

A megtagadott szépség nyomában

Catherine Wesselinoff: *The Revival of Beauty.*

Aesthetics, Experience, and Philosophy

New York, London, Routledge, 2023, 214 oldal

Kezdjük idejétmúltan: Johann Wolfgang von Goethe. A gyöngyház ragyogású városka, Weimar egykor megkerülhetetlen tekintélyű polihisztor és költőfejedelme letűnt idők jóformán teljesen érdektelen tanújának tűnik. Jó néhány évtizede már, hogy neves germanista-hungarológus irodalomtörténész professzoromtól német kollégája éles hangon azt kérdezte: „Was? Kümmert Sie dieser Scheiß immer noch?” („Micsoda? Magát még mindig érdekli ez a ***?”) A nyers számonkérés még hagyján. A dehonasztáló megjegyzés azonban a világirodalmár honfitárs Goethe életművére vonatkozott, akit két, jelentős és egymással sokáig viaskodó német irodalomtudományi paradigma – a pozitivizmus és a szellemtudomány – is példaképének tartott. (Most ne firtassuk a német nyelvű akadémikus közegben dívó öngyűlöletet, amely az amerikanizmus ágendájával, de legalábbis átideologizált üzenetekkel párosul.) Úgy tetszik, már semmi szükség az 1945 előtt alkotó Goethe mondanivalójára. Dekonstruáltuk, és meghaladtuk. Szóhasználata is özönvíz előtti. A *Laokoón-szoborban* a klasszikusan tökéletes műalkotás fogalmát olyan esztétikai minőségekkel írta le, mint az eszményi (Ideal), a kellem vagy báj (Anmut) és a szép (Schönheit). Ismerősen csengő szavak. Vajon mire vonatkoznak? Sőt, mit jelentenek? Miért kellene, hogy érdekeljen bennünket, posztmoderneket ez a „Scheiß”?

Korunk progresszívjei fittyet hánytak az esztétikai minőségek zömére, amelyeket olvasatlan szakszótárak vesztégyárjába utasítottak. A szép hült helyébe a rút mohó vámszedői nyomakodtak, és a nagy tolongás az előző századforduló óta folyamatos. Nem csak kiégett esztéták és más züllött kárvallottak kaptak vérszemet. Az idült szaturnáliához művészek is csatlakoztak szép számmal, különösen a felforgató avantgárd harcias soraiból: a Beethoven zenéjét unalmasnak tituláló Darius Milhaud-tól a futurizmus önjelölt profétáján, a protofasiszta Filippo Tommaso Marinettin át a túlnagyított fenegyerek Marcel Duchamp-ig. Előbbi az *Ökör a háztetőn* című darabjával (1920), utóbbi

Szökőkút-pisoárjával (1917) vált közismertté. Marinetti pedig azzal, hogy szépnek és kívánatosnak, sőt lenyűgözőnek nevezte a gázmaszkot meg a háborút.

Most itt egy pozitív kísérlet arra, hogy számot vessünk azzal, ahogyan az előző században sokan elintéztnek tekintették a szépet: előbb lefokozták, azután kiforgatták eredeti jelentéseiből. Az eddig nyolc kötetet számláló *Routledge Research in Aesthetics* című sorozat egyik darabjával, Jakub Stejskal *Objects of Authority* című munkájával már foglalkoztam a *Magyar Művészet* 2023/2-es számában (*Semleges vizeken, látóhatár mélyén: egy protoesztétikai kísérlet*). Catherine Wesselinoff könyve a sorozat legújabbja, aki a Notre Dame Egyetem (Fremantle) oktatója, ahol a filozófiatörténet, a politikafilozófia, az etika és az esztétika tárgykörében tart kurzusokat. Célja kettős: részletesen bemutatni a XX. századi antiesztétikai és a XXI. századi, a szépet újjáéleszteni kívánó gondolkodói iskolákat, valamint ütköztetésükön túl továbbgondolni a szépségpártiak érveit, védelmezve a szépet mint megélt tapasztalatot. Eközben fenntartja azt a Szókratész sugallta gyanút, hogy a tágan értett szép(ség) valójában kifejezhetetlen, azaz mindig marad benne valami, ami „hozzáférhetetlen a logosz, az észszerű diskurzus vagy érvé, a tudás és a nyelv számára”. (Bevezető, X.) Ezzel a nagyobbik Hippiászra utal, ahol a címszereplőnek szegezett kérdés korántsem egyszerű feladvány: „Mindenesetre gondold meg, barátom, mert nem azt kérdezi tőled, hogy mi szép, hanem hogy mi a szép!”¹ Platónnál Hippiász tétova válaszkísérletei bizonytalansághoz, végül kudarchoz vezetnek.

Wesselinoff a szép védelmére tesz javaslatot. Általános bevezetőjében a szépségfogalom XX. században bekövetkezett elhalványulásáról és elszegényedéséről beszél, amit az „antiesztétikai mozgalomként” jellemzett gondolkodásmód rovására ír. A múlt század folyamán derékba törték a szép filozófiájának – és tegyük hozzá: a művészet emberi életben betöltött szerepének – hosszú, az ókori görögöktől egészen a romantikusokig tartó hagyomány-

¹ PLATÓN összes művei kommentárokkal. Nagyobbik Hippiász. Kisebbik Hippiász. Lakhész. Lúszisz. Ford. MÉSZÁROS Tamás, Bp., Atlantisz, 2003, 26.



