

Szemantikai módszer az esztétikában

(Adalékok az esztétikai jelentéstanhoz)

MILÁN DAMJANOVICS

Ha van egyáltalán értelme a filozófiai gondolkodást „szerénynek” minősíteni, e szót semmiképpen sem használhatjuk a filozofálás céljának jellemzésére, hisz a cél egyetemességéhez nem férhet kétség, hacsak meg nem kérdőjelezzük magát a filozófiai módszert mint olyat. A „szerénység” egyesegyedül a megoldási kísérletek érvényességigényét illetheti, mert e kísérletek túl gyakran léptek fel a filozófia története során az abszolút és végérvényes megoldás igényével, továbbá mivel a filozófiai munkát nagyon is gyakran logikailag jogosulatlan általánosítások zárták le, és egyfajta *collaps of identity*-be (W. B. Gallie) torkollott a „Schnellläufer”-ek (Nietzsche) és a költő-filozófusok jóvoltából. Egyéb vonatkozásban mit sem kezdhetünk a szerénységgel a filozófia területén: szerényen filozofálni voltaképpen semmi mást nem jelent, mint rosszul filozofálni, vagy alatta maradni a filozófiai színvonalnak. Az ember vagy a filozófiai problematika szintjén áll, vagy nem — ezt az ítéletet ezek szerint teljes diszjunkciónak kell tartanunk, és ennyiben a schopenhaueri szerénytelenség is jogos a filozófiában. Ezért a közepszerű filozófus sorsa olyannyira hasonlít a közepszerű költő sorsára, hogy az ismert Horatius-sor *mutatis mutandis* a filozófusokra is érvényes lehet: *Mediocribus esse poetis non di, non homines, non concessere columnae*.

Mármost az ún. szemantikai esztétika néhány befolyásos képviselője szerény adaléknak nevezi saját hozzájárulását a diszciplínához, ti. azt, amit ez idáig a szemantikai módszer nyújtott az esztétikának, emellett azonban ezt a hozzájárulást nemcsak megvédelmezik, mint amit komolyan kell venni, hanem ellenkezőleg, alapjában fontosabbnak tartják, mint a hagyományos filozófiai esztétika eredményeit. A szemantikusok küzdenek a régebbi esztétikusok rapszódikus, elmosódott, patetikus és egyben metafizikus, misztikus és spekulatív módszere és a többnyire német tájakon termő grandiózus esztétikai rendszerek ellen. A szemantikusok, különösen a nyelvanalitikai és a szemiotikai irányzat radikálisan újnak, sőt forradalminak tartják módszerüket, a módszer újdonsága pedig szerintük nem valamiféle, a régebbi spekulatív esztétika értelmében vett lelemény vagy a korábbi gondolkodásmód továbbvitelében áll. Módszerüket új nekiindulásnak tartják, amely tudatosan szembefordul a hagyománnyal. A szerénység motívumáról szólva és a szemantikusoknak az esztétikai hagyományhoz való viszonyát említve két oly fontos pontot érintettünk, amely végkövetkeztetéseink szempontjából is jelentős lesz. Ala-

¹ Bevezetés és első fejezet a szerző hosszabb értekezéséből, mely a szemantikai esztétikát tárgyalja.

pos okkal kérdezhetjük: valóban introcipiálják s azután kritikailag lege artis felülmúlják a szemantikusok a nagy múltú és jelentős hagyományt vagy sem, vajon ők maguk helyesen értelmezik a hagyományhoz való viszonyukat, módszerük vajon valóban új nekiindulás az esztétika történetében? Más szóval: amennyiben egyáltalán beszélhetünk szerény esztétikai adalékról ebben a vonatkozásban, nem cseréltük-e fel ezáltal a filozófiai megközelítést a szaktudományossal? Mert végül is hogyan gondolható el a filozófiához való hozzájárulás a rendszerre vonatkozó elképzelések nélkül?

A szemantikusok az esztétikai kutatás mai helyzetét — amelyet örököül kaptak ők is — gyakran jellemzik a „nyomorúságos” jelzővel, e tudomány „modern kőkorszakáról” beszélnek (the present stone age, mondja A. Isenberg). Ilyenkor nyilván egyfajta folytonos lineáris haladás képe lebeg a szemük előtt, egy „Reih’ und Glied”-ben (Nietzsche) tovahaladó és a „rise of scientific philosophy”-ban részét kivévő tudományra gondolnak. Ezzel már az esztétika jelenkori válságát jellemeztük, melyet mindenütt észlelnek és tárgyalnak. Nicolai Hartmann szerint még mindig kevés a használható jelenségelemzés és az aporetikusan tagolt kérdéskomplexum az esztétikában. „A tények arról vallanak, hogy az esztétika még nagyon a kezdeteknél tart, és hogy csak óvatosan tapogatózó léptekkel halad előre. Legalábbis a komoly esztétikai kutatásra ez áll. Hiszen merész tervekben és konstrukciókban természetesen nincs hiány.” (*Ästhetik*, 1953. 8. o.) Nyilvánvalóan ugyanaz az aria di famiglia, amelyet a szemantikusok, Hartmann, de e diszciplína még számos más képviselője is intonál. Rudolf Odebrechtet idézzük: „Az esztétika még nem nőtt ki a gyermekkorból, mert sem tárgyáról, sem módszeréről nem lehet semmiféle végérvényes megállapítást tenni.” (*Ästhetik der Gegenwart*. 1932.) „Gyermekkor vagy kezdeti stádium”, az esztétika „modern kőkorszaka”, lemaradása az előrehaladott tudományokhoz képest — az összes efféle fordulat meg-egyezik abban, hogy az esztétika, oly nagy múltú hagyomány után még mindig csak úgyszólván incipiens tudomány, még ha egy tudományos érett jövő elé is néz; specifikus módszere csak napjainkban válik tudatossá, különös tárgyát csak most vagyunk képesek körülhatárolni. Az esztétikát gyakran és egyre inkább szaktudománynak kezdik felfogni, s tudományos önállósulása mintha a pszichológia és a modern logika önállósulási folyamatával engedne párhuzamot vonni. Az esztétikát a szaktudományok vágányára kell állítani, az esztétika ma átmeneti stádiumban van, mintegy senki földjén a tudomány és a filozófia között — mondja Raffa. Természetesen továbbra is képviselik az esztétikának a hagyománnyal egybecsengő filozófiai felfogását is (pl. N. Hartmann, K. Schilling, H. Kuhn, H. G. Gadamer), jóllehet ez a tábor is kifejezésre juttatja mély elégedetlenségét az esztétika mai helyzetével. A filozófiaként felfogott esztétikában tehát ismét megkülönböztethetünk gondolatmeneteket, alapintonációkat és végkövetkeztetéseket, aszerint, hogy mi a szisztematikus kiindulópont, és attól függően, hogy miképp értelmezik a filozófiát. Mármint a szemantikusok is úgy tekintik az esztétikát, mint filozófiai diszciplínát, s ennyiben formálisan összhangban állnak a hagyománnyal, eltekintve attól, hogy akadnak olyan elszigetelt szemantikai kísérletek is, amelyek a műkritika elméletével akarják pótolni az esztétikát. Bár a szemantikai módszer filozófiára intendál, már itt előrebocsáthatjuk, hogy ez a módszer kétértelműen csillámlik a filozófia és a szaktudományos beállítottság között, mert nyelvelitikai eljárása nem emelkedik „centrális” filozófiai reflexióhoz, és mert sokszor egy átlátszatlan tárgyiás metafizika alapján és egy common

sense álláspontról valósítják meg. Ez az ítélet csak a nyelvanalitikai és a szemiotikai irányzatra áll, s ha a szemantikusok filozófiai intenciója sokszor vakvágányon is fut, gondoljunk arra, hogy mérvadó kortárs gondolkodók is mint szaktudománnyal bírnak az esztétikával, és egyszerűen túlhaladottnak tartják a filozófiai módszert.

