

AZ ESZTÉTIKA NÉLKÜLÖZHETETLENSÉGE ÉS MEGREFORMÁLHATATLANSÁGA

FEHÉR FERENC—HELLER ÁGNES
(Budapest)

1. Az esztétika, mint *önálló filozófiai diszciplína*, a polgári társadalom produktuma. Ez a mondat sem azt a képtelenséget nem kívánja állítani, hogy a polgári társadalmat *megelőzően filozófusok nem gondolkoztak* a művészet, az „esztétikum”, az „esztétikai szféra” stb. mibenlétén, sem azt, hogy — Plótinosztól a keresztény ontológiáig — nem léteztek olyan *gondolati rendszerek*, amelyek — különböző előfeltevésekből kiindulva — a világot az esztétikum mintájára jellemezték, amelyek az ontológiából kváziesztétikát teremtettek, és ezzel — mondhatjuk így is — filozófiai esztétikát hoztak létre. Az esztétika azonban, mint egy filozófiai rendszer *viszonylag elkülönült része*, amely az egész — a rendszer — *nélkül* elképzelhetetlen, megismételjük, a polgári társadalom gyermeke, egyszersmind ahhoz a felismeréshez kapcsolódik, hogy a *születőben lévő* polgári társadalom *lényege szerint problematikus*. Ezzel körülírtuk születésének korszakát is: a XVIII. század közepének érlelődő nagy válsága hívja életre első reprezentatív alkotásait, és a forradalmi korszak, valamint a lezárultával kapcsolatos nagy szellemi számvetés és betakarítás dolgozza ki teljes képletét.

Az elkülönült esztétika mint filozófiai szakdiszciplína létrejöttét „előidéző” tényezők közül az első *a szépre, a szép objektivációjára irányuló speciális tevékenység megszületése*, egy olyan tevékenység létrejötte, amelynek *önálló* funkciója van, tehát *nem* egyéb tevékenységek mellékterméke, *nem* ideológiák közvetítő vehickuluma, *nem* a vallásos megismerés és áhítat szolgálója, *nem* a közösségi öntudat megfogalmazása, artikulációja, hanem mindezekkel szemben (amelyeknek valamelyik vonatkozását, aspektusát kifejezheti) *önálló* tevékenység. Itt természetesen meg kell különböztetni két korszakot. Az *első* lényegesen korábbi itt tárgyalt problémánknál: *minden „magaskultúra” leválása a mindennapokból és a termelőtevékenységről*, a művésznek mint „elkülönült iparosnak” (ha mégoly megbecsült és magas polcra helyezett iparosnak) a rétegszerű szeparálódása más társadalmi csoportoktól a civilizáció általános kialakulá-

sával egyidejű, illetve e folyamat része. A második korszak, itt tárgyal problémánk tulajdonképpeni periódusa a *célracionális* polgári *tevékenységek univerzálissá válásával* egyidejű, és egyben annak az időszaknak következménye, amelyben a „szépség mértéke szerinti termelés” — egy alapvető potencialitás Marx szerint, mely a termelő emberhez hozzátartozott —; nem csak kivész, hanem a kor szellemével, a mérhető hatékonyság racionális szellemével kifejezetten ellenségesen áll szemben. Ez a szűkebb értelemben vett polgári társadalom korszaka, amikor a *magaskultúrán belül* egy „termelési ágának”, a szépség termelésének kell elkülönülnie, hogy pótolja a világból kivészett szépséget. Ezt a funkcionális independenciát lehet *negatívan* megítélni, amint azt Rousseau tette, aki — különösen a *Nouvelle Héloïse*-ben — az esztétikum független különállását „vissza akarja venni”, az objektivált esztétikumot a népélet spontán és közvetítéstől mentes homogenitásában fel akarja oldani, utópisztikus módon. Lehet a funkcionálisan függetlenné vált esztétikai aktivitást más tevékenységfunkciókkal való összefüggésén keresztül meghatározni és egy rendszerbe közvetlen formában beilleszteni, amint azt Kant tette, amikor az ítélerőt, az esztétikai tevékenység „orgánumát”, közvetítőként helyezte el a megismerő és a gyakorlati ész között. Lehet az esztétikumot (pontosabban: az esztétikai szférát kibontakoztató sajátos emberi tevékenységnek leginkább megfelelő történelmi periódust) egy általános történerfilozófián belül kitüntetett szerephez juttatni, amint azt Hegel tette az antikvitással, amelyet *sui generis* esztétikai korszaknak tekintett. Mindezekben — és más, egymástól mégoly eltérő — esetekben az esztétikum, az esztétikai tevékenység belépése a gondolati rendszerbe (akár szigorú módszerességgel kidolgozott rendszer ez, akár csak „magánvalóságában” jelenlévő) és — viszonylagos — funkcionális independenciája a rendszeren belül, mindenképp egy *status quo* elismerése: annak kifejezése, hogy a szép objektívációja valamiféleképp *elkülönült tevékenységtípus*, mely elkülönült mivoltával a tevékenységek általános rendszerén belül magyarázatra szorul.

A második tényező: a szerves közösségeken épülő, szervesen alakuló *sensus communis hiánya* a polgári társadalomban. A *sensus communis* létezésével kapcsolatban a *múltra vonatkozóan* kevés bizonyító megjegyzést kell tennünk, és létét ezen a helyen bizonyítani amúgy sem tudnánk. Csak az ellenpólust említjük: a modern polgári korszakot, mint végtelenül individualizálódott, mint mindenfajta kánon, mindenfajta előírás gúzza alól felszabadult, de ebben a felszabadultságban féltelenné és fennhéjázóvá vált *egyéni ízlés világtörténelmi korszakát*, amely egyenesen provokálja a filozófiai esztétikának, mint a káoszban rendet teremtő arbiternek a megjelenését.

A művészet elszakadása a mindennapi élettől — ez a filozófiai szakesztétika létrejöttét életre hívó harmadik tényező: megszűnik a művészet életevidenciája és meg kell alapozni sajátos társadalmi funkcióját. Racio-

nálisan meg kell alapozni a legnagyobb paradoxont. Ez így hangzik: egyrészt az atomizálódott, a specializálódott, a közösség nélküli, a nyilvánosság nélküli *mindennapi élet szükségletrendszerében* a művészetnek, a „szépnek” egyre kevésbé van helye (hisz a művészet ipso facto — nem atomisztikus, hanem interszjektív, nem specializálódott, hanem mindenfajta szaktudás nélkül hozzáférhető, közös, mert *közölhető és e közölhetőségben kapcsolatot teremtő* élményével egyszerre mind közösséget és nyilvánosságot konstituáló), másrészt és mégis: *létezik a művészet szükséglete*, mégpedig mint az adott mindennapok „ellenképének” szükséglete, mint szükséglet az elveszett totalitásra, az elveszett közvetlenségre, az elveszett nyilvánosságra és kollektivitásra, mint szükséglet a katartikus élményre, az elidegenedett mindennapok fölé „emelkedésre”. E paradoxon magyarázatának valamennyi kísérlete: az utóbbi két évszázad filozófiai esztétikáinak visszatérő alapmotívuma.

