

Az elmélet szerepe az esztétikában*

Az elmélet mindezidáig a legjelentősebb helyet foglalta el az esztétikában, a művészetfilozófiának még napjainkban is kiemelt területét alkotja. Legfőbb igyekezete továbbra is a művészet természetének a meghatározása, ami a művészet definíciójával adható meg. Az elmélet a definíciót a definiált dolog szükségszerű és elégséges jegyeiből álló kijelentésként hozza létre, ez a kijelentés igaz vagy hamis állítás kíván lenni a művészet esszenciájáról, arról, ami a művészet sajátosságát meghatározza, megkülönböztetve azt a többi dologtól. Mindegyik jelentős művészetelmélet – a formalizmus, a voluntarizmus, az emocionalizmus, az intellektualizmus, az intuicionizmus, az organicizmus – osztozott abban a törekvésben, hogy megállapítsa a művészet definiáló jegyeit. Mindegyik azt állította magáról, hogy a helyes elmélet, hogy egy igazi definícióval sikerült megragadnia a művészet természetét; és hogy a többi elmélet hamis, azok ugyanis kihagyták az egyik szükségszerű vagy elégséges feltételt. Számos teoretikus gondolja úgy, hogy a munkájuk nem csupán egy intellektuális gyakorlat, hanem elengedhetetlenül szükséges a művészet megértéséhez és a művészet megfelelő értékeléséhez. Addig, mondják, ameddig nem tudjuk, hogy mi a művészet, hogy melyek annak szükségszerű és elégséges jegyei, nem reagálhatunk a művészetre adekvát módon, éppúgy nem tudjuk azt sem megmondani, hogy egy alkotás miért jó, vagy miért jobb, mint egy másik. Az esztétikai elmélet tehát nem csupán önmagában jelentős, de jelentős az értékelés és a kritika alapjait tekintve is. A filozófusok, a kritikusok, sőt még azok a művészek is, akik írtak valamit a művészetről, egyetértenek abban, hogy aminek az esztétikában az első helyet kell kapnia, az a művészet természetét taglaló elmélet.

Az esztétikai elmélet vajon csupán az igaz definíció [*true definition*], vagyis a művészet szükségszerű és elégséges jegyeiből felépülő halmaz értelmében képzelhető el? Ha ez így volna, akkor az esztétika történetének komolyan el kellene gondolkodnia önmagáról. Mert a számos elmélet ellenére is azt láthatjuk, hogy kitűzött célunkhoz egy lépéssel sem jutottunk közelebb, mint Platon idejében. Minden korszak, minden művészeti mozgalom, minden egyes művészetfilozófia újra és újra kísérletet tesz a kinyilatkoztatott ideál elérésére, amit egy új vagy módosított elméletnek kell követnie a sorban, amely eredetét

* A szöveg a következő tanulmány fordítása: Morris Weitz: Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, No. 1. (Sep., 1956), 27–35.

tekintve részben az őt megelőző elméletek cáfolataiból építkeznek. Még manapság is szinte mindenki, akit esztétikai kérdések foglalkoztatnak, komoly elköteleződéssel reménykedik abban, hogy a művészet helyes elmélete egy szép napon mégiscsak előáll. Elég csupán egy pillantást vetnünk arra a rengeteg új, művészettel foglalkozó könyvre, amelyek ontják az új definíciókat, vagy különösen a mi országunkban a tankönyvekre és az antológiákra, hogy lássuk, milyen szilárd a művészetelmélet vezető pozíciója.

Jelen esszében ennek a nehézségnek az elvetését szeretném indítványozni. Arra szeretnék rámutatni, hogy a – klasszikus értelemben vett – elmélet az esztétikában *sobasem* valósulhat meg, és hogy mi, filozófusok, helyesebben tennénk, ha a „Mi a művészet természeté?” kérdést más kérdésekkel váltanánk fel, olyanokkal, ahol a válaszok kimerítő megértését fogják majd nyújtani mindannak, amivel a művészetet illetően rendelkezhetünk. Azt szeretném megmutatni, hogy az elméletek következetlenségeit elsősorban nem valamely jogosan felrható nehézség okozta, mint például a művészet hihetetlen mértékű komplexitása, ami további vizsgálódás és kutatás révén még kibogozható lenne. Az alapvető következetlenségek sokkal inkább a művészet alapvető félreértelmezésében rejlenek. Az esztétikai elmélet – egytől egyig – alapvető tévedést követ el akkor, amikor lehetségesnek ítéli a helyes elméletet [*correct theory*], ezzel ugyanis mélységesen félreérti a művészet fogalmának logikáját. Legfőbb állítása, miszerint a „művészet” megfeleltethető lenne egy valódi [*real*], igazi [*true*] definíciónak, hamis. Logikailag elhibázott az a kísérlete, amellyel fel szeretné tárni a művészet szükségszerű és elégséges jegyeit, azon egyszerű oknál fogva, hogy egy ilyen halmaz, következésképpen egy ezt megfogalmazó formula, soha nem állítható elő. A művészet, ahogy azt a fogalom logikája mutatja, nem rendelkezik egy olyan halmazzal, amely a szükségszerű és elégséges feltételeket tartalmazná, tehát logikai lehetetlenség, és nem csupán ténybeli nehézség az ennek megfogalmazására irányuló elmélet. Az esztétikai elmélet azt próbálja meg definiálni, amit nem lehet az elgondolt módon definiálni. Az esztétikai elmélet elvetését előirányzó javaslatból kiindulva azonban mégsem amellett kívánok érvelni, mint azt már annyian tették, hogy a logikai kavargások miatt értelmetlennek vagy értéktelennek nyilvánítsuk az elméletet. Éppen ellenkezőleg, újra meg szeretném vizsgálni az elmélet szerepét és hasznosságát, arra kívánok rámutatni, hogy az elmélet játssza a legjelentősebb szerepet a művészetet illető ismereteink tekintetében.

