

Fekete Kristóf:
Gyereket a fürdővízzel
Ízlés és művészeti érték viszonyáról

Bevezetés

Az önálló, más értékszféráktól részben vagy egészében elkülönült művészeti érték fogalma akkor vált egyáltalán elgondolhatóvá, amikor a XVIII. század során egy esztétizálódási folyamaton ment keresztül.¹ A művészet lassacskán szépművészetté vált, olyan tevékenységgé, amely értékét legitim módon kizárólag saját magából, tehát valami olyasmiből merítheti, aminek megtermelésére más tárgyakkal, más tevékenységeknek csak korlátozott lehetőségei adódhatnak – és hát mi más lehetne ez a valami, gondolták akkor, mint maga a szépség. A szépművészet fogalmában szereplő „szép” tulajdonképpen negatív jelentéssel bírt, az volt a szerepe, hogy az evidensen túl semmit ne tegyen hozzá a kifejezés másik tagjához. A szépművészet az a művészet, ami *pusztán* önmaga okán, természetes közegénél, az esztétikainál fogva értékes, és nem pedig tanító, valósi-rituális vagy reprezentatív funkciói következtében.

A művészet önállóságának ilyen megfogalmazása persze nem volt más, mint egy esztétikai ideológia – amiből egyébként lassacskán nem ártana kilábalnunk –, ám olyan termékeny ideológia, amely alapjaiban formálhatta át gondolkodásunkat a művészeti/esztétikai értékről, ezzel persze átformálva művészeti valóságunkat is. Többek között és leginkább azzal, hogy egy rövid időre az ízlés fogalmát helyezte a művészeti érték diskurzusának középpontjába. Az ízlés, ami modern értelmében mindössze száz-százötven éve létezik még ekkor, hasonló esztétizálódási folyamaton ment keresztül a század során, mint a művészet maga, és egyre inkább úgy tűnt, hogy társas és nyíltan morális jelentéseit hátrahagyva a szép megítélésének kizárólagos készségévé válik.² Az esztétikum biro-

¹ A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium Egyetemi Kutatói Ösztöndíj programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² Mint ismeretes, a kanti, „tisztá” ízlésfogalom egy hosszú történeti folyamat eredménye. Az ízlés modern születése elsősorban a XVII. századi udvari kultúrához köthető, ahol még a fogalom esztétikai jelentése sem volt elsődleges, nemhogy a művészeti. Lásd erről a következő munkákat: Moriarty 1988. 1–82, Baeumler 2002, Szécsényi 2002. Az ízlés esztétizálódási (így szubjektivizálódási) folyamatának leghíresebb bírálata az *Igazság és módszerben* olvasható, Gadamer 2003. 67–74.



KULTURÁLIS ÉS INNOVÁCIÓS
MINISZTERIUM

dalmában lassan egyeduralomra tört e ki-tudja-hol, talán a szív és az ész között, de leginkább furcsa diskurzusokban létező „szervünk” – és mivel művészet és esztétikum világa épp ekkor vált eggyé, így a művészet birodalmában is hasonló történt. Kevésbé kalandos megfogalmazásban: ha a művészet értéke esztétikai értéket jelent, az esztétikai értékekről pedig kizárólag az ízlés ítélhet, akkor a művészeti alkotás esetében sem lehet ez másképp.³

Ez a másik ideológia persze megint nem önmaga miatt fontos elsősorban. Inkább azon tartalmak miatt, amelyeket az ízlés – úgymond – magával hozott a művészet és így a művészeti érték problémájának területére is. Ezek kimerítő felsorolásához valószínűleg könyvet, nem tanulmányt kellene írnom, de nem is szeretnék itt kimerítő lenni. Egyet jegyezzünk meg, hiszen igazából minden más is ebből következik: *a művészeti értéket ettől a pillanattól fogva egy olyan készség felől próbáljuk megérteni, amelynek lényegi sajátossága az, hogy ítéleteit kizárólag akkor hozhatja meg jogosan, ha ezt egy első kézből származó, lényegében affektív tapasztalat alapján teszi.* Az ízlés története kezdeti időszakában az ésszel analóg, de működésében attól lényegileg különböző képességgént tűnik föl, a különbséget pedig leginkább *személyessége* okozza: az ízlésítélet tetszést rögzít, amely természetesen kizárólag az *én* tetszésem lehet. Ahogy Voltaire fogalmaz az *Enciklopédia* ízlés-szócikkében, „az ízléshez nem elegendő meglátunk és felismernünk egy mű szépségét: éreznünk kell, meg kell hatódnunk tőle”.⁴ Ezért is van az, hogy az ízlésítélet meghatározó alapja, mint tudjuk, kizárólag szubjektív lehet.⁵ Hiába következik tehát az ízlés által felfedezett esztétikai érték (a szépség) akár tárgyak jól leírható tulajdonságaiból és azok univerzális szabályoknak való megfeleléséből, ettől még az ítélet jogosságát mindig a személyes tetszés és az arra épülő őszinte elismerés is feltételezi. Ne feledjük, miből lett a cserebogár, ma sem sok olyan művelt nyelv létezik, mint a magyar, amely ízlés és ízeles között pontos fogalmi megkülönböztetést képes tenni. Márpedig senki nem hinne annak, aki a lapkasajt jó ízéről örömteli kóstolás nélkül ítélne, ahogy annak sem, aki olyanokat mondana, hogy „finom volt a bor, bár nem ízlés”.

³ Azt viszont fontos hangsúlyozni, hogy a XVIII. század klasszicista értékelméleteiben, ahol az ízlés elnyeri ilyen és ehhez hasonló funkcióit, természetesen még alig valaki gondolja azt, hogy az ész ne tudná éppen úgy feltárni, mitől értékes az értékes műalkotás, mint az ízlés. Az ízlés itt, mint minden esztétikai készség, még az *ésszel analóg*, hiszen ugyanoda jut, mint utóbbi, csak éppen máshogy, például gyorsabban és ösztönösebben. Pontosan erre utal Baumgarten 1999 híres megfogalmazása (11). Lásd még Gottsched 1987, illetve Leibniz 2009, 147–148. Ezért is sántítanak Kisbali László szerint a Bauemleréhez hasonló irracionalitás tézisek. Az ízlés megszületésekor még nem ellentéte az észnek, hanem annak egy sajátosan személyes formája. Kisbali 2009, 39.

⁴ Voltaire 1977, 123.

⁵ Kant 2003, 113.

Ami mindebben számunkra érdekes, az az, ahogyan ez a folyamat a művészeti értékek stabilizálásának, vagy legalábbis stabilizálhatóságának problémáját érinti. Magyarul szólva azt a kérdést, hogy megmondhatjuk-e egy filozófiai-esztétikai diskurzuson belül legalább körülbelül, mi a jó művészet és mi a rossz, és ha megmondhatjuk, milyen módon tehetjük ezt meg. A művészeti érték esztétikai formájában ugyanis lassan valami olyasmivé válik, ami – mint bármely más esztétikai érték – végső soron kizárólag a befogadó saját tapasztalatában születik meg, csak ott „realizálódhat”, még akkor is, ha egyébként ez a megvalósulás elvileg objektív-tárgyi tulajdonságok és szubjektív-észleleti törvényszerűségek összecsengésén alapul.⁶ A művészeti érték ebben a felfogásban csak abból a tapasztalatból következhet, amelyet egy alkotás bennünk, befogadókban kivált. Ezzel együtt pedig, ha valóban ízlésünkkel tudunk ítélni egy műalkotás értékéről, akkor a művekre vonatkozó ítéletnek is meg kell örökölnie az esztétikai ízlés egyéb területeken evidensnek tűnő tulajdonságait – így például szintén affektív és személyessé, néhol talán ösztönössé, ezért aztán mások számára nehezen demonstrálhatóvá kell válnia. És pontosan ebben a pillanatban születik meg a művészeti érték rögzíthetőségéről elmélkedő filozófiai-esztétikai diskurzus leghírhedtebb antinómiája. Az a kérdés, hogy mégis hogyan lehetséges művészeti alkotásokra vonatkozó, általánosan érvényes értékítéleteket hozni, ha ezek az értékek kizárólag személyes, első kézből származó tetszésünkön keresztül képesek kibontakozni? Ha szép az, ami tetszik, hogy mondhatom azt, hogy valaki téved ízlésítéletében? Ha a művészet értéke kizárólag valamilyen tetszésen keresztül realizálódhat, hogyan nevezhetünk úgy egy műalkotást vagy egy egész műalkotástípust rossznak, ha közben azt emberek sokasága nagyon is szereti? Egyszóval: mégis hogyan lehet jó ízlésfilozófiát csinálni?⁷

