

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-Imregyh Monika: *Életmód, asztrológia és mágia a reneszánszban*

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

A cselekvésben lévő esztétikai tapasztalat*

Első pillantásra akár meglepőnek is tűnhet, hogy az elmúlt évtizedek újszerű elmefilozófiai megközelítéseinek, az ún. 4E (*embodied, embedded, enactive, extended mind*) elméleteknek (Kondor 2022) a képviselői az utóbbi időben sorra látszanak az esztétikai tapasztalat, illetve maga az esztétika problémája felé fordulni. Ettől nem függetlenül az a tendencia is felerősödött, hogy hajlamosak legyenek felfedezni saját elgondolásaikban a filozófiai hagyomány bizonyos részeihez (Laki 2021), többek között a klasszikus pragmatizmushoz (Golden 2021) vezető szálakat. Az alábbiakban ezeket a gondolati párhuzamokat követem nyomon az esztétikai tapasztalat vonatkozásában John Dewey klasszikus kérdésfeltevésétől Mark Johnson, Alva Noë, valamint Shaun Gallagher kortárs válaszáig. Ennek során amellet fogok érvelni, hogy a 4E elméletek képviselői által megfogalmazott újszerű esztétikai kísérletek igazán termékeny gondolatai már Dewey-nál is megtalálhatóak, azok a pontok ugyanakkor, ahol az érintett szerzők ezen túlmutató állításokat tesznek, nem tudnak igazán meggyőzőek lenni.

Ahogy Dewey-nak az esztétikai tapasztalatról alkotott felfogása egyenesen következik a tapasztalat általa adott általános ismeretelméleti elemzéséből, úgy valójában a 4E képviselői is megkerülhetetlen módon ütköztek bele saját elméleti építkezésük során az esztétikai tapasztalat kérdésébe. A közös pontot az a megközelítés jelenti, amely szerint minden emberi tevékenység, viselkedés, megértés végső soron az organizmusnak a környezetével való kölcsönhatásaként írható le. Ennek nyomán a 4E elméleteket Hutto (2015) összefoglalóan externalistáknak nevezi a hagyományos internalistákkal szembeállítva, amit Manzotti (2011) a művészet általa externalistának nevezett elméleteit összegyűjtő szerkesztett kötetének előszavában a következőképpen határoz meg: *az elme egy bizonyos aspektusát olyan események, folyamatok és körülmények alkotják, amelyekben az alany testéhez képest külsőddleges világ is érintett*. Ebből következően pedig a 4E

* A tanulmány megírása az NKFIH/OTKA K 132911 pályázat támogatásával történt. Köszönettel tartozom továbbá hasznos tanácsaikért a HUN-REN BTK Filozozófiai Intézet Ismeretelméleti Osztálya tagjainak, valamint a szám szerkesztőinek és a két bírálónak.

képviselőinek – a klasszikus pragmatistákhoz hasonlóan, voltaképpen őket követve – egy externalista, azaz *szituatív esztétikára* lesz szükségük, ami egyúttal az esztétika ismeretelméleti dimenziójának, illetve általános hatókörének kiterjesztéséhez is vezet. Burnett és Gallagher (2020. 162) Alva Noë vállalkozása kapcsán úgy fogalmaz, hogy amiről itt szó van, az egy arra tett kísérlet, hogy létrejöjjön egy „az eszközhasználatot középpontba állító kiterjesztett és aktív externalista leírás, amely megfelelően tud számot adni a művészetről és az esztétikai tapasztalatról”.

I. AZ ESZTÉTIKAI TAPASZTALAT SAJÁTOS FORMÁJA

A 20. századi angol-amerikai esztétika Dewey-től Dantóig ívelő történetét Richard Shusterman (1997. 32–33) némi provokatív éllel az esztétikai tapasztalat hanyatlásaként írja le. Úgy látja, hogy Dewey lényegileg evaluatív, fenomenológiai és transzformatív elképzelésének fokozatosan át kellett adnia a helyét egy tisztán leíró, szemantikus jellegű megközelítésnek, amely elsődleges céljának a demarkációt, azaz a művészetnek az emberi létezés más területeiről való lehatárolását tekintette, míg Dewey a saját átfogó naturalizmusának jegyében ennek épp az ellenkezőjében volt érdekelt.

Tulajdonképpen ez állt az analitikus esztétikán belül Monroe Beardsley (1958; 1969) és George Dickie (1965; 1974) között lefolyt vita középpontjában is. Dickie (2005) visszatekintve elismeri Beardsley érdemeit abban, hogy kiszabadította az analitikus esztétikát az *intencionális*, illetve az *affektív tévedés* (*intentional and affective fallacy*) csapdájából azzal, hogy a figyelmet az *esztétikai tárgyra* (*aesthetic object*) irányította. Az esztétikai tárgy genusa az észlelési tárgy (*perceptual object*), megkülönböztető jegye pedig Beardsley javaslata szerint a szubjektivisták ajánlatokkal szemben – amelyek ezek volnának: a) sajátos motiváció vagy szándék a tárgy létrehozása mögött, b) sajátos hatás azokra, akik megtapasztalják a tárgyat, c) sajátos attitűd, amivel a befogadók közelítenek a tárgyhoz – azokban az objektív tulajdonságokban keresendő, amelyekkel csak és kizárólag az esztétikainak nevezett tárgyak rendelkeznek. Ugyanakkor ez a művészet meghatározására tett kísérlete „az esztétikai érték védelmében belül jelent meg, ami azt mutatja, hogy művészetfilozófiáját az »esztéticizmusának« rendelte alá” (Dickie 2005. 176), így végső soron nem tudott kielégítő magyarázattal szolgálni az eredetileg felvetett kérdésre, ami lehetővé és szükségessé tette az intézményi, illetve történeti kontextusokra építő magyarázati rendszerek kidolgozását.

Az esztétikai tapasztalat témája John Dewey életművében belül már egyik főművében, a *Tapasztalat és természetben* (Experience and Nature, 1925) megjelenik egy fejezet erejéig, majd *A művészet mint tapasztalat* (Art as Experience, 1934) című könyvben nyer részletes kidolgozást. Erre az első William James-előadások megtartására a Harvardtól 1931-ben kapott felkérés adott alkalmat,

aminek Dewey eredetileg a *Művészet és esztétikai tapasztalat* címet választotta (Shusterman 2014. 18).

