

tanulmány

BACSÓ BÉLA

Tapasztalat és esztétika

Kétségtelen tény, hogy az utóbbi időszak gondolkodásában, ami a művészet kérdését érintette, mind nagyobb mértékben volt jelen a *művészet tapasztalatára* irányuló megfontolás. Ebben a tekintetben nem volt különbség olyan gondolati irányok között, mint a hermeneutikai, fenomenológiai, vagy éppen posztpragmatista gondolkodás, sőt bizonyos érvek átvételével ezek közel is kerültek egymáshoz.¹ Talán a leginkább figyelemre méltó ebben a régi-új érdeklődésben az volt, hogy megkísérelték egyfelől vizsgálni azokat a közvetlen tapasztalási módokat, amelyek *szinte a tudást* megelőzve, a tárgy *egyértelmű* felfogása *előtt* kényszerítik ki a *már rögzült tapasztalat* módosulását² (érzéki-testi hatás). Másrészt egy már régtől fogva ismert érvet is elővettek (H. Plessner), ami szerint, a nyelvi értelemrögzítés minden esetben ennek a testi-érzéki tapasztalati mezőnek bizonyos fokú korlátozását, vagy inkább határozott irányban történő kibontását viszi véghez. Vagyis egyszerre igyekeznek tájékozódni a lélek előzetes kontrollja, valamint a nyelvi/értelmi behatárolás előtti dimenziók irányában.

Természetesen az esztétikai tapasztalat éppen nem a világ tapasztalata, hiszen az, amit *az ember az esztétikai dimenzióban tapasztal, az sohasem fedi – különben nem lenne a művészetnek semmi jelentősége – azt, amit a világban egyébként tapasztalni képes.* Az ember nincs külön *esztétikailag*, hogy aztán visszatérjen a világtapasztalat körébe. Vagyis annak a közties mezőnek a tágabb megnyitását fáradoznak az elméletképzésben és a művészet gyakorlatát elemző gondolkodók az utóbbi időben, ami a vágyak/ösztönök/indítatások, és ezek nyelvi-értelmi kibontása között terül el. Hans Ulrich Gumbrecht³ például *Epiphanien* című írásában – amivel szerepelt a Menke által kiadott kötetben – kifejezetten meg is nevezte az észlelésaktus fiziológiai és a tapasztalt világ értelmezett közege között megnyíló *intenzitás-pillanatokot*, amelyek persze nem esnek egyszerűen egybe egy tragikus, vagy szép, vagy felemelő élménnyel világi létünkben. A művészeti alkotás és annak tapasztalata sohasem egy már létező világi tapasztalatunk felidézése vagy előhívója. Sőt az válik esztétikai tapasztalattá, ami nem hozható fedésbe, vagy inkább sérti és felsérti a tapasztalat eddigi elrendezett viszonylatait. Itt csak utalok arra, hogy az *intenzitás* bizonyos pillanatait az értelem kontrollja alá kerülnek, ám aligha tagadható, hogy ezeknek a fiziológiai elemeknek a jelenléte és egyben lelki uralása is beletartozik az esztétikai tapasztalat elemzendő régióiba.

Már Hippokratész intette az embert arra, hogy az elme/ész, melynek feladata lenne a kontroll, egyben annak örömeiben is akar részesülni, ami előtte és túl van az elme viszonylatain, s így kiteszi magát annak, hogy az elme egy ponton már

nem képes megzabolázni az így nyert tapasztalatokat: „Ám tudnia kell az embernek, hogy számunkra a gyönyör és öröm, nevetés és tréfa nem másból veszi okát és kiindulását, mint az elméből, miként innen ered a levertség és harag, a lehangoltság és a kétségbeesés. Az elme folytán gondolkodunk, látunk és hallunk, és ismerjük meg/fel a rútat és a szépet, a rosszat és a jót, a kellemest és visszatetszőt, azzal hogy eredete felől különbséget teszünk, más esetben értékeljük hasznát, vagy éppen gyönyörkeltő és viszolyogtató jellegét megítéljük az adott körülmények között, minthogy egyazon dolog nem mindig van tetszésünkre. Az elme váltja ki bennünk az őrjöngést és válunk tévelygővé, és szorongások és kényszerképzetek lépnek fel lelkünkben, van hogy éjjel, van hogy nappal, az álmok és hirtelen tévelygések, alaptalan gondok a jelenlegi viszonylat ismeretének hiányából, vagy éppen abból fakadnak, hogy nem vagyunk szokva hozzá, vagy éppen nincs tapasztalatunk a dologt illetően. Mindezt az elme okán szenvedjük el...”⁴

