

MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

A Magyar Tudományos Akadémia
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

Tartalom

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

FÓKUSZ

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

VARIA

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

DOKUMENTUM

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

SZEMLE

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

IN MEMORIAM

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

Néma művészet, beszédes esztétika

I. BEVEZETÉS

A modern esztétika valójában sosem szűnt meg az esztétikai tapasztalat hiánytalan leírásáról álmodozni. Hiába tűnt úgy, hogy majd mindig másról beszél, a mű ontológiai státuszáról, az alkotó teremtő munkájáról vagy a műalkotás feltételezett politikai-etikai és történelmi hatásairól, kutatott tárgyának természete valójában ekkor is arra kényszerítette, hogy az esztétikai élményt megélő szubjektum tapasztalatát vizsgálja, s csak azon keresztül e tárgyakat. Sorsa volt ez a diszciplínának, mely születését annak a szubjektív fordulatnak köszönhetette, ami szerint a szépség (elsődlegesen legalábbis) nem a tárgy tulajdonságaiban, hanem a hozzá forduló tekintetekben rejlik (Kant 2003. 113–114). A modern esztétika kutatási terepe olyan világ, ahol a tudomány tárgyterületének elemei, akár tudatosan, akár tudattalanul, állandóan az ontológiai szubjektivitás státuszát kénytelenek magukra venni.¹ Az esztétika semmi olyat nem vizsgál, mely ne emberek tapasztalatain alapulna, ezért lett sorsa, hogy mikor bármiféle fennálló valóság leírásába is kezd, azt mindig a befogadó mentális operációi, érzelmei, testi és nem-testi élményei felől legyen kénytelen megkísérelni. Nem egyszerűen tévedünk akkor, ha „az esztétikai tárgyat” önmagában próbáljuk meghatározni, hanem értelmetlenséget beszélünk; az esztétika modern formájában olyan tudomány, mely a szubjektum tapasztalatának legalább valamiféle ki nem mondott, de csöndesen a tárgyhoz simuló fogalma nélkül megszólalni sem tud.²

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

¹ Szubjektív ontológiájának nevezzük azokat az entitásokat, melyek létükben feltételezik az őket megélő szubjektumot. A csípőm maga objektív ontológiával bír, a benne lévő fájdalom már szubjektívvel. Ez a szubjektivitás nem összekeverendő az episztemológiai szubjektivitással, mikor pusztán szubjektív ítéletet hozok egy objektíve vagy szubjektíve fennálló tárgyról (például hogy ma rosszabbnak tűnik a fájdalom, mint tegnap volt). Lásd Scarle 1997. 7–9.

² Elég abba belegondolnunk, hogy az esztétikai szubjektivizmus egy bizonyos formájával (a Kant utáni élményesztétikával) nyílt harcot folytató Gadamer hermeneutikai ontológiát, tehát egy olyan művészeti lényegvizsgálatot folytat, melynek alapja és meghatározó eleme a befogadó értelmezőtevékenysége. A mű létmódjának leírása nem másban gyökerezik, mint az őt befogadó interpretációs munkájában (Gadamer 2003).

irányul, épp úgy az angolszász-analitikus, ahogy a kontinentális-fenomenológiai/hermeneutikai iskolákban. Nem gondolom, hogy ebben a tendenciában a művészet ontológiáját és metafizikáját kritika alá vonó módszertani forradalmat kellene detektálnunk, pusztán az őszinte kimondását annak, amit – legfeljebb hamis tudattal – idáig is tettünk. Csak hogy teljesen eltérő területeken dolgozó szerzőket említsek: Rüdiger Bubner, Yuriko Saito vagy Jean-Marie Schaeffer talán csak koncentrálják azt, ami már egyébként is minden korábbi (hagyományos) esztétika sajátja volt: csak nyíltan és őszintén teszik azt, amit egyébként is muszáj vagyunk és voltunk tenni.³ A kérdés még mindig „pusztán” az, hogy a tapasztalatnak ezt az elméletalkotásban mindig már jelen lévő szerepét mennyire hozzuk fényre, s mennyire hagyjuk a homályban.

De nem pusztán az esztétika szubjektív fordulata volt annak az oka, hogy a 20. század első évtizedeitől kezdve a tudomány jellemzően e tapasztalatok leírásaival újíttotta meg magát. Épp ilyen meghatározó szerepet töltött be az esztétika *struggle for life*-ja, az a feladat is, hogy képes legyen magát mint tudományt legitimálni a romantika múlása és a szigorú tudományosság követelményének fenyegetése alatt. A művészet metafizikáinak halála vagy egyszerűen komolytalanná tette, vagy pedig más társtudományok (médiakutatás, művészettörténet, kultúratudomány, szociológia) területére száműzte a hagyományos esztétikák problémakészletének java részét. Két lehetőség maradt: a történeti vizsgálat, mely biztosítja azt az ironikus távolságot, azokat az idézőjeleket, melyek oltalma alatt legalább még beszélhetünk arról ma, amiről egyébként már nem lehet; és az esztétikai tapasztalatot kutató fenomenológiai vizsgálat, melynek viszont, ha jól akar magának, vagy tartania kell magát a már így is gyanúba kevert husserli tisztasághoz, vagy pedig interdiszciplináris segítséghez kell folyamodnia (Gestalt-pszichológia, kognitív tudomány, fejlődéslélektan). Önmagunknak mint esztétikailag élvező lényeknek újranelismerése a történelemben és a művészet intézményesülésének vizsgálata egyrészt; az esztétikai tapasztalatnak *mint olyannak* a leírása másrészt – így állunk most (Kovács 2015. 70).

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

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

vajon jók-e vagy rosszak (erről jellemzően megvan a szerzők véleménye), hanem abban, hogy *egyáltalán mik is ezek az elméletek; hogy egyáltalán mit is csinálunk/mit is csináltunk valójában, mikor esztétikai elméletet gyártunk/gyártottunk*. Azt hiszem, ennek a bizonytalanságnak legfőbb oka, hogy az esztétika épp annak megítélésében nem tud dűllőre jutni, minek modelljein minden mozdulata alapul: az esztétikai tapasztalat státuszának kérdésében. Márpedig úgy tűnik, a metaesztétika alapvető kérdése (mit is csinálunk, mikor esztétikai elméletet hozunk létre) épp ennek felderítésével áll a legmélyebb összefüggésben.⁴

