

# A filozófia esztétikai revíziója

Andrew Bowie: *Aesthetic Dimensions of Modern Philosophy*  
Oxford, Oxford University Press, 2022, 238 oldal

Andrew Bowie a Royal Holloway, University of London professor emeritusa, aki a modern filozófia alapvető kérdéseivel és elsősorban a német gondolkodás történetével foglalkozik Immanuel Kanttól Albrecht Wellmerig és Manfred Frankig. Elemzett szerzőit sokszor fordítja is, legújabban Theodor W. Adornóról írt monográfiát. Gyakorló dzsesszmuzsikus, és elméleti írásaiban gyakran foglalkozik zeneesztétikával, zenetörténettel.

Személyes hangvételi előszavában Bowie egy koncert-élményét eleveníti fel. 1975 decemberében Bruckner *VIII. szimfóniáját* hallotta Herbert von Karajan vezényletével. Mivel e monumentális alkotást lezáró coda értése és értelmezése attól függ, hogyan adják elő a megelőző nyolcvan percet, Karajan interpretációjában a coda ikonikus jelentőségűvé vált számára. A nagy művésszel való találkozás eseményszerűsége indította arra, hogy elgondolkozzon: „ha az ember belekeveredik valami ilyesmibe, a világ egy új értelmes aspektust nyer, amely igazolja önmagát, és ennek fontos köze van az esztétika egészéhez”. (VI.) Bowie érvelése szerint az esztétikával kapcsolatos kérdések következményei a modern filozófia lényegébe vezetnek, és rámutatnak az episztemo-logikai szkepticizmussal kapcsolatos aggodalmak történeti változásaira, mivel ezek a modern korban általában egy időben jelentkeztek az esztétikai kérdések iránti figyelem megnövekedésével. Ez a felismerés szervezi a könyv fő fejezeteit, amelyek kiváltképpen a német gondolkodás filozófiatörténeti tapasztalatait tekintik át.

Az első fejezet Montaigne, Descartes és Hume munkásságában vizsgálja a szubjektum modern jelentéseinek kialakulását, valamint hogy ezek miként határozzák meg az esztétikai dimenziókkal való foglalkozás kereteit. A modern episztemológia zsákutcája, hogy amiképpen a művészet fogalma ki van téve a változásnak és a történelmi tényezők összjátékának, úgy a tudásé is. Márpedig paradigmikus ismeretelméletet nem lehet futóhomokra építeni. A montaigne-i esszé – és az esszéista észjárás – éppen ilyen futóhomok. Bowie tehát helyesen állapítja meg, hogy Montaigne álláspontja folytonos változásban van: hol sztoikus, hol szkeptikus, hol másféle. Ez a próteuszi viselkedésforma ellentmondásokkal teli, mégsem követhető következtetlenség. Bowie „összetett, mozgó látásmód-

nak” nevezi: „a szövegben lévő elmozdulások dinamikája lényeges része annak, amit jelentenek, ahogyan a zene értelme is inkább abban rejlik, ahogyan mozog, és kevésbé azokban az azonosítható elemekben, amelyekből áll”. (23.) Dzsessz-szaxofonon rendszeresen játszó és előadó szerzőtől nem meglepő a zenei metafora használata – és teljességgel indokolt is. Az esszéista észjárásának és a zene eleven fluidumának analógiája az esszéirodalomban toposz értékű, akárcsak a digresszió, a séta metaforája, amelyre az esszészöveg invitál szabadon választott témája körül. Bowie Montaigne változékony önértelmezéseit természet-, illetve természetességgelfogásával kapcsolja össze. A tudás önmagában nem tudja biztosítani az elviselhető élethez szükséges mintázatokat, ezeket csak a természet tudja nyújtani az embernek. Ha elveszítjük őket, a hiány nem tölthető fel egyszerűen többlettudással, hiszen éppen a dolgokkal való reflektálatlan viszonyunkat veszítettük el. A szerző a második fejezetben ezt kiegészíti annak bemutatásával, hogyan alakult ki a XVIII. században a természethez való új, tárgyiasító viszony úgy a modern természettudományokban, mint a természetnek a tőke általi áruvá válásában. Schellingre hivatkozik, aki ezt az elsők között ismerte fel.

