

MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE

2023/3 (67. évfolyam)

A Magyar Tudományos Akadémia
Filozófiai Bizottságának folyóirata

Esztétikai tapasztalat

Tartalom

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

FÓKUSZ

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

VARIA

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

DOKUMENTUM

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

SZEMLE

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

IN MEMORIAM

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

Adorno küzdelme az „esztétikai tapasztalat” fogalmával*

Autonom ist künstlerische Erfahrung einzig, wo sie den genießenden Geschmack abwirft.

(Adorno 2016. 26)¹

I. BEVEZETÉS

Az „esztétikai tapasztalat” vagy a „művészi tapasztalat” nem tartozik az esztétika (a filozófia) klasszikus fogalmi készletébe: a 18–19. században sem a filozófusok, sem a szépírók nem használták. Egyetlen kivétel van: E. T. A. Hoffmann a *Serapionsbrüder* egyik elbeszélésében előfordul a kifejezés, sőt olyan magától értetődőséggel hangzik el az „élet- és művészet-tapasztalat” fordulata, mintha ez egy állandó szókapcsolat lett volna (Hoffmann 1819. 92); de mégsem volt az.

Igazából esztétikai fogalomná ez a kifejezés a Gadamer utáni hermeneutikai tradícióban vált; méghozzá az *Igazság és módszer* 1960-as (majd 1965-ös) megjelenése utáni néhány évben.² Az alábbiakban ezekből az évekből két fontos szerzőt szeretnék kiemelni. (1) Hans Robert Jauß 1977-ben jelentette meg az *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* című könyvét, amelyben így teszi fel a maga programatikus kérdéseit: „Mit jelent az esztétikai tapasztalat, hogyan manifesztálódott a művészet történetében, és milyen jelentősége lehet a mai művészetelmélet számára?” (Jauß 1977. 7) Ezeket a kérdéseket eddig (szerinte) még a hermeneutika is elhanyagolta; de közelebbről tekintve a problémák természetesen még mélyebbre nyúlnak vissza, egészen a platóni örökségig. „A gyakran bevallatlan platóni örökség még a művészetfilozófia jelenlegi állapotában is érvényesül: az igazság, amely a művészetben keresztül belehelyezi magát a műalkotásokba, prioritást élvez a művészet tapasztalatával szemben.” (Uo.) Jauß egy helyen az esztétikai tapasztalat reflektált formájáról írja: a szem-

* Köszönöm szépen a két anonim bíráló alapos és támogató véleményét, megjegyzéseiket, kritikai észrevételeiket hasznosítottam a dolgozat végleges változatának elkészítésekor.

¹ „A művészi tapasztalat akkor autonóm, ha átlépi az élvező ízlést.”

² Egyik bírálóm megjegyezte, hogy John Dewey már az 1930-as évek elején használja a „művészi tapasztalat” kifejezést. Mondhatnám, hogy én csak a német tradícióval foglalkoztam, amelyre Dewey nem gyakorolt érdemleges hatást, de ennél fontosabb, hogy Dewey pragmatista koncepciójában a „tapasztalat” a szélesebb fogalom, amin belül lép fel a művészet, a művészi tapasztalat. Ezért a könyvének ezt a címet adja: *Art As Experience* (első megjelenése 1934.).

lélő tudatosan elfoglalja a néző helyét, és ezt élvezettel teszi: az „újra felismert vagy őt érintő életvilágbeli szituációkat [...] élvezve megéri” (Jauß 1977. 26).³ (2) Rüdiger Bubner egy 1981-es tanulmányában már az „esztétikai tapasztalat” analízisét ígéri: az „esztétikai tapasztalat” nála már egy lehetséges esztétika központi fogalma, mondhatnánk, ezen áll vagy bukik az egész esztétika lehetősége. De Bubner igazi tette az volt, hogy ezt a fogalmat egy általános metafizikai síkra emeli. Az esztétikai tapasztalat szerinte hídát ver a „látás eredete” és a „látott kimondása” közé. Ezt Bubner a kanti koncepció nyomán a fogalom és a szemlélet találkozásaként írja le. S erről a „hídról” (vagy hídverésről) Bubner két dolgot állít: *egyrészt* sohasem lehet tartós, újra és újra összedől, majd fel kell építeni; *másrészt* egyik pólus sem tudja kikényszeríteni a másik rá való vonatkozását. Így létrejön egyrészt egy fogalom nélküli észlelési boldogság és másrészt egy a művészet iránt vak absztrakciós magasság. Egyik út sem vezet egy esztétikai koncepcióhoz; az esztétika feltétele, hogy a fent említett híd mégiscsak megépüljön, hogy az, amit eredendően látunk (hallunk, olvasunk), valamiképpen kimondódjon (Bubner 1989. 65).