A következőkben ehhez a vitához szeretnék egyetlen szempontot biztosítani. Amellett fogok érvelni, hogy a hagyományos esztétikák tulajdonképpeni teljesítménye, habár valóban az esztétikai tapasztalat kutatására irányult, nem annak pontos leírásában, hanem valami egyébben: az esztétikai tapasztalatok létrehozásában, árnyalásában és nem feltétlenül bűnös módon, etikai-politikai implikációk abban való elrejtésében kulminálódott. Egyszóval: az esztétikai tapasztalatok játéktérének kialakításában és differenciálásában, a „néma” esztétikai tapasztalatok megszólaltatásában. A művészet némaságának metaforája természetesen nem az egyes művek jelentésnélküliségére utal.⁵ A *műalkotások lényegi eleme, hogy beszélnek*, hiszen jelentéseket közvetítenek, értelmeket adnak át, denotálnak és konnotálnak, ehhez pedig mindig össze egy kérdéssel feljük forduló befogadóra van szükségük. Amit némaság alatt értek, az a műalkotások kiváltotta tapasztalatok *felhasználásának* meghatározatlanságára utal, arra egészen pontosan, hogy azok a végtelenül sokszínű és szinte körülhatárolhatatlanul széles tapasztalatok, melyeket műalkotások befogadása során szerzünk, maguk nem közlik velünk, hogy mégis mit is kezdünk velük egyéni és közösségi létünk megalkotásában, önmagunk és politikai közösségünk megformálásának munkájában. Amit állítani szeretnék, hogy az „esztétikai tapasztalat” nem rejti magában használatának szükségszerű formáit s annak értékteli következményeit, melyet az esztétika e tapasztalatok vizsgálatával egyszerűen megragadhatna és leírhatna, hanem éppen az elmélet egy nagy történeti hagyománnyal bíró formája játszik abban gyakorta döntő szerepet, hogy ezeket az implikációkat épp így határozza meg. Az ezt kiegészítő állításom, hogy ezek a használatok konstitutívak magának a tapasztalatnak a szempontjából. Ez tűnhet körbenforgásnak, de inkább szeretnék rá úgy gondolni, mint elmélet és gyakorlat dialektikájának egy lehetséges leírására.

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

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

II. LEÍRÁS VAGY ELŐÍRÁS

A hagyományos esztétikák mintha sosem akarnának megelégedni a pusztá leírással. Megragadják tárgyaikat: a hegyeket, az erdőket, a vízben tükröződő lombokat; a festményeket, filmeket és irodalmi műveket, illetve az azok kiváltotta örömteli tapasztalatainkat, de azonnal jelentéseket is fűznek hozzájuk, etikai konklúziókat vonnak le belőlük, metafizikai megalapozást nyújtanak számukra, sőt, még politikai konklúziókat is sejteni engednek. A modern esztétika diskurzusa legalább annyira az értékeké, mint a tényeké, leírásai ugyanis olyan tárgyakra és tapasztalatokra irányulnak, melyek önmagukban semmilyen konklúziót nem rejtenek magukban arra nézvést, hogy életünkben milyen szerepet kellene betölteniük, hogy társadalmaink megformálását illetően milyen funkcióval kellene bírniuk, és hogy mégis mik is volnának azok az etikai hozadékok, melyeket láthatatlanul magukban rejtenek – ennek ellenére úgy tűnik, annak legjelentősebb elméletei mindig ezekről is beszélnek. A hagyományos esztétika tárgyai maguktól szólni nem, vagy csak nagyon halkán, csekély jelentőséggel volnának képesek, gyakran tapasztalt bőbeszédűségük nem saját teljesítményük. A természet és a művészet kiváltotta tapasztalataink jelentéseinek megsokszorozódása és elszóródása sajátos beszédek, diszkurzív gyakorlatok okozata, melyek együttesét szokás esztétikának hívni.⁶

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

⁶ „A feladat abban áll, hogy a beszédeket – többé már – ne jelek (olyan jelölő elemek, amelyek tartalmakra vagy reprezentációkra utalnak) halmazaiként tárgyaljuk, hanem gyakorlatokként, amelyek megadott rendszer szerint alakítják ki a tárgyakat, amelyekről beszélnek.” (Foucault 2001a. 66–67.) A beszédmódok és a személyiséggyakorlatok emlegetése ellenére nem kívánom valamiféle szisztematikus és konzekvens foucault-i esztétikának még csak az alapjait sem felvázolni. Ez viszont nem jelenti azt, hogy ne is lenne egy ilyen vállalkozás kellőképp termékeny. Egy hasonló esztétika szerzőjének legfontosabb feladata valószínűleg az volna, hogy – velem ellentétben – egyrészt jó archeológusként, ne a kanonikus esztétikai szövegeket, hanem az előszókat, a korok hétköznapi befogadástapasztalatait szervező kézikönyveket vagy az irodalmi művekben fellelhető esztétikai utasításokat kutassa; másrészt pedig hogy valahogy megoldja azt a problémát, hogy mégis milyen értelemben beszélhetünk az esztétikai tapasztalat esetében az emberi tudás egy bizonyos önállósággal bíró, de attól mégis eltérő területéről. E módszer színvonalas kísérletét lásd Woodmansee 1994.

vészetfilozófia anakronisztikus, agresszívan homologizáló vállalkozás,⁷ és mint ilyen: egységesítő beszédmód. Nem tárgyak vagy fogalmak önmagában fennálló egysége és közös területe, hanem egy sajátos beszédek által kijelölt és egyenművé tett tér, melyben e tárgyak, e fogalmak és ez egységek egyáltalában megképződhetnek. És egyben olyan tér is, mely függvényeket alkot, melyben tehát kirajzoltatnak a tárgyak és a szubjektumok közötti lehetséges viszonyok: az itt egyáltalán elérhető tapasztalatok is.⁸

Ebből következik, hogy az általában eredendőként, ártatlanként és természetesként elgondolt esztétikai tapasztalataink valójában már mindig e beszédmód jegyeit viselik magukon. Létezhet az eredendő esztétikai tapasztalat *nulla foka*, de annak artikulációi (így aztán maga a megélt tapasztalat) nem mentesülhetnek a szavaktól. Ahogy Kisbali László fogalmazott egyszer, „a művészethez való modern viszonyt bizonyos értelemben az esztétikai beszédmód léte teremti meg; aki nem érti ezt a beszédet, az nem léphet esztétikai viszonyba” (Kisbali 2009. 64). Az esztétika mint beszédmód tehát nem csak az emlegetett irtózatossá sokszínű tárgyak egységét, de egyben az azokra vonatkozó viszonylag homogén tapasztalatokat, velük kapcsolatos lehetséges élményeinket is sokkal inkább feltalálja, mint pusztán fölfedezi, vallatóra fogja és leírja. Létrehoz egy teret, és létrehozza a belépés szabályait és a bent levés lehetőségeit is. Pierre Bordieu-t idézve,

nyilvánvaló, hogy az elméleti írások, amelyek a hagyományos filozófiatörténet szerint a tárgy megismeréséhez járulnak hozzá, mégis elsősorban e tárgy *valóságának a társadalmi konstrukciójában* játszanak szerepet, vagyis létezése elméleti és gyakorlati feltételeinek kidolgozásához járulnak hozzá (Bourdieu 2013. 316).