A művészet életevidenciájának elméleti megalapozásában — a filozófiai esztétika fő foglalatosságában — az „alapparadoxon” megoldási kísérlete újabb dimenziókkal bővül. Az első: meg kell alapozni elméletileg azt a körülményt is, hogy az életviszonyok növekvő elidegenedése közepette a műalkotásnak, a szép objektíválására irányuló tevékenységnek létrejön egy „speciális” új funkciója is: *a nembeli értékek megőrzése*. Természetesen a művészet, mint a nem értékeinek *depozitóriuma*, az értékektől „kiürült” élet helyett annak az új világművészetnek igen problematikus vívmánya, melynek filozófiai esztétikák segítségével kell megmagyaráznia e depozitóriumok indokoltságát. És ezt csak úgy teheti, hogy az alapparadoxont osztódással szaporítja: a nembeli értékek művészi megőrzése ugyanis felette *kétértelmű* funkció. Egyrészt a *depozitórium*, értelem-szerűen, *értékmegőrző*, másrészt viszont *élethelyettes*. A művészetben létrejött *totalitás* az élet *atomizáltságával* szembeesíti; innen származik az ezerszer idézett rilkei követelmény, a *Du muss dein Leben ändern* egyetlen lehetséges „morális” alapja. Azonban a mű konzerválja, vagy legalább: konzerválhatja az életatomizáltságot is: hiszen maga sem más, mint „szép látszat”, mely — a megrendülés elmúltával — éppúgy visszavezethet az életbe, megadva a befogadónak azt a hamis biztonságot, hogy a befogadás intermezzóiban teljesítette kötelességét, mint ahogy — az eredeti posztulátumnak megfelelően — ki is vezethet belőle, a valóságos átalakulás irányában. Éppen ezért a modern polgári társadalmat radikálisan tagadó művészetek (és kiegészítő filozófiai esztétikáik) harcban szállnak ezzel a totalitásigénnyel — ismét csak kétértelműen és a paradoxont újratermelve. A totalitás *látszatát* (a látszattotalitást) rendszerint csak a totalitás *igényével* együtt lehet tagadni, illetve úgy, hogy ez az igény pusztá *Legyenné* alakul, amelyet a létező mellének szegeznek.

Az alapparadoxon „osztódással szaporításának” második dimenziója: a műalkotás *történetiségének* és *értékérvényességének* dilemmája, melyet Marx híres megjegyzése a homéroszi eposzok mintaszerű mivoltáról oly

élesen exponált, hogy itt szükségtelen részletezni. Mindössze annyit kell hozzátenni: a *műalkotás*, mint az *értékérvényesség* értelmezésének egyik nagy csatateré, magában is bizonyítja, miért éppen a *filozófiai* esztétika otthona a polgári társadalom.

Végül: az *ártermelés egyetemessé válása* egy új szituációt teremt a műalkotás számára; a műalkotás *befogadása* az *árurealizáció* szabályainak engedelmeskedik, azaz kereslet és kínálat — a műalkotás szerkezetéhez képest — véletlen összefüggéseiben valósul meg, és a befogadás ténye vagy akár elterjedtsége rendkívül keveset mond a befogadás *minősége* (mélysége, katartikus hatása, pozitív vagy „élethelyettesítő” funkciója stb.) szempontjából. Ez a körülmény mindenképpen megköveteli a műalkotás *hatásának* — mint a műalkotást *konstituáló aktusnak* — filozófiai magyarázatát.

2. Újabb paradoxon: éppen *mivel* az esztétika az esztétikai tevékenység (alkotás) és befogadás *sajátos* funkcióját akarja megalapozni, a XVIII. század derekától kezdve egészen folyamatosan *sosem „tisztá”* esztétika többé (abban az értelemben, ahogyan „tisztá” esztétika volt az Arisztotelész *Poétikájától* Boileau szabálygyűjteményéig húzódó sor, azaz: „tisztá”, mindenfajta szociológiai mozzanattól mentes esztétikai ítéleteket rendszerezett), hanem mindig *általános filozófia, mely általános ideológiai és saját rendszeréből következő általános teoretikus preferenciák* alapján értékeli és értelmezi az „esztétikai szférát”, az „esztétikumot”, az „objektívált szépséget”, ezen belül a művészeteket; helyüket és funkciójukat egy általános filozófiai szisztematizáció keretein belül jelöli ki. Annak kérdésnek az eldöntése: mi az esztétikum (az objektívált szép, a művészet, a művészetek) helye az *életben*, a *történelemben*, elválaszthatatlanul összefonódik annak a második kérdésnek az eldöntésével: mi az esztétikum helye a *filozófiai rendszerben*.

Kant kivételével, aki arra az álláspontra helyezkedik, hogy a szépnek — ellentétben a megismeréssel és az erkölccsel — *nincsen metafizikája*, csak *kritikája* van (következésképpen az esztétika kérdéskörét tisztán a *befogadás* oldaláról fogalmazza meg), *minden* jelentős esztétika egyúttal *történefilozófia* is. Hegeltől Schellingén át Kierkegaard-ig és Lukácsig. A történefilozófiai megalapozás nem „idegen test” ezeknek az esztétikáknak a szerkezetében, nem „prolegomena”, amelyre következik a „voltaképpen” kifejtés. A történefilozófiai jelleg, azaz a *polgári jelen problematikusságának felismerése* (hogy a kritikai attitűd minimumát mondjuk ki) alapozza meg azt a két konstituenst, amelyet korábban mint a modern esztétikák (egyszersmind a modern műalkotások) nélkülözhetetlen tartalmi-funkcionális sajátosságát említettük: a *történeti szemléletet*, valamint a művészet *nembeli értékeit megőrző-védelmező* feladatát.

Az előbbiből következik, hogy az esztétika mindig „elhelyezi” a művészetet (művészeteket), a megalkotásukra irányuló aktivitást, a tevé-

kenységtípusok illetve objektivációk *hierarchiájában*, s ez az elhelyezés annak a történetfilozófiai döntésnek a függvénye: mi a viszony a szóban forgó gondolkodónak a polgári társadalomhoz, az emberi fejlődés transzcendálhatatlan, ha mégoly problematikus, csúcspontjának tartja-e, illetve reális vagy misztikus meghaladására vágyakozik. Schelling ifjúkori döntése — az esztétikumnak a filozófiai hierarchia csúcán való elhelyezése — szoros összefüggésben állott azzal az eszméjével, melyet nála Marx „őszinte ifjúkori gondolat”-nak nevezett, és amely a politikailag nem radikális filozófusnál mégiscsak abból a nagy kísérletből merítette erejét és pánorganikus ontológiai lendületét, mely filozófiáján „kívül” folyt új, a polgári hierarchia meghaladására egy szerves-közösségi társadalom kezei között. Hegel késői döntése viszont, mely az *Esztétikában* a műalkotás iránt érzett minden csodálata ellenére az esztétikumot az abszolút szellem vándorútján igen alacsonyra helyezi, nem egyszerű megismérlése a korai felvilágosodás ismeretelméleti verdiktjének (az esztétikai szemlélet pusztán „perception confuse”). Egy világtörténelmi krízisszituáció tanulságainak megfogalmazása ez: az antikvitás kora, az esztétikum „volta-képpeni” időszaka visszahozhatatlanul elmúlt, vele együtt helye a tevékenységtípusok hierarchiájában is egy alacsonyabb lépcsőfokra került. Az esztétikum „lefokozása” nem az „esztétikai érzék” hiányát jelenti tehát egy igazán korszakalkotó gondolkodónál, hanem történetfilozófiai fogantatású döntést.