Dewey megközelítése egyaránt különbözött a korban uralkodónak tekinthető formalizmustól, illetve expresszionizmustól (Alexander 2016. 63). Ismeretelméleti naturalizmusából következően az esztétikát is a testben élő emberi szervezet természetes szükségleteiben, felépítésében és tevékenységeiben kívánta megalapozni (Shusterman 2001. 97); fő törekvése, hogy „helyreállítsa az esztétikai tapasztalat folytonosságát az élet természetes folyamataival” (Dewey 1934/1987. 16). Az esztétikai jelzővel illetett tapasztalat esetében a kitüntetettség magyarázata, hogy ilyenkor az élő szervezet és a környezete között zajló kölcsönhatás a *beteljesülés állapotát* éri el. Vagyis az esztétikai tapasztalat a természetes tapasztalat kiteljesedése: „[...] a művészet – a cselekvés azon módja, amely a közvetlenül élvezett birtoklásból fakadó jelentéseket hordoz – a természet teljes kulminációja” (Dewey 1925/1981. 269). A tapasztalat egyéb eseteitől ezt a kivételes *minőségi egység (qualitative unity)* sajátossága különbözteti meg; vagyis nem egy sajátos elem jelenléte vagy egy egyedi nézőpont érvényesítése. Dewey fordulata tehát abban ragadható meg, hogy magának az esztétikai *tapasztalatnak a formáját* helyezi előtérbe, szemben a hagyományos megközelítésekkel, amelyek az esztétikai tapasztalat *tárgyának formájával* foglalkoztak (Shusterman 1997. 33). A tapasztalat nem attól válik esztétikaivá, hogy egy sajátos formára irányul, hanem attól, hogy magának a tapasztalatnak van egy sajátos belső fenomenológiai szerkezete – ebben az értelemben pedig ez éppúgy előfordulhat egy baseball-mérkőzésen, egy naplemente nézésekor vagy egy tanulmány írása közben is, mint egy műalkotással való találkozáskor.

A kérdés szokatlanul világos bemutatását adja egy ritkábban idézett írásban J. O. Urmson (1957/2004). Urmson szerint az esztétikai problémájának megoldására tett kísérlet során abból érdemes kiindulnunk, hogy amikor egy adott tárgy sajátosan *esztétikai kielégülést* okoz, ezt jól meg tudjuk különböztetni más egyéb kielégülésektől. Többek között mondjuk a *morálistól*, amit például egy szín-darab okoz akkor, amikor úgy látom, hogy kedvező hatást gyakorol a közönség erkölcsére; vagy a *gazdaságtól*, ha én vagyok a színház tulajdonosa, s azt látom, hogy az előadás teltházzal megy stb. Urmson szerint így feloldhatóvá válik az a klasszikus dilemma is, hogy a morális szempontoknak kell-e szerepet kapniuk az esztétikai ítéletben, hiszen ez itt két független tapasztalat lesz ugyanarra a tárgyra vonatkozóan, amelyek vonatkozásában előfordulhat az is, hogy adott esetben együttjárnak, de az is, hogy csak az egyik vagy csak a másik jelenik meg egy konkrét szituációban.

Anélkül, hogy hivatkozna rá, Dewey-hoz hasonlóan fogalmaz Urmson azzal kapcsolatban is, hogy miközben a legintenzívebb esztétikai kielégüléseinket a műalkotásoknak köszönhetjük, maga a jelenség az élet bármely területén megjelenhet a borok élvezetétől a formális logikáig. Ezzel tehát tagadja a speciálisan esztétikai tárgyak létezését: az egyik oldalon egy erőműről is hozhatunk esz-

tétikai ítéletet, a másik oldalon egy tulajdonunkban lévő műalkotás is hozhat gazdasági kielégülést. Vagyis az általa *objektivistának* (az esztétikait a *tárgy* valamely sajátosságához kötni próbáló), illetve *szubjektivistának* (az esztétikait a befogadóban keletkező *érzésekben* tetten érni igyekvő) nevezett megközelítésekkel szemben egy harmadik utat javasol: az *esztétikai ítélet* sajátos feltételeit keresi.

Urmson szerint ahhoz, hogy egy elragadtatást vagy egy csalódottságot esztétikainak, morálisnak, gazdaságinak stb. minősítsünk, mindössze arra van szükség, hogy az adott típusba sorolható kielégítő magyarázatot adjunk a körülményekre, amelyek azt okozták. Bonyolítja azonban a helyzetet, hogy az ítéleteink megfogalmazásához használt kifejezések egy olyan általános szótár részét képezik, amelyben a jelentések nem különülnek el egymástól az egyes területek szerint. A „jó”, a „rossz”, a „semleges” szavakat egyaránt használjuk az esztétikai és a morális ítéletek megfogalmazásakor – a különbség tehát nem ezekben lesz, hanem abban, hogy egy adott ítélethez a kritériumoknak melyik alosztályát vesszük figyelembe. Ez a logikailag világosnak szánt struktúra ugyanakkor sajnos nem jelenti azt, hogy maguknak az esztétikai kritériumoknak a meghatározása egyszerű volna (ahogy a morálisaké sem az). Amennyire egyetértés látszik uralkodni abban, hogy kell lenniük általános elveknek az esztétikai értékelés kritériumainak megadására, illetve amennyire ki tud alakulni egyetértés a konkrét esetekben (pl. hogy egy vers esetében a hangzás számításba veendő, a tudományos pontosság viszont nem), annyira nem egyszerű magukat az általános elveket megfogalmazni. Érdekes módon Urmson úgy véli, hogy az elvek tisztázásához éppen emiatt nem a műalkotások vizsgálatával érdemes hozzáfognunk, mivel azokat reménytelenül összetetteknek fogjuk találni, hanem a legegyszerűbb esetekhez kell fordulnunk – amilyen például egy rózsza. Az esztétikai tapasztalat itt egyértelműen az érzékekből fakad: „[...] amennyiben esztétikailag értékesnek találok a rózsát, akkor a legkézenfekvőbb releváns alapok azok lesznek, amilyen a színe és a formája, amilyen illatot áraszt” (Urmson 1957/2004. 24–25). Ebben a funkcionista megközelítésben Urmson végül kétféle esztétikai kritériumfajtát különít el. Az egyszerűbb típusba tartoznak az érzékelhető minőségek a legszűkebb értelemben, az összetettebb típusba pedig a nem-esztétikailag birtokolható minőségek. Utóbbira példa a fűga élvezete, ahol a hangok észlelésén túl bizonyos intellektuális képességekre is szükségünk van ahhoz, hogy az adott tárgyat esztétikailag valójában értékelni tudjuk.