Most röviden tekintsünk át néhányat a jelenleg nevezetesebb esztétikai elméletek közül, hogy lássuk, vajon tartalmazznak-e helyes és adekvát kijelentéseket a művészet természetére vonatkozóan. Mindegyikben megtalálható az a feltevés, miszerint hiánytalanul felsorolták volna a művészet definiáló jegyeit, azzal a hallgatóságos következtetéssel, hogy a korábbi elméletek rossz definíciókat hangoztattak. Elsőként nézzük a formalista elmélet egyik elhíresült

változatát, azt, amit Bell és Fry terjesztettek elő. Igaz ugyan, hogy írásaikban elsősorban a festészetről beszélnek, de mindketten azt mondják, hogy amit ebben a művészeti ágban találnak, az a „művészi”-t illetően érvényes a többi műfajra is. A festészet lényegét, mondják, a relációban álló plasztikus elemek adják. A festészet definiáló jegye a szignifikáns forma, például a vonalak, a színek, a formák, a tömegek egy adott kombinációja, mindené, ami a festő-vászonon található, kivéve a reprezentatív elemeket, ezek egy sajátos választ idéznek elő ezekre a kombinációkra. A festészet plasztikus szerveződésésként határozható meg. A művészet természete – az, ami a művészet *valójában* – az elméletük szerint adott elemek (a meghatározható plasztikus elemek) relációkban álló egyedi kombinációja. Minden, ami művészet, a szignifikáns forma egyik előfordulása; és mindaz, ami nem művészet, nélkülözi ezt a formát.

Az emocionalisták erre azt felelik, hogy ebből kimaradt, ami a művészet tulajdonképpeni lényegi jegyét alkotja. Tolsztoj is, Ducasse is, az elmélet minden képviselője úgy látja, hogy a szükséges definiáló tulajdonság nem a szignifikáns forma, hanem az érzelem valamilyen érzékelhető, mindenki számára hozzáférhető médiumban történő kifejezése. Az érzelem valamilyen kóddarabba, szavakba vagy hangokba történő kivetítése nélkül nem lehetséges művészet. A művészet tulajdonképpen ilyen megtestesülés. Ebben áll a művészet sajátossága, a művészet minden igazi, valódi definíciójának – miként azt néhány adekvát művészetelméletben láthatjuk – ezt kell állítania.

Az intuicionisták definiáló tulajdonságként egyaránt elutasítják az érzelmet és a formát. Croce verziójában például a művészet nem azonos valami fizikai, mindenki számára hozzáférhető dologgal, hanem egy különleges kreatív, kognitív és szellemi cselekedet. A művészet tulajdonképpen a tudás első stádiuma, ahol bizonyos emberek (a művészek) a képeiket és az intuícióikat lírai formába öntik vagy kifejezéssé formálják. Mint ilyen, a művészet a dolgok egységének jellegét tekintve nem-fogalmi ismerete [*awareness*], és mivel a művészet a fogalomalkotás vagy a cselekvés szintje alatt helyezkedik el, nem rendelkezik sem tudományos, sem morális tartalommal. Croce a szellemi életnek ezt az első stádiumát jelöli ki a művészet definiáló lényegeként, és ennek a stádiumnak a művészetrel való azonosságát filozófiailag helyes elméletként, illetve definícióként adja elő.

Az organicista minderre azt feleli, hogy a művészet tulajdonképpen egy organikus egészből álló halmaz, amely megkülönböztethető, noha egymástól nem elválasztható, egymással ok-okozati kapcsolatban álló [*causally efficacious relations*] elemekből épül fel, mely elemek valamilyen érzékelhető [*sensuous*] közegben kerültek megjelenítésre. A. C. Bradley az irodalomelmélet területén részletesen kidolgozott verzióival, vagy *Művészetfilozófiám* az elmélet egy általánosított adaptációjával egyaránt azt az álláspontot képviseli, hogy minden, ami műalkotás, a természetét illetően egymással összekapcsolódó részek egy sajátos együttese – a festészetben például a vonalaké, színeké, töme-

géké, ábrázolt dolgoké stb., a festett felületen mindegyik hatást fejt ki a másik elemre. Volt idő, amikor számomra úgy tűnt, hogy ez az organikus elmélet fogalmazta meg a művészet egyetlen igazi, valódi definícióját.