⁶ Ezért is jelenhet meg a jó ízlés problémájának máig érvényes megfogalmazása annál a Hume-nál, aki egyébként biztos benne, hogy a művészetnek természetünkön alapuló empirikus törvényei vannak. Ugyanis ettől még az érték megvalósulása szubjektív, így pedig problematikus marad. Lásd Hume 1994, 222–244.

⁷ Határozottan leszögezném, hogy a művészetnek azok a paradigmái, problémái és antinómiái, amelyekről itt és a későbbiekben is beszélek, leghamarabb a XVIII. és a XIX. század fordulóján születnek meg. Az igaz, hogy ezek lehetőségét a diskurzusban olyan fogalmak előretörése is okozta, mint amilyen az ízlés vagy az esztétikáé, ám ez nem jelenti azt, hogy előbbieik korai, XVIII. századbéli történetét érdemes volna az autonóm művészet előtörténeteként olvasnunk. A későbbiekben felvázoltak tehát hiába feltételezik sok szempontból a XVII-XVIII. század különböző esztétikai történeti folyamatait, attól még tökéletesen eltorzítjuk e fogalmak és problémák saját történetét, ha ebből a perspektívából olvassuk vissza őket. Erre utal legfrissebben magyarul Szécsényi 2024. Így például a hamarosan emlegetendő önálló művészeti értékértételezés gondolata természetesen egyáltalán nem volt érvényes a XVIII. század klasszicizmusában. Lásd például Batteux-t, aki szerint „a művészetek egyáltalán nem teremtik szabályaikat: függetlenek azok ötleteiktől, s változhatatlanul vannak kijelölve a természetnek a példájában”. Batteux 1987, 44. De akár még Lessinget is: „az igazi műbíró nem saját ízléséből vezeti le a szabályokat, hanem ízlését ama szabályok szerint alakítja ki, amelyeket a dolgok természete megkövetel”. Lessing 1963, 280. Leg-

Ismerjük a választ: sehogy. Megpróbáltuk, nem sikerült, egyetlen szerencsénk, hogy filozófiai problémákat, mint azt legkésőbb Wittgenstein óta tudjuk, nem csak megoldani lehet, de eliminálni is. Például úgy, hogy művészeti érték és ízlés történetileg kialakult összefonódását és az ebből következő elméleti őserdőt egyszerűen kiirtjuk, ám nem úgy, hogy a művészeti értékek üres perspektivikusságát kezdjük el hirdetni, hanem úgy, hogy az ízléstől veszünk nem túl könnyes búcsút. *Forget taste!* – kiáltott fel az angolszász művészetfilozófia egyik legtöbbet olvasott szerzője, Noël Carroll három éve.⁸ Furcsán hangozhat a kiáltás azok számára, akik otthonosabban mozognak az esztétika történetében, hiszen ha minden igaz, az ízlés fogalmát majdnem évre pontosan kétszáz évvel Carroll esszéje előtt végleg száműztük a művészetfilozófiából.⁹ Csakhogy, bár az ízlés szó valóban korán elvesztette a diskurzusban betöltött funkcióját, ettől még nem tűnt el mindaz, ami felbukkanásával együtt járt, például a művészeti érték elméletének imént emlegetett klasszikus antinómiája. Ezért is hiszem azt, hogy a „felejtük már el!” imperatívusza valójában inkább ez utóbbinak elfelejtésére buzdít bennünket, nem pedig pusztán a fogalom eliminálására.

Tanulmányomban pedig ezzel szeretnék vitatkozni. Mégpedig azért, mert nem gondolom, hogy az így értett ízlés elfelejtése valóban elvezetne ahhoz, hogy kérdésünk feltevésének azt a módját is jogosan vethessük el, amelyből antinómiánk maga származik. Ennek bizonyítása végett a következő a tervem: miután összefoglalom Carroll cikkének érvrendszerét, előbb megmutatom, miért nem jó az érvelés, majd azt is, milyen eltérő kezelési móddal lehetne jobban nekifejleszteni a művészeti érték részleges stabilizálásának.¹⁰

Felejtjük el!

Carroll érvrendszere, legalábbis annak lényegi része a következőképpen fest:

(P1) Ízlés alatt olyan képességet értünk, amely egy tárgy értékéről az ítélet megalkotójának valamilyen affektív állapotára, elsősorban örömére vagy tetszésére támaszkodva ítél.

följebb azt mondhatjuk, hogy a diskurzus némely elemének köszönhetően lassacskán felszámolta saját alapvetéseit.

⁸ Carroll 2022. Carroll esszéjére a későbbiekben a szövegben elhelyezett oldalszámokkal hivatkozom, az idézett részleteket saját fordításomban közlöm.

⁹ Hegel berlini művészetfilozófiai előadására utalok: Hegel 2004, 68–69.

¹⁰ Írásomat természetesen nem vitacikknek számom, ezért is írom magyar folyóiratba, magyar nyelven. Azt hiszem, Carroll esszéjében és más írásaiban is egy egyre népszerűbbé váló művészeti értékelmélet-modell állatorvosi lovát tisztelhetjük, én pedig magával a trenddel szeretnék vitatkozni.

(P2) Az ízlés akkor lehet a művészeti érték fokmérője, ha a műben lelt személyes tetszés és öröm szükséges és elégséges feltételei az alkotás értékességének.

(P3) Kritikai ítéletünk fel tud értékelni olyan műveket, amelyek személyesen nem állnak hozzánk közel és *vice versa*.

(P4) Kritikai ítéletünk fel tud értékelni olyan műveket, amelyek nem is törekszenek hétköznapi értelemben vett örömök kiváltására és *vice versa*.

(P5) A mű által kiváltott személyes tetszés és öröm kontingens viszonyban áll a művészeti értékkel.

(K) El kell felejtenuünk az ízlést.