Dewey a testtől függetlenített elméről szóló hagyományos elképzelést teszi felelőssé azért, hogy magát az esztétikai tapasztalatot is szigorúan az elmén belüli jelenséggént tételezték, s ebből vezeti le az esztétikát illető klasszikus tévutakat, amely összességében „kiragadja a művészetet az élőlény teréből” (Dewey 1934/1987. 268). Ahogy arra Eldridge (2010. 248) felhívja a figyelmet, Dewey itt Kanttal szemben úgy foglal állást, hogy nem a vágy és a gondolkodás hiánya, hanem éppenséggel az észlelési tapasztalatba való mély beépülésük (*thorough incorporation*) jellemzi az esztétikai tapasztalatot, s éppen ez a sajátossága

adja megváltó jelentőségét (*redemptive significance*) az emberi létezés számára. A művészet célja így valójában az, hogy „szolgálja az élőlény egészét a maga egyesített vitalitásában (*unified vitality*)” (Dewey 1934/1987. 122) a környezetével való kölcsönhatások során a természetes kielégülés elérése érdekében – ami éles ellentétben áll az érdeknélküliség és a kontempláció kantiánus kereteivel. A művészet lényege és értéke nem a tárgyakban (*artifacts*) van, hanem abban „a dinamikus és fejlődő tapasztalati tevékenységben, amelyen keresztül megalkotják és befogadják őket” (Shusterman 2001. 102–103). Az esztétikai vizsgálódásoknak a mindenkor autentikus tapasztalatra kell irányulniuk, nem pedig az arról mesterségesen és utólagosan leválasztott tárgyra; vagyis a folyamatból kell a tárgyra következtetnünk, nem pedig a tárgyból a folyamatra. Így aztán „a nagy művészet »örök« minősége [...] a további betetőző tapasztalatokhoz vezető megújuló instrumentalitásában” (Dewey 1925/1981. 274) rejlik.

A hétköznapi dolgok megélésében és a műalkotások befogadásában megjelenő esztétikai tapasztalat folytonosságából következik a *művészet múzeumi fogalmának* kritikája is. Shusterman (1997. 33) egyenesen úgy fogalmaz, hogy „Dewey ezért sürgette a dinamikus esztétikai tapasztalat előnyben részesítését a fizikai tárggyal szemben, amelyeket a konvencionális dogma művészetként azonosított, majd fetisizált”, s ezért különbözteti meg a fizikailag létező műtárgyat (*art product*) attól, ami számára „a tényleges műalkotás (*the actual work of art*), amit a tárgy (*product*) művel a tapasztalattal és a tapasztalatban” (Dewey 1934/1987. 329). Ez a meghatározás szélsőséges módon dinamizálja a fogalmat, hiszen így egy adott befogadási szituáció adott körülményeinek függvénye lesz, hogy valamit művészetként élünk-e meg, s hogy a tapasztalásba bevont tárgyat műalkotásnak minősítjük-e. Továbbá az esztétikai tapasztalat tehát egyfelől bármely élethelyzet sajátja lehet, másfelől viszont a művészet az a tevékenység, amely kifejezetten arra törekszik, hogy a tapasztalás új lehetőségeit tárja fel. Eldridge (2010. 248) megfogalmazásában „[...] a műalkotások segítenek meglátni, hogy minek van vagy lehetne értelme az életben”. Ezt *kulturális perfekcionizmusnak* nevezi (Eldridge 2010. 256), aminek értelmében az emberi cselekvések jelentését és értékét végső soron a kulturális és gyakorlati élet folyamatos megújításában (*reformation*) való részvétel módja és mértéke határozza meg.

Dewey felől nézve tehát a művészi alkotás és befogadás az értelmes cselekvés általános modellje lesz. A tapasztalat tárgya annyiban válik érdekessé az azt tanulmányozó számára, amennyiben észlelését és gondolkodását valami önmagán túlira vezeti. „A művészet lerántja azt a leplet, amely elrejtette a tapasztalt dolgok kifejezőerejét, kiűz bennünket a rutin ernyedtségéből, és lehetővé teszi számunkra, hogy magunkról megfeledkezve belemerüljünk a világunk megtapasztalásának elragadtatásába a maga változatos minőségeiben és formáiban.” (Dewey 1934/1987. 109.)

II. A JELENTÉSALKOTÁS TAPASZTALATI ESZTÉTIKÁJA

Mark Johnson *A test jelentése: az emberi megértés esztétikája* (*The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*) címen 2007-ben kiadott összegyűjtött írásainak előszavában ad magyarázatot saját tematikus fordulatra, amely a testnek a jelentésképződésben betöltött szerepétől az esztétikai aspektusok vizsgálatához vezet. Összességében amennyire sikerül meggyőzően bemutatnia az általa bejárt szellemi út vonatkozásában az esztétikai kérdésirányok beemeléseinek szükségyszerűségét, annyira kérdésesnek bizonyulnak az általa adott konkrét válaszkiérletek.

Johnson azt mondja itt, hogy munkásságának elmúlt harminc évében mindig is az érdekelte, miként fakad testi tapasztalatainkból a fogalomalkotás és a gondolkodás, s ennek kutatása során a fenomenológia, a nyelvészet és a kognitív tudomány eredményeire támaszkodott. Rá kellett azonban jönnie, hogy mindezek a strukturális aspektusok valójában csak egy még mélyebb szinten lévő megértésnek a függvényei. Fontos eredménynek tartja a fogalmak, kijelentések, mondatok visszavezetését a szenzomotoros folyamatokra, de úgy érzi, hogy tovább kell lépnie a minőségek, érzések, érzelmek és testi folyamatok felé, amelyek ezeket a jelentéseket valójában lehetővé teszik. Az ilyen irányban indított újszerű vizsgálódásai pedig a tapasztalatnak olyan aspektusaihoz vezetnek, amelyeket hagyományosan az esztétika hatáskörébe szokás sorolni. Így saját bevallása szerint a műalkotások vizsgálata felé is az vonzotta, hogy ott a jelentésképződés egy része biztosan szavak vagy nyelvi jelek nélkül történik, ezért hozzásegíthetnek a nyelvi jelentések kizárólagosságára, illetve elsődlegességére vonatkozó felfogás meghaladásában. Ezen a ponton magának az esztétikának az újrafogalmazását is szükségesnek látja, s egyenesen azt vizionálja, hogy „[...] az esztétika mindannak a tanulmányozásává válik, ami a jelentések létrehozásának és megtapasztalásának emberi lehetőségeit érinti”, sőt „[...] az emberi megértés esztétikája az alapjává kell váljon minden filozófiának, beleértve a metafizikát, a tudáselméletet, a logikát, az elme- és nyelvfilozófiát és az értékelméletet is.” (Johnson 2007. ix.) Hasonlóképpen a *Dewey nagy ötlete az esztétikára* (*Dewey's Big Idea for Aesthetics*) című írásában (Johnson 2018. 10. fejezet, korábban mint Bhatt 2013. 36–50) a Dewey korábbi teoretikus felismerései és a kognitív tudomány legújabb empirikus eredményei között felfedezni vélt párhuzamokra hivatkozva úgy fogalmaz, hogy az esztétikának kellene mindenekfelett az alapjait nyújtania az emberi természetről, az emberi jelentésekről, az emberi tudásról és az emberi értékekről szóló leírásainknak.

