

A művészetfogalom változástörténetének főbb állomásairól a filozófiai, művészetfilozófiai és az esztétikai gondolkodásban – Platónról Hegelig

A művészet fogalma – szoros összefüggésben a művészi tevékenységnek a történelemben folyamatosan változó és a különböző társadalmi struktúrákban elfoglalt helyével – az európai kultúra történetiségében igen nagymértékű jelentésváltozást mutat az antikvitástól napjainkig. Tanulmányomban – a művészet mindenkor pragmatikus vetületére, a művészetfogalmak praxisára is utalva – elsősorban a filozófia, a művészetfilozófia és az esztétika történetének néhány meghatározó művészetfelfogásán keresztül mutatom be a teoretikus művészetfogalmak alakulástörténetét az ókortól a premodernig, a XIX. század első feléig, kiemelve (a meglátásom szerint dominanciájukban változó) művészetontológiai, episztemológiai, normatív, axiológiai és funkcionális vetületüket.

A művészet („art”) kifejezés a latin „ars”-ból származik, amely a görög „τέχνη” fordítása. Az antikvitásban a „tekhné” kifejezés a görögöknél, majd latin megfelelője, az „ars” a rómaiaknál, a középkoron átívelően egészen a reneszánsz végéig elsősorban szakértelmet, mesterséget jelentett, amely egy tárgy – például egy ház, egy szobor, egy edény vagy egy ruhadarab – elkészítéséhez volt szükséges. Továbbá egy olyan szakértelemre is utalt, amely akár egy hadsereg irányításához, a földterület méréséhez vagy a hallgatóság befolyásolásához volt szükséges. Az lehetett a jó építész, szobrász, fazekas, szabó vagy a jó hadvezér és a jó szónok, aki tökéletesen ismerte mesterségének szabályait. Ebben az értelemben szabályok, előírások nélküli művészet nem létezett.¹ (Megjegyzem, ez a jelentésváltozat napjainkban a művészet szó átvitt értelmében összpontosul, amely valamely tevékenységben való nagyfokú tudásról, hozzáértésről, mesteri ügyességről tanúskodik, például a kormányzás művészete, a gyógyítás művészete. Illetve a művészet szó legtagabb jelentésében is érvényesül, miszerint minden alkotó célú emberi tevé-

kenységre és a nagyfokú hozzáértő képességre utal, amely különféle funkciójú termékek és jelenségek létrehozását eredményezi, például konyhaművészet, kertművészet, harcművészet.) Mivel az ókori művészetfogalom a mesterelemek és a művészek tevékenységére egyaránt vonatkozott, ezért (is) hangsúlyozták a szabályok követésével párhuzamosan az „utánzás” – görögül a „műmészsiz”, a mimézis – fontosságát, amely az antik filozófia különböző képviselőinél nemcsak a jelenségek másolását vagy a természetűséget jelentette, hanem igen eltérő jelentéstartalmakat, művészetfelfogásokat és eltérő ontológiai sajátosságokat is eredményezett, miként azt láthatjuk Platónnál és Arisztotelésznél.

Platón (i. e. 427–347) *Az állam* könyvében elkülöníti a valódi, „királyi” művészetet, és ebből a szempontból a filozófia kiváló művészet, valamint az úgynevezett utánzó művészetet, amely rendkívül „silány filozófia”. A „királyi” művészet szép és erényes dolgokat ábrázoló, közvetlenül erkölcsnemesítő funkciójú művekkel szolgálta ideális (utópisztikus) Államát. Az „utánzó költészet”, így Homérosz művei,² a tragédiák, a komédiák, a különböző ellentmondásos lelkiállapotokat kiváltó költemények, továbbá a festészet, a zene és a tánc csupán értelmetlen örömet adó, szórakoztató formák (*Szókratész védőbeszéde, Ión, Prótagorasz, Phaidrosz, A szofista, A lakoma* című dialógusaiban és a *Törvényekben*).³ Platón művészetfelfogásának ontológiai vetülete ideatanára épült, amelyben az „utánzó” művészet a tökéletlen látszatvilág még tökéletlenebb utánzása, mivel az ideákhoz viszonyított tökéletlen létezőknek (ez számunkra a valóság) csupán egy másolata. Platón ontológiai érvelését összekapcsolja egy episztemológiai következtetéssel, mivel szerinte az utánzó költészet, valamint az utánzó művészet a valódi ideákon alapuló „létezésről számítva a harmadik fokon áll”, tehát „az

¹ TATARKIEWICZ, Władysław: *Az esztétika alapfogalmai. Hat fogalom története*. Ford. SAJÓ Sándor, Bp., Kossuth, 2000, 17.

² Homérosz is tudatlan, amiért követői tisztelik, és hogy az embereket jobbá teszi, tévedés. „Homérosztól kezdve minden költő csupán utánzója az erény árnyképeinek s minden egyének, amit költeményeibe

foglal; az igazságot azonban nem éri el egyik sem...” PLATÓN *Összes Művei I–III*. Szerk. FALUS Róbert, ford. DEVECSERI Gábor et al., Bp., Európa, 1984, II., 664. (600e)

³ PLATÓN: *i. m.* (1984) II.

igazságtól számított harmadik leszármazott” – írja *Az állam X. könyvében*.⁴ A művészetről szóló gondolatmenetének axiológiai következtetése, hogy az utánzó költészet, tágabban az utánzó művészet létezése ezért többszörösen is haszontalan, mert ha „haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hoz a világra”, ha a haszontalan látszatvilágot utánozza, akkor maga is azzá válik. Sőt, az utánzó költészet nemcsak távol áll a valódi megismeréstől és a létezése is haszontalan, hanem káros és veszedelmes is, mivel hatásában értelemhomályosító, hiszen a léleknek a „gondolkodástól távol eső részével társalog”,⁵ éppen ezért rendkívül „silány filozófia”. A nagy tömeg kedvében akar járni, ezért a józan gondolkodás helyett, illetve elhomályosítva azt, és egyúttal megrontva „a méltatlankodó és szeszélyes kedély felé fordul, mert ez alkalmas az utánzásra”.⁶ Különösen az utánzó költészet, a tragédia és a komédia veszedelmes, így következtetése, hogy „semmi szín alatt sem szabad befogadnunk” sem a tragédiaköltészetet, sem az utánzó költészetet, hiszen „valósággal merényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen”.⁷ Mivel a „veszedelmes művészetek” megrontják az emberek értelmét, rosszabbá és szerencsétlenebbé téve őket,⁸ hiszen a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve uralkodóvá teszik azokat az értelmük felett. Platón az utánzó költészetnek a más létezőkhöz való relációját legelső sorban a filozófiához viszonyítja. Az önálló filozófiai gondolkodás horizontján a költészet vetélytársként jelent meg, miként azt Platón meg is állapítja: „filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”.⁹ Ebben a versengésben foglalt állást ő maga is művészetfelfogásával.