Az érvmenet testét tehát az az intuíció alkotja, miszerint nemhogy a kritikai diskurzusban, de még hétköznapi gyakorlatainkban sem feltétlenül örömeinkre és személyes tetszéseinkre hagyatkozunk akkor, amikor műalkotások értékelésébe fogunk.¹¹ A legnagyobb elragadtatottság és gyönyör a galériában, a könyv, amit nem lehet letenni, a film, amit azonnal újra kell nézni – szép és régi toposzok ezek, és időnként, sőt sokszor valóban fokmérői lehetnek műalkotások értékének, ám ezt, állítja Carroll, általános elvként mégiscsak kontrainuitív volna elfogadnunk. A *Tulajdonságok nélküli ember* ugyanis nem letehetetlen, hanem hosszú, lassú és nehéz olvasmány, amelynek olvasása során könnyedén elfáradhatunk, ám ettől még hatalmas műalkotás; David Lynch *Radírfeje* mindent megad nekünk, amire semmi szükségünk sincs, amitől félünk és amitől fizikailag is rosszul leszünk, mégis, ha talán nem is annyira, mint Musil klasszikusa, de nagyszerű mű; Phil Collins *They Shoot Horses* című installációja pedig – ami tulajdonképpen két párhuzamosan futó, hét órán keresztül tartó „palesztin” táncmaratonból áll – olyan mű, amely esetében a fenti kategóriák időnként nem egyszerűen pontatlanná, hanem tökéletesen inadekváttá is válnak. És persze mindez fordítva is igaz. Hiszen bár léteznek olyan értékrendszerek, amelyekben a hétköznapi értelemben vett örömök bizonyítják az ítéelő számára a

¹¹ Érdemes megjegyezni, hogy az ízlés ilyen tisztán „hedonisztikus” megközelítése a fogalom története és annak funkcionálása miatt is igen problémásnak és korlátozónak látszik. Erre egyébként Carroll is utal (20, 7. lábjegyzet), ám azzal a megjegyzéssel, hogy az ízlés kevésbé örömelvű fel fogása sem lehetne tartható. Ugyanígy azt is érdemes megjegyezni, hogy a szöveg a hedonizmus fogalmát is nagyon egyszerű értelemben, lényegében a benthami vagy „szűk” hedonizmus felől tárgyalja, így pedig sem a preferenciahedonizmus, sem a milli, minőségi megkülönböztetéseket is igénylő hedonizmus perspektívája nem játszik különösebb szerepet az érvelésben. Erre egyébként az lehet Carroll indoka, hogy az így értett ízlésítélet valóban csak az öröm distinct, meghatározott fenomenális milyenséget hordozó fogalmára tud épülni. Tanulmányom célja azonban nem a hedonizmus kritikája, ezért ezzel a problémával itt nem foglalkozom. A preferenciahedonizmus és szűk hedonizmus megkülönböztetéséhez lásd Parfit 1986, 493–499.

mű értékét, de ez egyetlen, ráadásul nem túl nagy presztízsű kritikai álláspontot jelent. Akik ezt nem vallják, azok pedig pontosan tudják, milyen bűnös esztétikai élvezetekbe esni. Lehet nem engedi el a kezét a butácska sorozat vacsora után, attól még nyugodtan tarthatod butácskának – ahogyan magadat is, mert élvezted azt. Érdeemes megjegyezni, hogy Carroll persze nem negatív esztétikát ír, nem azt állítja, hogy a rossz a jó, hanem pusztán azt, hogy a mű befogadása során tapasztalt örömeink bizonytalan és változó, tehát kontingens viszonyban állnak a művek értékével.

Ezt a gondolatmenetet egészíti ki az a kevésbé fontos, de az ízlés végleges elfelejtését mégis alátámasztó érve, miszerint nem csak az „értékelés”, de a „megkülönböztetés” esetében sem alkalmazható a hagyományos ízlésv. Tévedés ugyanis azt hinni, hogy egy műalkotás „esztétikai tulajdonságainak” felismerése és erre szakosodott fogalmakkal való leírása egy ösztönös vagy éppen ösztönössé tett, intuitív készség teljesítménye volna, az ízlést tehát az sem menti meg, ha mindössze egyfajta minőségérzékként tekintünk rá (3–4). A kritikai értékelés és elemzés, amely – Carroll szerint – jól láthatóan csak mennyiségi különbséget jelent ideális hétköznapi értékelőtevékenységünkhöz képest, valójában pontosan az, aminek látszik: egy tárgy vagy egy esemény tulajdonságainak feltárása és pontos leírása, más tárgyakkal, eseményekkel, azok más tulajdonságaival való összehasonlítása, sokkal inkább kognitív, mint affektív ügy tehát. A már Danto által is citált¹² (ki tudja, mennyire igaz) anekdota szerint a formalista pápa, Clement Greenberg kizárólag úgy volt hajlandó műveket megítélni, hogy azokat hirtelen, egy szempillantás alatt, tiszta, ám tanult szemét ártatlanul hagyva, mint villámcsapás tekintette meg. Carroll (és Danto) szerint mindez semmi más, mint egy olyan mítosz gyakorlati alkalmazása és újratermelése, amelynek valós működtetésével rengeteg műalkotástípus adekvát értékelésétől elzárnánk magunkat. Fordulj szembe hirtelen Hirst tartósított tehenével: egy tartósított tehenet fogsz látni.

Az érvelés e pontjáig, azt hiszem, könnyedén igazat adhatunk Carrollnak. A problémák akkor kezdődnek, amikor következtetéseket kezd levonni. Hiszen természetesen nem éri be azzal, hogy negatív módon az ízlés elvének működés-képtelenségét állítsa, hanem pozitív módon ajánl is egy attól eltérő megközelítésmódot, amelyet *purpose-driven approach*-nak, tehát – körülbelül – szándéko-orientált vagy szándékvezérelt megközelítésnek nevez. Ennek lényegi elve tömör megfogalmazásban úgy hangzik, hogy a valódi értékelőtevékenység során „a kritikus azonosítja a mű tudatos konstitutív szándékát vagy szándékait, majd kielemez, hogy vajon a művész azok előmozdítása érdekében hozott választásai sikeresek voltak-e vagy sem. A mű akkor és annyira jó, ha és amennyire megvalósítja szándékait, és annyiban tökéletlen, amennyire elvétí azokat” (8).

¹² Danto 1996, 109.

Az ítélő tehát akkor jár el helyesen, ha a műalkotást vizsgálat alá helyezi, mégpedig úgy, hogy kikérdezi azokról a lényegi (mármint: autonóm művészeti)¹³ szándékokról, amelyek az alkotó „tartalmi” és „formai” választásait indokolták, és megnézi, ezek a választások mennyire valósultak meg sikeresen. A műalkotás – tudja Carroll Dantótól – testet öltött jelentés, amelynek értékét az inkarnáció sikeressége szavatolja. Ennek megítélése pedig tisztán kognitív tevékenység – az ítélet nem tetszést (*liking*), hanem felértékelést (*size it up*) jelent.

Lefordítva mindezt a saját problémánk nyelvére: Carroll végül is nem tesz mást, minthogy az esztétikai értékhedonizmus kritikájából *következtet* a művészeti érték szubjektív felfogásának tarthatatlanságára, ekképp pedig az abból következő antinómiák elméleti érdektelenségére is.¹⁴ Azt állítja, az örömeelv nyilvánvaló diszfunkcionalitása okán kell a szubjektív helyett olyan „objektív” magyarázatot keresnünk problémánkra, amely nem fog bennünket, pusztán egy rossz és már a maga idején sem működő berögződés kedvéért kilátástalan helyzetbe sodorni jó és rossz művészet meghatározásának kérdésében. Ez a megoldás lesz a szándékorientált megközelítés. Amivel természetesen megszabadulhatunk a fent emlegetett régi dilemmáinktól, hiszen amennyiben a művészeti alkotások értékei valóban reflexív vizsgálódással felderíthető tárgyi tulajdonságokhoz tapadnak, akkor – legalábbis elméleti szempontból – semmilyen problémát nem kell jelentsen empirikus tapasztalatunk, miszerint a társadalom nagy többsége nem preferálja azt a művészetet, amit a kritika, a kánon és az esztéták értékesnek tartanak. Mégpedig azért nem, mert jó okunk van arra, hogy úgy gondoljuk, valójában ezek a művek e társadalmi csoportok és befogadók „számára” is értékesek, hiszen *önjogukon* bírnak értékeikkel, annak ellenére, hogy ennek felismerésére és megélésére – kissé vagy nem kissé eufemisztikusan szólva – nem mindenki képes. A lényeg, hogy ez utóbbi nem jelentős elméleti kérdés, legföljebb gyakorlati, művészetpedagógiai, kultúrpolitikai probléma.