Johnson Shustermanhoz hasonlóan sajnálkozik azon, ahogyan Dewey és William James vonatkozó öröksége kikerült a 20. századi angol-amerikai filozófia látóköréből, s úgy véli, hogy ennek tudható be egyik oldalról az esztétika diszciplínájának marginalizálódása, másik oldalról a jelentés kérdésének a fogalmiságra és a propozicionalitásra történő leszűkítése. *A testbe foglalt élet esztétikája* (*The*

Aesthetics of Embodied Life) című szövegében (Johnson 2018. Bevezető, korábban mint Scarinzi 2015. 23–38) az esztétikai tapasztalat leértékelődésének menetét a következőképpen rekonstruálja. (1) Az emberi elmét egymástól független fakultások vagy ítélőerők (pl. érzékelés, érzés, érzelem, képzelőerő, megértés, ész, akarat) összességének tételezték. Az elme minden működését ezeknek a mentális fakultásoknak a kölcsönhatásaként látták annak érdekében, hogy bizonyos mentális állapotokat és ítéleteket hozzanak létre. (2) Az esztétikai ítéleteket úgy különböztették meg, mint amelyek teljes egészében az érzelmekre épülnek, éles ellentétben a kognitív ítéletekkel, amelyek a feltevés szerint a fogalmakra alapozódnak. (3) Az érzelmeket privát, nem kognitív jellegű testi zavaroknak (*perturbations*) tételezték. (4) Mint nem kognitívakat, azaz nem fogalmiakat nem tekintették őket olyanoknak, mint amelyek bármilyen módon hozzájárulhatnak az emberi jelentésekhez vagy a világunk megértéséhez, értelmezéséhez, illetve a róla való tudáshoz. (5) Mivel a filozófia szűken vett episztemológiai projekt-ként határozódott meg, a jelentésképződésben pedig a nyelv kognitív funkcióinak tulajdonítottak elsődleges fontosságot, szemben az emotív és affektív mozzanatok másodlagos szerepével, nem maradt semmiféle komolyan vehető helye az esztétikának (legfeljebb az érzelmi állapotok és ítéletek tipizálásának).

Johnson szembe kíván szállni az uralkodó *fogalmi-propozicionális jelentéssel-mélettellel*. Nem kívánja tagadni a propozicionális gondolkodás létezését, de úgy gondolja, hogy az a testbe foglalt (*embodied*), immanens jelentések függvénye. A jelentés világa szerinte nem korlátozható a kijelentésekre, mert ez kizár számos olyan tényezőt, amely a tapasztalatainkat értelemmel ruházza fel. Sajátos megfogalmazása szerint a jelentés valójában fel-alá *közlekedik* (*traffics*) a mintázatokon, képzeteken, minőségeken, érzéseken, s adott esetben fogalmakon és kijelentéseken keresztül. Johnson ajánlata *a jelentés testes elmélete* (*embodied theory of meaning*), amelynek megfogalmazása erősen emlékeztethet akár Dewey-éra:

A jelentésnek ez a pragmatikus nézete azt mondja, hogy egy dolognak a jelentése egybeesik a következményeivel a tapasztalatra nézve. [...] A testes (*embodied*) elképzelés naturalisztikus, amennyiben a jelentést a tapasztalat folyamában helyezi el, ami nem létezhet egy biológiai organizmus nélkül, amely belemerül a környezetébe. A jelentések alulról felfelé emelkednek ki (*emerge*) a természetes (*organic*) cselekvés egyre összetettebb szintjein keresztül; és nem egy testetlen elme konstrukciói. (Johnson 2007. 10.)

A világ tehát nem, vagy nem pusztán, vagy nem elsődlegesen propozicionális szerkezetű, hanem sok tekintetben a minőségek határozzák meg. Ezek megragadását Dewey szellemében úgy látja lehetségesnek, hogy egy adott tapasztalati szituációban az organizmus számára jelentkező átható egységes minőségként történő lehatárolódáshoz (*demarcated by a pervasive unifying quality*) kötjük az elkülönült identitást és jelentést. A tapasztalat értelmezésében Johnson ezen

a ponton J. J. Gibson affordanciaelméletére (1979) támaszkodik, amelynek értelmében például egy bögre akként létezik a számomra, mint azoknak az aktuális és lehetséges „affordanciáknak” a horizontja, amelyek meghatározzák, hogy miként tudok kölcsönhatásba lépni vele. Így az esztétika azt a kutatási területet fogja jelölni, amely ezeknek a tapasztalati affordanciáknak (*experiential affordances*) mint jelentésalkotóknak a feltételeit és működését vizsgálja.

Ebből következően a művészet Dewey-hoz hasonlóan Johnson számára is az által tesz szert jelentőségre, hogy a jelentésalkotás hétköznapi eszközeire építve *a jelentések kiemelt, felfokozott és rendkívül integrált tapasztalatával* lát el bennünket. Ebből az is következik, hogy el kell szakadnunk a másoló utánzasként értett mimézis elméletétől, s akkor fogjuk jól érteni a művészet jelentőségét, ha tudatára ébredünk, hogy a műalkotások nem reprezentálják a tárgyakat, eseményeket, jelentéseket, tudást vagy tapasztalatot, hanem mintaszerűen jelenvaló és megvalósuló lehetőségeket (*present and enact possibilities*) mutatnak fel a jelentések és értékek vonatkozásában.

Az elvi megalapozás felől a részletek kidolgozása felé mozduló, illetve azokat a gyakorlatba átültetni próbáló esettanulmányként olvasható a 2007-es kötet *A művészet mint a jelentésalkotás példája* (*Art as an Exemplar of Meaning-Making*) című fejezete, amely azonban látványosan zsákutcába fut. Johnson itt egy kettős hipotézist fogalmaz meg: (1) az esztétika nem pusztán művészetelmélet, hanem annak a kutatása, miként hozzuk létre és tapasztaljuk meg a jelentéseket; (2) a testes jelentés (*embodied meaning*) folyamatai a művészetekben ugyanazok, mint amelyek a nyelvi jelentéseket lehetővé teszik. Ezt bizonyítandó Johnson több művészeti ágat is vizsgálat tárgyává tesz. Elsőként az irodalmi művek tekintetében próbál meg számot adni a jelentésképződés általa beazonosítani remélt sajátos működéséről. A Pablo Neruda és Albert Camus szövegeiről szóló megállapításai azonban leginkább a képek, érzetek, ritmusok pulzálását megragadni igyekvő impresszionisztikus kritikákra emlékeztetnek. Ezután szerencsét próbál a képzőművészettel is: Giorgio de Chirico *Az utca titka és melankóliája* (*Mistero e malinconia di una strada, fanciulla con cerchio*, 1914), illetve Henri Matisse *A vörös desszert* (*La Desserte rouge*, 1908) című képeit állítja szembe egymással azt állítván, hogy a vizuális jelek egyértelműen beazonosítható nonverbális, nem propozicionális jelentéseket hordoznak.