*

Filozófiai iskolázottsága, zeneszerzői ambíciói és esztétikai beállítottsága folytán Adornónak nem volt könnyű elfogadni az „esztétikai tapasztalat” fogalmát. Ennek alapját Christoph Menke így ragadja meg: „Adorno esztétikai írásai-ban mindenképpen észre kell vennünk az esztétikai élvezet társadalomkritikai vagy morálisan leértékelő visszautasításait.” (Menke 1992. 25.) Először is mondjuk ki: Adorno azonosítja egymással az esztétikai tapasztalatot és az esztétikai élvezetet. Aztán egy újabb nekifutásban: „Semmi sem lenne értelmetlenebb, mint vitatni, hogy Adorno életművét, a leglényegesebb vonásokat tekintve, az esztétikai élvezetnek egy ilyen moralizáló megítélése hatja át.” (Uo.) Adorno tehát úgy gondolta, hogy az élvezet-nyújtás (és ennek szándéka) a tömegkultúra egyik meghatározó vonása. Ehhez nézzünk egy megvilágító idézetet *A felvilágosodás dialektikájából* (amely az amerikai emigrációban született, a negyvenes évek elején):

Az üzlet és szórakoztatás eredendő affinitása [...] az utóbbi sajátos értelmében mutatkozik meg: a társadalom apológiájában. A szórakoztatás által elkényeztetettnek lenni annyi, mint egyetérteni. Ami csak akkor lehetséges, ha elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze elől, [és] ostobának tettetjük magunkat [...]. A szórakozás mindig is annyit tesz: ne kelljen rá gondolni, lehessen megfélemezni a szenvedésről még ott is, ahol megmutatják. (Horkheimer – Adorno 2011. 181.)

³ Ezt szemlélteti Jauß Wilhelm Busch következő két sorával: „Was im Leben uns verdrießt / man im Bilde gern genießt.” (Uo)

Az esztétikai élvezet így nem más, mint szórakozás. (A szórakozásra, szórakoztatásra, az elkényeztetve lenni-re Adorno ilyen kifejezéseket használ: *Amusement*, *Vergnügen*, *Vergünstsein*.) A szórakozás – pontosabban: a szórakoztatás – szorosan összefügg az üzlettel, vagyis a gazdasági világgal. Adorno itt az Amerikában megismert kapitalizmust tartja szem előtt: a termelés világa mellett kibontakozott a szabadidő kultúrája. A *Minima Moraliában* írja nagyon szépen: „A szabadidőt teljes mértékben ki kell használni. Megtervezzük, vállalkozásokra fordítjuk, mindenféle rendezvények látogatásával, vagy akár csak a lehető leggyorsabb előrehaladással töltjük” (Adorno 2003. IV. 157). Ebben természetesen van egy furcsa paradoxon: úgy néz ki, hogy a szabadidő túl van a termelésen, de tulajdonképpen a termelés állítja elő. Azok a szükségletek, amelyeket a szabadidő eltöltésére szolgáló termékekkel és rendezvényekkel ki akarunk elégíteni, azok nem a befogadók szükségletei, hanem magának a rendszernek a szükségletei: önmaga legitimálásának a szükségletei – a rendszer ezeken keresztül tartja fenn önmagát, és számolja fel a kapitalizmusban benne lévő felforgató erőket. Amit fent „rendezvényeknek és termékeknek” neveztem, az tulajdonképpen a tömegkultúra. És ennek legnagyobb hazugsága abban áll, hogy az emberek olyan „javakat” fogyasztanak (tesznek a magukévá), amelyek nem is nekik készültek (személy szerint). E javak fogyasztását nevezi Adorno (*A fevilágosodás dialektikájának* születése idején) élvezetnek, szórakozásnak vagy esztétikai tapasztalatnak. (Adorno jó másfél évtizeddel később, és Németországba visszatérve, kezd el dolgozni egy általános esztétikai koncepción – ebben majd fontos szerepet kap az „esztétikai tapasztalat” fogalma is.)

II. AZ 1958/59-ES ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

Adorno erőfeszítései az 1958/59-es előadásokban kezdődnek (még Gadamer *Igazság és módszer* című könyvének megjelenése előtt). Már ekkor is Adorno a „hermeneutikai tapasztalatot” olyan fogalomnak nevezte, amely elsődlegesen a befogadót tartja szem előtt. És semmi meglepő nincs abban, hogy ezen a ponton rögtön rátér a kanti koncepcióra: „Engedjék meg, hogy itt még egy szót szóljak a kanti elméletről” (Adorno 2009a. 319). Rüdiger Bubner ebben a vonatkozásban írta: „Az esztétikai tapasztalat leírása [...] a kanti filozófiában gyökerezik. Azt hiszem, itt az ideje, hogy újra felfedezzük azokat az elemzéseket [...], amelyek arra irányulnak, hogy az esztétikai fenomének milyen hatást gyakorolnak a tudatra.” (Bubner 2022.) Az „esztétikai fenoméneknek” ezt a tudatra kifejtett hatását nevezhetjük „esztétikai tapasztalatnak”. (Az itt következő fejtegetések fő csapása – ha ez nem lenne anakronisztikus megállapítás – a bubneri elképzelésekre adott válasznak is tekinthető.)⁴

⁴ Ennek a „válasznak” vannak átfogalmazó és kiszélesítő, valamint polemikus részei, amelyek szétszalazására azonban itt nem fogok vállalkozni.