„Az új tudásformáknak az emberi értelemalkotásra gyakorolt hatását éppen az esztétikai értelemformák létrehozása és feltárása ellensúlyozhatja.” (25.) Montaigne szkepszissel tekintett azokra az új tudásokra, amelyek „a megismerni kívánt dolgok növekvő sokféleségéhez” (uo.) fűződtek, mondván: ítéloképességünk hiányosságainak és természetes gyengeségének elismeréséhez vezettek. Figyelemre méltó, hogy Bowie Montaigne szövegeinek irodalmi dimenziójáról beszél, azaz kerüli az „esszé” szót (akárcsak, szintűgy feltűnő módon, könyvének egészében a „felvilágosodás” fogalmának használatát). Ha nem azon okból, hogy érvelését élesen megkülönböztesse az irodalomtörténeti vagy poétikai vizsgálatoktól, akkor gyaníthatóan óvatosságból. Tudván tudja: az esszé francia atyja ritkán kerül a filozófiai figyelem középpontjába, jóllehet nagy hatással volt Descartes-ra és Pascalra, valamint a szubjektivitás és a szkepticizmus modern kori kutatására. Ám az is igaz, hogy válasza élesen különböznek a karteziánus válaszoktól, így filozófiai szempontból,

kiváltképpen a descartes-i hagyomány felől nézve, mégiscsak ingoványos talaj. A Sextus Empiricust visszhangzó Montaigne a szkepticizmus privilégiumával és az antik retorika kelléktárával felszerelve a tudós egzegták ellen ír és beszél. Tiszta elme és határozott, kétségektől mentes ítélet; a tárgy felosztásának elve a vizsgálat érdekében; az egyszerű ismeretektől az összetett ismeretek felé való haladás; végül a hiánytalan áttekintés – Montaigne a karteziánus krédó mind a négy pontját megszegi. Ez adja vonzerejét a modern filozófiai gondolkodás számára. A montaigne-i szkepszis a görög filozófiából származik ugyan, ennyiben nincs benne semmi novum. Újdonsága sokkal inkább a választott-feltalált forma: „az esszé a világgal való foglalkozáson keresztül történő önértelmezési »kísérletek« halmozása, amelyek ellentmondásos elemei a világra adott újfajta választ alkotják. Ez annak a ténynek az eredménye, hogy a világ, amelyre Montaigne műve választ ad, maga is változik, miként a szkeptikus eszmék jelentősége is.” (27.) Descartes clara et distincta eszméket keresett, mert filozófiájával az igazságra törekedett. Montaigne azonban nem igyekezett megteremteni a tudás szilárd alapjait, hanem a szubjektum a változékonyságnak engedő esszéformával inkább óva intett a bizonyosságra való igénytől.

Az esztétika a maga végső mondanivalója szerint szintén azt sugallja, hogy a világ értelme sohasem teljes. Legáltalában Bowie ennek a sugallatnak a forrását találja meg azoknál a korai romantikusoknál, akik szerint a művészet attól válik filozófiai jelentőségűvé, hogy alkotásai az abszolútum kifejeződéseként nem értelmezhetők véglegesen. Schlegel vagy Novalis számára az irónia éppen abban nyilvánul meg, hogy a műalkotások értelmezése nem lehet végleges, mert az ellentmond a műalkotás természetének. Márpedig a par excellence művészetnek mindig új reflexiókat kell létrehoznia, amelyek változó kontextusban újfajta értelmet adnak. Bowie az egyes műértelmezések „véglegesnek nem minősülő kudarcáról” (10.) beszél, ami, tegyük hozzá, egyfajta hermeneutikai vigasszal szolgálhat minden értelmezői kísérlet számára, hacsak persze jó hermeneutaként eleve nem azzal kezdtünk neki az interpretációnak, hogy a meg-megújuló értelemegész és értelem-összefüggések vagy az illékony jelentés miatt valójában végtelen a feladatunk.

De műfelfogás és -értés végtelenre való nyitottsága szerfölött tanulságos lehet a modern világra adott, célorientált válaszainkat illetően is, ahol a művészet és az esztétika szerepe döntő módon összefonódott azzal a kérdéssel, hogy „miként lehet értelmet adni egy olyan világnak, amelynek teológiai alapjait aláásták”. (35.) Alexander Baumgarten *Aesthetica* című művében – e vonatkozásban Montaigne gondolkodásmódjához közelítvén – szintén azzal a szándékkal indította útjára az esztétika új diszcipl-

lináját, hogy „felértékelődjön az észlelés partikularitása, az »igaznak látszó«, a *Wahrscheinliche*, valamint a karteziánus »intenzív tisztánlátással« szemben az »extenzív tisztánlátás«”. (uo.) Annak dacára vélekedett így, hogy elismerte, a valószínűségnek ezek az ideái nem világosak vagy körülhatároltak.