Johnson szerint bár azt nem érdemes mondanunk, hogy egy festménynek egyetlen meghatározott jelentése volna, az teljesen megfelelőnek látszik, hogy Matisse festménye „át van itatva jelentéssel” (*redolent with meaning*). Majd ennél is tovább megy: szerinte a kép nem abból nyer jelentést, hogy „valamiről” szól (*being „about” something*), hanem az által, ahogyan aktivál bizonyos neurális mintázatokat. Ezzel a rendkívül erős állítással egyenesen biológiai szintre próbálja visszavezetni a színekre vonatkozó jelentésadást – ami azonban az általa választott példában látványosan ellentmondásba kerül a kulturális kontextust is tekintetbe vevő értelmezéssel. Míg Johnson számára nyilvánvalóan egyértelmű-

nek, magától értetődőnek tűnik a sötét és hideg színek (fekete, barna) 'diszharmónia', illetve a világos és meleg színek (vörös, sárga) 'harmónia' jelentése közötti kontraszt, addig a művészettörténetileg tájékozott elemzők a fauvizmus jegyében született Matisse-kép színhasználatában nem az elernyedő kellemességet, hanem az érzéki zaklatottságot látják. Johnson félreértelmezésében pedig alighanem annak is lehet némi szerepe, hogy a festményt angolul *Harmony in Red* címen emlegetik, vagyis a képi jelentés alakulását alapvetően befolyásolhatta a ráakódott nyelvi jelentés...

III. A MŰVÉSZET MINT A TAPASZTALAT SZÍNREVITELE

Johnsonhoz hasonlóan meglehetősen távolról, az észlelés enaktív ismeretelméletétől indulva érkezik meg az esztétikához Alva Noë, aki egy olyan átfogó keretet vél benne megtalálni, amelyben jól elhelyezhetőek a megismerés speciális kérdései. A cselekvés felőli megközelítés alkalmasnak bizonyul arra, hogy összekösse a hétköznapi és a művészetek esztétikai funkcionalitásait.

Noë szintén abból indul ki, hogy a tudat, illetve a tapasztalat nem a „fejünkben működik”, ahogy azt a karteziánus vagy a kortárs idegtudományi elképzelések sugallják. Az elme nem valami olyasmi, amit birtoklunk, inkább mindannak az összessége, amit a világban található nem mentális dolgokkal és helyzetekkel az ún. visszacsatolási hurkok révén kialakuló viszonyainkban (*feedback-looping relations*) cselekszünk (Haskins 2016. 303). A tudatosság nem kizárólag az agyban történik, hanem a testtel és a világgal (beleértve a társas környezetünket) kiegészülő összetett rendszerben. Noë megfogalmazásában a tudatot az agyban keresni olyan, mint a táncot a táncos testében – bár utóbbi valóban nélkülözhetetlen részét képezi a jelenségnek, az a maga teljességében csak a világ egészével való kölcsönhatásban bontakozik ki.

Ebből következően a műalkotásokra sem az idegrendszerben jelentkező bizonyos események *kiváltójaként* (*triggers*) érdemes tekintenünk, ahogy azt a neuroesztétika képviselői teszik, hanem olyan *alkalomként* (*occasion*), amely lehetőséget teremt számunkra, hogy cselekedjünk, a tapasztalat pedig nem más, mint az adott időtartamban lezajló cselekvés. Noë számára tehát Dewey-hoz hasonlóan a művészet sajátos vizsgálódási módként jelenik meg, amely sajátos tudás forrásául szolgál. Az emberi élet szervezett tevékenységek által struktúrált, a művészet legfőbb funkciója pedig az, hogy azt a *szerveződést* (*organization*), amiben az életünk aktuálisan el van rendezve, *láthatóvá tegye*, majd *újraszervezze* (*reorganize*).

Ebben a tekintetben Noë szerint a művészet és a filozófia nagyon hasonló szerepet töltenek be az életünkben mint lényegüket tekintve reflektív és kritikai tevékenységek. *Különös eszközök* (*Strange Tools*) című 2015-ös könyvében Noë úgy fogalmaz, hogy míg a filozófia az eszmék, fogalmak, meggyőződések

koreográfiája, addig a koreográfia a tánc vagy a mozdulat filozófiája. Egyaránt olyan kutatási módszerek, amelyek célja, hogy megvilágítsák, miként ismerjük fel a saját szervezettségünket, és milyen lehetőségeket látunk önmagunk újraszervezésére. Ahogyan a szervezett tevékenységek eszközök és technológiák köré épülnek, úgy az újjászervező gyakorlatok pedig *különös eszközök* (*strange tools*) köré. Utóbbiak alatt olyan struktúrákat kell érteni, amelyek ellenállnak a kognitív rendszerünkbe való könnyű befogadásnak, és ennek az ellenállásnak a révén éppen azt a szerepet kérdőjelezzik meg, amit az adott funkcionalitás játszik a tipikusabb szervezett tevékenységekben. A művészetekre vonatkoztatva tehát „a tánc újraszervezi a táncolást” (*dance reorganizes dancing*), azaz a koreográfia vizsgálatnak vet alá bennünket a létezésünk egy bizonyos szeletének vonatkozásában (Noë 2017. 241). Bemutat (*displays*), azaz színre visz (*stages*) minket mint táncoló lényeket, vagyis azt, ahogyan a tánc által szerveződve vagyunk, és azokat a különféle jelentéseket, amiket ez hordoz a számunkra. Noë paradigmaticus példája ennek a sajátos kutatásnak a működtetésére a kortárs táncos és társulatvezető, William Forsythe munkássága, különös tekintettel a rövid videók formájában a világhálón is elérhető, a *térbe író test* koncepciójára épített módszertanára.

Általánosságban Noë az emberi tevékenységek két szintjét különíti el. Az első sinthez az alapvető, ösztönösen működő szerveződések tartoznak: a beszélés, a mozgás, a táncolás, a képalkotás, az éneklés; a második szinten lévők pedig az előbbiekkal játszanak, hogy ily módon újraformálják azokat. A koreográfus művészetet csinál a táncolásból, a képzőművész a képalkotásból, az író a beszédből és az írásból. Noë a két szint közötti kapcsolódást a *loop back* kifejezéssel jelöli: a művészi gyakorlatok folyamatosan „visszahurkolódnak” a hétköznapi gyakorlatokra. A szintek elkülönítésére pedig éppen azért van valójában szükség, hogy értékelni tudjuk *szérválaszthatatlan egymásba gabalyodásukat* (*ineliminable entanglement*) (Noë 2017. 241), aminek jelentőségét az is mutatja, hogy Noë legújabb könyvének (2023) már a címül is ezt választotta.

