

# MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

---

A Magyar Tudományos Akadémia  
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

# Tartalom

Bevezető. Esztétikai tapasztalat ( <i>Bárány Tibor – Valastyán Tamás</i> )	5
--	---

## FÓKUSZ

ANTAL ÉVA: A fenséges tapasztalata Mary Wollstonecraft „szentimentális” útirajzában	11
VALASTYÁN TAMÁS: Visszhangok. A művészet kettős múltjáról	28
WEISS JÁNOS: Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával	51
DARIDA VERONIKA: A találkozások filozófiája	64
FEKETE KRISTÓF: Néma művészet, beszédes esztétika	75
BÁRÁNY TIBOR: Az esztétikai normativitás három modellje	96
GOLDEN DÁNIEL: A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat	114
ILLÉS ANIKÓ: Művészeti élmény, esztétikai ítélet	130

## VARIA

SZUMMER CSABA – HORVÁTH LAJOS: Adalékok az álom fenomenológiájához	149
SIPOS ANDREA: Claude Romano evenmenciális hermeneutikája	172

## DOKUMENTUM

FRAZER-IMREGH MONIKA: A szerelmes elégiáktól Epiktétosig Angelo Poliziano levelezése Giovanni Pico della Mirandolával	191
Angelo Poliziano – Giovanni Pico Della Mirandola: Levelek	199

**SZEMLE**

JAKAB KRISZTIÁN: Frazer-Imregh Monika: <i>Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban</i>	
CSEHY ZOLTÁN: Egy demokratikus szótár körülharcolt fogalmai	212
MIKÁCZÓ ALEXANDRA: A piszoáron innen és túl	215

**IN MEMORIAM**

TAKÁCS ÁDÁM: Tamás Gáspár Miklós és a Budapesti Iskola	221
E számunk szerzői	237
Summaries	241

## Az esztétikai normativitás három modellje\*

### I. AUTONÓMIA

Kezdjük egy viszonylag magától értetődő állítással: a műalkotások értelmezése és értékelése szabályvezérelt cselekvés. Ám a „műalkotásként” kategorizált tárgyakat nem mindig *ugyanarra* használjuk, és nem *egyforma* szempontok szerint ítéljük meg a minőségüket. A profi irodalomkritikus megpróbál minél komplexebb „jelentéseket” kicsiholni a szövegből, és ha igyekezetét siker koronázza, nagyra értékeli az alkotást. A műkincskereskedő árgus szemmel végigmustrálja a megvételre ajánlott festményt, rejtett sérülések után kutatva, amelyek esetleg csökkenthetik a műtárgy piaci értékét. A boldogságban úszó szerelmes újból és újból végighallgatja az operaáriát, amelynek linkjét egy távoli ismerőstől kapta meg a Facebook Messengeren, mert nagyon szeretne rájönni, talányos jóakarója mit akarhatott neki üzeni épp ezzel a videóval.

Miben hasonlítanak egymásra ezek az esetek (valamint a hétköznapi műbefogadás további sztenderd példái)? Egyrészt a tapasztalat struktúrájában: az alany tüzetesen szemügyre veszi a műalkotást, hogy jelentéseket tulajdonítson neki (vagy éppen „engedi”, hogy a tárgy érzékileg és emocionálisan hasson rá), majd pedig megítéli a mű és/vagy a tapasztalat minőségét. Másrészt abban, hogy az interpretáció és az értékítélet megalkotásának normáit a tevékenység aktuális céljai jelölik ki. *Ha* erre és erre szeretnénk használni a műalkotást, akkor így és így *kell* megközelítenünk a tárgyat (ami magában foglalja, hogy a tárgy releváns tulajdonságaira koncentráljunk a tapasztalat során, és a megfelelő mentális képességeinket „aktivizáljuk”), valamint ilyen és ilyen módon *kell* ítéletet alkotnunk a minőségéről.<sup>1</sup>

\* Tanulmányom a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj, valamint a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-5-BME-418 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült. Szeretnék köszönetet mondani Radnóti Sándornak, Réz Annának, Tózsér Jánosnak és a *Magyar Filozófiai Szemle* két anonim bírálójának, hogy megjegyzéseket fűztek tanulmányom korábbi változatához.

<sup>1</sup> Ez még a műalkotások elmélyült, „érdek nélküli” befogadásának eseteire is áll. Elképzelhető, hogy a Művészet Szent Csarnokait azért keressük fel (ha egyáltalán léteznek ilyenek), hogy kontemplatív módon gyönyörködjünk a kiállított alkotások szépségében. Ám

Azok a filozófusok, akik a művészet *relatív autonómiája* mellett érvelnek, úgy gondolják: bár a művészeti gyakorlatok folytonosak más társadalmi gyakorlatokkal, mégis *van valami*, ami a művészetet lényegileg megkülönbözteti minden más emberi tevékenységtől. (A *radikális autonómia* hívei az előbbi feltevést tagadják.) Ez azt is jelenti, hogy a műalkotásokra *mint műalkotásokra* irányuló cselekvések indokait és normáit a „művészet birodalmának” sajátos „törvényeiből” kell levezetnünk. Kevésbé metaforikusan fogalmazva: a műalkotások mint műalkotások (innen fogva: műalkotás<sub>m</sub>) értelmezésének és értékelésének *sajátos normái* vannak.<sup>2</sup> A fenti példákban említett műértők közül kizárólag a profi irodalomkritikus élt át valóban művészi élményt: egyedül az ő tevékenysége irányult a műalkotásra<sub>m</sub>, és csak ő törekedett rá, hogy megállapítsa az alkotás *művészi értékét*. (Hiszen hát el akarta dönteni, hogy a szövegnek sikerült-e ellátnia egy olyan funkciót, amelyet hagyományosan a művészetnek tulajdonítunk: komplex jelentéslehetőségeket felkínálni a kreatív értelmező számára.)<sup>3</sup> Vele szemben a műkincskereskedő a tárgy piaci értékére volt kíváncsi, és ennek a

---

ennek az értelmezői gyakorlatnak is megvannak a maga „szabályai”. Bizonyos dolgokat *nem helyes* megennünk a műalkotásokkal (mondjuk profán politikai üzeneteket tulajdonítani nekik); mondhatni a Művészet Szent Csarnokaiból is kitessékelik azokat, akik nem megfelelően viselkednek.

<sup>2</sup> A művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának téziséét jóval általánosabban is megfogalmazhatjuk, abból kiindulva, hogy a műalkotások értelmezése és értékelése csupán az *egyik alelete* az esztétikai cselekvéseknek. A műalkotások hétköznapi használatát (az egyedi esztétikai „választásainkat” éppúgy, mint a műtárgyak gyűjtésének, megőrzésének, terjesztésének közösségi gyakorlatát stb.), akárcsak a művészet intézményes közegén belül zajló további tevékenységeket (kuratori praxis, koncertszervezés, finanszírozási döntések) szintén sajátos normák vezérlik – az esztétikai normativitás átfogó elméletének pedig ezekről is számot kell adnia. Az ún. *network*-elmélet (Lopes 2015, 2018) képviselői ez utóbbi úton indulnak el: szerintük nem helyes a művek „művészi befogadását” alapesetnek tekinteni (lásd Shelley 2022); helyette inkább arra kell koncentrálnunk, hogy az esztétikai cselekvések sajátos indokai mint *gyakorlati indokok* hogyan igazolják (racionalizálják) a cselekvéseket a társadalmi tevékenységek hálózatán belül. Manapság egyre több filozófus gondolja úgy, hogy az esztétikai normativitás kérdéseire – leginkább arra, hogy a művészeti világ „szabályai” *miért és hogyan* írnak elő kötelezettségeket a gyakorlatok résztvevői számára – a nélkül is választ adhatunk, hogy a tárgyak művészi vagy esztétikai értékének fogalmára hivatkoznánk (lásd Kubala 2020). Nem vagyok róla meggyőződve, hogy ezek az elméletek tényleg jól szolgálják a mérsékelt autonomista céljait; ám e problémával jelen tanulmányomban nem foglalkozom. A továbbiakban kizárólag az esztétikai normativitás azon elméleteit vizsgálom, amelyek kifejezetten a műalkotások értelmezésének és értékelésének normativitására kívánnak magyarázatot adni, és a normák „erejét” a művek (vagy a tapasztalat) sajátos értékéből vezetik le.