Bowie az ízlés mércéjéről értekező David Hume-nál is rátalál egy hasonló vetületre. Hume metafizikakritikája és a tudományok iránti elköteleződése máig befolyásolják az angolszász filozófiai gondolkodást. Elég Christopher Hitchensre utalni, aki az „új ateizmus” zászlajával a kezében gyakorta idézte alapvetéseit. Szkepticizmusa ellenére Hume egy helyütt úgy fogalmaz, hogy a társadalmak tévedhetnek a filozófusok kiválasztásában, de tartósan még sosem tévedtek kedvenc epikus vagy tragikus szerzőik iránti vonzalmukat illetően. Bár Hume csak írókat említ – Terentiuszt és Vergiliust –, Bowie a művészet egészére kiterjeszti nézetét: a skót empirista a művészet tartósságát szegezi szembe a világ, a történelem és a filozófia változékonyságával, ami „egy olyan filozófiai perspektívát sugall, amely az emberi értékek és a világ nem kognitív értelmének központi szerepén alapul”. (16.)

A harmadik fejezet a művészet és a filozófia viszonyáról szól, és Kanttal, Schellinggel, valamint Friedrich Heinrich Jacobival foglalkozik. Schelling rendszerében a művészet sajátos, nem végleges és fogalmilag nem megragadható értelmet ad hozzá a világhoz, sőt folyamatosan új értelemmel látja el. „Míg a filozófia fogalmakkal foglalkozik, elvonatkoztatva az empirikustól, addig a művészet empirikusan megtestesült, mégis magában foglalja azt a fajta értelmet, amelyet a filozófia meg akar érteni, ám oly módokon, amelyek ellenállnak a diszkurzív kifejtésnek.” (65.) A műalkotások tehát lényegük szerint megújulók és nyelvi utolérhetetlenek. A nagy művek annak köszönhetik fennállásukat, hogy folyamatosan újraértelmezik őket, azaz nincs egyetlen helyes értelmezésük, nem merülnek ki az újabb és újabb értelmezési kísérletek következtében, ráadásul túllépve azon, ami anyagságukról tudható, szimbólummá válnak. A szerző rövid sommázataiban: „Amíg ebben értéket látunk, addig lehet értelmet teremteni.” (74.) A Hegel által kritizált romantikus megközelítésben az abszolútumot is a fogalmi átláthatatlanság jellemzi, így a művészet értelemadó vizsgálata összekapcsolódik vele: „mindkettő meghaladhatja azt, amit tudhatunk, ugyanakkor a befejezetlenség érzését is magában hordozza, és arra emlékeztet, hogy a szellem dolga nem abban áll, hogy elérjünk egy végső pontot, hanem abban, hogy legyenek jövőbeli céljaink”. (75.) Ezek a változások vezettek oda, hogy nevezett gondolkodók a filozófia felsőbbrendű formájának vagy organonjának tekintették a művészetet.

A negyedik fejezet fő kérdése az, hogy a művészetre irányuló tartós filozófiai figyelem hogyan kapcsolódik a nyelv új felfogásához a XVIII. században és azon túl – kiegészülve a természethez való új viszonyulásmódokkal és a természettudományok gyors ütemű növekedésével és sokasodó sikereivel. A kor gondolkodásából eltűnik az egységes alap, a mítoszok elsorvadnak, a hagyomány felbomlik. Hilary Putnam szófórdulataival él Bowie: a „de-esszencializálódott” világot „nem tekintik többé isteni »ready-made«-nek”. (91.) A kifejezés az érvelés szempontjából bizonyosan megtérülő, és nem is lehet véletlen, hiszen Marcel Duchamp jellemezte ezzel a szókapcsolattal saját „műalkotásait”. A világegyetem rendjéről szóló teológiai elképzelések felbomlásával a rend új fajtáit kezdték keresni a káosz ellenében. Így tett Thomas Mann *Doktor Faustus*-ának zeneszerző hőse, Adrian Leverkühn is. Az esztétika és a művészet filozófiai kérdésként való megjelenésével egyidejűleg a nyelvre is különös figyelem hárul, amit szerzőnk Ernst Cassirer nyelvfelfogásával és az értelemadásról szóló elméletével magyaráz. A tudományos objektivitás modern fogalmai ugyanis mitikus és vallási formákból keletkeztek, ezért a valódi kérdés az, hogy „a tudományok által létrehozott értelem hogyan viszonyul azokhoz az előzetes jelentésekhez, amelyektől függ”. (110.)