Az utolsó példám logikai értelemben mind közül a legérdekesebb. Ez Parker voluntarista elmélete. Parker a művészetről szóló írásaiban folyamatosan megkérdőjelezi az esztétika tradicionális, egyoldalú definícióit. „Minden művészetfilozófia mögött az az előfeltevés rejlik, hogy létezik valamifajta, minden művészeti ágban jelen lévő közös természet.”¹ „A művészet oly népszerű rövid definícióinak mindegyike – »szignifikáns forma«, »kifejezés«, »intuíció«, »tárgyasult élvezet« – téves, vagy azért, mert igaz a művészetre nézve, de igaz sok más olyan dologra nézve is, ami nem művészet, következésképpen a művészetet nem tudja megkülönböztetni más dolgoktól; vagy azért, mert figyelmen kívül hagyja a művészet valamely esszenciális aspektusát.”² Parker azonban ahelyett, hogy kárhóztatná magát a művészet definíciójára irányuló kísérletet, makacsul azt hangoztatja, hogy amire szükségünk van, az nem egy egyszerű, hanem inkább egy összetett definíció. „A művészet definícióját következésképpen a tulajdonságok egy csoportjára épülve kell megfogalmaznunk. E felismerés elmulasztása idézte elő az összes jól ismert definíció kudarcát.”³ A voluntarizmus általa megfogalmazott változata az az elmélet, amely szerint a művészet lényegében három dologból áll: a képzelet útján kielégített kívánságok és vágyak testet öltéséből, nyelvből, ami a művészet közösségi médiumának a sajátossága, és harmóniából, ami a nyelvet az elképzelt kivetítések rétegeivel egyesíti. Ebből következően Parker számára a művészet igazi definíciója úgy szól, hogy a művészet „[...] a kielégülés képzelet útján történő biztosítása, társadalmi jelentőség és harmónia. Véleményem szerint semmi más, kizárólag a műalkotások rendelkeznek e három jegy mindegyikével.”⁴

Namármost, ezeket a példaként felhozott elméleteket több tekintetben is elégtelennek kell neveznünk. Mindegyik azt állítja magáról, hogy kielégítő leírást ad a műalkotások definiáló jegyeiről, ennek ellenére mégis kihagynak valami olyan jegyet, amit egy másik elmélet nélkülözhetetlennek tekint. Közülük némelyik körkörös, így például a Bell–Fry-elmélet, mely szerint a művészet szignifikáns forma, ez a szignifikáns forma viszont részben a szignifikáns formára adott válaszunk segítségével definiálható. Néhány elmélet a szükségyszerű és elégséges jegyekre irányuló kutatás során túlságosan kevés jegyet hangsúlyoz, például (ismét) a Bell–Fry-definíció, amely mellőzi a festészetben

¹ D. Parker: *The Nature of Art*. In E. Vivas – M. Krieger: *The Problems of Aesthetics*. New York, 1953, 90.

² I. m. 93–94.

³ I. m. 94.

⁴ I. m. 104.

található tárgyábrázolást, vagy a Croce-elmélet, amely nem veszi számításba a – például az építészetben is megtalálható, mindenki számára érzékelhető – fizikai sajátosság nagyon is fontos jellemzőjét. Más elméletek túlságosan általánosak, éppúgy vonatkoznak azokra a dolgokra, amelyek már nem tartoznak a művészethez, mint magukra a műalkotásokra. Az organicizmus kétségtelenül ide sorolható, az ugyanis éppúgy vonatkoztatható a természeti világ bármely kauzális egységére [*causal unity*], mint a művészetre.⁵ Ismét mások képesnek nevezhető alapelveken nyugszanak, ilyen kétes alapelv például Parkernek az az állítása, hogy a művészet képzeletbeli, nem pedig valós kielégülésünket tesztesíti meg; vagy Crocénak az a feltételezése, hogy létezik nem-fogalmi ismeret. Következésképpen, még ha a művészetnek létezne is egy olyan csoportja, amely a szükséges és elégséges jegyeket tartalmazná, az általunk említett elméletek egyike sem, sőt, ami azt illeti, mindezedáig egyetlen megfogalmazott esztétikai elmélet sem sorolta fel ennek a csoportnak az elemeit az összes itt vizsgált szempontot kielégítve.

Van itt még egy másfajta nehézség is. Mint valódi definíciók, ezek az elméletek a művészetről szóló faktuális jelentések [*factual reports*] kívántak lenni. Ha ez így van, akkor nyilván megkérdezhetjük, hogy „empirikusak-e, nyitottak-e a verifikációra vagy a falszifikációra?” De például mi igazolhatná vagy cáfolhatná azt az elméletet, amely szerint a művészet szignifikáns forma, vagy az érzelem megtestesülése, vagy az elképzelések kreatív szintézise [*creative synthesis of images*]? Egyelőre nyoma sincs olyan evidenciának, amely vizsgálat alá vethetné ezeket az elméleteket. Igen elgondolkodtató, hogy ezek az elméletek nem honorifikus definíciói-e a „művészetnek”, vagyis a javaslat szándékával újrafogalmazott definíciók néhány *kiválasztott* feltétel felhasználásával. Ezek a definíciók a művészet fogalmának a használatát írják le, nem pedig igaz vagy hamis jelentések [*reports*] a művészet lényegi jegyeiről.

A hagyományos esztétikai elméletek említett kritikáit azonban – tehát hogy azok körkörösök, hiányosak, ellenőrizhetetlenek, ál-ténybeliek, vagy hogy burkolt javaslatok azzal a szándékkal, hogy megváltoztassuk a fogalmak jelentését – korábban már egytől egyig megfogalmazták. Az én célom az, hogy ezek mögé hatolva egy ennél még alapvetőbb kritikát fogalmazzak meg, ami úgy szól, hogy az esztétikai elmélet logikailag hiába kísérli meg azt definiálni, amit nem lehet definiálni, megállapítani annak szükségszerű és elégséges jegyeit, aminek nincsenek szükségszerű és elégséges jegyei, illetve a művészet fogalmát zártként elgondolni, hiszen annak pusztán már a használata felfedi és megköveteli nyitottságát.