A Kantra való visszatekintésből Adorno előadásában természetesen nem „egy szó” lett, hanem egy legalább tíz perces kis kitérő. Ennek középpontjában az a megfontolás állt, hogy a kanti filozófia alaptézise szerint a realitás nem adott önmagában, hanem mindig meg kell konstruálni; és ennek során össze-játszanak az érzéki adottságok és a tudat különböző formái. Ezek pedig a következők: a szemléleti formák és az úgynevezett kategóriák. Adorno most röviden (vagyis hosszú-hosszú előadások magyarázatait összesűrítve) azt akarja mondani, sőt bizonyítani, hogy a műalkotások olyan objektívítások, amelyekre a kanti alaptézis *nem* vonatkoztatható. „A műalkotások, amelyek a tudattal szemben fellépnek, nem olyan tárgyak, amelyek a formák és a szemléleti tartalmak össze-játszása révén kerülnek megalapozásra [...], hanem olyan létezők, amiket ezek a konstitúciók a maguk részéről már feltételeznek” (Adorno 2009a. 320–321). Itt érdemes egy kicsit megállni: azt gondolhatnánk, hogy éppen itt érvényesülnek a leginkább a tárgykonstitúció Kant által leírt összefüggései. És még az is egy kibúvó lehetne, ha azt mondanánk, hogy voltaképpen a műalkotások adják a valóságos tárgyak és jelenségek észlelésének struktúráit. (A regényekből tanuljuk meg, mi az, hogy szerelem, de még azt is, hogy néz ki egy vihar stb.) Adorno most más utat választ, az ő érvelésének két sarokpontja van: (1) A műalkotásokat nem vonatkoztatjuk a *legáltalánosabb* kategóriákra, és nem is e legáltalánosabb fogalmaknak köszönhetik a létrejöttüket; „a műalkotások már önmagukban is magas fokúan kvalifikáltak és artikuláltak”. (2) Az esztétikai szubjektum, amelynek feladata és kompetenciája a műalkotások befogadása (megtapasztalása), nem hasonlítható a kanti transzcendentális szubjektumra, mivel már itt is „egy magas fokúan megszervezett konkrét, történelmi tapasztalatokkal rendelkező szubjektumról van szó” (Adorno 2009a. 321). Ilyen körülmények között megszűnik a szubjektum elsőbbsége az objektummal szemben, a kettő egyenrangú lesz, kölcsönösen megteremtik és létrehozzák egymást (Adorno 2009a. 322). És aztán Adorno későbbre ígéri annak megmutatását, hogy ez az összefüggés tovább erősödik: az objektum pólusát még előnyben is kell részesítenünk.⁵ Aztán a végkövetkeztetés (amely meglehetősen kinyilatkoztatásszerű): „Engedjék meg, hogy ehhez még hozzáfűzzem, hogy az esztétikai tapasztalatot, amelyet a tradicionális esztétikák általában önmaguk létezési alapjának tekintenek, az esetek nagy részében hamisan és nem kielégítően írják le.” (Uo.) Azt javaslom, hogy olvassuk a mondatot úgy, hogy az „esztétikai tapasztalatot” állítjuk a centrumba. Így két dolgot mondhatunk.

(1) Az esztétikai tapasztalat a „tradicionális esztétikák” olvasata szerint egyszerre legitimálja az elméletet, és jelenti az elméletre vonatkozó szükségletet. De most már nézzük végre: mire gondolunk, amikor „tradicionális esztétikák”-

⁵ Az ezen a helyen szereplő megfogalmazásokkal Adorno sem volt teljesen elégedett, egy-egy mondatot még maga is kihúzott.

ról beszélünk? A fentiek alapján ezek a Kantban kicsúcsosodó esztétikák. Vagyis Adorno nyilvánvalóan a kanti és a Kant előtti esztétikákra céloz. Ezek központi fogalma viszont az *ízlés*.

Azt lehet mondani, hogy ez az egész szemléletmód, amely a szépség és a művészet értelmét megpróbálja a szubjektív reakciókból kibontani, egy olyan felső kategória alatt áll, amelyre aztán az egész erről szóló vita összpontosul is. Ez az a kategória, amely majd Kantnál is fontos szerepet kap: az *ízlés* és az *ízlésítélet*. (Adorno 2009a. 266, kiemelések tőlem.)⁶

(Kant így nem az esztétika megteremtője, és nem is annak megújítója, hanem maga is foglya a „hagyományos esztétika” alapvető premisszáinak.) „Ha a szemlélőre megyünk vissza, mint a műalkotás lényegének és minőségének végső instanciájára, akkor az mindig annyit jelent, hogy az ízlést tesszük a műalkotás lényegének bírójává.” (Uo.) (Az *Esztétikai elméletben* Adorno már egyenesen ízlés-esztétikáról fog beszélni [Adorno 2021. 365].) Adorno kritikája azonban egy furcsa ívet követ: egyrészt meg akarja rázkódtatni azt a bizalmat, hogy az „ízlés” fogalmára ráépíthető egy esztétika, de önmagában ezt a fogalmat meg is akarja tartani. Most átugorva a vonatkozó elemzéseket, csak a végeredményt szeretném felvillantani: „Az ember, aki a mai világban az esztétikai dolgokat tekintve az ízlést állítja előtérbe – most egy kicsit ronsolt fogalmakat használva –, inkább »kifinomultnak« nevezhető, egy olyan értelemben, amit talán a legjobban a könyvgyűjtők egy bizonyos típusával lehetne reprezentálni.” (Adorno 2009a. 270.) Adorno mintha maga is zavarban lenne: ha azt hittük, hogy az ízlésnek a kifinomultsággal való helyettesítése használható kategóriát fog nyújtani, akkor ez utóbbi fogalom kifejtése csalódást fog okozni:

Ezek olyan emberek, akik a művelődést – azt, amit általában művelődésnek neveznek – tulajdonképpen birtoklási kategóriák alapján tapasztalják meg; az ő számukra a művelődés annyit jelent, mint a javak felhalmozása. Az ő számukra a tulajdon polgári fogalma még a szellemi dolgok tekintetében is érvényben van. (Uo.)

(2) Az ízlés fogalmát általában nem kielégítően írják le: azt láttuk, hogy az ízlés egy elméletalkotás összefüggésében nem fundamentalizálható fogalom.

Azt lehet mondani, hogy a jelentős műalkotások mindig azok, amelyek transzcendálják az ízlés kategóriáját, amelyeket az ízlés mércéi alapján igazából nem is lehet megítélni, amelyek ugyan [...] nem állnak ignoránsan vagy közömbösen az ízléssel szemben, de mindig van bennük valami, ami révén egyszerűen átugorják az ízlés-mozzanatokat (Adorno 2009a. 272–273).

⁶ Könnyű észre venni, hogy Adorno így Baumgarten kezdeményezését teljesen zárójelbe teszi, a „hagyományos esztétika” Sulzertől Kantig ível.

Adorno egyértelműen sugallja: az ízlésben mindig benne van a konvencionalitás mozzanata, ami a maga részéről egy adott társadalom és kultúra által meghatározott. És ha igaz, hogy minden jelentős műalkotás (utólag) megteremti a maga szabályait, akkor ez azt is jelenti, hogy az előzetesen létező szabályok kritikáját is adja. És ugyanezt lehet elmondani az ízlésről is. A transzcendálás így véletlenül sem jelenthet ignorálást.⁷

Ezután következik az „ízlés” pozitív fogalmának vázlata. A kiindulópont az, hogy ezt a fogalmat nem szabad „fetiszizálni” (korábban ezt Adorno úgy hívta, hogy „fundamentalizálni”); ha adhatunk neki valamilyen jelentést, akkor ez a következő: a művészetben felhalmozott tapasztalatok összessége (Adorno 2009a. 275).

Ez tehát bizonyos értelemben a tradíció potenciálja. Amely mint negált, ilyen közvetlenül ugyan nem jelenik meg, de tulajdonképpen ott áll minden műalkotás mögött, és amely minden műalkotásnak – egy kis túlzással azt lehetne mondani – megadja a maga „manírját”, a maga élet-erejét. (Uo.)

(És amit most „manírnak” nevezünk, az a régi udvari és lovagi ceremóniák lecsapódása.) Vagyis: „az ízlés a műalkotások mindazon mozzanatait magában foglalja, amelyekben keresztül ez [az ízlés] bizonyos értelemben mint kultúra legitimálja magát” (Adorno 2009a. 275–276).

III. ESZTÉTIKAI ELMÉLET

A kései *Esztétikai elmélet*ben majdnem hússzor fordul elő az „esztétikai tapasztalat” kifejezése, de ezek közül sok az alkalmi, csak egy konkrét utalásra vonatkozó előfordulás. Ruth Sonderegger az *Adorno Handbuch*ban ezt írta:

Adornónak a műalkotásra vonatkozó elmélete nemcsak az esztétikai tapasztalat fogalmának tud megfelelni, hanem ezen túlmenően a szubjektív tapasztalat-elméletek problematikus vonásait is korrigálni tudja, így a relativizmusukat, de mindenekelőtt azt a problémát, hogy az olyan esztétikai elméletek, amelyek a szubjektumok képességeinek aktivizálását állítják a középpontba, nehezen tudják megindokolni, hogy miért nem elég egy maroknyi műalkotás ahhoz, hogy a mindig azonos esztétikai tapasztalatokra szert tegyünk. (Sonderegger 2019. 527.)

⁷ És van még egy okunk arra, hogy ezt a fogalmat ne dobjuk ki: a francia festészetben és zenében ez a fogalom (*goût*) meghatározó szerepet játszik, ha meg akarjuk érteni ezeket a festészeti és zenei alkotásokat, akkor ezt a fogalmat nem söpörhetjük félre.

Az idézetben lévő tézist úgy is megfogalmazhatjuk, hogy Adornónak van egy elmélete az esztétikai tapasztalatról, de ezt már eleve úgy konstruálta meg, hogy kiiktatta a szubjektív tapasztalat-esztétikák veszélyeit. Mintha az ízlésesztétikákhoz képest szükség lett volna egy „kopernikuszi fordulatra”.⁸ Sonderegger szavaival: Adorno esztétikája valahol félúton áll a recepció-elméletek (szubjektivitás) és a produkció-esztétikák (objektivitás) között. (Még akkor is, ha az utóbbi fontosabb a számára.)

