

/ FEKETE KRISTÓF

^ TETSZÉSZÓNÁK

ESSZÉ

A MŰVÉSZETI ÍZLÉSRŐL



Aki művészeti életet él, az egy sajátos szabályrendszerrel és egy sajátos közeget, egyfajta zónát alakít ki maga körül. Meghatározza tartós művészeti elvárásait, rendszeressé teszi azokat a módokat, ahogyan műalkotásokkal szeretne találkozni, sajátos tapasztalatokat kezd elvárni művektől, és mindezek fényében létrehozza saját értékelési és értelmezési gyakorlatait is – vagy legalábbis adaptálja azok egy bizonyos formáját. Megtanul élni a művészet világában, ami éppen annyit jelent, hogy határokat húz maga köré, kialakítja esztétikai identitását és egy sajátos cselekvésrendszerrel is (hogyan általában hol, mikor, kikkel, milyen módon fogad be jellemzően műalkotásokat), és persze ettől el nem választható módon saját esztétikai értékrendszerét is kitermeli. Mondhatjuk azt, hogy a művészet valósága leginkább éppen ezekből a zónákból, illetve persze azok összeütközéseiből és feszültségeiből áll össze igazán – talán sokkal inkább ezekből, mint pusztán elkülönült műalkotásokból. Már csak azért is, mert az egyes festményeknek, filmeknek és regényeknek kizárólag ezek a rendszerek adnak igazán értéket, lényegüket, funkciójukat és törvényeiket is ebben a komplex és igen feszültségteli cselekvéstérben nyerik el. *Művészeti ízlésnek* a későbbiekben e zónák szervezőelvét fogom nevezni.

Az esztétika, bármennyire is korán felhagyott ezirányú explicit próbálkozásaival, részint azért jött létre a XVIII. században, hogy filozófiai érvek segítségével döntsön e zónák értékéről.¹ Vagy, ha ne is döntsön, legalábbis filozófiai szempontokat szolgáltatson annak a kérdésnek a megvitatásához, hogy vajon melyik ízlés a jó, és melyik kevésbé, s éppen ezen keresztül azt is megpróbálja meghatározni, milyen az értékes művészet. Valójában éppen ez különböztette meg az ízlés *filozófiai* megközelítését annak későbbi szociológiai és kultúratudományos leírásaitól, hiszen a filozófust jellemzően nem egyszerűen az ízlés aktuális társadalmi működése érdekelte, hanem inkább annak *kritikája*. Legfőképp az a kérdés, hogy az eltérő esztétikai zónáink területén hogyan lehet személyközi érvényességgel normatív megkülönböztetéseket tenni, tehát, hogy tudunk-e filozófiai érveket

felsorakoztatni amellet, hogy e különféle esztétikai preferenciarendszerek között minőség- és értékbeli különbségek állíthatók föl? Fontos megjegyezni, hogy itt egyáltalán nem a szó szűk értelmében vett műkritika problémájáról volt és van szó, tehát különböző alkotások hasonló elvárásrendszerek alapján történő megítéléséről és e megítélések különbségeiről, hanem művészeti logikák és radikálisan eltérő műtípusok vizsgálatáról. Sokkal inkább esztétikai zónáink és életmódjaink értékeiről, nem pedig tárgyak tulajdonságairól.

Mondanom sem kell, ez a vállalkozás mára közmondásosan hírhedté vált. Mivel az ízlés születése óta ideologikus diskurzusokba ágyazódott, ráadásul egészen a XVII. századtól kezdve kétségkívül a társadalmi megkülönböztetés egyik jelentős eszközeként is funkcionált, így persze joggal érezhetünk minden ízlésfilozófia iránt erős gyanakvást.² Nem véletlen, hogy a művészeti és esztétikai értékről szóló kortárs elméletek egyre inkább az ízléssel szemben határozzák meg magukat, tehát a fogalom használata nélkül, sőt, azzal kifejezetten ellenségesen bántva próbálják meghatározni a részben stabil művészeti értéket. Ebben az esszében tulajdonképpen ezzel a megközelítéssel szeretnék vitatkozni.³ Azt hiszem, művészeti értékeink részleges stabilitásához egyedül tetszészónáink megítélése felől találhatunk utat, még akkor is, ha ez az eredmény olyan labilitással és a tiszta esztétika olyan bemocskolásával jár, amiről az emlegetett hagyomány nem kifejezetten szeretne hallani. Éppen ehhez a munkához lesz arra szükségünk, hogy az ízlést úgy fogjuk fel, ahogy azt fentebb jeleztem: zónák létrehozójaként, határok megvonójaként és részint szabályos terek megalkotójaként, egyszóval, önmagában is ízig-vérig normatív jelenségként.

