

MOLNÁR-TAMUS VIKTÓRIA<sup>1</sup>

## „Mi a művészet?”<sup>2</sup>

*Hazai művészetelméleti álláspontok a 20–21. században*<sup>3</sup>

### A magyarországi esztétikai törekvések kezdetei

Miután Baumgarten a német filozófiai irodalomban megalkotta az esztétika önálló tudományát, a német nemzetén kívül csak Magyarországon jelentkező összefoglaló törekvés annak hazai eredményeiről. A kétkötetes „ízlésről szóló tudomány” (Mitrovics 1928, 11) Szerdahelyi György Alajos<sup>4</sup> kanonok tollából látott napvilágot, (Aesthetica I–II., 1778) aki az esztétika és irodalom rendszeresített professzora volt a pesti egyetemen. Esztétikai művén kívül még három önálló kötetet írt a költészet elméletéről.<sup>5</sup> Szerdahelyi művei méltó dicsőséget hoztak kora szellemi életére még akkor is, ha latin nyelvük ellenére sem keltettek külföldön hozzájuk méltó érdeklődést. Nyomába

---

<sup>1</sup> A szerző köszönetet mond a tanulmány megírásához nyújtott segítségéért Dr. Éles Csaba, Dr. Vincze Tamás és Dr. Vitéz Ferenc tudományos kutatóknak, egyetemi oktatóknak.

<sup>2</sup> A Debreceni Református Hittudományi Egyetem *Scientia Ac Educatio* konferenciáján, 2018. április 11-én elhangzott előadás szerkesztett változata.

<sup>3</sup> Ez a művészetelméleti áttekintést nyújtó fejezet opponensi javaslatra készült a szerző doktori (PhD) értekezésének – *Művészeti nevelés az egyetem falai között és azon túl. A debreceni tudományegyetem bölcsészettudományi kara oktatóinak művészeti, művészetelméleti és művészetpártoló tevékenysége 1914–1949* – nyilvános vitájára (2017. április 26. DE BTK). A szerző doktori (PhD) disszertációjához készült témája Mitrovics Gyula (1871–1965) debreceni pedagógia professzor művészettörténeti munkásságát tárgyalja.

<sup>4</sup> Jezsuita szerzetes (1740–1808). Részt vett a *II. Ratio Educationis* kidolgozásában. Tudományos és iskolakormányzati dolgozatain kívül latin verseléssel foglalkozott. A latin nyelvet anyanyelvi szinten alkalmazta. Esztétikai munkájának fő forrásai Baumgarten, Meier, Hume, Batteaux, Riedel és Sulzer. (Mitrovics 1928, 27.)

<sup>5</sup> *Ars poetica generalis* (1783), *Poesisnarrativa* (1784), *Poesisdramatica* (1784).

sokáig nem lépett senki – Szép János fordításán<sup>6</sup> kívül egészen a 19. századig nem találkozunk az esztétika tudományának rendszeres művelőivel. (Jánosi 1917; Mitrovics 1928)

Nem ez volt azonban az első hazai esztétikatörténet, voltak már ezt megelőző kísérletek is, hiszen a nemzeti és irodalmi élet pezsdülésével egyszerre kezdett ébredezni hazánkban az esztétikai, főként a költészeti kérdések iránti érdeklődés. Az esztétikai elvek keresése és a nyelvújítás szinte párhuzamosan haladtak. Nagy szerencse, hogy Kazinczy Ferenc (1759–1831) fejlett és kényes ízlésű ember, a szépnek valóságos rajongója és az érzelmek embere volt, elsősorban az élet, a természet és a művészet szépségei töltötték el az állandó elragadtatás érzelmeivel. A szépség előtte a legmagasabb érték, melynek minden mást alárendel. Művészi élményeinek gazdagsága magyar kortársai fölé emeli. A művészetek és a szépség szeretete érzelmes lényét még inkább elfinomította. Elsősorban a nyelv esztétikája érdekelte. A szép fogalmának meghatározását nem végezte el, viszont az esztétikai elmélet és gyakorlat viszonyában helyesen ismerte fel a közéletet. Szerinte annak, aki jó esztétikát akar írni, az új filozófiával, Schelling rendszerével alaposan tisztában kell lennie. Idealizmusa Kantra vezethető vissza, de ifjúkori Platon-tanulmányai is kapcsolatban lehet.

