

Kucsera Tamás Gergely

A paradigma fogalmának a művészetek, valamint a művészetelmélet területén való használhatóságáról¹

A fogalom eredete

A *paradigma* görög szó, jelentése: példa, minta. A szellem-történetben – bár Platónnál is megjelenik – jól körülhatárolt jelentéssel bíró fogalomként először Arisztotelész használja, egy sajátos analógiás érvelési módot értve rajta.

A fogalom jelenkori elterjedtségéről

A kifejezés elmúlt fél évszázados aranykora egyértelműen Thomas Kuhn „*A tudományos forradalmak szerkezete*”² című könyvének megírásához, illetve megjelenéséhez – a fogalomhasználat bevezetéséhez – kapcsolódó vitához köthető.

A kuhni használat felől nézve – Kuhn maga is tucattnyi kísérletet tett a fogalom definiálására – egy definíciós kísérlet: a paradigma egy tudományterület adott időszakban általánosan elfogadott nézeteinek, fogalmainak, szakkifejezéseinek összességét adja.

■ A tudományos forradalmak szerkezete mint sorvezető

A „tudományos” szó arra utal, hogy a paradigma fogalma a szerző szóhasználatában csak a tudomány világra vonatkozhat. Amikor Kuhn elhíresült munkáján dolgozik, a tudományfilozófia már túl van azon a több mint fél évszázados vitán, amely – a természettudományos nézetek uralma mellett – különböző tudományokat egységes módszer szerint próbált meghatározni, azaz a szellemtudományok által felvetett kérdésekre is a természettudományok módszertani elveinek segítségével kísérelt meg válaszokat adni.

A citált mű címének második szava a „forradalmak”, a revolúciók. A szóhasználat itt is egyértelműen jelzi, hogy a szerző meghaladottnak tekinti azt a megelőző tudománytörténeti időszakot, amelyet a logikai pozitivisták, illetőleg logikai empiristák határoztak meg, és akiknek történelmietlen felfogását Kuhn elveti, velük szemben a tudományok fejlődésének revolucionista szemléletét képviseli.

A logikai pozitivisták hegemon pozícióját ekkorra már nemcsak a kuhni paradigma- vagy éppen revolúció fogalom, hanem a vissza-visszatérő evolucionista tudomány-

felfogás is „kikezdte”, amely azonban ugyancsak folyamatosként értelmezi a tudományok (fejlődés)történetét.

A pozitvista és az evolucionista irányzatokkal egyaránt szembeforduló kuhni elmélet szerint a tudományok fejlődése során megtörik a kontinuitás. Mindezek következtében megállapítandó, hogy a kuhni elmélet egyben diszkontinuitás-elmélet, amely szerint – Kuhn-féle szóhasználatával élve – a „normál tudomány” időszakát a krízis váltja fel. A teória azt is állítja, hogy ebben az időszakban a normál tudomány keretei között dolgozó tudósok, tudóscsoportok megpróbálják korrekciós pályára állítani a fogalmakat, a kérdésfelvetéseket, majd a korrekciós pálya is megtörik, és ekkor áll be a fogalmak és eljárások viszonyát újrendező tudományos forradalom. Azaz: ilyen módon zajlik le maga a paradigmaváltás, melynek bekövetkeztével már „új normál tudomány” színrelépéséről beszél a szerző.³

A fentiek alapján kiemelendő, hogy a „normál tudomány” fogalma szerinti új szakaszában – Kuhn szerint – nem feltétlenül többet adó, azaz kvantitatív értelemben nagyobb tudásösszességet hordozó ismeretegyütttest jelent, hanem arra utal, hogy a „forradalom” újrendszerezzi a tudás egészét. Tehát kvalitatív értelemben más vagy több, hiszen az új tudományos szerkezet a korábbi normál tudomány által megválaszolni nem tudott kérdéseket, a beilleszthetetlen és a tudományos kereteket szétfeszítő jelenségeket teszi megmagyarázott ténnyé.

E rövid áttekintés után Kuhn könyvének címéből már csak az utolsó szó: a szerkezet, struktúra maradt mint megvizsgálendő fogalom.

A kuhni paradigmaelméletet vizsgálva a szerkezet, a struktúra fogalmára jóval kisebb figyelmet fordítanak a teoretikusok, pedig lényegi új elemeket talán épp ez a fogalom hozott.