A nyelv megfelelő megértése hozzásegít ennek az átalakulásnak a végigkövetéséhez. Félrevezető, ha figyelmen kívül hagyjuk a modern nyelvek jellegzetes vonásainak történelmi fejlődését, és ha elválasztjuk a nyelv elemzését a nyelvek kulturális és antropológiai összetevőinek megértésétől. Ezért szükséges feltérképezni a nyelv nem szemantikai, hanem például zenei vagy nonverbális dimenzióit. (98–99.) A modern filozófiát alapvetően meghatározó dualista modellek – kiváltképpen szubjektív és objektív vagy belső és külső viszonylata – tökéletlen megértését és alkalmazását vonja magával, ha nem vagyunk tekintettel Cassirer felismerésére, miszerint a művészet, a mítosz vagy a tágan értett nyelv meghatározhatja ezeket a hagyományossá és közhasználatúvá vált felosztásokat. Ezért a filozófiai gondolkodás ne csak a „matematizált” nyelv verbális-reprezentációs, illetve kommunikatív-funkcionális vetületére összpontosítson, hanem az értelemalkotás valamennyi formájára. Bowie kiemelten foglalkozik az általa nagyra tartott Friedrich Schleiermacherrel is. A modern hermeneutika megalapozója az embernek a nyelvhez való kettős viszonyát taglalva és az értelmezést művészetnek nevezve arra jutott, „hogy mindennapi nyelvértésünkre ugyanazok a kérdések vonatkoznak, mint a művészetre. Csak gyakorlati képzés és tapasztalat révén fejleszthetjük megértési képességeinket, ami analóg azzal, amit a művészet előállítás és befogadása során teszünk.” (107.) A művészet technéje és a filozófia episztéméje valójában ugyanazt célozza.

Baumgarten, Schleiermacher, Nicolai Hartmann és mások „igazságának” ellenére mégis azt látjuk, hogy amíg a XVIII. századtól kezdődően az intézményesülő és szakosodó természettudományok mind tágabb alkalmazhatóságuknak köszönhetően egyre biztosabban vetik meg a lábukat, addig a Wilhelm Dilthey által elkeresztelt Geisteswissenschaften, azaz a „»humán tudományok« igazságának státusza módszertanilag már nem biztos”. (110.) Bowie ugyanakkor rámutat, hogy a művészetek, így például a zene fejlődése a XVII. századtól egyértelműen felgyorsult, amely folyamat az egyre inkább szekularizálódó polgári világ által keltett reményekre és szorongásokra adott válasznak tekinthető. Hasonló tendenciákat lát az irodalom romantikus, a szkeptikus félelmeket ellentételező felfogásában. Schlegel és társai a nyelv „örök lehetőségére összpontosítanak, amely éppen azért tárja fel új módon a világot, mert a nyelv és a világ nem egy az egyben való »reprezentációs« viszonyban tükrözik egymást. Ehelyett az irodalomban »tükrök végtelen sora« van, amely megsokszorozza azt, ahogy a dolgok értelmet nyerhetnek. Ez az ellentét a modern filozófia céljai szempontjából döntő jelentőségű.” (115.) Miután a matematikai tudományok egyre átfogóbb és technikailag hasznosítható ismereteket adnak a természetről, az alapjukat biztosító episztemológiai módszerek és folyamatok elemzése másodlagossá válik. „Ez alárendelt vagy védekező szerepbe kényszeríti a filozófiát, amit kihangsúlyoznak a kortárs kultúrában Stephen Hawking és mások állításai a filozófia jelentéktelenségéről.” (116.) Ezt egészítsük ki azzal, hogy jelen évtized talán legnagyobb technokratája, Elon Musk is több alkalommal a humán tudományok „ellen” beszélt, vagy hogy Roger Scruton az esztétikum és különösen a szépség védelmében emelt szót a dehumanizáló tendenciákkal szemben.

Az *esztétikum értéke* című ötödik fejezet jelentős kérdéskörrel bővíti a vizsgálatot. A modern világból, vélekedik szerzőnk, a szekularizáció hatásai miatt hiányoznak az érték megalapozásának elfogadott módjai. Felfogásában Karl Marx, Friedrich Nietzsche és Franz Kafka egyaránt válaszlehetőségeket kínál erre a hiányra; de a modernista művészet is, amennyiben magának a művészetnek a státuszát teszi problematikussá ahelyett, hogy a művészet bevett formáin belül dolgozna tovább. (124.) Nietzsche-től *A tragédia születése* kerül terítékre. Az a monografikus igényű, nagy koncepció – az ifjú klasszika-filológus „szakdolgozata” – a görögségről és a kortárs német kultúráról, amely valóságos apoteózissal köszöntötte a görög mintára zenedrámákat komponáló Richard Wagnert – a szerző szerint prófétai válaszként arra „az erkölcsi, tudományos és technikai fejlődéssel kapcsolatos, akkoriban széles körben elterjedt optimizmusra, [...] amelyet az I. világháború romba dönt”. (125.) Nietzsche szemében a modern tuda-