<sup>3</sup> Ezzel a példával természetesen nem szeretném azt sugallni, hogy kizárólag a *professzionális* értelmezők tevékenysége felelne meg a művészi (vagy esztétikai) tapasztalat kritériumainak, vagy hogy a befogadónak minden esetben *nyilvánosan reflektálnia* kellene az általa átélt élményre ahhoz, hogy tapasztalata a műalkotás<sub>m</sub> tapasztalatának minősüljön. Mindazonáltal az esztétikai normativitás összes hagyományos elmélete abból indul ki, hogy a befogadó *kompetens* módon használja a mentális képességeit az esztétikai tapasztalat során – pontosabban: *így kell* használnia őket. (A *network*-elmélet ezzel az elképzeléssel is többé-kevésbé szakít; lásd Van der Berg 2020. 9.) Az esztétikai normativitásból fakadó ismeretelméleti követelményekre a 2. rész elején még röviden visszatérek.

célnak rendelte alá a műalkotásra irányuló tapasztalatát; persze a piaci érték meghatározásához hősünknek (egyebek mellett) sokat kellett tudnia a festmény művészettörténeti jelentőségéről is. A boldog szerelmes esete az operaáriával sok fejlődést okozhat a relatív autonómia híveinek. Minden attól függ, hogyan egészítjük ki a példa leírását a hiányzó részletekkel. *Ha* a személyes üzenet „dekódolásának” ebben az esetben előfeltétele volt, hogy a néző teljes egészében megértse a művet, és nem csak az volt a dolga, hogy kulcsszavak után kutasson az ária szövegében, vagy egyedül a kifejezett érzelmi állapot intenzitására koncentráljon, akkor azt mondhatjuk: a műalkotás értelmezéséhez és értékeléséhez a műalkotás<sub>m</sub> értelmezésére is szükség volt.<sup>4</sup>

A művészet relatív autonómiájának álláspontja (innenről fogva: mérsékelt autonomizmus) ebben a formában ritkán artikulálódik a kortárs analitikus művészettudományokban, azonban implicit módon rendre megjelenik az esztétikai normativitás és a művészi (és/vagy esztétikai) érték természetéről szóló vitákban. A mérsékelt autonomista a következő gyenge tézis mellett kötelezi el magát:

(RA) A műalkotás<sub>m</sub> értelmezésének és értékelésének folyamatát sajátos normák irányítják, ami a művészetbefogadás gyakorlatát részlegesen megkülönbözteti minden másféle értelmezői és értékelési gyakorlattól.<sup>5</sup>

A mérsékelt autonomistának meg kell magyaráznia, mit jelent, hogy a műalkotás<sub>m</sub> befogadását vezérlő interpretációs és értékelési normák *részlegesen* elkülönülnek minden másfajta normától. Az egyik lehetséges megoldás az, ha a magyarázati viszonyok irányából ragadja meg a jelenséget – azt állítva, hogy az előbbi normákat *nem lehet maradéktalanul visszavezetni* az utóbbiakra.

Példának okáért a műalkotások<sub>m</sub> nyelvi tartalmának megértését nem tudjuk adekvát módon leírni pusztán a különböző nyelvi konvenciók és pragmatikai elvek működésére hivatkozva. A művek explicit és implicit jelentéselemeinek levezetése, illetve kikövetkeztetése során az olvasónak időnként el kell szakadnia a hétköznapi kommunikáció folyamatait irányító általános *nyelvi és kommunikációs normáktól*. Ha nem így tesz, hibát követ el. (Az a kritikus, aki a költemény szövegéből csupán a leginkább magától értetődő társalgási implikatívákat vezeti le, nem jól végzi a dolgát.) Persze ez nem jelenti azt, hogy a megszokott nyelvi konvenciók és kommunikációs normák a műalkotások<sub>m</sub> megértése során egytől egyig érvényüket vesztenék. A relatív autonómia híve mindössze annyit állít: az esetleges eltérésekre és különbségekre akkor adhatunk jó magyarázatot, ha azt

<sup>4</sup> Lásd ezzel kapcsolatban Robert Stecker (2013, 2015) és Julian Dodd (2013, 2014) vitáját arról, hogy a műalkotások „személyes” értéke részét képezheti-e a művészi értéknek.

<sup>5</sup> „Értelmezésen” itt és a továbbiakban nem csupán a műalkotások „jelentésének” meghatározását értem, hanem a művek *teljes mentális feldolgozását* vagy „befogadását”, amely többféle képesség – érzékelés, kogníció, affektív válaszok, képzelet stb. – működését is magában foglalja.

feltételezzük, hogy ezek a művészetbefogadás gyakorlatának sajátos természetéből fakadnak. Továbbá: a műalkotások<sub>m</sub> értékelését irányító normákat nem lehet teljes egészében visszavezetni az *erkölcsi normákra* – miközben persze a narratív műalkotások hatásmechanizmusa rendszerint erősen támaszkodik a különböző morális érzelmeinkre és értékítéleteinkre. (Következésképpen egyetlen művet sem ítélnénk művészi értelemben rossznak önmagában azért, mert tárgyiasító módon ábrázolja a női karaktereket, vagy mert némelyik szereplő visszatérő jelleggel rasszista nézeteket hangoztat. Mint ahogyan a mű esetleges negatív morális következményeit is el kell választanunk a műalkotás<sub>m</sub> művészi értékének megítélésétől. Erre a kérdésre a későbbiekben még visszatérek.) Vagy: a műalkotások<sub>m</sub> nyilvános értékelésének folyamatát irányító normákat nem lehet teljes egészében visszavezetni az aktuálisan érvényes *társadalmi-politikai normákra*, illetve a szerző és a befogadók tényleges szociális helyzetére, hatalmi-politikai érdekeire stb. – jóllehet a művek időnként valóban igyekeznek kiszolgálni bizonyos politikai ízlésközösségek elvárásait. (Azaz egyetlen műalkotás<sub>m</sub> művészi értékét sem növeli vagy csökkenti pusztán az a tény, hogy a mű bizonyos politikai identitások artikulációjára vállalkozik.) Végül: a műalkotások<sub>m</sub> értékelését irányító normákat nem lehet visszavezetni a gazdasági racionalitásból fakadó normákra – miközben a művek fogyasztása jellemzően piaci környezetben zajlik, és ez az alkotások létrehozására is hatást gyakorol. (Értsd: önmagában a piaci siker vagy kudarc ténye nem legitimál semmilyen művészi értékítéletet.)

A mérsékelt autonomista tehát azt állítja, hogy a műalkotások<sub>m</sub> befogadását irányító normák magyarázatából kiküszöbölhetetlen az az elem, hogy a leírás valamelyik lényegi pontján a műalkotásokra<sub>m</sub> hivatkozunk. Mindemellett elismeri, hogy a magyarázatban másféle társadalmi gyakorlatok normái is szerepet kaphatnak – sőt, szerepet is kell kapniuk. (Szemben a radikális autonomistával, aki szerint egyenesen fogalmi hiba vagy kategóriahiba a műalkotások<sub>m</sub> értelmezését kommunikációs folyamatnak tekinteni, a műveket erkölcsi szempontból megítélni, vagy a művészi érték tényeit az aktuális befogadók társadalmi helyzetére, fogyasztói szokásaira vagy gazdasági érdekeire visszavezetni.)