Itt azonban egy *megszorítással* kell élnünk, és egy *megkülönböztetést* kell alkalmaznunk. Minden történetfilozófiai esztétika *elhelyezi* a művészeteket az emberi tevékenységek rendszerében, de nem mindegyik *hierarchizálja* az esztétikai tevékenységet a tevékenységek általános rendszerén belül. A hierarchizáló vagy nem-hierarchizáló jelleg az általános történetfilozófiai *perspektíva* kérdése. Ma éppúgy elképzelhető — mi több: meg is fogalmazódott az a perspektíva, mely — keserűen vagy helyeslően — az *Entzauberung der Welt*, a világ esztétikai varázstól való — kiábrándult vagy technokratikusan fölényes — *megfosztásának*, az esztétikum degradálásának álláspontján áll, mint olyan, amelynek számára a választás, a hierarchizálás önmagában botrány. *Hierarchizálnia kell* viszont az esztétikának a *saját világán belül*. Legáltalánosabb kérdésre, mely így hangzik: mi a művészet és „mire jó?” — a műalkotások — mint „egyének” és mint műalkotások csoportjai, zsánerek — más-más, egymással ütköző feleletet adnak. Ezek között *választani*, a feleleteket *rangsorolni* kell.

Ezért az esztétika, ha *mint történetfilozófiai diszciplína* igazán következetes magához és elveihez, akkor mindenkori koncepciójának megfelelően hierarchizálja az *egyes művészeti ágakat* is, és így a művészeti ágak *esztétikai értéke* — noha nem mindig nyílt formában — ugyancsak a filozófiai rendszer függvényévé válik. Tehát a történetfilozófiai fogantatású esztétika nem csupán azt az értékmentes-szociológizáló megállá-

pítást és magyarázatot tartalmazza, hogy bizonyos korok bizonyos ágakban ilyen vagy olyan konkrét okok közvetkeztében alkalmasak nembeli értéket reprezentáló és történelmileg megmaradó alkotásokra, míg más korok — ugyancsak megfelelő konkrét okok következtében — ezekben az ágakban ilyen művészeti alkotások megteremtésére nem alkalmasak, illetve, hogy milyen „versenyképes” ágak felvirágoztatására képesek. A valóban történetfilozófiai szellemű esztétika eléggé dölyfösen „absztrakt” ahhoz (azaz: eléggé bízik általános rendezési elveinek értékében), hogy már csupán a történelmi korok rangsorolásával a művészeteket és a művészeti ágakat is rangsorolja. A líra éppen azért került Hegelnél a hierarchia első vonalába, mivel az a kibontakozott szubjektívítás, a teljessé vált bensőségesség, vagyis a polgári társadalom gyermeke, (polgári fogantatását már Hegel korában sem tudták a korai császárkor nagy római lírikusai antedatálni) és Hegel — minden kritikai akcentusa, keserű tisztánlátása ellenére — evolucionista, aki a polgári társadalomban a szellem hazatalálását látja. Lukács viszont azért közönyös — fiatalkorában csak úgy, mint állítólag sokkal kevésbé fogékony érett és öregkorában — a líra iránt, azért helyezi, már egyszerűen érdeklődése extenzitásának hallgatolagos rangsorolásával, magasabbra az úgynevezett objektív műfajokat, mert az epika és a dráma egy világállapot krízisének kifejezői, egyben áldozatai is, a maguk sorsán tanúsítják azt, amit kimondani a filozófus legfőbb szándéka: a kapitalizmus a nagy kultúrobjektívációk ősellensége. Ugyanez nem mondható el — legalább nem ilyen egyértelműen, nem ilyen nyílt evidenciával — a líra és a zene kapcsán. Viszont éppen ezért nem véletlen Adorno zenecentrikussága, fogékonyága a líra iránt, csaknem teljes hallgatása az objektív „világműfajok” előtt: ő, aki gyűlölte ugyan a kapitalizmust, de aki sem előtte nem ismert el a kibontakozott individuumhoz méltó kultúrkorszakot, sem az adott világ meghaladását, a „polgári hidegség transzcenzusát” nem tartotta másnak, mint hol emelkedett, hol ön- és közveszélyes illúzióknak, a bensőség e nagy műformáiban éppúgy megkapta a gyűlölt világ kritikáját, mint intellektuális és szenzuális örömeit; a zene (és a líra) kiemelt hierarchikus pozíciója a „negatív dialektika” történetfilozófiai ítélete volt.

Kövessük a történetfilozófiai esztétikát egészen *ad absurdum*, egészen ítéleteinek és előítéleteinek végpontjáig. A hierarchizáló döntés nem csupán a művészeteket, a művészeti ágakat „helyezi el” történetfilozófiai premisszáinak megfelelően: *művészek között* is gyakran a történetfilozófiai princípiumok döntenek, és a *történetfilozófia fordulatai* nemegyszer *fordulatot jelentenek a konkrét mű művészi megítélésében*. A negatív példa: Lessing hidegen elutasító viszonya Racine iránt közismerten elméleti prekonceptiókból származik. Azonban a *pozitív* példa, a rajongó eldszeretetét sem kevésbé történetfilozófiai fogantatású: Kierkegaard verdiktje, mely a *Don Giovannit* minden zenék fejedelmévé és paragonjává

emeli, és azzal a történetfilozófiai (vagy az ő esetében mondjuk így: kvázi-történetfilozófiai) megítéléssel kapcsolatos, amellyel az esztétikai stádiumot az élet hierarchiájában elhelyezi (és amellyel mellelsleg egy radikálisan fordított értékakcentust ad az érzékiség Feuerbachtól átvett koncepciójának, mely majd Wagner zenéjének inspiráló műsája lesz). Ugyanilyen történetfilozófiai prekonceptió teszi, hogy Novalis igazságtalanul, de a zseni igazságtalanságában is mélyre látó ellenszenvével utasítja el a *Wilhelm Meistert*, a történetfilozófiai koncepció *változása* okozza, hogy Friedrich Schlegel *megváltoztatja* ítéletét a műről, és Lukács, mint oly sokszor, most is hideg bátorsággal viszi a megvédhetetlen intoleranciáig Balázs Bélával való levelezésében a történetfilozófiai esztétika egy igen régi elvét, mikor így érvel: *mivel* megváltozott a történetfilozófiám, *ezért* lépett művészet-megítélésben Dosztojevszkij helyére Tolsztoj, Sterne helyére Fielding, Flaubert helyére Balzac.

3. A polgári társadalom korszakának művészetelméletét, a filozófiai esztétikát csak akkor tudjuk megragadni differentia specificájában, ha a prekapitalista korok művészetelméletével hasonlítjuk össze. Az összehasonlítás *első* eredménye a következő: a polgári társadalom megelőző korok művészetelméletei (amelyek a fenti értelemben *nem* esztétikák) többnyire *speciális* képességre tekintették a művészi képességet, de nem tekintették a művészetet (az „esztétikumot”, az „objektívált szépet” stb.) az élet egy speciális funkcióval ellátott tartományának vagy szférájának. Elég a *kalokagathia* fogalmára utalni: a szépség „*benne van*” *magában az életben*, méghozzá differenciálatlanul és gyakran a nagyságtól, az erkölcsitől, a magatartást szabályozótól, a vallásitól differenciálhatatlanul stb. E differenciálatlan elvegyülés következtében elméletileg nem volt szükséges a művészetet filozófiailag „megalapozni”. *Éppily kevésbé a befogadást*: az esztétikai ítélet *empirikusan* volt megalapozva egy általánosan létező és általánosan elismert *sensus communisszal*. Újabb paradoxon: az empirikus, a filozófiai megalapozást nem ismerő és nem igénylő *sensus communis* értékítéletei megalapozottabbak voltak, mint a modern kor esztétikai választásai, melyeket — minél fejlettebb, minél „szervezettebb” egy társadalom — rendszerint „*connaisseur*”-ök alakítanak ki. Ez a megállapítás természetesen bizonyos specifikációkra szorul. Minde nélkülött: ma semmiképp sem fogadjuk el azokat az *esztétikai indoklásokat*, amelyekkel a — minden bizonnyal a *sensus communis* kifejező — egykorú filozófiai gondolkodás ítéleteit megalapozta. Ki hinné ma is, hogy miként Arisztotelész érvelt — a művészi kvalitáskülönbség oka az: magasabb rendű emberek magasabb rendű tetteket ábrázolnak, az alacsonyabb rendűek alacsonyabb rendűeket? Másodszor: a jelen befogadó saját világnézeti preferenciái szerint (azaz: *saját kora* világnézeti pre-