mányok a jótékony látszat „apollóni” világához tartoznak. Annak a „szókratészi kultúrának” a következményei, amely nem tűri meg az irracionális és zabolátlan dionüszoszi princípiumot. Bowie szerint Nietzsche végeredményben a tudás értékét tematizálja, amikor azt fejtegeti, hogy a világ csakis esztétikailag igazolható, azaz nincs végső, racionális alapja. A világ értékét a művészet adja. A szerző kijelenti, hogy Nietzsche adós maradt annak bemutatásával, hogyan jött létre az általa leírt értékválság, ezért Ludwig Feuerbachhoz, Polányi Károlyhoz, továbbá persze Marxhoz és Lukács Györgyhez fordul útmutatásért. Filozófiatörténeti szempontból jóval érdekfeszítőbb lett volna Nietzschénél maradni, aki hat évvel *A tragédia születése* után írt *Emberi, túlságosan is emberi* című művének első fejezeteiben maradéktalanul rendezte a Bowie által vélelmezett adósságot. Igaz, nemcsak a vallást és a tudományt tette tüzetes antimetafizikus kritika tárgyává, hanem a művészetet is, úgyhogy végső soron megindokolható, miért nem hasznosítja őt Bowie pozitív elméleti céljaihoz.

Ám úgy tűnik, hiába fordul balra. Marx árujellegről szóló kérdéseit és válaszait ugyanis nem tartja teljesen kielégítőnek. Vallásellenességét Jürgen Habermas egyik állításával cáfolja meg a kollektív rituálék tagadhatatlan értelemadásáról, mitológiai kritikáját pedig *A Nibelung gyűrűjével*. Ezeket egybekapcsolva rámutat, hogy a vallási meggyőződés gyengülésével a zene jelentősége a XVIII. század második felétől kezdve egyre erősödik. Ennek nyomán Bach *h-moll miséjétől* Beethoven *Missa Solemnis*éig olyan művek születtek, amelyek „az emberi lét megkerülhetetlen aspektusaira adnak választ, zene és szöveg kölcsönhatása pedig túlmutat a szövegek teológiai aspektusán. A világi hallgató az ilyen művekben az értelem olyan dimenzióit tapasztalhatja meg, amelyek elkerülik a diszkurzív artikulációt.” (141.) Bowie a zeneesztétika mentén visszatér Nietzschéhez, és *A vidám tudománynak* azt a szakaszát idézi, ahol Nietzsche az „előítéletes” tudomány mechanisztikus világmépét a legostobábbnak és legszegényesebbnek nevezi. A tudomány materialista megközelítéséből lényegét tekintve csak egy értelmetlen világ származhatna. Nietzsche 373. *aforizmája* zenei analógiát hoz fel cáfolatul: abszurd volna a zene értékét aszerint megítélni, hogy mennyi benne a megszámlálható elem és képlet, hiszen így éppen a zenét nem érthetnénk meg belőle. Bowie párhuzamot von a marxi eldologiasítás gondolatával, a mechanisztikus megközelítést pedig kiegészíti a monetáris szemlélettel: „A reifikáció gondolata mögött az az aggodalom húzódik, hogy az áruforma és a természettudomány reduktív értelmezései eltörölhetik a világból

a jelentés kulcsfontosságú formáit azáltal, hogy megszüntetik a dolgok és az emberek közti alapvető különbségeket.” (141.) Bowie ezután Nietzsche kései szövegeinek vizsgálatát végzi el. Meglátása szerint Nietzsche perspektivizmusa, különösen pedig a hatalom akarásának metafizikája alig számolt az áruformával, a technológiai fejlődéssel és a gazdasági átalakulásokkal, így ezeknek a művészetre való visszahatásával sem. Mivel tehát az „súlyosan hiányosnak tekinthető”, a következő két fejezetben Heidegger és Adorno lép színre, „akik tanulságosan eltérő filozófiai értelmezéseket kínálnak a művészet és a modernitást mozgató erők kapcsolatáról”. (153.)

A Heideggernek szentelt fejezet (*A művészet világa*) előbb Edmund Husserl és Wilhelm Dilthey ismeretelméletének rövid összevetésével indít, majd rátér a fundamentálontológiára. A nem szemantikai és nem reprezentációs értelemben vett jelentés a Daseinnek a lakhelyéül szolgáló világgal való aktív érintkezés eredménye. A modern technológia a lét szubjektívizálódását hozta magával, és a szubjektum a matematikai elvek technológiai alkalmazásával uralja azt. *A Lét és idő* fejtegetéseiben azonban a művészet még nem kap szerepet. Ez döntően megváltozik *A műalkotás eredetét* megelőző, 1933–34-es előadásokkal (az összkiadásban *Sein und Wahrheit* címmel jelentek meg), amelyek politikai dimenziójától nem lehet eltekinteni, és Bowie is kitér rájuk röviden. Heidegger a tudományos megismerés elégtelenségéről beszél, amikor megállapítja, hogy például a fényt az ember számára adott jelenségként nem megfelelően írják le a tudományos elméletek. Ezekre tehát nem az „igazság”, hanem a „helyesség”, „megfelelőség” fogalmát használja. Hasonlóképpen nem képes megragadni a tudományt azt, ahogyan az ember embertársa szemébe néz. A művészet azonban – így az emberi tekintet kapcsán a festészet – ennek megragadására is törekszik. „Az igazságnak itt az értelem megjelenéséhez van köze, nem pedig az objektivitásra vonatkozó állítások érvényesítéséhez.” (159.)