A mérsékelt autonomisták tézise egyszerre leíró és normatív jellegű. RA azt állítja, hogy a műalkotás<sub>m</sub> értelmezésének és értékelésének folyamatát ténylegesen irányító normákban van *valami közös* – még akkor is, ha ez a tény nem hozzáférhető a normákat alkalmazó személyek perspektívájából.<sup>6</sup> (Elképzelhető, hogy a

<sup>6</sup> Tanulmányom egyik anonim bírálója úgy értelmezte a fenti leírást, mintha a mérsékelt autonomista a műalkotások<sub>m</sub> értelmezésének és értékelésének valamiféle *történelemfeletti*, azaz ízlésközösségeken átívelő normáit keresné – és hiányolta, hogy nem érvelek e normák létezésének lehetősége mellett. Mindazonáltal nem „történelemfelettségéről” van szó, hanem fogalmi absztrakcióról. (Vö.: a nyelvi udvariasság konvenciói koronként és társadalmi közegként feltűnően különböznek egymástól, a jó udvariasságelméletek mégis képesek azonosítani azokat az általános udvariassági elveket és stratégiákat, amelyek e sokféleség mögött állnak, a nyelvi cselekvéstípus funkciójában horgonyozva le a magyarázatot – anélkül, hogy bármiféle „történelemfeletti” normák létezését feltételeznék.) A mérsékelt autonomista abból indul

professzionális irodalomkritikus szerint az olvasóblogger vagy a booktuber nem műalkotásként fogadja be a szöveget, mivel nem fordít elég figyelmet a mű „nyelvi megalkotottságára” – ám lehet, hogy téved, ugyanis a valóságban mindkettejük tevékenységét ugyanazok az *implicit* értelmezői és értékelői normák irányítják; legfeljebb a művészi élmény utólagos reflexiójának mélységében van különbség.) Abban az értelemben viszont RA egyértelműen normatív elv, hogy azt állítja: ami nem felel meg a mérsékelt autonomista által javasolt leírásnak, azt nem a műalkotás<sub>m</sub> értelmezésének és értékelésének eseteként *kell* leírunk – még akkor sem, ha a nyilvános kritikai diskurzus résztvevői ezt másként gondolják. (Előfordulhat, hogy egy értelmező közösség tagjai szentül hiszik, hogy a műalkotás lényegéről beszélnek, amikor számon kérik egy dalszövegen, hogy szexista nézeteket „terjeszt”, függetlenül attól, hogy a szexizmus ténylegesen milyen funkciót tölt be az alkotás egészén belül – ám ez téves meggyőződés: ezek a személyek nem a műalkotásokat<sub>m</sub> értelmezik.) Természetesen a mérsékelt autonomistának nem kell *revizionista* elemzést nyújtania a tényleges műértői gyakorlatokról – minden attól függ, milyen elméletet fogad el az esztétikai normativitásról.

Rövid terminológiai megjegyzés: a szakirodalom szóhasználatával összhangban azokat az elméleteket nevezem az *esztétikai normativitás* elméleteinek, amelyek megadják a műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányító sajátos normák *általános formáját*. A megnevezés, mint látni fogjuk, kissé félrevezető, mert számos olyan elmélet létezik, amely az „esztétikai” kifejezést szűkebb értelemben használja, és megengedi, hogy a műalkotások<sub>m</sub> értelmezését és értékelését ne kizárólag (efféle szűkebb értelemben vett) esztétikai normák irányítsák. A *művész(et)i normativitás* talán pontosabb kifejezés lenne, de az egyszerűség kedvéért maradok a hagyományos megnevezésnél.

A mérsékelt autonomista számára az okozza a legkomolyabb nehézséget, hogy igen magas absztrakciós szinten kell megfogalmaznia az elemzését. Mi az, ami a művészet változatos gyakorlatait lényegileg összekapcsolja egymással, s egyúttal autonómiával ruházza fel a művészetet? Hogy választ adhasson a kérdésre, a mérsékelt autonomistának olyan elméletet kell kidolgoznia az esztétikai normativitásról, amely a műalkotások összes fontosabb esetére alkalmazható – miközben számot vet azzal a ténnyel, hogy a művészet eredendően kreatív tevékenység, s ezért a műalkotások osztálya logikailag nyitott (mind a tárgyak tulajdonságait, mind a művek szándékolt hatásmechanizmusait tekintve). Röviden: az esztétikai normativitás elméletének meg kell felelnie a *leíró adekvátság* kritériumának:

---

ki, hogy jól megválasztott konceptuális eszközökkel elvileg meg lehet ragadni azt, ami *lényegileg közös* a ténylegesen létező értelmezési és értékelési gyakorlatok eltérő normáiban; és ez sajátosan filozófiai, nem pedig művészetszociológiai vagy kultúrtörténeti feladat. Persze közel sem evidens, hogy valóban érdemes elvonatkoztatni az egyes értelmezési gyakorlatok nem közös elemeitől; lehet, hogy az eredményül kapott absztrakt fogalmi konstrukciónak egyszerűen nem lesz magyarázóereje. Ám az az állítás, hogy mindez nem is *lehetséges*, igazolásra szorul – a bizonyítás terhe pedig a mérsékelt autonomista ellenfelére hárul.



(LA) A műalkotás<sub>m</sub> értelmezésének és értékelésének folyamatát irányító normákat úgy kell meghatározni, hogy ezek a normák a műalkotások (és a hozzájuk tartozó művészi hatásmechanizmusok) heterogén osztályának minél több elemére érvényesek legyenek.

Másképpen fogalmazva: ha valami ténylegesen műalkotás, akkor olyannak kell lennie, hogy a műalkotások<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányító normák hatálya alá tartozhasson. (Függetlenül attól, hogy aktuálisan azok alá tartozik-e. Ritka esetben előfordulhat, hogy egy értékes műalkotást tévedésből lakás-díszítőelemként használnak a tulajdonosai, azaz nem műalkotásként<sub>m</sub> kezelik.) Természetesen ezt a kritériumot az esztétikai normativitás elmélete úgy is teljesítheti, hogy diszjunktív feltételeket határoz meg – értsd: a narratív művek esetében ezek és ezek a műalkotás<sub>m</sub> befogadását vezérlő normák, a propozicionális tartalmat nélkülöző, „tisztán” zenei vagy képzőművészeti alkotások esetében ezek és ezek, és így tovább... Ám az elméletnek csak akkor lesz magyarázóereje, ha arra a kérdésre is választ ad, hogy mi köti össze egymással ezeket a feltételeket – túl azon, hogy mindegyik az „esztétikai normativitás” címkéje alá tartozik.

LA nem tartalmaz filozófiai tézis, hanem az esztétikai normativitás elméleteire vonatkozó általános metodológiai elv, amely mindössze annyit köt ki: egy ilyen elmélet akkor elfogadható, ha a műalkotások minél tágabb körére lehet alkalmazni. Nem írja elő, hogy az elméletnek meg kellene határoznia a műalkotás fogalmát; az esztétikai normativitás természetével foglalkozó filozófus megteheti, hogy egyszerűen adottnak tekinti a „műalkotás” kifejezés extenzióját (ha a jelentését nem is), és ennek alapján fog neki a műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését vezérlő normák elemzésének. Ami józan módszertani döntésnek tűnik, elvégre nem lehet minden filozófiai feladatot egyetlen teoretikus projekt keretei között elvégezni. Mindazonáltal az esztétikai normativitás minden elmélete kapcsán érdemes feltenni azt a kérdést, hogy a szerző a „műalkotás<sub>m</sub>” fogalmát valamilyen művészetfogalom és -definíció alapján vezeti-e be (és ha igen, vajon a művészet esszencialista/funkcionalista vagy proceduralista elméletével dolgozik-e, ezekről lásd Abell 2012), vagy attól függetlenül.

Összefoglalva: a mérsékelt autonomista nincs könnyű helyzetben, mert az esztétikai normativitás olyan elméletére van szüksége, amely képes két különböző – és egymással részben ellentétes – magyarázati funkciót ellátni. Egyrészt elég általános leírást nyújt a műalkotások<sub>m</sub> befogadását irányító normákról ahhoz, hogy a műalkotások (és a hozzájuk tartozó művészi hatásmechanizmusok) minél tágabb körét magában foglalja (lásd LA). Másrészt viszont elég specifikusan határozza meg ezeket a normákat ahhoz, hogy el tudja választani egymástól a műalkotások<sub>m</sub> és a műalkotások (mint más fogalmi leírás alá tartozó tárgyak) értelmezését és értékelését vezérlő normákat (lásd RA).