Kár, hogy az értékhedonizmus jogos kritikájából mindez távolról sem következik. A következőkben ezt szeretném bizonyítani.

A méregfog

Bár igaz, hogy a művészeti érték modern antinómiája nagyrészt a művészet esztétizálásának nemkívánt melléktermékeként jött létre, ám ez nem jelenti

¹³ Ami alatt annyit értek: a művészetre *mint* művészetre irányuló. Részletesebben lásd jelen tanulmány 22. lábjegyzetét.

¹⁴ A művészeti érték kortárs hedonista elméleteiről, típusairól és bevett kritikáiról lásd Van der Berg 2020 kimerítő összefoglalóját.

azt, hogy utóbbi kétséggé válásával előbbi is könnyedén eltűnhetne. Ahogy azt már a bevezetőben is jeleztem, a művészeti érték esztétikaivá válása, így pedig az ízlésnek való kitettség a Carroll által felvetettnél szélesebb kontextusban értelmezendő, mégpedig azért, mert ez a történeti folyamat nem csak az örömelvűség, hanem – és még inkább – az önálló, legalább részben autonóm művészeti érték születésével is mély kapcsolatban állt. Problémánk méregfoga pedig talán sokkal inkább ez utóbbiban gyökeredzik, valami olyasmiben, amit Carroll és az objektív művészeti érték más védelmezői egyáltalán nem akarnak kétségbe vonni. Épp ebből fakad a probléma. Carrollt az érdekli, mi az a *művészeti* érték, hogyan létezik és miképp ismerhető föl. Ez a kérdés pedig akkor válik megfogalmazhatóvá, amikor egyáltalán elkezdhetünk egy olyan művészeti értékfogalomban gondolkodni, amely részben függetlennek vallja magát az őt körülvevő morális, kulturális vagy „politikai”-világnézeti értékszféráktól. *E pillanat viszont akkor következik csak el, amikor a művészet radikálisan számunkra valóvá és mindeközben tőlünk is függővé válik – olyan kollektív és elkülönült emberi tevékenységgé, amelynek értékei általunk és értünk vannak.* Aki a művészeti érték bármilyen rendje mellett kíván érvelni, annak a művészet számunkra valóságában is hinnie kell, csakhogy pont ebből fakadnak az érték meghatározásával kapcsolatos kilátástalan problémáink is. Mit is jelent mindez pontosan?

Először is azt, hogy az autonóm művészeti érték képződésének folyamatában nagyban megnő a befogadás megélt és részben elkülönült tapasztalatának jelentősége. A művészet akkor válik igazán autonómmá, amikor olyan tevékenységként gondoljuk el, mint amelynek értéke nem reprezentációs, rituális vagy közvetlenül „morális” funkcióiból, hanem kizárólag a művel való találkozás megélt és ennyiben szubjektív élményéből származhat.¹⁵ Ez mindössze annyit jelent, hogy bármiben is ragadjuk meg a művészet értékének tulajdonképpeni forrását (hogy az miért *jó*), annak azon a történésen keresztül kell kibontakoznia, ahogyan a művel egy befogadó kapcsolatba lép, és ahogyan benne, köztük megesis valami. Akármiből is fakadjon igazán a művészet értéke, az kizárólag rajtunk, befogadókon keresztül bontakozhat ki – ezzel pedig válaszreakciónk konstitutívva válik az érték megvalósulásának folyamatában. Benjamin híres megkülönböztetését kölcsönözve: a kiállítási érték a kultikus érték helyére lép.¹⁶ Immáron értelmezhetetlenné válik az, hogy egy műalkotás létezésénél és nem pedig a befogadó számára való megjelenésénél fogva váljon értékessé; ahogyan ebből következően az is, hogy egy mű értékéről ne közvetlen tapasztalatunk, hanem beszámolók segítségével győződünk meg. Az istenek halnak, az ember

¹⁵ Lásd erről Jacques Rancière történetileg sommás, ám a művészeti érték modern fogalmát pontosan meghatározó koncepcióját a művészet „esztétikai” rezsimjéről. Rancière 2004.

¹⁶ Benjamin 2024, 226–230.

él – a művészet modern formájában akkor jó, ha nekünk jó, bármiben is álljon ez a jó, és bárki is legyen ez a nekünk.

Nem véletlen persze a túlon túl formális megfogalmazás, azt szeretném ezzel érzékeltetni, hogy ez a „bármi” éppenséggel nagyon sok minden lehet és nagyon sok módon felfogott befogadótáborra is vonatkozhat – tehát távolról sem a pusztá örömről van itt szó, ahogyan az sem feltétlenül igaz, hogy a művészetnek elszigetelt egyének számára kellene értékké válnia. Ezt azért vagyok kénytelen hangsúlyozni, mert pontosan előbbieket (és csak azok) volnának a művészeti érték hedonista elméletének tulajdonképpeni feltételei, ezeket is vonja Carroll – meglehetősen joggal – bírálat alá, ám ezzel még érintetlenül hagyja magát a problémát mindazon esetekben, amelyekben bár a befogadás tapasztalata és az érték számunkra valósága egyértelműen megjelenik, ám az érték garanciáját mégsem az elszigetelt egyén pusztá öröme jelenti. Ezzel az a probléma, hogy a hagyományos esztétikáink „értékelméleteinek” jó része pontosan ilyen megoldásokra törekedett a XVIII. század végétől kezdve, gondoljunk csak olyan szerzők elméleteire, mint Kanté vagy Schilleré. Amennyiben az esztétikai érték forrását a természettel és a másokkal való eredendő összehangoltságunk *megtapasztalásában* gyanítom; vagy amennyiben úgy hiszem, a művészet azért jelent számunkra értéket, mert annak *esztétikai tapasztalata* bonyolult folyamatokon keresztül a társadalmi emancipáció kulcsává válhat, akkor bár nem váltam hedonistává, mégis megőriztem azt a modellt, amely problémánkat is okozza.¹⁷ Hiszen éppen ahogyan az öröm, előbbieket is csak akkor valósulhatnak meg, ha *érnek* engem és *érnek* minket. Röviden tehát: az ízlés azért él tovább kísértetként a művészeti érték kérdéseiben, mert dilemmái az önálló művészeti értékkel és annak szubjektumhoz kötöttségével együtt születtek meg. Ezeket pedig – talán jó okkal – a mai napig nem felejtettük el.

Ugyanennek az érmének másik oldala, ahogy a modern művészet autonóm valósága saját magának kezdi vindikálni a művészeti értékrendek termelésének jogát. Ezek ugyanis legkésőbb a XIX. század eleje óta már eléggé tudatosan a művészeti mezőben magában termelődnek, azokban a harcokban, amelyeket persze részint éppen a fennálló pozíciók tesznek lehetővé.¹⁸ Nem örökkévalóak már művészeti értékeink, tudjuk, nem a valóság metafizikai struktúrájának egyenes következményei, azt is tudjuk, tudnunk kellene, hogy nem is észlelésünk biológiai természetéből fakadnak, hanem tevékenységünkéből, eltérő művészetakarásaink meg-megváltozó rendjeiből. Éppen ez magyarázza, ez magyarázhatja egyedül radikális történetiségüket és az előző évszázadban nyilvánvalóvá vált szinte korlátlanul széles megvalósulási lehetőségeiket is. Például

¹⁷ Schiller esetében természetesen a *Levelekre* utalok: Schiller 2005.