Bowie-hoz hasonlóan idézzük Heideggernek a művészetre vonatkozó közvetlen kijelentését: „A művészetet és lényegét éppúgy félreértelmezték (mint a történelmet). A művészetben és műveiben a művész lelki életét látják kifejeződni! De a művészet lényege szerint még csak nem is a valóságot akarja leképezni. Az sem célja, hogy az ember örömet, élvezetet találjon benne, hanem minden művészi formaadás legbenső értelme az, hogy nyilvánvalóvá tegye a lehetségest, szabadon és alkotó módon kidolgozza azt, ami az emberi létben lehetséges.”<sup>1</sup> A művészet, szűkebben a költészet ezért jelent sokkal többet minden

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin: *Sein und Wahrheit*. Gesamtausgabe Bd. 36/37. Frankfurt am Main, Klostermann, 2001, 163–164. (Saját fordítás – F.J.)

tudománynál. A tudomány értelemképzése alapvetően más. Heidegger Galilei példáján keresztül világosítja meg, hogy a tudós előzetesen beavatkozva a valóságba rögzíti, hogy milyennek kell lennie a természetnek, és azután kezd el vele kísérleteket folytatni, kezdi el matematizálni. Bowie szerint a művészet viszont azt az „előzetes »nyílást« (opening) jeleníti meg, amely lehetővé teszi, hogy a dolgoknak egyáltalán értelmük legyen, és olyan lehetőségeket tárhat fel, amelyek nélküle nem fordulnának elő”. (160.)

Cassirer a fejlődő szimbolikus formák felől szemléli a művészetet, és betekintést nyújt az emberiség kulturális fejlődésébe történelmi összefüggések mentén. Heidegger más utat követ. Fundamentális kérdései művészetről és igazságról azonban nem sokat árulnak el a művészettörténet egyes szakaszainak történelmi és kulturális sajátosságairól. Nem a művészet empirikus vetületeivel foglalkozik, hanem eredetével és lényegével, úgyhogy igen keveset tudunk meg arról, hogy a tényleges műalkotások miként tárják fel a „világot” nem tárgyiasító módon. Ez a hiányosság kiütözközik a Nietzsche-ről szóló írások Wagner-képén is, nem beszélve arról, hogy korának művészetéről és irodalmáról sincsenek meglátásai. Bowie problematikának látja továbbá, hogy az eredetre vonatkozó kérdés egybeesik a náci birodalom megalapításával – a *Fekete füzetek* árulkodó tükrében inkább akarva, mint akaratlanul. Emellett a filozófus naplófüzeteiben rámutat az antihumanizmus „bizarr végletére” Heidegger gondolkodásában, amelynek fényében „a művészetre való hivatkozás kezd üresnek tűnni”. (172.)

Bár Adorno egészen más nézőpontot képviselt úgy a modern művészetet, mint a politikát illetően – olvassuk a hetedik fejezet bevezetőjében –, Heideggerhez hasonlóan figyelemmel követte, hogyan befolyásolják a társadalmi-gazdasági és technológiai változások az embernek a világhoz való viszonyulásait. Adorno Hegellel tart: mivel a művészet iránti filozófiai érdeklődés megnövekedett, a művészetnek filozófiára van szüksége saját tartalmainak kibontakoztatásához. Bowie ezt azzal egészíti ki, hogy máskülönben a művészet „valószínűleg hajlamos arra, hogy egyfajta ideológiává váljon” (175.) – ám ezt a figyelemre méltó gondolatot nem fejleszti tovább. Adorno egyértelművé teszi, hogy a művészet fogalma változik a történelemmel, így ellenáll a meghatározásnak, és nem közelíthető meg örök érvényű ismérvekkel. A műalkotás „igazságtartalma” a maga összetettségében sem adható meg véglegesen, mivel ekképpen pillanatnyi konfiguráció eredménye. A műben a keletkezése idején felismert új értelem más történelmi összefüggések között rendszerint átalakul.

