



Az esztétika problémái

© 2019. december (<http://www.cirkart.hu/2019/12/19/az-esztetika-problemai/>)

✦ [Theodor W. Adorno](http://www.cirkart.hu/tag/theodor-w-adorno/) (<http://www.cirkart.hu/tag/theodor-w-adorno/>)

Előadás az 1931/32-es téli szemeszterben*

Theodor W. Adorno

Első kollégium (1931. november 4.)

1. Szisztematikus és történeti munka a filozófiában. A történeti különbségeket lehetetlenség átugrani. Ezt a problematikát a dolgokon magukon kell kipróbálni, és nem szabad absztrakt módon egy szintézissel eltávolítani.

2. Az előadás célja megfelel annak, amit általában szisztematikus esztétika alatt értenek, vagyis tárgyi megállapításokra irányul, és nem a megállapítások történeti genezisére. Egy ilyen vizsgálat sehol sem indokolható annyira, mint az esztétikum szférájában; itt minden történet kizárólag problémátörténetként jelenik meg, és ezért a történeti problémákat mindig a tárgyi problémákból kiindulva kell kifejteni, és fordítva. Ezt azonban nem lehet a pusztán szisztematikus kifejtéssel megvalósítani. Ennek okai a következők:

(a) A „rendszer” problémái. Nincs többé előzetesen adott rendszer, mint az idealizmus korában. És ennek nemcsak empirikus, de elvi okai is vannak. A rendszeralkotó mag, melynek egységét a rendszer egysége garantálja, az autonóm ráció teszi problematikussá. Ebből kell kiindulnunk. A valóság egészét nem az emberi szellem hozza létre. Ezért az esztétika rendszerét nem lehet lezárni, vagyis a priori kifejteni, még akkor sem, ha az esztétikai apóriákat a történelmi ész vagy a szellemtörténet apóriáiként próbálnánk bemutatni. Exkurzus a szisztematikus esztétikáról és a

filozófiai rendszerekről. Cohen megvédése.ⁱ Ugyanakkor azonban a szétesett, a maguk filozófiai alapjaiban többé-kevésbé szinkretikus rendszerek (az előrejelzett lehetetlenségük ellenére is) megmentendők, mert ezekkel le lehet vonni a következtetéseket a filozófiai egység szétbomlásából. Mindenesetre elhibázott lenne, ha az esztétikát – amely minden egyes konkrét kérdésében magába zárja a filozófiai kardinális kérdéseit – az egyes tudományok analógiájára próbálnánk elgondolni. Az esztétika nem szaktudomány, hanem a konkrét filozófiai kérdések összefüggésének tartománya. Az esztétikai rendszerek további problémája, hogy a szisztematikus autonómia formáját egy olyan parciális szféra szempontjából rögzíti, amely egyedül tarthat igényt a totális érvényessége. Az esztétika elmagányosodott rendszerei így szimptomák: a hamis tudat (amit ilyenként kell elfogadni) szimptomái. Ezeket egyszerre kell kritizálnunk és megmentenünk.

(b) Ez a problematika azonban alapvetően történelmi. Ezért már a tárgyi kiindulóponton fel kell vetnünk a történelem problémáját. Ennek okai a következők:

(I) A rendszerek történelmileg-társadalmilag szétesetek; a szétesésükbe való betekintés – a tárgyi tartalom szempontjából – történelemfilozófiai megfontolásokhoz kötődik. Az esztétikai normák alá vannak vetve egy történelemfilozófiai-társadalmi dialektikának, amitől nem lehet őket elválasztani. Ugyanúgy, mint megfordítva, az esztétikai normaprobléma történelemfilozófiai értelme a tárgyi problematika pontos megragadásának feltétele. A két motívum feloldhatatlan egymásban-léte.

(II) Az esztétikai tárgyak és problémák mint történeti produktumok lépnek fel. Minden esztétikai probléma igazságának bélyege, és – némileg előrefutva – egy műalkotás igazságának szintje annál hitelesebb, minél szorosabban kapcsolódik a tárgyi tartalma korának történeti anyagrétegéhez.ⁱⁱ Az idő feletti művészet a leginkább időbeli. Itt csak néhány időfeletti allegorikus festményre szeretnék utalni a 19. századból, amelyek tárgya állítólag valamilyen ősfenomén, és aztán láthatjuk, hogy ez rögvest dekoratív, romantikus látszatként lepleződik le, amelyben egy meghatározott osztályhelyzet jut kifejezésre, és így ideologikus. Ezzel szemben micsoda tökéletességgel ragadja meg a *Hamlet* a kései reneszánsz és a korai barokk anyagrétegét, a melankólia, a színlelés, a türannosz, a teremtményi történelem, a szellemek asztrológiájának segítségével – egy erre utaló kép még Hamlet utolsó szavaiban is ott cseng. Ez az egyszerűség most egyetlen alakzattá záródik össze, és a képben annál inkább dacol az idővel, minél inkább áldozatául esik az anyagi tartalmaknak; az egyszerűség az anyagréteg alakjában egyszerre szűnik meg és menekül meg – ez az ami a *Hamlet* maradandóságát garantálja. Ebből adódik a következtetés: az esztétikának nem lehet szabadon lebegő rendszere, mert a történelem és az esztétikai igazságtartalom elválaszthatatlanul összemosódnak. A művészet olyan történelmi képek birodalma,ⁱⁱⁱ amelyek dialektikusan egymáshoz vannak rendelve; és az esztétika ezekkel a képekkel – a történelem és az igazság egyszerre váltakozó és örök figurájával – foglalkozik.

3. Ebből adódik ezen előadások terve: az esztétika mint rendszer nem lehetséges, hacsak nem a szabad kezdetben (Heidegger): ám ő tagadja a történeti szituációt a megcsonkított autonóm idealizmus fundamentálonológijában.^{iv} Kettős front: a pusztá historizmus is lehetetlen, mert

nem lehet egyszerűen átugrani a konkrét tárgyi kérdéseket, mert ezekből az út egyenesen vezet a történelmi dialektikába. Ezt a dialektikát pedig nem szabadna hegeliánusan előre rögzítenünk; miközben Hegelt is meg kellene menteni, aki ezt azért nem egészen így csinálta. A módszer apóriájának jellemzése. Ha figyelmen kívül hagyjuk a konkrét esztétikai elemzések lehetőségét (amelyek itt nem jönnek szóba, mert mindenekelőtt azt a teret kell átvizsgálunk, amelyet valaha az esztétikai rendszerek töltöttek ki), akkor valóban már csak a kritikai út van nyitva.^v Ez pedig szó szerint ezt jelenti: egy valamennyire hatékony és reprezentatív szisztematikus művet kell kiválasztanunk, és aztán az esztétika egy izolált rendszereként kell alávetnünk bírálóknak. Én itt tulajdonképpen a közkézen forgó szisztematikus esztétika anyagát szeretném újra előadni. A kritika a tárgyi problémák felgöngyölítését jelenti; de ugyanakkor a felgöngyölítés jellegén keresztül, egy történelmileg adott tárgy kapcsán a történelmi problematikát be kell emelnünk a tárgyi problematikába, anélkül, hogy mindent erre redukálnánk. Ez a terv nem egy izolált esztétikai szituációt tart szem előtt. Ha tetszik, ez a filozófiai kritika tervezetének egy modellje, amely a szememben sürgető program.^{vi} Egy ilyen kritika azonban a szisztematikus (vagy helyesebben: az izolált tárgyi) kérdések és a történelemimmanens válaszok összekötéséből áll.

4. Volkelt (lásd a tervezetet).^{vii} Ellentét: Volkelt szintézisei és az én polarizációm.

ⁱ Az újkantiánus Hermann Cohen (1842–1918) az idealizmus vége után még egyszer alkotott egy filozófiai rendszert, amelyben a logikát, etikát és esztétikát egy és ugyanazon princípiumból fejtette ki. Lásd Cohen, *Ästhetik des reinen Gefühls*, Berlin, 1912.

ⁱⁱ Utalás Walter Benjaminsnak egy Adorno által nagyon szeretett teorémájára, lásd pl. a *Goethes Wahlverwandtschaften*-tanulmány kezdetét. Magyarul: Walter Benjamin, *Angelus novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980. 99. o.