Tanulmányom 2. részében röviden bemutatom az esztétikai normativitás klasszikus, háromelemű modelljét. Ez a modell a kérdéses normákat annak ré-

vén jellemzi, mit írnak elő (i) az esztétikai tapasztalat *tárgyával*, (ii) annak *módjával*, illetve (iii) az esztétikai tapasztalat (és azon keresztül a műalkotás<sub>m</sub>) sajátos *értékének* megragadásával kapcsolatban. A 3. részben pedig megvizsgálók három konkrét elemzési stratégiát, majd a mellett érvelek, hogy a mérsékelt autonomistának az esztétikai normativitás olyan elméletét kell választania, amely a művészi szempontból releváns tulajdonságok „tág” fogalmával dolgozik (lásd [i]), mivel csak így felelhet meg LA-nak; továbbá az elmélet vagy az esztétikai tapasztalat módjával (lásd [ii]), vagy a művészi értékkel kapcsolatban (lásd [iii]) erős megszorításokat vezet be, hogy biztosítsa az összhangot RA-val. Állításom szerint a mérsékelt autonomista céljainak jobban megfelel az az elmélet, amelyik az utóbbi megoldást választja, mint az, amelyik az előbbit.

## II. ESZTÉTIKAI NORMATIVITÁS

A kortárs analitikus művészetfilozófia az esztétikai normativitás jelenségeit hagyományosan az esztétikai (vagy művészi) érték kérdése felől közelíti meg. Érdekes módon még azok az elméletek is, amelyek a bevett álláspont, az esztétikai empirizmus [*aesthetic empiricism*] riválisaiként jelentek meg a színtéren – mint a Lopes-féle *network*-elmélet vagy Nick Riggle (2022) „kommunitárius” felfogása –, az esztétikai cselekvések normativitását az „esztétikai érték” terminusaiban írják le; jóllehet ezek az elemzések szakítanak azzal az elképzeléssel, hogy a normakövetést mint a személy *individuális döntését* a műalkotások (és más tárgyak) által felkínált esztétikai tapasztalat értékére kellene visszavezetnünk.<sup>7</sup> A továbbiakban kizárólag az esztétikai empirizmus álláspontjáról lesz szó. Annak érdekében, hogy megértsük, mit állítanak ezek a szerzők (Monroe C. Beardsley-től Mary Mothersillig, Jerrold Levinson-tól Malcom Buddig, és még hosszan folytathatnánk a névsorolvasást), James Shelley (2019) elemzését hívom segítségül, amely „az esztétikai érték alapértelmezett elméletének” fogalmára támaszkodik.

Shelley szerint az esztétikai érték „alapértelmezett” elmélete [*default theory of aesthetic value*] hagyományosan a következőt állítja: a műalkotások<sub>m</sub> értékét a művek perceptuális tulajdonságainak közvetlen észlelésére kell visszavezetnünk (ettől lesz az esztétikai érték *esztétikai*), továbbá a műalkotás<sub>m</sub> azért értékes, mert perceptuális tulajdonságainak közvetlen észlelése élvezetet okoz a befogadó számára (ettől lesz az esztétikai érték *érték*).<sup>8</sup> Az esztétikai normativitás alapértelmezett elméletét tehát így foglalhatjuk össze:

<sup>7</sup> Ezzel kapcsolatban lásd a 2. jegyzetet.

<sup>8</sup> Shelley nem a műalkotásokm, hanem általában véve a tárgyak esztétikai értékéről beszél; a megfogalmazást a mi céljainkhoz igazítottam.

(EN<sub>default</sub>) A műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányító normákra a következő igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a műalkotás perceptuális tulajdonságaira koncentrálnon, ezeket (ii) a közvetlen tapasztalat révén ragadja meg (érdeknélküli vagy kontemplatív módon), és (iii) a műalkotásokat az esztétikai tapasztalat közben átélt élvezet révén értékelje.

Szigorúan szólva a (iii) feltétel kapcsán felesleges normákról beszélnünk: ha a műalkotás valóban szép, akkor a látványa az elmélet szerint *automatikusan* élvezetet kelt a befogadóban. A néző vagy hallgató felelőssége csupán abban áll, hogy megfelelően észlelje a tárgy tulajdonságait (a perceptuális tulajdonságokat éppúgy, mint az ezekre ráépülő esztétikai tulajdonságokat). Azaz az alapértelmezett elmélet két elmélet kombinációjából áll: *szigorú (perceptuális) formalizmus* az esztétikai tulajdonságok tekintetében és *esztétikai hedonizmus* a művészi érték tekintetében – kiegészítve egy fontos ismeretelméleti megszorítással: kizárólag a kompetens befogadók által átélt élvezet tárja fel a műalkotás<sub>m</sub> valódi értékét. (Ezzel kapcsolatban lásd a Hume-féle „igaz ítésez” normatív ideálját.)<sup>9</sup>

Az esztétikai érték „alapértelmezett” elméletét ebben a formájában senki sem képviselte a filozófia története során, hiszen rendkívül implauzibilis. (Ez természetesen már a 18. századi esztétikai gondolkodók is pontosan tudták; sem Hume és a brit empiristák, sem Kant összetett elképzeléseire sem lehet ráhúzni a fenti gondolati sémát, még jelentős leegyszerűsítések árán sem.) Anélkül, hogy elvesznénk a részletekben, kiemelek két triviális problémát, mert ezek a későbbiekben még fontosak lesznek számunkra. Az irodalmi alkotások esetében jószerivel nincs értelme azt állítani, hogy a műveket a *perceptuális tulajdonságaik* ruháznák fel értékkel; továbbá számos olyan (jelentős) műalkotást ismerünk, amelyek semmilyen *evidens* értelemben nem okoznak élvezetet a befogadónak – vagy legalábbis nem ezért tartjuk őket értékesnek (Shelley 2019. 2). Mindazonáltal az esztétikai érték kérdésével foglalkozó analitikus művészetfilozófusok egészen a legutóbbi időig ezt az elméletet tekintették kiindulópontnak, és azt remélték, hogy az elemzés egyik vagy másik részletét módosítva, kiegészítve vagy a régieket új elemekkel helyettesítve az esztétikai normativitás védhető koncepciójához jutnak.

Az „alapértelmezett” elmélet legvonzóbb vonása, hogy első pillantásra meggyőző magyarázatot kínál a műalkotások iránti vonzalmunk jelenségére: *azért* szeretnénk esztétikai tapasztalatot átélni, mert ez a tapasztalat élvezetes – az élvezet pedig önmagában véve, belső (intrinzikus) értékénél fogva cselekvésre

<sup>9</sup> Hume (1757/1992. 237) megfogalmazásában: „csak a kifinomult érzékekkel párosuló, gyakorlat útján fejlesztett, az összehasonlítás módszerének alkalmazásával tökéletesített, és előítéletektől mentes határozott ítélőképesség jogosíthat fel valakit arra, hogy [igaz ítéseznek] tartsák”. Miként az idézet is mutatja, Hume leírása *jóval többet* foglal magában annál, mint hogy a befogadónak az esztétikai tapasztalat során helyesen kell használnia az érzékszerveit vagy az észlelőképességét.

motivál minket. Az esztétikai érték „tapasztalati” elméletei [*experiential theories of aesthetic value*] vagy más néven az értékempirista elméletek [*value empiricism, aesthetic empiricism*] szeretnék megőrizni az alapgondolatot: a műalkotásokat<sub>m</sub> a művek *esztétikai tapasztalata* teszi értékessé, és ez a tapasztalat *önmagában véve* értékes – jóllehet nem feltétlenül a hedonikus karaktere miatt. Ezért azt állítják: bármi legyen is az esztétikai tapasztalat, mindenképp igaz rá, hogy a befogadó úgy ítéli meg, érdemes átélnie; más szóval valamiféle pro-attitűddel viszonyul hozzá (lásd Van der Berg 2020. 3; Shelley 2022).<sup>10</sup>

Szintén vonzó sajátossága az „alapértelmezett” elméletnek, hogy sokak szerint jól ragadja meg az esztétikai tapasztalat fenomenális karakterét: az élmény során a tárgy a maga sajátos minőségeivel együtt *közvetlenül* adódik számukra. A perceptuális tulajdonságok észlelése efféle nem következtetési folyamat; legalábbis az ágens ilyennek éli meg. Azok a filozófusok, akik ragaszkodnak az esztétikai élmény ezen fenomenológiai jellemzéséhez, általában úgy járnak el, hogy azt állítják: a műalkotások *esztétikai tulajdonságait* még azokban az esetekben is közvetlenül ragadjuk meg, amikor ezek nem perceptuális tulajdonságokra épülnek rá (azaz az élmény közvetlensége nem feltétlenül az érzékszervi észlelésből fakad), valamint felismerésük az észlelés mellett másféle mentális képességek működésére is támaszkodik. (Gondoljunk például Marcel Duchamp *Forrásának szellemességére* vagy a műalkotások számtalan további jól ismert nem-perceptuális esztétikai tulajdonságára, például arra, hogy a mű tapasztalata *felémelő* és így tovább. A konceptuális művészet alkotásai vagy a *ready-made*-művek esztétikai tulajdonságairól lásd James Shelley 2003 és Noël Carroll 2004 emlékeztető vitáját.)

