

„OTTHONOS ÉS KALANDOS”

Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*

„A művészet tudománya”, „széptan”, „az érzékelés tudománya”, „a szépen gondolkodás művészete”, „az érzékelhető felosztása”: e meghatározások már mind felmerültek az esztétika tudományának viszonylag rövid története során, és ma sincs közmegegyezés még a szakma művelői körében sem – vagy épp itt a legkevésbé – arról, hogy mi az esztétika területe és tárgya. Az alapító atyánál, Baumgartennél (1750) – annak ellenére, hogy ő maga is több különböző meghatározási javaslatával más-más tárgyat jelöl ki – még egyértelműnek tűnik, hogy az esztétika tudománya jóval szélesebb területre terjed ki, mint a művészetek vagy akár a szép birodalma, ám a következő gondolkodók elég hamar művészetfilozófiává írják azt át. A tudományterület ilyen leszűkítése nyomán nem csoda, hogy már kétszáz éve időről időre megjelennek azok az elméletek, amelyek a tágabb definíciók, vagy akár azok még további bővítése által próbálnak az esztétika valódi termékeny terepére jutni.

Az elmúlt időszak, nagyjából két évtized, ismét olyan korszak, amikor fontosnak látszik az esztétika. Rancière, Badiou, Harman, Welsch, Shusterman stb. művei után Seregi Tamás nem olyan könyvet írt, amely ezen új esztétikák kritikai számbavétele lenne, hanem egyet mintegy visszalép a problémamegoldás útján, hogy először az esztétika mint művészetfilozófia meghatározás beidegződését bontsa le, így tisztítva meg az utat egy megírandó esztétika előtt. És ezt nagyon helyesen teszi! Hogy miért fontos ez a tisztázó munka, annak két fő okát látom. Az első az, hogy ennek során tud történeti áttekintést adni arról, hogyan veti le a modern művészeti gyakorlat és elmélet az esztétikumot mint terhet. Vagyis a könyv történetének nemcsak a címben megjelölt két főszereplője van, hanem valójában három, amennyiben az esztétika megnevezés jelenti magát a diszciplínát, valamint az esztétikumot is. Ebből rögtön következik a könyv első nehézsége is, nevezetesen hogy „két szálon fut a cselekmény”, bár szükségszerűen összegabalyodva. A történeti elbeszélésben az egyik főszereplő, az esztétikatudomány, ugyan „beszél” (Lukács, Gadamer, Bell, Heidegger stb.), ám sorsát lényegében az elbeszélés vége jelöli ki, amit *Következtetések* cím alatt a kötet végén olvashatunk. Abban az értelemben tehát mindenképpen az esztétikatudomány az első számú főszereplő, hogy az ő bőrre megy a többiek viszonyainak alakulása.

A szerző kiindulópontja az, hogy az esztétikatudomány mind a mai napig tisztázatlan területen mozog, zavarait pedig az okozza, hogy még mindig él az a kettős előfeltevés, miszerint a legtisztább szépség a művészetben található, valamint hogy a művészet célja nem más, mint a szépség vagy egyálta-