ⁱⁱⁱ Az adornói gondolkodás egyik centrális motívuma: Adorno először Kierkegaard-hoz kapcsolódva dolgozta ki, Benjaminsal vitázva. Adorno mindvégig kitartott a történelmi és a dialektikus képek koncepciója mellett. Lásd Rolf Tiedemann, „Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis”, in M. Löbig – D. Schweppenhäuser (szerk.) *Hamburger Adorno-Symposion*, Lüneburg, 1984. 67 – 78. o.

^{iv} Adorno kritikája a fundamentálonológjáról először az 1931 tavaszán tartott székfoglaló előadásában (a *Die Aktualität der Philosophie*-ban) bukkant fel, aztán a szigorú megfogalmazását az 1966-os *Negatív dialektikában* kapja meg.

^v Így Kant *A tiszta ész kritikájának* végén, B 884.

^{vi} Adorno a nem sokkal korábban tartott székfoglaló előadását (*Die Aktualität der Philosophie*) ennek a tervnek szentelte.

^{vii} Hogy mit kell értenünk a tervezet alatt, azt nem lehet biztosan tudni; valószínűleg az előadás egy rövid vázlatáról lehet szó, amelyet Adorno készített, és amelyet valószínűleg kiosztott a hallgatónak. A következőkben használt jel (IV) e tervezet egy szakaszára vonatkozik; de mindenesetre ez nem a Volkelt-féle *System der Ästhetik*re vonatkozik, melynek első kötetére Adorno az előadásban támaszkodott.

Második kollégium (1931. november 6.)

Téma: az esztétikai szubjektivitás

Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, Erster Band,
München C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1905.

[1] 1. Szakasz: Az esztétika metodológiai megalapozása.

[3] 1. Fejezet: Az esztétika tárgya és pszichológiai természete.

1. Milyen tapasztalati birodalomba tartozik az esztétika tárgya? [...]

2. Az is, aki ismeretelméletileg teljesen iskolázatlan, és teljesen naiv módon a szépet mint egy kívülről kapott ajándékot tekinti, legalább annyit el fog ismerni, hogy az esztétika vizsgálódási területének egy nagy és lényeges része a belső élethez tartozik. A szépség csak azáltal jelenvaló mindenki számára, hogy szemléljük, érezzük, feldolgozzuk és élvezzük. [...] Kétségtelen tehát, hogy az esztétika vizsgálódási területe, amennyiben átfogja az esztétikai befogadást, szemléletet és élvezetet, a belső tapasztalat birodalmához tartozik.

Ezzel szemben a szépség naiv tisztelője az esztétika egy másik pszichológiai tárgyát is el fogja ismerni. A művészet alkotásai létrehozottak. Eredetüket a művész teremtő munkájában találjuk. Így a művészi lélek folyamatai, amelyek a műalkotások létrehozására irányulnak, szintén az esztétika vizsgálati területévé válnak. [...]

(3) [...] Egyébként csak némi töprengésre van szükség ahhoz, hogy belássuk, a természet és a művészet tárgyai, amennyiben esztétikailag hatnak, mindig csak az észlelő, érző, felfogó tudat talaján jöhetnek létre. Az esztétikai tárgy – tartozzon akár a természethez, akár a művészethez – a maga esztétikai sajátosságait tekintve csak a felvevő szubjektum észlelésén, érzésén és fantáziáján keresztül jöhet létre. A külső dolog mint olyan sohasem eleve esztétikai tárgy. A transzszubjektívitásnak semmilyen esztétikai jelentősége sincs. [...]

(4) Ami a természetben és a művészetben számunkra szépnek tűnik, az színes és hangzó, és így a maga szépségében csak a tudat talaján jöhet létre. A színtelen és nem hangzó valami, ami a képzőművészet és a zeneművészet műveinek alapjául szolgál, meglehetősen más megjelölést érdemel, de esztétikai értékeket tulajdonítani számára értelmetlen lenne. [...]

A fechneri filozófia követői ezt a dolgot természetesen másképp látják. Ha Fechnerrel együtt azt feltételezzük, hogy a világot egy valóságos fény és hang járja át, hogy a világok és a pillangók valóban olyan tarkák, ahogy nekünk megjelennek, és hogy a fuvolák és a hegedűk hangja egy kívülről jövő ajándék, akkor megnyílik az a lehetőség, hogy a transzszubjektív dolgoknak és eseményeknek esztétikai értéket tulajdonítsunk. Ehhez ugyanis Fechnert követve már csak azt a feltevést kell hozzáfűznünk, hogy Isten mindenütt jelenlévő tudata a dolgokat a nagyságuk, a helyzetük, a világosságuk és a színük szerint látja, és a belőlük kiinduló hangokat hallja, így az önmagukban lévő téralakzatok, színek és hangok megkövetelik a látó és halló tudatot. Isten nézése – mondja Fechner – „a dolgok közvetlen látása; ahogy ő látja a dolgokat, úgy néznek ki valójában”. Így itt megnyílik egy metafizikai lehetőség: a transzszubjektív alakzatok, színek és hangok esztétikai tárgyak lehetnek Isten tudata számára.

De bárhogyan legyen, ha elfogadjuk azt a metafizikai hipotézist, hogy az esztétikai folyamat a transzszubjektív színes és hangzó alakzatok és Isten tudata között játszódik le, akkor az emberi álláspontból kidolgozott esztétikai megfigyeléseket félre kell tennünk. Az esztétika a maga későbbi

fejezeteiben talán megengedhet magának néhány kitekintést; és akkor az említett hipotézist is megfontolás tárgyává tehetjük. De először is, a rend kedvéért ettől el kell tekintenünk. Így egyelőre ragaszkodnunk kell ahhoz a mondathoz, hogy az esztétikai tárgyak (amennyiben nem pusztá fantáziaalakzatok) csak az érzéki észlelés talaján létezhetnek.

Már ebben adott egy lényeges különbség az esztéta eljárása és a természetkutató eljárása között. Ha a természetkutató valami térbelit, valami színeset és hangzót vizsgál, akkor ezzel az észlelésünktől és a tudatunktól teljesen független valóság alakulásának és mozgásának viszonyait akarja feltárni. [...] A természetkutató az észlelési világból a transzsubjektív nagyság- és mozgás-viszonyok világát szeretné kinyerni, az esztéta ezzel szemben – amennyiben az érzéki világ tárgyait vizsgálja – megáll az érzéki tulajdonságoknál mint olyanoknál. Neki, ha a színek összetételével és a hangok mozgásával foglalkozik, mindig csak benyomásokkal van dolga. A fizikus optikus és akusztikus világa az esztéta számára sohasem válik közvetlen vizsgálati tárgykörre.

(5) Az esztétikának a pszichológiához való tartozását ezzel még korántsem jellemeztük kimerítően. Kiegészítve ehhez még hozzá kell fűznünk azt a megfontolást, hogy az összes természeti és művészeti alakzat esztétikai jelentősége többek között függ az emberi tér- és időérzékelés szubjektivitásától. [...]

[8] A természeti és művészi alakzatok esztétikai értékei csak azon relatív nagyságokra tekintettel érvényesek, amelyben az emberi szem a dolgokat látja, és csak azon relatív kiterjedésre tekintettel érvényesek, amelyben számunkra a megtörtént szétterül. [...]

[9] (6) Továbbá részletesen ki kell fejteni azt is, hogy minden esztétikai benyomás feltétele az egymásra vonatkozás és az összekötés magas fokú tevékenysége. [...]

[10] Ezzel eljutottunk ahhoz a belátáshoz, hogy a természetben és a művészetben fellelhető esztétikai tárgyak nemcsak az észlelési alapjukat tekintve esnek a pszichológia szférájába, hanem a vonatkozás, a megkülönböztetés és az összekötés tevékenysége révén még az előbbinél is mélyebben és finomabban fonódnak bele a lelki folyamatokba. Így az esztétikai tárgyak, nemcsak a közvetlen létezésüket tekintve, hanem a megformálásuk és a tagolásuk alapján is a pszichológia területéhez sorolhatók. [...]

[11] (8) De miként kell ilyen módon – ha a műalkotás mindig csak egy lelki bázison lehet műalkotás – a művész tevékenységét felfognunk? [...]

Meg kell különböztetnünk egymástól a beavatkozás és változtatás által a külső dolgokban előidézett meghatározottságokat, amelyekhez a művészi benyomás egyértelműen igazodik, és magát a művészi benyomást. Aligha vitatható, hogy a külső dolgokba bevésődött tartós meghatározottságokban benne van a művész teljesítménye, de ezek mégiscsak a műalkotás esztétika előtti alapjai. Ezek megkövetelik a megfelelő lelki megnyilvánulások kioltását.