Adorno egyik példája Beethoven *Appassionata* szonátájának szűkített szeptimakkordjai, amelyek a komponálás

idején rendkívüliek voltak, később azonban bekerültek a szalonzene szokványos kelléktárába. Ezzel megváltozott a szonáta igazságtartalmának „konfigurációja”. Hasonló példák természetesen végtelen számban sorolhatók. Az esztétikai igazság eszméje, ahogyan Adorno gondolkodik róla, éppen ebben a leküzdhetetlen nehézségben nyeri el létjogosultságát. Bowie hozzáteszi, hogy az örök érvényű kritériumok hiánya ellenére a művészet folyamatosan esztétikai igényeket támaszt. Ismeretelméleti szempontból az esztétikum tehát alkalmasabb modell a valóság megragadására, mint a karteziánus szabályrendszer. Adorno akkor is Hegellel ért egyet, amikor ragaszkodik ahhoz, hogy a művészet Schein, azaz látszat, még inkább látszás, megjelenítés. Egyúttal rámutat, hogy a modern társadalmat a megtévesztés jellemzi, amit a töke és az instrumentális ész okoz. Míg tehát az eldologiasodott tudat „képes blokkolni a világhoz való affektív, nem tárgyiasuló kapcsolatokat”, addig „a mimézis különbözik az objektíváló viszonyoktól, például a tudástól” (180.), mivel közelebb áll a természethez. A művészet által megtestesített másik ellentmondás az, hogy bár a műalkotások lehetnek áruk, szembehelyezkednek az áru elvével. Hasonló a műalkotás és a szubjektum viszonya, ahol az utóbbi alárendeli magát az előbbinek, ha a befogadó vagy műélvező megértette, hogy a műalkotás önálló értelemmel bír, és nem szorul rá arra, hogy a szubjektum rávetítse saját perspektíváját. Ez az adorni Erschütterung, megrendülés, megrázkódtatás egyik vetülete, a kanti fenséges esztétikai minőségének visszatérése a modernitás viszonyai között. Következésképpen a művészettel való találkozás, sőt konfrontáció új, értelmes dimenziókat nyithat meg, amelyek megváltoztathatják a világhoz való hozzáállásunkat (184–185.). „Azáltal, hogy a műalkotások formálisan kibékítik az egymásnak ellentmondó elemeket, megtestesítik a szubjektum és a tárgy közötti ellentmondások szisztematikus feloldására irányuló idealista törekvést.” (190.)

Bowie arra lesz figyelmes, hogy Adorno gyanakvó a művészet és az esztétikai tapasztalat potenciális társadalmi és politikai hatásával szemben. Holott, érvel, a tekintélyelvű kormányok hajlamosak elutasítani az innovatív művészet állami támogatását. Adornóval szemben pedig arra jut, hogy a művészet autonómiája megengedi a vallási gyakorlat legalább bizonyos rituális elemeinek átvételét. A művészeti tevékenységekben való részvétel erősíti a közösségeket, eligazítja őket az életben, értelemadó szerepe lehet, és a kommunikációs lehetőségek bővítésével hozzájárulhat a társadalmi és politikai felemelkedéshez.

Az utolsó, *Következtetések* című fejezet a művészet által kizárólagosan biztosított értelemalkotási típusokra emlékeztet. Ha a filozófia kész az esztétikai dimenzióban mozogni, akkor az hatással lehet arra, hogy miként és mi-

lyen dolgokat hoz felszínre, valamint képes ellene hatni az ismeretelméleti szkepticizmusnak egy olyan modern világban, ahol sok minden alapjaiban válik kérdésessé. Az ilyen filozófia nem téveszti szem elől saját eredetét sem: nem csupán elméleti diszciplína, amely gyakran erős késztetést érez arra, hogy kövesse a tudományt, hanem egyúttal életgyakorlat is. Bowie a filozófia bölcseleti jellegét erősíti azzal is, hogy történetét folyamatos beszélgetéshez hasonlítja, „amelyben egyes hangok egy ideig meghatározóvá válhatnak, majd visszaszorulhatnak anélkül, hogy ennek feltétlenül világos oka lenne”. (203.)

Bowie számol azokkal a régi vádakkal, amelyek szerint az esztétikai kérdésekkel kapcsolatos itéletalkotás pusztán szubjektív, mégsem kívánja ugyanolyan (kvázi-)objektív státuszba helyezni őket, mint a tudományosan megalapozott állításokat. Régi vádak ezek a német filozófiai gondolkodásban, de jelen vannak a mai angolszász akadémiai gondolkodásban is, amely „hajlamos alábecsülni a művészethez kapcsolódó értelemalkotás formáit”. (33.) Ezzel az analitikus filozófia – és Nietzsche-nél *A tragédia születésében* kidolgozott „esztétikai szókratizmus” – szűkkelésére figyelmeztet, amely „gyakran a tudományokból meríti önképét”, úgyhogy a német gondolkodáshoz fordul, mivel „az európai hagyomány inkább a művészetekkel kapcsolatban, az új jelentések konstitúciójának színhelyeként tekint magára”. (97.) Az esztétikai szempontok, olvassuk az összegzést, éppen azért olyan fontosak, „mert átívelnek a kognitív, etikai és expresszív területeken, és őrzik annak lehetőségét, hogy kihívást jelentenek a világ bármely, kizárólagosságra törekvő látásmódja számára.” (213.)