ferenciái szerint) válogat és rangsorol, ennek következtében nem szükségképpen fogadja el az egykori sensus communis értékhierarchiáját. Hogy csak a legismertebb ellenpéldát említsük: míg a Raffael-rajongás nem kisebb hozzáértőkben érte el csúcspontját, mint Winckelmann és Goethe, addig az egész posztromantikus korszak preraffaelita, bármiképp is értékelje magát Raffaelt és egyes műveit. Végül: a kevés rendelkezésünkre álló adat sem mutat monolit egyöntetűséget a hajdani sensus communisban: az Arisztotelész által rendkívül nagyra becsült Euripidész például igen ritkán nyert első díjat az athéni közönségtől. A kor végső soron jóváhagyta (hiszen nem utasította el) Szophoklész magas véleményét, aki ifjabb pályatársa halálakor gyászruhában léptette fel a kórust, később Arisztotelész ítéletét, de a leghomogénebb sensus communis sem volt mentes bizonyos belső konfliktusoktól, és ennyiben maga készítette elő az ízlésítélet későbbi szóródását.

A döntő ellenérv azonban, amellyel az egykori sensus communis ítéleteinek tévedhetetlensége (vagy inkább: maradandósága) mellett érvelhetünk, nem is elsősorban az a — cseppet sem lebecsülendő — körülmény, hogy az esetek egy igen jelentékeny számában az utókor még a hierarchiát is helybenhagyta. A döntő ellenérv azonban mégsem ez, hanem a következő körülmény: az egykori sensus communis által kijelölt érték-hierarchia megváltozhatott, az értéktartomány soha; a Vasari könyvében rangsoroltakat újrarangsorolhatjuk, de őket fogjuk rangsorolni. Ez az álláspont mind pozitív, mind negatív értelemben helytálló: *mindenki*, akit az általunk ismert hajdani sensus communis ítélete számon tartott, *talál hívekre a mindenkori utókorban*, és *senki*, akiről tudjuk, hogy saját kora egyértelműen elutasította (Vasari éppen azért egyedülálló érték, mert belőle az elutasító ítéletekről is hallhatunk), *nem került vissza az esztétikai élmények vérkeringésébe*. (Természetesen, a logikai teljesség kedvéért, itt mindig figyelembe kell venni a műtárgyak, valamint a műíteleket rögzítő iratok pusztulását, illetve velük kapcsolatos hiányos ismereteinket: így tehát mindig *elképzeltető* egy olyan műtárgy felfedezése, melyet a maga kora nem becsült, a jelen annál inkább. A gyakorlatban azonban a felfedezések mindig legalább az uralkodó *kánont* igazolták, amennyiben a szóban forgó egyes műalkotásról ítélet nem maradt ránk.)

A polgári esztétikák *konkrét ítéleteinek státusa* ettől minden szempontból eltérő. Mindenekelőtt: nem az egyetemesen uralkodó sensus communis legmagasabb rendű, „legkifinomultabb” kifejezései, hanem *egyéni világnézeti döntés és a „saját” filozófia (rendszer) követelményeinek következményei*. Másodsor: az előbbi szituáció — és *nem* a modern művészetmegítélő hiányos képességei — következtében a modern filozófiai esztétikák legalább annyi „tévedést” tartalmaznak, mint „igazságot”, abban az egyszerű értelemben, hogy *a tárgyi tartalom elhomályosulása*,

a valóság tartalom felszínre kerülése* folyamán ítéleteik egy nagy része elutasításra talál. Mi több: *kivételértékű* (nemegyszer egyenesen az *alkalmazkodás* jele), ha a véleményt *egyetemes elismerés* fogadja (ki gondolt volna ilyesmire Arisztotelésznél?), másodsor — és ez a körülmény még fontosabb, még árulkodóbb — az *ítéleteket*, pozitív értelemben többnyire éppúgy, mint negatív értelemben, *meg kell magyaráznia* a modern esztétának. Míg sem a maga korában, sem később nem lenne „értelmes” magyarázatot kérni Vasarítól: miért tartotta Michelangelót a legnagyobb művészeknek, miért becsülte oly sokra Giorgionét, addig (hogy a negatív példákat említsük elsőként), akár elfogadjuk, akár elutasítjuk, csak magyarázattal együtt értjük Lessing elutasító viszonyát Racine-hoz, Rousseau megsemmisítőben tagadó véleményét a francia kertről vagy a *Misanthrop*-ről, Lukács elutasító álláspontját Kafkáról. De pozitíve is hasonló a helyzet: a manierizmus bizonyos szélsőségeinek, például Arcimboldinak és Gorgonzolának az újrafelfedezése is egy *világélmény intellektuális feldolgozásának* terméke, melyben élmény és interpretáció egymástól elválaszthatatlanok.

Nem kétséges: a prekapitalista korszakok művészetelméletében is szerepet játszottak ideológiai, vallási, etikai preferenciák, amelyek esztétikai álláspontokká, „döntésekké” transzformálódtak. Ennyiben úgy tűnhetnék: a helyzet nem különbözik a polgári korszak történetfilozófiai primátusától az esztétika felett. Eltekintve azonban attól, hogy a történetfilozófiai primátusnak az egész prekapitalista korszakban nincsen értelmezhető jelentése, az esztétikára befolyást gyakorló ideológiai, vallási, etikai preferenciák *nem „filozófiai posztulátumok” voltak, hanem maguk is a sensus communis részei és semmiképp sem egyéni preferenciák*. Isten képszerű ábrázolásának elutasítása és tilalma az egész ótestamentumi világban (éppúgy, mint a más gyökerekből származó mohamedán tilalom) valóban *vallási* preferencia és elbírás volt az *esztétikával szemben*. De egyrészt *kollektív* preferencia és tilalom, másrészt olyan, amely *nem vindikálta magának a „tisza esztétikai értékét” jogát*: a Biblia nem kívánta esztétikailag igazolni, hogy Baál mindenfajta szoborszerű ábrá-

* A két fogalom Walter Benjamin invenciója és megkülönböztetése. A *tárgyi tartalom* a műalkotás azon jelentésdimenziója, mely közvetlenül a jelenhez tapad, abból nő ki, annak „mond” valamit. Ennél „kontinuusabb” a *valóság tartalom*, mely — legalább elvileg — bármely későbbi korban érthető, függetlenül a konkrét környezettől, amely tehát az emberi nem általános evolúciójával van összefüggésben. Itt azonban szögezzük le tüstént: csupán egy naturalisztikus ismeretelmélet számára van ennek az evolúciónak egy „kvázitermészeti” magánvalósága: ez *konstruált* — a jelenben és a jelen álláspontjáról megteremtett — folytonosság, ezért minden olyan ítélet, mely a műben felfedezett tárgyi tartalom mellett (mely a mű keletkezésének jelen idejéhez kötődik) egy valóság tartalmat fedez fel — azaz a koron túlmutató élményt, üzenetet stb. —, osztozik az ítélet általános kockázatában. Semmi garanciája nincsen arra, hogy konstruált emberi folytonossága valóságos egzisztenciával rendelkező folytonosság lesz, hogy felfedezett valóság tartalma a művészetélvezet folyamatos sorába illeszkedik bele és nem csupán az ő egyéni döntése marad.

zolása csak rút lehet. Ahol pedig — kivételes esetekben — a filozófiai fogantatású esztétikai értékítélet ellentmondott a *sensus communis*nak, mint Platón Homéroszról alkotott negatív ítélete esetében, az ítélet általánosan elfogadott, tehát *sensus communis*-jellegű, világnézeti-etikai premisszákon nyugodott (az adott esetben ez így hangzott: a művészetnek a jóra kell nevelnie), tehát az ítélet nem szorult értelmezésre.