Ízlés alatt túl sok mindent értünk. Ráadásul e fogalmat egymástól lényegileg eltérő területeken használjuk, nem pusztán a művészet, de épp úgy a gasztronómia, a divat vagy a szexualitás területein is, ez pedig nagyban megnehezíti, ha nem ellehetetleníti a fogalom pontos meghatározását. A legegyszerűbb és legátfogóbbnak tűnő megközelítés mégis az volna, ha

az ízlést egy olyan – részint tanult, de nagyban „örökölt” – esztétikai készségnek tekintenénk, amely lehetővé teszi az érzéki örömeinket és élvezeteinket („tetszéseinket”), és amely képes megítélni az azokat kiváltó tárgyakat és eseményeket. Ezt a felfogást nemcsak a szó története, de egyben annak etimológiája (*gusto, taste, goût, Geschmack*) is indokolhatná, csakhogy a művészet területén mégis nagyon sokat veszítünk vele – olyannyira sokat, hogy lényegében alkalmazhatatlanná is tennék azt. Ennek oka viszonylag egyszerű: nyilvánvaló, hogy a művészet már régen nem szép-, sőt sokszor egyáltalán nem is esztétikai művészet, ha egyáltalán valaha is igazán az volt. A modern művészetnek (vagy annak, amit „magasművészetnek” hívhatunk) általában nem célja, vagy legalábbis nem kitüntetett célja az, hogy esztétikai minőségeket termeljen, sőt, időnként legitimációját és értékét is abból meríti, hogy egyenesen szembefordul a hétköznapijainkat uraló túlhajtott esztétikummal vagy a „kultúrivar” által termelt intenzív és könnyebben elérhető élvezetekkel.⁴ Akárkinek is legyen igaza ezekben a „derűs művészetről” szóló vitákban, az talán kijelenthető, hogy mivel a művészet biztosan nem egyszerűen az élvezetekről, de még csak nem is pusztán az esztétikumról szól, így aztán tartós preferenciáink és viselkedéseink sem szükségszerűen irányulnak ezekre.

Viszont szerencsére művészeti ízlés alatt még a hétköznapi használatban sem pusztán ennyit értünk. Az ugyanis, hogy milyen műalkotásokat tulajdonítunk ízlésünk részének, a konkrét tetszésen túl valami máson is múlik, mégpedig egy átfogó megítélésen. Joggal mondhatjuk, hogy ízlésünk körébe nem egyszerűen azokat a műveket és műtípusokat szoktuk sorolni, amelyeket élvezünk, hanem sokkal inkább azokat, amelyeket – kicsit pontatlanul – *szeretnénk is élvezni*, olyan műveket tehát, amelyek esetleges élvezetét, a bennük lelt örömet vagy pusztán őszinte elismerésüket egyben indokoltnak, jogosnak, megfelelőnek, *jónak* is tartanánk. Ízlés alatt így már rögtön egyrészt valami alapvetően reflexív (a tapasztalatra *irányulót*, így azt megkettőzött), másrészt pedig épp ebből

fakadóan értéktelit (a helyes–helytelen tengelyén a tapasztalatot elhelyezőt) érthetünk. Ez a megközelítés teheti azt lehetővé, hogy valóban úgy fogjuk fel a művészeti ízlést, ahogy az első bekezdésekben már utaltam rá, tehát, hogy valóban tetszészónákról, a művészeti életeink *kijelölt* tereiről, *meghúzott* határaitól és így sajátos világáról beszéljünk a fogalom kapcsán. Egyszóval: hogy az ízlést lényegében egy normatív jelenségnek tartjuk, ne pedig pusztán automatizmusnak.