Éppen ez magyarázza az esztétikai vállalkozás legmélyebb ellentmondását is, miszerint hiába akart – legkésőbb Baumgarten *Esztétikája* óta – kétségkívül tudományként, ekképp bizonyos viszonyok (tények) leírójaként működni, ha közben mégis éppen konstatív állításaival mindig szükségképp megváltoztatta vizsgált tárgyát is, mely így – mások mellett – éppen az őt megszilárdítani kívánó

⁷ „Kontextusukból kiemelve, eredeti funkciójuk jó részétől eltekintve egymás mellé rendeli gyakran nagyon távol álló művészetek alkotásait, sőt műalkotásként ismer föl vagy műalkotásként definiál számos olyan képződményt, amely addig – vagy már – nem számított annak.” (Radnóti 2010. 22.)

⁸ Ezért sem definiálok pontosabban az esztétikai tapasztalat fogalmát. Amit esztétikai tapasztalaton tanulmányomban értek, az mindazokat a tapasztalatformákat jelenti, melyeket emberek (ez esetben) művészeti alkotások befogadása során szerezhetnek (legyen az valamilyen szenzibilis élmény vagy interpretációs tevékenység). Ez a laza fogalomhasználat, azt hiszem, nem pusztán lustaság eredménye, hanem következik abból, ami mellett tanulmányomban érvelek. A műalkotások önmagunk és világunk megalkotásában betöltött és többek között az esztétika által is szabályozott használata határolja le, különíti el és differenciálja azokat a tapasztalatokat, melyeket aztán sajátosan esztétikainak nevezünk és élünk meg.

tudományos mozdulatok segítségével különbözött el korábbi állapotaitól. Igaza lehet azoknak a szerzőknek, mint amilyen például Morris Weitz vagy William E. Kennick, kik szerint a tradicionális esztétika önmegértése egy komoly félreértésen nyugszik: olyan jelenségeket próbál meg örökérvényűként definiálni vagy leírni, melyek valójában állandó mozgásban vannak, s így létükben mondanak ellent mindenféle univerzális meghatározásnak (Weitz 1956, Kennick 1958). Szükséges és elégséges feltételek megadásával törekszik arra, hogy egy olyan fogalmat határoljon körül, olyan tapasztalatot írjon le, melynek lényege éppen nyitottságában, folyamatos változásában rejlik, s ennek megfelelően abban a tényben, hogy tárgyainak definitív egysége legfőljebb a családi hasonlóság fogalmával adható meg. A művésztől, az alkotásról vagy bármiféle esztétikai tapasztalatról örök igényű kijelentéseket tenni bizonyosan igen merész vállalkozás, ezt a merészséget pedig kizárólag a beszédmód retorikájából nyerhetjük. Hiszen joggal állíthatjuk, hogy a művészetek termelésének, terjesztésének és befogadásának történeti változékonysága nem független azoktól az őket elemző diszkurzív gyakorlatoktól, melyek a legkülönbözőbb emberi tevékenységeket, tárgyakat és tapasztalatformákat közös használatba vonják.

Egyszóval, az már jól látható, hogy az esztétikát éppen az általa kijelölt terület egyes problémáinak elmélethez kötöttsége, s részben ebből, habár nem kizárólag ebből fakadó radikális történetisége volt képes a leginkább zavarba hozni. Evidenciának számít, hogy amit mifelénk az utóbbi évszázadokban az alkotóról mint zseniről, az alkotásról mint önálló, monadikus, jelenségeket hordozó tárgyról, s egyáltalában a Művészetéről mint egységes és nem melleleg autonóm területről szokás volt gondolni, valójában éppen csak miránk, éppen csak saját tevékenységeinkre és attitűdjeinkre volt igaz – és talán ránk és gyakorlatainkra is elsősorban egy magát beteljesítő jóslat következtében.⁹ Ahogy Kovács András Bálint írja, „mikor az esztétika »a Művészetet« magyarázza, nem valami tőle függetlenül létező jelenségéről beszél, hanem saját fogalmi építményéből következő teoretikus létezőről”. Márpedig ha ez igaz, az mélységesen problematikussá teszi az esztétikai elméletek episztemikus értékét is, hiszen így az ilyen állításoknak „igazságtartalmát semmilyen módon nem lehet a hagyományos esztétikán belül ellenőrizni” (Kovács 2015. 73).

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

⁹ „A diskurzust olyan erőszakként kell felfognunk, amit a dolgokon követünk el, mint valami általunk a dolgokra erőszakolt gyakorlatot, és a diskurzus eseményei e gyakorlatban találják meg szabályszerűségük elvét.” (Foucault 1998. 65.)

mint amely *leírja* az alkotás, a mű és a befogadás örök, ám ez idáig elfedésre ítélt sajátosságait, hanem úgy, mint amely *előírja*, mint amely megteremti és követeli ezeket a használatokat és attitűdöket. Nem azt mondja, hiszen nem mondhatja joggal valójában, hogy a lemenő nap fényét mindenki, ki az ember nevére érdemes, érdek és fogalom nélkül szemlélte és szemléli, pusztán azt, hogy ilyen és olyan okokból kifolyólag így lett volna, így volna érdemes tennie. Nem azt állítja, hogy a műalkotás mindig és mindenkor önnön végtelen sokaságú, állandó mozgásban lévő jelentéseinek gyűjtőhelyét jelenti, mely magát a befogadói figyelemnek mint megértendő tárgyat kínálja fel, hanem azt, hogy azt így lenne érdemes elgondolni, s ennek megfelelően kiállítani, kiadni, levetíteni. És persze azt sem állíthatja, hogy az alkotó mindig is szükségszerűen függetlenedne és függetlenedett volna minden külső elvárástól, mindentől, mi megzavarja szuverén teremtőmunkáját, azt viszont joggal követelheti, hogy modern művészként tegye ezt. Ugyanis: a klasszikus esztétikák nem deskriptív elméletek, hanem preskriptív gyakorlatok.¹⁰

III. AZ ESZTÉTIKA ASZKÉZISEI

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

Cseppet sem magától értetődő ugyanis, hogy amennyiben az esztétika valóban a befogadás és azon keresztül a mű és az alkotás autentikus módjait írja elő, és ha ezek a modellek semmiképpen sem következnek *szigorúan* a világ valahogyan való fennállásából (legyen a világ itt a dolgoké vagy a tapasztalatoké), akkor mégis miért olyanok, amilyenek. Azt gondolom, hogy – már amennyiben a fentiekben nem tévedtem nagyot – az esztétika által előírt és létrehozott attitűdöknek *nem lehetséges esztétikai megalapozást adni*. Mármint: tisztán esztétikait, tehát valami olyat, ami pusztán a tárgyban és az élményben magában gyökerező, univerzális kritériumok alapján szerveződne és volna megítélhető. A modern esztétika legnagyobb paradoxona, hogy éppen abban a pillanatban nyeri el autonómiáját, a politikumtól, a moráltól és a hétköznapi kultúrától való teljes körű emancipációját, melyben a legsúlyosabb politikai, etikai, metafizikai jelentésszöveget veszi magára – sőt, lényegében autonómiáját ezek a kétségkívül hete-