[12] A teljesség kedvéért még meg kell jegyeznünk, hogy ha a zeneszerző a kottában, a költő a betűkben rögzíti a maga művét, akkor ezzel még csak a műalkotás esztétika előtti alapjait hozta létre. Ez az esztétika előtti alap csak a kották és a betűk hanghullámaiban áll. A kotta és a látható szavak csak a

jóval később következő esztétikát megelőző elemek. (9) Most már elvileg meg lehet válaszolni azt a kérdést is, hogy mennyiben kell az esztétikának tárgyalnia a különböző művészetek technikai kérdéseit.

A technika kérdései közvetlenül nem tartoznak az esztétika szférájába. [...]

[13] Ezzel szemben a harmóniatan az esztétikába tartozik, természetesen nem annak alapjaihoz, de elengedhetetlen a zeneesztétika kifejtéséhez. Az esztétikában nem a külső dolgok művészi feldolgozásáról van szó, hanem az esztétikai viszonyokról, ezek feltételeiről és követelményeiről. Így a költői művészet esztétikájában fontos szerepet kell kapnia a metrikának és a rímtannak. [...]

[14] A külső dolgok technikai megmunkálása annyiban előfordul az esztétikában, hogy tőle függenek bizonyos esztétikai értékek. Ha pl. a képzőművészet esztétikája tárgyalja a különböző esztétikai benyomásokat, amelyeket képes kiváltani, akkor önmagától is eljut addig, hogy az anyagra (amelyet pl. a szobrász felhasznál) és a technikai feldolgozás módozatira vonatkozó kérdést is figyelembe kell vennie. Mert egyébként egyáltalán nem beszélhetnénk az esztétikai értékek lényeges különbségeiről.

Így itt is megőrződik az esztétika pszichológiai természete. A külső dolgok feldolgozását az esztétika csak egy pszichológiai nézőpontból érinti. [...]

[15] A Kant utáni spekulatív esztétikában, megmaradt – ha nem is mindenütt – legalábbis tárgyi értelemben az a felismerés, hogy a szép a tudati világhoz tartozik. Csakhogy ez a világ [16] a szellem metafizikai és individuum feletti birodalmának számított. Ezért az esztétikát messze a pszichológia fölé helyezték, és általában metafizikai tudományként művelték. Hegel az abszolút szellem tudományába sorolta. [...]

Manapság a szépnak a tudati világhoz való tartozása szinte általánosan elismert. Csakhogy nem mindig vonják le azt a következtetést belőle, amely számunkra magától értetődő: hogy ti. az esztétika vizsgálódási területe a pszichológiába esik. Általában megijednek e következtetés levonásától, mert inkább úgy vélik, hogy az esztétikának értékfogalmakkal, célokkal, eszközökkel és ideálokkal van dolga. Aki ezt a feladatot állítja az esztétika elé, annak teljesen igaza van. Ebből pedig minden kétséget kizáróan az következik, hogy az esztétika több pusztán pszichológiánál, hogy nem oldható fel a pszichológiában. De ez nem akadályozhat meg abban, hogy elismerjük: az esztétika mint a tudat bizonyos tevékenységi módjainak vizsgálata először is és közvetlenül a pszichológiába tartozik.” [...]

1. Referátum, Volkelt I, 1.^{viii}

Az esztétika empirikus tárgya. / A belső élet tézise, pszichologizmus, Volkelt 4. o. / Az esztétika csak a tudat talaján lehetséges, szubjektíve létrehozott. / Ennek oka: a szubjektív érzéki adatok. / Fechner-exkurzus: a „transzszubjektív” szépség.^{ix} Ezzel szemben Volkelt empirikus és szubjektív. Az érzéki észlelés mint egyetlen forrás. / Esztéták és természetkutatók: az utóbbiak az objektív, a pillanatnyi észleléstől független dolgokkal foglalkoznak, az esztéták viszont a benyomásokkal. Az esztétika a pszichológiához tartozik, a tér- és időérzéktől való függés miatt. Relatív nagyságok stb.

/ A vonatkoztatás és az összekötés tevékenységétől való függés. / Függés az érzelmektől. / Állítás: a művész teljesítménye a „műalkotás esztétika-előtti alapja”. / A technika problémája. A technika kizárása az esztétikából egy korlátozással. 13. o.

2. Kritikai interpretáció. Volkelt kiindulópontja szubjektív és empirista. Ez a kiindulópont van hivatva helyettesíteni az idealista-szisztematikus esztétika transzcendentális kiindulópontját. De ugyanakkor pszichologizál is, amennyiben az esztétikának az objektivitás létrehozására vonatkozó kérdését az esztétikai benyomásra vonatkozó kérdéssel helyettesíti. Ennek alapja az objektív szellemnek a bevezetésben már érintett dezilluzionalizálása. Vö. Volkelt 16. o. fent. A mérsékelt individualizmus közvetítő pozíciója: ez ugyan a „szubjektív” érzéki-individuális sík alatt elismer egy „objektív” síkot, de azt nem ismeri el, hogy még a legszélsőségesebb szubjektív specifikációk is objektíve megalapozottak lennének, hogy lenne objektíve kimutatható jelentésük, hogy bennük az objektivitás jelenne meg.

Részletesebben:

– 3. és 2. o. „nagyrészt...” Elmosódott terjedelmű pszichologizmus, amely a konstitúciós kérdést (vagyis az esztétikai objektivitás konstitúciójának lehetőségére vonatkozó problémát) a szubjektív immanenciára tekintettel eltorzítja.

– A „transzszubjektív esztétikailag semmis”. Vö. 5. o. fent. Itt feltételez egy naiv-realista naturalisztikus transzszubjektivitást, de nem gondolja el következetesen idealista módon, mert akkor rájönne, hogy az esztétikán kívüli transzszubjektivitás éppúgy szubjektív természetű, mint az esztétika maga.

– 7. o. rossz fenomenalizmus. Itt mintha az esztétikai és a nem-esztétikai különbsége azonos lenne a fenomenális és a dologi különbségével, miközben a művészet alá van vetve az eldologiasodásnak, a műalkotások dolgok. Ez csak egy kritikátlan álláspont bázisán lehetséges, amely a szubjektivitás követelményét nem képes megvalósítani az objektív realitás vonatkozásában.

– A szubjektivitás hamis pszichológiai igazolása az érzéki apparátus relativitására tekintettel (hasonlóan Helmholtzhoz); a szubjektivitás a maga részéről szintén a dologi világba tartozik. Ezt a fenoménekből kiindulva kellene kimutatni, és nem fordítva. Lásd a tervezetet, 8. o.

– Mint már Fechnernél is, az „asszociáció” és az „összekötés” fogalma elavult. Ezt ki kellene egészíteni modern pszichológiai fogalmakkal, mint pl. a *Gestalt* fogalmával, amely itt nagyon is helyénvaló lenne. Itt nemcsak egy elavult pszichológia játszik közre, hanem a produkció és a recepció összekeverése a pszichologizmuson keresztül, amely ahhoz a nézethez vezet, hogy a műalkotást csak a befogadó hozza létre. Ez „köti össze” stb. a létrehozó művészt. A recepció folyamat pszichológiai, a produkciós folyamat technológiai kategóriákat követ.

– A pszichologizmus legfontosabb következménye a műalkotás mint a művészet esztétika előtti alapjáról szóló tanítás, mert hiányzik az objektív-esztétikai tárgy sematizmusa. E tanítás már a kiindulópontjánál fogva elhibázza az esztétikai objektivitást.

–Ezzel szemben az esztétika előtti megmentése. 8. és 11. o., mint a műalkotás objektív változásának lehetősége (esetleg).

– 12. o. az objektív műalkotás, írás, kotta „esztétika előtti”-je teljesen értelmetlen.

– A pszichologizmus és az izolált fenomenalizmus következményei közül centrális jelentősége van a technika kizárásának.

Összefoglalva:

3. A rossz *fenomenalizmus* önkényesen megáll a jelenségnél, anélkül, hogy a vonatkoztatási formát is bekalkulálná. Kantot kijátszani Volkelttel szemben.

A megélés rossz *szubjektivizmusa*, a művek egzisztenciájával szemben. Mindezt szigorúan keresztülvinni a művészetnek a technikától való elszakításában.