Kétségtelen tény, hogy az esztétikai *érzéki-affektív-testi eleme*, amely a kezdetektől jelen volt a művészetről való gondolkodásban, az újabb kísérletekben mind erőteljesebben jut érvényre. Mégsem lehetséges, hogy ez elintézhető legyen egy egyszerű hangsúlyváltással, hiszen mint már a görög gondolkodó utalt rá, vajon miként van az, hogy olykor valami tetszésünkre van, ám más esetben egy és ugyanazon dolog visszatetsző. Vagyis a tapasztalat viszonylatában képeződik az, amit aztán hol így, hol pedig úgy ítélünk meg – nincs állandósága annak, hogy az észlelt dolog minden időben tetszik. Tehát magát a tapasztalatot, annak folyamatjellegét, változó mivoltát is tekintetbe kell vegyünk, amikor arról gondolkodunk, miként válunk a tapasztalatban olyanná, hogy ez tetszik, az pedig nem, vagy hogy most tetszik, ám máskor nem. Gadamer helyesen írta: „Kétségtelen, hogy az emberi civilizációra roppant veszélyt jelent az a passzivitás, melyhez a kultúra túl kényelmes sokszorosító eljárásainak az alkalmazása vezet. Ez főleg a tömegművészmokra érvényes. De épp itt találkozunk mindenki (...) azzal az emberi követelménnyel, hogy saját tevékenységük révén tanítsanak és tanuljanak. Ugyanis a követelmény, mely előttünk áll, pontosan ez: aktivizálnunk kell saját tudásvágyunkat és választási képességünket a művészet és minden egyéb iránt, amit a tömegművészmok útján terjesztenek. Csak ekkor tapasztalunk művészetet.”⁵ Gadamer nem azt mondja, hogy iktassuk ki mindazt, amit ezek az eszközök terjesztenek, hanem képessé kell válnunk arra, hogy válasszunk és döntsünk arról, hogy mi az, amit *éppen most és így tapasztalunk*. Ugyancsak helyesen mutatta meg – mint ahogy ez nagyon jól ismert az ízlés és kultúra történetében, hogy az ún. magas művészet éppannyira része lehet a megrontott tapasztalatnak, azaz a művészet maga nem védheti meg magát a torz tapasztalatoktól. Ugyanakkor kétségtelenül elfogadható az a következtetés, hogy mivel nem lehetünk egy másik világ polgárai pusztán a művészet által, itt és így kell a tapasztalatban elmélyíteni azt a tudást, amellyel magunkat jobban megismerjük. A tapasztalatban felismert, vagy meg-nem-ismert önmagunk mutat rá arra, hogy nem pusztán a mű az, ami olyan tapasztalathoz vezet, amivel magunktól éppen távolabb kerülünk, hanem attól, hogy kitérünk az elől, hogy valami olyasmit tapasztaljunk meg, ami megrendíti ízlés- és tudásbeli bizonyosságainkat. Még a klasszikus mű sem képes magát megvédeni a torzult tapasztalattól. Nem véletlen, hogy a klasszika-filológus Gadamer a tapasztalat olyan kiter-

jesztett módja iránt volt nyitott, amelyben *a logoszokhoz való menekvés volt a meghatározó*, azaz egyazon dolgot igyekszünk más és más módon megtapasztalni, és ezt az oly sokrétűen mutatkozó dolgot igazabban kimondani. A figyelem tárgya felől és annak döntésig vitt igazsága felől vagyunk képesek egyazon dologról, mint *erről* tapasztalatot szerezni, a megértendő iránti nyitottság éppen azt jelenti, hogy *nyitottak vagyunk a dolog iránt*, s azt igazabb módon igyekszünk okulásunkra rögzíteni. Nem feledhető tehát, hogy ebben az értelemben a mélyebb és igazabb tapasztalat megszerzésének legfőbb akadálya éppen mi magunk vagyunk. Gadamer egy kései írásában Arisztotelészt idézve utalt arra, hogy a művészet tapasztalatában az ember affektív/testi és egyben belátó tapasztalati állapotba kerül, amely *az élet kibontását növelni képes (ein erhöhter Lebensvollzug)*: „Itt ötlük fel a gyönyörűség (*hedoné*) Arisztotelészi meghatározása. Arisztotelész ezt, mint szabad és akadálytalan kibontást (*energeia anempodistos*) rögzíti. (...) Mindig valamiben lelünk gyönyörűséget. Szinte beleveszünk az alakok és gondolatok világába, és így éppen ebben vagyunk jelen. Ami annyit tesz, éberek vagyunk.”⁶