Tiszatáj Könyvek
Szeged, 2017
280 oldal, 2750 Ft



lán az esztétikum megteremtése, és ez az esztétikum a közvetítő a művészet és az élet között. Hogy az esztétika végre rátalálhasson saját területére, bizonyítani kell, hogy ezen előfeltevés mindkét oldala téves. Nem véletlenül használtam a történetfűzés kifejezéseit, hiszen, úgy látom, Seregi egy, ha nem is „nagy”, de átfogó és komplex elbeszélést kínál a fenti tétel második részének cáfolatára, tehát arra, hogy a művészet szükségszerűen kötve lenne az esztétikumhoz. Meglehetősen kockázatos vállalkozás, de intellektuális kérdések esetén mi olvasók csak hálások lehetünk, ha valaki az akadémiai élet bejárattott, nagy forgalmú gondolati sztrádái helyett igazi kalandos ösvényt kínál. Ez az út azon vezet végig, hogy a modernségben hogyan válik le a művészet fogalmáról az esztétikum. A kötetben többször is idézett sartré-i megfogalmazás, a „nem valamitől, hanem valamire való szabadság” tökéletesen illik Seregi programjára, amennyiben művészetet és esztétikumot nem eltítani akarja egymástól egyszer és mindenkorra, hanem azokat a pontokat mutatja meg, ahol egymás terhére vannak, mert gátolják a másik szabad kibontakozását. Miután a szépségnek kiterjedt rivális szférája lett a művészetén kívül, a modern művészet kénytelen volt az esztétikummal mint problémával szembenézni, és új lehetőségeket keresni ahhoz, hogy magát már ne az esztétikumhoz való vonatkozásában határozza meg. Ez a történet nagyjából száz évet ölel fel, a 19. század közepétől a múlt század hatvanas éveig. Gyakorlatilag a művészetekkel kapcsolatos összes fontos kérdés felmerül az „elbeszélés” során, így, mentegetőzik recenzius már az elején, lehetetlen kritikái összegzését adni a könyv összes fontos állításának, ezért leginkább a „cselekmény” megértésére teszek kísérletet.

A művészetnek az esztétikumtól való emancipálódását Hegellel kezdi Seregi, nem azért, mintha ő indította volna el ezt a folyamatot, hanem mert éppen ő volt az, akinél, szemben a korábbi esztétikákkal, a fenti előfeltevés rögzült. Vagyis azért Hegel a kezdőpont, mert tőle kell elrugaszkodni. A történet rövid rekonstrukciója úgy hangzik, hogy tehát Hegel az, aki az esztétika területét a művészetre, tárgyát pedig a szépségre szűkíti azon előfeltevés következtében, hogy a művészet az a területe a szellem önfejlődésének, ahol a szépség megteremtődhet és meg is kell teremtnie, hiszen mint a szellemnek az érzékiben való megtestesülése ott a legtisztább és legmagasabb rendű, a „legszebb” a szép, ahol az ember saját objektivációiban fejeződik ki, „látszik”. Ám ez a szűkítés mindkét fél számára igen hamar korlátozásnak bizonyul, sorban jelentkeznek az olyan szerzők, akik a művészet szféráján kívüli esztétikumot hangsúlyozzák – nem függetlenül attól, hogy ez az az időszak, amikor először terjed ki az esztétikum a hétköznapi élet mind szélesebb területére –, az iparművészetet, az esztétikaiként megélt életet vagy akként felfogott államot, sőt egész társadalmat. Eközben a művészet figyelme is az ideálisról a reálisra fordul, mintegy tudományos elemzését kívánja adni a valóságnak, hogy ennek logikáján tovább haladva ráébredjen arra, nemcsak bármely létező a műalkotás tárgyává tehető, hanem bármely szabad konstrukció műalkotásnak tekinthető. És ezzel már el is jutottunk a művészet első két nem esztétikai paradigmájáig, a művészet mint tudomány felfogást kronologikusan a konstruktív művészetszemlélet követi.

Tehát az egymást követő művészeti paradigmák „művészeti eszméje” (110.) egyre kevésbé az esztétikum által vezérelt, ám továbbra is kötődnek valamilyen módon az esztétikumhoz, mondhatjuk, mintegy belső hajtóerejük az, hogy a maguk sajátos beállítódását (jobb híján használom itt ezt a szerző által több ponton problémássá tett terminust) minél szélesebben kiterjesszék, minél szélesebb tartományát az életnek esztétizálják át a maguk sajátos, egyre kevésbé esztétikai értelmében. A tudományos paradigma esetében ez egyrészt azt jelenti, hogy a megfigyelőként működő művészet a számára szükséges távolságot nem egyszerűen az esztétikai minőségek kioltásán keresztül éri el (erre Courbet *Kötörők* című képe a példa), hanem a leírás és az analízis tudományos távolságával; másrészt megteremtődik az az „evilági esztétika” (59.) (erre Semper elmélete a példa), amely sem nem kifejeződés, sem nem hegeli értelmű megtestesülés, hanem materializálódás,