Akárhogy is, mindezek alapján meghatározhatjuk az esztétikai normativitás értékempirista elméletének általános formáját:

(EN<sub>általános</sub>) A műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányító normákra a következők igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a műalkotás esztétikai tulajdonságaira (vagy általában véve a műalkotás<sub>m</sub> értéke szempontjából releváns tulajdonságaira) koncentráljon, ezeket (ii) a közvetlen tapasztalat révén ragadja meg, és (iii) a műalkotás<sub>m</sub> az esztétikai tapasztalat révén/közvetítésével értékeli.

<sup>10</sup> Az értékempirizmus mindmáig domináns álláspont az analitikus művészetfilozófiában. A korábban említett *network*-elmélet mellett (lásd a 2. jegyzetet) egyetlen többé-kevésbé kidolgozott alternatívája létezik: az „auburniták” (az Auburn Egyetemen dolgozó néhány filozófus, Keren Gorodeisky, James Shelley, Eric Marcus és mások) megközelítése. Ezek a szerzők abból indulnak ki (erősen támaszkodva Susan Wolf 2011-es fontos tanulmányára), hogy a műalkotás<sub>m</sub> nem azért értékes, mert a műalkotás esztétikai tapasztalata értékes – hanem épp ellenkezőleg, a műalkotás esztétikai tapasztalata azért értékes, mert a műalkotás<sub>m</sub> értékes; az esztétikai értéket pedig további magyarázatra nem szoruló, *primitív fogalomként* kell kezelünk (lásd Gorodeisky 2021a, 2021b, 2023; Shelley 2010, 2011, 2023).

Az esztétikai normativitás egyes elméletei abban különböznek egymástól, hogy pontosan hogyan értik az „esztétikai tulajdonság” (vagy „a műalkotás<sub>m</sub> értéke szempontjából releváns tulajdonság”), a „közvetlen tapasztalat” és a „művészi érték” fogalmát. Azok a filozófusok, akik monista értékelmélettel dolgoznak, azt állítják, hogy a műalkotások<sub>m</sub> értékét csak *egyféle* érték határozza meg, és ezt általában „esztétikai értéknek” nevezik. (Függetlenül attól, hogy mennyire szűken vagy tágan értik az „esztétikai tulajdonság” fogalmát.)<sup>11</sup> A pluralista értékelméletek képviselői (pl. Stecker 2019) úgy gondolják, hogy a műalkotás<sub>m</sub> sajátos *művészi értékét* akár többféle érték is meghatározhatja (például a mű kognitív, episztemikus, morális stb. értéke) – amelyek közül a szűken értett esztétikai érték csupán az egyik.<sup>12</sup> Az értékpluralista legfontosabb feladata elválasztani egymástól a műalkotások művészi értékének szempontjából releváns értékeket azoktól az értékektől, amelyek nem járulnak hozzá a kérdéses tárgy művészi értékéhez. (Például: ha egyszer a művészettörténeti jelentőség a műalkotás<sub>m</sub> sajátos értékei közé tartozik, vajon a piaci érték miért nem?)

A továbbiakban megvizsgálók három elméletet: Alan H. Goldman (2006, 2013) *monista értékempirista* felfogását, Antonia Peacocke (2021, 2023) *pluralista értékempirizmusát*, valamint Noël Carroll (2002, 2012, 2015, 2016, 2022, 2023) *externalista elemzését*<sup>13</sup> az *esztétikai tapasztalatról*. A másik két szerzővel szemben Carroll nem az esztétikai empirizmus paradigmáján belül mozog: a művek értékét *nem* az esztétikai tapasztalat értékére szeretné visszavezetni (hanem a művészi projekt sikerére, mint látni fogjuk). Más tekintetben viszont ő sem lép ki az „alapértelmezett” elmélet által kijelölt keretek közül, hiszen a műalkotások<sub>m</sub> értelmezésének és értékelésének normativitásáról a megfelelő formai tulajdonságok helyes megragadásának terminusaiban kíván számot adni. A következő fejezetben arra leszek kíváncsi, hogy az egyes elméletekből az esztétikai nor-

<sup>11</sup> Sajnos ez gyakran komoly terminológiai zavar forrásává válik a kortárs szakirodalomban. Vannak szerzők, akik az „esztétikai” és a „művészi” [*artistic*] jelzőt minden szókapcsolatban egymás szinonimáiként használják; mások kizárólag a perceptuális tulajdonságokra ráépülő tulajdonságokat tekintik „esztétikai tulajdonságnak”, és az ezekre irányuló tapasztalat értékét hívják „esztétikai értéknek”; sőt, arra is van példa, hogy a szerző az értékpluralista álláspontját az „esztétikai érték” fogalmával vezesse be (mint teszi ezt Antonia Peacocke, akinek az elméletéről a III. részben lesz szó).

<sup>12</sup> Louise Hanson (2013) meggyőzően érvel a mellett, hogy tévedés a művészi értéket az érték önálló *fajtajának* tekinteni. Amikor azt mondjuk, hogy egy tárgy „művészi értékkel bír”, csupán annyit szeretnénk állítani, hogy a tárgy *jó műalkotás*. Aki azt kérdezi, miben különbözik a tárgy művészi értéke az összes többi értékétől (mint például Hanson vitapartnere, Dominic McIver Lopes 2011), ugyanúgy kategóriahibás kérdést tesz fel, mint a Gilbert Ryle könyvében szereplő vendég, aki miután végiglátogatta az egyetem összes helyiségét, az iránt érdeklődik, hogy „de hol van az egyetem?” (Ryle 1969/1999. 23). A *művészi érték* semleges fogalom, használata nem kötelez el bennünket semmilyen tartalmas művészettfilozófiai álláspont mellett; én is így használom a kifejezést a szövegben.

<sup>13</sup> Az externalista elméletek az esztétikai tapasztalatot annak sajátos tárgya alapján határozzák meg, nem pedig a tapasztalat fenomenális jellegzetességeire hivatkozva, miként az internalista elméletek. (A különbséghez lásd pl. Shelley 2022.)

mativitás miféle felfogása „bontható ki”, és ezek mennyiben felelnek meg a mérsékelt autonomista céljainak. Az elméleteket rendkívül szűkszavúan fogom bemutatni; ezúttal nem a finom részletek érdekelnek, hanem az, hogy miféle stratégiát érdemes követnie a mérsékelt autonomistának, ha azt szeretné, hogy az esztétikai normativitásról alkotott modellje mind RA-val, mind LA-val összhangban álljon.

### III. HÁROM STRATÉGIA

Az elméleteket nem találomra választottam ki: a mérsékelt autonomista hozzávetőleg háromféle úton indulhat el, amennyiben az EN-sémára épülő modelljét szeretné összeegyeztetni RA-val és LA-val; Goldman, Peacocke és Carroll elemzése (kis módosításokkal) ezt a három lehetőséget illusztrálja.

Ami a leíró adekvátság kritériumát (LA) illeti, a mérsékelt autonomistának az EN-séma (i) feltételéhez biztosan hozzá kell nyúlnia: elméletének az esztétikai tulajdonságok (vagy általában véve a műalkotás<sub>m</sub> értékének szempontjából releváns tulajdonságok) „tág” fogalmával kell dolgoznia. Egyedül így biztosítható, hogy a műalkotás<sub>m</sub> értelmezésének és értékelésének normái a műalkotások legváltozatosabb típusaira is alkalmazhatók legyenek (vagy legalábbis meglegyen ennek az elvi lehetősége).<sup>14</sup>

Ami a relatív autonómia követelményét (RA) illeti, a mérsékelt autonomista három lehetőség közül választhat: vagy a műalkotásra<sub>m</sub> irányuló tapasztalat *módjával* (lásd például Peacocke „liberális” értékempirizmusát), vagy a műalkotás<sub>m</sub> sajátos *értékével* (lásd Carroll elméletét, amely az esztétikai tapasztalat externalista elemzéséből bontja ki a műalkotás<sub>m</sub> értékelésének kritériumait) kapcsolatban fogalmaz meg megszorításokat – vagy egyszerre *mindkettővel* kapcsolatban (lásd Goldman monista értékempirizmusát).