A modern kor filozófia vezérelte esztétikájával szembeni teljesség és elfogult értetlenség lenne azonban a következő ellentmondásról megfeleledkezni. Egyrészt: az „értéktesvesztések”, illetve az olyan értékítéletek gyakorisága, melyek a *bármely világnézeti későbbi befogadó* (illetve a *más világnézeti alapokon álló egykorú befogadó*) számára tökéletesen elfogadhatatlanok, a filozófiai esztétikát csak akkor és annyiban jellemzik, amennyiben a *kortársi* vagy közvetlenül a *korhoz kapcsolódó* művészetet ítéli meg. Ugyanakkor: csupán *ez az esztétika* képes arra, hogy megértse (akár úgy, hogy félreérti) megelőző korok művészetét, mivel csupán ez képes a tárgyi tartalom elhomályosodásával a valóságtartalmat befogadni. Minden prekapitalista esztétika elmondhatta volna saját művészetítéletéről Pál kereszténységgel kapcsolatos büszke szavait: ami a kereszténynek kinyilatkoztatás, az a zsidónak megbotránkozás, a pogányok dőreség. Az ok világos: a prekapitalista korok művészetszemlélete — *történeti koncepció híján* — elmúlt korok alkotásait, amennyiben egyáltalán konfrontálódott velük, *saját* *sensus communis*a alapján ítélte meg, semmi különbséget nem tudott tenni a korról kifakuló *tárgyi tartalom* és az *évülés* mögött felderengő *valóságtartalom* között. E korok és művészetelméletük számára csak az a művészet rendelkezett jelentéssel, amely *az ő* életükhöz tartozott, illetve a múlt alkotásaiból csak az, ami megfelelt *sensus communis*uknak: át kellett venni ahhoz a görög isteneket, hogy Homérosz epikája és Athén szobrászata Róma számára értelmezhető művészet és követendő minta legyen; a legközvetlenebb tárgyi tartalomnak, a mindennapok szokásrendszerét szabályozó vallási előírásoknak kellett jelen lenniük ahhoz, hogy a művészet mint megítélhető élménykomplexum funkcionálhasson. Ezzel kiviláglik a sokat tévedő modern filozófiai esztétikák nagy fölénye: elmúlt korok kifakuló tárgyi tartalmi mögött meglátták a valóságtartalom „üzenetét”, a prekapitalista korok művészetkonceptiói viszont, amelyek saját tárgyi tartalmukban a valóságtartalmat látták (azaz a kettő megkülönböztetéséhez nem jutottak el), azok *más tárgyi tartalmakban semmit sem láttak*, illetve csupán annyiban, amennyiben ez egy sajátos adaptáció folytán az *ő* tulajdon világuk részévé, tehát tárgyi tartalomként feldolgozható elemévé is vált. A polgári világkorszak esztétikái számára — az egyéni-világnézeti álláspont kiiktathatatlan közvetítő szerepe következtében — a tárgyi tartalomban nem jelenik meg „oganikusan” a valóságtartalom. Ez főként annyit jelent, hogy a „külön” jelentkező tárgyi tartalom olyan *vonzásokat* vagy *taszításokat* válthat ki az értelmező befogadóból, a

filozófiai esztétából, amelynek alapján a tárgyi tartalommal kapcsolatos preferenciái miatt elfogad és magasra értékkel valamit, aminek a valóság-tartalom (az emberi nem kontinuitásának kifejezése) szempontjából kisebb a jelentősége és fordítva: elutasít ezzel a kontinuitással szorosan összekapcsolódó értékeket, a tárgyi tartalom számára ideológiailag taszító mozzanatai miatt. Az elsőre talán a *Kalevalának* a homéroszi eposzok mellé helyezése lehetne a példa a 19. századból, finn nemzeti motívumok alapján, az ellenkezőre az afrikai plasztika elutasítása a viktoriánus korszakban, jórészt annak nyíltan erotikus jellege következtében. De mindezekkel a hibaforrásokkal együtt csak a polgári korszak — tárgyi tartalmat és valóságtartalmat élesen megkülönböztető — esztétikája képes befogadni az esztétikumot ott, ahol a tárgyi tartalom már nem csupán elhomályosodott, hanem érthetetlenül távoli mivoltában a befogadás akadályává vált. Így fedezhette fel újra Vico Homéroszt Vergiliusszal, a reneszánsz kedvencével szemben.

4. Az uralkodó élmény a modern filozófiai esztétikákkal kapcsolatban mégis konkrét ítéleteik magas „hibaszázaléka”, ami azután egész hullámát váltotta ki az „elvont esztétikai” szemlélet elleni oppozíciónak. A hiba legfőbb forrása — így hangzik leggyakrabban — a *deduktív* eljárásban rejlik, abban a módszerben, melynek megfelelően az esztétikus az egyes művészetekről, művészeti ágakról, műalkotásokról alkotott érték-ítéletét dedukálja a történetfelfogásból, történelmi korok pozitív vagy negatív megítéléséből, előkelő vagy hátrányos elhelyezéséből a világkorszakok ranglistáján, ráadásul mindez elválaszthatatlan az esztétikum (a szép, a művészet) helyének kijelölésétől az emberi objektívációk, valamint a filozófiai rendszerében. Ezért a XIX. század végétől kezdve mind nyomatékosabban jelentkezett, lassan egész mozgalommá nőtt és egyes kultúrákat (elsősorban a franciát) teljesen áthatotta a *filozófiai esztétikának mint olyannak az elvetése*. A zsarnoki módon rendszerező tekintély elleni „felkelések” eltérő szempontokból indultak ki, és nem is csupán a „gyakorló” művészek spontán ellenállását fejezték ki. Konrad Fiedler ellenérve a *teoretikus* oppozíciója volt: nincs művészet, csak művészetek vannak, a művészet fogalma erőszakos absztrakció, a mindent szisztémába kényszeríteni akaró racionalizmus mítosza és a belőle születő egységes esztétika ítéletei az élő, a konkrétan létező művészetek szempontjából semmisek. Egy másik, sokkal elterjedtebb, rendkívül különböző irányokból kibontakozó ellenmozgalom fő jelszava: a filozófiai esztétikát *műkritikával* kell helyettesíteni, mely természeténél fogva *induktív* jellegű, és nem kényszerítheti zsarnoki rendszerének béklyójába az egyes művet. „A műkritikai ellenzék” fő módszertani követelménye az, hogy a művészet elemzésének a konkrét művek konkrét mivoltára kell összpontosítania, *függetlenül* mindenfajta filozófiai „előfeltevéstől” (Théophile Gautier-től a mai átlagos művészetkritikáig ez a törekvés táplálja az

impresszionista kritikát) vagy legalábbis függetlenül a művészet funkciója *egészének* megítélésétől. Az így keletkező megítélésbeli bifurkációnak legnagyobb reprezentánsa Adorno, aki *egyszerre* adta zeneszociológiai írásaiban az „új” zene gyökértelenségének egészen átfogó, egyes túlzó igazságtalanságok ellenére mély és grandiózus képét, és függetlenítette ettől teljes mértékben maguknak a műveknek a megítélését. Az induktív, „csak a műre támaszkodó”, az „élettelen” absztrakcióval szakító művészetmegítélés követelménye azóta közhely lett, azonban közhelyszerű általánosságával együtt sem hozott megoldást. Véleményünk szerint ugyanis a filozófiai esztétika és kritika „tévedései” *nem* annak deduktív jellegéből következnek, éppen ezért *nem* is a „tévedés” a helyzet leírására szolgáló legkalkalmasabb kifejezés.