¹⁰ Ez persze nem jelenti azt, hogy az esztétikai beszédmódnak tökéletes szuverenitást kellene biztosítanunk – de hát a beszédmód sosem pusztán mondatokat jelent. Azt pedig főleg nem, hogy saját nyelvünk fölött korlátlan szuverenitást tudnánk élvezni. Ahogy a beszédmódokra általában, az esztétikára is igaz, hogy elválaszthatatlan mindazoktól a gazdasági, kulturális, társadalmi folyamatoktól, melyek folyton áthatják őt, és *vice versa*; a kérdést akkor tesszük fel rosszul, ha szigorú kauzális struktúrába akarjuk rendezni ezeket a viszonyokat, és ha nem ismerjük el a „sajátosan esztétikai” társadalmi terének (legyen az mező vagy beszédmód) jelentős autonómiáját.

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

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

A 20. század eszmetörténete után, és itt most valóban nem pusztán a filozófiáról, de a pszichológiáról, szociológiáról, gazdaságtudományról stb. is beszélhetünk, képtelenség ugyanazt gondolni arról, mit is értünk „szubjektum” alatt, mint az előtte eltelt évezredekben. S nem csak, sőt nem annyira *tartalmi* értelemben, nem annak értelmében, hogy pontosan kik is vagyunk mi, hanem inkább *formai* módon. Az változott meg igazán, ahogyan a szubjektívitásnak mint olyannak a létrejöttét, az önmagunkká válás *hogyanját* gondoljuk el. A szubjektum immár nem határozott körvonalakkal rendelkező, ontológiai-metafizikai bizonyossággal bíró, szilárd képződmény, melybe valamilyen varázslatos módon beleszületnénk, hanem bizonyos aktusok, tevékenységek kicsúcsosodása, cselekvő magunkra ismerésünk eredménye. Nem adottság, hanem elért, illékony pozíció. A szubjektum mára már nem gondolható el másként, mint olyan tevékenységek következményeként, mely tevékenységek mindig valamilyen rendben, valamilyen szabályok szerint, s valami rajtunk kívül állóhoz (és tőlünk részben függetlenhez) való viszonyok sokasága között zajlanak le. Egy szubjektum annak eredménye, hogy egy egyén valahogyan cselekszik világában, s e cselekedetei közben folyton önmagára ismer; a szubjektívítás nem más, mint éppen ez az önmagunkra ismerés.

Ezek a folyamatok pedig anyagiak (és itt érkeztünk el a gyakorlat fogalmának pontosításához). Olyan egymástól igen távol álló gondolkodók, mint például Max Weber, Michel Foucault és Louis Althusser arra mutattak rá a minket megelőző évszázadban, hogy emlegetett magunkra ismerésünk nem pusztán bizonyos társadalmi viszonyok által meghatározott (vagy legalábbis befolyásolt) tevékenység, hanem olyan aktusok sokasága, melyek az adott társadalomban je-

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

lentős szerepet betöltő *gyakorlatok* során mennek végbe. Nem arról van szó tehát pusztán, hogy egyszerűen leleplezzük a régi mítoszt, s nem hiszünk többé az *ex nihilo* és önkényes szabadsággal létrehozott önmagaságban, hogy tehát nem egy sötét szobában végrehajtott *cogito* eredményének gondoljuk, kik is vagyunk mi; hanem annak állításáról is, hogy azokat a tereket, melyekben magunkra ismerésünk egyáltalán lehetségessé válhat, valójában mindennapi életünk jól leírható gyakorlatai jelentik. Mikor Weber *Protestáns etikájában* nem a makrotörténelmi események és nem is a gazdaságtörténelmi változások felé fordul a kapitalizmus kialakulását magyarázandó, hanem egyrészt vallásos tanítások, de másrészt, és leginkább, az azokhoz kapcsolódó konkrét társadalmi gyakorlatok sokaságához, az aszketizmus kézzelfogható és elengedhetetlen rítusaihoz; mikor Foucault *A szexualitás történetének* második és harmadik könyvében egy olyan etikát javasol, mely immáron a magunkhoz való viszonyon, önmagunk sajátos megformálásán alapul, s ezért nem a szexualitás írott, kodifikált, törvényformába öntött szabályait, hanem a cselekedeteinkhez való sajátos viszonyt, és az azok kialakításához szükséges technikákat vizsgálja; vagy mikor Althusser az ideológia fogalmát meghatározva arra utal, hogy előbbi csak akkor létezik, ha anyagi létezéssel bíró államapparátusok materiális gyakorlataiban, bizonyos szintén anyagi rítusok segítségével szubjektumok „létrehozásában”, azok magukra ismerésében játszanak szerepet – akkor tehát legalábbis ezen a primer szinten valami nagyon hasonlót állítanak (Weber 2020, Foucault 2001b, Althusser 1976).¹² Ahogyan Weber figyelmét a protestáns világi aszkézis hétköznapi gyakorlataira fordítja (a vallási naplókra, az „erkölsi könyvelés” rendszerének megváltozására, a bűnös tértlenség [pl. alvás] szigorú korlátozására), úgy vizsgálja Foucault a klasszikus görögség és a hellenisztikus kultúra étkezési, orvosi és a testi örömmel kapcsolatos praxisait, miközben Althusser, bár e terepmunkában nem vesz részt, szintén azt állítja, hogy a már mindig ideologikus szubjektum „egy kis misén egy kis templomban, egy temetésen, egy kis meccsen egy sportegyesületben, egy osztálynapon az iskolában, egy politikai párt ülésén vagy megbeszélésén” (Althusser 1976. 107) jön, s csak ott jöhet létre.

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

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

ismerésünk jelentős terepei; azok a helyek tehát, ahol egyáltalán lehetővé válik, meghozzá szabályozott módon, hogy valakik legyünk.