átfogó elv nélküli kulturális gyarapodás. Vagyis a tudományos paradigma a maga kiterjesztését leginkább az ekkor mozgalomként is hatásos gyakorlati esztétikában, az iparművészetben találja meg. A konstruktív eszme „mint minden külső meghatározottságtól mentes teremtés” (113.) (erre Lukács formafunkciói a legjobb példa) középpontjában az alakíthatóság áll, „a művészet lényegét annak megalkotottságában és csak abban látja” (127.), így a kiterjesztés kérdése számára végső soron mint „valóságalkotás” (139.), mint az ideális realitás, azaz olyan valóság lehetőségének megteremtése jelenik meg, ahol nincs különbség fiktív és valóságos között. Mondrian festészete a példája annak, hogy lássuk, mennyire nem esztétikai kérdések mozgatják ezt a fajta művészetet, amelynek a képi és nem-képi közti határ lebontása a célja. E felfogásban is ott van, ha ugyan rejtőzködve is, az „esztétikai eszme” (157.), amely itt a higiénia, ami az anyagtalanság, az üres tér és a nyitottság iránti vonzalmat, az érintkezések kerülését jelenti. És ez egyben ki is jelöli azokat az összetevőket – test, nyelv, természet –, amelyek szükségszerűen záródnak ki a konstruktív gyakorlatból. Ennek következtében egy következő művészeti paradigma lesz csak képes további fontos területek, mint például a cselekvés átesztétizálására.

Ez a harmadik a művészet ontológiai elve. Ezen elv sem független a konstrukciótól (e kettő összekapcsolódására Klee *Über die moderne Kunst* szövege a példa), ám a mű létmódjáról másként gondolkodik: nem egy teljesen megtisztított terepen építkezik, hanem a világból, az adott külsőből épít világot, nyit a természet felé, hogy maga is egyfajta természeti létező legyen. Míg a konstruktivista eszme úgy oldja meg a valósághoz való viszony kérdését, hogy a valóságot magához asszimilálja egy megalkotandó tökéletes kultúra formájában, addig az ontológiai eszme úgy oldja meg a világ és a mű közti megfeleltethetőséget, hogy a mű tárgyiasság helyett ember léptékű, ám az élet által uralt világgá válik (ezt Lukács heidelbergi írásával magyarázza). Vagy az ontológiai eszme leegyegetemesebb, heideggeri felfogásában az ember már el is tűnik, hiszen a műalkotás eredete nem az alkotásban van, minden esztétikai kiiktatódik a műből, hogy az igazságnak adja át a helyet. Mint láttuk, a logika mindig az, hogy az esztétikum egyre kevésbé lesz a művészetet meghatározó elv, viszont a művészet a maga adott „esztétikai logikáját” (21.) mind jobban a művészetén kívülre terjeszti ki. Mivel az ontológiaiból minden esztétikum kiszorul, így itt nem a hogyan, hanem a mit esztétizálása lesz a kérdés, vagyis a különböző ontológiai régiókba „bevezetik” a(z akár esztétikum nélküli) művészetet (200.). A fent már említett cselekvés mellett a test és az érzékiség/anyagosság régiói lesznek átesztétizálva. (Talán pontosabb, de nyelvileg vállalhatatlan lenne „átművészetesítésnek” hívni.)

A negyedik és egyben utolsó paradigma, a konceptuális elmélet esetén az esztétikumtól való elfordulás paradox módon a tiszta esztétikumhoz való közelítés kísérletének lett eredménye (ezt Greenberg példázza). „A művészet lényegét a művészet fogalmába helyező” (221.) elmélet folytonosan a művészet mibenlétéről gondolkodik, kérdéseket szegez a művészetnek (e kérdés-válasz logika az egyik oka, amiért itt Gadamer lesz az egyik példa), és lényegiségének megragadásában az esztétikum külsődlegesnek bizonyul. Mi a művészeti tevékenység célja, függetleníthető-e ez a végterméktől, termel-e a művész, mit jelent a mű egységisége és ehhez képest a sorozatok, elérhető-e a valóság a művészettel, mi a művészet viszonya az intézményekhez? – és ehhez hasonló kérdések sorát teszi fel a konceptuális mű (ezt példázza On Kawara *Today* sorozatának egészen bravúros elemzése). A konceptualizmusnak nem volt olyan belső esztétikai eszméje, amely kiterjeszhető lett volna, vagy amellyel újabb területeket lehetett volna átesztétizálni („átművészetesíteni”), hiszen innentől kezdve a mai napig az esztétikai már nem is teher, hanem fenyegető ellenség a művészet számára, mivel a kapitalista fogyasztói társadalom legfőbb csábesszökevényként az új technológiák és médiumok segítségével a legszélesebbre bővült az esztétikai ipar szférája. Egy terület maradt, ahová a művészet az ellenállás és a menekülés logikája által még kiterjeszkezhett, az, amit az esztétikai ipar elfojtott, vagyis a szubkultúrák, valamint a