¹⁸ Bourdieu 2013.

olyan zavarba ejtő, de mindenki által jól ismert jelenségeket, mint azt, hogy mennyire nem mindegy egy festmény készültének datálása értékének megítélése szempontjából. A régi nagy művészet könnyedén válhat a ma giccsevő, ahogy a – tudatos – giccs is a ma nagy művészetévé. De így érthetjük meg azt is, hogyan voltak képesek arra a rút, a visszataszító, a kultúraellenes, majd az „anesztétikus” és konceptuális művészetei, hogy a szépet és az esztétikait a művészet magától értetődő közegéből annak problémáivá, elsődleges kérdéseivé tegyék.¹⁹ Nagyon keveset, szinte semmit nem értünk a modern művészet logikájából akkor, ha azt gondoljuk, ezek a folyamatok pusztán az intézmény *külsődleges*, önkényes és visszataszító tevékenységéből fakadó anomáliák, ha tehát nem értjük meg azt, hogy a modern „magasművészet” értelme éppen az akár saját forrásával (az önálló esztétikával) is szembeforduló, megállás nélküli probléma- és értékkeremtésben áll. Egyébként Joseph Beuys esetében éppen úgy, mint Renoirnál. Annak tehát, hogy szinte bármilyen tárgy, esemény vagy ezek hiánya is értékes művészetté válhat, nem az intézmények összeesküvése, de nem is a művészet varázslatos fogalomra jutása az oka,²⁰ hanem az, hogy a modern művészet hajtóereje magában az önálló értékkeremtésben érhető tetten.

Ennyit mondok akkor, amikor azt mondom: a művészet értékei modern, tehát részben elkülönült formájukban, értünk és általunk vannak. Lényegi érvem pedig annyit állít, hogy amennyiben mindezt elfogadjuk, nem fogjuk tudni jóhiszeműen pusztá gyakorlati problémává tenni azt a látványos tényt, hogy hatalmas tömegek nem találnak értéket azokban a műalkotásokban, amelyekben elvileg azok megtalálhatók. A „jó ízlés” művészeti problémája itt születik meg, és itt is él tovább a mai napig. Azon a ponton, ahol rájövünk, a modern művészet világában valaki vagy valakik *által* és *számára* létezhetnek csak a művészet értékei, és ha ők nem lelnek benne ilyenekre, akkor talán *számukra* az nincs is – akkor pedig, lehet, egyáltalán nincs.

És pontosan itt kezdődnek igazi feladataink. Például az, hogy meghatározzuk, kire, kikre, hogyan és miért kellene ezeknek vonatkozniuk; és még inkább, hogy egyáltalán mit is jelentene itt a „vonatkozás” kifejezés maga. Az „ízlés” üres perspektivizmusa – ahogy azt a hedonizmus esetében láthattuk – abból fakadhat, ha e kérdéseket kizárólag az egyén szintjén és ráadásul az ő közvetlen élvezeteinek segítségével próbáljuk megválaszolni.²¹ Azt gondolom, a művészeti érték objektivistái igazából ezt a valóban kiútalan „megoldást” szeretnék elvetni, azt állítva, hogy a művészet, mint oly sok minden más ezen a világon,

¹⁹ Seregi 2017, 27–40.

²⁰ Ahogy azt Danto állította. Danto 2003, 9.

²¹ Az individualisztikus nézőpont kritikája, örömteli módon, lassan az angolszász művészetfilozófián belül is megjelenik. Riggle 2022.

nem az egyén, hanem egy közösség, egy politikai valóságban létező társadalom számára jelent vagy nem jelent értéket. Ám mivel az e kérdésekkel járó igazán nehéz problémákat egyszerűen megúszni remélik, végül nem tesznek mást, minthogy egy ilyen megfontolásokból kiinduló értékelmélet eldologiasodott, a művészeti értéket önállóan és tárgyinak feltételező formáját alkotják meg. Azt hiszem, egy jó művészeti értékelmélet annnyival lenne több ezeknél a megközelítésekénél, hogy ezt a hibát nem követné el.

A felejtés ára

Most pedig az tanácsolom, hogy felvértezve magunkat mindezzel, lépünk vissza Carroll elméletéhez, és vizsgáljuk meg azokat a problémákat, amelyek már az elmélet immanens szintjén is megzavarják a *Forget taste!* egységét. Azt remélem bizonyítani, hogy ezek a nehézségek és érvelési hibák pontosan abból a mélyebb tévedésből származnak, amelyet az előző fejezetben próbáltam felvázolni.

Először is, Carroll érvelése, mint bármely másik objektivistáé, túlonként könnyedén abszolutizálja az autonóm művészetbefogadás stratégiáit. Hiába utal arra Carroll az esszé egy pontján, hogy éppen a szándékorientált megközelítés az, amellyel a heteronóm rendeltetésű művészetek értéke is igazságosan volna megítélhető (26, 58. lábjegyzet), ha mindeközben nem veszi észre, hogy az éppen általa propagált és univerzálisnak tartott *értékelési mód* a művészeti autonómia valódi hordozója. Az autonómia ugyanis nem azt jelenti, hogy egy művész kizárólag művészeti célokat akar megvalósítani alkotásával, hanem azt, hogy a *befogadó* műként akarja megítélni a művet, tehát tartózkodni szeretne attól, hogy a műalkotás jelentését, „tartalmát” is ítélet alá vonja mindennapi, tehát morális és világnézeti vagy akár episztemikus alapokon álló kritériumok alapján.²² Carroll már csak fogalmilag is teljesen természetesnek tartja, hogy a

²² Lásd erről Márkus 2017a, 2017b. A művészeti autonómia, bár a modern esztétika egyik, ha nem a legfontosabb fogalma, mégis hihetetlenül halvány szemantikai kontúrokkal rendelkezik. Tehát túl sok mindent értünk alatta. Ahogy az talán már látható volt, a magam részéről azt a folyamatot nevezem autonómmá válásnak, amelyben a műalkotás önálló, kiemelt és elkülönült figyelmet érdemlő módon, saját világot, saját értékrendet állít vagy állíthat fel magának, egy szóval, amikor elgondolhatóvá válik függetlensége a reprezentációs, morális, „politikai”, rituális stb. értékredek-től. Ezért aztán itt nem is az esztétikai ítélet formalista-moralista vitájáról beszélek, hanem annak lehetőségfeltételéről. Hiszen ez utóbbi is csak úgy tud felmerülni, ha már eredendően képesek vagyunk arra, hogy a művet műként, ne pedig a kulturális valóság folytonos részeként fogjuk föl. A kérdés és a vita arról szól, hogy ezt milyen szempontok alapján tegyük meg. Ezt már csak azért is fontos leszögezni, mert Carroll az utóbbi értelemben éppen egy „mérésékelt moralista” álláspontot képvisel – ám ez mit sem változtat a szó alapvetőbb értelmében vett autonómia melletti problémamentes elköteleződésén. A mérsékelt moralizmusához lásd Carroll 2001.

műveket nem is lehet máshogyan „normálisan” megítélni, mint a mű jelentésére koncentrálva és reflektálva arra, ahogyan ez a jelentés testet ölt, amivel pusztán az autonóm megítélés normarendszerét visszahangozza.²³ Csakhogy persze már régen pontosan tudnunk kellene azt, hogy ez a stratégia mennyire nem az egyetlen és hogy mennyire nem is ártatlan módja a művészet „használatának”.²⁴ Az autonóm művészetbefogadói attitűd – azzal a lehető legjobb szándékkal is, amit ebben az esetben én magam is képviselek – egy olyan történetileg létrejött, konstruált pozíció, amelyet a mára hihetetlen méretűre duzzadt befogadóközönség kevesebb tagja vall a magáénak, mint amennyi nem. Hangsúlyosan jelezném, hogy ez még egyáltalán nem jelenti azt, hogy ez az álláspont póré ideológia volna, ahogyan azt sem, hogy ne gondolhatnánk, hogy a művészettel való viszonyunk leginkább legitim módja valami ilyesmiben rejlik – csak annyit, hogy ha ezt így gondoljuk, amellett érvelni is kell. Carroll ezt nem teszi, és talán koncepcióján belül nem is teheti meg.