Éppen a tapasztalatnak ebben a nem akadályozott és magában teljesedő gyönyörűségében ismerjük fel az esztétikai tapasztalat testi-affektív-értelmi kibontásának lehetőségét, amivel az ember nem pusztán tárgyat illetően tájékozott, hanem önmaga eleven tapasztalatára is szert tesz, azaz dönt magáról azzal, hogy érti mi az, ami őt érinti. Az akadály, amely nem külső így hárul el, azaz nem jelent önmagának korlátot az ember, vagyis megtapasztalja és érti, hogy ki is ő, ebben az érintettségben. Úgy is fogalmazhatjuk, a művészet öröme annak a lehetőségét jelenti, hogy az ember időlegesen felfüggeszti világi életének számtalan akadályoztatását és korlátját. Így másfelől az esztétikai tapasztalat éppen ezeknek, a korlátoknak a felismerésében áll. A mű által az ember tanul, s magát tanulja abban és azáltal, hogy a korlátokon *túltekint*.

Gadamer Martin Heidegger tanítványaként el volt ragadtatva tanára korai görög tárgyú előadásaitól, köztük attól *A szofista* dialógust elemző szövegtől, amelyben Heidegger⁷ a modern *Bildung* és a görög *paideia* különbségét elemezte; annak, aki művelt (*Bildung*), teljességgel szükségtelen tudnia, mi a *paideia*, ami az előadás különbségtétele értelmében éppen azt a nem szűnő igyekezetet jelenti, amivel az ember a dolog igazságát keresi, azt, ami benne még kérdéses. Aki számára nincs kérdés, csak az előtte álló tudás szüntelen bővítése, annak a számára mindaz, ami volt és van, nem a nem-tudott kérdésségében mutatkozik meg, ezért nem ad választ arra, ami éppen a már valamiként tudottban rejlik még kérdésként. A művészet tapasztalatában sem juthatunk el valamiféle teljes ismerethez, ha hajlunk arra, hogy minden időben ugyanannak tekintsük, az egy már elsajátított ismeret felől *felül-értelmezzük* a művet, ahelyett, hogy hagynánk kérdéses mivoltában megjelenni, vagyis kérdés(es)ként állandóan *újra megtapasztalni*. Heidegger pontosan fogalmazott előadásában: a nem-tudás (*agnoia* – Unwissenheit) a tapasztalat hiányának, a tapasztalatlanságnak (*amatia*) egy sajátos módja, vagyis a műre alkalmazva, akkor vagyunk képesek a tapasztalatra, ha tudjuk, hogy nem tudunk az adott dolgot illetően még sok mindent. Csak akkor válunk képessé értelmezni a művet, ha arra mint *még-így-nem-tapasztaltra* tekintünk, vagyis úgy válunk tudóvá, ha a műben tapasztaltak érzéki-affektív-testi mivoltukban megrendítik azt a

tapasztalati viszonyrendszert, ahogy az adott tárgyat eddig szemléltük és értettük. Amit az adott műalkotásról tudunk, az soha sem az *egész dolog*, hiszen legfőbb sajátossága, hogy általa nyílnak meg olyan tapasztalatok, amelyek eddig nem érintettek meg minket. A mű tesz minket nyitottá az új tapasztalatra, s nem a mű az, ami új, hanem szinte újként/másként áll előttünk, olyan viszonylatba von, aminek tapasztalata nem várt. Erre utalt Heinrich Dörrie⁸ a görög tragédia elemzésekor, kiemelve, hogy tanulnunk éppen nem-tudásunk (*agnoein*), azaz vélt tudásunk ellenében kell.