Marcel
Duchamp,
Fontaine /
Szökőkút,
1917
Fotó:
ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons

történetét. Megszűnt az az eszmény lenni, amely felé törekedni kell, és már nem kapcsolódik egybe az igazsággal és a jóssággal. Vissza kell nyerni tehát a fogalom eredeti jelentését, helyre kell állítani általános használatát, amire először számot kell vetnünk kritikusai állításaival. Ezek azt sulykolják, hogy a szép képlekeny és hibás fogalom, egyszerűségében alkalmatlan a komoly használatra. Szerzőnk elsősorban az angolszász világban kutatta fel azokat, akik új életre keltenék a szépet: Guy Sircello (*New Theory of Beauty*, 1975), Mary Mothersill (*Beauty Restored*, 1985), Dave Hickey (*Invisible Dragon*, 1993), Peg Zeglin Brand (*Beauty Matters*, 2000), Carolyn Korsmeyer (*Beauty Unlimited*, 2012), Alexander Alberro, Dave Beech, Jeremy Gilbert-Rolfe, Peter Schjeldahl, Wendy Steiner és mások. Az egyik jegyzet a keresztény tudományosság szépségpártolóival egészíti ki a felsorolást: Karl Barth (a szép hitet ébreszt az emberben), Jacques Maritain (a szép feltárja a tárgyak örök dimenzióját), Dietrich von Hildebrand (a szép nemcsak a művészet, hanem az etika és a teológia szempontjából is központi jelentőségű).

A „Beauty Revival-mozgalmához” különösen három gondolkodó járult hozzá teoretikus teljesítményével: Elaine Scarry, Alexander Nehamas és Roger Scruton. Mindhárman a II. világháború végén születtek, és a század- és ezredforduló után jelentették meg a témába vágó legfontosabb könyvüket: *On Beauty and Being Just* (2000), *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art* (2007) és *A szépről* (2009, magyarul 2019). Nekik

köszönhetően megújult a szép iránti tudományos érdeklődés.

Hal Foster egy posztmodernről szóló tanulmánykötetben az elméletírók között talán elsőként alkalmazta az „antiesztétika” kifejezést – de Marinettinél is megtalálható, Duchamp-nál pedig rokonértelmű kifejezések formájában – az avantgárdnak az akadémikus, illetve hagyományos művészettel szembeni reakciójára. (Foster később felületesnek minősítette saját fiatalkori koncepcióját.) Az antiesztétika kultúrkritikai modelljei megkérdőjelezzik magát az esztétikát és annak valamennyi járulékos fogalmi sémáját. Az univerzális és interszjektív világot tételező esztétika helyett „képviselési” gyakorlatot szorgalmaznak: „érzékenyek” a politikumra és a társadalmi kérdésekre. Arthur Danto arra hívta fel a figyelmet, hogy a XX. században a szép kérdését teljességgel mellőzték. A szép negatív megítélése nem azért terjedt el, mert a dolgok megszűntek volna szépnek lenni, hanem leginkább azért, mert eszméket, ideológiákat és társadalmi-kulturális gyakorlatokat tettek kritika tárgyává. (8.) Ezért az antiesztétikai szépségfogalom és a szép újjászületését szorgalmazók újabb szépségfogalma éppúgy összemérhetetlen, mint – érzékelteti szerzőnk a különbséget – Tertullianus és Plótinosz felfogása. Egymás kortársai voltak ugyan, de amíg az előbbi a szép ördögi voltára figyelmeztetett, az utóbbi isteni megnyilatkozást látott benne.

Wesselinoff hangsúlyozottan leíró jellegű könyvét három fő részre tagolta. A szépségellenességről szóló, *Kallifobia* (*Kalliphobia*) című első rész Lev Tolsztojt, Marcel Duchamp és Walter Benjamin nyomán megnevezi az antiesztétika fő jellemzőjét: a szép pusztán érzéki, élvezetbez és látszathoz kötődő felfogását. A fejezetcím Dantótól származik, aki tünetként, főbiaként azonosította a XX. században elterjedt szépségellenességet. Míg a magas- és a tömegkultúra ellen irányuló avantgárd művészet – különösen olyan irányzatok, mint a dadaizmus, futurizmus, szituacionizmus, a konceptuális művészet vagy éppen a brechti epikus színház – értelmezése széles körű és átfogó, addig az antiesztétikáról kevés mélyreható elemzés született. Hazánkban először talán Almási Miklós járta körül a témát *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában* című tanulmánykötetében (1992). Szerzőnk rámutat arra, hogy a kultúrkritikai elméletírás antiesztétikai tendenciája összekapcsolódott marxista olvasatokkal, a strukturalizmussal, a freudi és lacani pszichoanalízissel, a kolonializmus gondolatkörével, valamint Foucault és Derrida megközelítésmódjával. (20.)