Az itt következő tárgyalás logikailag egyszerűen tagolható. Elsősorban arra akartunk fényt vetni, hogy tulajdonképpen mit értsünk szemantikai módszeren az esztétikában. Feladatunkat úgy hajtjuk végre, hogy ismer-tetjük e módszer reprezentatív képviselőinek fő gondolatmenetét, s közben egyrészt felmutatjuk a módszer „nóvumát” s az esztétikához tett szerény adalékát, másrészt kritikailag megvizsgáljuk filozófiai előfeltevéseiket. Mivel itt mintegy a szemantikai módszer filozófiai dimenzióit szeretnénk kijelölni, a továbbiakban megkülönböztetjük egymástól az ortodox-szemantikus nyelv-analitikai és a szemiotikai, ill. szimbolikus irányzatot, s fundamentális filozófiai megfontolásokat fűzünk még hozzá. Nem arról van szó, hogy ajánlgatni szeretnénk a szemantikai módszert, mindössze arról, hogy e módszer kritikai méltatását lehetséges filozófiai feladatnak tekintjük.

Az ún. szemantikai módszerről s az egész szemantikai mozgalomról, amely az esztétikában zajlik, csak kevés tanulmány jelent meg, úgyhogy csaknem kimerítően felsorolhatóak; Arnold Isenberg, aki egyben ezen irányzat egyik legjelentősebb képviselője is, írt 1950-ben egy kiadatlan tanulmányt: *Analytical philosophy and the study of Art. A report to the Rockefeller Foundation*. Az ismert amerikai esztéta, a *Journal of Aesthetics and Art Criticism* c. folyóirat kiadója, Thomas Munro is foglalkozik a szemantikai gondolattal a *Revue d'esthétique*-ben megjelent kritikai tablójában: *L'esthétique comme science: Son développement en Amérique* (1955). Az osztrák származású amerikai esztéta, Max Rieser, ugyane tárgyról ír: *The Semantic Theory of Art in America* (JAAC, vol. XV., 1956/1.). Az R. Klibansky által kiadott négykötetes műben — *Philosophy at the Midd-Century* — Morris Weitz ír tanulmányt: *Aesthetics in English-speaking Countries* (vol. III, 1958.) Legutóbb Olaszországban Piero Raffa publikált egy kitűnő tanulmányt a *Rivista di Filosofia*-ban (vol. L. III., 1962/2.) a következő címmel: *L'analisi del Linguaggio e lo sviluppo dell'estetica*. Hasonlóan nemrégiben jelent meg Philippe Minquelot írása: *L'Esthétique sé-mantique aux États-Unis (Revue d'esthétique, 1962/1.)*.

Minthogy a szemantikai irányzat keletkezésében és fejlődésében az angol esztéták mértékadóan részt vettek, nem lehet a szemantikai esztétikát Max Rieserrel egyetértésben kizárólag amerikai produktumnak tartani. Ezen-kívül történetileg figyelembe kell venni azt a körülményt, hogy a „szemantika” terminust egy lengyel esztéta vezette be a művészetfilozófiába, nyilván a jelentős lengyel logikai iskola hatására. Mieczislaw Wallis-Wallfisch a II. nemzetközi esztétikai kongresszuson, 1937-ben Párizsban a következő témáról referált: *L'art au point de vue sémantique*. Eszmetörténetileg azonban a szemantikai módszer első indítása Ogden és Richards ismert művéhez — *The Meaning of Meaning* — fűződik. Wittgenstein kései művei hatására különösen az oxfordi iskola alkalmazta az esztétikában az analitikus módszert, amiről a W. Elton kiadásában megjelent gyűjteményes kötet — *Language and Aesthetics. Oxford 1954* — reprezentatív szemlét ad. Valóban új indítás szerepét játszotta Amerikában Charles W. Morris egy munkája: *Aesthetics and the Theory of Signs*, amely a *Journal of unified science* VIII. kötetében jelent meg (1939/40.) Fő műve, a *Signs, Language and Behaviour* (1946), valamint

korábbi programadó írása, a *Foundations Theory of Signs (International Encyclopedia of unified science*. vol. II., 1938) az amerikai esztétákra ösztönzően hatott, s döntő befolyást gyakorolt rájuk. Végül nem érdektelen megemlíteni, hogy a szemantikai irányzat komoly visszhangra talált Olaszországban (R. Raffa, G. Calogero, A. Pagliaro, és mások), kevésbé hatott Franciaországban, s még kevésbé más európai országokban.

Fogalommeghatározás. A szemantikai esztétika gondolati irányjai és eredményei

A szemantikai mozgalom az esztétikában nem annyira homogén, hogy iskolának nevezhetnénk, annyira azonban körülhatárolható, hogy mint egészről beszélhessünk róla (Ph. Minguet). Ezért szükségképpen nehézségekbe ütközik minden olyan definítorikus kísérlet, amely módszerét világossá és érthetővé akarja tenni. E kísérletek a szemantikai módszer egyértelmű definíciója céljából a szemantikai esztétikán belüli gondolati irányokat egyetlen módszertani síkra vezetik vissza, s eközben természetesen különböző nézőpontok érvényesülnek. A definíciót többnyire dichotomikus képletek előzik meg, csak az egyik gondolkodásmód részesül előnyben, s a továbbiakban ez szolgál alapul a definíciós eljárás számára. Vegyük pl. azt a két gondolati irányt, amelyeket M. Weitz szerint a szemantikai esztétikán belül meg kell különböztetni. A megkülönböztetés alapja magának a nyelvkoncepciónak mindenkori különböző két kiindulópontja: először az ún. klasszikus nyelvkoncepció, amely a nyelvet tükörnek (mirror) tekinti, s mely példaszerűen Wittgenstein *Tractatus*-ában lelhető fel, s melyet mint esztétikai ideát Susanne K. Langer fejtett ki rendszeresen; másfelől pedig a modern nyelvkoncepció, mely szerszámnak (tool) tartja a nyelvet, s amely példaszerűen megint csak Wittgensteinnél jelenik meg, *Philosophical Investigations* című művében, melyet a *Language and Aesthetics* sok szerzője alkalmazott szisztematikusan. Tisztán terminológiaiilag tekintve az idézett modern szerszám-koncepció oly közel áll a nyelv organon-modelljéhez (amelyet K. Bühler *Sprachtheorie*-jában (1934) jogtalanul magáénak tart), hogy bizonyos kétértelműségeket nem kerülhet el az ember. Még fontosabb, hogy a modern szerszám-elmélet javára elfoglalt álláspont nem látszik elég radikálisnak filozófiailag, minthogy nyelvkoncepciója nem vezet olyan felismerésre, amely az „elméletben és a gyakorlatban élő lény, az ember lényegéhez” (Klein) tartoznék, s amely antropológiaiilag centrális pozíciót foglalna el. A beosztás — tükör-elmélet és szerszám-elmélet — ténybelileg sem látszik jogosultnak a szemantikai esztétika jelen helyzetét látva, mivel a tükör-elmélet csak módfelett ritkán, csak kevés egy-
szeri esetben képviselt.

Egy másik nagyon jellemző példa Piero Raffa olasz esztéta kiindulása. Raffa különbséget tesz a nyelv analízise, melynek tárgya az esztétika nyelve, és a szemantikai esztétika között, amelynek pedig a nyelvként felfogott művészet a tárgya. Valóban alapvetően fontos ügyelni arra a kétértelműsége, amely a szemantikai módszer minden esztétikai alkalmazásában fennforog. Itt nem a *nyelv esztétikájáról* van szó, a nyelv (Fr. Kainz szerint másodlagos) esztétikai funkciójáról, hanem az *esztétika nyelvéről*, arról a filozófiai vagy tudományos nyelvről, amelyet az esztétika használ. Ha mármost az esztétika nyelvéről akarunk beszélni, egy sajátos kettősségbe ütközünk, amely onnan ered, hogy az esztétika centrális tárgya, a művészet jelensége, maga is bizonyos

értelemben nyelv. És mivel azok az elméletek, amelyek a művészetet mint nyelvet interpretálják, kívül esnek az in strictu sensu nyelvanalitikai törekvésen, Raffa következetesen nem veszi őket figyelembe.

Feltűnő, hogy ez a felosztás eleve kizár olyan fontos szemantikusokat, mint a szemiotikai elméletet képviselő Charles Morris, és mint a szemiotikai művészetfilozófiát adó Susanne K. Langer. Hogy a hölgynek adjunk elsőbbséget, könnyen belátható, hogy Langer egyszerűen nem illik bele a Raffa javasolta dichotomiába, nem végez nyelvanalitikai kutatómunkát, a művészetet sem tartja nyelvnek, hanem egy sajátos művészet-szimbolizmust akar felmutatni és logikailag igazolni. Ezzel szemben Morris, pragmatista módon megalapozott és antropológiailag orientált szemiotikájában, nyelvnek fogja fel ugyan a művészetet, de az esztétikai jel szemantikai dimenzióját épp csak mint az egyik dimenziót kezeli, s esztétikai megfontolásait értékelméletileg is megalapozza.