Nagyon hasonlóan gondolok ezzel, mint amiről David Lewis beszél „diszpozicionális” értékelméletében. Lewis – és most kissé leegyszerűsíttem őt – azt állítja, hogy valami akkor értékes (tehát jó) számomra, ha nem egyszerűen vágyom arra, hanem egyben a rá irányuló vágyamra is vágyok.⁵ Például, ha egy furcsa függőség következtében az ébren töltött óráim nagyobb részét azzal vágnám eltölteni, hogy vadászó kodiak-medvéket nézzek az interneten, az még természetesen egyáltalán nem jelentené azt, hogy ezeket a videókat értékesnek is tekinteném – sőt, jó esetben éppen a fordítottjáról volna szó. Épp így, a művészet esetében is rengetegszer vágyunk olyanra és élvezünk olyasmit, aminek a vágyására és élvezetére egyébként egyáltalán nem vágyunk, és épp ennek következtében nem is gondoljuk ezeket a műveket ízlésünk részének; ahogyan fordítva is, legyünk magunkhoz őszinték, gyakran a személyesen és őszintén preferált műalkotásaink élvezetéhez, de akár még befogadásához is fájó erőfeszítéseket kell tennünk. Léteznek esztétikai bűnös élvezetek, pontosan tudjuk, milyen az, mikor a boltban felcsendül egy semmirekellő popszámba, és egyrészt nem bánánk, ha nagyobb lenne a sor a kasszáznál, másrészt viszont nagyon bánjuk azt, hogy ezt nem bánánk. A művészeti ízlésünk ez utóbira, nem pedig előbbire vonatkozik.⁶

Ezért gondolom azt is, hogy a művészeti ízlés jó esetben nem automatikus, de nem is pusztán (társadalmi vagy személyes) *okokból* fakadó tetszésreakciókra vonatkozik, hanem *indokokon* (*reason*) alapuló, de ettől még (sőt pont ezért): mélyen átélt preferenciákat jelent. Ezek az indokok azok, amelyek irányítják esztétikai életünket,

amelyek a homályos határokkal rendelkező esztétikai zónáinkba, otthonos művészeti tereinkbe és egyben személyiségünkbe is képesek normatív rendszert vinni – így azokat le is határolni, megkülönböztetni és elhatárolni más világoktól, saját értékeket teremteni számukra, és így tovább. Az a nyilvánvaló tény, hogy művészeti viselkedéseink során időnként kilépünk ezekről a területekről, hogy néha üdvösen, néha kevésbé üdvösen megsértjük zónáink határait, nem azt bizonyítja, hogy ízlésünk rendszerei ne léteznének, hanem éppen azt, hogy nagyon is léteznének, csak éppen nem mechanikus törvényekből, hanem részben racionálisan megfontolt, előíró szabályokból tevődnek össze. Az ezeket megerősítő indokaink, mint jellemzően, nem kényszerítő, hanem legfeljebb parancsoló érvényű megfontolásokból következnek, az ezekre épülő parancsokat pedig itt is, mint másutt, időnként betartjuk, időnként pedig nem. Művészeti zónáink és az azokban artikulálódó művészeti személyiségünk kontúrjait mégis ezek rajzolják ki.⁷

Az ízlés, mikor a XVI–XVII. században feltalálták, rögtön azzal a szereppel ruháztatott föl, hogy közvetítsen a radikálisan individuális, a megszüntethetetlenül egyedi és különös, *illetve* a társas és általános érvényű között. Függetlenül mindazoktól az ideológiai konstrukcióktól, amelyek különböző okokból hasznát vették ennek, az ízlés funkciója és egyben jelentése valójában mindig is megtartotta ezt a priváton túlira, valamilyen általánosságra irányuló jellegét: az ízlés sosem a tisztán egyedi és nem is a tisztán általános volt, hanem e kettő együtt. Ezért mondhatjuk azt, hogy művészeti ízlésünk fogalmából következően sem egyszerűen saját dolgunk, és nemcsak abban a közkeletű értelemben nem, hogy annak súlyos társadalmi meghatározottságai vannak, hanem abban is, hogy a fogalom valahol mindig valamilyen közös jóra, netalán igazra való irányultságot is magában foglalt, ez a megközelítés pedig kizárólag akkor vehető komolyan, ha elfogadjuk, hogy ízlésünknek szabályokat is tudunk adni.⁸ Ezzel természetesen nem azt állítom, hogy az összes esztétikai cselekvő reflexív és normatív módon irányítaná esztétikai életét, vagy alakítaná ki tetszészónáit, azt pedig

biztosan nem, hogy mindenki ugyanolyan tudatosan tenné ezt. Ám ettől még e *lehetőségnek* pusztán leszögezése sem kevés. Már csak azért sem, mert azt már talán így is állíthatjuk, hogy amennyiben egy esztétikai cselekvőnek tényleg kizárólag azok a művek tartoznak ízléséhez, amelyeket éppen abban a pillanatban nagyobb intenzitással élvez, annak a szó tulajdonképpeni értelmében talán nincs is ízlése. És ez akkor is így van, ha ezért persze igen sokszor nem rá, hanem az őt körülvevő világra kell haragudnunk.⁹