„Az antiesztétikai gondolkodók azt a nézetet vallják, hogy a szép visszavezethető az esztétikai élvezet vagy az érzéki élmény értékére, és úgy gondolják, hogy ennek megfelelően a szépnek nincs szerepe erkölcsi, politikai és művészeti életünkben.” (21.) A szubjektumra vonatkozó

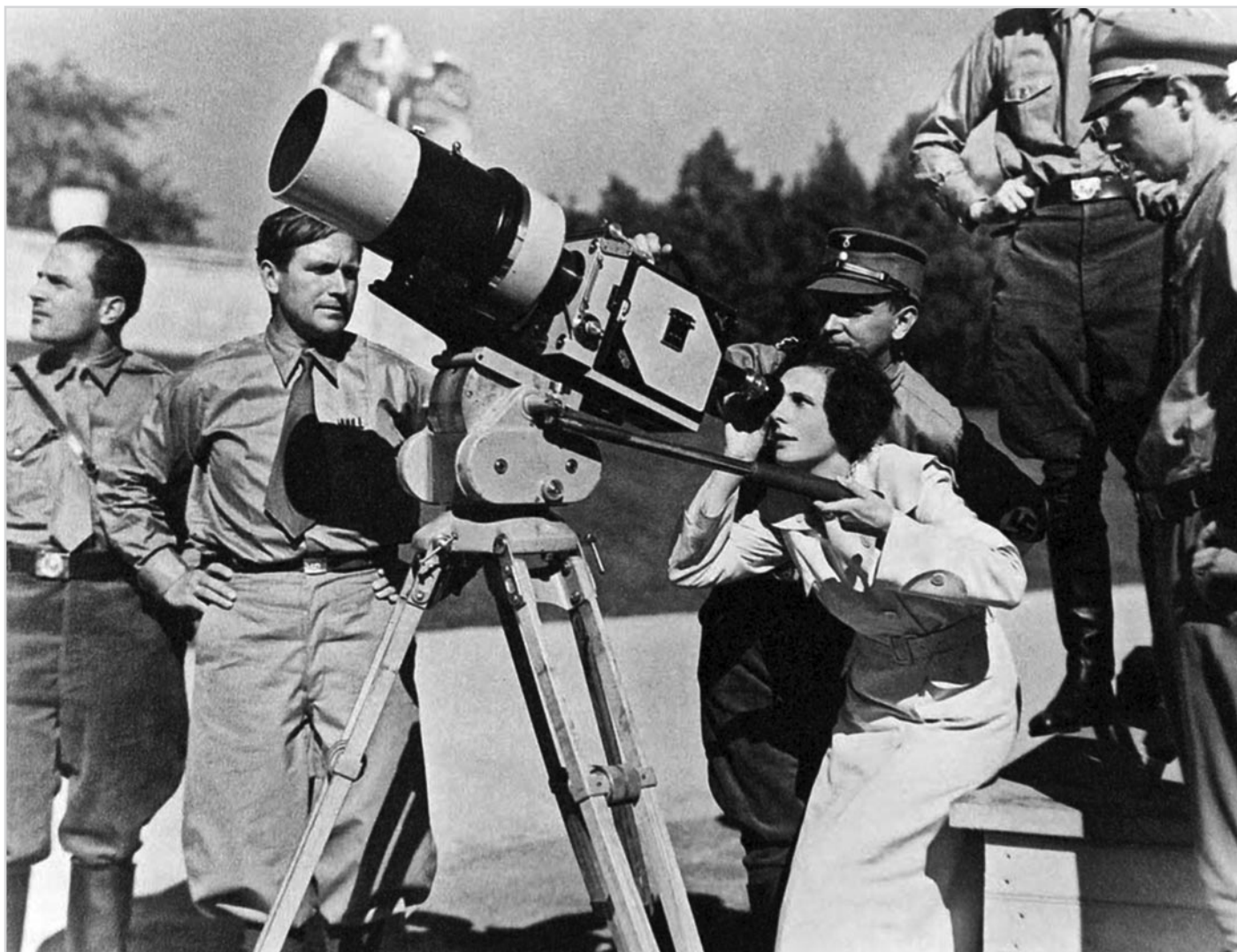
örömrzet végeredményben a szép pusztán szórakoztató és a befogadó figyelmét lekötő jellegére vezethető vissza. Azaz nincs köze a transzcendenshez, az igazsághoz és a jó-sághoz, ennél fogva jelentősége is éppen annyi, mint bármely más minőségé. Az antiesztétika számára a szépség értéktelen vagy negatív értékű kiméra, összegzi Wesselinoff.

Lev Tolsztoj *Mi a művészet?* című könyvében áttekin-tette a jelentős európai esztétikákat, és érzéki élményként, gyönyörként, minden szenvedély alapjaként határozta meg a szépséget, elegyítve (vagy összekeverve) definíció-jában a kanti kellemes és szép minőségét. A szépség fel-színes és külsődleges, mindent összezavar, ezért törlendő a művészetről való gondolkodásból. Ez a szépségfogalom sokrétűségének egyetlen vetületre történő leegyszerűsíté-se, amit az antiesztétika képviselői mind követni fog-nak. Például a par excellence antiművész Duchamp, aki ready-made-jeivel „szembeszegül azzal a felfogással, mi-szerint a művészetnek az érzéseket kell gyönyörködtet-nie”. (27.) Porcelánpiszoárja a hagyományos műtárgyak

esztétikai ismérveinek – szimmetria, kompozíció, sima felszín, klasszikus zártság stb. – kritikájával vált az anti-esztétika szimbólumává.