társadalmi „elosztás” kérdései. E művészeti gyakorlatok háttérében pedig egy olyan politikai esztétika húzódik meg, amelynek végső célja az egyszerre otthonos és kalandos esztétikai életforma megteremtése. Vagyis a történet „véget ért”, de csak abban az értelemben, ahogyan Hegelnél záródik le a művészet, vagyis a narratíva saját logikáját befutotta; a művészet a maga absztrakt fogalmává válva a konceptuális szemléletben egyrészt eljutott az esztétikumtól való teljes megszabadulásig, másrészt az esztétikai szféra egyre terebélyesedő területét úgyesen asszimilálva vagy kerülgetve a legtágasabb kiterjesztést, az esztétikai élet megteremtését célozza. Egyetlen szereplőt sem veszítettünk, ami azt jelenti, hogy mind a négy, a történeti megjelenésük sorrendjében terítékre kerülő művészeti paradigma természetesen tovább él a mai napig. Vagyis a kölcsönhatások és kiterjesztések révén csak összetettebbé, sokszor talán izgalmasabbá is vált a helyzet, lényegien új azonban nem jött. Hegellel vagy akár Dantóval szemben Seregi viszont semmi olyat nem állít, hogy nem is jöhet. És Sherlock Holmestől tudjuk, néha fontos jel az, hogy nem történik semmi.

Akinek e történet ily durván csontvázára csupasztíva reménytelenül absztraktnak hangzik, annak van egy rossz és egy jó hírem. Seregi mindig egy-egy eszme logikáját, megjelenésének és önfejlődésének belső, szinte szükségszerűen felálló, majd lepörgő mechanizmusait mutatja meg, így annak ellenére mozog nagyon absztrakt szinten, hogy e folyamatokat konkrét írásokon és műveken keresztül értelmezi. Tehát soha nem közvetlen művészettörténeti összefüggések megmutatásáról van szó, ahhoz túl nagy fesztávokat kell átfognia, hanem egy-egy korszak gondolkodásmódjáról, amelyből mindazok a művészeti problémák következnek, amelyeket temérdek mű és elmélet magától értetődő könnyedséggel való kezelésével magyaráz. Világosan filozófussal és nem művészettörténésszel van dolgunk tehát, amiből a könyv „elbeszélésének” azon hangsúlya is következik, bár ilyet a szerző nem állít, hogy mintha mindig a filozófia (akár esztétikaként, akár nem) egyengetné az utat a művészet előtt, előbb lenne meg a gondolati lehetőség vázolása valamilyen filozófia formájában, és csak később szivárogná ez a művészeti termelésbe. Tom Wolfe-nak híres pamfletje kapcsán szemére veti, hogy a tetszést kéri számon azokon a műalkotásokon, amelyek éppen azzal nyújtanak intellektuális élvezetet, hogy a *l'art de plaire*-ről lemondanak. Seregi esetében biztosan olyan szerzővel van dolgunk, aki a művészetben is elsősorban a szellemi kalandot keresi, vagy másként fogalmazva, akinél megismerésnek és művészi/esztétikai szemléletnek meg kell magát mértenie a másikkal szemben. Mivel elvont szinten mozog a gondolatmenet, ezért szükségképpen áramvonalasít. Persze ezt lehet felszínességnek, sőt, nagy gondolati teljesítményekkel szembeni pimaszságnak is látni. De, úgy gondolom, minden felsorakoztatott szerző, alkotó annyit kap, amennyi ezen elbeszélés szereplőjévé válva jár neki, és mint minden elbeszélésnek, ennek is fontos komponense a ritmusa, hogy rövid, hatásosan argumentált részek viszik előre a gondolatmenetet. Egy a szöveghez igazodó kritika felvonultatott szerzőnként adhatná indokát, hogy miért és mennyiben tartja helytállóknak vagy tévesnek Seregi elemzéseit.