Ezért joggal teszi Raffa, ha témáját mint a nyelv analízisét határolja körül és fejtí ki. Túl általánosan beszél viszont Weitz az english speaking countries esztétikájáról, mivel csak az uralkodó lingvisztikai módszert tartja szem előtt, a már említett megkülönböztetésekkel élve. A nyelvelméletből indul ki, nem beszél azonban külön a szemantikai módszerről. Szoktak még beszélni szimbolikus esztétikáról is alternatív értelemben, ahol a „szimbolikus” terminus részint a modern logikából, részint a Carrirer-féle Philosophie der symbolischen Formen-ből ered. Más definíciókban is hiányos a módszer meghatározása, s problematikus marad az anyag tagolása. Így szükségszerűen jelentkezik az igény, hogy pontosan meghatározzuk, mit értünk szemantikai módszeren az esztétikában. A meghatározást egyben a további kritikai elemzés kritériumának kell tartanunk, s tartalmazni fogja e fejtegetés egész rendszertani alap gondolatát is.

Általában véve szemantikainak nevezzük azt a problematikát, amely különösen a filozófia modern lingvisztikai tájékozódásánál áll az előtérben, s amelyet jelentésproblematika néven illetünk. E fáradozások középpontjában a nyelv, valamint a nyelv jel- és szimbólumtermészete mint filozófiai téma áll, miközben a kiindulási pozíciók számba jövő különbségei a mai nyelvfilozófia felettéb komplex képét eredményezik. Magától értetődik, hogy ebben a szituációban hangot kapnak a szemantikailag releváns művészetfilozófiai és esztétikai problémák is. Mármost mihelyt felmerült a kérdés a művészet jel- és szimbólumtermészetről, az esztétikai jelről, de az esztétika nyelvéről is, a művészet és a nyelv között analógiáról s i. t., a jelentésproblematika ebben az irányban is nyílt és aktuális lett. Szemantikai módszeren az esztétikában tehát nem nyelvanalitikai beállítottságot érteni, nem a lingvisztikai parti-pris-t, ahol inkább a nyelvre, mint magára a művészetre irányul az elméleti érdeklődés. Ebből mint első kritikai posztulátum az következik, hogy minden szemantikára orientált művészeti kutatás lényegében a művészetből indul ki, és minden iskolásan elsajátított, a művészetre utólagosan alkalmazott nyelvanalitikai technikát paraesztétikusnak és periferikusnak, sőt olykor valóban dogmatikusnak kell minősítenünk. Második kritikai posztulátumul a módszer filozófiai jellegét, a filozófiai beállítottság szükségszerűségét kell kiemelnünk a művészet jelentésproblematikájának tárgyalásában. Eszerint nemcsak a szaktudományos, hanem a deficiens beállítottság is témánkon kívül esik, mint amilyen pl. az eredete szerint neopozitivistá filozófiai magatartás, jóllehet deficiens filozófiai fogalmak is hathatnak ösztönzően, s alkalmat adhatnak

termékeny vitára. Szemantikai módszeren az esztétikában tehát filozófiailag megalapozott utat értünk, a művészet modus significandiját, és elsősorban a műalkotás jelentésszempontjainak szisztematikus interpretálását. A mai szemantikusok a hagyományos problematikához nyúlnak a modern logika, szemiotika és szimbólumtan eszközeivel. J.-Cl. Piguet szerint: „az a lelkesedés (l'ardeur), amellyel az analitikusok, a nyelvészek és a logikusok a tudomány nyelvét vizsgálni kezdték, az esztétikát arra ösztönözte, hogy megvizsgálják a művészet nyelvét”. Azt kérdezzük tehát, hogy milyen filozófiailag releváns eredményeket képes felmutatni a szemantika a művészetfilozófia és az esztétika területén.

Már említettük futólag, hogy milyen különböző gondolati irányok élnek a modern, szemantikai eszközökkel tájékozódó esztétikai kutatáson belül. Most pedig az a feladat áll előttünk, hogy kifejezetten is meghatározzuk a fennálló tendenciákat. E feladat megoldása elősegíti a tendenciák eredményeinek alapvető felosztását és helyes megítélését is.

A következőkben megkülönböztetjük:

1. az *analitikus esztétikát*, amely az analitikus filozófiából kiindulva „meta-kritikailag” vizsgálja az esztétika nyelvét, s amely, ha nem is mint végrehajtott program, de legalábbis mint munkaterv az angol nyelvterületen uralkodó tendencia. A szemantikai módszer nyelvanalitikai variánsát Ogden és Richards kezdeményezte az esztétikában, s utánuk töretlenül továbbvitte Wittgenstein, és a tőle induló kutatók, akik a *Language and Aesthetics*-ben léptek fel. B. C. Heylre és Ch. L. Stevensonra utalhatunk még itt, mint akik némiképp külön utakon járnak, de közel állnak az effajta tájékozódáshoz;

2. a *szemiotikus vagy szimbolikus esztétikát*, amely a művészetet mint nyelvet, egyáltalán a művészet jeltermészetét kutatja, s a hagyományhoz; csatlakozva a modern szemiotika és logika eredményeiből indul ki. A szemiotikai módon felfogott esztétika megalapítója és máig legbefolyásosabb reprezentánsa Charles Morris. S. K. Langer Cassirertől kiindulva és egy sajátos művészetszimbolizmust kutatva alkotott érdekes művészetfilozófiát. Németországban Max Bense tett kísérletet, hogy a szemiotikát ontológiával kösse össze, miközben fizikalista módon színezett alapfelfogása mindinkább napvilágra került;

3. egy *dialektikus esztétikai jelentéstan kezdeteit*. Erről ott beszélhetünk, ahol a szubjektum és az objektum közvetítésének problematikáját az esztétikában a szemantika szintjén tárgyalják. Példaként Th. W. Adornót említjük, akinek szemében a zene nem csupán a hangzás magánvaló-léte, s nem is minden jelentést nélkülöző kaleidoszkópszerű pusztá szubjektum-számára-való-lét, viszont az abszolút jelentés megszűnik zene lenni, és nyelvbe megy át. (*Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. Filosofia e Simbolismo, Archivio di filosofia, Róma 1956/2. és 3.*) Manfred Thiel kísérletet tett, hogy az esztétikai szimbólumformát mint a közvetlenség és a distancia dialektikus egységének ontológiailag kitüntetett instanciáját ábrázolja. (*Die Symbolik als philosophisches Problem und philosophische Aufgabe. in Studium generale. 1953/4. és 5.*) Jogosnak látszik tehát, hogy dialektikus jelentéstanról beszéljünk, még ha a két szerző szisztematikus indítása nem is szorosan véve szemantikai. S jóllehet különbözik alaphangjuk, nem lehet elsiklani Hegelhez és Marxhoz csatlakozó eszméik lényegi egybecsengése felett. Max Bense megjegyzi, hogy Hegel *Esztétikai előadásai*ban preformálva van az esztétikai jelentéstan első indítása.

Természetesen a felsorolt esetekben a szemantikai módszer korántsem tisztán és kizárólagosan jut érvényre. Ezért, mielőtt folytatnánk ezen irányzatok jellemzését, amennyire itt mód van rá, egy példával szeretnénk megvilágítani, miben áll ezeknek az oly különféleképpen poentírozott kérdésfeltevéseknek egységessége. E célra válasszunk egy oly problémát, amely mind az analitikusokat, mind a szemiotikusokat, mind pedig a dialektikusokat foglalkoztatja, s amely már a hagyományos esztétikában is felmerült.