Platón tanítványa, Arisztotelész (i. e. 384–322) szerint – ahogy *Poétikájában* fogalmaz – a művészet az utánzás ösztönéből ered; célja az utánzott jelenség meg- és felismerésének az öröme,¹⁰ az utánzás tárgya pedig az emberi tartalmas bensőség, az éthosz, a „jellemek”, a „szendélyek” és a „tettek” világa. Episztemológiai művészetfelfogása szerint valamennyi művészeti ág, műfaj mimetikus, értelmezésében minden műalkotás képes arra, hogy felidézze bennünk az emberi világot, így nem az utánzás ténye teremt különbséget köztük, hanem a módszereik és az eszközeik. „Szerintem a művészeti ágakat az különbözteti meg egymástól, hogy milyen eszközökkel végzik az utánzást.”¹¹ Azonban a műalkotás nem egy külső té-

nyező, így a (platóni) ideák tökéletlen utánzása, hanem az emberi tudat, az emberi éthoszok (a társadalmi lényként felfogott ember szokásai, cselekvései, szenvedélyei, tettei, jellemei és értékfelfogásai) mimézise, miáltal a művészetet lényegmegragadó, „bölcs” megismerésnek, filozofikusnak véli. Így például a történetírást a költészethez viszonyítva, ez utóbbit filozofikusabbnak, mélyebbnek ítéli meg,¹² szembekerülve mesterével, Platónnal. Egy másik szembenállás az, hogy amíg Platón a tragédia, a komédia, a költészet által gerjesztett érzelmeket az értelem megrontóinak véli, addig Arisztotelész *Poétikájában* a művészeti mimézis által keltett katarziszban ennek az érzelmelegzadságnak az átélését és pozitív eredményességét hangsúlyozza, különösen a tragédia vonatkozásában, amely a „részvét és félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást”.¹³ A katartikus átélés és az ez utáni megkönnyebbült állapot nemcsak a zavaró érzelmelettől való megtisztulást jelenti, hanem azt is, hogy a befogadó a műalkotáson keresztül megismeri, és a hatás után tudatosítja is e (többnyire) negatív szenvedélyeknek és érzelmeleknek pusztító következményeit. Miáltal a műalkotás lehetőséget kínál az érzelmi megismerésre és az érzelmelek megismerésére is, éppen ezért hangsúlyozza – kitüntetetten a tragédia katartikus hatása során – a megtisztulás folyamatát, valamint a katartikus hatás révén a negatív szenvedélyek és érzelmelek romboló jellegének tudatos meg- és felismerését, amely arra hivatott figyelmeztetni a befogadót, hogy a való életben tartózkodjon ezektől, vagy tudatosan irányítsa, szabályozza szenvedélyeit, érzelmeit és ezáltal tetteit és értékfelfogását is. Az arisztotelészi katarziszfelfogás szerint a művészet hatása révén a befogadót az értéktelen és hiánnyal bíró élethelyzetből (honnan?), egy negatív erkölcsi szintről, lélek és test, egyén és közösség megbomlott harmóniájából egy értékesebb szférába lendíti át (hová?). A honnan hová mozgástérben a befogadót a pozitív erkölcsi és lelki megtisztulás egyensúlyába emeli a művészet, mégpedig úgy, hogy a befogadó a műalkotás átélése révén – látva a negatív erkölcsiség és a lélekpusztító szenvedélyek és érzelmelek romboló hatását – megszabadul e negatívumoktól (például az irigységtől, a gonoszságtól, a hatalomvágytól). A művészet hatásában így az ember éthoszáat ragadja meg, erkölcsi megtisztulást és lelki gyógyulást is keltve.¹⁴

⁴ Uo., 657–658. (597e)

⁵ Uo., 672. (603b)

⁶ Uo., 678. (605a)

⁷ Uo., 649. (595b)

⁸ Uo., 679. (605c)

⁹ Uo., 683. (607b)

¹⁰ ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. SARKADY János, Bp., Magyar Helikon, 1963, 11.

¹¹ Uo., 6–7.

¹² Uo., 25.

¹³ Uo., 16.

¹⁴ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A művészet hatásának megértései* = Uő: *Megérthető műalkotás? Esztétikatörténeti és befogadás-esztétikai tanulmányok*. Szeged, Lazi, 2007, 29., 38–39.

Platón művészetfelfogásának ontológiája az ideák transzcendens szubsztanciáján alapul és azt vetíti rá a valóságra mint a tökéletlen létezők világára. Mesterével ellentétben Arisztotelész dualista ontológiai felfogása pedig egy olyan fordulópontot jelent, amely az emberből indul ki, és innen irányul a tiszta forma felé (bár azt sosem érheti el), az immanensből a transzcendens felé. A művészetet egy olyan emberi tevékenységnek, formálásnak tartja, amelyet a művész lelke indít el: „a művészet által keletkezettnek tartjuk mindazt, aminek formája előbb a lélekben van meg”. A természet, a dolgok isteni eredetű tervszerű fejlődése, létrejövése és elmúlása (amely egyúttal a művészet „mintája” is), és emellett maga a művészet nem más, mint a keletkezés, a teremtés két fő forrása a világon, és mindkettőt az állandó mozgás és a változás jellemzi. Azonban a „művészetben a mozgás kezdete és vége átnyúlik az alkotó ember által készítendő dolgokba, a természetben pedig immanens. A művészet tehát az isteni alkotáshoz hasonlatos emberi alkotás, mert a művészet verseng a természeti folyamatokkal, ám isten a természet első mozgatója.” A művészi alkotói folyamat során az emberi célratörő energia, az emberi lélek és erő az anyagot átformálja, a tiszta forma (az isteni forma) felé irányulóan.¹⁵

A középkorra legnagyobb hatással bíró két ókori bölcselő művészetfelfogását alapvetően meghatározta művészetontológiájuk. Az ontológia, a lételmélet a filozófiának azon területe, amely a létezőknek mint a létezők egymáshoz és valamely szubsztanciához való viszonyát vizsgálja, nemcsak a fizikai létezőket, hanem a szellemi létezőket is. Ilyen szellemi és egyben fizikai létező a művészet, amelynek ontológiai szempontú művészetfilozófiai felfogása egyrészt a más létezőkhöz való viszonya alapján történik, másrészt szubsztanciális jellegű, azaz a művészet változatos világában a művészeti jelenségek legaltalanosabb belső lényegének meghatározására épül, amely minden változás során megmarad. A művészet ontológiájának, lényegkeresésének alakulástörténetében a kezdőpont Platón, aki minden létező változatlan ősalapját (a szubsztanciát) az ideák világában találta meg, és metafizikus művészetfelfogásának ontológiáját, majd episztemológiáját és axiológiáját is erre építette, kiindulópontja pedig a mímézis volt, kora művészetfogalmára jellemzően. A művészetet mint a más létezőkhöz való viszonyát Platón legelsősorban a filozófiához viszonyította, és ahhoz képest „silánynak” vélte. Ugyanakkor tanítványa, Arisztotelész, aki szintén a mimetikusságból indult ki, éles ellentétbe került mesterével, mivel a művészet okát és alapját dualista felfogásában már nemcsak egy külső, szellemi létező-

ben, „a tiszta formához” való felemelkedésben találta meg, hanem a művészetet létrehozó és befogadó emberi tudatban, az emberi éthoszok miméziseként, amelynek egyik kulcsfogalma – a befogadó nézőpontjából – a katarzis. A költészetet szintén a filozófiához viszonyította, amelyet – Platónnal szembeállva – filozofikusnak vélt.