Egy ilyen kritikával talán még recenzens is megpróbálkozhatna. Ebben részletesen indokát lehetne adni, hogy például Hegel művészetfilozófiája nemcsak az esztétika redukciójaként és így hanyatlástörténetként értelmezhető, hanem a művészet megértése felől akár nyereségnek is tekinthető – főleg a későbbi művészeti gyakorlatok felől nézve –, hogy világosan leválasztotta a művészet filozófiai megértését az esztétikumról. A szép műalkotás vonatkozásnélküliségével, világból való hegeli kiemelésével szemben inkább azt hangsúlyoznám, hogy a klasszikus eszmény felbomlásával éppen a szabadság ideje jön el a művészetben a külső tartalmak számára. Esetlegességgként, mert a szubjektív benső már az ábrázolás lényegi tartalma, de éppen ezért helyet találhat benne minden; ez a művészet „otthonossá válik a világ végességeiben” (II. Kötet 168.), s ezt én éppen nem vonatkozásnélküliségnek látom. A Kierkegaard-elemzésben túlzottan bátor következtetésnek tartom a házasságot az esztétikai élettel azonosítani, hiszen itt B papírjairól van

szó, vagyis egy olyan vitapozícióról, amelyben B fondorlatos retorikai fogással az esztétikaival szemben úgy fogalmazza meg saját etikai ideálját, hogy bebizonyítja, az előző tulajdonképpen az ő saját „alesete”. Fiedler kapcsán is még óvatosabb lennék a konstruktív szemlélet megjelenését hozzá kapcsolni – ezt Seregi is csak mint „új, születőben lévő művészeti ideológiát” (67.) detektálja a szerzőnél –, hiszen a valóság művészet általi „elnyerése”, úgy gondolom, azt jelenti Fiedlernél, hogy a kanti értelemben felfogott megismerést megalapozó szemléleti tapasztalatok bővítése, kitisztítása a művészet által történhet. Az olyan kijelentése is, hogy „a művész a világ gyarapodását idézi elő”, megmarad a szemléletnél, hiszen arra vonatkozik, hogy a jelentős művész képes megmutatni, hogyan látja a világot, s ezzel a szemléleti tudat kiműveléséhez járul hozzá. És bár Wölfflin kétségtelesen ismeretelméletileg kevésbé reflektált, azt mégiscsak Fiedlertől tanulja, hogy szemléleti formák a stílusformák alapjai. Feleslegesnek gondolom az ilyen jellegű kritikai megjegyzések számát itt növelni, ezeket a könyv minden kritikusa saját tájékozottságának arányában megteheti. De egy a szöveghez nem pusztán igazodó, hanem *arányos* kritika szempontjából ezek mind csak akkor válnak relevánssá, ha általuk a fent vázolt elbeszélés is tarthatatlanná válik, vagy ami még fontosabb, ha egy alternatív történet bontakozik ki általuk. Recenzens nem tud a tarsolyából efféle előhúzni. A jó hír, bár sokáig váratott magára, az, hogy Seregi története minden elvontsága és komplexitása ellenére sem okoz szellemi tériszonyt, hanem élvezetes olvasmány, amely a tudományosság látszatát felerősítő sallangoktól mentesen csakis a problémák világos megfogalmazására, példákkal való alátámasztására és logikus érvelésre törekszik szellemes megfogalmazásban. És azt is fontos hangsúlyozni, hogy e történetnek nemcsak elvont cselekménye van, hanem „leírásokban” is gazdag, amin egyrészt a kiváló műértelmezéseket értem, másrészt a társadalmi kontextusra való folyamatos utalást az egyes „jeleneteknél”.