Lényeges tehát, hogy tekintetbe vegyük ezt a művészetről való gondolkodásban régtől fogva ismert *esztétikai-szomatikus* tapasztalatot. Ahogy láthatjuk, ez egy igen demokratikus és liberális elgondolás, hiszen mindennemű absztrakt elméleti behatárolástól szabadabbá tesz, és megeremti azt a szabad beszédmódot, amit a művel való találkozás testi-affektív elemei váltanak ki belőlünk. Úgy vélem, ez érvényesül Richard Shusterman⁹ azon igyekezetében, hogy rehabilitálja W. James és J. Dewey pragmatista elméletét, mivel ebben kezdettől fogva érvényesült ennek az affektív-testi létezésnek az előtérbe állítása, azzal a céllal, hogy az ember magát jobbá tegye, például azzal, hogy magát tetterre kész és döntésképes helyzetbe hozza élete során (*the strenuous mood of life*). John Dewey meglepő pontossággal fogalmazta meg ennek az igénynek a jelenlétét a műalkotás értelmezésekor az *Art as Experience* című előadásaiban. Dewey igen erőteljesen ítélte a helyzetet illetően: „Az esztétika ellenségei nem azok, akik a gyakorlat vagy a teória felől fordulnak ellene. Inkább azok, akik unalmas és korlátolt módon könnyen elvesztik a fonalat, nincs bennük erő, és így a gyakorlat és szellem területén alávetik magukat a konvenciónak.”¹⁰ Az effajta „ellenség” hamar elveszti annak a lehetőségét, hogy a tapasztalat összeálljon, és *eggyé* váljon, hiszen az *egy* tapasztalat ellenében hajlanak arra, hogy a szokásos ítéletek alapján szóljanak a műről.

Shusterman idézi és értelmezi Dewey lényegi megállapítását: „Ha a művészetre mint tapasztalatra tekintünk, azzal választ kapunk mindazokra a kérdésekre, amelyeket az élet és a művészet között feltételezett szakadék előidéz. Mint tapasztalat, a művészet nyilvánvalóan része az életünknek, egy különösen élénk formája az általunk megtapasztalt valóságnak, nem pedig csupán fiktív utánpótlás. Másrészt, mivel a tapasztalatnak össze kell kapcsolnia a viselkedésünkben jelen levő eltérő motivációkat és a környezetünkben fellelhető dolgokat, és mivel mi minden kontextushoz úgy közelítünk, mint céltudatos észlelők, a művészet megtapasztalásától elvárható, hogy megismerő és gyakorlati elemeket is tartalmazzon anélkül, hogy elveszítené legitimitását mint művészi vagy esztétikai tapasztalat. Dewey világosan fogalmaz ebben a kérdésben. 'Az esztétikai tapasztalat mindig több, mint esztétikai.'”¹¹

Nem feledhetjük tehát, hogy a nem-tudás felismerésének legfőbb akadálya bennünk éppen az a mély hit és meggyőződés, hogy magunkat nagyon jól ismerjük, s következőképpen a már ismert dolgok szerint ítélünk a megjelenőről. Mégis elfogadhatjuk, hogy a művészet tapasztalata olykor áttöri ezt a hamis, rendíthetetlennek tűnő és az önismétlésben magát megerősítő beállítódást, amellyel magunkat kormányozzuk az élet „megértése” során. Magam is osztom azt a nézetet, hogy az önmagunk *szabad* és *jobb* kormányzása a művészet tapasztalatának alapvető eleme, mégsem hiszem, hogy a művészet erre mindenkor képes lenne. Nem feledhető a kései Freud intése: „A művészet csaknem mindig ártalmatlan és jótékony,

nem kíván más lenni, mint illúzió. Kivéve annál a kevés embernél, akik – mint szokás mondani – a művészet megszállottjai, a művészet nem merészkedik a valóság közelébe. A filozófia nem ellentéte a tudománynak, tudományos eszköztárral felszerelve mutatja magát, s részben hasonló módszerekkel dolgozik, de rögtön eltávolodik tőle, midőn ragaszkodik ahhoz az illúzióhoz, hogy lehetséges egy hiánytalan és összefüggő világképet nyújtani, ami tudásunk minden újabb fejlődésekor össze kell roppanjon.”¹²