A középkori pragmatikus művészetfogalom („ars”) az ókorinál tágabb jelentéssel bírt. Az ókorban és a középkorban a művészet fajtáit jobbra aszerint csoportosították, hogy mentális erőfeszítést igényel vagy fizikait is; az előbbiekre az ókoriak a „liberales”, a „szabad” terminust használták, az utóbbira a „vulgares”, a „közönséges” terminust. A középkorban a fizikai erőfeszítést igénylőeket „mechanikai” művészeteknek nevezték, ebbe az alárendelt kategóriába tartozott például a kézművesség, az orvoslás, a vadászat, az építőművészet, a festészet, a szobrászat és a „theatrica” is, amely a közösségi szórakoztatás formáit foglalta magába, így a színházi előadásokat, a versenyeket és a cirkuszt is. A második, magasabb osztályba a „szabad” művészetek („artes liberales”) kerültek, amelyek gyakorlása a szellem szabadságát igényli (többnyire a nemes vagy jómódú emberek kiváltságaként), a grammatika, a retorika, a logika, az aritmetika, a geometria, a csillagászat és a zene mint a harmónia tudománya tartozott bele, kitégítva így a művészet fogalmát a tudományok irányába. A költészetet pedig egyfajta filozófiának vagy proféciának tekintették, és a „szabad” művészetek, a logika vagy a retorika alatt tárgyalták.¹⁶ A középkor IV. és XIV. század közötti esztétikai elméletei egyaránt szóltak az esztétikai érzékenységről, az ízlésről és az ítéletalkotás alapvetően transzcendens meghatározottságáról, a szépről, az arányosságról, a fényről, az allegóriáról, a szimbólumról és a művészi alkotófolyamat intencióiról.¹⁷ A középkori filozófia két kiemelkedő képviselője, Szent Ágoston és Aquinói Szent Tamás ontológiai művészetfelfogása Istent, az isteni világeszmét tartotta a művészet szubsztanciájának. E transzcendens szubsztanciához képest határozták meg a művészet attribútumait, magát az alkotói és befogadói tevékenységet is, a szellemi létezők közül pedig a keresztény valláshoz viszonyították a művészetet.

Szent Ágoston (354–430), a kora középkori patrisztika legtekintélyesebb filozófusa szerint isten minden szépség forrása és a legmagasabb rendű szépség egyben, aki rend és mérték szerint alkotta meg a világot. Ágoston neoplatonista művészetfelfogásának alapelve szerint az Isten által teremtett világegyetemet eleve széppé teszi a benne megnyilvánuló ritmus, szimmetria, rend és harmónia, mivel az általa teremtett természet összhangjában

¹⁵ GILBERT, Katherine – KUHN, Helmut: *Az esztétika története*. Ford. NYILAS Vera, SZÉKELY Andorné, Bp., Gondolat, 1966, 55–56.

¹⁶ TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 18–19., 49–50.

¹⁷ Vö. ECO, Umberto: *Művészet és szépség a középkori esztétikában*. Ford. SZ. MÁRTON Ibolya, Bp., Európa, 2007

van maga a szépség.¹⁸ Klasszikus meghatározása szerint, amely a szépség, az alak és az (általa kiemelt) arány – mint arányos sokféleség, amely az egy és osztatlan tökéletességre, Isten abszolút önazonosságának metafizikájára alapult¹⁹ – rendezett hármasságán nyugszik: „Csak a szépség tetszik; a szépségben az alak; az alakban az arányok; az arányokban pedig a számok.”²⁰ Az ember által teremtett művészethez – amelynek szubsztanciális alapja az isteni teremtés – azonban igen kritikusan, egyfajta kora középkori aszketizmussal viszonyult, mivel, ha az túlságosan hat az élvezetekre és az érzékekre, akkor „alábbvaló”, mert túl „érzéki” és élvezetes. Márpedig az élvezet csakis az embert Istenhez fűződő viszonylatában a megengedett, míg a földi-érzéki dolgokat, így a művészetet is „használni” és nem „élvezni” kell. Így például gyanakodva tekint a „csodálatos édességű” zoltárzenére is, hogy vajon az nem az „alakoskodó ördög csábítása”. A zene ilyen öncélú élvezését szórakozásnak, sőt bűnnek tartotta.²¹ A klasszikus színjáték katarziszt elutasítva azt a lélek aberrációjának tartja, mivel ha a néző „kéjelegve gyönyörködik más emberek szenvedésében és pusztulásában”,²² ez összeegyeztethetetlen a felebaráti szeretettel. Ugyanakkor a zene hatását funkcionalitásában ragadja meg, miszerint az előnyösen használható az egyház számára, olyan művészi formateremtésnek látva, amelynek az „összhangzás” elvére kell épülnie, „mert csak ennek révén válik üdvössé és széppé”.²³ A zenét – az egyházi énekekre leszűkítve és a kánonokhoz, a szakrális szövegekhez való feltétlen alkalmazkodással – és hatását az Istenhez felé fordulás hatékony és hasznos eszközének véli. Hasonlóan elismerően nyilatkozik a retorika hasznosságáról is az egyházi szónoklásban.²⁴ A túl „érzéki”, élvezetes, a gyönyörködtető (öncélúnak vélt) művészi szép elutasításának számos példájával találkozhatunk a középkori rigorizmusban, misztikában, a különböző szerzetesrendek képviselőinél, hosszú évszázadokon át, szembeállítva azt az „intelligibilis szépség”, a keresztény erkölcsiség, „a metafizikai tündöklés”, a „transzcendencia visszatükröződése”, a „belső lelki, spirituális szépség” elvárt attribútumaival. Umberto Eco feltárása nyomán ugyanakkor kritikásságuk mégis tanúságot tesz számunkra az „érzéletes szép” minőségeinek, hatásának ismeretéről és a középkor emberének esztétikai érzékenységről.²⁵