Az esztétikai tapasztalat elmélete döntően abból a felismerésből indulhatna ki, hogy „a műalkotások a tapasztalatok [különböző] rétegeit regisztrálják és objektiválják” (Adorno 2016. 460). A műalkotásokban is – több vagy kevesebb közvetítéssel – élettapasztalatok csapódnak le; így „esztétikai tapasztalat” azért jöhet létre, mert a műalkotások alapvetően már maguk is tapasztalatiak. De itt nem akármilyen tapasztalatokról van szó, hanem olyanokról, amelyek az embereknek a világhoz való viszonyában „dologszerűen el vannak fedve” (uo). Az esztétikai tapasztalatban így mindig korrigálunk is egy tapasztalati deficitet. Mindenesetre a tapasztalat megformálása során létrejött műre vonatkozóan beszélhetünk esztétikai tapasztalatról. Adorno azt mondja, hogy az esztétikai tapasztalatot egyszerre nevezhetjük társadalmi és metafizikainak. De látnunk kell azt is, hogy ez a három tapasztalat-fogalom nem azonos szinten helyezkedik el: az esztétikai tapasztalat egy másik síkon áll, mint a másik kettő. A társadalmi jól érthető, hiszen honnan máshonnan származhatnának a tapasztalataink, ha nem az embertársainkkal való együttélésünkből? A metafizikai tapasztalat pedig azt jelzi, hogy ez a tapasztalat ugyanakkor el is rejtőzik előlünk. Az esztétikai tapasztalat tehát azt fejezi ki, hogy egy mélyebb szinten a tapasztalat egyszerre megmutatkozik nekünk és el is rejtőzik előlünk. „Minél inkább megvannak a művészi tapasztalat tárgyai, minél közelebb áll a befogadó hozzájuk, bizonyos értelemben annál távolabb is kerül tőlük; a művészet iránti lelkesedés [szükségképpen] művészet-idegen.” (Adorno 2016. 514)

Az *Esztétikai elmélethez* készült korai bevezetésben (amely alig néhány hónappal az 1958/59-es előadások után készülhetett) van egy kis fejezet, melynek a címe: *Esztétikai tapasztalat mint objektív megértés*. Már a címadásból is jól lehet érezni, hogy Adorno szerint „esztétikai tapasztalatról” csak akkor lehet értelmesen beszélni, ha ki tudjuk ragadni egy szubjektív kontextusból. (Erre az 1958/59-es előadások még nem sok esélyt láttak.) Az esztétikai tapasztalat itt a hermeneutika centrális fogalmához, a „megértéshez” kötődik. Ennek elmélete így nem jelenthet mást, mint a megértés lehetséges formáinak felvázolását. A megértésnek alapvetően három típusa van. (1)

⁸ Ennek csíraformája természetesen már Kantnál is megtalálható: „Az *ítélőerő kritikájában* az a forradalmi, hogy anélkül, hogy átlépné a régebbi hatásesztétika körét, az immanens kritika révén korlátozza is azt. Úgy, ahogy Kant sajátos szubjektivizmusának súlyát az objektivitásra irányuló intenciója adja.” (Adorno 2016. 22.)

Nyilvánvaló, hogy aki megfelelően érzékeli egy regény vagy dráma cselekményét, beleértve annak motivációit, vagy egy festmény tényállásait, az még nem értette meg az alkotásokat. Vannak pontos művészettudományos leírások, sőt elemzések – pl. zeneművek tematikus elemzései –, amelyek minden lényegessel adósak maradnak. (Adorno 2016. 515.)

A műalkotásoknak lehetséges egy külsődleges-technikai megértése. Mit látunk a képen, mi játszódik le egy adott zeneműben? Ilyen leírásokat, elemzéseket hallunk általában az iskolai tanórákon, a tárlatvezetésekben, ilyenekkel találkozunk irodalom- és művészettörténeti könyvekben. (2) A megértés egy másik formája a mű intenciójának megértése; az intenció az, amit egy adott alkotás szeretne kifejezésre juttatni, a tradicionális esztétikában ezt általában a műalkotás „eszmejének”, illetve a szerző ötletének nevezték (uo). Ennek a nagy hiányossága, hogy csak egy kezdőpontot rögzít, és semmit sem mond arról, hogy a mű realizációja során ez az eszme (ötlet) a mű szerkezetében megvalósult-e vagy sem (uo). „Ezen túlmenően az intenció megértése még nem tudja megragadni a művek igazságtartalmát.” (Uo.) Adorno már egy korai tanulmányában ezt írta: „egy probléma igazságtartalma elvileg különbözik azoktól a történeti és pszichológiai feltételektől, amelyekből létrejött.” (2003a. I. 337.)