Bowie könyve egészével az angolszász akadémiai világra jellemző, eredetét a természettudományokban tudó analitikus filozófia dominanciája ellen is szól. Ez a törekvés az általa is nagyra becsült Stanley Cavell *Aesthetic Problems of Modern Philosophy* című munkájára emlékeztet. „Az esztétikai dimenzió elfojtása széles körben elterjedt” (105.), fogalmaz. Richard Rorty pragmatista alapállására helyezkedve értelmes és érdemes javaslatokat tesz az angolszász analitikus gondolkodás kiterjesztésére, illetve korrekciójára. Szerénységre intő megállapítása is bizonyára ugyanezzel a rejtett kritikai éllel rendelkezik: „a tudásnak nem kell eredendően elsőbbséget élveznie a filozófiában, még akkor sem, ha a modern filozófia történetéből ítélve gyakran úgy tekintünk rá, mintha mégis”. (22.)

A filozófiai gondolkodás „esztétikai dimenzióinak” számbavétele adekvát felvetés, és jelentős ismeretelméleti kihívás annak újragondolása, hogy a művészet miként járul hozzá a jelentés és az értelemadás aktusaihoz, vagy hogy a filozófiai gondolkodás és a természettudományos

megismerés területein a jelentés csak látszólag végleges. A művészetnek, a szisztematikus metafizikának, a (nem kizárólagosan marxi) politikai gazdaságtannak és a technológiának az emberi életre gyakorolt hatásai közötti kapcsolatok áttekintése természetesen segíthet megérteni a modernitást jellemző disszonanciákat: a nyugati gondolkodás egyensúlyvesztését, a szekularizáció okozta otthontalanságérzést, a hétköznapiak szorongását és így tovább. Mégis hiányérzetünk támad. Nem azért, mintha például a vallási, teológiai vagy szakrális vonatkozásokat mostohán kezelné. Hanem inkább a hibás ritmusérzés miatt. Marx és a marxisták gondolatainak felelevenítése jóval inkább tűnik napjaink divatos progresszív dogmáihoz való igazodásnak, semmint önálló, heurisztikus elméletalkotásnak. A Marx-reneszánszba simuló felvetések nem eredetiek és nem is kellően differenciáltak, sőt Bowie több ponton korrigálja Marxot, mint ahányszor egyetért vele. Miközben szó nélkül hagyja a család-, közösség- és nemzetellenes, osztályharcos frazeológiát, a kommunista eszmeiséget vagy a megütköztetően leegyszerűsítő és hamis történelemszemléletet. A „barna” Heidegger történelmi felelősségét joggal firtatja, a „vörös” Marx azonban nem részesül ugyanebben a kritikai figyelemben. Bowie Montaigne esszéi kapcsán azt írja, hogy a filozófiatörténet vagy az eszmetörténet nem tudja megfogalmazni, „hogy szövegük miért maradt »életben« oly módon, amelyet sem feltételezett filozófia tartalmuk, sem a történelmi kontextusban elfoglalt helyük nem tud megfelelően megmagyarázni”. (28.) Marx és a marxisták szövegei kapcsán ugyanez nem mondható el. Pontosan tudható, minek köszönhetik fennmaradásukat. Mindenesetre nem az „összesített, mozgó látásmódnak” vagy a szubjektum felülértékelésének. Sajátos módon így kerül egymás mellé Bowie könyvében Montaigne és Marx. Vajon melyikük tiltakozna hevesebben a dialektikus összevetés ellen?

Max Weber-i „varázstalanított” korunkban, amely sora zárójelbe teszi vagy fehér zajjal telíti az értelemalkotás mitológiai és teológiai formáit, Bowie-val egyetértésben helyesen tesszük, ha az esztétikumhoz fordulunk gondolkodásunk teljesebbé tételéért, a filozofálás humánbölcseleti értékének visszaállításáért vagy a modernitás önreflexiójának árnyalásáért. De vajon miért nem foglalkoztatja a szerzőt az a jelentős körülmény, hogy mi történik a nyugati világ múzeumaiban és közterein védtelenül álló festményekkel, szobrokkal és építészeti alkotásokkal? Mert leszámítva marxi értelemben vett piaci reifikációjukat (133–134.), ezek mostanában leginkább azáltal részesülnek közfigyelemben, hogy látványos kárvallottjaivá válnak a progresszív ideológiák egyre vehemensebb terjesztésének.