⁵ Az organikus elmélet ellen felhozott ezen vád nagyszerű ismertetését lásd M. Macdonald *Philosophy of the Arts* című könyvről írott recenziójában: *Mind*, Oct. 1951, 561–564.

A kérdés, amelyből ki kell indulnunk, nem az, hogy „Mi a művészet?“, hanem hogy „Milyen fajta fogalom a »művészet«?” Valójában magának a filozófiának a legfontosabb feladata annak a kapcsolatnak a megmagyarázása, amely bizonyos fajta fogalmak alkalmazása [*employment*] és azon feltételek között áll fenn, melyek mellett ezeket a fogalmakat helyesen alkalmazzuk [*correctly applied*]. Ha parafrázálhatom Wittgensteint: nem azt kell kérdeznünk, hogy „Mi bármely filozófiai x természete?“, vagy hogy – a szemantikus szerint – „Mit jelent x?“, ami olyan átalakítás, mely a „művészet” – értve alatta a dolgok valamely meghatározható osztályának megnevezését – katasztrofális félreértéséhez vezetne; hanem ehelyett azt, hogy „Miben áll »x« használata vagy alkalmazása?” „Mit visz »x« végbe a nyelvben?” Én úgy vélem, hogy ez a legelső kérdés a kiindulópontja, ha nem is végállomása egy filozófiai problémának és megoldásnak. Az esztétikában ebből következően az a legelső feladatunk, hogy megvilágítsuk a művészet fogalmának jelenlegi [*actual*] alkalmazását, hogy logikai leírását adjuk a fogalom pillanatnyi működésének, ide sorolva azoknak a feltételeknek a leírását is, amelyek mellett a fogalmat vagy annak korrelátumait helyesen használjuk.

A logikai leírás vagy a filozófia e típusának általam követett modellje Wittgensteintől származik. Ő volt az is, aki azzal, hogy elutasította a filozófiai létezők definícióinak előállítására irányuló filozófiai elmélkedést, a kortárs esztétikát kiindulóponttal látta el mindenfajta jövőbeli fejlődésére vonatkozóan. Új munkájában, a *Filozófiai vizsgálódásokban*⁶ Wittgenstein illusztratív kérdést tesz föl: „Mi a játék?” A hagyományos filozófiai, elméleti válasz néhány olyan jegy kimerítő felsorolásából állna, amely minden játékban megtalálható. Erre Wittgenstein azt feleli – nézzük csak, miket is nevezünk „játékok”-nak: „A táblajátékokra, kártyajátékokra, labdajátékokra, küzdősportokra stb. gondolok. Mi a közös mindezekben? – Ne mondd, hogy »Kell valami közösnek lennie bennük, különben nem hívnák őket ’játékok’-nak« – hanem *nézd meg*, van-e valami közös mindben. – Mert ha megnézed őket, nem fogsz ugyan olyasmit látni, ami *mindben* közös, de látsz majd hasonlóságokat, rokonságokat, mégpedig egész halomnyit.”

A kártyajátékok néhány dologban hasonlítanak a táblajátékokhoz, más dolgokban viszont nem. Nem minden játék szórakoztató, nincs mindig nyereség, veszteség vagy vetélkedés. Némelyik játék bizonyos tekintetben hasonlít a többire – ez minden. Amit találunk, azok nem szükségszerű és elégséges tulajdonságok, csupán „az egymást átfedő és keresztező hasonlóságok bonyolult hálózata”, így a játékokról azt mondhatjuk, azok a családi hasonlósá-

⁶ L. Wittgenstein: *Philosophical Investigations*. Transl. E. Anscombe. Oxford, 1953. Lásd különösképpen az I. rész 65–75. szakaszait. Minden idézet ezekből a szakaszokból származik. [Magyarul: Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Atlantisz Kiadó, Budapest, 1998.]

gokkal egy családot alkotnak, noha nincs közös jellemvonásuk. Ha valaki azt kérdezné, hogy mi a játék, akkor kiválasztanánk néhány példaként állítható játékot, leírnánk azokat, majd ehhez hozzáfűznénk: „ezt és a hasonlókat nevezik »játékok«-nak”. Ez minden, amit el kell mondanunk, és amit valójában bármelyikünk tud a játékokról. Tudni azt, hogy mi egy játék, nem valamely valódi definíció vagy elmélet ismeretét jelenti, hanem az arra való képességet, hogy felismerjük és elmagyarázzuk a játékokat, és hogy el tudjuk dönteni, melyik elképzelt és új esetet kellene vagy sem „játék”-nak neveznünk.

A művészet természetének a kérdése hasonlít a játékok természetének a kérdéséhez, legalábbis abban a tekintetben, hogy ha megnézzük, jelenleg mi az, amit „művészet”-nek nevezünk, akkor itt sem találunk közös tulajdonságokat, csupán a hasonlóságok fűzérét. A művészet ismerete nem bizonyos manifeszt vagy látens lényeg megértése, hanem az a képesség, hogy fel tudjuk ismerni, le tudjuk írni és el tudjuk magyarázni azokat a dolgokat, amelyeket e hasonlóságok alapján „művészet”-nek nevezünk.