Egészen általánosan szólva, a zeneművek jelentéstartalmának a kérdése a szemantikában napjainkban ismét aktuálissá vált, s a problémát a következőképpen fogalmazhatnánk meg. Egy zenei műalkotás egészét vagy esetleg egyes részeit visszavezethetjük-e a szerző egy *kijelentésére*, avagy felfoghatjuk-e érzelmeinek adekvát *kifejezéséül*? Más szavakkal: szimbolizál-e a műalkotás valamely más adott realitást, vagy intendál-e rá, avagy esetleg pusztán csak önmagát jelenti (mint self-significant)? Az utóbbi fordulattal először az ismert cseh származású bécsi zeneesztéta; Eduard von Hanslick élt a múlt század derekán, ma is olvasásra méltó könyvében: *Vom Musikalisch-Schönen* (1854). Herbartra támaszkodva és a romantikus kifejezéselmélettel és érzelem-esztetikával polemizálva alkotta meg a maga elméletét, amelynek magva az volt, hogy a zene hangsorokból és hangidomokból áll, s ezeknek semmi más jelentésük nincs, mint puszta önmaguk (8. bővített és javított kiadás, 1891. 206—7. o.). Egy ismert és döntő mondatában azt mondja: „a zene tartalma hangzó formák mozgása” (74. o.). Az adott összefüggésben nem szükséges azt vizsgálni, hogy a Hanslick képviselte pozíció mennyiben minősíthető formalistikusnak, s hogy logikailag mennyire igazolt, ha a műalkotás szemantikai problémáját kizárólag szemléletességében látják (minthogy a műalkotás csak önmagát jelentheti).

Forduljunk most egy nyelvanalitikai kísérlethez, ahol ugyanígy előtérben áll a kifejezés- és érzésselmélettel való ellentét, s amely ugyancsak a zenéből indul ki. Ugyanazon probléma megoldása azonban most egy új, tipikusan nyelvanalitikai módszer segítségével történik. A módszer azon az alapeszmén nyugszik, hogy a komplikált jelentésproblematikát csak akkor oldhatjuk meg végérvényesen, ha sikerül a releváns terminusok inadekvát használatát kiküszöbölni. Mivel a filozófia az analitikusok szerint a nyelvhasználat módjának vizsgálatában áll, O. K. Bouwsma mindjárt a mindennapi beszédben használt szólásmódok analizisén kezdi a probléma megoldását *The expression theory of art c. tanulmányában (Aesthetics and Language)*. Azt kérdi, mit értsünk voltaképpen azon, hogy egy bizonyos zene szomorú. Ezt általában abban az értelemben mondják, hogy a zene szomorúságot fejez ki. Bouwsma éppen ezzel a nyelvhasználattal fordul szembe, minthogy ez a „language of emotions” hamis analógiájából származik. Az esztétikai érzést (a szomorúságot) ilyenkor valami folyadék analógiájára gondolják el, amely bensőnkben, mint egy edényben összegyűlik (csaknem technomorf képzet). Bouwsma szerint a kérdésre — hogyan lehet a zene szomorú — csak akkor lehet válaszolni, ha nyelvanalitikailag megvizsgáljuk a köznyelvben használatos szólásmódokat s kinyomozzuk a helyes kontextust. Eszerint mindig újra és újra fel kell tenni a kérdést: szomorú-e a zene (s ha igen, akkor) úgy szomorú-e, mintha azt mondanánk: egy ember szomorú; vagy netán úgy szomorú, mint egy könyv, amelyet éppen olvas az ember, vagy mint ahogyan az illető kutyája szomorú, vagy esetleg úgy, ahogyan emberünk arca szomorú. Ez utóbbi eset különösen akkor fontos, ha az illető könny nélkül sír. A szerző konklúziója szerint korrekt

módon csak annyit mondhatunk: „Egy bizonyos zene szomorú”, azt már viszont nem, hogy „szomorúságot fejez ki”, mivel magának a zenének egy inherens tulajdonságáról van szó. E következtetéshez a szerző anélkül jut el, hogy hivatkoznék Hanslickra vagy figyelembe venné a probléma történetét.

Mivel itt az eltérő filozófiai nézetek egységességének bemutatása a célunk, tartózkodunk az imént demonstrált analitikus eljárásnak, valamint ezen eljárás előfeltevéseinek bírálatától, s Susanne Langer kísérletéhez fordulunk, aki a szimptomatikus vagy expresszív művészetelméletet szimbolikus vagy szemantikai elmélettel kívánja helyettesíteni. A zenéből, amely ha nem is a legmagasabb rendű, de a legtisztább művészet, fejleszti ki egész művészet-filozófiáját. Langer szerint a zene érzéseinket nem „kifejezi”, hanem szimbolizálja; a zene nem az alkotó vagy az előadó művész önkifejezése, hanem az az érzések logikai kifejezése. Az alapgondolat az, hogy a logikailag megfogható érzésformáknak egy izomorf művészi szimbolika felel meg, s itt a jel és a szimbólum közötti különbség is döntő szerepet játszik. A kritikus mondat így hangzik: „Ha a zenének valamilyen jelentése van, az szemantikus, és nem szimptomatikus . . . a zene az érzések logikai kifejezése.” Ami Hanslick elméletét illeti, Langer elveti, azzal, hogy az alapeszméje, ti.: hogy a hangzó formák semmi mást nem jelentenek, mint önmagukat, logikailag megalapozatlan.²

Charles Stevenson megvizsgálja Langer elméletét, s Morris szemantikai terminológiáját alkalmazva megállapítja, hogy Langernál a fő nehézséget az ún. interpretáns okozza, azaz a jel számbavételének, szemléletbe-vonásának folyamata. Langer nem mutatja be elegendő evidenciával, hogyan kell felfogni a zenei műalkotást mint az érzések jelét. A zene és a megfelelő esztétikai érzések közötti morfológiai rokonság nem zár magába szükségszerű módon semmiféle jelfunkciót. Stevenson Hanslick elméletét is szemügyre véve egy pragmatikusan koncipiált zeneelmélet alternatíváját állítja fel.³

Végül pedig e tárgyról nyilatkozott egy dialektikus is, a zeneesztéta és szociológus Adorno. Adorno a nyelv és a zene közötti viszonyt taglalja, amely szerinte napjaink zeneszerzésében kritikussá vált. Ő is hivatkozik Hanslick elméletére, egy találó megjegyzéssel, miszerint a „hangzó formák mozgását” kimondó tételben a „hangzó” csaknem egyjelentésű a „mozgás”-sal. Ezzel, bár kézenfekvő lenne, nem a Hanslick-féle formula hiányos szemantikai precizségét bírálja, hanem az a célja, hogy a zene megértésének aktív értelmét domborítsa ki. Éppenséggel nem arra törekszik, hogy a zenét intenció nélküli nyelvnek fogja fel. „A zene kinyilvánítja, hogy irányul valamire, és hogy meghatározottan irányul (meint und bestimmt meint), csak az intenciót egyúttal mindig el is leplezi.” Egy paradox fogalmazásban pedig azt mondja, hogy a zene nyelvszerűsége (Sprachähnlichkeit) úgy teljesedik ki, hogy a zene eltávolodik a nyelvtől. Ezzel először is arra gondol, hogy csak az a zene tudja nyelviségét (Sprachlichkeit) transzcendálni, amely egykor nyelv volt, másodsor pedig arra, hogy csak az a zene emelkedhet egy magasabb nyelviséghez, amely elveszti nyelvszerűségét. A XIX. század romantikus zenéjével, amelyre a nyelvszerűség jellemző, a nyelvelenes új zene mint absztrakt negáció áll szemben. Adorno az ún. tiszta zenét, amely magánvaló zene,

² Susanna K. Langer: *Philosophy in a New Key*. 1954², 218. o.

³ Charles L. Stevenson: *Symbolism in representative and nonrepresentative arts. Language, Thought and Culture* (ed. P. Henle), 1958.

zeneontológia akart lenni, az eldologiasodás és az elidegenedés egy fajtájának tekinti, s e zeneontológia „abszolút objektív” termékeit értelem nélkülinek és objektívnek minősíti, mint ami abszolút közömbös. Csak ott, ahol a nyelvellenes egy magasabb nyelvi fokot szolgál, csak ahol sikerül az, hogy az anyag elnyerje a maga saját nyelvét, és ahol sikerül magát a nyelvet anyagként kezelni, csak ott beszélhet az ember az új zenében a szubjektum és az objektum dialektikus közvetítéséről.