Szent Ágoston a hasznos és szükséges művészeteket tehát az Istenhez felé fordulás funkcionális elve alapján

különböztette meg a szerinte fölösleges, öncélú művészetektől. Későbbi követője, Aquinói Szent Tamás felfogásával párhuzamosan ismét hangsúlyossá vált a harmónia fogalma, amely szerintük a sokféleségben az egység elvére épülő és a szépséggel együtt egyaránt tetszést kiváltó. Azonban ez nem a földi létező dolgok sajátja „mint önálló létezőknek, hanem az isteni eredet visszfénye bennük”. A művészet által szemlélhetővé tett harmónia értelmezésükben „az Istenhez hasonlatos egység legmagasabb foka, amelyet a profán világ egyáltalán elérhet”.²⁶ Isten a természet művésze, az alkotó ember az ő útjait követi, hiszen a „forma”, az alkotó tehetség és így a művészet is Isten adománya. A művész az alkotói folyamat során az Isten által beléje helyezett belső fénybe tekint, és e fény hatásait kivetíti a fába, kőbe, húrba vagy a kifeszített bőrbe. A fény és a szám, amelyeknek segítségével a művész alkot, a benne lakozó halhatatlan rész: „Istentől, a Teremtőtől eltérően tehát a művész testekből alkot a lelkében élő idea szerint testeket, míg Isten formából teremt formát.”²⁷ Az itáliai Aquinói Szent Tamás (1225–1274) Arisztotelészre, valamint Szent Ágostonra építi skolasztikus művészetfelfogását, amelyben a művészet legfőbb ontológiai sajátossága, hogy a rendezettséget és az arányosságot létrehozó isteni eredetű szubsztanciát, a megformáltságon, a teljességen, az összhangon, azaz a harmónián alapuló szépség által jeleníti meg; valamint a szintén isteni eredetű másik szubsztanciát, a fényt, a ragyogást. Azonban mind a „szépet”, mind a „szépséget” különbözőképp tulajdonítja Istennek és a teremtményeknek. Istenben ugyanis, szemben a teremtményekkel, nem különbözik a szép és a szépség, nincsenek fokozatai, mivel „nincs különbség az isteni szubsztancia és attribútumai között, így tehát Isten esetében igaz az, hogy az, ami szép, ti. az isteni szubsztancia, az azonos a szépséggel, ti. Isten szépségével. [...] A teremtményekre alkalmazva nyilvánvaló, hogy ezekben viszont különbözik az, ami szép, és ennek a szépsége. Az, ami szép, ti. a dolog, a participans, ami részesedik valami módon az isteni szépségből; ennek szépsége pedig, a participatum, az isteni szépség bizonyos tökéletlen és részleges hasonmása (similitudo) a teremtményben.”²⁸ Az ember által teremtett szép az isteni szépség átragyogása. A „jó és a szépség valamely dologban azonos, mert ugyanazon, ti. a formán alapszanak és ezért szépnek mondatik”. „A szuperszubsztanciális jó, ami Isten, szépként is magasztalják a szent teológusok a *Szentírásban*” – magyarázza. A szem-

¹⁸ AUGUSTINUS: *Vallomások*. Ford. VÁROSI István, Bp., Gondolat, 1982, 113–116.

¹⁹ ECO: *i. m.* (2007), 88.

²⁰ Idézi TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 99.

²¹ AUGUSTINUS: *i. m.* (1982), 323.

²² ZOLTAI Dénes: *Az esztétika rövid története*. Bp., Kossuth, 1987, 110.

²³ Uo., 111.

²⁴ GILBERT-KUHN: *i. m.* (1966), 104.

²⁵ ECO: *i. m.* (2007), 16–31.

²⁶ GILBERT-KUHN: *i. m.* (1966), 107–109.

²⁷ Uo., 127.

²⁸ KLIMA Gyula: *Aquinói Tamás a szépről = Magyar Filozófiai Szemle*, 1984, 3–4. sz., 457–458.

léló szubjektum a megismerés során azonosul a szép tárggyal, miáltal maga is széppé válik, mert a tárgy szépsége nem más, mint az Istentől származó lényeg, az igaz – mint a „szubsztanciális valóság” – manifesztálódása, hiszen az Isten – teremtése révén – az „összes létezőknek sajátosságuk szerinti szépséget adományoz”.²⁹ A művészet célja így az igaz mint a lényegi szépség feltárása, amelyet Aquinói Szent Tamás azonosít a jóval. Miáltal a művészet funkcionalitásában, az isteni eredetű igaz, szép és jó hármasságában – a középkori művészetelméletben elterjedt fogalommal kifejezve – az „anagógia”, az Istenhez való felemelkedés eszköze.

A művészetfogalom esztétikatörténetében az 1500 és 1750 közötti évek az átmenet és egy „új felosztás” kialakulásának korszaka volt Tatarikiewicz lengyel esztétikatörténész szerint. A folyamatos változás egyik pragmatikus részeredménye, hogy a művészetek körébe bekerültek a költészet és az irodalom különböző műfajai, elsősorban Arisztotelész hatásaként. Egy másik részeredmény az úgynevezett „nemes” művészetek – a festészet, a szobrászat és az építészet – elszakadása a mechanikai művészetek, a kézművesség köréből, e folyamat a reneszánszban indult el, párhuzamosan a festők, a szobrászok és az építésszek megnövekedett társadalmi pozíciójával. A reneszánsz végére pedig kialakult az a nézet is, amely szerint a tudományosság és a művészet közé nem állítható egyenlőségjel, így a középkori „szabad művészetek” gyűjtőfogalom is lassan erodálódott. Francis Bacon (1561–1626) filozófus már „közel került a szépművészetek különválasztásához, amikor a diszciplínák egy speciális osztályát választotta külön, melyek nem az észen (mint a tudományok), nem az emlékezeten (mint a történetírás), hanem a képzeleten alapulnak. [...] A képzelet birodalmába azonban Bacon csak a költészetet bocsátotta be, mert kizárólag ezt tekintette az emberi képzelet teremtményének. A zene és a festészet szerinte teljesen különbözőek voltak: artes voluptuariae, a gyönyör szolgálatában állók, az egyik a fül, a másik a szem gyönyörét szolgálta.”³⁰

A művészetfogalom esztétikai alakulástörténetében változást a szépművészetek terminus bevezetése és mimetikus felfogásának újjáélesztése hozott, amely a felvilágosodásban alakult ki, Charles Batteux 1747-ben megjelent *Les beaux arts réduits à un même principe* című könyvének köszönhetően. Ezt megelőzően meg kell említenünk a klasszicista Nicolas Boileau (1636–1711) francia költőt