A korábbiakban bemutatottak szerint az új paradigmában nem egy kvantitatív, nem egy kumulatív, hanem egy kvalitatív értelemben vett új tudás-egész jön létre, így igazán hangsúlyos, hogy a kuhni értelemben vett tudás-

bővülés nem feltétlenül mennyiségi. Az új tudás, az új tudomány ugyanis újrastrukturálással alakult ki. Az új fogalmak leváltják a régieket, vagy a régiek új szemantikai tartalommalelve új kérdéseket, szempontokat vetnek fel, s ebből fakad, hogy Kuhn szerint nincs mód a régi és az új „normál tudományok” eredményeinek, tényeinek összevetésére. Ez az *inkommenzurabilitás* elve, a kuhni elmélet legtöbbet vitatott eleme. Az inkommenzurabilitás az összemérhetetlenség (mondhatni az összevethetlenség) elmélete, amiből a viták során végül versengő paradigmák jelenségét leíró koncepció alakult ki magán a Kuhn-féle paradigmaelméleten belül is.

Ezen a ponton mindenképpen megemlíthető, hogy Thomas Kuhn a tudományos forradalmaknak a külső, társadalmi és a belső, tudományos közösségen belüli okait, hatásait – nemcsak egyiket vagy másikat önmagában, hanem mindegyiket – együttesen is vizsgálja. Ezzel megteremtí a szociológia és a történelmi szemlélet sajátos elegyét, és szembeállítja a korábbi tudományelmélettel.

Ha a paradigma fogalmát használjuk, azt is hangsúlyoznunk kell, hogy Thomas Kuhn nem a tudomány egészéről – a nagybetűs *tudományról* – beszél, amint azt tették korábban a tudományteoretikusok, s nem is az egyes tudományokról – mint a kémia, fizika stb. –, hanem az egyes tudományterületek, illetve az ezeken belüli kutatási területek nézőpontjából fogalmazza meg – tartja érvényesnek – a paradigmaelméletet.

A paradigmaelmélet a gyakorlatban tehát kutatócsoportok, egyazon problémán akár több iskolában dolgozó, egymással versengő kutatói közösségek együttműködését feltételezi.

Exkurzus

Mielőtt a művészetek, illetve a művészetelmélet és a paradigma fogalom ezen területeken történő használatáról szó esne, szükséges jelezni: Kuhn számára eleve kérdéses, hogy elmélete vonatkoztható-e az ember- vagy társadalomtudományokra. Kételyeinek megfogalmazása – hetvenkilenc esztendővel Wilhelm Dilthey *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (Bevezetés a szellemtudományokba, 1883⁴) után már egyértelműen kimondható volt: mégis eszmetörténeti jelentőségű tett, hogy e jelentős újítás olyan tudós nevéhez fűződik, aki a természettudományok – különösen a fizika – történetét kutatta. Így nem először, de igen nagy hatással kimondatott: nincsen egységes tudomány és módszer, amely idő feletti, univerzális; minden emberi tudás történelmileg meghatározott, ami azonban nem azt jelenti, hogy az ismereteink eleve érvénytelenek vagy el-

avultak volnának, hiszen egy ilyen kijelentés egyenesen a relativizmushoz vezetne.

Mindenesetre 1883 (az előbb említett Dilthey-műre visszautalva) és 1962 (a paradigma témában írt Kuhn-mű megjelenésének dátuma) között lezajlott a humántudományok – ezen belül a művészetekről szóló tudományok – újraemancipálódása.⁵ Ennek eredményeként – az időben előrehaladva mind egyértelműbb körvonalakban – többé nem akarták érvényesíteni ezeken a tudásterületeken a természettudományos megismerés objektivitásának elvét és eljárásbeli gyakorlatát.

Igaz, Max Weber már a századelőn megállapította, hogy a természettudományos törvények annál értékesebbek, minél általánosabbak, míg ugyanezt az állítást fordított igazságtartalommal tartja fent a történelem- és társadalomtudományok vonatkozásában.⁶ Kuhn paradigmaelmélete elfogadóan alapoz erre a megállapításra, s ez a tudománytörténeti tény azt is bizonyítja, hogy a hasonló elvi-elméleti megállapítások érdemi – „paradigmaváltó” – következménnyel csak több mint fél évszázad múlva jártak, és akkor is a természettudományos térfélről származó „tekintély” hatásaként.