Kazinczy a Goethe-Winkelman-féle német klasszikus iskola híve volt. Ez az akkori modern európai műveltség hű tükröződése. Mindig is elítélte azokat, akik elzárkóztak az idegen műveltségtől, hiszen élő nemzet nyelve nem lehet lezárt nyelv. A magyar nyelv értékeivel azonban nem volt maradéktalanul tisztában. A népdalokat nem sokra becsülte, ezzel szemben nyelvünk zeneiségét teljes mértékben felismerte. Nyelvünk elmaradottságát azzal magyarázta, hogy nem utánoztuk eléggé a görögöket, akik a szépet a törvényes elé helyezik. Sokszor hangoztatta, hogy nemcsak jól kell magyarul írni, hanem szépen is. A nyelvben több az ízlés, mint a grammatika. A nyelvújítási mozgalomban a kifejezés művészi szempontjai vezérelték, hogy a magyar nyelv képes legyen a gondolat- és érzésfestésre. Mindezek bizonyítják, hogy a nyelvnek nagy jelentősége volt életében az esztétikai szempontok között. Ezek mellett a fordított műveket is sokra becsülte, mert a

---

<sup>6</sup> Szép János: *Aesthetika avagy a jó ízlésnek a szépség filozófiájából fejtegetett tudománya*. Főtitst. Szerdahelyi György nyomdokai után. Buda, 1794.

fordításnak olyan szerepet szánt az irodalomban, mint a metszeteknek és a gipszöntvényeknek a művészi kultúra körében. A jó fordításoknak vissza kell adniuk az eredeti művek rejtett szépségeit, tartalmat és formát egyaránt. Kazinczy gyakori felületes kritikái ellenére is a magasrendű ízlést képviselte azon a területen, ahol a legsűrűbb volt: a nyelvi stílusformákban és kifejezésekben. (Mitrovics 1928)

A nyelvújítás vezetői között Kölcsey Ferencnek (1790–1838) volt a legalaposabb elméleti esztétikai műveltsége, és gondolatai is a legmélyebbre hatoltak e téren. Tőle számít a hazai esztétikai elmélkedés fellendülése, mivel ő az első rendszeres és önálló magyar esztétikus. Előtte csak Csokonainál találkozunk belső esztétikai élményekkel, de ő nem valósíthatta meg esztétikai és költői életművének kiteljesítését.

Kölcsey sem függetleníthette magát a külföldi esztétikák eredményeitől. Leginkább az ún. német populáris esztétika hatott rá más nézetek mellett (Mendelssohn, Winkelmann, Lessing, Schiller, Schlegel, Herder). Nem volt célja a rendszeralkotás, mégis rendszeresen gondolta át és fűzte egybe az összetartozó elveket. Éppen abban rejlik jelentősége a magyar esztétikai elméletek fejlődésében, hogy műveiben egységes és kimerült gondolatrendszer bontakozik ki. Kora egyik legtanultabb és legszélesebb látókörű egyénisége volt, aki úgy lett kiváló dramaturg, hogy nélkülözte a színpadot; az érzelmek szerepét hangsúlyozta költészetben és művészetben, s mindenütt pszichológiai szempontokat helyezett előtérbe akkor, amikor a pszichológia mint önálló tudomány még meg sem született. Ezzel nem csak korának, hanem az utána következő generációknak is esztétikusa lett. (Mitrovics 1928)

### **A pszichológiai irányzat**

A pszichologizmus gyökerei nálunk az esztétikai elmélkedésnek úgyszólván első kísérletéig visszanyúlnak. Kant nyomán az esztétikai alanyiség elve számos gondolkodónk okfejtésén uralkodott. Tudományos rendszerességgel érvényesül ez a pszichologizmus a kritikai iskola nagy képviselőinél, Aranyánál (1817–1882), Gyulainál (1826–1909), Salamon Ferenc történész, esztéta és műfordítónál (1825–1892). Ez a szemlélet munkált később Greguss Mihály eperjesi, majd pozsonyi tanárnál (1793–1838); Schedius Lajos evan-