és esztétát. Művészeti kérdésekkel foglalkozó költői leveleiben, illetve tanköltevényeiben jellegzetesen normatív művészetfelfogás körvonalazódott, amelynek alapvetése a „Józan Ész”³¹ mint a művészet életigazsága és a természetesség elvének összekapcsolása,³² amely egyrészt a természetesség követelményét jelentette a művészetben, másrészt egy észszerűséget, tisztaságot, szenvedélyektől való visszafogottságot, mértéktartást, és mindemellett egy stilizált nemességet eszményített a klasszicizmus egyik sajátosságaként. Nicolas Boileau és később Charles Batteux (1713–1780) is, a szépséget és az igazságot azonosítva a művészetet mimetikusnak vélte, miszerint „a művészet megkülönböztető jegye az, hogy a valóságot ábrázolja vagy reprodukálja”. Sőt. Batteux szerint nemcsak a festészet, szobrászat és a költészet mimetikus, hanem a zene és a mozgás művészete, a tánc is.³³ Batteux szerint a szépművészetek – mint egy új szépségközpontú művészetfogalom praxisa – feladata elsősorban a szép természet utánzása, a természetesség, amely azonban nem a jelenségek közönséges másolását, utánzását jelentette, hanem ahogyan létezhetnének, felruházva minden tökéletességgel, amelyet csak felvehetnek, így másik alapfeladatuk a gyönyörködtetés. Batteux művészetfogalma egy kezdőpontot jelentett a modernitás művészetfogalmának kialakulása nézőpontjából: öt szépművészetet különített el – festészet, szobrászat, zene, költészet, tánc – és két rokon művészetet, az építészetet és az ékesszólást, amelyeket egyszerre jellemez a gyönyörködtetés és a hasznosság. A korabeli közvélekedés elfogadta Batteux felosztását, egy változtatással: az építészetet és az ékesszólást is a szépművészetek közé sorolta.³⁴ Kortársa, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) tovább bővítette a művészet alapvető sajátosságait, mégpedig az ismeretelméleti sajátosságok irányába, egyben árnyalva a szépség és igazság összefüggésrendszerét is, de megtartva a művészet szépségközpontú mimetikus felfogását, miszerint a művészet „akkor hozhat létre valódi szépséget, ha önmagában és szubsztanciájában a tökéletes természetet utánozza”.³⁵ Azonban a művészet csupán a jelenségekről ad képet, így a tudományos, racionális gondolkodás „tisztá képzeteihez” képest mégis egy alacsonyabb rendű megismerésnek tartja. Ámde a szépség élvezésekor – a köznapi tapasztalat adta tárgyakkal szemben – a jelenségnek mint jelenségnek a tökéletessége („perfectio phaenomenon”) tárul fel előttünk, így e tökéletesség megismertetése a művészet

²⁹ AQUINÓI Tamás: *Az isteni szépről és arról, hogy miképp tulajdonítjuk a szépet Istennek* = Uo., 464–465.

³⁰ TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 51–52.

³¹ „Mindenben ez legyen célunk: a Józan Ész.” BOILEAU, Nicolas: *Ars poetica* (1674) [ford. nélkül] = *A klasszicizmus*. Szerk. RÓNAY György, Bp., Gondolat, 1967, 155.

³² „Csak az igaz a szép, csak az igaz a tetsző; / az legyen mindig, a mesében is első; / a fikciók ügyes csele csak arra jó, hogy jobban tűnjön szemünkbe a való.” BOILEAU, Nicolas: *Kilencedik levél* (1675) [ford. nélkül] = Uo., 160.

³³ ZOLTAI: *i. m.* (1987), 159–166., TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 29.

³⁴ TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 52–53.

³⁵ ZOLTAI: *i. m.* (1987), 200.

feladata, és ennek feltárása pedig az esztétika célja.³⁶ Baumgarten felfogásában a művészet ily módon az érzéki-
ség („aisztheszisz”) fokán megálló, de ott mégis tökéletes
„appercepciót” nyújtó megismerés. Az a tudomány pedig,
amelyet elsőként Baumgarten nevezett el „esztétikának”,
ennek a sajátos „aisztheszisznek” a logikája, emellett a szép-
művészetek önálló elmélete is, amelynek mint tudomá-
nyak helyet kell kapnia a filozófiai diszciplínák sorában,
a logika és az etika testvértudományaként.³⁷ A XVIII. század
klasszikus művészetdefiníciója az ekkori esztétika szerint:
„a művészet az a fajta tudatos emberi tevékenység, mely
szépség létrehozását célozza meg és szépséget hoz létre”.³⁸

A felvilágosodás normatív, előírászerű esztétikai tö-
rekvéseinek következménye, hogy a racionalizmus, a ter-
mészetelvűség és az antik klasszikusok követésének igénye
révén a művészetfogalom ontológiai vetületében fokoza-
tosan háttérbe került a teologikus meghatározottság.
Azonban a művészet filozófiai tudománya, az esztétika
nem „testvértudománya”, hanem inkább alárendeltje lett
a logikának és az etikának is, az esztétika ekkori normatív
szabálykövetéseinek előírásai okán. A XVIII. század má-
sodik felétől már a szépművészetek terminus vált elfo-
gadottá, majd a XIX. század elejétől „helyénvaló volt
egyszerűen művészeteknek nevezni őket [...] Miután ez
végbement, a »szép művészetek« nevet a művészetek egy
még szűkebb csoportja vette át: a vizuális művészetek...”³⁹
Az átmeneti korszak és a felvilágosodás eredményekép-
pen a XVIII–XIX. század fordulójára az antik és a közép-
kori hagyományozottságú művészetfogalom fokozatosan
átadta helyét egy új művészetfogalomnak, amelyben már
a művészet immanens lényege, ismeretelméleti, és funk-
cionális vetülete került fokozatosan előtérbe, mégpedig
Kanttal kezdődően, ezzel megalapozva a modernitás
autonóm művészetfogalmát, azonban a XIX. század vé-
géig még mindig egy szépségközpontú fogalomként.

Immanuel Kant (1724–1804) klasszikus német filo-
zófus művészetfelfogásának nagy eredménye, hogy az
esztétikum szférájának a filozófiától és a vallástól való kü-
lönállását igazolta. Érvelésében a szépség kategóriáját
kitágítva magával az esztétikummal azonosította, miáltal
a művészet ontológiai lényegét és alapját belső, immanens
sajátosságában határozta meg. Egyúttal elkülönítette a kel-
lemességtől, amely pusztán élvezeteket okoz, és vágyakat
kelt; az erkölcsi jótól is, amely erkölcsileg teszi érdekeltté
az embert, és cselekvésre ösztönöz; továbbá az igazságtól,
a formailag rögzített logikumtól. Ily módon megszüntet-
te a művészet tudományának, az esztétikának az alá-
rendeltségét is, az etikához és a logikához viszonyítva.