Az avantgárd imperatívuszának – a világ megváltozta-tása a világ értelmezése helyett – politikai megfelelője Marx hírhedt Feuerbach-tézisében található. Ez a kifeje-zett szándék az esztétikai viszonyulás és tapasztalat értel-mezését is alapvetően megváltoztatja. Walter Benjamin egyik legszorgalmasabb angolszász olvasója, Peter Bürger *Az avantgárd elméletében* (és népszerű televíziós műso-rában) a valóság kritikai megismerését hangoztatta az autonóm intézménnyé vált, az életrendbe betagozódó, így a kritikai képességét elveszített polgári (bourgeois) művészettel szemben. David Hume nyomán Herbert Marcuse (akire Bürger is hivatkozik) a gyönyörben és él-vezetben látta a szép lényegét, így az az antiesztétika szá-mára próbakövé, sőt gátló tényezővé vált. A „affirmatív” művészet és kultúra okozta élvezet ugyanis azzal fenyeget, hogy kompenzálja a világban kielégítetlen vágyat, eltereli

Leni
Riefenstahl,
az *Akarat diadala*
című film
rendezése
közben, 1934
Fotó: ismeretlen
szerző
© Wikimedia
Commons



és légneműsíti a világ megváltoztatására irányuló forradalmi életenergiákat. Félő tehát, hogy a forradalom gellert kap a széptől és a szublimáló esztétizmustól. Marcuse szerint Duchamp jó példával járt elől, amikor esztétikailag közömbös ready-made-eket választott, mert ezzel megsemmisítette a művészetet. „Az avantgárdnak a művészet intézményével szembeni kritikája tehát valójában az esztétikai élvezet kritikája. Ha a művészet szép, akkor mindig örömet fog kiváltani. Az avantgárdnak nincs más választása, mint hogy teljesen lemondjon a szépről – éppen az élvezet miatt, amelyből az származik.” (28–29.) Wesselinoff itt érkezik el első fontos felismeréséhez: „A művészet szépségének elutasítása végső soron abból ered, hogy a szépet eleve »pusztán érzéki« élvezetként fogták fel.” (29.) Benjamin *A német szomorújáték eredetében* és egyéb írásaiban csatlakozott a szépségellenesek táborához, összekapcsolva az esztétikumot a fasiszta ideológiával. Vonatkozó gondolatainak és jóslatainak tárgyalásakor érdemes lett volna kitérni ezek másik fontos vetületére, a kontemplációellenességre, aminek Benjamin nemegyszer hangot adott szövegeiben.

Szép és gonosz kapcsolatának, a szép etikátlan vagy ártalmas voltának vizsgálata új szakaszt nyit a könyvben. Az Adolf Hitler kérésére készült *Az akarat diadala* (1935) válik e tekintetben fontossá, Leni Riefenstahl filmtechnikailag egészen újszerű, esztétikailag szép, erkölcsi tekintetben azonban gonosz alkotása, amelyet a náci ideológiát és a Führert eszményítő propagandaként szokás megítélni. „»Pusztán érzéki« esztétikai minőségként felfogott szépsége valóban együttműködik a rossz előmozdításában” (40.) – olvassuk a summázatot. Ezt érdemes azzal a megjegyzéssel pontosítani, hogy Benjamin valóban éles szemmel látta meg a fasiszmus esztétikájának negatív szépségét (itt egyaránt megemlíthetők a Harmadik Birodalomban készült népszerű filmmusicalok és az olasz „fehér telefonos” filmek), amely Riefenstahl filmjében utólag empirikusan igazolódott. De vaknak vagy tudatlannak mutatkozott a propagandisztikus szovjet filmek láttán, amelyeket viszont magasztosított, sőt követendő, kanonizálандó példaként állított olvasói elé, akárcsak későbbi értelmezői, például Roland Barthes. (József Mackiewicz *A kommunista provokáció diadala* című munkája éles fényt vet ezekre az esztétika- és eszmetörténeti vakfoltokra.)

További kallifókok Theodor W. Adorno és Max Horkheimer, akiknél a szép iránti csodálat és a szép ígérete negatív csábítást jelent. Ez a tagadó szépségfelfogás Platóntól eredeztethető. *A felvilágosodás dialektikájában* és Adorno más műveiben szintén tetten érhető az árucikké vált szépről mondottak kapcsán. Hasonlóan bombasztikus és fatalista retorikát használ a feminista Andrea Dworkin vagy a még radikálisabb Laura Mulvey. A feminizmus megközelítésmódja szerint az érzéki, fizikai, női szépség aláveti

a nőket, normákat és szabványokat kényszerít rájuk, tönkreteszi önképüket, gátolja szabadságukat és így tovább. Az érzéki szép a patriarchális uralom eszköze. Szerzőnk kritikai megjegyzések nélkül ismerteti a feministák anti-esztétikai attitűdjét. Hogy kiegyensúlyozott képet kaphassunk a feminizmus örökké gyanakvó és vádaskodó, a női nem kollektívájának vélt támogatása birtokában rögtön parancsokat osztogató megközelítésmódjáról, érdemes mindehhez Birgit Kelle közelmúltban magyarul is megjelent könyveit fellapoznunk.