Ez viszont így önmagában még nagyon kevés volna, amennyiben igazolni szeretnénk az emlegetett indokok *személyközi érvényességét*, vagy legalábbis annak elméleti lehetőségét is. Hiszen, ha itt megállunk, még mindig képtelenek lennénk arra, hogy különbséget tegyünk a jobban szervezett és valóban normatív rendben működő, de súlyosan eltérő művészeti zónák értékei között. Nem nehéz ugyanis elképzelni egy olyan nagyon reflektált művészeti cselekvőt, aki egy adott területen, mondjuk a legújabb típusú fikciós erotikus regények kapcsán szerzett igen komoly tapasztalatából fakadóan elég finom és akár elég szigorú megkülönböztető-készséggel és épp ilyen szigorú elvárási horizonttal bír, ám mégsem szeretném azt mondani, hogy ízlése ettől jó is.¹⁰ Ha tehát tényleg kezdeni akarunk valamit az eredeti problémánkkal, akkor sajnos arra is képesnek kell lennünk, hogy az eltérő szabály-, elvárás- és viselkedésrendszerek között különbséget tegyünk.

Egyszóval, a korábbiakban még csak az ízlés személyen belüli normativitásáról beszéltem, ami egészen bizonyosan kevés ahhoz, hogy művészeti értékeinket bármilyen módon is stabilizálni legyünk képesek. Ám ettől még ez a gondolatmenet nem válik sem felesleges, sem pedig véletlenszerű kitérővé, ugyanis azt hiszem, éppen ez a megfontolás adhat egyedül kulcsot a kezünkbe ahhoz is, hogy a személyközi probléma megoldásához közelebb kerüljünk. Már csak azért is, mert amennyiben ízlésünk valóban nem lenne önmagában is alapvetően normatív jelenség, akkor a jó ízlés diskurzusa tényleg nem volna más, mint ideológia. Ha viszont az ízlésnek nemcsak az okairól tudunk beszélni, hanem

egyben az indokairól is, felmerül annak a lehetősége, hogy részben racionális vagy legalábbis racionalizálható megfontolások között próbálhassunk meg különbséget tenni – ami, lássuk be, sokkal jobb kiindulópont, mintha pusztán érzésekkel vagy affektív attitűdökkel kellene operálnunk.

Nos, ahhoz, hogy eljuthassunk a gondolatmenet végére, már csak egy kérdést kell megválaszolni, jelesül, hogy mégis mire irányulnak azok a megfontolások, amelyekből a tetszészónáink határait kijelölő indokaink származnak? Ez a válasz persze nem adható meg egyszerűen, hiszen előbbieket természetesen nagyon sok mindenre irányulnak, ám mégis állítható, hogy találhatunk egy, elsősorban nagyon absztraktnak tűnő, de mégis alapvető célpontot. Nem másra gondolok, mint mindenekelőtt *magára a művészetre*, a művészetre mint olyanra, annak használatára, funkciójára, világunkban betöltött szerepére és folyton változó lényegére. Ez pedig talán meglepő módon nemcsak a kifinomult művészetfilozófusok, hanem lényegében bárki esetében igaz, aki a nyugati művészet részben elkülönült valóságában tevékenykedik. Mindannyian sejtünk ugyanis arról valamit, mire is jó a művészet számunkra, mi adja annak értékét életünk szempontjából, hogy annak szerepét vajon direkt kulturális funkcióiban kell-e keresnünk vagy talán a szórakoztatásban, esetleg nyílt társadalmi kritikában vagy valami egészen másban, netán ezek különböző keverékeiben. Mikor művészeti életet élünk, szinte szükségképpen állást foglalunk ezekben a kérdésekben, és első pillantásra éppen ezek az „átélt” állásfoglalások, pontosabban a köztük fennálló feszültségek azok, amik nagyon megnehezítik a durva eltérések közötti jogos különbségtevést. Én mégis azt gondolom, hogy ennek valójában az ellenkezője az igaz: elméleti szinten épp ez teheti lehetővé esztétikai zónáink megítélését.