Az ilyen fogalmak között fennálló alapvető hasonlóságot azok nyitott textúrája [*open texture*] biztosítja. Magyarázatuk során lehetőségünk van bizonyos (paradigmatikus) esetek megadására, melyek kapcsán nem lehet kérdéses, hogy ezeket helyesen írjuk le „művészet”-ként vagy „játék”-ként, az esetek kimerítő osztályát azonban nincs lehetőségünk megadni. Felsorolhatnánk néhány olyan esetet és néhány olyan feltételt, amely mellett helyesen használjuk a művészet fogalmát, de nem sorolhatjuk fel az összeset, azon legfőbb okból kifolyólag, hogy mindig előállnak vagy mindig megjósolhatók előre nem látható, új feltételek.

Egy fogalom nyitott, ha alkalmazásának feltételei módosíthatók és javíthatók – vagyis ha elképzeltető vagy rögzíthető egy olyan szituáció vagy előfordulás, amely egyfajta *döntést* kíván meg a részünkről, amellyel a fogalom használatát vagy kiterjesztjük, hogy lefedje ezt az új esetet is, vagy pedig zárjuk a fogalmat, és az új esetnek – illetve új tulajdonságának – a kezelésére egy új fogalmat hozunk létre. Ha meg tudjuk állapítani a fogalom alkalmazásának szükségszerű és elégséges feltételeit, akkor a fogalom zárt. Ez viszont csupán a logika vagy a matematika esetében lehetséges, ahol a fogalmakat mi állítottuk elő és pontos definícióval láttuk el. Nem lehetséges viszont az empirikusan leíró és a normatív fogalmak esetében, hacsak önkényes módon le nem zárjuk azokat oly módon, hogy leszűkítjük használatuk terét.

A „művészet”-nek ezt a nyitott karakterét a legjobban az alfogalmaiból merített példákkal tudnám szemléltetni. Nézzük például a következő kérdéseket: „Dos Passos *U. S. A.*-je regény?”, „V. Woolftól *A világtótorony* regény?”, „Joyce-tól a *Finnegan ébredése* regény?” A hagyományos megközelítés ezeket a kérdéseket faktuális kérdésekként kezeli, szerinte a definiáló tulajdonság meglétének, illetve hiányának a függvényében kell ezekre igennel vagy nemmel válaszolnunk. De nyilvánvaló, hogy nem így válaszolunk rájuk. Amikor fel-

vetődik a kérdés, hogy az már számos alkalommal történt a regény Richard-sontól Joyce-ig ívelő fejlődésében (például „Gide-től *A nők iskolája* regény vagy napló?”), nem a szükségszerű és elégséges feltételeket kutató faktuális elemzést végzünk, hanem egy döntést hozunk arra vonatkozóan, hogy a vizsgálat alatt álló mű bizonyos aspektusok tekintetében hasonlít-e más olyan munkákhoz, amelyeket már „regények”-nek nevezünk, következésképpen ez igazolhatná, hogy a fogalom extenziója lefedje az új esetet is. Az új munka elbeszélő, fiktív, karakterábrázolást és párbeszédet is tartalmaz, azonban (tegyük fel) a cselekménynek nincs megszokott időrendje, vagy aktuális újságr riportokkal van teletűzdelve. Néhány dologban hasonlít a már regénynek elfogadott A, B, C ...-hez, más tekintetben azonban nem. Ugyanakkor néhány dologban sem B, sem pedig C nem hasonlított A-hoz akkor, amikor az a döntés született, hogy az A-ra alkalmazott fogalmat kiterjesztik B-re és C-re is. Mivel az N+1 mű (a vadonatúj alkotás) bizonyos dolgok vonatkozásában hasonlít A, B, C ... N-hez – a hasonlóságok láncolatai fűzik hozzájuk –, a fogalmat kiterjesztették, ezzel a regény egy új korszaka született meg „Az N1 regény?” kérdés tehát nem faktuális, hanem egy döntést megkívánó kérdés, ahol az ítélet arról határoz, hogy kibővítjük-e vagy sem a fogalom alkalmazásának feltételeiből álló halmazunkat.

Ami igaz a regényre, szerintem igaz a művészet összes alfogalmára is: a „tragédia”-ra, a „komédia”-ra, a „festészet”-re, az „opera”-ra stb., magára a „művészet”-re nézve is. Az „X regény, festmény, opera, műalkotás stb.?” kérdésre nem válaszolhatunk egy afirmatív vagy elutasító faktuális jelentéssel [report]. Ha azt kérdezzük, hogy „Ez a *kollázs* festmény-e vagy sem?”, akkor a válasz nem a festmény szükségszerű és elégséges tulajdonságain múlik, hanem azon, hogy döntésünkkel – ahogy azt tettük! – bővítjük-e a „festészet” feltételeit, hogy az a kollázst is lefedhesse.

A „művészet” önmagában véve nyitott fogalom. Új feltételek (esetek) folyamatosan születtek, minden kétséget kizáróan továbbra is születni fognak. Új művészeti formák, új mozgalmak jönnek létre, amelyek az érintetteket – rendszerint a hivatásos kritikusokat – döntés elé állítják: kiterjesztjük-e a fogalmat vagy sem. Az esztéták lefektethetnek ugyan hasonlósági feltételeket [similarity conditions], de azokat a szükségszerű és elégséges feltételeket soha, amelyek a fogalom helyes alkalmazását kívánják megragadni. A „művészet” esetében az alkalmazás feltételeit sohasem lehet kimerítő módon felsorolni, mert (a művész vagy akár a természet) mindig kiötölhet vagy létrehozhat új eseteket, minek következtében döntenünk kell: vagy kiterjesztjük, vagy lezárjuk a régi fogalmat, vagy egy újat hívunk életre. (Például: „Ez nem egy szobor, ez egy mobil.”)