Az úgynevezett induktív művészetmegítélés *sem mentes* filozófiai előfeltevésektől. A kifejezetten impresszionista kritikában ezek az előfeltevések *kifejtett formában* nincsenek jelen, ez azonban többnyire *nem* az „absztrakcióktól való szabadság”, hanem az eszmék konfúziójának állapotát jelenti: menthetetlenül jelen van ugyanis a filozófiai gondolat „lecsapódása”, a mindennapi élet szintjének szükségletei szempontjából leegyszerűsített formában. Am ha olyan kritikust említünk, aki maga többnyire ellenséges, legalábbis azonban problematikus viszonyban volt a „deduktív művészetmegítéléssel”, azonban fölüeny biztonsággal birtokolta az egész filozófiai kultúrát — Adornóról beszélünk —, nála is világosan láthatók, hogy előszeretetei (az Új Zene konzekvensen végigvitt racionalizmusa iránt) és ellenszenvei (például Bartók népiessége iránt) milyen mélyen gyökereztek filozófiai értékpremisszákbán; az utóbbi esetben abból a szociológiai-ontológiai meggyőződésből, hogy a modern társadalomban a „nép” csupán romantikus misztifikáció.

Az impresszionista kritika a *tiszta ízlésítélet* igényével lép fel. Legyünk természetesen igazságosak: *nem a partikuláris* ízlésítélet igényével. „Nekem tetszik és pontum” — ez a véletlenszerűen kiválogatott interjúalany olyannyira *csak* szubjektív ítélete, hogy már alig van vonatkozása a megítélt műre; pusztán *őt mint szubjektumot* fogja jellemezni. Kant tökéletesen helyesen mondta, hogy amennyiben az ízlésítélet *esztétikai* ítélet (és minden voltaképpeni kritikai ítélet, az impresszionista jellegű is, *ebben az értelemben* esztétikai ítélet, hiszen intenciója szerint egy műről, *nem* önmagáról akar kimondani valamit), akkor magában foglalja az *általánosság mozzanatát*, tehát a *sensus communis* *nem* mint empirikusan létezőt, hanem mint *posztulátumot*. Minden esztétikai igénnyel fellépő *ízlésítélet*, éppen mivel *esztétikai igénnyel fellépő* ízlésítélet, bizonyos fokig aláássa tulajdon szubjektivitását, *normává szélesül*. Normává szélesedésének legcsalhatatlanabb bizonyítéka: számot kell adnia magáról, meg kell magyaráznia magát, döntését, indokait. *A műalkotás felbontása tartalomra és formára* voltaképpen azonos ezzel az önindoklással: azért tetszik, mert ezt vagy azt fejez ki, azért tesz, mert így vagy

úgy fejezi ki ezt, mert így, ilyenek stb. jelenik meg. Oly kikerülhetetlen mozgalom ez a művészetmegítélést két kibékíthetetlenül ellenséges táborra, a *szociologizálóra* és a *formalisztikusra*, felosztó törekvés, amely csak a filozófiai esztétika korát jellemzi és amelyet a prekapitalista művészetlátás nem ismert, hisz nem kellett filozófiailag megalapoznia magát, választásait és ítéleteit, csak rá kellett mutatnia a nagy emberre és hozzátennie: *ilyen emberből ilyen tettek származnak*. A normává szélesedéssel azonban az induktív, a szubjektív ízlésítéltre alapuló kritika az *öncsalás állapotába* kerül: elkerülhetetlen, hogy normává szélesített, tartalmilag vagy formailag megindokolt ízlésítéletei a későbbiekben ne hassanak vissza *deduktíve* újabb ítéleteire.

5. Miképp, *milyen alapon* szélesíthető ki azonban egyáltalán egy ízlésítélet a modern korban normaadóvá? Ha már többé nincsen viszonylag homogén közösség a megfelelő, empirikusan adott *sensus communisszal*, akkor a „kifinomult egyed” nem a kollektív ízlésítéletet fogalmazza meg. De ha ízlésítélete mégis több, és szükségszerűen több, mint *puszta* szubjektivitása, akkor honnan származik — akár relatív — általánossága? *Ha az eszme nem istenként lebeg a világ felett, honnan ered interszjektív általánossága?*

Max Weber helyesen mondja a modern kor szelleméről, hogy az nem monoteista többé: mitológiájának nem istene van, hanem istenei vannak, megfelelően a kor — a dinamikus társadalom — általános pluralizmusának, Max Weber hasonlatát folytatva, azt mondhatjuk: minden esztétikailag normaadóvá váló, tehát önmaga megindoklási kísérlete során normává, vagyis fogalmi jellegűvé szélesedő ízlésítélet egy *létező* társadalmi réteg, csoport *létező* ízlésközösségét fejezi ki, azaz *egy*et a *számos* közül. Ez általánosságának, *sensus communis*-jellegének *határa*, egyben azonban létezésének — mint *egy* ízlésközösség kifejezésének — elégséges alapja. A pusztán extenzionális leírás önmagában természetesen csak egy történelmi relativistát elégítene ki, itt azonban, minden értékelés nélkül, két tényt akartunk mindössze leszögezni. Az egyik: minden ilyen értelemben normává szélesült, *valamiféle* ízlésközösséget reprezentáló esztétikai ítélet megváltotta jegyét a modern Olimposzra, és egyike lett a modern esztétika weberi mitológiájában az egymással harcoló isteneknek. A másik: *számos* ilyen istenség van (a megfelelő hierarchiával), de *nem végtelen számú*. Normává szélesedő ízlésítélet és létező ízlésközösség kombinációinak lehetséges száma természetesen csak konkrét közegenként számítható ki.

Ennek a helyzetnek most csupán egy súlyos problematikájára kell rámutatni. A régi típusú *sensus communis* *spontán totalitás* volt Arisztotelésznél (és ő valóban csak példa gyanánt áll itt), a *sensus communis*nak éppúgy megvolt az esztétikai, mint az etikai és jogi vonatkozása, ha az utóbbi kettőt el lehetett már egyáltalában egymástól választani. Az az

ízlésítélet viszont, amely *normává indukálja magát*, kiszélesíti tisztán szubjektív jellegét egy csoport határáig, ennyiben bizonyos mértékig *sensus communis* teremt vagy fejez ki, de tudni sem akar a „deduktív”, az egész *valamiképpen* megragadni kívánó művészetértelmezésről. Így viszont szükségképpen ki van szolgáltatva a mindenkori partikuláris beállítottságoknak, a divatnak, az „új örök körforgásának”, és egy vonatkozásban semmiképp sem haladja meg a filozófiai esztétikák korlátoltságát. A *filozófiai esztétika tévedései* — valamennyi tévedése — a *nagyság szintjén zajlanak le*: vagy alábecsül — filozófiai preferenciáinak megfelelően — *nagy* jelenségeket, mert azok „nem illenek” bele hierarchiájába, vagy, ellenkezőleg, *nagy*, reprezentatív jelenségként elemez — tehát, ha negatív értelemben is, a nagyság szintjére emel — csak a teoretikus összefüggés szempontjából döntő, de művészileg megkonstruálatlan alkotásokat. Az impresszionista, az induktív kritika azonban eleve a napi, a divatjellegű körében mozog, és a nagysággal homológ kategóriája is a divat köréből származik: az a *szenzáció*. A kétfajta „hiba” struktúrák szükségszerű következménye: *az induktív és a deduktív ellentétében a polgári korszak esztétikájának antinomikus szerkezetéhez jutottunk el*.