Művészet, művészetek, művészetelmélet és a paradigma

Míg a művészet-történet születését Johann Joachim Winckelmann 1764-es *Geschichte der Kunst des Altertums* című, az ókori művészet történetéről írt könyvéhez szokták kötni, addig a művészetelmélet Oskar Walzel 1917-es *Wechselseitige Erhellung der Künste* című könyvével kezdődik. (Az utóbbit talán *A művészetek kölcsönös megvilágításának* lehetne fordítani.) Ez a mű a klasszikus művészettudományoktól eltérően a művészetek különös sajátosságait emeli ki, azt állítva, hogy azok csak egymásmellettségükben – egymásra gyakorolt hatásukat is elemezve – jellemezhetők, vizsgálhatók. Ezt azért fontos megemlíteni – minden hosszas magyarázat nélkül –, mert Walzel csaknem száz évvel ezelőtt az összehasonlíthatóság fogalmával operálva (mondhatni éppen a kuhni következtetéssel ellentétes utat bejárva) egyfajta művészetek közötti, a művészeteket átfogó elméleti paradigma lehetőségét veti fel vagy legalább is sejteti.

Az előbbi kitérő talán bizonyítja, hogy a kuhni tudományelméleti koncepció nem előzmény nélküli, sőt a szellemtudományokról akár a művészetek felől, a művészet elmélete felől közelítve is találhatunk előzményeket.

Másik említendő elméleti „előzmény” (idézőjelesen, hiszen Thomas Kuhn biztosan állítható módon nem humántudományos oldalról „építette” elméletét) Heinrich

Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Művészettörténeti alapfogalmak, 1915)* című műve. A szerző vizsgálatának középpontjában nem az egyes művészetek álltak, hanem a művészeti stílusok és azok alakulásai, változásai.⁷ Bár állítása szerint nem minden alkotás születhet meg minden korban – a paradigma kifejezés egy másik, alább sorra kerülő értelmezését olvasva érdemes erre emlékezni –, Wölfflin a történetiség abszolutizálását mégis elveti, hiszen megállapítása vonatkozik arra is, hogy csak az az alkotás válhat a művészeti befogadás tárgyává, amelyik a későbbiekben is bármikor kiemelhető az alkotás történelmi korából, azaz a mindenkor itt és most-ban is értékkel, jelentéssel bír, üzenetet hordoz.

Itt megjegyzendő, hogy e kijelentéshez is érdemes hozzáfogalmazni az összevethetőség-összevethetlenség fogalmát és annak (korlátozott) használati lehetőségét. Ezen a ponton sodorható össze a két szál, a tudományfilozófiai és a művészetelméleti.

A leírtak alapján megállapítható: a paradigma fogalma alapvetően diszkurzív fogalom, így – nem definitív jellege miatt – a természettudományok történeti vizsgálódása, a filozófiai koncepciók gyártása során is sokszor eltérő értelemben használatos fogalomként kell tekinteni. Az ilyen diszkurzív fogalmak a társadalomtudományok esetében, vagy a filozófia talán leginkább „lágyszárú részének”, az esztétikának a területén még sűrűbb homályhoz vezethetnek.

A kuhni elképzelés körbeágyazható, akár Lakatos Imre Kuhn-kritikájával,⁸ akár Paul Feyerabend módszertani anarchizmusával,⁹ illetve Karl Popper vagy Polányi Mihály bölcséletének vonatkozó részeivel.

Fontos tudnunk, hogy Kuhn is elismerően szólt Polányi idevágó írásairól, jelezve azt is, hogy a paradigma terminust is Polányi hatására vezette be. De most sem a magyar származású tudós munkásságával, sem a tudásszociológia erős vagy gyenge programjával nem kívánunk részleteiben foglalkozni, mert mindez a jelenlegi tudományfilozófia/tudományelmélet keretnélküliséget eredményező, paradigmákat feloldó paradigmájának a hosszas tárgyalásához vezetne, ami messzire vinne tárgyunktól.

Terjedelmi korlátok miatt nem térhetünk ki érdemük szerint az olyan fontos problémákra sem, amilyenek például a XIX. századi zsenikultusz (mint antiparadigmatikus esztétikai koncepció), a fluxuselmélet¹⁰ vagy éppen – a korunkhoz köthető, akár paradigmátikusnak (is) tekinthető – mediális művészetek¹¹ esztétikai vonatkozásai.

A művészeti ágak és alkotások időbeliségéről korábban wälzeli vagy wölfflini értelemben már említés történt, kapcsolatba hozva ezt a paradigma, illetve ellentétbe állítva az inkompenzurabilitás fogalmával.

Ezen a ponton vissza kell térni a művészeti alkotások egyidejűségéhez (amely az azonos történeti-társadalmi környezetet feltételezi, legalább a nemzeti kultúrák szintjén), megvizsgálva az egyidejűség – művészeti ágak feletti, esetleg összművészeti – paradigmaalkotó erejének lehetőségét.