Vajon elkerülhető-e a művészetről való beszédben és a művészet gyakorlatában ez az illúzióra hajló megközelítés, s hasonlóképpen a filozófia el tudja kerülni, hogy ott is *egybe-lásson*, ahol erre semmiféle lehetőség nincs. Az affektív-szomatikus művészetmagyarázat jó eséllyel tájékozódik egy effajta illúziótlanító elgondolás irányában, hiszen testi-affektív mivoltunkban teljességgel fenntarthatatlan egy mindent egybefoglaló, holisztikus „világkép”. Persze ennek túlhajtása sem vezet eredményre, hiszen a képek nézése és a szexuális indíttatás egybekapcsolása aligha vezet eredményre testi-affektív magyarázat esetén sem. Kétségtelen, hogy a testi indíttatás, ösztön stb. mint a vágyak megnyilvánulása ott van az esztétikai tapasztalatban. Roger Scruton¹³ legutóbbi könyvében helyesen írta, a vágy munkál a művészettel való találkozáskor, de nyilvánvaló, hogy a test pusztán érzéki-szexuális bemutatása, még nem művészet, és nem is ekként tapasztalt. Tiziano és Rubens festményein testi mivoltában mutatkozik meg az ábrázolt személy, ezért Svetlana Alpers joggal emelte ki kitűnő könyvében: „Rubens festményein a hús aligha tekinthető szép felszínnek. (...) Ahhoz, hogy erős testi mivoltában mutassa meg az embert, Rubens a fény játékaival bontja meg a bőr felszínét/felületét. Sőt mondható az is, hogy Rubensnél a hús nem is képez felszín/felületet, hanem sokkal inkább anyag, vagy olyan materiális valami, ami – legyen akár nő vagy férfi – az emberi testnek formát ad.”¹⁴ Shusterman egy későbbi könyvének előszavában¹⁵ Ingres egy képére utalt, ahol a test igen mesterséges módon bemutatott, s ha a fürdőző képek sorát nézzük, akkor ez csak az első lépés volt túl a vallási tárgyú testmegjelenítésen, túl minden mitikus-ikonografikus struktúrán, ám magam mégsem látom a képen a vágykeltő ábrázolást.

Herdertől Rieglig, vagy Plessnertől egészen Hans Jonas művészetmagyarázatáig jelen van a *tapintás-érzék* jelentőségének kiemelése. Herder¹⁶ a *Plastik* című írásában utalt arra, hogy testnek még akár egy allegorikus bemutatása is magába rejti az esztétikai tapasztalat *taktilis dimenzióját*. Így válunk képessé arra, kiváltképpen a szobor esetében, hogy a *bemutatott test szinte a szemünk láttára változni képes, a festmény ábrázol, megnyitja a képzelet útjait, addig a szobor ebben a testi-taktilis érzékelésben részesít minket, szinte tapogatva ragadjuk meg a tárgyat*. A szobornak ezt az érintő/megérintő hatását, amivel testi mivoltunkban is *válaszolunk* az elénk tűnő látványra, joggal nevezte Herder *testi igazságnak (leibhafte Wahrheit)*, ami nála sem marad meg a pusztá testi érintettség vágykeltő elemei között, hanem a *bemutatott test olyan érzések előhívójává válik (Mitempfindung wecket), amelyek mélyen rejtekeztek a lélekben*. A lélek test általi érintettségében látunk, mert azt látjuk, ami a művön és műben áttűnik, s ami megindít, vagy olyan érzéseket vált ki, amire nem is képzeltük magunkat képesnek. Ingres képe esetén – legyen a fürdőző nőalak bármily magát rejtőn is kiállítva – mégsem érezzük a testnek ezt az

áttűnő jellegét, inkább a test mint drapéria jelenik meg a képen. De emeljük ki, hogy Ingres sokkal kiválóbb volt a portréfestészetben, ahol finom eszközökkel mutatta meg az egyedi-személyes karakterképző vonásokat rendkívüli festői technikai tudással.