Az ugyanis, hogy a művészet *mire való* – és lényegében csak ennyit szeretnék hangsúlyozni – valójában nagyon is megvitatható és értelmes, ráadásul egyáltalán nem (művészet)kritikai, hanem *par excellence* filozófiai kérdés. Több okból is. Egyrészt azért, mert e „mire-valóságnak”

tulajdonképpen feltétele az, hogy megvitassuk, hiszen a bevett esztétikai hiedelmekkel szemben, a művészetnek nincs olyan társadalmon és történelmen kívüli fogalma vagy lényege, ami azt természetesen ilyen vagy olyan használatra predesztinálná.¹¹ A művészet „mire-valósága” kizárólag egy olyan nyilvános és közös térből származhat, amelyekben rendszeresen értelmet és funkciót tulajdonítunk műalkotásoknak, ebből viszont nem arra kell következtetnünk, hogy előbbi nem létezik, hanem arra, hogy *így* létezik. Másrészt pedig azért is, mert ízlésünk, ha tud róla, ha sem, szoros kapcsolatban áll azzal, amit éppen e közös világunkról gondolunk. Ahogy még az esszé elején próbáltam hangsúlyozni, a művészet történetileg változó „lényege” preferenciáink és használati módjaink zónáinak nyilvános egymásra hatásában áll, ez pedig abban az egyetlen közös valóságunkban működik, amit politikai közösségünknek nevezünk. A művészet használatára vonatkozó megfontolásaink, illetve abból fakadó cselekvés- és elvárásrendszereink éppen ezért nem függetleníthetők azoktól az ítéleteinktől és attitűdjeinktől, amelyek magára erre a világra irányulnak, és amelyekről – remélhetőleg – kevesen mondanánk, hogy racionális megvitatásuk érdektelen vagy lehetetlen volna.

Szinte banálisan, de mégis tanulságosan: amikor eltérő logikájú műalkotások értékéről vitázunk, valójában rendszeresített preferenciáinkról vitázunk; amikor rendszeresített preferenciáinkról vitázunk, valójában a művészet „lényegéről”, „funkciójáról” vitázunk; amikor pedig a művészet „lényegéről”, „funkciójáról” vitázunk, arról a közös világunkról vitázunk, amelyben az a művészet egyedül létezni képes. Tetszészónáink világunk zónái, nem tudunk úgy róluk beszélni, hogy ne beszéljünk erről a világról is. Előbbi értéke csak akkor nem volna megvitatható, ha utóbbi sem lenne az. Az ízlés filozófiájának lehetőségességéhez először ezt kellene igazán megfontolnunk.

Csak hogy a legalapvetőbb példára utaljak, a művészet modern autonómiája, ami természetesen nem pusztán a művészek szabad alkotótevékenységét, hanem egyben a művészet

önálló értékszféráját, sőt leginkább azt jelenti,¹² mára már jól tudjuk, nem adottság, nem a művészet eredendő törvénye, hanem elfogult álláspont és egy lehetséges tapasztalatforma. Olyan álláspont, amely kialakulásának súlyos történeti előfeltételei voltak egykor, és súlyos szociológiai feltételei vannak ma is.¹³ Ha amellet akurunk tehát érvelni, hogy a művészet autonóm használata és annak különböző következményei értékesek művészeti életünk szempontjából, akkor be kell látnunk, hogy ez az értékeség egy sajátos, történetileg létrejött közegben és egy sajátos politikai és kulturális valóságban nyerheti csak el az értelmét. El kell mondanunk, de minden további nélkül el is mondhatjuk azt, hogy miért fontos világunk és attól elválaszthatatlanul művészetünk számára, ha azt így, ilyen szempontok alapján értékelve, ilyen elvárások szerint és ilyen viselkedések keretei között vesszük használatba *elsősorban*. Itt most persze nem fogok emellett érvelni, csak azt szeretném hangsúlyozni, hogy az erre irányuló érvelés nyilvánvalóan nem illegitim. Akkor sem, ha közben tudjuk, hogy az autonóm művészet ilyen befogadói attitűdjei a társadalom széles rétegei számára önhibájukon kívül is elérhetetlenek; ez ugyanis egy másik, ettől a kérdéstől alapvetően független probléma.