E terek azok, amelyeket bizonyos beszédek, beszédmódok szerveznek. Szintén érdemes visszapillantani például Weberre, akinél egyrészt a szent szövegek, de másrészt és leginkább a kor puritán „kézikönyvei”, a hétköznapi élet megfelelő vezetéséhez szükséges gyakorlatok írott foglalatjai játsszák a döntő szerepet, vagy éppen Foucault-ra, aki a magunkkal törődés fő forrását szintén olyan írott és nem írott nyelvi gyakorlatokban fedezte fel, mint amilyenek például a sztoikus és epikureus kézikönyvecskék vagy az orvosi terápiák szövegei. Azt hiszem, az esztétika éppen ilyen nyelvi képződmények együttesének tekinthető, mely diszkurzíve megalapozza egy terület, jelesül a Művészet területének működését, annak szabályaival egyetemben. A klasszikus esztétika mindenekelőtt létrehozta a Művészet autonóm területét, majd aztán ott olyan gyakorlatokat ír elő, biztosít és legitimál, melyeknek elvégzésével, a Művészet *használatával* a beszédmód által igényelt módokon ismerhetünk magunkra. Ez persze nem azt jelenti, hogy az esztétika lenne az egyetlen, vagy akár mára az uralkodó diskurzus, mely megszervezi és jelentéseiben elszórja ennek tág területét,¹³ ám azt mindenképpen jelenti, hogy a műalkotásokkal való bárminemű találkozásunk egyik jelentős normaadójaként kell előbbire tekintenünk; már csak azért is, mert – bár erről legtöbbször mit sem tudunk – javarészt még ma is azokban a „lecsorgott” paradigmákban gondolkodunk a művészet alkotójáról, befogadójáról és tárgyairól, még ma is azon attitűdökkel, azon technikák követésével cselekszünk a Művészet területén, melyeket a klasszikus esztétika hagyományozott ránk.

Az esztétika mint a Művészet szférájában zajló önmagunkra ismerésünk szabályozója mindig sajátos szubjektumpozíciók által meghatározott. Mutasd az esztétikai elméleted, s megmondom, ki vagy – vagy még inkább, hogy ki akarsz lenni. És éppen ezért van az, hogy azokban az attitűdökben – *magában az esztétikai tapasztalatban* –, melyeket az emlegetett szabálykönyvek segítségével kialakítunk és áthagyományozunk, elképzelhetetlen, hogy ne üssenek át emberi arcok vonásai. Valahol minden hagyományos esztétika az, ami a modern gondolkodás egy nem jelentéktelen szerzője szerint egyébként is a filozófiát kimerítő négy kérdés legfontosabbika: antropológia (Kant 1980. 126). Az esztétikai elméletek avégett tanácsolják számunkra, hogy így és ne úgy viszonyuljunk a természet és a művészet tárgyaihoz, hogy ezzel egyrészt legitimáljanak (demonstráljanak) egy célul kijelölt szubjektumpozíciót, másrészt hogy megkönnyítsék annak elfoglalását, hogy kiegyenesítsék előttünk az ahhoz vezető utat. Ezért is van igaza Ian Hunternek, mikor az esztétikát „olyan technikák és tevékenységek önmagában megálló együttesének” látatja, „amelyek a magatartás és az események problematikussá tételét szolgálják, továbbá lehetővé teszik, hogy az

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

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

Hunter megközelítése azért fontos számomra igazán, mert lehetőséget ad az esztétikai elméletek olyan leírására, mely alapvetően etikai gesztusokként kezeli azokat. Azt hiszem, joggal állíthatjuk, hogy az esztétikai tapasztalat hagyományos leírásai nem abban segítenek bennünket igazán, hogy általuk megismerjük a leírt viszonyokat mint olyanokat, hanem abban, hogy kialakítsuk magunkban azokat, és hogy segítségükkel operálni tudjunk, hogy különböző etikai-esztétikai gyakorlatokat hajthassunk végre magunkon, s nem melleleg politikai jellegűeket társadalmunkon. A hagyományos esztétika nem azért nem állt meg az esztétikai tapasztalat leírásánál, mert mohó volt, hanem azért, mert ez önmagában soha nem is érdekelt annyira. E hagyomány talán elsősorban nem is abban volt érdekelt tehát, hogy pusztán megragadjon tapasztalatokat, hanem főképp abban, hogy ezeket – a lemenő nap sugarát, a csillagos eget fölöttem, meg az ösvényforduló kavicsos homokágyán fekvő dögöt és elsősorban az azok kiváltotta tapasztalatok sokaságát – *használatokhoz, ezáltal széles és értékteli jelentésekhez juttassa*, hogy megszólaltassa, beszédessé tegye, hogy kiragadjja őket némaságukból és következménymentességükből, s hogy így végül az ember modern önértelmezésének lehetséges részeivé alakítsa őket.

IV. EXKURZUS ÚRIEMBEREKNEK

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

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

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

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

Lord Shaftesburyt a jellegzetesen brit konzervatív politikafilozófiai hagyomány egyik úttörőjeként szokás emlegetni. Az Earl konzervativizmusa persze nem a főnálló rend, nem a szigorú vallásosság vaskalapos támogatását, s nem is az uralkodó hatalmának apoteózisát jelenti, hanem a racionális „politikai metafizikák” elleni tiltakozást, a társadalom, a politikum naturalizálását. Ahogy azt majd olyan szerzők, mint a társadalmi szerződés axiómáján nagyokat nevető David Hume vagy éppen a francia forradalmat már 1790-ben „a világon történt legelképesztőbb eseménynek” – nem a jó értelemben – nevezni nem áttalló Edmund Burke állítják igen határozottan,¹⁴ a jól működő (biztonságos, polgárháborúk által nem sújtott, ezáltal általános jólétet garantáló) társadalmak nem racionális konstrukciók, nem íróasztalok fölött kitalált törvények talaján léteznek, hanem az eredendő társas ösztönökkel rendelkező s azokat a jó ízlés és a józan ész (*common sense*) segítségével alkalmazni képes tagjai jóvoltából. A jó társadalom organikusan nőhet ki az őt alkotó *gentlemanek*ből, kiknek természetes erkölcsük és azon érzelmeik, melyek nemzetük szokásaihoz és törvényeihez (pl. a történelmi alkotmányhoz) kapcsolódnak, még nem rontattak meg a politikai metafizikák üres okoskodásai által.

Mindezt egy sajátos etika s az azt egyáltalán lehetővé tevő antropológia feltételezi. Az úriember ösztönös társadalmisága, *sociabilitasa*,¹⁵ mely e társadalom alapja, távolról sem magától értetődő. Shaftesbury filozófiája javarészt éppen arra tesz kísérletet, hogy valahogy igazolni próbálja az ember veleszületett jóságát, egy olyan antropológiát felvázolva, mely határozottan szemben áll Hobbes fúrfangosan szövetkező farkasaival vagy Mandeville magánbűnből közerényt varázsoló méheivel. A valódi kérdése arra irányul, képes lehet-e arra az ember egyáltalán, hogy valóban morálisan cselekedjék, hogy tehát ne juttalom reményében, és ne is a büntetéstől félve tegye a jót, hanem pusztán önmagáért, s hogy így társadalmát ne önérdekeinek rafinált követése okán hozza létre, ellenben egyszerűen azért, mert erre kényszerítik természetes diszpozíciói.¹⁶ Lord

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

¹⁵ „Az egyik a társas hajlandóság (*socialitas*) antropológiai sajátosságából indul ki, s azt állítja, hogy a magányos egyén jól felfogott érdeke, hogy társadalmat alkosson. A másik a társasság (*sociabilitas*) erényét tételezi fel az emberben, akit így eleve társas lényként, azaz embertársai felé érdeke nélkül nyitottként és gyengéd szálakkal kötődőként gondol el.” (Szécsényi 2002. 13–15.)