gélikus papnál (1768–1847); Nyíri István sárospataki tanárnál (1776–1838); Henszlmann Imre műtörténésznél (1813–1888); Szontagh Gusztáv filozófus esztétánál (1793–1858); Purgstaller József kegyesrendi szerzetes és egyetemi tanárnál (1806–1867); Erdélyi János folklorista és költő, műfordító sárospataki tanárnál (1814–1868); Greguss Ágostnál, a pesti egyetem esztétika tanáránál (1825–1882); Beöthy Zsolt irodalomtörténész, esztéta, egyetemi tanárnál (1848–1922), aki a szabadságharc utáni esztétikaiirodalom egyik legkiemelkedőbb egyénisége volt; Alexander Bernát filozófus esztétánál (1850–1927), valamint Böhm Károly (1846–1911) filozófus egyetemi tanárnál és iskolát alkotó tanítványai munkásságában, akik a badeni neokantiánusok törekvéseivel párhuzamos értékfilozófiai programot követő csoportosulások voltak. Tagjai közé sorolhatjuk Bartók Györgyöt (1882–1970), akit elsősorban kétkötetes filozófiatörténetéről ismerünk, holott eredeti, antropológiailag alapozott szellemfilozófiai etikai eredményei legalább ennyire jelentősek; Tavasz Sándort (1888–1951), aki az egzisztenciális analitikáig eljutó létfilozófussá vált; Ravasz László püspököt (1882–1975), aki az egzisztenciális teológiához érkezett el a kanti tanoktól; Makkai Sándor püspököt (1890–1951) és Tankó Bélát<sup>7</sup> (1876–1946), akinek munkásságában az értékelméleti irányvonal mindvégig meghatározó maradt. (Fenyő 2007)

### **A két világháború közötti művészetfilozófia képviselői**

Nem mellőzhető a két világháború közötti nagy magyar esztéták nézeteinek bemutatása-összevetése, a korszak legalább vázlatos, esztétikai szempontú áttekintése.

Máté Zsuzsanna részletesen foglalkozott a két világháború közötti korszak esztétikai irányzataival. Brandenstein Béla (1901–1989), az ifjú Lukács György (1885–1971), Pauler Ákos (1876–1933), Pitroff Pál (1884–1965), Schütz Antal (1880–1953) és Sík Sándor (1889–1963) voltak a 20. század első felében hazánkban jelenlévő művészetfilozófia képviselői. E koncepciók legfőbb forrása Jacques Maritain, a XX. századi neotomizmus egyik legnagyobb

---

<sup>7</sup> A szerző doktori értekezésének egyik alfejezete Tankó Béla művészeti irányultságát és tevékenységét tárja fel.

alakja. Nézetükre hatott a szellemtörténet (Croce, Spranger, Dilthey) és a pszichológiai esztétika beleérzés-elmélete (Lipps, Volkelt, Dessoir, Vischer, Henri Delacroix). A szellemtörténeti és pszichológiai irányzatok mellett a neokantianizmus következtetéseit is beépítették elméleteikbe. A neotomista, szellemtörténeti, pszichológiai, neokantiánus hatások kétségtelen eklektikus volta mellett döntően befolyásolta gondolataikat a bergsoni-crocei-husserli intuíció-felfogás is, a schleiermacheri megértéselmélet és a fenomenológiai áramlat hatása, belőle is a legtöbbet idézett vagy adaptált fenomenológus, Rudolf Odebrecht esztétikája. (Máté 1994)

A XX. század első felének magyar művészetfilozófiájában az Abszolútum kutatása három archetípus-modellt adott. Egyrészt az Abszolútum-állító modellt, melyben az Abszolútum egyik megvalósulása maga a művészet. Másrészt az Abszolútum-kereső modellt, melyben a gondolkodó képtelen túljutni Abszolútumra vágyódó gondolkodásmódján, ezt mégis megteszi. A harmadik modell típus: az Abszolút bizonyosság tagadása. Az Abszolútum-állító művészetfilozófusok (Pitroff Pál, Brandenstein Béla, Schütz Antal, Pauler Ákos) neotomista filozófián belül maradva magyarázták a művészetet. A vizsgált művészetfilozófiák modelljei nemcsak az abszolútizálás történeti viszonykategóriájával írhatóak le, hanem tárgyukhoz, a műalkotáshoz való kapcsolatuk alapján is jellegzetes beállítódást mutatnak. Az esztétikai tárgyi viszonykategória alapján fenomenológiai, metafizikai és axiológiai teóriák különíthetők el. A műalkotás élmény aspektusát állítja a középpontba Sík Sándor. A műalkotás létét vizsgáló Abszolútum-állító művészetfilozófiák metafizikus jelleget vesznek fel Pitroff Pál, Brandenstein Béla, Schütz Antal elméletében. A műalkotás lényegében értékhordozó, állítja az axiológiai esztétika, így Pauler Ákos is. Az élmény, a metafizikai, az axiológiai jelleg a dominanciát jelzi, így Sík Sándor élmény-, illetve Pauler értékesztétikája végül is metafizikus, neotomista jelleget ölt. A legteljesebb, szintézisre törekvő megfogalmazás a fiatal Lukács esztétikája, melynek elkülönített tárgyrétegei öntörvényűen bejárják az esztétikai mű mindhárom történést: az élmény-, a lét- és értékmozzanatot. (Máté 1994)