Hanslick óta tehát a zene szemantikai dimenziója a modern zeneesztétika középpontjában áll, és az analitikusok, a szemiotikusok és a dialektikusok eltérő szemléletmódja tematikus szempontból centráltnak s módszertanilag egységesnek mutatkozott a fentebb meghatározott értelemben. A dialektikus álláspont egyúttal kritikai szempontból kitüntetett pozícióként szolgál, ami lehetőséget ad az itt nem említett álláspontok differenciálására is. Az anyag javasolt tagolása a progresszív „filozófiai reflektáltság” elvén nyugszik, amennyiben a nyelvanalitikai technikától kiindulva haladunk a filozófiailag egyre differenciáltabb pozíciók felé. S hogy a dialektika ne váljék üres formulává s ne nyújtson alkalmat a dialektikusnak könnyű spekulációra, a dialektikának is mindig konkrétan igazoltnak kell lennie. Végkövetkeztetéseinkben még visszatérünk ezekre a gondolatokra, s megkíséreljük megvilágítani, hogy a dialektikus pozíció az esztétikai jelentésstanban filozófiailag eminens pozíció. A következőkben a nyelvanalitikai és a szemiotikai irány filozófiailag releváns eredményeit taglaljuk, hogy ne csak immanens-kritikai módon tudjunk ítélni, hanem képesek legyünk dialektikusan is interpretálni, s ezzel magát a dialektikus módszert is kibontakoztatni és igazolni.

Ha az analitikusok tudomásul veszik az analitikus esztétika eddigi fejlődését, akkor mint e diszciplína előtörténetét, tudomány előtti vagy előkritikai stádiumát veszik figyelembe; s ha ők saját módszerüket nem is minősítik a forradalmi és korszakalkotó módszernek, mindazonáltal olyan módszernek tartják, amely döntő részt vállal az esztétikai kutatás új korszakában. Ez a korszakos öntudat, mint már említettük, az analitikusoknál a hagyományos esztétikával szemben radikálisan felfogott ellentétükben gyökerezik, amelynek kritikai meghaladását a legkomolyabb és legsürgősebb feladatuknak tekintik. A hagyományos esztétika mit sem tudott a nyelvkritikai magatartásról, és ennek következtében nyelve nemcsak hogy rapszodikus és metaforikus, nemcsak logikailag tisztázatlan volt, nemcsak hogy telve volt ekvivokációkkal, többértelműséggel, általánosságokkal és helyén nem való analógiákkal, üresen retorikus vagy patetikusan túlradó szólásmódokkal, romantikus zavarosságokkal és emocionálizmussal, hanem a nem-kritikai szóhasználat egyben egy spekulatív, metafizikus, sőt misztikus gondolkodásmódot szolgáltat, s a maga részéről univerzalisztikus és esszencialisztikus gondolati tartást hozott létre, ill. támogatott. Tehát nemcsak arról van szó, hogy fel kell fedni és ki kell küszöbölni a zavarosságokat (confusions), a kétértelműségeket (ambiguities), az általánosságokat (generalities) és a tautológiákat, sőt az esztétika nyelvében jelen levő igazi vákuumokat, mindezt egy naiv nyelvtudathoz mérve, hanem elsősorban arról, hogy ki kell mutatni a filozófiai esszencialisztikus hibát (essentialist fallacie), s le kell leplezni mint ama gondolkodásmód forrását, amely a hagyományos eszmék és szellem-metafizika számára lényeges volt.

Már Ogden és Richards is bírálta a tudomány és a filozófia kritikátlan nyelvhasználatát, s számos lényegbevágó tévedést mutattak ki, amelyet e

nyelvhasználat okozott a szellemtörténetben. Ismert művük egész fejezetét szentelik a szómágiának (magic of words), amelyben feltárják az ilyen tévedések mechanizmusát. Az analitikus filozófia történetében a legjelentősebb az a megkülönböztetés, amely egyrészt tudományos, referenciális vagy szimbolikus nyelvhasználatról, másrészt emotív vagy evokatív nyelvhasználatról beszél. Ha az esztétikát tudományosan őrizzük, akkor kijelentéseit mint propozíciókat (statemants), nem pedig mint emotív tartást (attitude) kell érvényességhez juttatni. A kontextuális referenciális jelentést a megfelelő definíciók határozzák meg, amennyiben e definícióknak csak funkcionális és operatív értelmük van, s nem irányulnak magukban fennálló entitásokra. A mondottak az esztétikai terminológiára is állnak és általában érvényesek az esztétika birodalmában, ahol mindig is a nyelvi zavarosságok okozták a steril disputációkat. A hagyományos esztétikát, amelyet súlyosan terhel a nem-kritikai nyelvhasználatból származó esszencializmus, ki kell emelni a sajnálatos helyzetből, s a tudományosan konkrét és gyümölcsöző kutatás vágányára kell állítani.

A Wittgensteinhez kapcsolódó esztétika magáról alkotott véleményének értelmében, ha egyszer átlátjuk a belső összefüggést az esztétikai esszencializmus és spekulatív gondolkodásmód között, és ha egyszer alapjában elfogadjuk a nyelvkritikai módszertani posztulátumot, akkor olyan új megközelítést (approach) kapunk kézbe az esztétikai problémákhoz, amelyre az jellemző, hogy analitikus, empirikus, konkrét, racionális és tudományos. A merész vázlatokkal és konstrukciókkal, az esztétikai rendszerekkel, ezekkel az „agyaglábú óriásokkal” (Fechner) fordul szembe az új módszer, amely e tekintetben ismét érvényre juttatja az „Ästhetik von unten” posztulátumát. „Magához a dologhoz”, az esztétikai matter of fact-hoz akar eljutni az új módszer, s a műalkotást, különösen a modern műalkotást állítja az esztétikai kutatómunka középpontjába. A módszer egy további jegye a nyitottság: mindig készen áll, hogy az összes új művészeti ténytet, és egyáltalán az összes új releváns felismerést asszimilálja. Az esztétikai kutatás egy módját, amely a konkrét tudományos problémáknak szenteli magát, amely a problémákat racionálisan magyarázó magatartásból ered, journeyman’s aesthetics-nek lehetne keresztelni. Ez a magatartás dogmatikusnak tekint és elutasít minden rendszertani predeterminációt, minden rendszerből eredő kényszert, s állandó készenlétet igényel arra, hogy az új felismeréseket látókörébe vonja és rendszeresen értékelje. Végül azt kell kiemelni, hogy e magatartásnak leginkább egyfajta szkepticizmus felel meg, egy informed scepticism, ahogyan Gallie mondja.⁴

„Der Skeptizismus in der Ästhetik” — egy Berlint és Németországot elhagyni kényszerülő jelentős berlini esztétikus jelszava lett ez a század kezdetén. Dessoir — éppen úgy, ahogyan az analitikusok — nem arra a szkepticizmusra gondol, amely a nem-tudásból származik, és nem is arra a szkepticizmusra, amely belefáradt a tudományos erőfeszítésbe, s a tudományos munka minden értékére és értelmére nemet mond, hanem épp ellenkezőleg, egy olyan szkepticizmusra, amely a lehető legbiztosabban a részletkutatásokat szorgalmazza. Mivel a valóságban az egyes tényektől nincsenek átmenetek a globális rendszergondolatokhoz, az esztétikai rendszerek dogmáját fel

⁴ G. B. Gallie: *The function of philosophical aesthetics. Language and Aesthetics* (ed. W. Elton), Oxford 1954.

kell adni. Az analitikusok abban is egyeznek Dessoirral, hogy az utóbbi is a műalkotásból és nem a műalkotás környezetéből indul ki.⁵

Mit jelent ez az analitikus módszer mármost a filozófiailag értett esztétika szempontjából? Az analitikusok nyelvkritikai módszerének abban áll a jelentősége, hogy e diszciplína történetében előttük nem vezettek be ilyen módszertani posztulátumokat (l. Raffa: id. mű). Ha továbbá meggondoljuk, mily fontos az ún. lingvisztikai tájékozódás a modern filozófiában, mily fontos volt a filozófia hagyományos rendszere számára a nyelvfilozófia, akkor az analitikus módszer alapimpulzusát nemcsak időrendszerűnek, hanem filozófiai szempontból is érdekesnek ítéltethetjük. E megítélést lényegesen korlátozza az a tény, hogy az analitikusok nem veszik figyelembe az általuk tárgyalt nyelvi jelenségek történetiségét. Nem széles antropológiai és kultúrtörténeti összefüggésben vizsgálják a nyelvet, egyoldalúan a nyelv logikájára koncentrálnak (ahol a logikán a filozófia alól sokszorosan emancipált diszciplínát kell érteni). Analitikus technikájukat mindinkább iskolás, csaknem rituális és ideologikus módon gyakorolják, különösen az oxfordi iskola. Messze távolodtak tehát attól a gondolattól, hogy a történelmi nyelveket (les langues) Wilhelm von Humboldt módjára preformált világképnek tekintsek, s hogy minden filozófiát úgy közelítsenek meg, mint aminek meghatározásában kiveszi részét (mitbestimmt) az a nyelv is, amelyben megfogalmazódott az adott filozófia. Az analitikusok alig mennek túl egy nagyon szűk empirikus-pozitivistá pozíción, s így elmennek a nyelvfilozófia alapkérdései mellett. Módszertani nyelvkritikai posztulátumuk ezért az esztétika területén is csak propedeutikai szempontból fontos, prelimináris követelés. Hogy megállapításunkat igazoljuk, nézzük meg futólag Gilbert Ryle, az ismert angol filozófus, a *Mind* c. folyóirat kiadójának fejtegetését a *Language and Aesthetics*-ből.