Miért kell az esztétikai normativitás elméletének az esztétikai tulajdonságok „tág” fogalmát használnia? Az indok pofonegyszerű: ha a modellünkben az esztétikai tapasztalat kizárólag a művek perceptuális tapasztalatára visszavezethető esztétikai tulajdonságaira irányulhat, akkor ezzel kizárjuk az esztétikai tapasztalat köréből azon műalkotások<sub>m</sub> tapasztalatát, amelyeknek nincsenek ilyen tulajdonságaik – vagy amelyek értékét intuíciónk (és a bevett értelmezési hagyományok)

<sup>14</sup> Máskülönb az elmélet képviselőjének azt kellene állítania: vannak olyan műalkotások, amelyekhez nem tartoznak olyan normák, amelyek a műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányítják. (Természetesen ez sem elgondolhatatlan álláspont: ha az esztétikai normativitásról szóló elméletünket valamilyen erősen *revizionista* művészetelméletre támaszkodva fogalmazzuk meg, akkor nyugodt szívvel kijelenthetjük, hogy a kérdéses tárgyak valójában nem műalkotások – így nem probléma, hogy nem tartoznak a műalkotások<sub>m</sub> befogadását vezérlő normák hatálya alá. Ezzel a lehetőséggel tanulmányom hátralévő részében nem foglalkozom.)

mány) szerint nem az ilyesféle tulajdonságaikra kell visszavezetnünk. Példának okáért – csak hogy ne menjünk messzebb – az irodalmi művek többségét. Félreértés ne essék: természetesen a mérsékelt autonomista számára tökéletesen elfogadható egy olyan elmélet, amely azt állítja, hogy a műalkotásokat<sub>m</sub> kizárólag a perceptuális úton hozzáférhető formai jellemzői ruházzák fel *esztétikai értékkel* – ha egyúttal elfogadja, hogy másféle művészi értékek is léteznek, ezek felismeréséhez pedig a műalkotás<sub>m</sub> másféle tulajdonságainak megragadásán keresztül vezet az út.<sup>15</sup>

A szóban forgó elméletek megfelelnek ennek a feltételnek: mindegyik a művészi érték szempontjából releváns tulajdonságok „tág” fogalmával dolgozik. Goldman (2006, 2013) szerint az esztétikai tapasztalat a mű *bármilyen* tulajdonságának megragadását magában foglalhatja – még az is megtörténhet, hogy a művészi élmény során morális vagy politikai tartalmú „felismerésekre” jutunk. Ám nem ettől lesz az esztétikai tapasztalat értékes, hanem attól, hogy a műalkotás<sub>m</sub> egyszerre az összes mentális képességünket „mozgósítja”, feladatot ad nekik – mi pedig engedjük, hogy az olvasás, filmnézés, zenehallgatás stb. komplex élménye magával ragadjon bennünket. Az esztétikai tapasztalat éppen *e gazdagságában* különbözik minden más tapasztalattól: a személy teljes lényében, minden elméleti fakultását „csúcsra pörgetve” átéli a műalkotás<sub>m</sub> kínálta élményt – ami önmagában véve, sajátos fenomenális minősége révén értékes tapasztalat.<sup>16</sup> Goldman monista értékempirizmusát alapul véve a következő elmélethez juthatunk az esztétikai normativitásról:

(EN<sub>Goldman</sub>) A műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányító normákra a következő igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a mű összes olyan tulajdonságára koncentráljon, amely ténylegesen hozzáférhető a mentális képességeinek megfelelő használata révén, (ii) a lehető legteljesebb mértékben élje át az élményt, amelyet a különböző mentális képességek együttes működése kínál számára a mű közvetlen tapasztalata során, (iii) a műalkotás<sub>m</sub> sajátos értékét az élmény fenomenális karakterének minősége alapján ítélje meg.

Antonia Peacocke (2021) szintén értékempirista elméletet terjeszt elő, ám csak egyetlen – igaz, elég lényeges – ponton módosítja a hagyományos EN-sémát: azt állítja, hogy a monista értékelméletek semmilyen szempontból nincsenek fölényben pluralista riválisaikkal szemben. Természetesen Peacocke is az esztétikai tulajdonságok „tág” fogalmára támaszkodik: jóllehet azt állítja, hogy az esztétikai tapasztalat a tárgyak „érzéki tulajdonságaira” [*sensory features*] irányul, ám ezt a fogalmat olyan általános értelemben használja, hogy a művek repre-

<sup>15</sup> Goldman (2013. 325) értelmezése szerint ilyen lenne például Peter Kivy (2011) elmélete.

<sup>16</sup> Az elmélet valamivel részletesebb bemutatásához lásd Bárány (2023. 36–40).

zentációs tartalmának, műfaji-stilisztikai jellemzőinek és mindenféle relációs tulajdonságának felismerését is magában foglalja. Későbbi tanulmányában még ezeken a megszorításokon is lazít, amikor az esztétikai tapasztalat tárgyát a tárgy azon tulajdonságaként határozza meg, amelyek megragadása szükséges ahhoz, hogy a tapasztalatot az „esztétikai tárgy” megfelelő tapasztalatának tartsuk (Peacocke 2023. 95). Bár ez a leírás annyira általános, hogy már-már semmitmondó, szervelesen illeszkedik a szerző stratégiájához: Peacocke-nak az a célja, hogy az értékempirista elemzést mentesítse mindenfajta megkötéstől, amely az esztétikai tapasztalat tárgyra vagy sajátos értékére vonatkozik – megőrzendő az értékempirizmus alap gondolatát, miszerint az esztétikai tapasztalat lényegét annak speciális módjában vagy az élmény sajátos fenomenális karakterében kell megragadnunk.

Ha viszont a művészi érték (és az ezeknek megfelelő tulajdonságok) fogalmát ennyire általánosan – Peacocke kifejezésével: „liberálisan” – határozzuk meg, az esztétikai tapasztalat sajátos módjáról sem adhatunk részletes leírást. Nem hivatkozhatunk egyszerűen az élvezetre, mint a hedonisták, vagy mondjuk a mentális képességek összjátékának magával ragadó élményére, mint Goldman; hiszen ezek az elemzések explicit módon kizárják, hogy a műalkotások<sub>m</sub> tapasztalatának másféle (mondjuk kognitív, episztemikus, morális vagy épp instrumentális) értéke is legyen. Peacocke ezért a következőt javasolja: a műalkotás<sub>m</sub> értéke olyasvalami, ami *kizárólag* a tárgy közvetlen fenomenális tapasztalatában [*firsthand phenomenal experience*] táruhat fel – vagy legalábbis ebben a tapasztalatban táruhat fel igazán *intenzív módon* (Peacocke 2021. 172). A szerző példájával: amennyiben egy tárgy (mondjuk egy filmjelenet) ugyanolyan vicces hatást kelt, ha valaki leírja, mint ha a saját szemünkkel látjuk a moziban, a tárgy komikus értéke nem tartozik hozzá a művészi értékéhez; ellenkező esetben viszont igen (Peacocke 2023. 94). És ugyanez áll mindenfajta tulajdonságra és értékre – azokra is, amelyeket hagyományosan nem szokás a művészi érték körébe sorolni. Röviden: amennyiben a tárgy értékének intenzív megragadásához szükség van az esztétikai tapasztalatra, akkor az az érték a tárgy tapasztalatának *sajátos* értéke. Peacocke elmélete alapján a következő módon modellezhetjük az esztétikai normativitást:

(EN<sub>Peacocke</sub>) A műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányító normákra a következő igaz: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a mű olyan tulajdonságaira koncentráljon, amelyek intenzív megragadása bármilyen szempontból értékes számára, ezeket (ii) a mű közvetlen fenomenális tapasztalata révén ragadja meg, és (iii) a műalkotás<sub>m</sub> az esztétikai tapasztalat révén/közvetítésével értékelje.