A festészet mint művészet a hétköznapi ábrázolást és reprezentációt meghaladva valójában arra kérdez rá, hogy milyen helyet foglalnak el a képek az életünkben. A művészi képalkotás tehát egyfelől függetleníti magát a képi kommunikációtól, másfelől semmi másra nem tud vonatkozni (Noë 2017. 240). Ezzel semmi esetre sem azt akarja mondani, hogy a festészet a képiségről *szól*, tehát nem tematikus kötöttségként kell érteni, hanem megkerülhetetlen reflexiós potenciálként. Azzal, ahogyan a művészek végső soron bennünket állítanak ki, voltaképpen megszabadítanak minket a szokásaink és a személyiségünk béklyóitól. Vagyis Noë is arra az álláspontra helyezkedik, hogy nem a tárgyokban magukban kell keresnünk az esztétikai ítéletek alapjait. „Az én javaslatom az, hogy a festmények, fotók és plasztikai munkák, amelyek képi jellegűek, nem azért jelentősek, mert különleges képek, hanem annak a különleges fontossága miatt, amit ezek a képek betöltenek az életünkben, és amiatt a megkülönböztetett mód miatt, ahogyan ezek a műalkotások bemutatják a képeknek az

életünkben betöltött helyét.” (Noë 2017. 239.) A hétköznapi életben használatos képek célja, hogy könnyen-jól-akadálytalanul értelmezhető kommunikációs eszközként szolgáljanak. A művészetben azonban semmi sincs ebből a kommunikációs funkcióból, vagyis a kép nem képként áll előttünk. A műalkotások (*art-works*) rejtvénytárgyak (*puzzle objects*), sőt filozófiai tárgyak (*philosophical objects*); soha nem lehet olyan pontosan megmondani, hogy mit ábrázol egy műalkotás, mint egy igazolványkép. Illetőleg ami ilyen értelemben objektív információként közölhető, annak semmi köze a műalkotás lényegéhez. Ahogyan azt Gallagher (2021. 132) is megállapítja, Noë ezen a ponton egészen közel kerül a heideggeri modellhez: a műalkotás képnek látszik, de nem mutat olyan képi funkciókat, mint egy hagyományos szituációban, ezzel szemben revelatív felfedezéssel kecsegtet a világban számunkra rejlő lehetőségek vonatkozásában.

Az elképzelés egyik különös következménye az lesz, hogy ennek fényében az első szintet sem eleve adottként kell elképzelnünk, azaz a beszéd természetes, eredendő állapota nem létezik, hiszen folyamatosan támaszkodik arra a visszacsatolásra, ami a második szint felől érkezik. Ily módon az elmélet számot tud adni a művészet intézményi működéséről és történetiségéről is, hiszen a folyamatos visszacsatolás nyomán az első szinten lévő hétköznapi tevékenységek is alakulnak, tehát a második szinten lévő művészi gyakorlatoknak is mindig új provokációkkal kell előállniuk. Más kérdés, hogy ez a kánonok érvényére nézve igencsak radikális következményekkel jár, hiszen az, hogy mi is tekinthető műalkotásnak, folyamatos változásban lesz, mivel mindig az adott korszak aktuális újraszervezésében kell szerepet vállalnia. Ha pedig elveszíti ezt a megújító funkcióját, voltaképpen megszűnik műalkotásként működni az adott korszak számára.

Ezzel Noë csatlakozni látszik ahhoz a hagyományhoz, amely szerint a művészet definíció szerint „forradalmi” (Van Cleave 2020. 227–228): az igazi műalkotás ebben a keretben minden esetben kihívás, provokáció. Noë ezt a „láss meg, ha tudsz!” (*see me, if you can!*) felszólítással fejezi ki, ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy ezt nem annyira agitatív vagy sokkoló hatásként szeretné leírni, mintsem valahogy úgy, ahogy az irónia és az egyenes beszéd kölcsönösen feltételezik egymást. Mindenesetre a művészet célját semmiképpen sem az érdeklődő kontemplációban, nem is egy fogyasztói igény kielégítésében látja, hanem az *ütköztetés*, a *beavatkozás* és a *felforgatás* kifejezésekkel tartja leírhatónak. Ezt érti Noë a művészi létrehozás *átalakító ereje* alatt, s számára egyértelműen ez adja a művészet értékét is: nem valamilyen előzetesen megfogalmazott elvárásoknak való megfelelés, hanem ezek megkérdőjelezése adja a szerepét és értelmét. Mindeközben a fogalmi átrendeződés az eredeti kiindulópontoktól egészen messzire jut, amennyiben az derül ki, hogy itt már voltaképpen „[a]z esztétikai tapasztalat nem észlelési tapasztalat, és az időtartama sem korlátozódik az előadás játékidéjére. A mű lehetőséget teremt számunkra, végső soron maga a lehetőség, hogy másként lássunk, másként gondolkodjunk [...]” (Noë 2020. 294).

Szintén a hétköznapi tapasztalat felfüggesztésére, a megszokottnak különös-ként való felmutatására való képességét látja a művészet legfontosabb sajátosságának Shaun Gallagher, a testes elme (*embodied mind*) elképzelés elsősorban fenomenológiai háttérre támaszkodó képviselője. Johnsonhoz hasonlóan Burnett és Gallagher (2020) is Gibson (1979) affordanciaelméletére támaszkodva igyekeznek különbséget tenni: míg egy valóságos kalapács a kalapálás affordanciáját kínálja, addig egy kalapácsról készült fénykép nem ezt teszi; egy valóságos személy a társas interakció affordanciáját kínálja, míg egy személyről készült portré nem; egy kert a sétálás affordanciáját kínálja, egy tájkép nem. Úgy tűnik tehát, hogy a műalkotások az affordanciáknak egy sajátos készletét kínálják, s úgy vélik, hogy ebből kiindulva felépíthető lenne egy olyan megközelítés, amely különbözni tudna a kiterjesztett elme (*extended mind*) elméletének tiszta eszközhasználatától, de a különös eszközök elméletétől is. Egy affordancia nem egy objektív tulajdonsága a környezetben található valaminek, de nem is egy szubjektív valamije az észlelőnek, hanem relációs jellegű, egyaránt függ a világtól és az észlelőtől. A népszerű példa szerint egy szék az ülés lehetőségét kínálja fel, de csak olyasvalaki számára, aki adott méretű és hajlékonyságú testrészekkel rendelkezik. Egy elefánt vagy egy hangya számára ugyanaz a szék más-más affordanciákat kínál, mint egy ember számára. Ilyen módon a kulturális ismeretek, értékek és gyakorlatok integrálódnak az észlelési és viselkedési affordanciákba.