6. Elemzésünk itt nem érinti az antinómia döntő *okát*, azt, hogy a polgári társadalomban *nincsenek közösségek* és hogy a *művész csak a piacon — közvetve — találkozhat közönségével*. Ezek az okok éppoly nyilvánvalóak, mint amilyen alapvetőek; jelenleg csupán következményeikről lesz szó.

Kant a művészetet elemezve azt írja, hogy minden jelentős műalkotásban a *művész új eszmét* teremt: az eszme megteremtése (ma talán „művészi gondolatnak” neveznénk) — ez éppen a zseni műve. Az új eszme (mint az eszme általában) azonban fogalmilag meg nem határozható, le nem írható, mert az eszme fogalomfeletti. És — megfogalmazva a polgári művészet alapdilemmáját — hozzáteszi: van mű, mely eszme ízlés nélkül és van mű, mely ízlés eszme nélkül (az utóbbi természetesen nem zseni műve).

A prekapitalista korszakokban ez az ellentét nem létezik. A zseni — per definitionem — akkor is mindig új eszméket teremt, de maguk az új eszmék már benne szunnyadnak, még ha csak *lehetőség* formájában is, a közösség ízlésében, az eszmékben az emberek „magukra ismerhetnek”, a zseniálisan új is „általánosan tetszik”, ha természetesen *nem is mindenkinek tetszik*, mert a minden egyes emberre kiterjedő érvényesség nem feltétele a *sensus communis* fogalmának. Másrészt: nem csupán az eszmék nem létezhetnek közösségi ízlés nélkül, hanem fordítva, a közösségi ízlés sem létezhet a prekapitalista világban eszme nélkül, hisz a közösség — „testétől” külön nem vált eszmerendszereivel, intézményeivel — bizonyos értelemben a *megtestesült eszme maga*, és — ismét kantianus

terminológiában kifejezve — a nem zseniális művész is csak a zseni eszméjét teremti újjá, az ízlésnek megfelelően.

A polgári társadalom elszigetelt egyede, amennyiben „zseni”, mint elszigetelt individuum teremti meg az új eszmét. Nyilván nem a „semiből” — korproblémák determinálják az ő tárgyi tartalmait is, azonban a zseni feladata, az eszme megteremtése *semmi kollektíven létezőre nem támaszkodhat*. Ezzel a zseni — az eszme megteremtése pillanatában — vállalja az „ízlésnélküliség” kockázatát: azaz olyan alkotás megteremtését, amely éppúgy kelthet egyetemes tetszést, mint ahogy maradhat tökéletesen visszhangtalan, függetlenül esztétikailag értékes vagy értéktelen mivoltától. (Az eszme nélküli ízlés és az efféle ízlést megtestesítő műalkotások létrejötte és általánossá válása a polgári társadalomban olyanynyra evidens, hogy a kérdést nem szükséges részletezni.)

Duo si faciunt idem, non est idem: a művész, a zseni vállalhatja eszméje (művészi gondolata) ízlésnélküliségének kockázatát (tehát azt a kockázatot, hogy nem talál őt befogadó ízlésre), anélkül, hogy objektivációjának „értelmét”, küldetését kockáztatná; *a mű megítélője sem*, mert ekkor — *mint kritikus* — nem felel meg fogalmának. A nem általánosítható ítélet alkotója — láttuk — tisztán szubjektív és nem esztétikai ízlésítéletet alkot. Azonban *a kritika mint műfaj a polgári nyilvánosság-hoz tartozik*, annak egyik kifejezési formája; korábban nem is létezett rendszeresen gyakorolt műkritika. *Funkciója* tehát: társadalmi megbízatása *a közvéleményalkotás*, mint *minimális* feladat: *más* befogadók befolyásolása saját befogadói folyamatainak, élményeinek feltárása, saját ítélete általánosításának kísérlete révén. Természetesen az antinomikus helyzet megoldása is antinomikus: vagy az ízlésből ítélem meg az eszmét, vagy az eszméből az ízlést. Az előbbi teszi minden induktív műkritika (különösen kiélezetten impresszionista formája), az utóbbit a filozófiai (történetfilozófiai) esztétika.

7. Hogy az antinómiát értelmezni tudjuk, még egy kategoriális kitérőt kell tennünk. Minden nagy művészi alkotás új eszmét teremt (a fiatal Lukács voltaképp ezt nevezte formának). Am ha azt mondtuk, hogy ennek az eszmének (formának, valóság tartalomnak — akármiképp nevezzük) a prekapitalista világban egy létező vagy legalábbis csírájában már meglévő, ennyiben lehetséges *sensus communis* (kollektív ízlés) volt az elengedhetetlen bázisa, ugyanúgy elmondhatjuk azt is, hogy *kollektív tárgyi tartalomból* nőtt ki, mely egyúttal emberközösségek kollektív álláspontja is. A kollektív tárgyi tartalom *téma és világnézet*, melyben az előbbi az utóbbinak rendelődik alá, annak mozzanata. Ebben az értelemben volt igaza a fiatal Lukácsnak, amikor *A modern dráma történetében* azt írta: a műalkotás *formáját a világnézet* konstituálja. Amennyiben a műalkotás „organikusan” (mindenki által érthetően, „értelmezés” és „kommentár” szükséglete nélkül) nő ki — mint forma, eszme,

valóságtartalom — a kollektív tárgyi tartalomból, akkor a mű megítélésénél a tárgyi tartalom nyugodtan zárójelbe tehető, vagy legalábbis nem *probléma*, aminthogy a művésznek sem jelent problémát, „feladatot” „rátalálni” az adekvát tárgyi tartalomra, melyből az új eszme megfogant. A prekapitalista korok, a „régik idők” művészete azért is felelhetett meg adekvát módon a „fogalom nélküli tetszés” kanti kritériumának, mert azt, amit benne *csak* fogalmilag lehet megragadni (a tárgyi tartalmat), nem is kellett megragadniuk: *evidencia* volt, *adottság*. Az antik vagy a keresztény mítosz mint közös kultúrkinccs, mint „téma” sosem vált kérdésessé, és az az álláspont, amelyben a mítosztéma *jelentése* módosult, vagy egy *egész* közösség kollektív világnézete (álláspontja) volt, vagy legalábbis közösségi funkciót betöltő társadalmi rétegeké, amelyek „megbízatasaképp” született a mű.