A magyar szellemtörténet hivatalos orgánuma volt az 1921-ben alakult *Minerva Társaság* és a *Minerva* folyóirat. Pauler Ákos alapító és meghatározó tag volt, Brandenstein Béla *Minervához* kapcsolódó tevékenysége viszont nem emelkedett a „hivatalos ideológia általános szellemi közhelyeinek

szintje fölé.” (Máté 1994, 137) Szerdahelyi István esztétikatörténeti áttekintésében Paulert és Brandensteint szintén a hivatalos, konzervatív kurzushoz sorolja, mely irányzat „az esztétikát a filozófia egyik, autonómiával nem rendelkező ágazatának tekintette, a filozófia pedig itt egy konzervatív, valóságos színezetű idealizmust jelentett”. (Szerdahelyit idézi: Máté 1994, 137)

E felfogás ellen lépett fel az 1932-ben szakosztályként, majd 1937-ben a *Magyar Esztétikai Társaság*ként működő tudományos szervezet. A modern polgári esztétikai törekvéseket tömörítette olyan tevékeny résztvevőkkel, mint Baránszky-Jób László, Áprily Lajos, Barta János, Bernáth Aurél, Fülep Lajos, Sík Sándor, Szerb Antal; később (1946-tól) csatlakozott hozzájuk Mátrai László, Benedek Marcell, Szabolcsi Bence, Ferenczy Béni, Balázs Béla, Komlós Aladár – hogy csak a legismertebb neveket említsük.

A két világháború közötti művészetfilozófia szintézise Sík Sándor esztétikája, mely nyitottabb és toleránsabb világnézeti szemléletű, mint neotomista kortársaié. Poszler György szerint az új világállapothoz alkalmazkodó, művészet és filozófia egységében értelmezett „kísérleti” koncepció az övé. (Poszler 1989) Az „*Esztétika*” megjelenését (1943) követő recenziós irodalom elsősorban a modern irányzatok számbavételét, az azokhoz való viszonyulás mikéntjét értékeli benne. Terjedelmes monográfiája minden számottevő magyar elméletre kiterjed, így a neotomisták (Brandenstein, Pauler, Schütz, Pitroff Pál) mellett Péterfy Jenő, Böhm Károly, Mátrai László, Horváth János, Thienemann Tivadar, Benedek Marcell, Bartók György, a fiatal Lukács, Riedl Frigyes, Beöthy Zsigmond gondolatai sorra megjelennek e szintetizáló igényű munkában – elfogadó vagy elutasító előjellel.

Sík Sándor esztétikai spiritualizmusa kevésbé univerzálisan metafizikus, Pitroff, Brandenstein művészetfilozófiájának jellege viszont ontológiai, ezen belül metafizikus. Pauler Ákos esztétikai nézetei dominánsan értékelméleti irányultságot mutatnak. Mitrovics Gyula<sup>8</sup> korának esztétikatörténeti áttekintésében ezt a tipizálás, karakterizálás nélküli univerzális spiritualizmust véli pszichologizáló jellegnek. A *magyar esztétikai irodalom története* című, 1928-ban megjelent munkájában éppen az esztétikák eredményjellegére figyelve alkot számtalan irányzatot temérdek képviselővel. Szerdahelyi

---

<sup>8</sup>A szerző doktori értekezésének egy másik alfejezete Mitrovics Gyula (1871–1965) művészeti munkásságát mutatja be.

István keserűen állapította meg, hogy Sík Sándor méltatlanul elfeledett, mellőzött *Esztétikája* sok olyan gondolatot vagy sejtést tartalmaz, amelyet csak hosszú kerülőutakon, évek múlva fedezett fel újra az utókor. Nem hivatalos katedra-tudósként elemzi Sík Sándor tevékenységét; hanem mint a magyar, haladó, „polgári” esztétika jelentős képviselőjéről, a modern törekvések egyik összefoglalójáról ír pozitív méltatást. A neotomista gondolkodók közül kétségtelenül Sík pályaképének utóélete a leggazdagabb, párhuzamosan életművének sokoldalúságával, bár esztétikai munkássága a két világháború között katolikus részről túlságosan rebellisnek, profánnak tűnt, míg 1945 után a másik oldalról túlságosan katolikusnak. (Máté 1994)