Végül egy jogosnak tűnő kérdés: ha tudjuk is, hogy ez a valóságban soha nem fog megtörténni, egyáltalán elméleti szinten remélhetjük-e tetszészónáink ütközései és feszültségei megszűntét? Erre a kérdésre a válasz természetesen az, hogy nem. Az a tény, hogy ezek a zónák léteznek, hogy a határaik időnként összemosódnak,

és hogy megkülönböztetnek bennünket egymástól életet ad a művészetnek és karakternekünk, ami felmérhetetlen jelentőséggel bír. Csakhogy a rossz ízlések és a rossz művészetek hipotetikus eltűnése távolról sem okozna olyan világot, amiről Alexander Nehamas beszél sokat idézett könyvében, tehát egy olyan szürke univerzumot, ahol mindenkinek ugyanaz tetszene, mindenki ugyanazt értékelné, és ahol így elveszne művészeti attitűdjeink különbsége.¹⁴ Ez a világ ugyanis nem következik mindabból, amiről a korábbiakban szó volt. Jó ízlésből ugyanis sok van, sok lehet, ahogy jó művészetből is, nem beszélve arról, hogy személyes stílusunkat, az alpreferenciáink előtérbe helyezését és megmutatását ez az „uniformitás” valójában egyáltalán nem uniformizálná.¹⁵ A jó ízlés hipotetikus univerzuma is eltérő esztétikai zónáinkból tevődne össze, ezért nem egy új művészeti hegemónia kialakításáról van itt szó, hanem pusztán a társadalmi valóságunk és így a művészet ügyében elfoglalt kritikai álláspontokról vagy pusztán annak lehetőségéről.

A jó ízlés kérdésének megoldása, azt hiszem, abban rejlik tehát, hogy mindenekelőtt belátjuk, legbiztosabban értékesnek tűnő esztétikai-művészeti viselkedéseink *elfogultak*, viszont felismerjük azt is, hogy ez az elfogultság legtöbbször nem oktalan, és értéke – amennyire bárminek – filozófiailag megalapozható. A művészet életünk része, és csak addig művészet, ameddig az. Ezért nem kell olyan nagyon meglepődnünk, ha rájövünk, hogy értékeit is csak közös életünk-ből tudjuk magyarázni. Az igazi esztétikai munka pedig éppen itt kezdődik.

JEGYZETEK

1^ Alfred Baeumler: *Az irracionális problémája a XVIII. századi esztétikában és logikában*. Budapest, Enciklopédia, 2002. V. Horváth Károly fordítása, illetve Ernst Cassirer: *A felvilágosodás filozófiája*. Budapest, Atlantisz, 2007. 349–393.o. Scheer Katalin fordítása, vagy magyarul: Kisbali László: „Ízlés és képzelet. Az esztétikai beszédmód kialakulása a XVIII. században.” In *Sapere Aude! Esztétikai és művelődéstörténeti írások*. Budapest, L'Harmattan, 2009. 61–71.o.

2^ Michael Moriarty: *Taste and Ideology in Seventeenth-Century France*. Cambridge, UP, 1988. főképp: 1–82.o., Pierre Bourdieu: *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979. 1–106.o.

3[^] L. például Arthur C. Danto: „From Aesthetics to Art Criticism”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1996, 2, 105–115.o. <https://doi.org/10.2307/431083>, ill. Noël Carroll: „Forget Taste”. *The Journal of Aesthetic Education*, 2022, 1, 1–27.o.

4[^] L. erről elsősorban Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*. Szeged, Tiszatáj, 2017. főképp: 7–40.o., illetve Wolfgang Welsch: *Esztétikai gondolkodás*. Budapest, L'Harmattan, 2011. 11–33.o. Weiss János fordítása

5[^] David Lewis: „Dispositional Theories of Value”. In *Papers in Ethics and Social Philosophy*. Cambridge, University Press, 2000. 68–94.o. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511625114.008> Lewis egyébként az értéket magát naturalista módon kezeli, ebben nem követem.