Herder¹⁷ rég elfeledett művében a *Kalligone*-ban éppen erre az érintettségre hívta fel a figyelmet (*quod mea interest*), ami kiváltja a tapasztalatban ezt a nyugtalanító kérdést és érintettséget, aminek utána kell járni a mű megtapasztalása során. Mit váltott ki bennem és miért váltotta ki bennem ezt az érzést a műalkotás. A műalkotás nem a tapasztalat által jön létre, a műalkotás már készen van, kész mivoltában rejti magába mindazon tapasztalatokat, amire az ember egyáltalán még nyitott, ami még érintheti őt. Odáig is elmehetünk, hogy a mű rejtett tapasztalati rétegei *közepette* egy olyan réteghez érünk, ahol létezésünk egésze megrendül és megnyílik egy olyan köztes dimenzióknak, amiben a döntés már nem a kívülállóé, hanem nagyon is bevon minket, tétje van – közelebb vagy távolabb kerülünk-e a mű által ahhoz, akik vagyunk. A mű kitesz minket egy bizonytalan szituációknak, ahol ez a *köztesség* (Kurt Riezler) nem könnyen iktatható ki, sőt ez a köztesség képezi a mű kimeríthetetlen tapasztalati rétegeit. Nem pusztán szubjektív érzület vezérel itt minket, hiszen továbbra is az a kérdés, a művészet képes-e minket megtanítani arra, hogy valójában kik is vagyunk a változó világ közepette. „Az esztétikai tapasztalat tehát nem valamiféle szubjektív állapot, mindig magába foglal egy intencionális ráirányulást a tárgyra, még akkor is, ha a tárgy pusztán képzeletbeli. (...) Azzal, hogy megtörténik ez a ráirányulás egy tárgyra és így valaminek a létét tanúsítja a mű, az esztétikai tapasztalat magába foglalja a jelentés dimenzióját. Nem pusztán érzéki viszonyulás, ami kerüli a jelentésadást, hanem sokkal inkább jelentéssel észlelet.”¹⁸ A már kész mű, amelyet persze sokszor elfed, vagy inkább beborít a szokványos értelmezések pora, készen áll arra, hogy felnyissa az értelmezés más utjait, olyan megközelítéseket, amelyek nem pusztán tagadásai az eddig veled kapcsolatban megértetteknek. Ami érint, az éppen az, amit semmiféle előzetes értelemadás nem tudott megjósolni. Ha tehát a mű kiváltja ezt a kivetettség és köztesség érzést és más irányú értelemkeresést, akkor ennek legfőbb eleme, hogy a mű által magunk számára kérdéses mivoltunkban mutatkozunk meg. A mű minket kérdez, és ezzel hozzásegít ahhoz, hogy *eredendőbb módon váljunk tapasztalttá*.

Kétségtelen tény, hogy a görög gyönyörűség/öröm gondolat jó kiindulás ahhoz, hogy a testi-affektív-érzéki elemet újra előtérbe állítsuk az esztétikai tapasztalat értelmezésében: „Gyakran hangsúlyoztam az Arisztotelészi kiindulás helyességét és azt, hogy az ember tevékenysége elválaszthatatlan az érzéki észlelettől. Míg a gyönyör Platóni felfogása, ami a szubjektumot körülöleli, és magán kívül helyezi (*eksztázis*), megfontolást igényel. Azaz létezik olyan gyönyör, amelyben az ember tejjességgel átadja magát az érzékelésnek, ahogy olyan is, amelyben a tevékenység ön-élvezetében történik meg az ember önállítása.”¹⁹

Kétségtelen, a tapasztalat nem választható el az észleléstől, ami megrendíti az újrafelismerés és ismertség eddigi sémáit, ám a felismerés állandóan behatárolja azt, ami észlelhető. Dewey maga is utalt már az észlelés gyönyörteli és kiterjesztett módjára, valamint ennek az újrafelismerésben rejtekező határára: „Az újrafelismerés olyan észlelés, amely nyugvópontra jut, mielőtt teljesen módja lenne szabadon

kibomlani. Az újrafelismerésben jelen van az észlelésaktus kezdete. Mégsem lehetséges, hogy ebből a kezdetből a megismerésre váró dolog teljes észlelése kifejlődhessék.²⁰ Maga műalkotás nem pusztán az észlelésnek és érzékelésnek gyönyörűséget biztosító tárgy, hiszen azzal, hogy *van*, mint ami nem megértett, egy állandó bizonytalanságot eredményez, s azt szegezi nekünk, hogy a műben és általa tapasztalt élet viszonylatában mi a *jó*, van-e *igazabb* és *szébb* élet. Shusterman maga is kapcsolódik Dewey elgondolásához, kiemelve, hogy éppen a mű lesz az, ami szembesít azzal, hogy mi módon lehetünk *túl* az akadályokkal teli és behatárolt életen, vagyis választásra és döntésre kényszerít. „A művészet nem saját magáért van, hanem a jobb életért, 'hogy az embert teljes valójában egységes-összefogott vitális kifejlődésében szolgálja' (Dewey).”²¹