Másodszor pedig, az érvelés látványosan nem tud, de persze nem is igazán akar mit kezdeni azzal a kérdéssel, hogy hogyan tudunk eltérő művészetcsinálási szándékok között értékkülönbséget tenni. Hiszen Carroll pontosan azt állítja, hogy a szándékkal kapcsolatosan javarészt indifferensnek kell lennünk, hogy így legyünk képesek kellőképp plurális értékrendet alkalmazni – valami olyasmit tenni, amire az „ízlés” egyébként nem képes. A szándékok közötti különbségtevést természetesen nem tartalmi módon értem. Nem arra gondolok tehát, hogy a „mondanivaló” személyes preferenciáinknak való tetszetősségét vagy mondjuk a választott „stílust” lenne fontos megítélnünk, hanem arra, hogy kétségtávol vannak olyan művészetalkotási szándékok, amelyeket már céljai szempontjából is érdemes lehet „esztétikai” kritikával illetni. Michael Bay 1998-ban olyan filmet szeretett volna rendezni, amely látványos filmtechnikai eszközökkel és egy, a kollektív szorongásainkra válaszoló témaválasztással operálva, izgalmas, időnként vicces, és kissé talán túlzottan is megható élményt képes biztosítani a föld talán bármely lakójának. Ez pedig, meggyőződésem, sikerült is. Ám siker ide, siker oda, az *Armageddon* sajnos komikusan rossz film, mégpedig szándékából (is) fakadóan, márpedig, ha ezt sem vagyok képes elítélni, akkor nem tudom, mit tudok egyáltalán.²⁵ A problémát persze Carroll is érzékeli, és esszéje végén két rövid bekezdésben olyan „szélsőséges” esetekre

²³ Hovatovább Carroll ezt az attitűdöt tartja a művészeti tapasztalat egyetlen valódi formájának is. Carroll 2002. Éppen ahogy ezt már Beardsley 1970 is tette.

²⁴ Csak a leghíresebb kritikákra utalva: Bourdieu 1979, Abrams 1989.

²⁵ Ezt persze természetesen Carroll is így gondolná, csakhogy látványosan nem tudja azt elképzelni, hogy ilyen szándék is lehet „konstitutív”. Valószínűleg azt válaszolná kritikámra, hogy Bay biztosan nem akart giccset csinálni – csakhogy, pontosan azt, amit mi egy esztétikai diskurzusban giccsnek hívunk, gondolja alkotók és befogadók sokasága átütő drámának és hasonlóknak.

hivatkozik, amikor a kritikusnak dolgává válhat a szándékok közötti különbségtétel is. Így fogalmaz:

Először is, a kritikus rákérdezhet arra, hogy vajon a szándék megérte-e a rá irányuló erőfeszítést, vagy, ahogy Horatius mondta, vajúdtak a hegyek és egeret szültek. Megérte-e azért egy kétezer oldalas regényt írni, hogy ezzel megdöntsük a *fantasy* regényekben előforduló pontosvesszők számának világrekordját? Hasonlóképp, a kritikus azt a kérdést is felteheti, hogy vajon a mű szándéka nem volt-e túl könnyű cél ahhoz, hogy elsődlegessé váljon. Ahogy arra is rákérdezhet, hogy van-e értéke a szándéknak formális megvalósulásától függetlenül is, és ha van, mekkora. Ez kérdéseket vonhat maga után azzal az értékkel kapcsolatban is, amellyel a szándék (morálisan, politikailag, spirituálisan és így tovább) a tágan értett kultúrán belül bír. (16)

Csak hogy ez így nagyon kevés. Fogalmam sincs, Carroll milyen mércék alapján tartja könnyen megítélhetőnek egy mű szándékának „jelentőségét”, mi szavatolja azt számára például – saját ízlésén túl –, hogy Bay előbb emlegetett szándéka kevésbé lenne „fontos”, mint amikor művészek saját intézményrendszerükben betöltött szerepükről szeretnének sokat, nagyon sokat beszélni. Megint nem tudjuk elkerülni tehát a „kinek?” kérdését. Ahogy azt sem értem, miért gondolja úgy, hogy ha esetleg meg is tudunk egyezni a szándék művön kívüli, tágabb kulturális kontextusban betöltött értékében, attól még ne lehetne annak megvalósítását „esztétikai” szándékával szembemenve kritizálni. A színes bőrű emberek jogainál és közvetlen vagy közvetett elnyomásuk kérdésénél kevés fontosabb kérdést ismerek, mégis, ha egy rendező úgy dönt, hogy ezt a problémát mindenki számára érthetően (értsd: didaktikusan), „drámai” ábrázolással, egy csipet szerelmi tragédiával megbolondítva és lehetőség szerint Hans Zimmer zenei aláfestésével szeretné megfogalmazni, akkor nehezen nyugszom bele abba, hogy magát ezt az alkotási szándékot ne vonhassam kritika alá. Mindebben most nem az a fontos persze, hogy ezt én személyesen így gondolom, arra akarom pusztán rámutatni, hogy a vitáink leggyakrabban éppen hasonlókról szólnak, ezzel a ténnyel pedig nem tud mit kezdeni a szándékorientált megközelítés.

Azt hiszem, az elmélet e két – problémánk többé-kevésbé minden objektivista kezelési módjára jellemző – nehézsége azonos töről fakad. Látszólag messziről fogom kezdeni a magyarázatot, de gyorsan visszatérek konkrét kérdésünkhöz.

A művészetfilozófiát régóta foglalkoztatja az a kérdés, hogy egyáltalán miért is léteznek műalkotások. Ezt a kérdést kétféleképpen lehet megválaszolni. Egyfelől leírhatjuk, melyek azok a biológiai, pszichológiai, kulturális adottságok, amelyek lehetővé teszik az ember számára, hogy – más élőlényekkel ellentét-

ben – művészeti alkotások létrehozására legyen képes. Ebben az esetben vélhetően az evolúcióbiológiához vagy pedig fejlődéslélektani kutatásokhoz kell fordulnunk, például annak megértésében reménykedve, hogy mi lehet az oka a közvetlen biológiai szükségleteink kielégítésével legalábbis gyanús viszonyban álló művészeti tevékenységek evolúciós „megtérülésének”.²⁶ Ám másfelől, a kérdésünk úgy is feltehető, mint amely nem a műalkotások létrehozásának és befogadásának lélektani és biológiai *okaira*, hanem inkább azok *racióális indokaira*, a *cause* helyett a *reasonre* kérdez rá. Arra tehát, mi indokolja számunkra a műalkotásokkal való foglalkozást, miért *van értelme* művészettel foglalkozkodni, és ami ugyanez: hogy minek következtében bírhat egyáltalán értékkel a művészet számunkra. Ezt a kérdést nevezik a kortárs művészetfilozófiában a művészeti érték „normatív kérdésének”.²⁷ A normatív kérdés könnyedén válhat egyben kritikai kérdéssé is, amely így arra lesz kíváncsi, mi indokolja *jogosan* számunkra azt, hogy műalkotásokkal foglalkozzunk, így pedig arra is, melyek azok a befogadási módok, és melyek azok a műalkotástípusok, amelyek *egyáltalán* értékesnek vagy legalábbis másoknál értékesebbnek nevezhetők.²⁸