Gallagher ugyanakkor *Előadás / Művészet (Performance / Art: The Venetian Lectures)* címen 2021-ben közreadott előadássorozatában úgy látja, hogy míg a Noë által is követett művészet mint provokáció modell a nézői-hallgatói oldalra jól érvényesíthető lehet, addig az előadói oldalon semmi esetre sem. Gallagher (2021. 30) azt elképzelhetőnek tartja, hogy a művészetek esztétikai tapasztalata egyfajta „rövidzárlatot” okoz a befogadó hétköznapi működéskére nézve, azaz útját állja a megszokott cselekvéseknek, illetve új cselekvések határára sodor, amivel felhívja a figyelmet azokra a lehetőségekre, amelyek az adott valóság keretei között nem végrehajthatók. „Egy festménynek vagy szobornak a testes-enaktív észlelése magába foglal egy kinesztetikus-előzetes választ egy nem realizálható (nem praktikus, nem interakcióra fogható) affordanciára.” (Gallagher 2021. 133.) Persze vannak olyan cselekvési affordanciáink, amelyek közvetlenül megvalósíthatók, de ezek magára a műtárgyra (*art piece itself*) vonatkoznak: „átrakhatom” vagy „eladhatom” őket (117. fn.), s ezek nyilvánvalóan nem érintik a műalkotás lényegét. Indokolt lehet azt gondolni, hogy ennek a nem-realizálhatóságnak az élménye a művészettel való találkozáskor valahogy másféleképpen raktározódik el a motorikus rendszerben, mint a megvalósult cselekvések, így más érzéseket is keltenek (s ennek tudatosodása adhatja azt, amit Noë reflektívnek nevez). Ezzel szemben az alkotó esztétikai tapasztalata biztosan nem tartalmazhat ilyen affordanciákat, amelyekben az esztétikai beállítódás megreked a cselekvés szélén, hiszen egy ilyen „rövidzárlat” akadályává válna magának az alkotásnak, a

mű létrehozásának. Az előadó (*performer*) esztétikai tapasztalata feltétlenül cselekvő kell legyen (Gallagher 2021. 134).

Gallagher modellje azonban több problémát is felvet: egyrészt reprodukálja az alkotó és a befogadó egyszer már feledésre ítélt dichotómiáját a leküzdhetetlennek látszó kompetenciabeli különbségeikkel együtt; másrészt visszazuhan a már Dewey, Beardsley és Urmson által is kritizált attitűd-megközelítésbe; harmadrészt a befogadót aktivitás helyett végzetes passzivitásra kárhozhatja. Ez pedig ellentmond nemcsak a kortárs művészetben a részvételiséget célzó gyakorlatoknak, hanem az eredeti programnak is, amely a testtel bíró cselekvő elme felől közelítve kívánta megérteni az esztétikai tapasztalat természetét.

IV. AZ ESZTÉTIKA MEGÚJÍTÁSA A TAPASZTALAT ÚJRAÉRTÉSÉVEL

Ha az eddigiekben tárgyalt szerzők által elővezetett téziseket a pragmatizmus nézőpontjából vizsgáljuk, számos párhuzamot fedezhetünk fel, ami ahhoz is hozzásegíthet, hogy a 4E elméletei képviselőivel szemben külön-külön megfogalmazható hiányérzetekre, illetve ellenvetésekre átfogó válaszokat adjunk.

Nemrégiben Roberta Dreon (2021. 8–10) a következőkben összegezte a jelleükben pragmatistának nevezhető esztétikák közös pontjait (erősen támaszkodva Shusterman 2010 korábbi hasonló listájára):

- (1) Az esztétika tágabban értendő, mint pusztán a művészet filozófiája, valójában a tapasztalat elmélete.
- (2) A művészetet nem független vagy autonóm rendszerként kell elgondolnunk, amelyet kizárólag saját elvei irányítanak, mivel a természet rendje nem engedi meg a szépség elválasztását a hasznosságtól.
- (3) Alapvető folytonosság van a művészi gyakorlatok és a nyers tapasztalat között, mint olyan interakciók sorozatai között, amelyek révén az emberek élnek és fejlődnek, dinamikusan azzá válva, amik, miközben magát a környezetet is alakítják.
- (4) A folytonosságtézis fogalmi keretét a redukcionizmus nélküli naturalizmus adja.
- (5) A művészet rendelkezik valamiféle társadalmi-politikai inspirációval (Shustermannál *meliorizmussal*), azaz a világ jobbíthatóságába vetett hit jegyében kell működnie.

Úgy gondolom, az eddig elmondottak alapján a 4E képviselőinek esztétikai kezdeményezései teljes mértékben megfeleltethetők ezeknek a kritériumoknak. A fentiek közül az (1) egybevág Johnson szándékával, amely szerint a művészetekre a jelentésadás példáiként kell tekintenünk; a művészet funkionalista és demokratizáló megközelítései (lásd 2 és 3) jól párhuzamba állíthatók Noë különös eszközökről, illetve az ún. 1. és 2. szintről szóló elképzeléseivel; a naturalizmus háttere (lásd 4) átfogóan rokonítható a test-elme viszonyról mondottakkal,

leginkább talán Gallagher leírásával; végül a meliorizmus (lásd 5) a művészet végső értelmét és jelentőségét adja voltaképpen valamennyi érintett szerzőnél.

Mindez természetesen alapvetően alakítja át az esztétika hagyományos kérdésirányait. Ha a művészet által nyújtott esztétikai tapasztalat elsődleges szerepe a „kimozdítás”, akkor ez mindig annak a „nyelvismeretnek” a függvénye is lesz, amellyel az adott befogadó az adott ponton már rendelkezik. Ha a műalkotás nyelve túl kicsi vagy túl nagy távolságban van ettől, a kimozdítás gesztusa észrevétlen marad; kizárólag a felismert nyelvújítási kezdeményezés az, ami provokál (aminek azután még mindig alávetjük magunkat, vagy kitérhetünk előle). A műalkotással való találkozás elmaradásakor a klasszikus esztétikákban feltehető volt úgy a kérdés, hogy a műalkotás nem rendelkezik elegendő felhívó erővel, vagy a befogadó nem rendelkezik elegendő affinitással. Az itt kibontakozó elméleti keretben azonban erre nincs mód, a felelősségen osztozni kell – csak annyit mondhatunk, hogy a találkozás az adott térben és időben az adott szereplők affordanciái közötti eltérések miatt nem jött létre.

Ez pedig átvágja az alkotó/befogadó dichotómia gordiuszi csomóját is: az alkotó arra törekszik, hogy megfelelő ajánlatot tegyen egy esztétikai tapasztalat életre hívásához, a befogadó pedig arra törekszik arra, hogy megfelelő fogadókészséget tanúsítson az ajánlat iránt. Merthogy Dewey számára az alkotó maga is befogadó, ahogy arra Eldridge (2010) felhívja a figyelmet: mivel az alkotás egyértelműen egy *célra tartó* folyamat, az alkotó munka közben megtestesíti magában a befogadó attitűdjét, s minden pillanatban a cél beteljesítésének különféle szintjeit foglalja el. A kétféle szerep közti folytonosság tézise megnyitja az utat a demokratizáló program megvalósítása felé:

A művész szerepe [...] mindenki számára nyitva áll, aki vállalkozik arra, hogy ezekkel a célokkal hozzon létre produktumokat. Akiket művészként különböztetünk meg, azok csak azok, akik a közös emberi készségek használata során [...] különösen kitaratóak és sikeresek. A művész és a közönség szerepei bárki számára nyitottak, akiknek megvan a lehetőségük, hogy akár létrehozzanak, akár részesüljenek az olyan szervezett termékekből (*organized products*), amelyek esztétikai tapasztalatot nyújtanak. (Eldridge 2010. 247.)