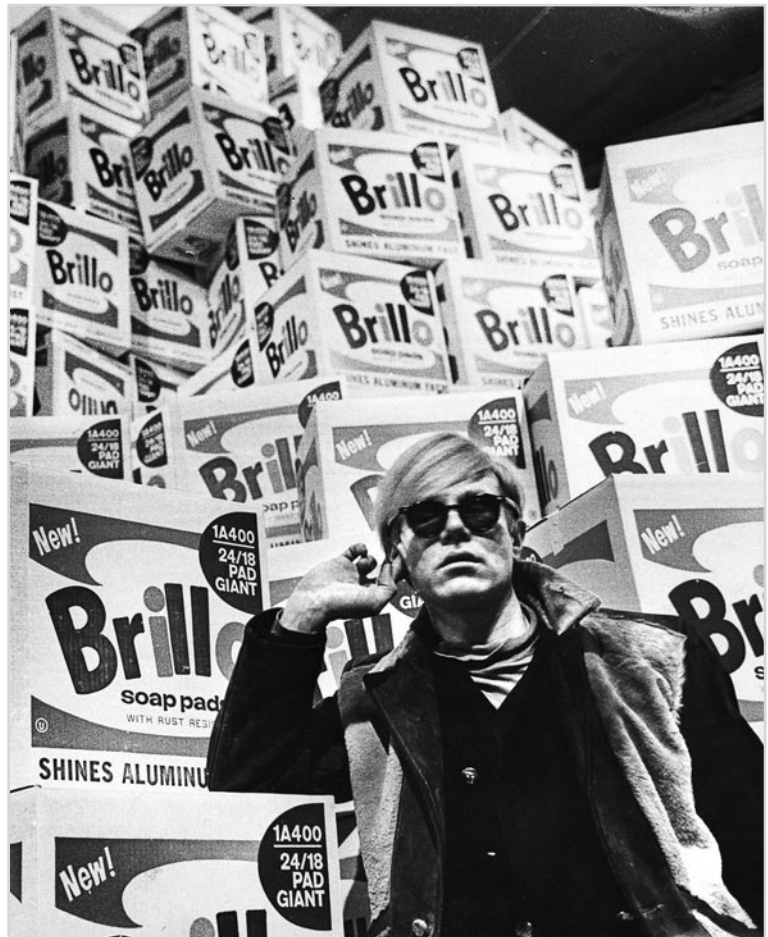
„A szép fogalma és élménye egyaránt kivonult az életünkől.” (51.) A XX. század második felére a politikai-kritikai művészet számára a metafizikai fogantatású szép hasznavehetetlenné és értéktelenné vált. Az 1960-as és 1970-es évek fogyasztás- és establishmentellenes konceptuális művészete a szép helyett az eszmékre és a műtárgy dematerializálására helyezte a hangsúlyt, megkérdőjelezve a műalkotások mibenlétét. (55–56.) Efféle, mondjuk így, pozitív teljesítmény nélküliségre törekedett Robert Rauschenberg, amikor gondosan kiradírozta Willem de Kooning egyik rajzát, majd a foltos, kiüresített papírdarabot saját műalkotásaként kiállította. Szerzőnk további példái: Andy Warhol *Brillo-dobozai* (1964), Joseph Kosuth *Egy és három szék*-variációi (1965) és Maurizio Cattelan *A komédiása* (2019). Külön tárgyalja a New York-i székhelyű *Cinema of Transgression* mozgalmát, valamint olyan „sokművészeket”, mint a kannibalizmusra vetemedő Rick Gibson és Zhu Yu, továbbá Andres Serrano, Ron Athey, Carolee Schneemann stb. Mindannyian az érzéki szép meggyalázói, gyakran manipulatív, politikai és élvhajhász „műveikben” tort ül a rút, az undorító, a sokkoló. Szerzőnk következtetése szerint az anti-esztétika számára a szép „pusztító probléma”, amely „szomatikus készletekből ered, nem pedig az értelemről vagy a szellemről; testi, étvágygerjesztő, csábító, engedékeny, húsos, alantas, vulgáris, érdeklődése szerint primitív, hangulatában hedonista – és mindenekelőtt – élvezet.” (71.)

A *Filokália* (*Philocaly*) című második nagy fejezet felidézi Szent Ágoston *Az akadémikusok ellen* című írását, amely egyazon atyától született testvéreknek nevezte a bölcsesség szeretetét, a filozófiát, és a szépség szeretetét, a filokáliát. Azzal a megfigyeléssel indul, hogy hosszú idő után, az 1990-es évek elejétől egyre többen beszélnek a szépről, még ha az jellemzően nem is tért vissza a művészi gyakorlatba. A szép legjelentősebb elméleti újjáélesztői Scarry, Nehamas és Scruton, akik értékes emberi tapasztalatot látnak benne, amely túlmutat a tiszta esztétikai kategórián, miközben nem hagyják válasz nélkül az anti-esztétika fenntartásait sem. Elfogadják, hogy a szép nem feltétlenül kapcsolódik a jóhoz, hanem tartalmazhat attól eltérő vagy azzal ellentétes minőségeket is. Scarry szerint a szép biztosíthatja az erkölcsi cselekvés feltételeit, és nő-