Goldmannel és Peacocke-kal szemben Carroll első pillantásra az esztétikai tapasztalat „szűk” fogalmával dolgozik. Állítása szerint az esztétikai tapasztalatot a tárgya révén kell meghatároznunk; a szerző tehát *externalista* elemzéssel áll elő.



Még hozzá a következő módon: az esztétikai tapasztalat vagy (a) a tárgy formai tulajdonságaira, vagy (b) a tárgy esztétikai tulajdonságaira,<sup>17</sup> vagy (c) a mű formájának és esztétikai tulajdonságainak kölcsönös együttműködésére [*interaction*] irányul, vagy (d) arra, hogy hogyan hatnak a mű formai, esztétikai tulajdonságai, illetve ezek kölcsönös együttműködése a befogadók reakcióira.<sup>18</sup>

Carroll meghatározása valóban elég formalista szellemű definíciónak tűnik – ám ez csupán a látszat. A szerző a „forma” fogalmát rendkívül tágan érti (vö. Goldman 2013. 327): minden olyan művészi döntés ide tartozik, amelynek hatása van a mű szándékolt hatásmechanizmusára. Carroll visszatérő példája: ha a drámaíró a történeti Adolf Hitlert választja tragédiájának főhőséül, nem csupán morális hibát követ el, hanem formai és esztétikai hibát is – hiszen a nézők nem lesznek képesek szájalmat érezni, mikor szembesülnek a főszereplő bukásával, márpedig ez lenne a dolguk (Carroll 1996/2001. 302–304; 2012. 175–176; 2015. 183–187).

Carroll leszögezi, hogy a morális hiányosság csak *mint formai probléma* válhat esztétikai hiányossággá (Carroll 2015. 187). Ám azt is hangsúlyozza, hogy ebben az esetben a műnek *éppen azért* nem sikerült a megfelelő pszichológiai reakciót kiváltania a nézőkből, mert ennek morális akadályai voltak (Carroll 1996/2001. 304; 2015. 185). Ami nem nagyon jelenthet mást, mint hogy az esztétikai tapasztalatnak időnként a mű morális, episztemikus (stb.) tulajdonságaira is kell irányulnia. Ezek ugyanis egytől egyig befolyásolhatják a mű hatásmechanizmusát – és így meghatározhatják a műalkotás<sub>m</sub> értékét.

Carroll szerint a műalkotás<sub>m</sub> értéke azon áll vagy bukik, hogy a műnek – különböző formai döntések sorozatán keresztül – sikerült-e megvalósítania a kitűzött céljait. Ennek megállapításához nincs szükség arra, hogy az esztétikai tapasztalat során bármiféle élvezetet éljünk át (jóllehet ez gyakran megtörténik), vagy úgy tekintsük, hogy a tapasztalat „önmagában véve” értékes. Vannak művek, amelyeknek nem céljuk élvezetet kelteni a befogadóban, vagy éppen hidegen hagyják az értelmezőt (mondjuk mert nem érdeklődik az adott műfaj iránt) – ettől még az értéküket meg lehet állapítani, ha felmérjük, hogy a mű mire vállalkozott, és milyen művészi eszközöket választott a céljának eléréséhez.<sup>19</sup> Mint látható, Carroll a művészi érték monista koncepciójával dolgozik: a műalkotás<sub>m</sub> értékét kizárólag az határozza meg, hogy sikerült-e megvalósítania a célkitűzését. Ennek megfelelően nincs értelme megkülönböztetni egymástól

<sup>17</sup> Carroll az esztétikai tulajdonságok mellett – azok egyik altípusaként – a művek expresszív tulajdonságait is megemlíti (ilyen például: „a vers *bizakodó* zárata”); az egyszerűség kedvéért ezeket most nem vettem fel a meghatározásba.

<sup>18</sup> A negyedik feltétel időnként hiányzik, lásd például Carroll 2012. Goldman (2013. 329) joggal jegyzi meg: pontosan ez az – ti. a tárgy tulajdonságainak kölcsönös egymásra hatására adott befogadói reakciók sorozata –, amit ő esztétikai tapasztalaton ért.

<sup>19</sup> Carroll (2016. 9–13; 2022. 15–16) részletesen elmagyarázza, hogy a kritikusnak (vagy a kompetens műértőnek) mit kell tennie, hogy érvényes hipotézist alkothasson a mű *konstitutív céljáról* vagy *szándékáról*. Ezek a részletkérdések számunkra most nem fontosak.

a művészi érték különböző típusait – a morális, episztemikus stb. „problémák” csak *formai problémákként* jöhetnek szóba a műalkotás<sub>m</sub> értékelése során (Carroll 2023. 12–15). Igaz, Carroll időnként azt is hozzáteszi, hogy a kritikusként a művészi projekt „tágabb kulturális jelentőségét” is mérlegelnie kell (Carroll 2016. 9–10, 2022. 16–17), illetve át kell gondolnia, hogy a művészi cél megvalósítása egyáltalán „megérte-e az erőfeszítést” (Carroll 2022. 16). Ezek azonban a szó szoros értelmében nem a műalkotások<sub>m</sub> minőségére vonatkozó értékelések. Carroll elméletét az esztétikai normativitásról tehát így foglalhatjuk össze:

(EN<sub>Carroll</sub>) A műalkotás<sub>m</sub> értelmezését és értékelését irányító normákra a következők igazak: előírják, hogy a befogadó az esztétikai tapasztalat során (i) a műalkotás tágan értett formai tulajdonságaira koncentráljon (amelyeket a szűken értett esztétikai, illetve morális, kognitív stb. tulajdonságai alapozhatnak meg), ezeket (ii) a közvetlen tapasztalat révén ragadja meg, és (iii) a műalkotást<sub>m</sub> annak alapján értékelje, hogy milyen mértékben sikerült megvalósítania a sajátos célját.

Vajon a mérsékelt autonomistának melyik stratégiát érdemes követnie? Szerintem egyértelműen a harmadikat. Egyebek közt a következők miatt gondolom ezt:

1. Nem világos, hogy a monista értékempirizmus Goldman-féle változata valóban megfelel-e LA-nak – márpedig a mérsékelt autonomista ilyen elméletet keres. Léteznek olyan műalkotások, amelyek egészen egyszerűen nem adnak feladatot az összes mentális „fakultásnak”: az absztrakt minimalista festmények vagy a konceptuális művészet bizonyos alkotásai nem teszik próbára az észlelőképességünket, a tárgyias költészetnek (olykor) nincs morális dimenziója, a hiperrealista fotók nem nagyon piszkálják fel a képzeletünket (illetve nem a képzeletünket piszkálják fel), és így tovább. Goldman leírása csak bizonyos típusú műalkotásokra áll, és azok közül is csupán a *legjobbakra*; márpedig a kevésbé „szélessávú” alkotások, továbbá a közép-szerű művek értelmezését és értékelését is normák irányítják – amelyek működéséről az elméletünknek számot kellene adnia.<sup>20</sup>

2. A Peacocke-féle pluralista értékempirizmus viszont RA-val kapcsolatban nem teljesít jól: ha a mérsékelt autonomista ilyesféle elemzést választ, nem fog-

<sup>20</sup> Mi több, Goldman elemzéséből az következik, hogy kizárólag az *együtműködő* befogadó képes felmérni egy műalkotás<sub>m</sub> értékét – hiszen egyedül ő élheti át azt a magával ragadó élményt, amelyet a (nagyyszerű) műalkotás kínál számára. Ez azonban szerintem tévedés: a kompetens befogadó képes elképzelni, hogyan hatna rá a műalkotás, ha teljesen átadná magát az élménynek – anélkül, hogy ezt ténylegesen megtenné. Nincs semmilyen pszichológiai akadály, hogy megértsük, milyen morális érzelmi reakciókat vár tőlünk a műalkotás, hogyan szeretne hatni a képzeletünkre, milyen interpretációs tevékenységekre sarkall bennünket a bonyolult metaforák használatával – és ehhez nem szükséges, hogy a kérdéses műveleteket maradéktalanul végrehajtsuk. Carroll (2016. 7) hasonló ellenvetést fogalmaz meg általában véve az értékempirista elemzésekkel szemben.

ja tudni meggyőzően elmagyarázni, miért éppen az általa javasolt a normák irányítják a műalkotások<sub>m</sub> értelmezését és értékelését. Hiszen *bármilyen* tárgyat megközelíthetünk úgy, ahogyan Peacocke leírja; a koncertjegy közvetlen fenomenális tapasztalatában is intenzíven feltárulhat a tárgy presztízsvértéke. Mint említettem, az esztétikai normativitás elméletének nem kell meghatároznia a művészet fogalmát; teljesen legitim döntés, ha a filozófus a „műalkotás” kifejezés előzetesen adott extenziójára támaszkodik. A mérsékelt autonomista azonban mégiscsak a mellett szeretne érvelni, hogy a művészet gyakorlata részben elkülönül más társadalmi gyakorlatokról, és ehhez Peacocke elmélete nem biztosít megfelelő teoretikus eszköztárat. (Valószínűleg azért, mert nem is ez a célja; talán ezért beszél a szerző a tárgy *esztétikai* értékéről, nem pedig a *művészi* értékéről.)