Az én álláspontom az, hogy a művészet expanzív, vakmerő természete, állandó módosulásai és új kreációi logikailag lehetetlenné teszik a definiáló jegyek bármiféle halmazának a meghatározását. Természetesen dönthetünk

úgy, hogy lezárjuk a fogalmat, de ezt tenni a „művészet”-tel, a „tragédia”-val vagy az „arcképfestészet”-tel stb. groteszk lenne, mivel ezzel a művészetekben élő kreativitás alapvető feltételeit zárnánk ki.

A művészetben természetesen léteznek legitim és hasznosítható zárt fogalmak. Ezek azonban mindig olyanok, ahol a feltételek határait egy bizonyos cél érdekében húztuk meg. Vegyük például a „tragédia” és a „(fennmaradt) görög tragédia” közötti különbséget. Az első nyitott, és annak is kell maradnia, hogy lehetővé tegye az új feltételeket, például egy olyan darabot, amelyben a főhős nem nemes, vagy esetleg elbukik, vagy amelyben nincs főhős, csak olyan elemek, amelyek hasonlítanak azokhoz a darabokhoz, amelyeket már „tragédia”-nak nevezünk. A második, a „(fennmaradt) görög tragédia” zárt. A darabok, amelyeket megnevezünk vele, a feltételek, amelyek mellett a kifejezést helyesen használjuk, rögvest a kifejezés elemei lesznek azt követően, hogy kijelöljük a határt („görög”). A kritikus itt kidolgozhat egy elméletet, egy valódi definíciót, amelyben felsorolja a fennmaradt görög tragédiák közös jegyeit. Arisztotelész definíciója – mint Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész összes darabjának elmélete – hamis, mert nem alkalmazható az említett szerzők néhány, helyesen „tragédia”-nak nevezett darabjára.⁷ Az arisztotelészi definíció értelmezhető ennek a zárt fogalomnak egy valódi (noha helytelen) definíciójaként, de – ahogy ez sajnálatos módon történt – úgy is értelmezhető, mint a „tragédia” valódi definíciója, ebben az esetben azonban attól a logikai hibától szenved, hogy azt próbálja meg definiálni, amit nem lehet definiálni. A nyitott fogalmat megpróbálja beleerőltetni egy zárt fogalom honorifikus formulájába.

Ha egy kritikus nem szeretne összezavarodni, különösen fontos tisztában lennie a fogalmaival. Ha nincs tisztában velük, akkor a „tragédia” (stb.) definiálása helyett a fogalom önkényes lezárását fogja végrehajtani preferált feltételekkel vagy tulajdonságokkal. Ezt pedig olyan nyelvi javaslatként terjeszti majd elő, amelyet helytelenül a nyitott fogalom valódi definíciójának fog tekinteni. Számos kritikus és esztéta teszi fel a kérdést: „Mi a tragédia?” – majd kiragadnak néhány példát, ezek közös tulajdonságairól megfogalmazznak egy helyes leírást, a kiragadott zárt osztály leírását pedig a tragédia valójában nyitott osztályának igazi definíciójaként vagy elméleteként értelmezik. Meglátásom szerint a művészet alfogalmainak („tragédia”, „komédia”, „regény” stb.) legtöbb állítólagos elmélete ezt a logikai mechanizmust követi. Valójában ez a folyamat a maga finoman megtévesztő jellegével felelős azért, hogy a műalkotások jogosan zárt osztályaiban található elemek felismerését szolgáló kritériumok egy osztályelem értékelési alapját javasoló kritériumokká alakultak.

⁷ Lásd H. D. F. Kitto: *Greek Tragedy* ide vonatkozó részét. London, 1939.

Az esztétika elsődleges feladata nem egy elmélet létrehozása, hanem a művészet fogalmának megvilágítása. Közelebről meghatározva, azoknak a feltételeknek a leírása, amelyek mellett a fogalmat helyesen használjuk. A definíciónak, a rekonstrukciónak, az analízis sémáinak itt nincs helyük, mivel eltorzítják és semmivel sem gazdagítják a művészetre vonatkozó ismereteinket. Akkor miben is áll az „X műalkotás” logikája?

Ha a mindennapi használatot nézzük, a „művészet” fogalmát egyaránt használjuk leírásra (mint a „szék”-et) és értékelésre (mint a „jó”-t). Vagyis amikor azt mondjuk, hogy „Ez műalkotás”, ezzel időnként leírunk, időnként viszont értékelünk valamit. Mindkét használatot igen jól ismerjük.