### **A művészet elemzői**

#### **a 20. század második felében és az ezredfordulón**

Az eddig elmondottakból is kitűnik: a művészet fogalmának definiálása nem lehet egyértelmű. Ezt nyilatkozta Ernst Gombrich, az egyik legnagyobb hatású, 20. századi műtörténész is, aki abban az időben jutott tevékenysége csúcsára, mikor a művészettel való foglalatosság „egzakt”-tá kívánt válni. Gombrich tudományos érdeklődése középpontjában az állt: miként nézzük a képeket, és miként alkotunk képet. „Művészet valójában nem létezik, csak művészek.” – mondta. (Gombrich – Eribon 1999, 185) A művészet olyan kategória, melyet mi teremtünk, és a művészet szónak különböző értelmet tulajdonítunk. Magunk döntjük el, hogy mit akarunk művészetnek nevezni és mit nem. A művészet fogalma kulturálisan is meghatározott. (Gombrich – Eribon 1999)

A legnagyobb változás művész és befogadó között zajlott a 20. században. Hauser Arnold szerint a művészeti fogyasztás eldologiasodik, mindinkább formális és technikai szempontok határozzák meg, és amilyen mértékben lazul a kapcsolat a művészet termelője és fogyasztója között, olyan arányban erősödik alkotás és befogadás kölcsönösen tárgyiasult érdeke. A befogadó mindinkább elidegenedik az alkotó személyétől, ezzel szemben meghittebb kapcsolatba kerül a személytelenné vált művel. Kollektív befogadó szubjektumként működő közönség nem létezik. Az alkotás terén mindig csak egyénekkel találkozunk, hasonlóképpen a műalkotások is csupán

egyének élményei lehetnek, tehát ki-ki a maga módján éli át a művet. Azonos műveltségű rétegek és ezeken belül ideológiailag körülhatárolt csoportok egyértelműen meghatározható közönségalakzatoknak felelnek meg, de semmiféle művészet, sem a magasrendű, sem a népszerű hívei nem alkotnak tökéletesen homogén csoportot. Hauser szerint a művészet sohasem volt egységes, mert közönsége sem volt soha az, és mert a közönség különböző csoportjai más- és másfajta művészetet igényelnek. (Hauser 1982) Szabolcsi Miklós azt hangsúlyozza, hogy a polgári fejlődés oda vezetett a 19. század végére, hogy művész és közönsége végérvényesen eltávolodott egymástól vagy úgy, hogy a publikum elutasítja a művészt, vagy úgy, hogy a művész utasítja el a nézőt. Ilyen és hasonló zeneszerzői nyilatkozatokból következtethetünk például erre: „a hallgatóság szükséges rossz, de legjobb, ha nincs” vagy „a közönség csak, mint a termet megtöltő akusztikai közeg érdekes”. (Szabolcsi 1964, 76)

Ezzel ellentétben Bartók még az olyan közönséget szerette, mely tüntetett mellette és ellene, kijelentette, hogy ő művészetében „a népek testvérré válását akarja szolgálni, minden viszály ellenére”, (Szabolcsi 1964, 79) Kodály pedig kifejtette, hogy a zeneszerző legszebb jutalma, ha műve nem „leszáll”, hanem „felszáll” a néphez. Debussy, Strauss, Ravel, Honegger számos jelét adták annak, hogy megbecsülik a hallgatóságot. Szabolcsi szerint a kromatika mindig a magány és a válság felé vitte a zenét, illetve azok kifejezője volt a zenei nyelvben. A közönség nélküli zene megfosztja magát egy alapvető, szerves elemétől. Az eleve-lemondás a nézőseregről csak azt jelentheti, hogy a művész az eljövendő megértésre sem számít, hogy egyszerre mondott le a zene életben maradásának, társadalmi funkciójának két fő kritériumáról: a népről és az időről. Bartók, Kodály, Prokofjev, Sosztakovics, Enescu, Honegger és Britten bemutatóin új találkozás kezdődött a közönséggel, ami meglepetéssel és csodálkozással járt mindkét fél részéről: a zeneszerzőket meglepte, hogy a hallgatóság közvetlenül reagált művészetükre, a néző pedig meglepődve látta, hogy érti és érzi ezt az új zenét. Az új zene új publikumra lelt, véli Szabolcsi, így elszakadásuk nem végérvényes, előbb-utóbb visszatalál és visszatalált egymáshoz. Sokat tehet ezért a közönségnevelés, a zenekritika, a közérdekű zenetudomány. (Szabolcsi 1964, 76–79)