Polarizáció:

A szubjektivizmus következményeit elkerülendő: a művek változékonysága a történelemben a művek szubjektív konstitúciójának köszönhető.

A tulajdonképpeni esztétikai objektivitás lecsapódása az esztétika előttiben. Az esztétikai szféra centrális problémáit éppen ott kell fölkeresni, ahol Volkelt valami esztétika előtti (mint pl. a technikát stb.) feltételez. Az „esztétika előttiben” Volkelt éppen az az esztétikai objektivitás helyezi el, amelyet az esztétika pszichológiai felépítéséből kizárt.

4. A műalkotás és a természeti dolgok viszonyában rejlő sajátosságok elismerése. A különbség nem a befogadó oldalán van, aki egy idealisztikus felfogásban, *mindkét* esetben létrehoz valamit, hanem kizárólag magában a tárgyban, akár kategoriálisan megkonstruáltként gondoljuk el, akár nem. A műalkotások mindig csináltak, és bennük mindig centrális jelentősége van egy tételezett és megkonstruálható formatörvénynek. A természet formatörvénye nem konstruálható meg. De minél magasabban állnak a műalkotások, annál messzebbre tekintenek ki; és ez a tulajdonképpeni és legmélyebb paradoxon, amelyet az emberi formatörvény tételez a műalkotásokban. Minél erőteljesebben nyomul előtérbe a formatörvény – és nem minél „természetesebbnek” tűnik a műalkotás –, annál kifejezésnélkülibbé válik a műalkotás;^x és szélsőséges esetekben más természeti dolgok közelébe sodródik. Ezt a transzcendálást egyedül teológiailag lehetne korlátozni, ha megkülönböztetnénk egymástól a képződményt és a teremtményt. A képződményekre a remény nem vonatkozhat, hanem csak azok a jelek, amelyeket a remény az időben tételez. A műalkotásokat nem lehet megbékíteni, mert ezek a

látzatban már maguk is előrevetítik a megbékülést. A műalkotás és a természeti dolog immanensen konvergál a kifejezésnélkülben, amelyben az emberi nyelvet már nem a teljesség üressége tölti ki. Ezeket egyedül a formatörvényeken (vagyis a technikán) keresztül lehet elválasztani, és a formatörvényen keresztül kerülnek közel egymáshoz. A naturalista és a kritikai-idealista álláspont elválasztása így kilátástalan.

^{viii} A referátum itt és a következőkben azt jelenti, hogy Adorno az óra elején ismertette Volkelt esztétikájának tárgyalandó fejezetét. Ez pedig a megadott mindenkori címszavakkal történt, amelyeket Adorno gyakran Volkelt széljegyzeteiből merített.

^{ix} Gustav Theodor Fechner (1801–1887) elsőként dolgozott ki egy empirikus-pszichológiai esztétikát; a Fechner-exkurzus nem az előadótól származik, hanem Volkeltnél található; ennek Fechner „transzszubjektív szépség”-et tulajdonít. Adorno könyvtárában megvolt Fechner *Vorschule der Ästhetik* című műve (2. kiadás 1897.)

^x A kifejezésnélküli kategóriáját Adorno szintén Benjamin *Wahlverwandtschaften*-tanulmányából vette át.

Harmadik kollégium (1931. november 11.)

Téma: az esztétikai relativizmus problémája

[18] 2. fejezet: Az esztétika mint tudomány lehetősége. Általános érvényűsége és időbeli feltételezettsége.

(1) Az esztétikát több oldalról is gyanakvás övezi: az esztéta számára különösen az a fájdalmas, hogy éppen a szép létrehozói, a művészek, az erre vonatkozó tudománnyal olyan értetlenül, ha nem lebecsülve és csúfolódva állnak szemben. És közelebbről tekintve ez mégis a dolog természetéből következik. Mert éppen azok az oldalak, amelyek a művészen a megkülönböztető művészt kiteszik, a művész számára – ha bizonyos más, kiegészítő és szembeható oldalak nincsenek jelen – megnehezíti az esztétikai tudomány módszereinek, céljainak és teljesítményeinek méltánylását. A művész naiv módon alkot: az alkotása számára a fő dolog az odaadás, az önkéntelen felizgulás, a magával ragadó hangulat, a belső látás, a fantáziaszerű megélés; amennyiben teremt, mint osztatlan tevékenységet folytató, teljes individuum, kiváltképp személyes; és ami a kezeiből kikerül az ugyancsak élet; az alkotás új, léttel teli világok hozzáillesztése ahhoz a valósághoz, amelyhez mi magunk is tartozunk. Mindezekből a szempontokból a tudományos munkát végző ennek éppen az ellentéte. Nem csoda tehát, ha a művész a felosztást, a bizonyítást, a szisztematikus összekapcsolást – ahogy azt minden tudós gyakorolja – kevés megértéssel, sőt némi ellenszenvvel tekinti. Ha a művész a saját érzéseire és a formaadásra tekint, amit állandóan mint valami egységeset, szétválaszthatatlant, nem-fogalmi, önkéntelent, személyeset, természetesen él meg, akkor a tudós a fogalmilag leszűkítő, szétválasztó, az általánossá elpárolgó, a törvényeket feltáró személytelen munkát végez. Így érthető, ha számára az esztéta fáradozásai érthetetlen, nevetséges, szentségtörő törekvésekként tűnnek fel. [...]

(2) Az összes ellenvetés közül, amely egy tudományos esztétika kivitelezhetőségével szemben megfogalmazódik, a legveszélyesebb, az esztétikai érzés és ítélet változékonyságának tényére épül, tekintve a különböző népek és korok különbségeit, és tekintve a különböző korok és ugyanazon nép individuumainak különbségeit. Itt valami olyan nyilvánvaló tényről, ezerszeresen feltolulóról, általánosan elismertről van szó, hogy a példákat nyugodtan meg is spórolhatjuk magunknak.¹

[20] Így az esztétikai érzések és nézetek kizárólag a pszichológiához látszanak tartozni, anélkül, hogy egy különös tudomány tárgyaivá válhatnának. [...]

Nagyjából erre fut ki az esztétika ellenfeleinek fő ellenvetése. És még azt az adut is kijátsszák, hogy a változékonysághoz kötődő esztétikai öröm semmiben sem marad el az ízek és az illatok élvezete mögött. Ahogy az íz- és illatélvezetekhez kötődő örömet nem lehet valamilyen norma alá rendelni, éppúgy nem lehet az esztétikai ideálokat sem (amelyhez mindenki tetszése kötődik) egy norma alá rendelni.

(3) Ha így az esztétika ellenfelei kiemelik a művészi tapasztalat különbségét és változékonyságát, akkor az esztétika hívei egy másik tényt hagynak figyelmen kívül, amely az ellenkező irányba mutat. Az esztétikai kérdésekben lehetséges a kölcsönös megértés. A művészi értékekre vonatkozó divergáló nézetek, legyenek ezek általános természetűek, vagy vonatkozzanak egy meghatározott műalkotásra, komoly küzdelmeket válthatnak ki az ellenfele meggyőzésének reményében és szándékában. Érveket adunk elő, az ellenvetéseket megpróbáljuk visszautasítani, az ellenfélnél megpróbálunk ellentmondásokat feltárni, és a dolog természetével egybevágót a saját nézetünkben kidomborítjuk, röviden úgy viselkedünk, hogy már feltételezzük a helyes és a helytelen mércéjét. [...]

Mindenekelőtt Kant volt az, aki az esztétikai kérdésekben a kölcsönös megértés tényének kiemelt jelentőséget tulajdonított. És így jutott el az „ízlés antinómiájához”. Azzal a kijelentéssel, hogy mindenkinek megvan a saját maga ízlése, és ezért az ízlésről nem lehet vitatkozni, ugyanolyan joggal szembe lehetne állítani azt a másik kijelentést, hogy hiszen az ízlésről lehet veszekedni. Ez a második kijelentés azonban ízléstörvényekre utal. Mert amiről lehet veszekedni, annak kapcsán fenn kell állnia a megegyezés reményének, és ennyiben számíthatunk az ítélet olyan alapjaira, amelyek nemcsak privát érvényűek, és ennyiben nem pusztán szubjektívek.² Itt nem tudunk foglalkozni azzal, hogy Kant hogyan oldja fel ezt az antinómiát.