Ez az Arisztotelészi megközelítés Heidegger²² és Gadamer számára is alapvető volt, a *Nikomakhoszi Ethikát* értelmezve utaltak erre a döntés helyzetére, a kitérés időleges és alig elodázható jellegére –, ez az Arisztotelészi *proairezisz*, dönteni valamiről, aminek lehetőségessége még nem végleges, ám nagyon is valószínű, de a választás, a magam elhatározása mindenképpen azt az *egyet* célozza, ami jobb mint bármi más, s ami a lehető legtöbbet foglalja egybe abból, ami jó, igaz és szép. „Az elhatározás (*proairezisz*) hiányzik az oktan lényekből, míg a vágy és az indulat bennük is megvan. S aztán a fegyelmezetlen ember rendesen vágyakozásból szokott cselekedni, de semmi esetre sem elhatározásból; a fegyelmezett pedig fordítva, elhatározásból, nem pedig vágyakozásból.”²³

Egyet kell értenünk Shustermannal, hogy ez a vágyak uralta, érzelmi és érzéki indítatásokat is magába foglaló terep nem lehet a pusztá *eksztázis* által birtokolt, vagy inkább, akkor vagyunk valóban *túl*, ha egyidejűleg ahhoz találunk vissza, ami a mi saját életünk. Ez pedig elhatározás nélkül, a magunk felől való döntés nélkül nem lehetséges. Magunkhoz közel csak akkor juthatunk, ha nem maradunk meg a jól ismert körében, azaz *túljutva*, kerülő úton jutunk vissza magunkhoz, azaz válunk *tapasztalttá* abban, ami a műben *megesik*.

Ez az *esemény*jelleg, amely Heideggertől sem állt távol, ma a *Wellmer-iskola* szerzőinél jelenik meg újra: „A művészet tárgyai nem léteznek a művészet objektumaiként való *észlelésük* lehetőségeitől függetlenül. Ma az elvárásokhoz hozzátartozik, sőt elválaszthatatlan a műalkotásokkal való találkozástól, hogy nem csak más és más *észleletet* nyújtanak, hanem másként engedik önmagunk *tapasztalását* is – vagyis érzéki-lelki diszpozíciónkat *eseményé* engedik válni.”²⁴

Heidegger²⁵ egy nem régen megjelent előadásában, amelyben Schillernek *az esztétikai nevelésről* szóló elgondolását elemezte, megtalálhatjuk az esztétikai tapasztalat egy máig elfogadható módját. Heidegger Schillerrel egybehangozóan elválaszthatatlannak tartja az esztétikai jelenséget a szabadságtól, amit azzal nyerünk el, hogy a testi-affektív vonatkozásokon *túl* egy olyan állapot részesévé válunk, amelyben az érzéki minden olyan eleme iránt nyitott és szabad az ember, ami számára egyáltalán megtapasztalható. Amit kibontunk az csak *egy* a sok közül, ami még másként is tapasztalható lenne.

JEGYZETEK

Angol nyelvű előadás bővített változata, elhangzott az *Aesthetic Experience and Somaesthetics* című konferencián (ELTE Esztétika Tanszék, 2014. június 2–5.).