veli azok tudatosságát. Nehamas felfedezi benne a készte-
tést vagy hajlandóságot, hogy bizonyos célok érdekében
birtokba vegyük. Scruton is ambivalens fogalomnak
tartja, mert a szép kelthet bennünk zavart is, hatása igen
sokféle lehet. Ellentétben az igazságossággal és a jósággal,
a szépség megkérdőjelezhető. Azt vallja, hogy a művészet
segíthet megérteni a szép semleges helyzetét, és a rá adott
reakciónktól függően lehet morálisan jó vagy rossz. De
nem szabad engedni az antiesztétika szépséggyalázó nyo-
másának, hanem helyre kell állítani a kapcsolatot a szép
és a magasabb rendű értékfogalmak (boldogság, bölcses-
ség, igazságosság, szentség) között. Mert ha lecserélnék
Giotto, Velázquez vagy Cézanne művészetét „az élet hul-
ladékából kiemelt és közszemlére kitett dolgokra”, akkor
„az emberi törekvések többé nem találnak művészi kife-
jeződésre”, és „szeméthegek töltenék be eszményeink
helyét”.² Wesselinoff fontos eredményre jut, amikor ki-
jelenti, hogy a három szépségpártoló „kétségbe vonja
az antiesztétikai gondolkodás három fő tézisé: hogy
a szép pusztán érzéki tapasztalat; a szépnek nincs szerepe
politikai életünkben; a művészet létezhet szépség nélkül
is”. (94.)

A szép felélesztését szorgalmazók szerint a szép maga-
sabb értékfogalom. Scarry szerint, amikor odafigyelünk
egy szép dologra (személyre, helyre, tárgyra), figyelmünk
felfokozódik, viselkedésünk a gondoskodás attitűdjével
gazdagodik, szemünk kielesedik a szimmetriára, a méltá-
nyosságra és az igazságosságra. Nehamas érvelése szókra-
tikus, fogalmaz Wesselinoff (nem véletlenül, hiszen mo-
nografikus szinten is foglalkozott Platón főhősével): nem
ismerjük bizonyossággal a szép mibenlétét, ám „ez nem
akadályoz meg bennünket abban, hogy szeressük vagy
jobban meg akarjuk ismerni. Ez a nemtudás elősegíti mé-
lyebb megértésünket.” (102.) Éppen azért találunk szép-
nek valamit, mert ösztökéli bennünk a megismerésére
irányuló igényünket – ezt nevezi Nehamas a szép ígére-
tének. Scruton ezt a vágyódást a szentre irányuló tapasztalattal állítja párhuzamba: mindkét tapasztalás magában
foglalja az illeszkedés és a harmónia felismerését; töké-
letlenségénél fogva az ember természetszerűleg törekszik
a transzcendenciára; a szép otthonosságot, egy magasabb
szempontot nyújt, és megváltja az embert. Mi több, Scru-
tonnál a szép létezése Isten létéről tanúskodik.

A *Neoesztétika* című alfejezet elsősorban Platón és Im-
manuel Kant filozófiájában találja meg a szépségpártolók
közös felfogásának forrásvidékét (de kapcsolat tételezhe-
tő Plótinossal és Hume-mal is). Kant a reflektáló ítélő-
erőre bízta a szépet, azaz esztétikainak tartja, amely nem
egy fogalmon alapul, és megkülönbözteti a szép minősé-



gét más kategóriáktól: a kellemestől, a jótól és a fenséges-
től – Nehamas és Scruton hasonlóképpen vélekedik.
Scarry felveti, hogy a fenséges és a szép kettéválasztása
utóbbi lefokozásával járt, mert ellentétnek tekintették,
ami megtépázta önállóságát. Scruton viszont egyértelmű
határt húz: a szép a szeretetből, a fenséges a félelemből
ered. Kantnál az úgynevezett matematikai és a termé-
szeti-dinamikailag fenséges valóban nem emberléptékű:
előbbi a határtalanba vezető fokozatok mérhetetlen biro-
dalma, utóbbi pedig a katasztrófatudomány kiváltója, azaz
minél veszélyesebb, minél fenyegetőbb a természet vala-
mely szilaj jelensége, annál vonzóbbá válik az ember szá-
mára. Scruton azonosul Kanttal: a szép és a fenséges egy-
aránt önzetlen, érdek nélküli szemlélődésre hív. A szép
dolgok figyelemfelkeltő, kiemelkedő és eminens voltuk-
nál fogva az univerzálékig emelik szemlélőjüket. Hiba
lenne a szép tárgyak leírását érzéki tulajdonságaikra vagy
hatásaikra korlátozni, mert – Scarry megfogalmazásában
– a szép „kitölti az elmét”, egyértelműen és tudatosítható-
an bevonja kognitív képességeinket, és anélkül nyilvánul

Andy Warhol
a stockholmi
Moderna
Museumban,
kiállításának
megnyitása előtt,
1968
Fotó:
Lasse Olsson
© Wikimedia
Commons

² SCRUTON, Roger: *A szépről*. Ford. OROSZ István, Bp., MMA-MMKI, 2019, 112.

meg a látszatban, hogy arra korlátozódna. „A szép megtapasztalása során az elme maga mögött hagyja az érzelmi észlelést, és egy eszmében, egy magasabb rendű fogalomban, egy fogalomban »mint olyanban« pihen.” (127.) A szerző ezt nyugodt szívvel megtoldhatná Hegel legfontosabb művészetfilozófiai téziseivel. A filokáliának szentelt szakasz végeredményben felkutatta a szépségpártiak közös nevezőjét, és az antiesztétika revizionizmusát sem elfelejtve elősegítette egy egységes álláspont megfogalmazását.