A marxista esztétika meghatározó alakja volt Lukács György. Az ő nevéhez fűződik a 20. századi új marxizmus első átfogó esztétikájának, *Az esztétikum sajátosságának* kidolgozása, erősen vitatott felfogást képviselve, amikor a művészeti visszatükrözés lényegi elemeként a műalkotás zártságára, „perfektségére”, mint az esztétikai érték meghatározó vonására hivatkozott. „Ebből következik, hogy minden műalkotásnak zárt, magában kerek, magában befejezett összefüggést kell adnia.” (Zoltai 1997, 248) Ilyen módon minden fontos műalkotás „saját világot” teremt, ezért a mindenkori valóságtól eltérő jellege van. „A művészet hatása, a befogadó tökéletes belemerülése [...] a műalkotás „saját világába” [...] éppen azon alapszik, hogy a mű lényegében hívebb, teljesebb, elevenebb, mozgóbb tükrözését adja a valóságnak, mint amilyen a befogadó egyébként rendelkezik. [...]” (Zoltai 1997, 250) A műalkotás a tartalom és a forma egymásba való kölcsönös átcsapását előfeltételezi. Ezt Lukács elsősorban az irodalom, főként az epika és a dráma vonatkozásában tudta és akarta konkretizálni. „A műalkotás egész tartalmának formává kell változnia, hogy igazi tartalma művészi hatást tehesen. A forma nem más, mint a legmagasabb absztrakció, a tartalom sűrítésének legmagasabb formája [...]” (Zoltai 1997, 252). A műalkotás integritásának, perfekciójának elve itt láthatóan összefonódik a felismeréssel, hogy az igazán jelentékeny mű az emberi, a társadalmi-történeti valóság intenzív teljességét zárja formavilágába. Az esztétikai szintézis alapját keresi: „Az esztétika nálam a társadalmi lét ontológiájának szerves részévé válik.” (Zoltai 1997, 253)

Az esztétikai reagálásnak szerinte két típusa van: a műalkotásra, illetve az attól megkülönböztethetetlen, pusztán valóságos dologra való reagálás. Ennél fogva a művészet definiálásakor nem hivatkozhatunk esztétikai mozzanatokra, hiszen éppen azért van szükségünk a művészet definíciójára, hogy azonosítsuk a műalkotásoknál helyénvaló esztétikai reakciók fajtáit, szemben a pusztán valóságos dolgokra adott reakciókkal. Létezik a műalkotásoknak speciális esztétikája és az értékelés speciális nyelve – mindkettő szerepet játszik a művészetben. Létezik továbbá esztétikai érzék (vagy szépérzék, ízlésképesség), s ezzel (ezekkel) az emberek ugyanolyan széles köre rendelkezik, mint az ún. külső érzékekkel (látással, hallással). Valami veleszületett dologgal állunk tehát szemben, nyilvánvaló azonban: nem minden lehetséges esztétikai álláspont egyeztethető össze azzal az állítással, hogy létezik

esztétikai érzék. Ezért mérlegelni kell, hogy milyen a szépérzék, ha valójában létezik ilyen. Végül is, ha valakinek van szépérzéke, az nyilvánvalóan nem ugyanazt jelenti, mint az, hogy „van szeme a művészetre”. (Danto 2003, 98). Az esztétikai reakció mindenesetre előfeltételezi a megkülönböztetést, ennél fogva nem lehet a művészet definíciója. Ám a helyzet ennél is bonyolultabb. A műalkotások esztétikai értékelésének más a struktúrája, mint a pusztá dolgokénak, legyenek bármilyen szépek, függetlenül attól, hogy az esztétikai érzék velünk született-e. Ez pszichológiai kérdés. A filozófiai kérdés az, hogy az értékelésnek milyen a logikai struktúrája, és hogy milyen strukturális különbségek vannak egy műalkotásra és egy pusztá dologra való reagálás között. (Danto 2003)

A 20. században a művészet kettévált magas és populáris művészetre. Almási Miklós szerint a modern művészet legtragikusabb szakadása, hogy az avantgárd cserbenhagyta a publikumot. Alapelve és gyakorlata egyaránt az aszkézis. A modern avantgárd művészetideál a magának alkotó, közönségét megvető, piacról kivonuló művész: mennél kevésbé kell a publikumnak, annál biztosabb abban, hogy igazi érték születik kezei között. Ennek a magatartásnak persze megvolt a maga jogosultsága. A művészet árucikké degradálódása, a tőke behatolása a művészetek területére, a közízlés uniformizálódása jogosnak tüntette fel ezt a fajta közönség elleni lázadást. Állítja: paradox az esztétika helyzete, mert lehetetlen egyetlen paradigmába, még kevésbé rendszerbe foglalni a modern művészet univerzumát.

