREGH

**From Love Elegies to Epictetus – Angelo Poliziano's Correspondence with
Giovanni Pico della Mirandola**

The Hungarian translation of the Latin correspondence presented below shows the beginning of a friendship between one of the most important figures of the 15th century humanists, the poet, philologist and Angelo Poliziano, and the philosopher Giovanni Pico della Mirandola. The introduction includes the brief contents of each letter and short biographies of both authors.

DÁNIEL GOLDEN

Aesthetic Experience in Action

Somehow surprisingly, representatives of so-called 4E (embodied, embedded, enactive, extended mind) theories seem to turn towards the problem of aesthetic experience and aesthetics itself. At the same time the tendency of discovering in their own thoughts threads leading to certain parts of the philosophical tradition, including classical pragmatism, has also strengthened. The paper traces these parallels of thought regarding aesthetic experience, from John Dewey's classical questions to the contemporary answers of Mark Johnson, Alva Noë, and Shaun Gallagher. In doing so, I will argue that the apparently fruitful ideas formulated by the representatives of 4E theories can already be found in Dewey, and the points where those authors make claims going beyond this are not really convincing.

ANIKÓ ILLÉS

Art experience, aesthetic judgment

The paper offers an introduction to the current issues of empirical aesthetics. The empirical studies of art appreciation as a part of art psychology will be summarized focusing on the traditional methodology as well as new insights touched by the current trends of neuroaesthetics. The art-related questions of experimental (ie., empirical) psychology are often deeply related to the historical milestones of psychology, to theoretical and methodological renewals, but not in all cases. The paper provides a comprehensive insight into recurring research dilemmas, actual research questions, and reflects on the promises and limitations of methodological feats.

ANDREA SIPOS

Claude Romano's evential hermeneutics

The present study aims at presenting the basic concepts and thoughts of the so-called evential hermeneutics of Claude Romano, one of the leading figures in contemporary French phenomenology. In his first book entitled *Event and World*, Romano provides a profound phenomenological description of the notion of events that occur in human life and offers a peculiar alternative to the interpretation of Heidegger's human existence (*Dasein*). In the evential hermeneutics the human being, more precisely the advenant (*advenant*) is inherently open to the event, moreover, he understands himself and the world solely in the light of what happens to him. Events represent the critical moments in our lives that occur suddenly bringing about radical changes and opening up brand new possibilities. After they happen, nothing will be the same anymore: both the meaning of the world and our own existence will inevitably and irrevocably be transformed. Romano's neologism refers to the fact that although the advenant is the privileged recipient of the event as a phenomenon, the radically new meaning the event carries with itself is not constituted by the *ego* but formed directly in the experience without the transcendental subjectivity. Romano engages in a dialogue with Heidegger: he relies on the fundamental aspects of *Being and*

Time by following closely its structure but at the same time he intends to go beyond the results of existential analysis in many respects. The historical comparison of hermeneutics shows that Romano's ideas differ markedly not only from those of Heidegger, but also from those of Dilthey, Gadamer, and Ricœur. Therefore, Romano's hermeneutics can be considered a post-Heideggerian philosophical hermeneutics with specific non-transcendental phenomenological features typical of phenomenological realism, where the event rises to a real hermeneutic-phenomenological principle.

CSABA SZUMMER – LAJOS HORVÁTH

Contributions to the Phenomenology of Dreaming

From a phenomenological point of view, dream is the formation of meaning in the specific conditions of sleep. Intentional constitution of meaning, predicative conceptual functioning are generally absent during sleep. It is an experiential domain in which the routines of the intentional meaning constitution do not necessarily guide the operations at the pre-predicative level. The authors argue that the units of sense formed in dreaming are heterogeneous phenomena. In this regard, they refer to the results of empirical, laboratory dream research. The paper also discusses the peculiarities of retroactive meaning constitution during dream recall. The idea is that when we recall a dream, we have to recall more fluid forms of meaning, as opposed to recalling events that occurred during normal waking consciousness. Consequently, the primary experience of the dream, which takes place during sleep, and its recollection after awakening or later are inseparable. According to the paper, Freudian dream interpretation follows the Husserlian path of world-ray. In his case studies, Freud reconstructs the associative chains, not always factually true but theoretically and practically possible, along which the emergent sense undulates through Husserlian passive syntheses. In Merleau-Ponty's terminology, Freudian interpretations reveal the chiasms, the overdeterminations that run through thinking, that is, the structure of non-conscious thinking that serves as the background or foundation of logical thinking.

ÁDÁM TAKÁCS

Gáspár Miklós Tamás and the Budapest School

This study of the intellectual relations between G. M. Tamás and the Budapest School provides an insight into the state of Hungarian philosophical culture in the 1970s, as well as a snapshot of the challenges and dilemmas that shaped the development of critical Marxism in Eastern Europe at this time. This paper sets out to describe the development of these relations and the intellectual ideals and circumstances that influenced them. Particular attention is paid to the philosophical writings of G. M. Tamás and the development of his historical and "nominalist" position, which made no secret of its constructive criticism of the "praxis ontological" aspirations of the Lukács school. We argue that this difference in philosophical outlook underpinned the strategies that these two sides, in their own way, adopted from the late 1970s onwards in their thinking and oppositional activity, which increasingly left the perspectives of critical Marxism behind.

TAMÁS VALASTYÁN

Echoes

On the twofold past of art

In my study, I try to illustrate the approach to measure in the light of the debate between the ancients and the moderns. While Winckelmann emphatically insists on the existence and the duty to adhere to antique proportions and style, for Hölderlin, his own creative and intellectual role as regards the ancients becomes less and less clear. The poet no longer sees his own path in imitating the Greeks, and this inner struggle creates the condition of possibility for poetic modernity. By shedding light on the problem of aesthetic perception and experience (Rüdiger Bubner), we can pinpoint this struggle. The struggle takes the form of an *aporia*, which means, more precisely, that Hölderlin tries to transcend the stylistic conception of classicism without turning away from classic art and literature. A highly chiseled concept of this dilemma is provided by Peter Szondi and Hans-Georg Gadamer. Through Gadamer's recapitulation of his idea of the twofold past of art, we can sketch plastically the problem-historical background of Hölderlin's deep dilemma.

JÁNOS WEISS

Adorno's Struggle with the Concept of "Aesthetic Experience"

The term "aesthetic experience" or "artistic experience" does not belong to the classical terms in aesthetics or philosophy: neither philosophers nor writers refer to it in the 18th and 19th centuries. A few years after the publication of *Truth and Method* in 1960, this term became an aesthetic concept of the post-Gadamerian hermeneutical tradition. By focusing on Adorno's works, this paper intends to discuss the development of the concept of "aesthetic experience". It outlines three periods of "aesthetic experience" in Adorno's oeuvre. By following the historical order of different periods, we can realize that for Adorno, it was a real challenge to determine a distinctive meaning of "aesthetic experience". At the end of the paper, I aim to reconstruct an imaginary debate between Adorno and one of the most significant post-Gadamerian theorists: Hans Robert Jauf.