Kant *Az ítélőerő kritikája* című művében fejti ki, hogy egy
tárgy, egy jelenség műalkotásként való értékelésének sa-
játszerűsége abban van, hogy az esztétikai ízlésítélet nem
fogalmakon alapul, hanem csak valamilyen különös
elégedettségen, amelyet az esztétikai tárgy formájának
szemlélete nyújt, így koncepciója ebben a vonatkozásban
formalista jelleget ölt. Kant szerint az esztétikai ítélet
szubjektív, mivel döntésének, ítéletének helyessége nem
bizonyítható, azonban ennek ellenére az esztétikai ítéletet
mégis úgy mondjuk ki, mintha a benne kifejeződő érték-
ítéletnek mindenkire nézve közös és szükségszerű érvé-
nye lenne. Kant következtetése, hogy az esztétikai ítélet
ezért több mint a szubjektív ízlésen nyugvó kijelentés,
mivel benne a műalkotást mint célszerűt szemléljük, de
célszerűsége nem kívülről előírt az alkotó művész vagy
a szemlélő, a befogadó számára, hanem az a műalkotás
sajátjaként jelenik meg, amelyet Kant „cél nélküli célsze-
rűség”-nek nevez. Ebből következik, hogy a szépséget
hordozó esztétikai tárgy érdek nélkül tetszik a szemlélő-
nek. Szállóigévé vált meghatározása, miszerint „szép az,
ami érdek nélkül tetszik”, a világ bármely jelenségének
esztétikai természetű megítélésére is vonatkozik, mivel
az „ízlésítélet” nem kizárólagosan az érzéki szemléleten
és nem is a tiszta észszerűségen, fogalmiságon alapul,
hanem egy közvetítőn, mégpedig a képzelőerőn és annak
szabad játékán. Az ízlés a reflektáló ítéletek köréhez tar-
tozik rendszerében. Az ízlésítélet kontemplatív, elfogu-
latlan, „érdek nélküli” és egyúttal személytelen, azaz nem
mint az egyes egyénnek, hanem mint az emberiség egyik
tagjának az ízlésítélete. Következtetése: a reflektáló íté-
lőerő „az a képesség, hogy az egyedit mint az általánosban
foglaltat gondoljuk el”. Ennek vizsgálatát és közvetve
a művészetet egy közvetítőként funkcionáltatja a termé-
szeti szükségszerűség világa, a lét, a van birodalma („Sein”),
valamint az erkölcsi szabadság, a transzcendentális sza-
badság világa, mint a legyen („Sollen”) világa között. A mű-
alkotás kontemplatív szemlélete, „cél nélküli célszerű-
sége”, „érdegmentessége”, főképpen a reflektáló ítélőerő
és az ebből fakadó „reflexió öröme” révén a befogadó esz-
tétikai tevékenységében felfüggeszti közvetlen természeti
szükségszerűségeit, például a hasznosságra, az önzésre és
a birtoklásra irányuló célkitűzéseit, vagy éppen pusztá
érzéki érzeteit. A művészet hatásának eredményeképpen
a befogadó „megnemesedettnek” érezheti magát, teljes
egészeben embernek és szabadnak; mivel esztétikai tevé-
kenységében felfüggesztette a van világára jellemző törek-
véseit, és az önmagáért való szépet (valamint a fenségest)
szemlélheti. A művészet kontemplatív szemlélete így fel-

³⁶ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: *Esztétika*. Ford. BOLONYAI Gábor, Bp., Atlantisz, 1999, 19.

³⁷ Uo., 11–15.

³⁸ TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 28.

³⁹ Uo., 23–24.

függeszt mindent, „ami természeti lényekként a sajátunk”.⁴⁰ Így a művészet Kant szerint „olyan megjelenítés mód, amely önmagáért véve célszerű, és noha cél nélkül való, mégis előmozdítja az elme erőinek kultúráját a társias megosztás érdekében. Egy öröm általános megoszthatóságának már a fogalmában benne rejlik, hogy az ilyen öröm nem lehet az élvezet öröme, mely pusztá érzetből fakad, hanem a reflexió öröme kell, hogy legyen; s ekképp az esztétikai művészetben, ha szép művészet, a reflektáló ítéleterőnek kell mértékadónak lennie, nem pedig az érzéki érzetnek.”⁴¹ Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „szabadnak kell lennie” a művészetben,⁴² mivel a „szép az erkölcsileg jó szimbóluma”.⁴³ Kant a művészetet az ember intellektuális és közösségi, morális jobbitása (lehetséges) eszközének véli, szellemi kultúrája előmozdítójának a „reflexió öröme” révén. A művészi tevékenységben pedig központi szerepet játszik a különösből kiinduló, intuitív reflektáló ítélőerő útján történő megismerés, amelynek megnyilvánulása a művészi zsenialitás, az eredetiség. A művész nem a megtanulható esztétikai szabályokból indul ki, hanem egy különleges esztétikai eszméből, amelyet nem lehet tudományos, fogalmi úton teljes összetettségében meghatározni. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a művészi tevékenység kötetlen fantáziálásból állna: a zseni is törvény szerint alkot, bár ez a törvény nem mechanikus, észszerű, külső szabály, hanem az adott, az éppen teremtődő műben érvényesülő esztétikai eszme. A XVIII. század végére Kant művészet-ontológiája a művészet okát és alapját, lényegét magában a művészetben, az esztétikumban találta meg, ezzel elindítva a művészet mint autonóm létező felfogását.

Kant kortársa, Friedrich Schiller (1759–1805) egyik esztétikai levelében hasonlóan a művészet sajátos autonómiáját hangsúlyozta, szinte konkretizálva Kant gondolatát: „A művészet az, ami saját maga ad szabályt önmagának.”⁴⁴ Bár a művészet autonómitásának megsejtése ekkor még korainak bizonyult, mégis a kezdőpontja annak a hosszú folyamatnak, amely a XVIII. század második felétől kialakult szépségközpontú fogalomalkotást lassan megkérdőjelezte a XIX–XX. század fordulójára. Schiller a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* művészetbölcseleti munkájában a művészet lényege abban nyilvánul meg,

hogy mind az alkotót, mind a befogadót az újkori ember szétdaraboltságából, töredékjellegéből, „mechanikus életéből” és egyúttal „anyagöztönéből” a harmonikus, a szabad emberi lét megvalósítására ösztönzi: az embert „Egészé az esztétikai emberség útján a művészet teheti, mely így a természeti lényből észlényt alakít.” Szabad és harmonikus emberré csak akkor lehetünk, ha az „anyagöztönt” és a „formaöztönt” egyesítjük a „játéköztön” révén,⁴⁵ miáltal „a szép ne legyen pusztá élet és ne legyen pusztá alak, hanem élő alak, azaz: szépség, mert hiszen az abszolút formalitás és az abszolút realitás kettős törvényét diktálja az embernek. Ennél fogva mondja azt is: az ember csak játsszék a szépséggel és csak a szépséggel játsszék. Mert, hogy végül egyszerre kimondjam: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és csak akkor egészen ember, amikor játszik.”⁴⁶ Schiller szerint e „játéköztön” legnemesebb formája a művészi tevékenység, ily módon a művészet segítségével, az „esztétikai állapotban” levéssel, e játéköztönrel a szépség eszményében az ember eljuthat az igazság megértésig, önmaga harmonikus és szabad megvalósításáig.⁴⁷

A XIX. század elejétől a művészetfogalom változási folyamatához járultak hozzá Schiller pályatársai és követői, az „együttfilozofáló” német jénai kora romantikus művészetbölcselek. A Schlegel-testvérek, a fiatal Schelling és Novalis a művészet birodalmát radikálisan kitágították, a lehető legszélesebben értelmezték hatását, ember- és társadalomformáló jellegét, és a legteljesebb együttlevőségét fogalmazták meg a filozófiának és a művészetnek. Valamennyien hangsúlyozták a művészet etikai, ismeretelméleti, ontológiai és metafizikai értékességét. Úgy vélték, hogy az ember és a világ végletesnek látott diszharmonióját csak és kizárólagosan a művészet képes feloldani, így a személyiség harmonikus fejlődését védelmezni és biztosítani egyben. A német kora romantikus művészetfilozófusok a művészet humanizáló, profetikus és a gyarló életet átpoétizáló küldetését hangsúlyozzák, mivel kizárólagosan a művészet lesz a közönséges valóságon való túlemelkedés tökéletes – a szépet, a morálist, a szellemet és a transzcendens lényegét egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt módon kitágított – eszköze, és így mindenfajta diszharmonia feloldó kiegyenlítésének egyetlen módja.⁴⁸ A művészetfilozófus Friedrich Schelling

⁴⁰ TENGEYI László: *Kant*. Bp., Kossuth, 1988, 48., 123–124.