Az utolsó főrész címe, Hegel kifejezése nyomán, *Kallisztika* (*Kallistics*). A filozófusok és gondolkodók megosztottak abban a kérdésben, hogy létezik-e egyáltalán esztétikai tapasztalat, megkülönböztethető-e más tapasztalatoktól. Ivor Armstrong Richards (*Principles of Literary Criticism*) vagy George Dickie (*The Myth of the Aesthetic Attitude*) igencsak szkeptikusan vélekedett az esztétikai élményről és tapasztalatról, és mindketten elvetették, hogy külön kategóriaként volna kezelendő. Velük ellentétben John Dewey (*Art as Experience*, 1958) és Nelson Goodman (*Languages of Art*, 1976) teljes értékű és megkülönböz-

tetett élménynek tekintették. Azok körében azonban, akik nem vonják kétségbe az esztétikai élmény létezését, általában hiányzik annak megfogalmazása, hogy mi tünneti ki a szép élményét. Szerzőnk azonosult a szép újjászületéséért lándzsát török felismerésével, miszerint a szép az esztétikai tapasztalat egy sajátos fajtája, ezért a szépségélmény három strukturális jellemzőjét azonosította.

Az első, Bertrand Russell ismeretelméleti kifejezése nyomán, „a személyes tapasztalat elve” (the acquaintance principle), amely „a szépség élményét alkotó érzékszervi feltételekből áll”. (140.) Erről akkor beszélhetünk, ha közvetlen, első személyű és alapvetően perceptuális ismeretségbe kerülünk a szép tárggyal. Tegyük hozzá, hogy ez az empirikus érintettség vagy autopszia nem feltétlenül kézenfekvő, különös tekintettel a mediális váltáson áteső művészeti alkotásokra, például a rögzített zene problémájára. Ezért mondhatja szerzőnk, hogy a személyes tapasztalat elvének tagadói „az állítják, hogy legitim esztétikai ítéleteket hozhatunk egy tárgy másolatára [surrogate] vonatkozó értékeléseink alapján” (144.), sőt egyesek a helyettesítő eszközként értett érzelmi képzelet és mások ítéletének segítségül hívását javasolják. Mintha bizony minden ember azonos kognitív képességeknek lenne a birtokában. A *Laokoón-szoborról* szóló vitájukban már Winckelmann is figyelmeztette rá Lessinget, hogy utazzék el Rómába, és személyesen győződjön meg a régiek művészetének nagyságáról és vitapartnere igazáról. Jöjj és lásd, mondhatnánk egyszerűen, holott Winckelmann is becsapta a szeme: az ókori műalkotások vakító fehérsége végül argumentum exauctoritaténak bizonyult. Szívesen kitérnék arra a figyelemre méltó felvetésre, hogy az ilyen szurrogátumok közé nemcsak a képzőművészeti alkotások manuális másolata, technikai reprodukciója vagy 3D-s rekonstrukciója tartozhat, hanem a szépirodalmi fordítások is. De ez a kívánatosnál messzebb sodorna bennünket tárgyunktól. Wesselinoff végül a többségi állásponttal azonosul: a személyes tanúságtétel (testimony) a műalkotás jelenlétében megalapozhatja az esztétikai ítéletet, azaz hoppot csak azután kiáltunk, hogy átugrottuk az árkot. A széppel való közvetlen találkozás elevenséggel tölt el, miközben tudatosítjuk válaszkészségünket. Scarry szerint az adrenalizáló, felvillanyozó szép láttán az az alapvető késztetésünk támad, hogy felülvizsgáljuk helyzetünket. Ez javítja a figyelmünket, és megerősíti annak értékét. Scruton hasonlóképpen látja: a szép megköveteli a figyelem aktusát és a valódi ítéletet. Nehamas sem tudja elképzelni az esztétikai észlelést és tapasztalást e közvetlenség nélkül.

Következményét tekintve sajátos esztétikai hozzáállásra (aesthetic attitude) van szükség. Ez a második strukturális összetevő. Szerzőnk ismét elméletírókhoz fordul. Edward Bullough *Lectures and Essays* című, posztumusz

Leni Riefenstahl író-rendező a *Tiefland* forgatásán 1940-ben
Fotó: ismeretlen szerző
© Wikimedia Commons