(3) Az igazságtartalom meghatározása már a következő szintet képviseli. „A megértéshez hozzátartozik az az eszme, hogy a műalkotás teljes megtapasztalásán keresztül a tartalmát mint valami szellemit ismerjük fel. Ez éppúgy vonatkozik az anyaghoz, a megjelenéshez és az intencióhoz való viszonyára, mint a maga igazságára.” (Adorno 2016. 515.) Az igazságtartalom legtöményebb meghatározása az *Esztétikai elméletben*: „A műalkotás igazságtartalma minden egyes alkotás rejtvényének megoldását jelenti. A megoldás megkövetelése az igazságtartalomra utal.” (Adorno 2016. 193.) Ezek után már csak egyetlen fogalmat kell tisztáznunk, a „rejtvény” vagy a „rejtvényalakzat” fogalmát. A kiindulópont az, hogy *minden* műalkotás egy rejtvény, amely mintegy önmagától a saját maga megoldására ösztönöz. Rögtön kiderül, hogy ezzel a jelenséggel fent már találkoztunk: „Minden műalkotás és a művészet általában rejtvény; ez már a kezdetektől irritálta a művészet teoretikusait. A rejtvényalakzat a nyelv közegében azt jelenti, hogy a műalkotások mondanak valamit, és ugyanabban a pillanatban el is rejtik azt.” (Adorno 2016. 182.)⁹ Az igazságot azonban nem úgy kell elképzelnünk, mint ami egyszer és mindenkorra megragadható és eltehető a szekrénybe, mivel a megértés sohasem tudja kioltani a rejtvényalakzatot. „Még a szerencsésen interpretált mű is azt szeretné, hogy újra és újra megértsék.” (Adorno 2016. 185.) A rejtvény feloldása, amely az igazságtartalom felé mutat, így a lehető leg-

⁹ „Ha rekonstruktív módon követjük a műalkotásokat, akkor [a rejtvényalakzat] láthatatlanná teszi magát, ha viszont kilépünk belőle, megtörjük a szerződést az immanenciával, akkor újra visszatér, mint egy *spirit*.” (Adorno 2016. 183.)

szorosabban kötődik a kritikához. „A kritika nem külsődlegesen kapcsolódik az *esztétikai tapasztalathoz*, hanem immanensen benne van.” (Adorno 2016. 515.)¹⁰ Ezzel is egy fontos eredményhez jutunk el: az esztétikai tapasztalat adornói tematizálása a romantikus művészetkritikából visszaemeli a „kritika” fogalmát. És a kritika természetesen a filozófiához kötődik. „A filozófia és a művészet konvergálnak az igazságtartalmukban: a műalkotás előre haladóan kibontakozó igazsága nem más, mint a filozófiai fogalom igazsága.” (Adorno 2016. 197.) (Ezzel kiegészíthetnénk Ruth Sonderegger fentiekben adott összefoglaló jellemzését.)

Az *Esztétikai elméletben* az esztétikai tapasztalattal szembeni kételkedő hangok (nagyrészt) a megértés fogalmába csúsznak le. „A megértés maga – tekintve a rejtvényalakzatot – problematikus fogalom.” (Adorno 2016. 184.) Egy kicsit másképp fogalmazva: a megértés és annak egész elmélete nem tartja tiszteletben a rejtvényalakzatot, vagyis azt, hogy a műalkotások megismerésében sohasem juthatunk el egy végső lezáráshoz és egy definitív feloldáshoz.

IV. AZ 1967/68-AS FILOZÓFIAI ELŐADÁSOK

Az 1967/68-as téli szemeszterben tartott előadások idején az *Esztétikai elmélet* már nagyrészt kész volt, de Adornóban a töprengés még nem zárult le. A legáltalánosabban azt mondhatnánk, hogy most némileg átépíti az egész fogalmi rendszert. A legalapvetőbb fogalom a „megértés” lesz; Adorno már az első előadásban ezt mondja. „Én ma mindenekelőtt azt a kérdést szeretném fölvetni, hogy [...] mit jelent a művészet megértése. A filozófiai esztétikának egyrészt műalkotásokat kell interpretálnia, másrészt viszont ki kell fejteni, hogy mit jelent maga a megértés.” (Adorno 2009b. 280.) A művészet megértésének tehát két szinten kell mozognia: először is konkrét alkotásokat kell megérteni, amit Adorno interpretációnak nevez. És erről mondhatjuk: az esztétika magában foglalja a konkrét műalkotások kritikáját. Másrészt ki kell dolgoznia a megértés általános elméletét. Hogy ez a konkrét kritikák megalapozására szolgál-e, vagy azok valamiféle általánosításával jön létre, azt most nyitva hagyhatjuk. A vizsgálódás perspektívája így kimondottan hermeneutikai lesz – és azt szögezhetjük le, hogy a hermeneutikát így természetes módon elfogadjuk. De melyik hermeneutikát? Az 1928-as Schubert-esszében (tulajdonképpen még mielőtt a 20. századi filozófiában a hermeneutika komolyabban előkerült volna) Adorno már ezt írja:

¹⁰ Kiemelés tőlem. „A műalkotások igazságtartalma összefonódik azok kritikai tartalmával. Ezért gyakorolnak kritikát egymáson is. Ez, és nem az egymástól való függőségük köti össze őket egymással; »az egyik műalkotás a másik halálos ellensége«; a művészet történetének egysége a meghatározott negáció dialektikus figurája.” (Adorno 2016. 59.)