⁴¹ KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1997, 232. (44. §.)

⁴² Uo., 230. (43. §.)

⁴³ Uo., 284. (59. §.)

⁴⁴ Schiller Körnerhez írott leveléből idéz TATARKIEWICZ: *i. m.* (2000), 24–25.

⁴⁵ SCHILLER, Friedrich *Válogatott esztétikai írásai*. Szerk. VAJDA György Mihály, ford. SZÉKELY Andorné et al., Bp., Magyar Helikon, 1960, 173.

⁴⁶ Uo., 221. (Kiemelés az eredetiben – M. Zs.)

⁴⁷ Uo., 186.

⁴⁸ Esztétikatörténeti tanulmányomban a Schlegel-testvérek, a fiatal Schelling és Novalis művészetfelfogását a művészet és filozófia relációjában elemzem. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: „...a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja...” A jénai kora-romantikus művészetfilozófusok egység-elvéről = *Mikes International. Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 2013, 4. sz., 30–36.

(1775–1854) *A transzcendentális idealizmus rendszere* című – a jénai egyetemi előadásait 1800-ban összefoglaló – könyvének záró következtetése későbbi művészetfelfogásának alapjaként is szolgál. „A filozófia eljut ugyan a legmagasabb rendűhöz, de az embernek úgyszólván csak egy töredékét juttatja el odáig. A művészet az *egész embert* juttatja el odáig, nevezetesen a legmagasabb rendűnek a megismeréséig; ezen alapul kettőjük örök különbsége és a művészet csodája.”⁴⁹ Schelling a művészet lényegét a filozófiához való viszonya segítségével határozza meg. A filozófia ideákkal, „örök fogalmakkal” foglalkozik, amelyek az abszolútum „potenciáit” az eszmei területen tükrözik; míg a művészet is eszméket ábrázol, de már egy „objektívává lett intellektuális szemlélettel”, tárgyiasított módon fejezi ki az eszméket, „visszatükrözött képek” útján. A művészet ily módon a filozófiai igazság mása és tárgyiasított illusztrációja; s mivel eszméket ábrázol, amelyek „prototípusokként” Istenben lakoznak, így Isten „minden művészet közvetlen oka”. Schelling művészetontológiájában a művészet az ideák ábrázolása, az ideák forrása pedig Isten, s így minden művészet közvetlen oka Isten, aki abszolút identitásában egyben forrása a reális és ideális egységének, ami a művészi ábrázolás lényege. Isten a világmindenséget abszolút szépségnek, tökéletes műremeknek alkotta, s az ideák, a dolgok ősképei így egyszerre abszolút szépek, igazak és jók. A földi valóságban a szépség akkor nyilvánul meg, amikor az ideális és a reális egységet alkot, ami egyben a szükségszerűség és a szabadság egysége is, valamely reális jelenségben szemlélve. Az ideák, a művészi ábrázolás tárgyai az isteni abszolútum egész lényegét magukba fogadják, s így a szépség végső fokon nem más, mint az abszolút és a reális, a végtelen és a véges egysége. Ennek két fajtáját különbözteti meg: a szűkebb értelemben felfogott szépséget, amely a véges tükröződése a végtelenben, és a fenségést, amely a végtelen visszfénye a végesben. Mivel az ideák az isteni abszolútum képei, a művészet pedig ezeket ábrázolja, így minden művészet lényegében mitikus. A mitikus ábrázolásmódot – elkülönítve a sematikusától és az allegorikusától – és a művészi ábrázolásmódot szükségszerűen szimbolikusnak tartja, amelynek lényege az, hogy az általános és a különös abszolút értelemben: egy.⁵⁰

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) művészetfelfogásának kiindulópontja – Schellinget továbbgondolva – szintén a szépség mint esztétikai eszmény, amelyet az eszme mint a művészet tartalma és az érzéki-

szemléletes alak egységeként határoz meg, miáltal a „műalkotás esztétikumában a tartalom, az eszme »átcsillog« az alakon, érzékletes formába öntve jelenik meg előttünk, illetve az alak, a forma érzékileg megjeleníti az eszmét”. Ami az eszme, az eszmény fogalmát illeti – Zoltai Dénes esztétikatörténész értelmezésében – Hegelnél az „isteni” szellemet éppúgy jelenti, mint „az emberben rejlő istenit”.⁵¹ Hegel – 1820 és 1829 között Berlinben tartott – előadásaiban a művészeti szép lényegének kifejtését egybekapcsolja az eszme és az alak egységének fejlődéstörténetével. Hegel szerint műalkotás a szellemből származik, a szellemben gyökerezik, miáltal kifejezi az eszmét. Szerinte az ókori Kelet „szimbolikus” művészetében az eszme még keresi a neki megfelelő alakot, majd az ókori görög „klasszikus” művészetben már megvalósul az eszme és az alak tökéletes egysége, a szellemi tartalom és az érzéki alak egymást áthatása. „A klasszikus művészet az eszmény fogalmilag megfelelő ábrázolása, a szépség birodalmának betetőzése.” A középkori keresztény művésztől egészen Cervantesig – hegeli terminológiában – a „romantikus művészetben” az „eszmény egyszerű, tökéletes totalitása felbomlik, s az önmagában való szubjektivitás és a külső jelenség kettős totalitásává hull szét, hogy azután e szétválással lehetővé tegye a szellem számára a saját bensőjében történő megbékülést. A szellem [...] csak sajátos, otthonos szellemi világában [...] található megfelelő létezésre. [...] A szellemnek ez az önmagához való felemelkedése, amely által önmagában nyeri el objektivitását [...], és amelyben önmagát érzi és önmagáról tud; ez a romantikus művészet alapelve.” A klasszikus művészet szépsége helyett, amelyben a szellem teljességgel áthatotta az empirikus jelenséget, a romantikus művészetben „szellemi szépséggé válik”.⁵² A „líraiság a romantikus művészet elemi alapvonásának tekinthető; olyan hang ez, melyet az eposz és a dráma is megüt, s amely még a képzőművészeti alkotásokba is belezeng, mint a lélek általános dallama, mivel itt szellem és lélek minden alkotásával szellemhez és lélekhez vágyik szólni”.⁵³ A romantikus művészet végét Hegel a legújabb kor, kora művészetében látja, amelyben „a művész szubjektivitása az anyag és az alkotás felett áll, immár nem uralkodik rajta a tartalom és a forma magában eleve meghatározott körének adott feltételei, hanem mind a tartalom, mind az alakításmód teljesen e szubjektivitás erejétől és választásától függ”. A szellem, a valamely eszme ezáltal túlnő az érzéki-művészeti alakon, kivonul belőle.⁵⁴ Ez a szinte

⁴⁹ SCHELLING, Friedrich: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. ENDREFFY Zoltán, Szeged, Lectum, 2008, 313. (Kiemelés az eredetiben – M. Zs.)