Ryle arra vállalkozik, hogy a *feeling* terminus különböző, gyakran észrevétlenül egymásba átmenő jelentésárnyalatait analizálja, s így feltárja a szó esztétikailag releváns jelentését. Mint a szó különböző használati módjait Ryle az alábbi kontextusokat sorolja fel, amelyekben a szóban forgó terminus előfordul.

1. Perceptív használat (perceptual use), ha pl. azt mondom: „Érzem (érzékelem), hogy meleg a víz”;

2. a perceptív használatlaltal áll kapcsolatban a magyarázó használat (explanatory use), ha sötétben keresgélve megfogok egy tárgyat, s így szólok: „Úgy érzem, gyufa”;

3. a gúnyolódó használat (mock-use), amely a mintha-szerkezetekben gyakori: „Az elítélt úgy érezte, mintha már a nyakán lenne a kötél”;

4. a *feeling* terminus használata egy olyan kontextusban, ahol fájdalomról stb. van szó;

5. a *to feel* ige használata, amikor egy general conditiont kifejező melléknévvél áll kapcsolatban, pl.: álmosnak, betegnek, fáradtnak érzem magam;

6. az esztétikailag releváns használat, amikor azt mondom: úgy érzem, ez meg ez a helyzet; ezt világosan meg kell különböztetni az intellektuális hasz-

⁵ Max Dessoir: *Der Skeptizismus in der Aesthetik. Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. II. 1907.

nálattól: úgy gondolom, hogy ez meg ez a helyzet, ahol ugyanis meg lehet adni min alapszik a gondolatom. Ezzel szemben az inherens módon bizonytalan sokkal specifikusabb annál, semhogy meghaladni, megerősíteni vagy analizálni lehetne. Az esztétikai használatot meg kell különböztetni a volitív használattól is: szeretném hinni, hogy ez meg ez a helyzet. Végül hetediknek Ryle a *feeling* még egy használatát idézi, amely csak az angol nyelvben fordul elő: valamilyen komoly helyzetben, például egy temetésen, nevetni lenne kedvem, mert úgy vagyok hangolva, a körülmények azonban visszatartanak, s azt mondom: I felt like laughing; s ha e tant azonnyomban alkalmaznom kellene, azt mondhatnám, legalábbis magamnak: I felt laughing a szemügyre vett angol szerző olvastán, mert tekintélye visszatart, hogy valóban nevessek.

A fenti elemzésből Ryle mindenekelőtt arra következtet, hogy az alább következő két nézőpontot mint extrémeket és hamisakat el kell vetni. Helytelen egyrészt a *feeling* terminus összes aktuális jelentéseit egyetlen jelentésben feloldani, s másrészt helytelen a különböző jelentéseket olyannyira elválasztani egymástól, hogy ne lehessen őket egy szóban elgondolni. Ami a fődolgot illeti, Ryle a *feeling* terminus esztétikailag adekvát használatát akarja kimutatni, s ez szerinte a to-feel-that-kontextusban áll fenn, azaz a helyes esztétikai szólásmód mindig ezzel a formával áll kapcsolatban: úgy érzem, ez meg ez a helyzet. Az esztétikai érzést általában nem szabad azonosítani az emóciókkal, és egyáltalán arra kell ügyelni, hogy amennyire csak lehet, megkülönböztessük a specifikus érzéseket.

Íme, a nyelvanalitikai technika modellje. Nyilvánvaló, hogy nem filozófiai nyelvkritikával állunk szemben, s ettől eltekintve sem látszik olyan-nak, mint amely túl nagy esztétikai érdekekkel bír.

A nyelvanalízis azon fiktív entitások ellen fordítja kritikája életét, melyek az esztétikai élmény nyelvi „entifikációjának”, a mentális folyamat szubsztancializálásának köszönhetik létüket, s amelyek onnan erednek, hogy ugyanazon nevet használjuk tényállások sokaságára. Alapjában tehát a nyelvanalízis, ahogy bevezetőül említettük, a hagyományos esztétika bírálataira fut ki. A kritika az esztétikai vonatkozások tényleges gazdagságát a generális és reduktív kategóriái segítségével vagy elszegényíti, vagy misztifikálja, és fogalmi általánosítások útján áljelenségeket kreál. A nyelvkritikai józan ész és az analitikus eljárás Ogden és Richards által proklamált, Wittgenstein által akceptált és továbbvitt eszméje eredetileg azt célozta, hogy terapeutikus ellenméreg legyen, olyan eszköz, amelynek segítségével az esztétikai szférát meg lehet szabadítani az esszencializmustól, s hozzáférhetővé lehet tenni a gyümölcsöző tudományos kutatás számára. A kísérlet végül is vagy empirikus-pozitivistá, vagy radikálisan nominalista felfogásba torkollik. A nyelvkritikai analízis vagy egy szaktudománynak minősített esztétika előtt akar kaput nyitni, vagy pedig az egész esztétikai kérdésfeltevést nyelvkritikai problematikára kívánja redukálni.

A szóban forgó gondolati irányok e filozófiai jellemzése egyúttal arra is fényt vet, hogy az esszencializmus-problémának az esztétikában sajátos a helyzete, amennyiben az esszencialista esztétika ellen irányuló kritika végső instanciájában arra jut, hogy ne csak a spekulatív gondolkodásmódot és a régi eszmemetafizikát diszkreditálja, hanem egyáltalán a filozófiai esztétikát mint olyat. E törekvéseikben az analitikusok sok kortárs esztétával találkoz-nak. Il faut démentaler l'esthétique — hangzik a néhány éve elhunyt francia esztétikus, R. Bayer jelszava. Bayer a filozófiai módszert teljességgel essen-

cialistának tekinti, s az esztétikát szaktudománynak tartja.⁶ A jelenlegi vezető francia esztétikus, E. Souriau, főművében a következő kérdést teszi fel: meddig fogja még a filozófia kompromittálni az esztétikát? Akárcsak az előzők, az esztétikát ő is mint szaktudományt, mint la science des formes-ot gondolja el.⁷ Végül ismét az olasz esztétikusra, Raffára hivatkozunk, aki szerint az esztétikát a filozófia helyett elővigyázatosan a tudomány vágányára kell állítani, s az esztétikából minden elvi kérdést mint meghaladottat ki kell dobni.

Az esszencializmus-problémával tehát az analitikusok a filozófiai esztétika létét vonják kétségbe, s álláspontjuk ebben a tekintetben korántsem marad elszigetelt. Már csak azért is szükséges, hogy itt kritikailag felvessük az esszencializmus-problémát, mert az analitikusok szempontjából a mi fejtegetéseink alapjául szolgáló pozíció maga is esszencialistának minősülhet, s így nem fogadják el mint kritikai álláspontot. Ezzel fejtegetéseink filozófiai-lag döntő pontjához érkeztünk.