(4) Ha a kölcsönös megértés tényén keresztül az általánosérvényűség hatékonysága az, amit az esztétikában garantálhatunk, akkor még egyáltalán nem döntöttünk afelől, hogy az esztétikai viselkedés szóban forgó különbsége és változékonysága hogyan ítélandó meg, és hogy milyen módon és milyen fokig kell vele összhangban lennünk egy esztétikai koncepció megalkotásakor.

Ha az esztétikai érzések, ideálok és ítéletek változékonyságát helyes módon akarjuk méltányolni, akkor ezt mindenekelőtt a fejlődés nézőpontja alá kell rendelnünk. Ez a változékonyság nem vad, és nem egy össze-vissza kavarodás, és nem kis, mellékes, összefüggéstelenül és véletlenül felmerülő okok idézik elő, hanem olyan fokozatok sorozataként jelenik meg, amelybe még külső okok is belejátszhatnak – mindezt a földolgot tekintve egy nép kultúrtörténeti összhelyzete határozza meg. [...]

De még egy mélyebb értelemben is lehet alkalmazni a fejlődés fogalmát a művészi ideálok és érzések váltakozására. A korokon keresztül lejátszódó művészeti fejlődésnek van egy teleológiai értelme. Ezzel azt akarom mondani, hogy a művészi ínség bizonyos koraitól eltekintve, valamely nép művészi fejlődésének minden szintje sajátos esztétikai értéket képvisel, amelyben (nagyjából és egészében) a művészi ideálok egyre növekvő gazdagodása, kitágítása, elmélyítése és finomodása játszódik le. Természetesen, ha azt akarjuk, hogy ez a megállapítás meggyőző legyen, akkor egy hús-vér gondolat fölött kell átsiklanunk. Ez mindenekelőtt az a hegei gondolat, hogy a fejlődésnek mindenütt szüksége van az ellentétre, az egyoldalúságokra, sőt a torzításra, mert csak így lehetséges az előrelépés a gazdagság, a mélység, a kiterjedés és a szilárdság felé.

(5) [...] A szép vagy a karakterisztikus, a kellem és a méltóság, a tragikus és a komikus tökéletes ideálja most és mindörökké egy határfogalom, egy elérhetetlen messzeség, egy puszta követelés, amire a fejlődés gondolata elkerülhetetlenül utal, amelyet azonban soha sem tud egészen teljesíteni. A művészi ideálok különböző korokban különbözőképpen valósulnak meg. A legfelső állásontról tekintve az abszolút ideál többé-kevésbé korlátozott, egyoldalú kinyilatkoztatásairól van szó. Ezt egy kimeríthetetlen, végtelenül sokféle, a végesbe maradéktalanul nem átmenő összességként kell felfognunk.

(6) Az esztétikai érzések és ideálok egyidejűleg fellépő különbségeit most már nem tekinthetjük tarka és kietlen sokaságnak. Az organikus és teleologikus fejlődés nézőpontja az esztétikai különbségek és ellentétek felfogására az egyidejű népek, és a népeken belüli egyidejű irányzatok esetében fejt ki a maga rendező hatását. A különböző művészi ideálok, amelyek a különböző népekben és irányzatokban élnek ki magukat [24], most azon különböző oldalak és elemek megformálódásaként jelennek meg, amelyek mindannyian az esztétikum összességéhez tartoznak. Az esztétikai érzés és szükséglet pl. az egyik népben inkább a felizgatott, lírikus bensőség oldala szerint, egy másik népben inkább a tárgyi, epikus ábrázolás szerint, az egyik kultúrában inkább titkos, homályos romantika, egy másikban inkább a világos, átlátható emberség módján jut kifejezésre. Ezen érzések mindenféle megjelenítése esztétikailag értékes; mindegyike az esztétikai összesség egyik eleme; csak hogy az, ami az egyikben kitűnően fejlett, a másikban inkább elmaradott. Így kölcsönösen kiegészítik egymást.

(7) Ha nem egész korok, népek és nagy irányzatok szétesésére tekintünk, hanem az individuumokat az ízlés tekintetében próbáljuk megítélni, úgy az érvényre jutott nézőponthoz még egy továbbit is társítanunk kell. Az individuális különbségek nagy része a körülmények számlájára írható, az individuumok ugyanis különböző népekhez, korokhoz, kulturális áramlatokhoz tartoznak. De még valami mást is figyelembe kell vennünk. Egy ember eltorzult művészeti beállítottsága gyakran arra vezethető vissza, hogy nincs, vagy nincs elégséges művészi hajlama; hogy valamilyen oknál fogva elhibázott művészi műveltségre tett szert. Egy ilyen ember a művészi benyomásokhoz vagy elutasítóan vagy deformáltan viszonyul, ez pedig egyoldalúsággá, félreértéssé vagy tartás nélküli rajongássá alakulhat át. Ily módon létrejön egy olyan szomorú állapot, amelyben a közönség művészeti állapota leledzik. Vagy a hajlamot tekintve hiányoznak a művészi ízlés és ítélet feltételei, vagy a művészi műveltség a hamis nevelés, a divat vagy az előítélet nyomására eltorzul, vagy a hiányos és hibás

gyakorlat következtében megjelennek az érzelmek és az akarati élet művésziileg zavaró tulajdonságai, pl. egy túlzottan nagy szükséglet a reflexió iránt. De a nőies kedélyállapot és az elfajult nemi szükségletek is hasonló hamis pályákat eredményezhetnek.

Az ilyen individuumok számára az esztétikai normák és ideálok szükségképpen elveszítik érvényességüket, legalábbis részben. Ha azt akarjuk, hogy az individuumok érvényességüket tekintve elismerésben részesüljenek, akkor az individuumok hajlama és műveltsége tekintetében bizonyos előfeltételeseknek teljesülniük kell. És ez ugyanígy van a logika és a tudomány esetében is. Az olyan személyek, akik nem rendelkeznek a szükséges adottságokkal vagy egy eltorzult művelődés áldozatai, a természet- és a történelemtudomány helyes módszereit gyakran félreismerik vagy félredobják, vagy egyoldalú és balga módszerekkel próbálják helyettesíteni azokat. Ahogy ebből a tényből senki sem fog arra következtetni, hogy a természet- és történelemtudomány módszertani normái esendők, úgy a torzulás és a kölcsönös megértés hiányából a művészetben (még ha a publikum egy nagy részére vonatkoztatható is), nem következtethetünk arra, hogy az esztétikai normáknak és ideáloknak nincs érvényességük.

(8) A szóban forgó ellenvetés mindezek után elvesztette a maga veszélyességét: ha az esztétikai ízlés különbözőségét és változékonyságát a már említett két szempontból tekintjük, akkor bennük semmi olyasmi sincs, ami az esztétikai normák és ideálok érvényességét akadályozná, vagy annak útjába állna.

Ha az első nézőpont szerint az esztétikai érzés és ítélet különbségei az idő, a népek, a kultúrák és az áramlatok tekintetében egy organikus és teleológiai fejlődést fejeznek ki, úgy ezzel az esztétikai normák és ideálok még semmiképpen sincsenek megszüntetve, hanem csak belevettettek a fejlődés áramába. Az esztétikai ideálok (bárhon és bárhogy is lépjenek fel az érzésben az ítéletben vagy az alkotásban) mindig csak viszonylagosak; az abszolút ideál egy határeset. Eszerint az esztétikai ideál érvényességét a különbözőség és a változékonyság semmiképpen sem bomlasztja fel, hanem csak korlátozza. Amennyire igaz az, hogy egy bizonyos esztétikai érzés meghatározott megformálását egy belsőleg szükségszerű és értékes fejlődési szintként kell felfognunk, annyira igaz az is, hogy az ennek a megformálásnak olyan normákra kell épülniük, amelyek rendelkeznek egy bizonyos érvényességgel. Ezek a normák bizonyos korokra, bizonyos körökre és kulturális áramlatokra (a bennük rejlő esztétikai értékeknek köszönhetően) érvényesek, más szavakkal az abszolút esztétikai ideálban való részesedésük miatt joguk van egy ilyen korlátozott érvényességre.

Ami ebből az esztétikai beállítottság egészére nézve következik, kézenfekvő. Az esztétikának nyíltan be kell vallania, hogy nem akar és nem is tud abszolút esztétika lenni, hanem csak az esztétikai érzés ama fejlettségi szintjének álláspontjából kiindulva fogalmazható meg, amelyet az esztéta a legmagasabbra helyez. És így a legmélyebb, legfinomabb, legérettebb esztéta is korának esztétikai érzésében gyökerezik. [...]