Minden zenei hermeneutika kritikája joggal semmisíti meg azt a lehetőséget, hogy a zenét pszichikai tartalmak poétikus reprodukciójaként értelmezzük. De nincs feljogosítva arra, hogy eliminálja az érintett objektív igazság-karaktereket, és a művészetet rossz, szubjektívizáló szemléletmódját a művészet vak immanenciájába vetett hittel helyettesítse. (Adorno 2003. XVII. 24.)

Eszerint a hermeneutikának van egy pozitív hozadéka: a rossz, szubjektívizáló értelmezések kritikáját nyújtja, de ezzel együtt a művészetet egy immanens összefüggésrendszeré is teszi.

Adorno most azzal a feltevéssel lát munkához, hogy a művészi immanencia problémája korrigálható. Ezért rögtön azután, hogy kimondta a megértésre vonatkozó mondatokat, így folytatja:

[A következőkben] a művészet [...] helyzetére vonatkozó történetfilozófiai meg gondolásokból fogok kiindulni, és arra teszek kísérletet, hogy retrospektív módon betekintést nyújtsak a művészet konstitutív mozzanataiba, és ezzel a lehető legélesebben szembeszegülök a filológiai-történeti módszerrel. (Adorno 2009b. 280.)

S ez a filológiai-történeti módszer az, amit a fiatalkori esszé még „hermeneutikának” nevezett. Ebben az előadásban Adornónak az az alapvető tézise, hogy a történetfilozófiai meg gondolások figyelembevételével ki lehetne dolgozni egy reflektált megértés-elméletet. Korunk az abszurd műalkotások kora, s ezek a műalkotások ellenállnak mindenféle megértésnek. „Az esztétika feladata [...], hogy ezt a megérthetlenséget megértse; megértse azt, hogy ezek a művek miért állnak ellent a megérthetőségnek, egy diszkurzív, felületi összefüggés értelmében.” (Uo.) És ennek általános tanulságai vannak minden műalkotásra nézve: lehetségesnek kell lennie egy olyan, a megértés-fogalomra épülő „esztétikai elméletnek”, amely tiszteletben tartja a műalkotások rejtvény-alakzatát, és azt nem megszüntetni vagy megoldani akarja. A második előadásban Adorno rátér a „művészi élmény” fogalmának elemzésére, ami a „művészi tapasztalat” ekvivalense (Adorno 2009b. 286). Leszögezi: az esztétikának magukból a dolgokból, vagyis az alkotásokból kell kiindulnia (uo). (Erről mondja, hogy ez szemben áll az egész „poszthegeiánus” és „antihegeiánus” esztétikával.)

De itt nem szabad megállnunk: „Ha [...] a műalkotások nem fordítanak az egyik oldalukat kifelé, akkor a művészet fogalmát nem lehetne fenntartani. Ez a meg gondolás természetesen nem jelent szubjektív indifferenciát.” (Uo.) Vagyis a művészet konstituens mozzanata ez a kifelé fordulás, a szubjektumra való hatás, vagyis a befogadónak való élmény-adás. A műalkotások örömet vagy boldogságot tudnak okozni a befogadónak. De itt be kellene vezetni egy különbséget: az autentikus és az inautentikus befogadás között (Adorno persze az így létrejövő viszonyt „igaznak”, illetve „hamisnak” nevezi.) A megkülönböztetés

tétje az, hogy sikerül-e fenntartani a hermeneutikai perspektívát és vele együtt megőrizni a tömegkultúra bírálatának szempontját is. „A kultúraipar konfekcionálizált áru által okozott pótkielégülés [...] hamis, mert a tartalmak, amelyek ezt a boldogságot lángra lobbantják, nem igazak.” (Adorno 2009b. 286–287.) Csakhogy itt nem maguk az alkotások esnek az egyik vagy a másik csoportba, hanem a befogadási módoknak van két típusuk: az egyik a naiv vagy közvetlen boldogság, amely szereti kimondani: „I like it.” A másik egy reflektált boldogság-kép, amely még a szenvedéssel is összeegyeztethető. De tulajdonképpen még ez a megkülönböztetés sem speciálisan befogadáselméleti. Ezért Adorno bevezet egy új szempontot: az igazi megismerés a mű a totalitását tartja szem előtt; a mű egyes mozzanatainak önállósítása (atomizálása) pedig tömegkulturális alkotásokká tesz mindent (még a klasszikus alkotásokat is.) Erre Adorno egy zenei példát hoz:

Ha [...] valaki Schubert úgynevezett *Befejezetlen szimfóniájának* jól ismert első tételét hallgatja, és már kezdettől fogva arra figyel, hogy a második téma dallamát élvezni tudja, akkor egy ilyen élvezet a totalitással szemben, vagyis a témák teljesen egyedi kidolgozásával szemben, egyszerűen hamis. (Adorno 2009b. 287.)