A filozófiai esztétika itt képviselt pozíciója számára a szemantikai kérdésfeltevés igenis szolgálhat kritikai álláspontként, mégpedig abban az esetben, ha az érvelés döntő instanciáját annak bizonyítása alkotja, hogy a művészet jelentésszkeletikája sehogy másként nem oldható meg, csakis filozófiai úton. Elvileg kifejezve: a szép és a művészet valósága nemcsak hogy lehet filozófiai reflexió tárgya, hanem elsődlegesen filozófiai instanciát tétel. Természetesen a művészet és egyáltalán a szép tényei ezután szaktudományos kutatás tárgya is lehetnek. S jóllehet nem akarjuk restaurálni a hagyományos idealista szellem-metafizikát, azért még teljes erejét megőrzi az a hagyományból öröklött eszme, hogy az esztétika természete szerint filozófiai tudomány. Mégpedig nem a filozófiai gondolkodás alárendelt területe, amely az ismeretelméleti vagy metafizikai rendszergondolattól függ, nem alkalmazott diszciplína, hanem egy oly eredeti föld, ahonnan kezdettől fogva genuin filozófia sarjad. Sőt mi több, mivel a filozófiai gondolkodás organikus jellege és a rendszer eleven egységessége az esztétikában kiváltképp megőrizhető, az esztétikusok a dialektikus kategóriákat gyakran tárgyszerűen is igénybe veszik és használják. Így, természetesen egy gyökeresen megváltozott helyzetben, még mindig kötelező ereje van annak a kísérletnek, amelyet a Kant utáni gondolkodás végzett, megpróbálván az esztétika segítségével hidat verni a szabadság és a szükségszerűség, az érzékiség és az ész, a szellem és a természet között. Ezenkívül s az előzőktől teljesen függetlenül csaknem valamennyi rendszeres filozófiai gondolkodás visel magán némi esztétikai vonást, sőt Kant kihagyott ismeretelméletéből néhány olyan problémát, amelynek pedig rendszertanilag ott lett volna a helye, de amelyeket esztétikai okok miatt feláldozott.⁸

Azt állítjuk tehát, hogy az esztétikai problematika nemcsak hogy tagolható filozófiai-lag, hanem egyedül filozófiai úton oldható meg. Ennek a gondolatnak az igazolását ezen egész munka csattanójának és filozófiai céljának tekinthetjük. Ha az „esszencialista hiba” a nyelvvel szemben elfoglalt naiv és nem-kritikai tartásból keletkezett és keletkezik, azért ebből

⁶ Raymond Bayer: *Essais sur la méthode en esthétique*. Párizs 1963.

⁷ Etienne Souriau: *L'avenire de l'esthétique. Essay sur l'objet d'une science naissante*. Párizs 1929.

⁸ Anna Alice Cutler: *The aesthetical factors in Kants theory of knowledge. Kant-Studien*, Bd. II. 1898.

még semmikép sem következik, hogy minden filozófiai esztétika szükségképpen esszencialistára sikeredik. N. Hartmann így ír: jóllehet a régi idealista eszme-metafizika tarthatatlannak bizonyult, azért az a tény mégis tény maradt, hogy „ami a művész által megformált, minden empirikus fölé emelkedik és az eszmeszerűbe és szimbolikusba simul”. (Id. mű. 39. o.)

Noha az analitikusok minden filozófiaiilag releváns megfontolásának az esszencializmus-probléma áll előterében, azért az analitikus-szemantikus módszer más filozófiaiilag érdekes eredményeket is feljegyezhet az esztétikában. Ezeket itt csak röviden és elvi alapjaiban van módunk megbeszélni. Arra korlátozódunk, hogy először megvizsgáljuk az esztétikai műalkotás, ill. az esztétikai objektum kérdését, s másodsor, hogy egy pillantást vessünk az előző kérdéshez kapcsolódó értékproblematikára, azaz az esztétikai értéket analitikus módszertanára.

Margaret McDonald, hogy a műkritika nyelvét mint értékelő nyelvet megkülönböztesse a tudományos nyelvtől mint leíró és demonstratív nyelvtől, és hogy ultima analísi a műkritikának teremtmő, tehát ne demonstratív jelleget adjon, magát a művészetet pedig mint teremtést, s ne mint valami eleve adottnak a felfedezését határozza meg, arra kényszerül, hogy előre definiálja a műalkotás lényegét. McDonald szerint a műalkotás sem egy szinguláris, sem egy extra mentem létező, sem tisztán szellemi objektum, hanem interpretációk és realizációk sokasága, amelyeket az idők során végeztek a különböző művészegyeniségek és műélvező személyek. A műalkotás eszerint egyáltalán nem objektum, hanem csak egy szólásmód, vagy pedig az előadó-művész, ill. a befogadó konstrukciója. A magánvaló műalkotás éppolyan mitikus objektum és fiktív entitás, mint a „Ding an sich”. A valóságban a műalkotás realitása szubjektív konstrukciók szukcessziójává változott, nyilvánvaló, hogy McDonald esztétikai szubjektivizmushoz jut. Az interpretációk egyike sem léphet fel a helyesség igényével, hiszen nem áll fenn egy reális műalkotás, amelynek alapján egy interpretatív kísérletet, mondjuk az *adaequatio rei ac intellectus* útján rögzíteni lehetne. S mivel nincs objektív mérce az adott értelemben, minden kritikai ítélet azonos értékűnek látszik. McDonald el szeretné kerülni ezt a konzekvenciát, ezért egy olyan mérce felállítását pártfogolja, amellyel a kritikai ítéletet a kritikus kvalitásaihoz lehetne mérni (tehát nem egy objektívnek gondolt műalkotáshoz). Így egy tapasztalt, finom érzékű stb. kritikus ítélete jobb, mint egy másik kritikuse, aki ilyen kvalitásokkal nem rendelkezik. A műalkotás identifikáció-problémáját McDonald úgy oldja meg, hogy a műalkotást egy téma variációinak fogja fel. Ezzel a művészetelmélet nyilvánvalóan az interpretációk történetévé válik, az azonos téma variációinak történetévé.

A fenti elemzés eredményei egybecsengenek J. A. Passmore kutatásaival. Passmore szerint nincsenek esztétikai tulajdonságok, csak esztétikai szemléletmód van; éppen úgy, ahogyan nincsenek tudományos tulajdonságok, csak a dolgok tudományos megközelítése létezik.

Anti-esszencialista (ami egyenlő az anti-ontologizmussal) és anti-metafizikus magatartásukból következően — ami már Ogdennek és Richardsnak is sajátja volt — az analitikusok tehát radikális empirizmushoz jutnak el, ami a relativizmussal és a szubjektivizmussal egyértelmű. Maga az esztétika válik ezzel kérdésessé, fel kell hogy oldódjék a művészetkritika elméletében. A művészetelmélet pedig, mivel nem lehetséges a művészi ismeretek általánosítása, feloldódik a művészettörténetben, s így szigorúan véve csak egy pusztá

„ez itt” marad vissza, egy művészi konkrétóra való néma rámutatás. Az analitikusok itt abba a lényeges aporetikába ütköznek, amely az esztétika alapjául szolgál, akár szaktudományként, akár filozófiai tudományként legyen konstituálva. Hiszen az alapkérdés az, hogy létezik-e tudománya a minőségnek, a szubjektivitásnak és az egyszerűnek (a szingulárisnak)? R. Bayer pregnánsan fogalmazva azt mondja, hogy minden tudományosan elgondolt esztétikai módszer háromszoros ellenállásba ütközik: l'irréductible des gouts, l'indicible des intuitions és l'hétérogénéité qualitative (id. mű 157. o.). S mert az analitikusok nem ismernek utat, amely megoldaná e fundamentális esztétikai aporetikát, kriteológiájukban is következetesen a szubjektivizmusnál ragadnak meg.

A műkritika, a kritikai (esztétikai) értékítélet, a kritikai kommunikáció stb. nyelvének elemzése az analitikusok esztétikai programjának fontos és élénken vitatott témája. Céljuknak azt tartják, hogy tudatosítsák a tudományos (elméleti), az esztétikai (kritikai) és az etikai kijelentések distinktív vonásait, s ezzel logikailag jellemezzék a specifikusan kritikai nyelvet, negatív értelemben pedig elkerüljék a hamis analogizálást. Céljuk továbbá az, hogy azokat az alapokat (arguments és reasons), amelyeket a művészetkritika és az interpretáció igénybe vesz, ne csak logikai és pszichológiai, hanem etikai és szociológiai oldalukról is vizsgálják. Végezetül axiológiai megfontolásokat is bevezetnek, hogy kimutassák a különbséget az értékszubjektivizmus, értékobjektivizmus és értékrelativizmus között, s hogy plauzibilissá tegyék az esztétikai értékrelativizmust (Heyl).

Egy kritikai fejtegetés, tartja McDonald, logikai struktúráját tekintve nem elméleti argumentáció, egy műkritikusnak nem az a dolga, hogy igaz vagy hamis tételeket bizonyítson, hipotéziseket állítson fel és elméleteket építsen. Sem explicite, sem implicite nem kell elméletnek állania egy műkritika mögött. Ahogyan a bírósági ítélet nem a vádlott leírása és nem is a bíró érzéseinek kifejezése, úgy a műkritika sem a műalkotás deskripciója, sem pedig a kritikus szubjektivitásának tiszta kifejezése. Az esztétikai műítélet nem bizonyítható, ám jogos lehet.