6[^] Az esztétikai bűnös élvezet itt használt fogalmához l. Réz Anna és Bárány Tibor: *A vágy titoktalan tárgya*. <https://muut.hu/archivum/44567> Utolsó megtekintés: 2024. 05. 04.

7[^] Az „esztétikai személyiség” problémájához l. Ted Cohen: „On consistency in one’s personal aesthetics”. In Jerrold Levinson (szerk.): *Aesthetics and Ethics. Essays at the Intersection*. Cambridge, University Press, 1998. 106–125.o. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511663888.004> Cohen is amellett érvel, hogy miközben kétségkívül létezik többé-kevésbé koherens esztétikai személyiségünk, ami alapján a legtöbbször meg is tudjuk jósolni tetszéseinket, mégsem mondhatjuk azt, hogy ezek a szabályok kényszerítőek lennének, és hogy így tetszészónáink tökéletesen lekerekíthetők volnának. Sőt azt is állítja: ez egyáltalán nem baj, hogy így van.

8[^] „Az ízlés legsajátabb lényege szerint egyáltalán nem privát valami, hanem elsőrendű társadalmi jelenség” – írja Gadamer. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest, Osiris, 2003. 68.o. Bonyhai Gábor fordítása. Vele ellentétben pedig azt is nyugodtan állíthatjuk, hogy ez valójában minden komoly ízléleméletre igaz volt – nem véletlen, hogy a kanti ízlésanalízis ilyen figyelmet szentelt a kellemesség (tehát a valóban pusztán privát, a nem-reflexív) kritikájának. Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, Osiris, 2003. 113–121.o. Papp Zoltán fordítása. A kanti ízlésítélet fogalmát az itt felvetettekhez hasonló módon értelmezi Paul Guyer. Legfrisebben: „One Act or Two? Hannah Ginsborg on Aesthetic Judgement”. *The British Journal of Aesthetics*. 2017, 4, 407–419.o. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayw050>

9[^] Ez talán előhívhatná azt a vádat, hogy ízlés alatt lényegében sznobizmust értek, tehát az őszinte élvezet helyett valami önmagunkra kényszerített pózt. De ez egy téves ellenvetés volna, hiszen szinte elgondolhatatlan az, hogy valaki olyan kívánalmakat állítson saját tetszései elé, amelyekben sosem tud semmilyen „örömet” lenni. Természetesen indokaink azért élnek, mert gyakran az élvezet szintjén is megerősítést nyernek – én csak azt állítom, hogy e kettő elválaszthatatlan egymástól.

10[^] Ennek fel nem ismerése a közös problémája minden esztétikai *expertise*-ra alapozott ízléleméletnek, akkor is, mikor Hume-hoz hasonlóan univerzális „igaz ítésekre” és akkor is, mikor lokális, egy-egy esztétikai területen működő „helyi *experte*” kompetenciáira támaszkodik. David Hume: A jó ízlésről. In *Összes esszéi I*. Budapest, Atlantisz, 1994. 222–244.o. Takács Péter fordítása. Utóbbi színvonalas kísérletét l. Dominic McIver Lopes: *Being for Beauty. Aesthetic Agency and Value*. Oxford, University Press, 2018. főképp: 15–49.o.

11[^] A művészet ilyen „anti-esszencialista” filozófiája sajnos eléggé kiment a divatból az angolszász hagyományban, mégis onnan származik, természetesen főképp a kései Wittgenstein hatását mutatva. Leghíresebb megfogalmazását l. Morris Weitz: „The Role of Theory in Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1956, 1, 27–35.o. https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac15.1.0027

12[^] Márkus György: A kultúra társadalma. A kulturális modernitás konstitúciója. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz, 2017. 35–36.o. Láncki András fordítása

13[^] Csak a két legnagyobb hatású elemzésre utalnék: M. H. Abrams: „Art-As-Such. The Sociology of Modern Aesthetics”. In *Doing Things with Texts*. New York, W. W. Norton, 1989. 135–158.o. Pierre Bourdieu: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapest, BKF, 2013. 308–323.o. Seregi Tamás fordítása

14[^] Alexander Nehamas: *Only a Promise of Happiness. The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton, University Press, 2007. 83.o.

15[^] Emellett érvel – például éppen Nehamas ellenében – Levinson, de igencsak eltérő alapokon, mint én. Jerrold Levinson: „Artistic Worth and Personal Taste”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2010, 3, 225–233.o.