De hogy ez a totalitásként való hallgatás egybeesik-e a komolyzenével, és a totalitás ellenében való hallgatás a könnyűzenével, az messzemenően kérdéses.¹¹ A fenti példa alapján mondhatjuk: Adorno tisztában van azzal, hogy a zenehallgatás maga is könnyűzenévé tehet nagy tiszteletben álló jelentős műveket is.¹²

V. ADORNO ÉS JAUSS

Jauß (egyik) legfontosabb ellenvetése Adornóval szemben ez volt: „Az én kritikám Adorno esztétikájával szemben az esztétikai tapasztalatot szerette volna igazolni egy olyan elméleti igényvel szemben, amely ennek a tapasztalatnak az elsődleges módjait [...], az esztétikai reflexió magasabb szintjeinek kedvéért elhanyagolja és elnyomja.” (Jauß 1977. 45.) Vagy egy kicsit pontosabban: „Adorno a művészetfilozófia ama tradíciójának örököse, amely visszahúzódik az esztétikai tárgy ontológiájára, és az esztétikai *tapasztalat* praxisára vonatkozó kérdést szívesen átengedi a normatív poétikának vagy az affektusok pszichológiájának.” (Jauß 1977. 45–46.)

¹¹ „Egy önmagában ártatlan boldogság hamis boldogsággá válhat, ha megkeményedik, ha az emberek megmerevednek vele szemben, atomisztikusan fogadják be, és ezen túlmenően mintegy ragaszkodnak a természetjoghoz, és az egészet (melyben az egyes mozzanatok megkapják a maguk helyét) szem elől tévesztik.” (Adorno 2009b. 287.)

¹² Ez a gondolat Adornónál *A fétiszkarakter a zenében és a zenehallgatás regressziója* (1937) című dolgozata óta újra és újra felbukkan.

Erre a kritikára Adorno már nem válaszolhatott: de a fenti áttekintés alapján azt mondhatjuk, hogy ellenkezőleg: hatalmas küzdelmet vívott az „esztétikai tapasztalat” megragadása érdekében. Még mindig lehet azt mondani, hogy ez nem sikerült igazából, de az biztos, hogy Jauß nemcsak leegyszerűsíti az „esztétikai tapasztalat” jelentését, hanem erősen túl is értékeli azt. A fenti három fejezet tulajdonképpen Adorno három kísérlete az „esztétikai tapasztalat” elméletének megalkotására. Ha Adorno válaszolt volna Jauß ellenvetéseire, akkor a válaszai a három fázisban biztosan másképp és másképp néztek volna ki, de valószínűleg a következő két elem közös lett volna bennük: (1) Az „esztétikai tapasztalat” és egy rá épülő általános művészetfilozófia egyszerűen az ízlés-tanok tradícióját folytatja; és tudomást sem vesz ennek kanti meghaladási kísérletéről és hegeli meghaladásáról. (2) A művészi tapasztalatra épülő esztétikák igazából nem tudnak támpontot adni az egyes műalkotások megítéléséhez. A legdurvább megosztást tekintve: nem tudnak különbséget tenni a magaskultúra és a populáris kultúra alkotásai között. Így két dolgot is elvétünk (amit most követelésként fogalmazunk meg): *egyrészt* egy esztétikai koncepciónak mindig kell tartalmaznia egy implicit normatív képet a műalkotásokról; *másrészt* érvényesíteni kell azt a klasszikus esztétikákban és a romantikában képviselt tézist, hogy az esztétikának mindig magába kell zárnia a kritikát is.

Így végül egy hosszú megtett út után csak megismételni tudom Ruth Sonderegger értékelését: „Adorno műalkotásra vonatkozó elmélete szembe tud nézni az esztétikai tapasztalat fogalmával.” (Sonderegger 2019. 527.) Vagyis nem hanyagolja el, és nem fojtja el azt, mint ahogy Jauß állítja, de ez inkább egy állandó küzdelmet jelentett, ami különböző elméleti kísérletekben öltött testet.

IRODALOM

- Adorno, Theodor W. 2003. *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 2003a. Die Aktualität der Philosophie. In uő 2003/I. 325–344.
- Adorno, Theodor W. 2009a. *Ästhetik (1958/59)*. Szerk. Eberhard Ortland. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 2009b. Filozófiai előadások (1967/68 téli szemeszter). Ford. Weiss János. *Magyar Filozófiai Szemle*. 53/1-2. 275–376.
- Adorno, Theodor W. 2016. *Ästhetische Theorie*. Berlin, Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. 2021. *Ästhetische Theorie*. Berlin Suhrkamp Verlag.
- Bubner, Rüdiger 1989. Zur Analyse ästhetischer Erfahrung. In uő *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. 52–69.
- Bubner, Rüdiger 2022. Esztétikaivá válhat-e az elmélet? Az adornói filozófia alapmotívumáról. Ford. Weiss János. <http://www.cirkart.hu/2022/08/31/esztetikaiva-valhat-e-az-elmélet/>
- Hoffmann, E. T. A. 1819. *Die Serapionsbrüder*. Berlin, Reimer Verlag.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W. 2011. *A felvilágosodás dialektikája*. Ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Mesterházi Miklós, Vörös T. Károly. Budapest, Atlantisz Kiadó.

- Jauß, Hans Robert 1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Menke, Christoph 1992. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Sonderegger, Ruth 2019. Zu Adornos Ästhetischer Theorie. In Richard Klein – Johann Kreuzer – Stefan Müller-Doohm (szerk.) *Adorno Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin, J. B. Metzler Verlag. 521–533.