Az esztétikai kommunikációt vizsgálva Stenberg is arra jut, hogy meg kell különböztetni a tudományos, az etikai és a mindennapi nyelv kritikai nyelvét (*Critical communication*, id. kiad.). A kritikai értékítéletet az ember nem úgy fogja fel, hogy a szóban forgó műalkotás bizonyos kvalitása egy norma következtében van adva; tehát például: „ez a festmény szép, mert van egy bizonyos minősége, és minden mű, amely e minőséget bírja, szép”. Szemben minden esztétikai obskurantizmussal, amely az esztétikai individuumból szóló tan formájában *inefabile* felléphet, Stenberg megkísérli kimutatni, hogy az esztétikai minőségek közölhetők, és hogy a kritikus és a néző között igazi esztétikai kommunikáció megy végbe érzéki szinten. A kritikus alkotta fogalmak aktuális esztétikai befogadást előfeltételeztek. Ebből az következik, hogy a kritikusnak bizonyos pedagógiai funkciója van, amennyiben felhívja a figyelmet a szemlélt műalkotás bizonyos minőségeire, s ezeket ezután a néző is appericiálja.

Charles Stevenson egy ízben vendégként Belgrádban járt, s egy tanulmányt tett közzé. Tanulmánya azokkal az „alapokkal” foglalkozik, amelyek egy költemény interpretációjához megadhatók. (*On the reasons that can be given for interpretation of a poem*, *Danas*. 1961. 11. 8. és 22.) Stevenson neve tulajdonképpen mint etikus vált ismertté, s csak kiegészítésképpen foglalko-

zik esztétikai problémákkal is. Nézete szerint az „interpretációt” és az „evaluációt” gyakorlatilag alig lehet elválasztani egymástól, elsősorban mégis az interpretációval foglalkozik. Mi itt mindenekelőtt azokról a fejtegetéseiről referálunk, amelyek jelenleg szerb-horvát nyelven hozzáférhetők. Stevenson korábban is tárgyalta a témát (*Interpretation and evaluation in aesthetics, Philosophical Analysis*, ed. Max Black, 1950), s lényegében belgrádi tanulmánya megjelenté előtt leszögezte a kritikai nyelv normatív természetét. Egy esztétikai kvalitás nem ellenőrizhető empirikusan, mert szenzibilitásunk döntésétől függ. Az esztétikai interpretációban a kritikusnak megfelelő vagy odaillő (proper) feltételeket kell adnia a műalkotásnak az (adott interpretáció szerint végbemenő) appercepciója számára, s Stevenson ezután azon fáradozik, hogy a kvázi-imperatív szó, a „proper” jelentését metafizikailag meghatározza. Belgrádi tanulmányában azokkal az alapokkal foglalkozik, amelyek a költői mű interpretációjához megadhatók. Sorjában tárgyalja az ún. szótár-alapokat, a kontextus-alapokat, azokat az alapokat, amelyeket az illető költő más műveiből lehet kivonni stb. Mindenekelőtt a szöveg jelentésére vagyunk utalva, mert nem tudhatjuk, hogy a költő hogyan értette, s így a szemantikai alapok a döntőek. Mivel azonban a szöveg sokjelentésű, s a kritikusnak döntenie kell, melyik jelentés a helyes, kézenfekvő a következtetés, hogy az igazi kritikához egy normatív döntés tartozik. A metakritikától nem várhatjuk, hogy választ adjon normatív kérdésekre, de fényt vet-het arra, hogy miként lehet tulajdonképpen definiálni az olyan terminusokat, mint a „kell” (egy költeményt így és így „kell” felfogni), hogy vajon ezek a terminusok nem-természeti minőségekre vonatkoznak-e, hogy vajon expresz-szívek avagy kvázi-imperatívok-e vagy sem stb.

Minden normatív interpretáció, tartja Stevenson, „standard”-eket vagy normákat igényel. E normák pre definitionem nem lehetnek igazak, a maguk részéről kell megalapozottaknak lenniök. Stevenson szerint egy költemény interpretációja számára normális alapok is jelentőséggel bírnak, s hangot ad azzal a műkritikával szemben, amely egyes-egyedül esztétikai alapokat vesz figyelembe, és fejtegetéseit e szavakkal zárja: „Bár problémánk kezdetét a művészet jelenti, nem jelenti egyben a végét is.”

Az analitikus szempontú értékproblematikát nagyjából az alábbi módon jellemezhetjük. Egy antirealista, antimetafizikus álláspontonról kiindulva az analitikusok elvetnek minden reális definíciót a műkritikában s az esztétikai kommunikációban, és meghatározásuk szerint a kritikai nyelv csak „szubjektív imperatív és pedagógiai-rábeszélő”. Találónan jegyzi meg erre Raffa, hogy az analitikusok abban tévednek, hogy nem látják az esztétikai nyelv deskriptív funkcióját, és ami az alapvető, nem látnak intencionális esztétikai struktúrát. Nem vizsgálják és elvi okokból elhanyagolják a művészi objektum perceptív struktúráját is. Az olasz szerző arra is felhívja a figyelmet, hogy az egész analitikus értékproblematika csaknem semmi újat nem tudott felmutatni a hagyományhoz képest, sőt mind pozitív, mind negatív értelemben alapjában Kanttól függ. Kanttól függ a tudományos (elméleti) ítélet és az ízlésítélet megkülönböztetésében, de — negatív értelemben — az ebből következő szubjektivizmusban is. Értékrelativizmusukkal az analitikusoknak nagy hatásuk lehet egy olyan helyzetben, amelyet joggal jellemezhetünk úgy, mint Weischedel tette a IV. nemzetközi esztétikai kongresszuson elhangzott referátumában: „Kunsturteil im Verlust der objektiven Maßstäbe.” Az analitikusok meg vannak róla győződve, hogy egy műalkotás története lényegileg

a műalkotáshoz tartozik, s hogy ezt funkcionálisan és operatívén kell felfogni: operatívén, mert mindig csak a befogadó vagy az előadóművész konstrukciója, s funkcionálisan, mert egy meghatározott történeti-szociálpszichológiai konstellációtól függ.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ЭСТЕТИКЕ

Милан Дамьянович

Автор в поисках ответа на вопрос, в чем заключается семантический метод в эстетике, с одной стороны, показывает новое в ходе мыслей репрезентативных представителей этого метода, с другой — критически исследует их философские предпосылки. В оценке эстетических методов с семантической ориентацией автор придерживается двух принципов: 1. Эстетическим можно считать только такое семантическое исследование, которое отталкивается от искусства; 2. При обсуждении проблемы значения в искусстве необходима философская установка. Он различает три основных тенденции в эстетике, использующей семантический метод: 1. Аналитическую эстетику, основанную Огденом и Рихардсом и продолженную эстетиками, примыкающими к Витгенштейну; 2. Семантическую или символическую эстетику, связанную с именами Ч. Моррис (*Ch. Morris*), С. Я. Лангера (*S.J. Langer*) и М. Бенс (*M. Bense*) и 3. Начало диалектической семантической эстетики, заложенное в трудах Т. В. Адорно *Th.W. Adorno* и М. Тиля (*M. Thiel*). Этот порядок заодно является и ранговым порядком этих тенденций с точки зрения их философского значения. В заключении статья критически анализирует аналитическое направление.

³⁷ А. А. Пионтковский: Учение Гегеля о праве и государстве.

SEMANTICAL METHODS IN AESTHETICS

Milan Damjanovics

In searching for an answer to the questions what does the semantical method in aesthetics consist of, the author points out the novelties in the thoughts of the main representatives of this method. There are two criteria, which guide the author when judging the aesthetical methods oriented towards semantics: 1. only when taking art as its starting-point, can a semantical research be part of aesthetics, 2. in dealing with the problems of meaning in art, a philosophical point of view is indispensable. Three main tendencies can be distinguished in aesthetics using semantical methods: 1. analytical aesthetics, started by Ogden and Richards, and continued by the Wittgensteinian aestheticians, 2. semantical or symbolic aesthetics, marked by the names of Ch. Morris, S. J. Langer and M. Bense, and 3. the beginnings of a dialectically influenced semantical method in aesthetics, contained in the works of Th. W. Adorno and M. Thiel. This is an evaluative order, from the point of view of philosophical significance. In conclusion, the paper gives a critical examination of the analytical trend.