¹⁶ Csak pár példa: „Gyermekek azok valóban, felelte Theoklész, és akképp is kell kezelni őket, akiknek erőszakra vagy meggyőzésre van szükségük, hogy megtegyék azt, ami egészségükre és javukra szolgál.” (Shaftesbury 1977. 117), illetve: „A jó élőlény az, akit indulatainak

Ashley éppen ebből a célból keresi azt a helyet, ahol bizonyosságát találhatjuk annak, hogy ösztönös vonzalom él bennünk az illem, a mérték, a józan ész és persze a társaság iránt.

Márpedig ez a hely éppen az esztétika területe lesz. Többször egészen explicit formált ölt Shaftesbury munkáiban az a gondolat, miszerint az ember természetes moralitását és társadalmiságát kétségbevonók elleni leghatásosabb fegyver az esztétikai tapasztalatokra való hivatkozás lehet. Mondhatja a társaság hobbesiánus tagja, hogy az ember természetes állapotában farkas, kinek semmifajta veleszületett vágya nincsen az illemre, a kellemes szokásokra és a józan ész mértékletességére, ám azt már nem fogja tudni jóhiszeműen állítani, hogy a természeti környezetünk arányosságára, rendjére és harmóniájára ne lenne benne eredendő vonzalom. Hiába állítja az ember természetes bűnösségének tételét, ha közben nem tagadja a tagadhatatlant, és ő maga is gyönyörködik a természet látványaiban.

Akik elvetik a cselekedetek meghatározó mozgatórugóit, s megvetően elutasítják az életünk egészét átható arányok és mértékek gondolatát, azokat az élet egyes szűkebb területein ugyanolyan odaadásra készíti és ugyanúgy elragadja ez az erő, legyen szó akár a közönséges művészetek tanulmányozásáról, akár a pusztán mechanikus szépségek odaadó ápolgatásáról (Shaftesbury 2008. 76).

Ez a következtetés persze akkor lehet jogos, ha az ízlés univerzális. S nemcsak abban az értelemben, hogy az ízlés egyes stratégiai terepein belül, a morálban, a politikában és a szó szerinti esztétikában egyetlen mércével bír, hanem abban is, hogy mind e területeken épp ugyanaz az ízlés dolgozik, s épp ugyanazért talál valamit illőnek, szépnek vagy a közjó szempontjából helyesnek¹⁷ – hogy az ízlés mindenhol ugyanazt, nevezetesen a Természetet csodálja. Ahogyan a morál az ember természetes diszpozícióiból származik (Hutcheson ezt hívja majd *moral sense*-nek),¹⁸ ahogyan a társadalom egy organikusan szerveződő képződmény, melyet radikálisan átalakítani épp annyira áll jogunkban és lehetőségeink körében, mint mondjuk fölcserélni az évszakok váltakozásának sorrendjét, úgy a

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

¹⁷ „»Divatos úriembereken« azokat az embereket értem, akikben a természettől helyes géniusz vagy a megfelelő oktatás kialakította a természetes báj és az illendőség iránti érzéket. Egyesek pusztán természetük, mások a művészet és a gyakorlat révén lesznek a hallás mesterei a zenében, a látásé a festészetben, a képzeleté a dísz és báj mindennapi formáiban, az ítéleté az arányok minden fajtájában, s az általános jó ízlésé a legtöbb olyan tárgyban, amelyek az éles elméjű világi emberek szórakozására vagy gyönyörűségére szolgálnak.” (Shaftesbury 2008. 72.)

¹⁸ „Egy felsőbbrendű érzék révén, mit én erkölcsi érzéknek nevezek, kellemességet érzékelünk, mikor másokban bizonyos cselekedeteket szemlélünk, és a cselekvő alany iránti szeretetre vagyunk determinálva [...], anélkül hogy bármiként is tekintettel lennénk a belőlük származó további természetes előnyre.” (Hutcheson 1977. 328–329.)

művészetben és a környezetünk pusztá szemlélésében felbukkanó örömeztet is a természet örök törvényeire vezethető vissza.¹⁹ Ebből kifolyólag önellentmondásba keveredik az, aki egyszerre állítja az immorálisra való természeti diszpozíciót és az esztétikában rejlő univerzalitást. A farkas nem válhatnék bárányá a felkelő nap fényében sem.

Ahogy az Jerome Stolnitz alapvető tanulmánya óta tudható, vélhetően Lord Ashley volt az első, aki az érdeknélküliséget (*disinterestedness*) mint sajátosan esztétikai problémát tárgyalta (Stolnitz 1961). Ha még nem is beszélhetünk itt a kanti értelemben vett, az „intellektuális érdeken” is innen lévő tetszésről, az mégis nyilvánvaló, hogy a természet szemlélése, annak arányainak, harmóniájának, rendjének alapvető tapasztalata már Shaftesburynél is pusztán *önmagáért* kell tetsszen, egyszerűen azon okból, hogy ízlésünk, alapvető természetünk úgy van kalibrálva, mint amely fogékony erre a tapasztalatra. Ez pedig talán nem független az idáig tárgyaltaktól. Hiszen amennyiben az esztétikai tapasztalatban természetes vonzalmat érzünk a szépség iránt, annyiban a társas szépség természetes voltáról is meggyőződhetünk. *Úgy kell szemlélnünk* a természetet és az előkelő művészetek tárgyait, hogy a velünk született érdek nélküli tetszés egyben igazolja szintén velünk született morális voltunkat is, az önmagáért elkövetett erkölcsi cselekedetekre való hajlandóságunkat, nyilvánvaló bizonyítékát adva annak, hogy *eredendő hangoltságunk szerint abban tudunk igazán gyönyörködni, amihez nem fűződik önérdekünk*. Így a hűvös erdő és a napsütötte park, az elegáns szobabelső és a szép festmény látványai *bizonyítják* a *gentleman* természetes moralitását, ezzel pedig a morál és a politika nem-rationális alapokra helyezésének jogosságát is. A *gentleman* szubjektumpozíciója az, amely kijelöli és legitimálja az esztétikai tapasztalat érdekmentességét. Így néz ki, csak legföljebb nem ilyen látványosan egy hagyományos esztétikai elmélet. Éppen ezért téved Preben Mortensen, mikor Stolnitzot azért kritizálja, mert utóbbi autonóm esztétikai kérdésként kezel egy valójában etikai-vallási dilemmát (Mortensen 1997. 107–117). Úgy vélem, az esztétika éppen akkor születik meg s válik valóban filozófiai diszciplínává, mikor etikai, politikai, antropológiai diskurzusok kereszteződésében találja magát. Olyan jelentős esztétika, mely csak esztétika, talán sosem létezett még.