E ponton térhetünk vissza a főszereplőhöz, az esztétikatudományhoz, hiszen a kiinduló tétel második részének, vagyis a művészet esztétikumhoz kötöttségének cáfolata ez a remekbe szabott történet, vagyis a modern művészet történetének olyan szempontú olvasata, amit fentebb igyekeztem összefoglalni. Marad tehát a tétel első fele, vagyis a művészi szép kitüntetettségre vonatkozó meggyőződés, amelyet ha sikerül cáfolni, akkor úgy tudjuk az esztétika kutatási területét bővíteni, hogy nem egyszerűen kívülről csatolunk még tartományokat, mondjuk, az érzéki megismerést az esztétikához, miközben érintetlenül hagyjuk a művészet és esztétikum kapcsolatára vonatkozó alaptételt, hanem mintegy belülről sikerül megbontani a határokat, ha belátjuk, hogy a művészet bár megmaradhat kitüntetett terepnek, de nem olyan, amelyről a szépséggel, az esztétikai minőségekkel kapcsolatos minden lényeges kérdés leolvasható lenne. Nem a természeti szép a riválisa a művészeti szépségnek, állítja Seregi, amit egyébként már Hegel leértékelt, mondván, hogy nem szellemi eredetű. Az esztétikai ipar által termelt és nagyon is szellemi szépséggel szemben ez az érv ugyan nem hozható fel, azonban még mindig alulmaradni látszik a művészettel szemben, amennyiben heteronóm jellegű. Tehát kell találni a természet és művészet szféráján kívül valamit, „ahol a szépség önállóan és önmagáért létezhet” (34.), hogy a művészet autonómiájával szemben ne lehessen ezt a szépséget mint heteronómat alsóbb rendűnek tekinteni. Ezt találja meg a funkció nélküli dísz tárgyban, a nippben. Ezt a szerepet a nipp azonban nem tudja könnyen betölteni, mert giccses. Ezzel viszont rögtön alkalmas is lesz egy másik szerepet vinni, de ennek megértéséhez az elmélet egy újabb vetületét kell látnunk: Seregi nemcsak belülről akarja az esztétikát felbomlasztani, hogy aztán az mintegy burkát vesztve szabadon kiáradhasson bármire, hanem egyben korlátozni is akarja, hogy ne a bármi és minden tudományává híguljon. Az általa javasolt esztétika tárgya vagy inkább sajátos nézőpontja, amellyel a területébe tartozó tárgyakat vizsgálja, az esztétikai minőségek. Ismét két irányba mozog az elmélet, hogy kompetenciaterületét kijelölje. Az egyik irányba nyit, míg a másikba zár: a minőségtanként

felfogott esztétika az érzéki megismerés területén túlnyúlik, mivel vannak szinte tisztán intellektuális esztétikai minőségek, mint például az abszurd, ezzel tehát bővül a tartománya, viszont magán az érzéki megismerés területén belül szűkül. E szűkítés is aztán két irányból, alulról és felülről történik. Az alulról való zárást az indokolja Seregi szerint, hogy vannak olyan tapasztalatai az érzéki megismerésnek, amelyek esztétikailag közömbösek. Karl Rosenkranz és Fechner elméleteire hivatkozik, de alkalmas lett volna történeti előzménynek Burke is, aki a 17. századi szenvedélyelméletekre alapozva a közömbösséget teszi meg a leggyakoribb állapotnak, ahonnan elmozdulva az elme örömet és fájdalmat, s ezeken keresztül esztétikai minőségeket érzékel. A felülről való zárás jelenti szerző számára a nehezebb filozófiai feladatot, és ezzel térünk vissza a nipphez, ami, mint láttuk, giccses volta miatt nem képes betölteni a művészetén kívüli autonóm szép alkotás szerepét. Ám a giccs mint különböző minőségek (nem csak a szépségé lehet) túlzásig vitt fokozása lesz az, ami felülről zárja az esztétikai szférát. Fontos, hogy a giccs kizárását nem a művészet teszi meg, hiszen az akár fel is használhatja – a művészetben átintellektualizált giccset, például Jeff Koons, kifejezetten dicséri –, hanem a művészetén kívüli esztétikai szféra maga határolódik el a gicctől.