1. Vö. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, kiad. J. Küpper, Ch. Menke, Suhrkamp 2003. Vagy: *Aesthetic Experience*, kiad. R. Shusterman, A. Tomlin, Routledge 2008.
2. Vö. B. Waldenfels – *Bruchlinien der Erfahrung*, Suhrkamp 2002. 121.
3. Vö. H.U. Gumbrecht – Epiphánien in. Uő. – *Präsenz*, Suhrkamp 2012. 334. skk.
4. Hippokrates – *Von der Heiligen Krankheit*, ford. W. Capelle, Artemis Verlag 1955. 80.
5. H.-G. Gadamer – *A szép aktualitása*, ford. Bonyhai G., T-Twins 1994. 79.
6. H.-G. Gadamer – Die Phänomenologie von Ritual und Sprache in. Uő. – *Kunst als Aussage*, G.W. Bd. 8. Mohr(Siebeck), Verlag 1993. 425., Arisztotelész így fogalmaz: „mert semmiféle tevékenység sem lehet tökéletes, ha akadályozva van; márpedig a boldogság a tökéletes dolgok közé tartozik; s ezért a boldog emberek mellékesen szüksége van a testi s a rajta kívül levő, azaz a szerencsejavarokra is, hogy a tevékenysége akadályozva ne legyen.” *Nikomakhoszi Ethika*, ford. Szabó M. Magyar, Helikon 1971. 201. (1153b15)
7. M. Heidegger – *Platon: Sophistes* (1924–25), kiad. I. Schüßler G.A. Bd. 19. Klostermann, Verlag 1992. 372–373. „Műveltség (Bildung) ill. a művelt emberen éppen azt értjük, aki sok lehetőleg minden tudományterületen, művészetben és effajtaiban jól kiismeri magát. És nem csak általában ismeri, hanem a legértékesebbet ismeri, és ízléssel ítél róluk és minden neki feltett kérdésre az adott tárgykörben, kész a válasszal, aki nyitott a legújabbra és legértékesebbre minden pillanatban. Aki ezzel a műveltséggel rendelkezik, az éppen nem kell rendelkezze azzal, amit a görögök paideia-n értek. Mivel többnyire képtelen arra, hogy a tárgyat tulajdonképpen érintő kérdést (Sachfrage) feltegye.”
8. Vö. H. Dörrie – Leid und Erfahrung in. *Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Mainz 1956. Jg. Nr. 5. Franz Steiner Verlag. 325.
9. Vö. R. Shusterman – Die Stimmung der Tatkraft und ihr Denken. Pragmatismus als eine Philosophie des Fühlens in. *DZfPh*. 61. 2013. 643. skk.
10. J. Dewey – *Art as Experience* (1934), Perigee P. H. 2005. 42.
11. R. Shusterman – *Pragmatista esztétika*, ford. Kollár J., Kalligram 2003. 126–127.
12. S. Freud – *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1932), Fischer Verlag 1978. 130.
13. Vö. R. Scruton – *Schönheit. Eine Ästhetik*, ford. R. Kreissl, Diederichs Verlag 2012. 210.
14. S. Alpers – *The Making of Rubens*, Yale U.P. 1995. 129.
15. Vö. R. Shusterman – *Body consciousness*, Cambridge U. P. 2008. Preface X., Ingres hasonló tematikájú képeihez vö. H. U. Fleckner – *Jean-Auguste-Dominique Ingres: Das Türkische Bad*, Fischer Verlag 1996.
16. J.G. Herder – Plastik in. *Klassik und Klassizismus*, kiad. H. Pfothner, Deutsche Klassiker Verlag 13. skk.
17. Vö. J.G. Herder – Kalligone in. Uő. – *Schriften zu Literatur und Philosophie*, kiad. H.D. Immscher, Deutscher Klassiker Verlag 1998. 730.
18. R. Shusterman – Aesthetic Experience: From Analysis to Eros in. *JAAC* Vol. 64. No. 2. Spring 2006. 219.
19. Uo. 224.
20. Dewey – im. 54.
21. R. Shusterman – *Dewey's Art as Experience in. Journal of Aesthetic Education*, Vol. 44. No. 1. Spring 2010. 28.
22. Vö. M. Heidegger – *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, kiad. M. Michalski G.A. Bd. 18. Klostermann 2002. 145–146.
23. Arisztotelész – *Nikomakhoszi Ethika*, id. kiad. 58. (1111b13)
24. M. Seel – On the Scope of *Aesthetic Experience* in. *Aesthetic Experience*, id. kiad. 101., valamint vö. Ch. Menke – *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Suhrkamp 2008. 129.
25. Vö. M. Heidegger – *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1936–37), kiad. U. v. Bülow Deutsche Schillergesellschaft Marbacher Bibliothek 8. 2005. 67. („[E]gy állapot, amelyben az ember az érzéki iránt nyitottan, sőt annak teljes bősége iránt nyitottan van, ami tapasztalható, így nem egyetlen kibontásról van szó, hanem állandó nyitottságról minden megtapasztalható iránt.”)