Azért akartam ezt elmondani, mert úgy hiszem, a művészeti érték kérdésének megértése és sikeres megválaszolása javarészt azon áll vagy bukik, hogy mit kezdünk a normatív kérdéssel. Az értékhedonizmus problémája például abból fakad, hogy nagyon egyszerű módon, az egyes embert érő öröm primitív önértékűségében leli meg a normatív kérdésre adható választ, egyszerűen azt mondja, *azért* értelmes tevékenység művészetet csinálni és befogadni, *mert* az növeli az emberek aggregált örömmennyiségét. Így: az a művészet a jobb művészet, amely ebben a küldetésben nagyobb szerepet vállalhat, tehát amely több vagy jobb minőségű örömet képes termelni. Mint láttuk, ezzel a megközelítéssel éppen az a baj, hogy kritikai elvként a művészet mai valóságában egyszerűen nem tud jól, sőt talán egyáltalán nem tud funkcionálni. Csakhogy az objektivizmus különféle formáinak megoldásával sem jutunk előbbre. *Ott viszont nem azért, mert rossz választ kapunk a normatív kérdésre, hanem azért, mert igazán fel sem tesszük azt.* És nem is véletlenül. Ha megnézzük például, Carroll esszéje

²⁶ Lásd elsősorban Schaeffer 2015, illetve Dutton 2010 munkáit. Dutton evolúciókutatáson alapuló redukzív megközelítése nagyon távol áll attól, ahogyan a művészeti értékről szóló kérdéseket egyáltalán feltevére méltónak tartom, viszont a művészetszínálás *feltételeinek* megértésében sokat segítenek az ilyen munkák.

²⁷ Ennek párja a „demarkációs” kérdés, amely nem a művészeti érték forrására, hanem annak sajátosságára, más értékshfértáktól való elhatárolhatóságának problémájára kérdez rá. Röviden: a normatív kérdést az érdekli, mitől érték a művészeti érték; a demarkációs kérdést pedig az, mitől művészeti. Van der Berg 2020, 2.

²⁸ Ezzel persze nem szeretném azt állítani, hogy a normatív kérdés feltétele után *muszáj* kritikai álláspontra jutnunk – természetesen ugyanígy konkludálhatunk arra is, hogy e normák kizárólag privát érvennyel bírnak.

hogyan bánik a kérdéssel, akkor egyszerűen annak tudatos bagatellizálására bukkanunk. Hiszen Carroll szerint semmi rejtélyes nincs abban, miért értelmes cselekedet a művészetre ennyi időt, energiát, pénzt pazarolni, sőt még talán azt is gondolja, hogy ennek a kérdésnek nincs is olyan saját, önálló magyarázata, amely más emberi tevékenységek értelmének kérdésétől megkülönböztetné azt. A művészetet ugyanis egyszerűen azért szeretnénk jól csinálni, mondja, mert nyilvánvalóan értelmet látunk a sikerült, céljaikat beteljesítő emberi cselekedetekben és az azokkal való találkozásokban – ennyit a rejtélyről. „Azért vagyunk érdekeltek abban, amit az emberek sikeresen megvalósítanak a tudományban és a matematikában, s épp így más gyakorlatokban is, mert érdekeltek vagyunk abban, amire az emberek képesek.” (14) A művészet esetében ugyanez a helyzet.

Értsük meg jól: *az objektivizmus állítását úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a művészeti érték meghatározását nem a művészeti tevékenységnek mint olyannak valamilyen módon meghatározott racionális indokaiból kell kikövetkeztetnünk, hanem úgy kell arra gondolnunk, mint ahol a már önmagában létező érték funkcionál racionális indokként cselekvéseink során.* Nem az a művészet lesz értékes, amely megfelel az indokolt cselekvések egy bizonyos rendjének, hanem az, amely önmagában, önjogán indokolttá tesz művészeti cselekvéseket – mondjuk, a befogadást magát. Innentől pedig valóban érdektelenné válik a normatív kérdés, ugyanezt állítják a művészeti érték primitivistái vagy éppen az „egyszerű elmélet” képviselői is.²⁹ Az érték van, mert van, mi pedig szaladunk utána, azt remélve, helyes irányba futunk. Talán ennyiből is belátható, hogy ez a gondolat minden ízében ellentétes az értünk és általunk létező modern művészet paradigmájával. Hiszen nem fogadja el azt, vagy legalábbis szégyenlősen megfedezkedik arról, hogy a művészet értékeit mi helyezzük fel csillagos égboltunkra, ahogy arról is, hogy annak mindig változó és persze erősen plurális „legitim” funkciói is csak annyiban ragadhatók meg, amennyiben azok és így az alkotások maguk is *számunkra* jelentenek valamit. Ismétlem, ezt tagadni nagyon nehezen lehet, elfelejteni viszont már sokkal könnyebben. Az eldologiasodás pedig, épp, mint máshol, pontosan ez utóbbit jelenti.³⁰

Mindez persze – ahogy láttuk – nem csak egy kvázi politikai perspektívából nézve válik problematikussá, hanem abból fakadóan is, hogy az elméleten belül feloldhatatlannak tűnő feszültségekhez vezet. Az egyébként üdvös pluralizmus-igényből a műalkotástípusok közötti kritikai különbségtétel elméleti lehetetlensége, a szintén üdvös autonómiaigényből pedig az autonómia dogmatikus elfo-

²⁹ Gorodeisky 2019, Shelley 2023.

³⁰ Az eldologiasodás során „az emberrel saját tevékenysége, saját munkája, mint valami objektív, tőle függetlenül létező és tőle idegen öntörvényűséggel fölötté uralkodó dolog” kerül szembe. Lukács 2023, 151.

gadása fog következni. Ezeket csak akkor kerülhetjük el, ha a modern és részint önálló művészeti érték kétarcú szubjektumhoz kötöttségét komolyan vesszük. Az ízlést, pontosabban azt, ami az ízléssel járt, azért nem szabad elfelednünk, mert habár valóban az értékek hírhedt antinómiájához vezet, de legalább megóv bennünket művészeti értékeink eldologiasításának veszélyétől.

Konklúzió

Mi hát a teendő?

1. Mindenekelőtt lássuk be, hogy művészeti értékeink szempontjából konstitutív az, ahogyan mi emberek, itt, ezen a földön, adott politikai közösségek adott problémái között élünk. A művészet mint részben elkülönült, autonóm tevékenység is kizárólag egy ilyen kontextusban gondolható el értelmesen, így annak értékei úgyszintén.

2. Azután ismerjük föl, hogy a normatív kérdés többé-kevésbé folyton módosuló megválaszolásai és a megválaszolás körül kialakuló elméleti, kritikai és gyakorlati viták nem egyszerűen annak elengedhetetlen részei, hogy értékek termelődjének, hanem annak is, hogy a művészet életünk komolyan vehető, téttel bíró intézményévé válhasson. Valami olyasmivé, amitől remélhetünk valamit, és ahol e remények a művészet gyakorlati valóságát is megváltoztathatják.

3. Ezután és ebből fakadóan jussunk arra, hogy a normatív kérdést kizárólag mint kritikai kérdést érdemes feltennünk. Nem azt kell tehát megmagyaráznunk, mi az az egyetlen és nyilvánvalóan túláltalánosított indok, amely az *összes* befogadó számára értelmessé teszi a művészetekkel való foglalkozást, hanem arra nézvést kell filozófiai érveket biztosítanunk, hogy miért „abban és nem másban” kellene felfedeznünk művészeti cselekvéseink jogos indokait. Ez persze egy harc folyamata, nem pedig egy reduktív és teljes konszenzusra törekvő válasz megadása – csakhogy azt állítom, hogy utóbbi elvileg sem lehetne sikeres, mert célkitűzése ellentétes művészeti értékeink modern természetével. Ez nem a pluralitás végét jelenti, hiszen valójában nagyon sok eltérő, ám egyaránt érvényes magyarázatát adhatjuk (követelhetjük) a művészet értelmének. A lényeg nem is ez, hanem a racionalitás és az azon alapuló normativitás a művészet világában való működtetése.³¹

³¹ Mondanom sem kell, a racionalitást tágan értem: a művészet „irracionális” aspektusait hangsúlyozó művészetelméletek és művészeti ideológiák ugyanúgy részei ennek, hiszen ezek a szövegek is éppen úgy *érvelnek* saját álláspontjuk mellett, mint a velünk szembenállók. A lényeg pedig ez.