Az elmélet e pontja a legkevésbé kidolgozott filozófiailag, hiszen, látjuk, visszajára fordult az eredeti szándék: az autonóm dísz tárgy nem azt mutatja meg, hogy megtalálható a magasrendű, autonóm szépség a művészetén kívül is, hanem kizárja saját magát még az esztétikai szférából is. Vagyis egyrészt nem sikerül a művészeti szférán kívüli autonóm szellemi szépségre példát adni, másrészt az esztétikai szférának húz egy olyan felső normatív határvonalat, amelyet az folytonosan átlép, még ha tud is e határ létezéséről. (Mert azt ugye nyilván nem akarja a szerző állítani, hogy az esztétikai ipar ne termelne giccset is.) Több kérdés is adódna, amelyek részletezésére itt nincs mód; felmerül, hogy nem egyszerűen rossz példát talált-e a szerző, de az sem biztos, hogy az autonómia és a heteronómia választóvonalak lehet iránymutatók, hiszen e kategóriák a befogadás során egyáltalán nem mindig tisztán elkülöníthetők, és ha keveredésüket akarjuk kibogozni, nagyon hamar a műalkotás meghatározásának problémáinál vagyunk. Ám bizonyára nem véletlenül jelenik meg az elméletben, ha ilyen indirekt módon is a normativitás. A kötet számos pontján felmerül, hogy az ízlésfogalom elvetése volt az egyik legnagyobb hiba, amit az esztétika elkövetett, amikor művészetfilozófiává lett, és a majd megírandó esztétika egyik központi fogalma éppen ez lehet majd. Távol álljon tőlem, hogy már most bíráljam a még meg sem született művet, azonban minden bizonnyal nehéz lesz egy mind a pszichológiától, mind a szociológiától különböző, filozófiailag megalapozott, nem normatív, nem privát, de individuális ízlésfogalmat bevezetni. A *Következtetések* mindenestre impozáns vázlatát adja ezen esztétika tervének.

És itt szeretnék visszatérni arra, amivel az elején kezdtem, hogy tudniillik két okból is fontosnak tartom e történeti, kritikai munkát. Az esztétika születésének időpontja az a „nyeregidő” (Sattelzeit, Koselleck), vagyis az előttünk tornyosuló időhegy azon vonulata, amelyen *túl* a tekintet már nem lát, amelyen *innen* viszont már a saját, otthonos időnkben állunk. Ezt az időt szokás a modernség és az ezzel járó számtalan bajunk, rossz közérzetünk kezdetének is megjelölni. Ha megírnánk az esztétika historiográfiáját, bizonyára látható lenne, hogy igen sokszor ezek ellenében várnak valamit az esztétika eredetinek beállított, szélesebb kompetenciaterületére való visszatéréstől. Hogy a mi tetszik az embernek, mihez vonzódunk, mikor nem elidegenedettek az érzékeink stb. kérdésekben az az elkötelezettség munkál, hogy gondolati javaslatokat tegyenek arra, hogyan lehetne alternatív életmódokat, amelyekben jól *érzi* magát az ember, filozófiailag megalapozni. A második ok tehát, ami miatt lényegesnek tartom egy későbbi esztétika szempontjából e munkát, hogy csakis egy ilyen kritikai történet teremtet lehetőséget egy ideológiamentes „elméleti esztétika” (272.) számára.

Kérdések garmadával a fejében teszi le az ember a könyvet: például, hogy milyen okait látja a szerző az ízlésfogalom háttérbeszorulásának? Hogyan kerülheti el az általa vázolt esztétika, hogy a maga ízlésének normativitását jelenítse meg? Milyen tudomány a nem esztétikai művészeteknek megfelelő leíró/értelmező tudomány? Mi lenne az esztétika, a művészetfilozófia, a kritika, a művészettörténet viszonya, amikor a (nem szép) műalkotás mibenléte egyre nehezebben rögzíthető filozófiailag? Hogyan képzei el a művészet új integrációját? És a sor még jócskán folytatható lenne, ami talán a legfőbb bizonyítéka, hogy ritka jelenséget, egy igazán eredeti, gondolatébresztő írást foghattunk kézbe.