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

V. A JÓINDULATÚ IDEOLÓGIÁKRITIKA

A fönt vázolt koncepcióba, összességében, nem sok eredetiség szorult. Amit állítottam, mármint hogy az esztétika, itt tárgyalt formájában legalábbis, egy nem teljesen transzparens, értékítéleteket magában foglaló, a tudományos leírást folyton-folyvást a kritikával vegyítő, tárgyának területét konstruáló és logikailag megválaszolhatatlan kérdéseket megválaszolni kívánó filozófiai diszciplína, valójában egyszerű kompilációja a tradicionális esztétikákat ért legkomolyabb kortárs kritikáknak.²⁰ Narratívám elemeit lényegében olyan érvekből szedegtettem össze, melyek akár a történeti, akár a szociológiai, akár a testorientált újpragmatista, akár a szigorú analitikus kritikákban már jelen voltak az utóbbi körülbelül ötven év legfontosabb szövegeiben. Ami, eklekticizmusán túl, elválasztja tanulmányom narratíváját az itt felsoroltaktól, az nem más, mint nagyfokú jóindulata.

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

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

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

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

a kérdéseket fel nem tenni persze megbocsáthatatlan bűn lett volna, csakhogy nem is állt szándékomban ilyesmi.²² Nem azt akartam állítani, hogy a hagyományos esztétika volna az egyetlen, ami valójában létezik; és azt sem, hogy valami módon kiemelt kulturális, társadalmi, művészeti stb. szereppel bírna. Amit állítok, az csak annyi, hogy ha mind egy szálig igazak az esztétikai hagyományt bírálók legfontosabb kritikái, az akkor sem jelenti szükségszerűen azt, hogy ne lenne jelentős és értékes vállalkozás ezt a hagyományt *is* folytatni – habár mindenképpen egy kicsit pontosabb önismerettel.

Ezért javaslom, hogy tekintsük a klasszikus esztétikai hagyományt (beleértve a huszadik századi kontinentális művészetfilozófiák java részét) olyan beszédmódnak és gyakorlatok olyan tárházának, mely tulajdonképpeni funkciója nem az esztétikai tapasztalatnak *mint olyannak* leírásában, hanem lehetséges tapasztalatok megalkotásában és jelentéssé tételében rejlik. A némaság megszólaltatásában, abban, hogy a puszta tetszés, az esztétikai tapasztalat nulla foka (ha egyáltalán van ilyen), nyelvi transzformációk segítségével emberi önértelmezésünk részévé válhasson. Nem pusztán a mű jelentése, hanem az a mód is, ahogyan egy mű jelentésével találkozunk; nem pusztán a „természet szava”, de az is, ahogy azt meghalljuk. Nem tagadom, hogy létezhet eredendő esztétikai tapasztalat, hogy rejtőzne valami állandó és mozdulatlan differenciált élményeink *alatt*, viszont abban biztos vagyok, hogy a megélt élményeinkben ezzel a tisztasággal nem, vagy csak a legritkábban találkozhatunk. A konkrét tapasztalat mindig a szavak dolga is, s ezáltal állandóan jelentésekhez, reményekhez és vágyakhoz tapad, melyektől ha elválasztanánk, úgy járna, mint a szőrzet a letépett ragtapasz alatt. Az esztétikai hagyomány nem más, mint homályosítás, piszokcsinálás és torzítás, s ami ugyanez: árnyalás, bonyolítás és jelentéstelítés, egyszóval különbségtevés, ami, mint tudjuk, mindig megelőzi az eredendő és sosem volt azonosságot (Derrida 2014). Ha valamire biztat bennünket egyáltalán a hagyományos esztétika, az éppen az, hogy vegyük észre, a festmény előtt, a felhők alatt nemcsak nézünk, de ezt a nézést és közben önmagunkat is csináljuk; és hogy e mód megteremtésében, ha éppen a beszédmód által kijelölt lehetséges pozíciók között is, részleges szabadságunk van. Így talán a hagyományos esztétikai hagyomány nem pusztán a tűpontos leírás előtörténetének, hanem autonóm, önértékkel bíró diskurzusnak is tűnhet majd – mely önérték itt persze csak önjogán is értékes tudásformát jelent.²³

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

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

Ezzel természetesen még csak sugallni sem szeretném, hogy az esztétikai gondolkodás függetlenedhetne attól a valóságtól, melyre referál. A hagyományos esztétika nem „élményt nyújtó szövegelés”,²⁴ hanem egy történetileg változó diskurzus, mely a Művészet területén szerzett tapasztalataink gyakorlati életünkbe történő beépítését szolgálja. Olyan beszédmód, ami „leírásaival” valójában a műalkotások befogadása során nyert élményeinket juttatja különböző használatokhoz életünkben, önmagunk megformálásában, mégpedig azzal, hogy olyan etikai-filozófiai-politikai jelentéseket társít ezen élményekhez, melyekkel újra tudja értékelni azok funkcióját. Csakhogy azt sem szabad elfelejteni, hogy e beszédmód épp ezekkel a mozdulatokkal egyben meghatározza a művészet alkotásának paradigmáit, s ezáltal maguknak a műveknek belső logikáját is, illetve azokat a természetesnek gondolt viselkedéseinket úgyszintén, ahogy azokhoz fordulunk, ahogy megközelítjük és átéljük őket. Hiszen a művészetek termelése és intézményesítése nem lehet független azoktól a gyakorlatoktól, melyekre e műveket a befogadók használni kívánják. Azt hiszem, a Művészet egyéni és társadalmi használatát nem lehet úgy elképzelni, hogy létezne valamilyen eredendő, ontológiai/pszichológiai szilárdsággal bíró „esztétikai tapasztalat”, amelyet aztán erre-arra használni tudunk életünkben, hanem az igazág éppen az, hogy ez a használat egyben mindig át is írja magukat a tapasztalati lehetőségeket, melyekkel a műalkotások szolgálhatnak számunkra. Úgy gondolom, a hagyományos esztétikának ebben volt és van elvülhetetlen érdeme.