[27] A normák és ideálok érvényessége tehát már eleve a magasan fejlett és érett esztétikai individuumokra korlátozódik. Az esztétikai normák és ideálok érvényessége a korlátozáson keresztül kapják meg a maguk természetadta értelmét.

(9) Az esztétika érvényességének bekorlátozását a jelen és a közeljövő kulturális szintjére nem szabad túlfeszíteni. A másik oldalt is figyelembe kell vennünk. Az ember lelki természete a maga alapjait tekintve változatlan, az idők változásai nem érintik. Semmi okunk sincs azt feltételezni, hogy az észlelés, a képzelet, a gondolkodás, az érzés, a vágyódás (és e lelki tevékenységek legáltalánosabb viszonyai) az emberiség kulturális fejlődése során jelentősen megváltoztak volna. Ezért azt feltételezhetjük, hogy a kultúrált emberiség esztétikai viselkedése (a maga legáltalánosabb alapjait tekintve) egy megközelítőleg változatlan beállítottságban áll.

Az esztétika ezért azt remélheti, hogy a legegyszerűbb, a legáltalánosabb alapokat lefektető normák, érvényessége túlmutat az éppen jelenlévő legmagasabb esztétikai fejlettségi szinten. Minél általánosabbak az esztétikai formák, annál inkább közelednek – a várakozásaink szerint – az általános-érvényűséghez: és minél különösebbé válnak, annál inkább be vannak korlátozva arra a fejlettségi szintre, amelyen a mindenkori esztéta áll. [...]

[28] (10) [...] Milyen követelményeknek kell egy esztétának a maga személyét tekintve, eleget tennie, ha számot tart olvasói bizalmára?

Csak aki rendelkezik egy átfogó emberséggel, remélheti, hogy az egyoldalúságoktól és a megértési nehézségektől mentes esztétikát adhat. Az esztétának gazdagnak kell lennie belső tapasztalatokban. [...]

[29] Ezután magától értetődik, hogy az esztétika csak egy egészséges emberség talaján jöhet létre. Az elkényeztetett ingyenkedés, a vágy az újra, a hallatlan izgalmak, azok durvább vagy finomabb változatai, a csiklandozó öröm a rossz-szagún, az előszeretet a megmérgezett nemiség iránt – olyan tulajdonságok, amelyek egy szellemes, de bizonyos részeit tekintve mégis ferdén nőtt esztétika következményeiként jönnek létre. Muther festészet-története (egy olyan mű egyébként, melynek sokféle magas erényét szívesen elismerem) néhány ítéletével és megfigyelésével ezt példázza.

Az alapvető követelés az esztéta emberségére vonatkozik. A művészi előfeltevések közül, amelyeknek eleget kell tennie, egyik sem olyan fontos, mint az, hogy tágas, sokoldalú és változékony ízléssel kell rendelkeznie. Annak az esztétának, aki a művészetnek csak kevés irányzatát, csak az úgynevezett klasszikus művészetet ismeri el, kezdettől szembe kell néznie azzal, hogy az alapvető feltevései túlzottan szűkösek és egyoldalúak. Aki ezzel szemben képes arra, hogy a különböző nagy mozgásokból és individualitásokból a művészetben meg tudja érezni a tulajdonképpeni értékeset, az a maga elméletalkotásában is elfogulatlan tágasságról és szabadságról tesz tanúságot. A rövidre fogott elutasítás, a túlnyomó leszólás és elítélés általában kevésbé képesít esztétának, mint a mozgékony, változásra képes igenlés, az örömteli és korlátozott elismerés. [...]

1. Referátum, Volkelt I, 2.

A művész bizalmatlansága az esztétával szemben. / A történelmi relativitás ellenvetése az esztétikával szemben; utalás Weinbargra.^{xi} / Ellenérv: a kölcsönös megértés lehetősége az esztétikai kérdésekben. Kant az ízlés antinómiáiról, 21. o. [Szeljegyzet: Az ítélőerő kritikája, 55. §.] / Az esztétikai normák és az objektív ízléshatárok történelmi változékonyasága a teleológiai fejlődési

folyamatban. / A szintek sorrendje stb. 22. o. / A haladás eszméje. / Az esztétikai ideál mint határfogalom. / Az egyidejű normák különbsége, teleológiai-organisztikus szempontból. / Individuális differencia: utalás a hajlam és a művelődés különbségére; meg kell találni az esztétikai kibontakozás közös szintjét. (Nem abszolút esztétika, hanem egy előrehaladott történelmi szint. / A relatív pszichés állandóság tézise, 27. o. / Volkelt posztulátuma az esztétával szemben: átfogó emberség, egészséges emberség, az ízlés tágassága, sokoldalúsága, változékonysága, pozitivitás.

2. Vita

18. o. A naivitás hipotézise egyáltalán nincs kibontva. A naivitás fogalmának kettős értelme: legitim az eredeti szemlélet fogalmában, illegitim a nem-ellenőrzött, a hatalmunkban nem lévő értelmében. Rövid kitekintés a „konstrukció” fogalma körüli vitákra. Nem egy üres konstrukció, ahogy nem is egy jelentés a konstrukción túl, hanem a konstrukció legkisebb sejtje, amely mint olyan nem szimbolikus, de mégis tartalom. – A szokásos ellenvetés az esztétikával szemben abból ered, hogy az általános fogalmiság értelmében ragadjuk meg, de éppen ez a probléma. Ellenpéldák a művészetből az esztétikaellenességre: Leonardótól Dürerig, és máig: de akkor mindig a technikára orientálódva, amelyet Volkelt messzemenően alábecsül, úgy hogy nála csak az általános fogalmisággal dolgozó esztétika marad vissza.

20. o. Ennek megfelel az idő feletti norma esztétikai tematikája, amely mint általános fogalom már eleve elvéti az esztétikai realitást. Ennek problémája ezért nem annyira a történelmi relativitásra vonatkozik, mint inkább arra, hogy nem tudja elérni az esztétikai valóságot. Példa: a harmónia fogalma.

A meggyőződése ellenérve a 21. oldalon a pszichológia síkján marad, és nem is a tárgyi problematikából vagy az emberi viselkedésmódból kiindulva; ezért olyan kompromisszumkésszé és kötetlenné válik, mint minden ilyen megoldásában. (Szélgjegyzet: Ide beilleszteni egy Kant-exkurzust, lásd 51. o.) De ebben mint termékeny mozzanat benne van a dialektika: az esztétikai normák nem az üres térben állnak, hanem egyedül a történelmi ellentmondásokban konkretizálódnak.

A kölcsönös megértés lehetősége – mint ahogy Volkelt fent (22. o.) feltételezi – még nem „biztosítja” az esztétikai objektivitást, hanem csak dialektikusan bevezeti. A kölcsönös megértést nem szabad statikusan és mint biztosat elgondolni. A 22. oldalon Volkeltnél a historicitás bevonul a szisztematikus vizsgálatba, de általában kívülről és nem az anyagra jellemző módon. Hegeli maradvány, teleológiai keretezés.

23. o. A haladás- és az idea fogalom elmosódott, az idea egyszerűen rossz helyen van, tudniillik az általános fogalomban, ahelyett, hogy az egyik materiális feladatból a másikba való átmenetben lenne; utalás a Křenekkel folytatott vitára, *Anbruch*, 1931, 5. füzet.^{xii} A haladás eszméjének

védelve a mű George-iskolabeli rossz abszolutizálásával szemben. A haladás megmenekítése: az esztétikai haladás nem műről műre közvetlenül történik, hanem a művek a problémákon és az anyag helyzetén keresztül kommunikálnak egymással.

24. o. Az áramlatok nem-dialektikus egymás mellettségének elutasítása. Hamis, azaz nem-dialektikus igazságosság.

24. o. Fontos probléma: az esztétikai viselkedésmódok individuális differenciája. A rossz természetes hajlamfogalma bírálatra szorul, utalás Cormeliusra és az analízisre.^{xiii} Az úgynevezett antimuzikalitás korrigálhatósága. Ehhez jön a „művelődés” egészen homályos és absztrakt fogalma. Látezik egy olyan társadalmi mozzanat, amely ezen a helyen konstitutív módon fellép, és közvetlenül beleszól az ítélet kategóriájába. Ezért a jeremiáda nevetséges, 24. o. (Felolvasni.)