⁵⁰ GILBERT-KUHN: *i. m.* (1966), 346–348.

⁵¹ ZOLTAI: *i. m.* (1987), 231–232.

⁵² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika. Rövidített változat*. Szerk. ZOLTAI Dénes, ford. TANDORI Dezső, Bp., Gondolat, 1979, 220–221.

⁵³ Uo., 230.

⁵⁴ Uo., 238.

szükségszerű fejlődéstörténeti folyamat – esztétikai szempontból – a hanyatlással ér véget, megfogalmazva így az első „művészet vége” koncepciót, amely kora művészetének leírásán alapul. Hegel művészetfelfogásában a művészet feladata az abszolútum, az abszolút szellem tudatosítása, s e „legfőbb feladatát csupán akkor teljesíti, ha közösséget vállal a vallással és a filozófiával” a legmélyebb emberi érdekek, a szellem átfogóbb igazságai, eszméi felismerhetőségében, tudatosításában és kimondásában,⁵⁵ miként ezt korábban a „klasszikus” és a „romantikus” művészetben megtette. Azonban saját korának művészetét „már nem elégíti ki legmagasabbrendű szükségleteinket,” miáltal a „gondolat és a reflexió túlhaladta a szépművészetet”, kivonult belőle. „Mindezen vonatkozásokban a művészet – legmagasabbrendű meghatározása értelmében – számunkra a múlté, és azé is marad. Eredeti igazságát és elevenségét ily módon elvesztette a szemünkben, s inkább képzetünkbe tevődik át, mintsem hogy a valóságban kitartott volna egykori szükségszerűsége mellett, megőrizvén előkelő helyét.”⁵⁶ A korának művészetéből kivonult szellem, eszme állapotának érzékletes leírását nyújtja *A szellem fenomenológiájában* is, a művészet metafizikusságának elvesztését panaszolva: „A szobrok most holttetemek, amelyekből eltávozott az éltető lélek, mint ahogy a himnuszok szavak, amelyekből eltávozott a hit; az istenek asztalai szellemi étel és ital nélkül valók, s játékaik és ünnepei nem nyújtják a tudatnak azt az örömezt, hogy egységben van az isteni lényel. A múzsa műveiből hiányzik ama szellem ereje, amely az istenek és az emberek összezúzásából merítette önmagának bizonyosságát.”⁵⁷

A Platónról Hegelig ívelő filozófiai, művészetfilozófiai művészetfelfogások és fogalomalkotások eddigi legátfogóbb kritikája a száz éve született Arthur C. Danto (1924–2013) amerikai művészetfilozófus *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című könyvének első, címadó fejezetében kifejtett gondolatmenete. Szerinte Platónról ered a művészet veszélyességének gondolköre, aki a művészetet bezárja a „másodlagos látszatok birodalmába”, így „garantálni látszik, hogy nem képes változtatni semmin”. Az ókori filozófus így ártalmatlanítja a művészetet: „stratégiai lépés ez az emberi elme uralásáért folytatott harcban, amelyben a fő ellenség a művé-

szet”.⁵⁸ Danto értelmezésében az európai filozófia története – platóni eredetű – „kétlépcsős támadást” folytat a művészetrel szemben: „az ellényegtelenítést” és a „hatalomátvételt”. Hegel rendszerében a „művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban”. Hasonlóan Kant az érdegmentesség kategóriájával, amely „szembeállítható az érdeklődéssel és az érdeklődéssel”, a művészetet kirekeszti az emberi rendből, amelyet Danto szerint alapvetően az érdekek mozgatnak, és a kanti végeredmény ugyanaz, mint a platóni rendszerben: „a művészet afféle ontológiai nyaralással” válik, távol az ember voltunkat meghatározó gondoktól, ezért aztán „nem is változtat semmin”, továbbá ez utóbbi következtetésre jut Schopenhauer is.⁵⁹ Danto úgy gondolja, hogy a filozófusok azért találták ki az esztétikát, hogy az megmagyarázza a művészetet, de egyben ezzel el is lényegtelenítse, életteleenné és hatástalanná is tegye. Így az esztétika eszközeivel igyekszik megfosztani a filozófia a művészetet minden titokzatos elemétől, hiszen „a filozófia nézőpontjából a művészet veszélyes, s az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele”. Danto következtetése, hogy a filozófia Platón óta a művészet elnyomására törekszik. A filozófia részéről az elnyomás két formája, „az ellényegtelenítés” és a „hatalomátvétele” alól pedig akkor menekül meg a művészet, ha kikerül az „esztétikai szolgátságból”.⁶⁰

Danto megállapítása a modernitás filozófusait tekintve némileg vitatható,⁶¹ azonban tény, hogy a XX. század közepétől a művészet kilépett az „esztétikai szolgátságból”. „De milyen legyen a művészet, miután levetette magáról a szépség láncait?” – kérdezi az amerikai művészetfilozófus a század közepére utalva.⁶² A művészet egyre dinamikusabban bővülő, ugyanakkor mára „kirojtosodott” birodalma – szinte e dantói kérdésre adott – sokféle válasz lehetőségét nyújtotta a művészeteteoretikusok számára az elmúlt bő száz évben. Azonban már nem a „milyen legyen” normatív irányultsága felől, hanem a „milyen és milyenné vált a művészet” megismerő, értelmező, analizáló és értékelő szempontrendszer felől, egyben megkísérelve a „mi a művészet?” kérdésre adható válaszadásokat is, amelyek szintetizálása már egy következő írásom tárgya.

⁵⁵ Uo., 7.

⁵⁶ Uo., 9–10.

⁵⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *A szellem fenomenológiája*. Ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1961, 382.

⁵⁸ DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. BABARCZY Eszter, Bp., Atlantisz, 1997, 19–20.

⁵⁹ Uo., 21–25.

⁶⁰ Uo., 26–27.

⁶¹ Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A művészet filozófiai „kiszemmiséről”* = *Mikes International. Hungarian Periodical for Art and Literature and Science*, 2013, 3. sz., 27–32.; LOBOCZKY János: *Kiszemmiszte-e a filozófia a művészetet? (Megjegyzések Danto művészetértelmezéséhez Gadamer hermeneutikai nézőpontjából)* = *Az Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből*. Szerk. LOBOCZKY János, Eger, EKTF, 1998, 79–91.

⁶² DANTO: *i. m.* (1997), 27.