megjelent művében (1957) pszichikai távolságról beszélt, ami az esztétikai tapasztalás érdekében a tárgytól való térbeli és időbeli eltávolodást jelenti. Ez sem túl közeli, sem túl távoli nem lehet, hanem lennie kell egy megfelelő (disz)pozíciónak, ahonnan nézve a tárgy esztétikailag értékelhetővé válik. Jerome Stolnitz (*Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, 1960) for-its-own-sake-nek nevezi ugyanezt a viszonyulást. Kant, akinek az érdek nélküli tetszésről szóló alapvetéseit visszhangozzák mindketten, talán úgy fogalmazott volna, hogy an und für sich. Ez a „szimpatikus”, lankadatlan figyelem és nyitottság a tárgy saját feltételei szerinti értékelése: hagynunk kell, hogy kibontakozzék. Instrumentális a hozzáállásunk, ha a tárgy valamely tulajdonságát céljaink szerint látjuk, míg esztétikai, ha izoláljuk és csak rá összpontosítunk. Azonban „esztétikátlan” a tárgyélmény, amikor figyelmetlenek vagy közönyösek maradunk. Dickie hevesen vitatta ezt a speciális viszonyulást és tudatállapotot, felfogásában az esztétikai odafigyelés módja csupán a fokozott figyelemtől függ. Scarry, Simone Weilre való hivatkozással, radikális decentralizációnak nevezte azt az állapotot, amikor a szép dolgok jelenlétében megváltozik a viszonyunk a világhoz. Ez egy kitágult mentális állapot, kognitív nyitottság, „a szép etikai alkímiája” (157.), amelyben felfüggesztjük énközpontúságunkat, figyelmes részvételünket pedig az önzetlenség hatja át. Scruton azonosult ezzel, amikor *A szépről* című könyvében John Ruskinhoz utalta olvasóját, aki különbséget tett aesthesis és theoria, a pusztán érzéki érdeklődés és a szemlélődés között. Nehamas is kivételes pillanatnak tekinti a széppel való találkozást, a szemlélődést pedig végső soron készítetésnek arra, hogy másképp tekintsünk a világra és egész életvitelünkre. Ez a gondolat átvezet a harmadik összetevőt firtató kérdéshez: mit eredményez a szép megtapasztalása, milyen hatással van rá.

Minden nyomós érv ellenére a három szépségpárti gondolkodó úgy véli, hogy bizonyos mértékig hasznos szót ejteni a szép kiváltotta érzelmekről. Scruton Aquinói Tamással tartott: az érzékszerveinket érő érzéki örömről túl vagy mellett intellektuális örömről vagy élvezetről is beszélhetünk. Ez az intellektuális öröm folyamatosan megújul, valahányszor visszatérünk a széphez. Kíváncsiságunkban pedig nem maradunk meg pusztán magánvéleményünkönél, hanem egyetértést keresünk másokkal. Az ilyen ízlésítéletet nevezte Kant sensus communis aestheticusnak. Nehamas ezzel szemben platóni álláspontot képvisel, mert a szép élményében vágyat, vágyakozást

tételez fel, és elutasítja Kantot, amiért ki akarta iktatni a szenvedélyt a szépségélményből, és a vágytól megfosztott örömmel kívánta pótolni azt. Scarry szintén további érzelmi állapotokat azonosított.

Szerzőnk azt a vádat fogalmazta meg az antiesztétika ellen, hogy az félreérti a szépet, amikor pusztán érzéki élvezetként határozza meg, így fogalmi keretei elhibáztak. Wesselinoff tisztában van azzal, hogy „az antiesztéták ezt a könyvet és irányzatot a legjobb esetben is »burzsoának« fogják tartani”. (174.) Valóban, Walter Benjamintól Peter Bürgerig és tovább a dogmatikusok rekedt vágybeszédét halljuk, akik afféle polgári csökevénynek tekintik a szép esztétikai minőségét. Ráadásul az antiesztétika politikai-ideológiai alapon kritizál. E tekintetben vizsgált könyvünk a témakör óvatos körbejárásának tekinthető, mivel szándéka szerint az antiesztétikai pozíció „jóindulatú rekonstrukcióját” (9.) valósítja meg. A leíró jellegű, diplomatikus (181.) megközelítésmódot talán csak ott érheti kritika, hogy a hagyományos esztétika és szép fogalmát tartja szem előtt az esztétikát és a szépséget kiforgató politikai „művészet” igen szélsőséges példái kapcsán is. Ám ezek nyilvánvalóan köszönőviszonyban sincsenek az esztétikummal.

Szerzőnk mindenesetre tiszta vizet öntött a pohárba. Az első valódi lépésnek azonban el kell távolodnia a fülleskítő cárogástól, nehogy korszerűtlen elmélkedés maradjon az előremutató kísérlet. A szépségpártiak főbb elméleti teljesítményeinek felmutatásával a helyes irány már látszik: el kell távolodni „a szépség definícióiról és fogalmairól szóló vitáktól [...]”, és a szépről szerzett tapasztalatok erkölcsi, társadalmi és politikai következményeit firtató kérdések felé kell elmozdulni”. (174.) Az *Általános következtetés* című utolsó fejezetben Wesselinoff is így tesz, amikor annak a Szolzsenyicinnek a művészetfelfogását szegezi szembe Tolsztojéval, aki *A félkegyelműt* idézve hitet tett amellett, hogy a szépség felemeli az embert. A kérlelhetetlen antiesztétikának és a szépség hajthatatlan újjáélesztőinek ez a fontos összevetése Petronius halhatatlan *Satyricon*jának két verstörödékére emlékeztet. Az első a szubjektív szépségfogalom kiúttalanságáról árulkodik: „Mindünk megleli vágyát, hisz mind másra törekszünk: / ennek a rózsaszírom, annak a túska a szép!” Míg a második annak igazolása, hogy a művészet felkínálta szép magasabbra emeli az embert a pusztán érzékinek tartott szépségnél: „Az, mit a művészet nyújt, szépséged betetőzi, / s semmibe vész a pucér báj, melyet elhanyagolsz.”³

³ PETRONIUS, Arbiter: *Satyricon*. Ford. HORVÁTH István Károly <https://mek.oszk.hu/04600/04629/04629.htm>