Elsőként nézzük, hogy mi az „X műalkotás” logikája akkor, amikor a kijelentés leíró. Melyek azok a feltételek, amelyek mellett ezt a kijelentést helyesen tesszük meg? Nincsenek szükségszerű és elégséges feltételek, helyettük hasonlósági feltételekkel kell számolnunk, vagyis a tulajdonságok egy olyan csoportjával, ahol a tulajdonságok egyikének sem szükségszerű jelen lennie, de a többsége mégis jelen van, amikor a tárgyakat műalkotásokként határozzuk meg. Ezeket a tulajdonságokat a műalkotások „felismerési kritériumai”-nak [*criteria of recognition*] nevezem. A tradicionális művészetelméletekben már mindegyik tulajdonság szerepelt definiáló kritériumként, így nem ismeretlenek előttünk. Tehát amikor egy tárgyat műalkotásként határozzuk meg, akkor ezt rendszerint a következő feltételek mellett tesszük: a tárgy szakértelemmel készített artefaktum, eredetiség és képzelőtehetség jellemzi, és érzékelhető, mindenki számára megtapasztalható médiumában – kőben, fában, hangokban, szavakban stb. – különféle elemeket és összefüggéseket testesít meg. Némi teoretikus még hozzátenné e feltételekhez a vágykielégítést, az érzelem tárgyiasulását vagy az érzelmkifejezést, a beleérzést stb. Ezek a feltételek azonban igen esetlegesek, mert amikor a tárgyakat műalkotásként írjuk le, egyes nézők számára jelen vannak, másoknak azonban nincsenek. Az „X műalkotás, de *nem találunk benne* sem érzelmet, sem kifejezést, sem beleérzést, sem vágykielégülést stb.” tökéletesen értelmes, és gyakran igaz is. Az „X műalkotás, de *nem készítette senki*”, vagy „*csupán az elmében létezik, nem egy mindenki számára megtapasztalható médiumban*”, vagy „*egy véletlennek köszönheti a létezését: a festék a vászonra ömlött*” – amikor tagadunk egy normális feltételt – szintén értelmes kijelentések, és adott körülmények között igaznak bizonyulnak. Egyik felismerési kritérium sem definiáló, szükségszerű vagy elégséges, mert egy dologra mondhatjuk, hogy műalkotás, miközben tagadjuk a felsorolt feltételeket, még azt is, amit tradicionálisan nélkülözhetetlennek tekintünk, az artefaktualitást például: „*Ez a fadarab egy gyönyörű szobor.*” Tehát amikor azt a kijelentést tesszük valamire, hogy az egy műalkotás, akkor elkötelezzük magunkat a feltételek *valamegyikének* a jelenléte mellett. Aligha tekintenénk X-et műalkotásnak, ha X nem lenne artefaktum, ha nem egy médiumban érzékelhetően megjelenített elemek együttese, ha nem

az emberi szakértelem eredménye lenne stb. Amennyiben egyik feltétel sem lenne jelen, ha nem létezne olyan kritérium, amelynek segítségével egy tárgyat műalkotásként ismerhetnénk fel, akkor ezt a tárgyat nem is tudnánk műalkotásként leírni. Ám ennek ellenére is igaz, hogy a kritériumok közül egy sem, és egyetlen belőlük összeállítható csoport sem szükségszerű vagy elégséges.

A „művészet” leíró használatának magyarázata kevés nehézséget okozott, ami már nem mondható el az értékelő használatról. Többen is úgy gondolják – elsősorban a teoretikusok –, hogy az „Ez egy műalkotás” nem pusztán leír, hanem értékkel is valamit. Ebből következően a kijelentés feltételei tartalmazzák a művészet preferált tulajdonságait, karakterisztikumait. Ezeket a feltételeket „az értékelés kritériumai”-nak nevezem. Nézzük az értékelő használat egyik tipikus példáját: azt az elképzelést, amely szerint ha azt mondjuk valamire, hogy az egy műalkotás, akkor a kijelentés már magában foglalja azt a megállapítást is, hogy az alkotás az alkotóelemek *jól sikerült* összehangolása. A művészet jelentős számú honorifikus definíciója, illetve a művészet számos alfogalma ezzel a formával rendelkezik. Ebben az esetben az történt, hogy a „művészet” értékelő terminusként hoztuk létre, amelyet vagy azonosítottunk annak kritériumával, vagy ezzel a kritériummal igazoltuk. A „művészet” az értékelő tulajdonságával (pl. sikerrel létrehozott összhang) definiáltuk. E nézet alapján az a kijelentés, hogy „X műalkotás” vagy (1) egy olyan állítás, amely azt *jelenti*, hogy „X nem más, mint sikerrel megvalósított összhang” (például „A művészet *nem más, mint* szignifikáns forma”), vagy (2) tetszésünket fejezi ki az elemek sikeres harmonizációja *alapján*. A teoretikusok soha nem egyértelműek azt illetően, hogy az (1)-re vagy a (2)-re gondolnak-e. Többségük, amikor az értékelő használat kerül szóba, először a (2)-t fogalmazza meg, vagyis megadják a művészetnek azt a tulajdonságát, amely azt művészetként *teszi* az értékelő jelentés értelmében, majd az (1) következik, meghatározzák a „művészet” művészetteremtő tulajdonságával előállított definícióját. Ekkor azonban nyilvánvalóan összekeverik azokat a feltételeket, amelyek mellett valamit az értékelés céljával mondunk, annak jelentésével, amit mondunk. Az „Ez egy műalkotás”, ha az értékelés a célunk, nem jelentheti azt, hogy „Ez nem más, mint az elemek sikeres összhangja”, kivéve ha ezt eleve így definiáltuk. Legfeljebb a művészetteremtő tulajdonság alapján mondhatjuk, amely tulajdonság a „művészet” (egyik vagy a) kritériuma, ha a „művészet”-et értékelésre használjuk. Az értékelés céljával elhangzó „Ez egy műalkotás” kijelentésnek az a funkciója, hogy értékeljen, nem pedig az, hogy megerősítse azt, amiért ezt a kijelentést tettük.