A szakirodalom elkülöníti a korai modernt, mely kb. a 19. század végéig tart, a modernizmust, mely 1875–1920 között veszi kezdetét, és a körülbelül az 1960-as évektől jelen lévő posztmodernt. Ennek megfelelően az esztétika-történetben, az irodalomtudományban „premodern”, „modern” és „posztmodern” irányzatai különíthetők el. Sem együtt, sem külön-külön nem írható le klasszikus, avantgárd és populáris kultúra, legfeljebb egymásra való vonatkozásukban. Az avantgárd a művészetpiac által tömegesen termelt giccs ellen lázadva lépett fel, és feladatát az autonómia megőrzésében látta, mert a klasszikus avantgárdot a társadalomkritikai attitűd is jellemezte. Jelentős alakjai baloldaliak voltak, akik meg voltak győződve a művészet radikális társadalomátalakító-bíró küldetéséről, ezzel is a tömegművészetek ellenében fogalmazták meg magukat és programjaikat. A populáris művészet ugyanis hozzásimul a fennálló rendhez, kiszolgálja az éppen jelenbeli

elvárásokat. Amikor az avantgárd szembe fordult a közönséggel, Almási szerint nem tudhatta, hogy ezzel a gesztusával a tömegízlést véglegesen kiszolgáltatja a populáris kínálatnak. Békési Sándornál pedig alapvető kérdés: (poszt)modern kultúránkban mi egyáltalán a szép, és mi valójában az esztétikai élmény a természeti szép, a kultúra, a kreativitás és a művészet filozófiai, teológiai megfogalmazásában? A mű felismerése, hogy az ellentétes esztétikai, vallási és kulturális kategóriák, a különböző és összeegyeztethetetlen művészi univerzumok csak a teológia kategóriái szerint vizsgálhatók egységben. (Almási 1992; Békési 2010)

Éles Csaba esztéta szerint minden kor, minden áramlat megteremtette a maga művészetfogalmát. „A művészet sajátos kifejezője különféle hatásoknak és eseményeknek, hogy csak néhányat említsek: politikai, társadalmi, szellemi, kulturális, vallási irányzatok, illetve társadalomkritika, lélektan, ösztönösség és tradíció. A művészetekről beszélhetünk úgy, mint a társadalom termékéről, de úgy is, mint, ami rombol, és új értékeket hoz létre. Vagy a művészet hat a társadalom fejlődésére, vagy a művészet lesz a társadalom terméke. Anélkül, hogy most művészetfilozófiai és művészetszociológiai fejtegetésbe kezdenénk, megállapíthatjuk: a művészet mindig bemutat, szimbolizál valamit. A művészet kiemeli a földi létből, vizuálisan ragadja meg az emberi lét szellemi-lelki síkját, és ebben a relációban segít az embernek, hogy megtalálja helyét az univerzumban.” (Éles 2004)

Izgalmas művészetértelmezési kísérleteket kapunk Vitéz Ferenctől, aki az irodalmi és művészetelméleti, kritikai kutatások mellett maga is alkotó – az elmélet kérdését a gyakorlat próbájának veti alá. Foglalkozik a Kritika és a Mű viszonyával (Komlós Aladár és Hauser nyomán felteszi a kérdést: műalkotás-e a kritika). „Az új irodalomtudomány (new criticism) a forma mögött már nem a tapasztalatot, a művész világról alkotott képét keresi, hanem a világ megalkotásának mikéntjét (Paul de Man). Az imitáció helyett a kreáció, a kommunikáció helyett pedig a participáció lesz számára fontos; ugyanakkor a kommunikáció maga is participáció (Horányi): kommunikatív cselekvésként (Habermas) tekintjük egy új narratívum megalkotását is (Terestyéni). Az új kritikaelméletek a mű nyitottságát (Eco), társadalmi meghatározatlanságát részesítik előnyben, s miközben félreteszik a tradíciót, a referencialitást és az esztétikumot, nem mondanak le az ízlésről vagy a játék, a szimbólum és az ünnep (Gadamer) aktusairól.” (Vitéz 2014, 58)

Németh László kritikai ars poeticáját idézi, (Vitéz 2014, 72) mely szerint a műalkotás nem más, mint „jól előkészített varázslat”, és a művész mindig új terv, új arány szerint rendez el a már létező dolgokat. „A költő nem úgy alkot, mint az isten: új fát, új emberfajt, új nyelvet. A költő új terv szerint új arányba állítja a régi világ elemeit, ez az ő alkotása. Az alkotás elsősorban kompozíció. Az alkotó a részek viszonyában az elemek közt futkosó erővonalak titokzatos rajzában fejezi ki művészi igazságát. [...] A műalkotás az a belső terv, amely a mű minden elemét egy képzelte központ felé irányítja.” (Németh 1968, 138–139) Másutt a műalkotást nem elsősorban a rend, hanem az átláthatatlanság, a labirintus-modell alapján (nem a képzelte középpont, hanem a lehetséges kijárat keresésével) közelíti meg, Borges „bábeli” könyvtára vagy a képzőművészet által is alkalmazott labirintus-szimbolika felől indulva. (Vitéz 2016) Kitér az olvasatok sokféleségére, a dekonstrukcióra és a jelentésadásra, Eco „nyitott mű”-elméletére utalva, mely abból a felismerésből született, hogy a modern művészet alkotásainak már nem tulajdonítható csak egyetlen, meghatározott jelentés. „Eco ezért a nyitottság három intenzitási szintjét különböztette meg. Egyrészt a mozgásban lévő, befejezetlen művet a befogadó a szerzővel együtt alkotja készé; továbbá a műélvezet során új és új viszonylatok sarjadnak ki az alkotásból; végül, mivel mindegyik műnek végtelen olvasata lehetséges, a befogadó valamilyen személyes meghatározottságból kelti új életre a művet.” (Vitéz 2014, 58)