Persze, és akkor mi van? Az esztétikai nevelés, melyet, mint talán látható, a hagyomány *par excellence* mozzanatának tartok, és amely valószínűleg ezen esztétikák legerősebb legitimációs forrása volt, nyilvánvalóan megbukott. Legalábbis abban a formájában mindenképpen, amely az egyszer volt autenticitás feltárásában lelte meg feladatát, vagy amely egy humánus és elidegenedésmentes társadalom elérésének eszközeként gondolt magára (Schiller 2005; Marcuse 1978). Csakhogy az esztétikai nevelés sorsa nincs feltétlen ehhez a módhoz kötve; lehet pusztán önmagunk végtelenített problematizálásának nagyon modern eszköze is, ami persze mégiscsak ezoterikus gyakorlat fog maradni. Nem szeretnék tehát régi illúziók kergetésébe bonyolódni. Nem gondolom, hogy társadalmi szinten olyan sokat kellene profitálnunk ezekből a gyakorlatokból, csakhogy nem is ez a lényeg. Ahogy arra Seregi Tamás mutatott rá felszabadító írásaiban, kultúra és művészet messze nem olyan elválaszthatatlan egymástól, mint azt a 18. század

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

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

óta gondolni volt szokás. Márpedig ahogy „nem az embereknek van szükségük a művészetre, hanem a művészetnek van szüksége az emberekre” (Seregi 2021. 193), úgy az is igaz, hogy az esztétikai gyakorlatok jelentőségét talán messze nem annyira praktikus (értsd: társadalmi és morális) céljaiban, mint sokkal inkább a művészetre gyakorolt hatásában kell megragadnunk. Ha ugyanis ezek a gyakorlatok nincsenek, ha nem létezik tehát az a bonyolult rendszer, amit magasművészetnek hívunk, és amelynek legfőbb törvényadója/létrehozója éppen az esztétika volt, akkor nincsenek azok a művek sem, melyeket jellemzően e mechanizmus kiemelt darabjainak szokás tekinteni.²⁵ Ha nincs magunkon végzett szívós esztétikai munka, akkor az a művészet sincs, mely úgy és azért jött létre, hogy ilyen operációk tárgya lehessen. Sőt, talán az is megkockáztatható, hogy e modellezés nélkül tulajdonképpen autonóm esztétikai tapasztalat sem lesz, hiszen ez utóbbi mi mást is jelentene, mint a tetszés olyan konstrukcióit, amelyeket a hétköznapi élet és a kultúra egyéb területein nem tudnánk kivitelezni. Innen pedig már egyenesen vezetne az út egy igazán korszerű és még annál is demokratikusabb esztétikai gondolkodáshoz: a művészet autonómiájából való visszahívásához, kultúrába való belerejtéséhez, és a hétköznapi társadalmi és politikai rítusok sorában való elföldeléséhez. Az esztétikai gyakorlatok a művészetnek mint társadalmi, de bizonyos autonómiával is rendelkező létezőnek legfontosabb előfeltételei.

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

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

ad lehetőséget, de mindenesetre többfelé, a hozzájuk fűzött jelentésekkel pedig ugyanez a helyzet.

Másrészt, és talán ez volna a komolyabb gond, felmerül annak kérdése is, hogy vajon ha ez így van, akkor mégis hogyan lehet egymástól megkülönböztetni esztétikai elméletek eltérő értékét? Talán ez a probléma sem olyan komoly, mint amilyenek mutatja magát. Egyrészt ugyanis mindenfajta filozófia (és nem csak egy sajátos típusú esztétika) meg kell küzdjön azzal, hogy – legalábbis más tudományokhoz képest – viszonylag „tényfüggetlen”. Talán egyre többször kellene feltennünk azt a kérdést, hogy miért gondoljuk minden kétséget kizárólag Leibniz monadológiáját sokkal jobb elméletnek, mint azt a végtelen számú racionális metafizikát, melyek elsüllyedtek a filozófia történetében, ha közben egyáltalán nem gondoljuk azt (vagy ha gondoljuk is, biztosak nem vagyunk benne), hogy a létezésünk végtelen számú önmagában is végtelenül összetett individuális szubsztanciából állna. Miért jók azok a filozófiai elméletek, amelyekről egyáltalán nem gondoljuk, hogy igazak? Nos, valószínűleg azért, mert a filozófiák értékelési kritériumai súlyosan (elmélet)immanensek, aminek meg egyszerűen az az oka, hogy ha hihetünk, mondjuk, Hegelnek és Diltheynek, a gondolkodás itt inkább vizsgálja magát, mint az őt körülvevő világot. Egy filozófiai elméletet (sajnos, nem sajnos) nem pusztán a metafizikai és fizikai valósággal való viszonyában, hanem *önmagában* szoktunk értékelni, argumentációja kifinomultságában, a felvetett problémák termékenységében, a régi problémák kreatív megoldásában, sőt: stilisztikai erejében, revelatív hatásában és lássuk be, érdekességében (Deleuze–Guattari 2013. 69–72). Ez az esztétikai tapasztalat leírásának esetében is épp így igaz: egy elmélet értékét nemcsak az fogja meghatározni, hogy az milyen viszonyban áll az adott valósággal (esetünkben azzal a bizonyos nulla fokkal), hanem az, hogy önmagában milyen. Még akkor is, ha egyébként ennek a milyenségnek természetesen része a tapasztalataink megélt minőségeivel való közössége, hiszen semmilyen filozófiai és esztétikai elmélet nem működhethet úgy, ha nem már létező tapasztalatokra hagyatkozik – annak ellenére, hogy aztán azokat meg is dolgozza. Ismétlem: a csillagos éggel van olyan viszonyunk, melybe bele lehet plántálni eszünk végtelenbe törésének szimbólumát, a tarajos sül esetében ez nincs így. Az esztétikai elmélet nem magáról szól, de nem is a világról, ha azt abban a wittgensteini értelemben gondolom el, mely szerint előbbi tényeket foglal magában és nem pedig értékeket. A hagyományos esztétika kénytelen volt minden „tényt” ilyen „értékeken” keresztül megragadni, ezzel viszont *részben* függetleníttette is elméletei értékelését a tények világának szempontjaitól. Ez viszont semmit nem vonhat le az érvelés benső argumentatív szigorának és hétköznapi intuícióinknak való megfelelésének elvárásaiból.

A relativizmus vádjával való elszámolás egyébként már célkitűzése okán is kitüntetett szereppel kell bírjon egy ilyen elmélet számára. Hiszen ahogy az talán láthatóvá vált korábban is, úgy vélem, az esztétikai gyakorlatok életben

tartása, a gyakran hangoztatott vádakkal szemben, talán éppen záloga, nem pedig ellensége a természeti, de főképp a művészeti tapasztalatok pluralitásának. A tapasztalat esztétikai becsatornázása valóban matematikai művelet; csakhogy nem kivonás, hanem hozzáadás. És éppen ezért e gyakorlatok, ha kellőképp sokterűnek látjuk őket, talán épp abban segíthetnek igazán, hogy elkerüljük azt az uralkodó esztétikai *anything goes*, a művészetnek azt a felszabadítási és demokratizálási küzdelmét, mely mára semmi mássá nem lett, mint pusztán konformizmussá. Lehet, hogy az esztétikai beszédmódot önmagán kívül senki sem szervezi, de annak árnyaltságához azért hozzájárulhatunk; lehet, hogy az esztétika hatalom, de a hatalmon kívül csak a vákuum van.

IRODALOM

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

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