3. A mérsékelt autonomista számára elsősorban azért lehet vonzó Carroll elmélete, mert mindkét elvnek megfelel. Minden műalkotásnak<sub>m</sub> van sajátos konstitutív célja; talán ez a legáltalánosabb tulajdonság, amely egyaránt jellemzi a tudatfolyam-regényeket, a *ready-made*-alkotásokat, a balettelőadásokat és a háromperces popszámokat – azaz az összes létező és elképzelhető műalkotást (lásd LA). Carroll elmélete végső soron azt állítja: a műalkotásokat<sub>m</sub> *a saját terminusaikban kell megértenünk*. Szokás szerint valami hasonlót értünk autonómián (lásd RA): a „törvényeket” vagy „szabályokat” nem külső ágens oktroyálja ránk, hanem a gyakorlat résztvevőiként mi alakítjuk ki magunk számára. És mi lenne racionálisabb belső norma annál, hogy a műalkotások<sub>m</sub> tapasztalatának a művek *tényleges* tulajdonságaira kell irányulnia, továbbá a műalkotások<sub>m</sub> értékét annak alapján kell megállapítanunk, hogy a műveknek sikerült-e megvalósítaniuk, amire eredetileg vállalkoztak?

## IRODALOM

- Abell, Catharine 2012. Art: What it is and why it matters. *Philosophy and Phenomenological Research*. 85/3. 671–691. DOI:10.1111/j.1933-1592.2011.00498.x
- Bárány Tibor 2023. Értékes nyomok. A krimi esztétikai értékének kérdése a kortárs analitikus művészetfilozófiában. *Helikon*. 69/1. 27–45. DOI:10.57226/Hel.2023.1.2
- Carroll, Noël 1996/2001. Moderate moralism. In *Beyond aesthetics*. Cambridge University Press. 293–306.
- Carroll, Noël 2002. Aesthetic experience revisited. *British Journal of Aesthetics*. 42/2. 145–168. DOI:10.1093/bjaesthetics/42.2.145
- Carroll, Noël 2004. Non-perceptual aesthetic properties: Comments for James Shelley. *British Journal of Aesthetics*. 44/4. 413–423. DOI:10.1093/bjaesthetics/44.4.413
- Carroll, Noël 2012. Recent approaches to aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 70/3. 165–177. DOI:10.1111/j.1540-6245.2012.01509.x
- Carroll, Noël 2015. Defending the content approach to aesthetic experience. *Metaphilosophy*. 46/2. 171–188. DOI:10.1111/meta.12131

- Carroll, Noël 2016. Art appreciation. *Journal of Aesthetic Education*. 50/4. 1–14. DOI:10.5406/jaesteduc.50.4.0001
- Carroll, Noël 2022. Forget taste. *Journal of Aesthetic Education*. 56/1. 1–27. DOI:10.5406/15437809.56.1.01
- Carroll, Noël 2023. Two approaches to aesthetic experience. *Journal of Aesthetic Education*. 57/4. 1–17. DOI:10.5406/15437809.57.4.01
- Dodd, Julian 2013. Artistic value and sentimental value: A reply to Robert Stecker. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 71/3. 282–288. DOI:10.1111/jaac.12024
- Dodd, Julian 2014. On a proposed test for artistic value. *British Journal of Aesthetics*. 54/4. 395–407. DOI:10.1093/aesthj/ayu028
- Goldman, Alan H. 2006. The experiential account of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 64/3. 333–342. DOI:10.1111/j.1540-594X.2006.00211.x
- Goldman, Alan H. 2013. The broad view of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 71/4. 323–333. DOI:10.1111/jaac.12031
- Gorodeisky, Keren 2021a. On liking aesthetic value. *Philosophy and Phenomenological Research*. 102/2. 261–280. DOI:10.1111/phpr.12641
- Gorodeisky, Keren 2021b. The authority of pleasure. *Noûs*. 55/1. 199–220. DOI:10.1111/nous.12310
- Gorodeisky, Keren 2023. Aesthetic value: The view from here. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 81/1. 85–86. DOI:10.1093/jaac/kpac069
- Hanson, Louise 2013. The reality of (non-aesthetic) artistic value. *Philosophical Quarterly*. 63/252. 492–508. DOI:10.1111/1467-9213.12026
- Hume, David 1757/1992. A jó ízlésről. Ford. Takács Péter. In *Hume összes esszéi I.* Budapest, Atlantisz. 222–244.
- Kivy, Peter 2011. *Once-told tales. An essay in literary aesthetics*. Oxford, Wiley–Blackwell.
- Kubala, Robbie 2020. Aesthetic obligations. *Philosophy Compass*. 15/12. 1–13. DOI:10.1111/phc3.12712
- Lopes, Dominic McIver 2011. The myth of (non-aesthetic) artistic value. *Philosophical Quarterly*. 61/244. 518–536. DOI:10.1111/j.1467-9213.2011.700.x
- Lopes, Dominic McIver 2015. Aesthetic experts: guides to value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 73/3. 235–246. DOI:10.1111/jaac.12170
- Lopes, Dominic McIver 2018. *Being for beauty. Agency and aesthetic value*. Oxford, Oxford University Press.
- Peacocke, Antonia 2021. Let's be liberal: An alternative to aesthetic hedonism. *British Journal of Aesthetics*. 61/2. 163–183. DOI:10.1093/aesthj/ayaa033
- Peacocke, Antonia 2023. What makes value aesthetic? *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 81/1. 94–95. DOI:10.1093/jaac/kpac065
- Riggle, Nick 2022. Toward a communitarian theory of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 80/1. 16–30. DOI:10.1093/jaac/kpab060
- Ryle, Gilbert 1969/1999. *A szellem fogalma*. Ford. Altrichter Ferenc. Budapest, Osiris.
- Shelley, James 2003. The problem of non-perceptual art. *British Journal of Aesthetics*. 43/4. 363–378. DOI:10.1093/bjaesthetics/43.4.363
- Shelley, James 2010. Against value empiricism in aesthetics. *Australasian Journal of Philosophy*. 88/4. 707–720. DOI:10.1080/00048400903207104
- Shelley, James 2011. Hume and the value of the beautiful. *British Journal of Aesthetics*. 51/2. 213–222. DOI:10.1093/aesthj/ayr007
- Shelley, James 2019. The default theory of aesthetic value. *British Journal of Aesthetics*. 59/1. 1–12. DOI:10.1093/aesthj/ayy044

- Shelley, James 2022. The concept of the aesthetic. In Edward N. Zalta (szerk.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2022 Edition). URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2022/entries/aesthetic-concept/>>.
- Shelley, James 2023. A simple theory of aesthetic value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 81/1. 98–100. DOI:10.1093/jaac/kpac064
- Stecker, Robert 2013. Testing artistic value: A reply to Dodd. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 71/3. 288–289. DOI:10.1111/jaac.12025
- Stecker, Robert 2015. Entangled values: A reply to Dodd. *British Journal of Aesthetics*. 55/3. 393–398. DOI:10.1093/aesthj/ayv021
- Stecker, Robert 2019. *Intersections of value: Art, nature, and the everyday*. Oxford, Oxford University Press.
- Van der Berg, Servaas 2020. Aesthetic hedonism and its critics. *Philosophy Compass*. 15/1. 1–15. DOI:10.1111/phc3.12645
- Wolf, Susan 2011. Good-for-nothings. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*. 85. 47–64. DOI:10.1093/acprof:oso/9780195332803.003.0006