Ez a „természetes” vagy „organikus” kapcsolat tárgyi tartalom és valóságtartalom között a polgári művészetben felbomlott. A tárgyi tartalom — melyből a valóságtartalom is „kinő” — maga vált problémává. Részben túlságosan „individualizálódott”, a „másik”, a befogadó számára kommentárokat követelő jellege miatt: ahhoz hogy a *szubjektív*, az alkotói egyéniség bélyegét magán viselő „téma” *interszjektív*, mások által is megközelíthető legyen, szüntelen intellektuális erőfeszítések kellett az alkotó és befogadó oldalán egyaránt. Részben pedig mindig kérdéses volt a megválasztott tárgy esztétikailag értékes jellege, ezért a téma és a világnézet, azaz az álláspont „megtalálása” — a régi művészet természetesként adott kiindulópontja — olyan műveletté változott, amelyben nagy kockázat lappangott, amelynél különösen kedvező körülmények kellett a sikerhez. Említettük már: a „tartalom” és „forma” egész esztétikai mitológiája — és pedig nem csupán vulgáris alakzataiban, hanem Lessing, Goethe, Schiller szintjén is — ennek a szituációnak köszönheti születését. Ilyen — túlságosan is történetfilozófiai, túlságosan is szociológiai, túlságosan is fogalmi — kérdések: „miért éppen ez a téma?”, „miért éppen ez a világnézet?”, nem a történetfilozófiai vagy a szociológiai „behatolását” jelentik a „tisztá esztétikum” szférájában, hanem a polgári művészet *tényleges* szerkezetéből nőnek ki. Nem a műalkotás, mint individuális képződmény, mint „műalkotás egyéniség”, hanem a mű konkrét minőségének *bázisát* alkotó tárgyi tartalom individuális (és interszjektívve gyakran nem változtatható) jellege teszi ezt a fogalmilag és *csak* fogalmilag megragadható kérdést szükségessé. És mivel — ismét e helyzet következtében — a valóságtartalom megítélésénél egyben mindig az azt konstituáló világnézet megítéléséről is szó van, ezért játszik *döntő szerepet* a konkrét művek megítélésénél az ítéző (befogadó) történetfilozófija, világnézete, álláspontja.

A fiatal Lukács szerint a formát konstituáló világnézet eltűnik, mint egy „felszívódik” a formában. Kiemelkedő művek esetében valóban ez a *végeredmény*, amely lehetővé tenné a *tiszta esztétikai ítéletek* megal-

kotását. Azonban ez valóban csak a végeredmény, és Benjaminsnak feltehetően igaza van akkor, amikor hangsúlyozza: a tárgyi tartalom rendkívül lassan homályosul el. A kortársak viszont — akarva, nem akarva, tudatosan vagy nem tudatosan — elkerülhetetlenül azzal a tárgyi tartalommal (világnézetnek alárendelt témával, állásponttal) vannak szembeítve, mely a maga egyszeri mivoltában az egyszeri és ismételteletlen műalkotáségyéniséget konstituálja. Így a modern kor művészetbefogadása számára a *tiszta esztétikai ítékezés* nem egyszerűen „ritkaság” vagy „határeset”, amelyhez „idő kell”, hanem voltaképp kizárt: még *elmúlt korok* — tárgyi tartalmukkal egy hajdani sensus communisba zavartalanul belesimuló — alkotásainak esetében is *értelmezendővé* válik ez a tárgyi tartalom, a maga konkrét minőségében, a jelenkor szemszögéből, amelynek minden *tárgyi tartalom* (a régmúlt, az akkor értelmezésre nem szoruló is) feladat, megoldandó rejtvény. Deduktív és induktív ítékezés antinómiája a modern kor kikerülhetetlen esztétikai világállapota.

A deduktív (vagyis a filozófiai) esztétika legnagyobb tette: magát az *emberi nemet* választja kiinduló alapjául, általánosítási bázisául, amikor ezeket a kérdéseket veti fel: mi a művészet „általánosságban”, mi az általában vett művészet feladata? mi a helye az emberi tevékenységek rendszerében? stb. Ismét emlékeztetünk arra, amit tárgyi tartalom-valóság-tartalom megkülönböztetésénél mondtunk: ez az attitűd *konstruált*, hiszen „magáértvaló emberiség”, mint összefüggő, szolid egzisztenciával rendelkező közösség még nem létezik, legfeljebb mint posztulátum. Ezért *posztulátum csupán* a filozófiai esztétika által meghirdetett totalitásgény, de a *totalitásgényt* hirdeti meg posztulátumképpen, és akárhány-szor bizonyul is megalapozatlannak általánosságigénye, a filozófiai esztétika ezzel eleve távolságot teremt maga és bármely tetszőleges rétegpertikularitás, műalkotáségyéniség-pertikularitás között. A magatartás fonákja (és Walter Benjamin, az esztétikai „rendszerellenesség” legfőbb, elvi képviselője, aki a filozófiai rendszerekben magukban is a világ hierarchikus elidegenedtségének képviselőit látta, olyan hatalmakat, amelyek erőszakosan maguk alá vetik az eleven egyedeket, a műalkotásokat: a *mű* mint *példa* alárendelése a *teorémának* és ezzel a *szükségyszerű* ízléscsacsaklás, amelyben az ízléssel való „nem találkozás” kényszerhelyzeteit mint természetes állapotot fogják fel, sőt mint az emelkedettség állapotát. A deduktív esztétikának egyrészt éreznie kell (és érezetnie másokkal), hogy világnézeti preferenciái nélkülözhetetlenek a modern művészet mély megértéséhez és a modern művészetbefogadó számára, másrésztől tudatosan kell vállalnia, hogy *tiszta esztétikai ítéleteket elvileg nem alkothat*. Hiányzik ezek feltétele az életben: a sensus communis és a kollektív világnézet (álláspont).

Az induktív műkritikának *két* veszedelemmel kell szembenéznie. Az egyik: neki is vannak szubjektív világnézeti preferenciái, ezek éppúgy belejártszanak elemzésébe, mint a deduktív esztétika ítéletei, csakhogy —

mivel nem tudatosította őket — nem *claire et distincte*, hanem zavaros, szétfolyó, az elemzés világosságát gátló formában. Másrészt: azonosulása valamely ízléscsoport partikularitásával (s ez, mondtuk, elkerülhetetlen, ha esztétikai, nem tisztán a szubjektum határainál megmaradó ízléstéletről van szó), magában rejtja a *gyors múltékonyság* veszedelmét. A mégoly *kritikus* azonosulás ízléscsoportok felette *esetleges* *sensus communis*-ával a tiszta esztétikai ítéletet, amelyet az induktív kritika ígér, felette könnyen bomló egyensúlyá válogtatja. Másfelől az induktív műkritika — az antinómia másik pólusán — két igen nagy erénnyel rendelkezik. Az egyik: a műalkotás-individuum mint egyed, mint *elevén, konkrét világ* sok esetben többet hódít vissza az emberi teljességből, inkább testesíti meg a totalitást, mint a rendszerek nem egy esetben csakugyan elidegenedett-hierarchikus „totalizációja”. A másik: épp az előbbiekből következően a modern műalkotás olyan egyed, amely alig simul általános szabály — így például a *zsáner* általános szabályai alá; csaknem minden *jelentékeny egyed* egy-egy új *speciest* terem. Hogy melyik egyedből milyen új fajta bontakozik ki, ezt viszont valóban csak az induktív műkritika tudja — szinte azonnal — tetten érni. Ezért nem is véletlen, hogy a modern művészet elfogadtatásáért (mind új egyedeit, mind új fajait tekintve) az induktív műkritika többet tett, mint a filozófiailag legnagyobb szabású deduktív esztétika.

Az esztétika tehát *megreformálhatatlan*, amennyiben antinomikus szerkezete az adott világhelyzetben belül megszüntethetetlen (kiiktathatatlanok tehát „hibaforrásai” is), másrészt azonban *nélkülözhetetlen*, feltéve, ha mindkét póluson ügyelnek a *saját* inherens veszedelmek elkerülésére vagy minimalizálására. A deduktív kritikának értékítéletei *érvényesülését*, ezen keresztül értéküket kell megkérdőjeleznie, az induktív kritikának értékítéletei *érvényességét*, ezen keresztül (a jövő szempontjából vett) értéküket. *Mert a művészet posztulátuma az, hogy érték és érvényesülés egymásra találjon.*