\*\*\*

Mi is tehát a művészet? Meghatározni nehéz és bonyolult feladat. Ezt próbáltuk érzékeltetni tanulmányunkban. Talán sikerült igazolni, hogy minden korban mást és mást jelent. Egyedül abban lehetünk biztosak, hogy mindig léteznek olyan műalkotások és művészek, melyek (és akik) elnyerik az emberek tetszését és bizalmát, ezzel sarkallva őket alkotó tevékenységük folytatására, így mindig van és lesz is művészet.

IRODALOM

- ALMÁSI Miklós (1992): *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. T-Twins Kiadó, Bp.
- BÉKÉSI Sándor (2010): *Ergon. A keresztyén esztétika teológiája*. Mundus Novus Könyvek, Bp.
- DANTO, Arthur C. (2003): *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Enciklopédia Kiadó, Bp.
- ÉLES Csaba (2004): Ulrich Zwingli pályaképe – Luther és Kálvin között. *Zempléni Múzsá*, IV. évf., 43. (16.) sz., 2004/tél [http://zemplenimuzsa.hu/04\\_4/eles.htm](http://zemplenimuzsa.hu/04_4/eles.htm) (2017. 03. 01.)
- FENYŐ Imre (2007): *Tankó Béla, a Debreceni Egyetem professzora (1876–1946)*. In: BREZSNYÁNSZKY László (szerk.): *A „Debreceni Iskola” neveléstudomány-történeti vázlata*. Gondolat, Bp., 170–180.
- GOMBRICH, Ernst – ERIBON, Didier (1999): *Miről szólnak a képek? Beszélgetések művészetről és tudományról*. Balassi Kiadó, Tartóshullám, Bp.
- HAUSER Arnold (1982): *A művészet szociológiája*. Gondolat, Bp.
- JÁNOSI Béla (1917): Mitrovics Gyula: Az esztétika alapvető elvei. *Irodalomtörténet*, 6. évf. 1. sz., 177–178.  
[https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/IrodalomTortenet\\_1917/?pg=184&layout=s](https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/IrodalomTortenet_1917/?pg=184&layout=s) (2017. 03. 10.)
- MÁTÉ Zsuzsanna (1994): *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében. Tanulmányok Brandenstein Béla, a fiatal Lukács György, Pauler Ákos, Pitroff Pál, Schütz Antal és Sík Sándor esztétikájáról*. JGYTF Kiadó, Szeged. <http://mek.oszk.hu/04800/04829/04829.pdf> (2017. 03. 02.)
- MITROVICS Gyula (1928): *A magyar esztétikai irodalom története*. Csáthy Ferenc RT, Db.-Bp.
- NÉMETH László (1968): *Ars poetica*. In: *Kiadatlan tanulmányok I*. Bp.
- POSZLER György (1989): *Eszmék, eszmények, nosztalgiák*. Magvető, Bp.
- SÍK Sándor (1990): *Esztétika*. Universum Kiadó, Szeged.
- SZABOLCSI Bence (1964): *A művész és közönsége*. Zeneműkiadó Vállalat, Bp.
- VITÉZ Ferenc (2014): *A Kritika és a Mű viszonya*. In: Uő: *Angyalkapuk és szövegjáratok. Tanulmányok és esszék. a szakrális, az irodalmi, a vizuális és az esztétikai kommunikáció köréből*. Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 58–70.
- VITÉZ Ferenc (2016): *A labirintus mint lehetséges világmodell*. In: Uő: *Angyalok a labirintusban. Irodalmi és művészeti tanulmányok, esszék*. Felsőmagyarország Kiadó, Miskolc, 102–117.
- ZOLTAI Dénes (1997): *Az esztétika rövid története*. Helikon, Bp.