Példaként állítható – s itt kapcsolódva egy közeli évfordulóhoz és a magyar művészethez – Kodály Zoltán Weöres Sándor *Öregék* című versének megzenésítése. Annak bizonyítéka ez, hogy egyazon „pillanatban” eltérő művészetek „művelői” és eltérő művészgenerációk tudtak (tudnak) közösen – közös művészi kifejezőmód, nyelv alapján – alkotni, közös paradigmában „mozogni”.

Megnyitva – és megint szabadon hagyva – egy leágazást, megemlítendő a felgyorsult világnak a modern világhoz kötődő lét(ezés) érzék(elés)e/érzete, amelyről – újra egy magyar esztétikai vonatkozást ejtve – Fülep Lajos több mint száz évvel ezelőtt azt mondta, hogy az egyiptomi kultúra embere ugyanúgy nézett a világra és a művészetre a Krisztus előtti XX. században, mint ötszáz évvel később. Azt ellenben kétségbe vonja, hogy saját akkori szemlélete föltétlenül egyező lenne a majdanival.¹² Fülep ezt több mint egy évszázada fogalmazta meg, de ma is végiggondolandó, hogy azóta milyen módon – s vélhetőleg mennyivel erősebben, mennyivel több felől – stimulál bennünket a jelenbeli, minket körülvevő világ. Mindez teret enged a kételynek, hogy létezik/létezhet-e a jelenben közös művészeti – vagy akár mögöttesen közös társadalmi – nyelv (értelmezési horizont). De ha e kétely nem is végletesen erős, akkor is ott bujkál – vagy éppen a felszínre kerül – az időben felgyorsuló nyelv- (értelmezés-)váltások lehetőségét/tényét hangsúlyozó kijelentések túlsúlya.

Mindez – *erős megfogalmazásban* – megkérdőjelezhetővé teszi a művészet vagy művészetek egységes paradigmájának lehetőségét. Az egyes vagy többes szám sem lényegtelen, mint ahogy a tudomány fogalma esetében sem az. Kiemeli a művész mint – ott és akkor – közvetítőként alkotó személyiség egyedi aktusának, cselekedeteinek összevethetőségét, értelmezhetőségét, de kimondva-kimondatlanul állítva az alkotások összevethetlenségét, összemérhetlenségét (inkompenzurabilitását) és magával hordozva az egyidejű művészetek – vagy eltérő korok művészetének – „nyelvi átjárhatóságát, párbeszédét, fordíthatóságát”.

Ezért csak rövid időszakokra érvényes a térben és időben meghatározott alkotások és alkotók összevethetősége, értelmezhetősége, és akkor is csupán gyakori „nyelvváltással” járó és közös nyelvet, fogalomkészletet feltételező megállapításokat eredményezhet.

Befejezésképpen

Megállapítható, hogy a paradigmaelmélet tudósközösségeket, együttműködést, közös célmeghatározást, legalábbis időszakosan közös szókészletet, módszert, eljárásokat feltételez; a művészetben ez a fajta közösségiség – sok esetben már az alkotás egyéni mivolta okán is – háttérbe szorul. Persze ez a tudomány–művészet kontraszt didaktikai szempontú. Nem állítható, hogy ne lennének vagy figyelmen kívül hagyhatóak volnának a stílustanulmányok, a mester-tanítvány viszonyok, a kortárs művészi közösségek vagy akár az épp mindezeket megteremteni tudó és akaró művészoktatás, a művészeti közösségek, szervezetek. De ez a sarkítás most mégis szükséges, hogy érezhető legyen: a paradigmafogalom alapvetően nem a művészetekre megalkotott fogalom.

A fentiek okán a „paradigma” kifejezés kvázi tudományos elemzése ezen a ponton felfüggeszthető, de kísérlet tehető arra, hogy a hétköznapi paradigmafogalmat a művészetek esetében is alkalmazzuk. Ebben az értelemben használhatjuk azt a stílus, az iskola, a műfaj, az irányzat, a generáció, a korszak, a kánon, esetleg a filozófia, a közös nyelv, az ideológiai kifejezések szinonimájaként.

Mindezek mellett – vagy éppen mindezek ellenére – kérdéses, hogy kell-e egy nem a művészetekről szóló „tudományos beszéd szókészletéből” átvenni egy – már a saját „nyelvetterületén” is – sokértelmű, sokárnyalutú kifejezést. Hiszen, ahogy az eredetijében sem volt egyértelmű, úgy itt is más – korábban bevezetett – fogalmakat kiváltani szándékozva „él” közöttünk. Mindenek eredménye nem a világosabb beszéd. Mindez nem teszi könnyebbé alkotások-alkotók (kereszt)viszonyait, a mű és a – „laikus, vagy szakmai” – közönség egymás- (és ön)értelmezését.