4. Ahhoz, hogy ezek a magyarázatok ne váljanak kétségbeejtően talajtalanná, azt kell belátnunk, hogy érveink megalapozása nem lehetséges másban, mint éppen abban a talajban, amelyből az értékek is fakadnak. Politikai közösségeinkre gondolok, és a filozófia talán legtermészetesebb és legkárhóztatottabb sajátosságára, miszerint az talán nem tud másféle beszédmódként létezni, mint olyanként, amely lényegénél fogva hordoz magában a „jó életre” vonatkozó normatív megfontolásokat is. Akár csak pusztá módszeréből fakadóan. Ha filozófiai magyarázatot akarunk adni művészeti értékeinknek, azt kell mondjuk, hogy azért érdemes így és ilyen művekkel foglalatосkodni, mert az *közös* életünket itt és most, ebben a világban jobba, értelmesebbé és igazabbá tehetné, míg más használati módok erre nem képesek. A művészet, ahogy az őt mozgató beszédmód is, így válhat kritikai tevékenységgé.

5. Végül pedig, ha minden jól megy, a létrát is eldobhatjuk, amelynek segítségével ide jutottunk. Egy elkülönült, a művészeti értékkel foglalkozó filozófiai diskurzus célja talán nem is annyira az értékek tartalmi megalapozása kell legyen, hanem az, hogy igazolja egyáltalán azon diskurzus létjogosultságát, jelentőségét, amely az ilyen típusú értéktételezést végrehajtja, és tisztázza annak értelmes lehetőségeit is, ahogyan ezt megteheti. Egyszóval, hogy igazolja az esztétika és a művészetfilozófia hagyományos formájának értelmét. Ha tehát igazolni vagyunk képesek azt, hogy az értékek ilyen termelésének van még ma értelme, ha mindezt jogosan tarthatjuk nem pusztán műkritikai, de elméleti feladatnak is, ha le tudunk számolni az elitizmus kétségkívül felmerülő vádjaiival, akkor végül nem fogunk mást mondani, minthogy a nem pusztá leírásra vállalkozó, „elkötelezett” esztétikának és művészetfilozófiának értelme van. Mégpedig pontosan azért, mert értékkérdésünkre talán ott fogunk jobb válaszokat kapni, nem pedig az univerzális megoldások fentebb tárgyalt diskurzusaiiban.

Aztán a legvégén meg talán pontosan oda jutnánk, ahová Carroll is. Azzal az apró különbséggel, hogy mindezt értékeink fetisizálása nélkül és művészeti intuíciónkra reflektáltan maradvá tehetnénk meg. Szerintem ez nem rossz ajánlat.

Irodalom

Abrams, Meyer Howard: „Art-As-Such. The Sociology of Modern Aesthetics”, In Uő: *Doing Things with Texts*. New York, W. W. Norton, 1989. 135–158.

Baeumler, Alfred: *Az irracionalitás problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában*. Ford. V. Horváth Károly. Budapest, Enciklopédia, 2002.

Batteux, Charles: „Értekezés a szépművészetekről – Avagy miképpen vezethetők vissza egy és ugyanazon elvre”, ford. Kerpel-Fronius Gábor, *Janus*. 1987, 4, 1, 39–47.

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

Beardsley, Monroe C.: „The Aesthetic Point of View”, *Metaphilosophy*. 1970, 1, 1, 39–58.

Benjamin, Walter: „A műalkotás a technikai reprodukció korában”, ford. Erhardt Miklós – Mélyi József, In Uő: *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások*. Budapest, Open Books, 2024. 211–262

Bourdieu, Pierre: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 2013.

Bourdieu, Pierre: *La distinction. Critique social du jugement*. Paris, Minuit, 1979.

Carroll, Noël: „Moderate Moralism”, In Uő: *Beyond Aesthetics*. Cambridge, University Press, 2001. 293–306.

Carroll, Noël: „Aesthetic Experience Revisited”, *British Journal of Aesthetics*. 2002, 42, 2, 145–168.

Carroll, Noël: „Forget Taste”, *The Journal of Aesthetic Education*. 2022, 56, 1, 1–27.

Danto, Arthur: „From Aesthetics to Art Criticism”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1996, 54, 2, 105–115.

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

Dutton, Dennis: *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. New York, Bloomsbury, 2010.

Gadamer, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. Budapest, Osiris, 2003.

Gorodeisky, Keren: „On Liking Aesthetic Value”, *Philosophy and Phenomenological Research*. 2019, 99, 3, 1–20.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Atlantisz, 2004.

Hume, David: „A jó ízlésről”, In Uő: *Összes esszéi I.* Ford. Takács Péter. Budapest, Atlantisz, 1994. 222–244.

Kant, Immanuel: *Az ítéelőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, Osiris, 2003.

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

Leibniz, Gottfried Wilhelm: „Elmélkedések a megismerésről, az igazságról és az ideákról”, ford. Boros Gábor, In Boros Gábor: *Leibniz gyakorlati filozófiája*. Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2009. 147–152.

Lessing, Gotthold Ephraim: „Hamburgi dramaturgia”, ford. Tímár Ilona, In Uő: *Laokoón – Hamburgi dramaturgia*. Budapest, Akadémiai, 1963. 205–615.

Lukács György: „Az eldologiasodás és a proletariátus tudata”, ford. Tandori Dezső, In Uő: *Történelem és osztálytudat*. Budapest, Gondolat, 2023.

Márkus György: „A kultúra társadalma. A kulturális modernitás konstitúciója”, ford. Lánczi András, In Uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 27–51.

Márkus György: „Hegel és a művészet vége”, ford. Farkas János László, In Uő: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Budapest, Atlantisz, 2017. 521–547.

Moriarty, Michael: *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France*. Cambridge, UP, 1988.

- Parfit, Derek: *Reasons and Persons*. Oxford, Clarendon, 1986.
- Rancière, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004.
- Riggle, Nick: „Toward a Communitarian Theory of Aesthetic Value”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2022, 80, 1, 16–30.
- Schaeffer, Jean-Marie: *L'expérience esthétique*. Paris, Gallimard, 2015.
- Schiller, Friedrich: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”, ford. Papp Zoltán, In Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz, 2005. 155–260.
- Shelley, James: „A Simple Theory of Aesthetic Value”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2023, 81, 1, 98–100.
- Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*. Szeged, Tiszatáj, 2017.
- Szécsényi Endre: *Társiasság és tekintély. Esztétikai politika a XVIII. századi Angliában*. Budapest, Osiris, 2002.
- Szécsényi Endre: *A modern esztétika feltalálása. Megjegyzések a brit esztétika kora modern történetéhez*. Budapest, Gondolat, 2024.
- Van der Berg, Servaas: „Aesthetic hedonism and its critics”, *Philosophy Compass*. 2020, 15, 1, e12645.
- Voltaire: „Az ízlés”, ford. Szávai János, In Gyergyai Albert (szerk.): *Ima az Akropoliszon. A francia esszé klasszikusai*. Budapest, Európa, 1977. 122–141.