Noha a „művészet” értékelő használata különbözik a művészet használatának a feltételeitől, ezekhez a feltételekhez nagyon szorosan kapcsolódik. Ugyanis az „Ez egy műalkotás” (az értékelés szándékával) minden egyes esetében az történik, hogy a művészetfogalom értékelési kritériumát (pl. sikeres összhang) felismerési kritériummá alakítják. Ezért van az, hogy – az értékelő

használat szintjén – az „Ez egy műalkotás” implikálja, hogy „Ez rendelkezik P-vel”, ahol „P” egy kiválasztott művészetteremtő tulajdonság. Következésképpen, ha valaki úgy dönt, hogy a „művészet”-et értékelésre használja – ezt sokan teszik –, akkor annak a kijelentésnek, hogy „Ez egy műalkotás, de (esztétikailag) nem jó”, nincs értelme. Ebben az esetben a „művészet”-et úgy használja, hogy semmit sem *nevezhetnek* művészetnek addig, ameddig az nem tartalmazza az ő tökéletességkritériumát.

Az értékelő használatlaltal nincs semmi probléma, valójában jó okkal használjuk a „művészet”-et értékelésre. Az a nézet azonban nem elfogadható, hogy a „művészet” értékelő használatának elméletei a művészet szükségszerű és elégséges jegyeinek igazi, valódi definíciói. Ezek az elméletek honorifikus definíciók, világosak és egyszerűek, melyek újradefiniálták a „művészet”-et a választott kritériumokkal.

Ezek a honorifikus definíciók nem azért különösen értékesek, mert burkolt nyelvi javaslatok, hanem azon *vitáknak* köszönhetően, amelyek a művészet definíciójában szereplő kritériumok módosítását célzó indokok felett folynak. A jelentősebb művészetelméletekben – akár helyesen honorifikus definíciókként értelmezzük azokat, akár helytelenül valós definíciókként tekintünk rájuk – mindig az az érv kapott különös hangsúlyt, amelyet a szóban forgó elmélet érdekében adtak elő. Vagyis a kiválóság és az értékelés választott vagy preferált kritériumai mellett felhozott érvek. Az értékelés e kritériumait illető szakadatlan vita az, amely az esztétikaelmélet történetét olyan jelentős stúdiummá teszi, mint amilyen. Minden elmélet értéke abban rejlik, hogy olyan kritériumokat próbál felállítani és igazolni, amely kritériumokat a korábbi elméletek vagy mellőztek, vagy eltorzítottak. Vegyük ismét a Bell–Fry-elméletet. A „Művészet nem más, mint szignifikáns formá”-t természetesen nem fogadhatjuk el a művészet igazi, valódi definíciójaként. Bell és Fry esztétikájában ez a kijelentés minden bizonnyal úgy funkcionál, mint a művészetnek a szignifikáns forma választott feltételével megfogalmazott új definíciója. Ennek a definíciónak az esztétikai jelentőségét az adja, ami a formula mögött rejlik: akkor, amikor a festészetben az irodalmi és a reprezentatív elemek kimondottan hangsúlyossá válnak, a plasztikus elemekhez való *visszatérésre* ösztönöz bennünket, arra hívja fel a figyelmünket, hogy ezek a plasztikus elemek a festészet lényegéhez tartoznak. Az elmélet feladata tehát nem az, hogy bármit is definiáljon, hanem hogy a definiáló formulát felhasználva, mintegy epigrammatikus tömörséggel, fontos javaslatot tegyen, mégpedig azt, hogy figyelmünket irányítsuk ismét a festészet plasztikus elemei felé.

Mihelyst mi, filozófusok, megértjük azt a különbséget, amely a formula és a mögöttes tartalom között rejlik, kötelességünk nagylelkűen bánni a hagyományos művészetelméletekkel. Ugyanis mindegyik mögött találhatunk egy vitát, egy argumentumot a művészet valamelyik jegyének a hangsúlyozása és középpontba helyezése mellett, amely jegyet mindezidáig vagy figyelmen

kívül hagytak, vagy eltorzítottak. Amennyiben az esztétikai elméleteket szó szerint értelmezzük, akkor – ahogy azt láthattuk – mind hamis. Ha azonban funkciójuk és lényegük szerint rekonstruáljuk őket, komoly és argumentummal alátámasztott javaslatokként, hogy figyelmünket a művészetben található kiválóság adott kritériumaira irányítsuk, akkor az esztétikai elmélet igen távol áll attól, hogy értéktelen legyen. A művészetre vonatkozó ismereteink tekintetében ugyanolyan lényeges szerepet játszik, mint minden más az esztétikában, hiszen arra tanít, hogy mit és hogyan nézzünk a művészetben. A legfontosabb, amit minden elmélet esetében hangsúlyoznunk kell, a művészetben található kiválóság magyarázatairól zajló vita – vita az érzéki mélység, az alapvető igazságok, a természetes szépség, a pontosság, a kezelésmód újszerűsége stb. értékelési kritériumok felett –, amely abban az állandóan visszatérő kérdésben jelenik meg, hogy mi is tesz egy alkotást jó alkotássá. Az esztétikai elmélet szerepét nem akkor értjük meg, ha az elméletet definíciónak tekintjük – ami logikailag már eleve kudarcra van ítélve –, hanem akkor, ha az elméletet komoly szándékkal tett, arra vonatkozó javaslatként értelmezzük, hogy adott módon figyeljünk a művészet bizonyos tulajdonságaira.

Fordította Kőműves Sándor