24–25. o. *Jó az esztétikai szigor mint megismerés értelmezése.* Idézet 25. o., 7. bekezdés vége.

A 25. oldalon mégis áttör a történelmi relativizmus. Szellemtörténeti utalás: a volkelti empirizmuson belül a hegeli történelemfilozófia már nem tudja megoldani a konkrét problémákat, hanem megáll az általános konstatálásoknál, és az anyagi problémákkal szemben az „organikusságra” hivatkozva próbál segíteni magán. Ide tartozik az esztétikai norma mint határfogalom, tehát a végtelenség, amelyet ezért nem lehet közvetlenül dialektikusan alkalmazni. Lásd különösen 25. sk. o.

26–27. o. Az individualizmussal szembeni érv egészen gyenge. „Akadálytalan és éretten fejlett individuumok”. – Kritériumok? Éppen ebből kellene kiindulni az esztétikai fenomének társadalmi interpretációjának.

27. o. A szerencsétlen aut-aut. A historizmusra rátelepszik az emberi természet egy nem-kritikai, átvett és kispolgári ontológiai kiindulópontja, amelynek kérdése az egészség fogalma kapcsán lép előtérbe, amely kizárja (és ezt egyszer Volkelt is elismeri Hegel nyomán) a döntő megoldásokat: az extremitásokat. Lásd Baudelaire. A biológiai kategóriák hamis átvitele az esztétikára. Nincs egészséges és beteg művészet, mert a művészet nem közvetlenül élő. A betegségről való beszédnek mindig csak az lehet az értelme, hogy azok a jelenségek, amelyek a hivatalos esztétikai norma szerinti összefüggést a szélsőségek felé taszítják – és amelyek az anyagon belül nem bírálhatók, mivel éppen anyagukat tekintve a legelőrehaladottabbak – a morális vagy biológiai kategóriákon keresztül a fennállóhoz vezessenek vissza. – Volkeltnél az általános fogalmiság csalása mint statikus természeti kategória lényegében az általánosérvényűségre vonatkozó felfogásában lép előtérbe. A norma normálissá válik, és kialakul a nem-dialektikus normális művészet; és ez mindig rossz.

29. o. A szintézisre vonatkozó vágy félreismeri az esztétikát, mint alapvetően kritikai diszciplínát. A pozitivitás, az elfogadás csalása, amely csak torzít.

Exkurzus Kant, *Az ítélerő kritikája*, 56. skk. §-aihoz

Kifejtés: az antinómia megfogalmazása: 220. o. fent.^{xiv} A disputálás és a veszekedés különbsége 219. o.^{xv}

Az antinómia feloldása. A feloldás formája:

- Az ízlésítélet objektumának kétértelműsége.
- E kétértelműség szükségszerűsége.

Benne van a fogalomban; a meghatározott és a meghatározatlan fogalmak, a transzcendentális ideák határozatlansága.

Az ízlésítéletek az érzéki tárgyakra irányulnak, vagyis a szemléletekre.

A fogalmi elem: „az objektum képzetének kitágított viszonya”,^{xvi} de ez a fogalom nem teljesíthető a szemléleten keresztül, hanem észeszme, és ezért nem igazolható. F 221. o. ^{xvii}

Minden az eszmefogalomhoz kötődik.

Az ízlésítélet objektivitása puszta eszme és mint ilyen formális; vagyis nem az egyes műalkotással szemben kell megvalósítani, hanem egyedül a probléma dialektikus kibontakozásának alakjában lép fel.

Polarizálás: az eszme tehetetlen a realitással szemben.

A formában azonban a dialektikus mozzanat az objektív tartalom előtérbe lépésével együtt már tételezve van.

A formális és tehetetlen eszmefogalom destrukciója után már csak a reális probléma dialektikája marad vissza.

Ezzel elesik a rációnak az ízlés javára történő lemondása; ez csak az „eszmétől” való végtelen distanciában érvényes.

Kantnál természetesen jelen van a relativizmussal szembenálló *instancia* is, csak megragadhatatlanul. De nem pusztán mint feladat, hanem mint a műalkotás titkos, intelligibilis struktúrája.

A kérdés tehát a technikára irányul, ennek reális uralására.

Kantnál erre csak egyetlen mozzanat utal: a jóokkal való ellenkezés, amely túllép az ízlésbeli antinómiák elsimításának formális lehetőségén. Ha ez pusztán formális lehetőség lenne, akkor valamely konkrét ellenkezés értelmetlen volna. Mivel az ellenkezés értelme Kantnál mindig

transzcendentális, vagyis egy nem-idealista művészetszemlélet értelmében teljességgel megkérdőjelezhetetlen, ezért az értelem csakis a vitában (vagyis a dialektikában) gyökerezhet. Ezt két irányból is le kell határolni.

- Itt nem az igazság keresésének lessingi lehetőségéről van szó, amely minden absztrakt eszme nélkül is elboldogul, ám a konkrétum tekintetében mégis elbizonytalanodik, és mivel a pusztán spontaneitást és mozgást eredménynek tekinti, ezért minden ontikus tartást nélkülöz.
- És itt nem is a művészetről mint totális történelmi konstrukcióról van szó, amely végül mint világitélet lép működésbe.

A dialektikát (mint az eszme garanciáját) az abszolútumon belül ugyanúgy nem lehet előzetesen megadni, mint az eszmét magát. Az empíria kudarcot vall: a valóságos művészettörténet a haladást az eredményekben, de nem magukban a problémákban látta.

Ezek után a dialektikát be kell szűkíteni: nem a műalkotásokban benne rejlő problémákra vonatkozik, hanem a hozzájuk legközelebb eső problémákra való konkrét átmenetre. Csak ezután lehet a dialektikát megkonstruálni, és nem előzetesen megadni. Ez a dialektika azonban nem merül ki egy pusztán immanens esztétikai összefüggésben, hanem felmerül a problémahorizontok interpretációjában is; és ezzel túlnyúlik az esztétikai immanencián, és átmegegy a társadalmi dialektikába.

Kantnál a dialektika pusztán a viszály formáját jelenti. Nincs tartalma, mert ez megkövetelné az eszme abszolút distanciáját. Csak ha lemondunk az eszmének erről az abszolútságáról, és a technikailag összemérhető tárgyi problémákat a döntés tárgyává tesszük, kapja meg a dialektika a maga konkrét értelmét.

Esetleg utalni kellene e kérdésnek Kant–Hegel általános problémaösszefüggésére.

^{xi} Azaz Volkelt utalása Weinbargre. Adorno könyvtárában megvolt Ludolf Weinbarg (1802–1872) *Ästhetische Feldzüge* című könyvének második kiadása, melyhez Alfred Kerr írt előszót, Hamburg / Berlin, 1819.

^{xii} Kétségtelenül az 1930-as júniusi *Anbruch*-számról van szó (12. évfolyam, 6. füzet), amelyben Adornótól a *Reaktion und Fortschritt* (191–195. o.), Ernst Krenektől pedig *Fortschritt und Reaktion* (196–200. o.) című tanulmány található. Adorno dolgozata újra megjelent: *Gesammelte Schriften*, 17. kötet, Suhrkamp Verlag, 1982. 133–139. o.

^{xiii} Hans Cornelius (1863–1947) Adorno akadémiai tanára egy sor esztétikai írás szerzője (*Elementargesetze der bildenden Kunst*, Leipzig 1901; *Kunstpädagogik*, München 1920.); hogy ezekben előfordul-e a *hajlam fogalma* (*Anlagebegriff*), nem sikerült kideríteni. Az *analízis* magától értetődően a pszichoanalízisre utal, amellyel Adorno első habilitációs írása foglalkozott.

^{xiv} Adorno a *Kritik der Urteilskraft* a következő kiadás alapján idézte: *Sämtliche Werke*, 6. kötet: *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften*, Felix Gross (szerk.) Insel Ausgabe, Leipzig, 1924. Az idézett passzus az 56. § végén található: „Az ízlés elve tekintetében tehát az alábbi antinómia mutatkozik: 1. tézis. Az ízlésítélet nem fogalmakon alapul; mert ha így volna, akkor lehetne róla vitatkozni (bizonyítékok által dönteni). 2. tézis. Az ízlésítélet fogalmakon alapul; mert ha nem így volna, akkor az ízlésítéleteket, hiába különbözőek, még csak megvitatni sem lehetne (vagyis nem lehetne igényt tartani arra, hogy mások szükségszerűen egyetértsenek egy ízlésítélettel).” Kant, *Az ítélőerő kritikája*, Szeged, Ictus Kiadó, é. n. 268–269. o. Papp Zoltán fordítása.