„A maradandó a gondolkodásban az út. És a gondolkodás útjai magukban rejtik azt a rejtélyt, hogy előre és hátrafelé egyaránt bejárhatóak; sőt igazán előre csak a visszavezető út visz.”¹³

JEGYZETEK

- 1 A szerző a Magyar Művészeti Akadémia által szervezett „Paradigmák a művészetben” elnevezés alatt lezajlott konferencia „Paradigmán innen, inkommenzurabilitáson túl, azaz magyarul...” című bevezető előadásának egy – „a művészetek nyelvét” (is) tárgyaló – folyóiratszámába készült szövegváltozata.
- 2 Thomas Kuhn S.: *Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, 1962; magyarul: *A tudományos forradalmak szerkezete*, Bp., Gondolat Kiadó, 1984.
- 3 Pierre Bourdieu: *A tudomány tudománya és a reflexivitás*. Bp., Gondolat Kiadó, 2005, 27–29.
- 4 *Bevezetés a szellemi tudományokba*. In: Wilhelm Dilthey: *A történelmi világ felépítése a szellemi tudományokban*. Bp., Gondolat Kiadó, 2003.
- 5 Meghatározó jelentőségű Edmund Husserl: *Philosophie als strengere Wissenschaft (A filozófia mint szigorú tudomány)*, Bp., Kossuth, 1993) című munkája. Ezen írásában a szerző megállapítja, hogy „az emberi kultúra legfőbb érdekei megkívánják egy szigorúan tudományos filozófia kialakítását, hogy ha korunkban egyáltalán jogosultsága van egy filozófiai fordulatnak, akkor azt mindenképpen a filozófia szigorú tudományként való újraalapozása kell, hogy éltesse.” (i. m. 30–31.); korábban megállapítja: „... hogy a filozófia még nem tudomány...” (i. m. 27.), illetve: „A filozófia tökéletlensége egészen más, ... egyáltalán nem rendelkezik semmiféle tudományos rendszerrel” (i. m. 26.).
- 6 A weberi álláspont – Paul Rickert munkásságára alapotlan – a társadalomtudományi megismerés objektivitására, valamint ezek értékmentességére épül. Mindezekhez lásd: „A társadalomtudományi és társadalompolitikai megismerés »objektivitása«, valamint: »A szociológiai és közgazdasági tudományok »értékmentességének« értelme” című írásokat, In: *Állam, politika, tudomány*, Bp., KJK, 1970, 9–73. és 74–125.
- 7 Heinrich Wölfflin: *Művészettörténeti alapfogalmak. A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Bp., Magyar Könyvklub, 2001.
- 8 *Lakatos Imre tudományfilozófiai írásai*. Szerk.: Miklós Tamás, Bp., Atlantisz, 1997. Lakatos szerint a popperi és kuhni nézetek – illetve ezek különbségeinek hatása ugyanúgy – kihatnak az elméleti fizikán túl „a fejletlen társadalomtudományokra, sőt, az etikára és a politika filozófiájára is”. Írásaiban Kuhnt Polányihoz közelítve értelmezi (lásd i. m. 21. lábjegyzetét); másutt kimutatja a (késői) wittgensteini hatást (mások mellett: i. m. 164–165., illetve 173.).
- 9 Paul Feyerabend: *A módszer ellen*. Bp., Atlantisz, 2002
- 10 Erről átfogóan magyarul: Ken Friedman: Fluxus és társai, 1992–1997, In: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Friedman/Fluxushu.html> (letöltve: 2013. október. 30.).
- 11 Eszerint a művész az alkotó státuszából a közönséget bevonó, az esztétikai, művészeti folyamatokat közvetítő szerepbe kerül, minderről átfogóan: Annette Jael Lehmann: *Kunst und Neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahr*. Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG, 2008, in: <http://www.narr-shop.de/media/leseproben/33367.pdf> (letöltve: 2013. október. 30.).
- 12 Fülep Lajos: *Új művészi stílus* (1908) In: *Üö, A művészet forradalmától a nagy forradalomig. I.*, Bp., Magvető Kiadó, 487–517.
- 13 Martin Heidegger: *Útban a nyelvhez*. Bp., Helikon Kiadó, 1991, 14.