Innen nézve új megvilágításba kerül a műalkotások értelmezése is, amennyiben nem pusztán kontextualizáló interpretációkkal kell őket ellátnunk, hanem arra kell törekednünk, hogy közvetlen kapcsolatba lépjünk velük. Ebből következően az esztétikának nem az lesz a dolga, hogy magyarázatokkal álljon elő a műalkotások keletkezésére, szerkezetére vagy hatására vonatkozóan, s nem lesz a célja mindezek értékelése sem. Hanem a rendelkezésére álló eszköztárat mozgósítva a műalkotás és a befogadó közötti találkozás létrejöttét kell elősegítenie, illetve az esztétikai tapasztalat létrejöttének útjában álló gátló tényezőket kiküszöbölnie. A kapcsolatba lépés, a színre vitel és a jelentésalkotás pedig nem

pusztán a verbalitás útján történhet, hanem a tágon értett cselekvő ember teljességének működésbe hozásával, ahol az érzelmi vagy testi interakciók éppúgy érvényesek lesznek, mint az értelmiek.

IRODALOM

- Alexander, Thomas M. 2016. Dewey's Philosophy of Art and Aesthetic Experience. *Artizein: Arts and Teaching Journal*. 2/1. 59–67.
- Beardsley, Monroe C. 1958. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York, Harcourt, Brace & World.
- Beardsley, Monroe C. 1969. Aesthetic Experience Regained. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 28/3. 3–11. DOI:10.2307/428903
- Bhatt, Ritu (szerk.) 2013. *Rethinking Aesthetics: the Role of Body in Design*. New York – London, Routledge.
- Burnett, Mia – Shaun Gallagher 2020. 4E Cognition and the Spectrum of Aesthetic Experience. *JOLMA. The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts*. 1/2, 157–176. DOI:10.30687/Jolma/2723-9640/2020/02/001
- Dewey, John 1925/1981. *Experience and Nature*. In: *John Dewey, The Later Works, 1925–1953*. Vol. 1. Carbondale/IL, Southern Illinois University Press.
- Dewey, John 1934/1987. *Art as Experience*. In: *John Dewey, The Later Works, 1925–1953*. Vol. 10. Carbondale/IL, Southern Illinois University Press.
- Dickie, George 1965. Beardsley's Phantom Aesthetic Experience. *The Journal of Philosophy*. 62/5. 129–136. DOI:10.2307/2023490
- Dickie, George 1974. Beardsley's Theory of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetic Education*. 8/2. 13–23. DOI:10.2307/3332129
- Dickie, George 2005. The Origins of Beardsley's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 63/2. 175–178. DOI:10.1111/j.0021-8529.2005.00194.x
- Dreon, Roberta 2021. Introduction to Pragmatist Legacies in Aesthetics. *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*. 13/1. DOI:10.4000/ejppap.2259
- Eldridge, Richard 2010. Dewey's aesthetics. In Molly Cochran (szerk.) *The Cambridge Companion to Dewey*. Cambridge, Cambridge University Press. 242–264.
- Gallagher, Shaun 2021. *Performance/Art: The Venetian Lectures*. Milan, Mimesis International.
- Gibson, James J. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston, Houghton Mifflin.
- Golden Dániel 2021. A cselekvő testbe integrált elme – John Dewey. In Laki János (szerk.) *A megtestesült elme a filozófia történetében*. Budapest, Akadémiai. 138–170.
- Haskins, Carey 2016. Noë, Alva: *Strange Tools: Art and Human Nature*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 74/3. 303–305. DOI:10.1111/jaac.12296
- Hutto, Daniel D. 2015. Enactive Aesthetics: Philosophical Reflections on Artful Minds. In Alfonsina Scarinzi (szerk.) *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*. Dordrecht, Springer. 211–227.
- Johnson, Mark 2007. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago–London, University of Chicago Press.
- Johnson, Mark 2018. *The Aesthetics of Meaning and Thought: The Bodily Roots of Philosophy, Science, Morality and Art*. Chicago, University of Chicago Press.
- Kondor Zsuzsanna (szerk.) 2022. *A megtestesült elme. Fókuszban a test*. Budapest, Akadémiai.
- Laki János (szerk.) 2021. *A megtestesült elme a filozófia történetében*. Budapest, Akadémiai.
- Manzotti, Riccardo 2011. Preface. In Riccardo Manzotti (szerk.) *Situated Aesthetics. Art Beyond the Skin*. Exeter – Charlottesville/VA, Imprint Academic.

- Noë, Alva 2015. *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York, Hill and Wang.
- Noë, Alva 2017. Art and Entanglement in *Strange Tools*: Reply to Noël Carroll, A. W. Eaton and Paul Guyer. *Philosophy and Phenomenological Research*. 94/1. 238–250. DOI:10.1111/phpr.12360
- Noë, Alva 2020. Précis of the book. *Studi di estetica*. 48/3. 249–295. DOI:10.7413/18258646144
- Noë, Alva 2023. *The Entanglement: How Art and Philosophy Make Us What We Are*. Princeton, Princeton University Press.
- Scarinzi, Alfonsina (szerk.) 2015. *Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy*. Contributions to Phenomenology 73. Dordrecht, Springer. DOI:10.1007/978-94-017-9379-7
- Shusterman, Richard 1997. The End of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 55/1. 29–41. DOI:10.2307/431602
- Shusterman, Richard 2001. Pragmatism: Dewey. In Berys Gaut – Dominic McIver Lopes (szerk.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. London – New York, Routledge. 97–106.
- Shusterman, Richard 2010. Dewey's *Art as Experience*: the Psychological Background. *Journal of Aesthetic Education*. 44/1. 26–43. DOI:10.1353/jac.0.0069
- Shusterman, Richard 2014. The Invention of Pragmatist Aesthetics: Genealogical Reflections on a Notion and a Name. In Wojciech Małecki (szerk.) *Practicing Pragmatist Aesthetics. Critical Perspectives on the Arts*. Leiden, Brill. 13–32.
- Urmson, J. O. 1957/2004. What Makes a Situation Aesthetic? In Peter Lamarque – Stein Haugom Olsen (szerk.) *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition. An Anthology*. Malden/MA – Oxford, Blackwell. 19–26.
- Van Cleave, Matthew 2020. Strange Tools: Art and Human Nature by Alva Noë. *Teaching Philosophy*. 43/2. 226–230. DOI:10.5840/teachphil2020432129