^{xv} „Mert a megvitatás és a disputálás annyiban megegyeznek ugyan, hogy az ítéletek kölcsönös ellentétén keresztül azok összhangját próbálják megteremteni, ám az utóbbi ezt meghatározott fogalmak mint bizonyító alapok szerint reméli elérni, tehát objektív fogalmakat feltételez az ítélet alapjaiként. Ahol pedig ezt lehetetlennek tekintik, ott ugyanúgy lehetetlennek ítélik a disputálást is.” *Id. mű*, 268. o. A fordítást kis mértékben módosítottam – W. J.

^{xvi} Lásd 57. §: „Ám az ízlésítéletben mégis kétségtelenül benne foglaltatik az objektum megjelenítésének (s egyúttal a szubjektumnak is) egy kibővített vonatkozása, melyre az ilyenfajta ítéletek kiterjesztését alapozzuk, ti. azt, hogy mindenki számára szükségszerűen érvényesek legyenek [...]” Kant, *Az ítélőerő kritikája*, id. kiadás, 270. o.

^{xvii} Az F, amelyet Adorno gyakran írt az általa írt könyvek margójára, a zenei előadás jelzésére szolgál: „forte”. A 221. oldalon, *Az ítélőerő kritikája* általa birtokolt példányában egy ilyen F a következő szöveghely mellett áll: „Ponto san ilyen fogalom mármost a puszta és tiszta érzőfogalom, arról az érzéken túlról, amely a tárgynak (és egyszersmind az ítélő szubjektumnak) mint érzéki objektumnak, tehát mint jelenségnek alapul szolgál.” *Az ítélőerő kritikája*, id. kiadás 271. o.

Negyedik kollégium (1931. november 25.)

[31] (3) Az esztétika tapasztalati alapja

(1) Ha még azokban a korokban élnénk, amelyekben Solger, Weisse és Hegel, Vischer, Zeising és Carrière kifejtették esztétikai rendszereiket, akkor szükségesnek látnám részletesen is megalapozni, hogy az esztétikát (mint minden más tudományt) nem szabad metafizikailag értelmeznünk, hanem ennek a tapasztalati világból kell merítenie a maga kiindulópontjait és céljait. Korunkban, amikor a metafizikát inkább alul- mint túlbecsülik, elegendő erre csak röviden utalni. Az esztétikának az a feladata, hogy metafizikai előfeltevések nélkül, és nem törődve a metafizikai célokkal a megfelelő tapasztalati tényekre támaszkodva válaszolja meg a fölvetett kérdéseket. [...]

[32] De ha el is utasítom azt, hogy az esztétikát metafizikai előfeltevésekre építsük, és hogy a tapasztalati tények által fölvetett metafizikai célokat kövessük, de ugyanakkor mégis nagyon messze állok attól, hogy az esztétikából minden metafizikait kizárjunk. [...] Nem kell metafizikusnak lennünk Platón vagy Schelling, Giordano Bruno vagy Frohschammer módján, hogy az esztétikát egy arra vonatkozó kitekintéssel zárjuk, hogy a szépségnek és a fantáziának nem csak pszichológiai vagy fejlődéstörténeti jelentősége van, és hogy a világszellem teremtése a művészi teremtéssel analóg módon ragadható meg. Az esztétika metafizikája így a tudomány principiálisan lezáró része. Eközben rögtön el kell ismernünk, hogy az esztétika metafizikája messze nem olyan fontos és nem olyan széleskörű, mint pl. a pszichológia vagy az etika metafizikája.³

[33] (2) Ha tehát az esztétikát tapasztalati alapokon kell felépíteni, akkor felmerül a kérdés, hogy miben áll ez. Az első fejezet magyarázatai alapján nem kételkedhetünk abban, hogy az esztétika valamennyi tapasztalati alapja pszichológiai természetű. De most csak arról van szó, hogy lássuk, hogy ez felosztható-e bizonyos csoportokra.

Az alapvető hely azt az esztétikai tapasztalatot illeti meg, amely magában az esztétában jön létre. Csak az közvetlenül hozzáférhető, amit ő maga esztétikailag látott, érzett, élvezett, alkotott. Hogy mi a helyzet más személyek esztétikai viselkedésével, még ha ezek a legközelebbi környezetéhez is tartoznak, azt mindig csak egy kimondott vagy hallgatólagos következtetéssel a saját esztétikai tapasztalataiból kiindulva ismerheti meg. És még ha igaz is, hogy a műalkotásnak a művész lelkében lejátszódó folyamatokról kell felvilágosodást adnia, ez mindig csak általa történhet, hogy a művészi alkotásokra vonatkozó elképzelései a maga személyes esztétikai belső élményvilágában gyökereznek. Ebben van a megélt belső esztétikai folyamatok hallatlan és összehasonlíthatatlan jelentősége, hiszen mindig csak a segítségével tudjuk elképzelni a más emberekben lejátszódó esztétikai folyamatokat. [...]

Ezért döntő jelentősége van annak, hogy az esztéta egy gazdag és sokoldalúan fejlett belső esztétikai világgal rendelkezzen. [...] Ha az esztéta esztétikai élményei feltűnően egyoldalúak vagy szűkösek, úgy fennáll annak a veszélye – mégpedig annál inkább, minél gazdagabban, erősebben és mélyebben kifejlődött az esztétikai érzéke ezen az egyoldalúságon és szűkösségen belül –, hogy az általánosérvényűséget a maga személyes karakteréhez igazítja. [...]

(1) Az esztéta személyes esztétikai tapasztalatai természetesen rászorulnak a kiegészítésekre, a mások esztétikai élményeiről szóló megnyilvánulásokra. E megnyilvánulások vagy kifejezetten közlések, szándékos vallomások a belső történésekről, vagy nincs közük ilyen szándékokhoz és más ösztönzőkre vezethetők vissza. A leginkább ez a helyzet azoknál az önkéntelen érzelmi kitöréseknél, amelyek általában erős esztétikai hatásra lépnek fel. Kétségtelen, hogy az első csoportba tartozó megnyilvánulások az esztéta számára sokkal fontosabb tapasztalati bázist alkotnak. [...]

[36] A mások esztétikai élményeiről szóló közléseket kísérletileg is megpróbálták elemezni. Ismeretesek azok a statisztikai vizsgálatok, amelyeket Fechner az egyszerű térbeli ízlésformák kapcsán végzett.⁴ [...] Én most figyelmen kívül hagyom azt a kérdést, hogy mennyiben lehet sikeres és hasznos, ha a sajátos esztétikai kérdésekre vonatkozóan pszichológiai kísérleteket alkalmazunk. De ha mégis mérlegre tesszük, hogy mennyire összetett és bonyolult az esztétikai folyamatok természete, és hogy milyen könnyen meg lehet zavarni a naiv, önkéntelen lefolyásukat a kísérlet szándékával (már egy egyszerű kérdésfeltevással is), hogy mennyire függ mindez a személyiségtől, annak hajlamától, műveltségétől, fejlettségétől, hangulatától stb., akkor csak azt a benyomásomat fogalmazhatom meg, hogy kísérleti eljárásokkal csak a legegyszerűbb és előzetes esztétikai kérdések tisztázására van esély. [...]

[37] (4) A saját esztétikai élményekhez és mások esztétikai élményekkel kapcsolatos megnyilvánulásaihoz harmadik tapasztalati körként hozzá jönnek a műalkotások. Ha egy művelt, az önmegfigyelésben gyakorolt ember valamit elmond a maga esztétikai életéről, akkor a szavai közvetlenül a maga belső esztétikai folyamatairól számolnak be. Egy ilyen közvetlen utalás a műalkotásokból kiindulva nem jöhet létre. Itt számos és gyakran kevésbé biztos közbeeső tagra van szükség, hogy kitapossuk az utat a művészlélek megfelelő folyamatai felé. És mégis a műalkotások jelentősége és nélkülözhetetlensége minden esztétikai munka számára olyan szembeeső, hogy ezt néhány szóval el is intézhetjük. Nemcsak a művészi alkotásról szóló tanítás, hanem az esztétika felosztása is az alapvető alakzatok, a stílusok, a művészetek a művészeti ágak szerint, és természetesen ugyanúgy az esztétikai érzék történelmi fejlődése, de ugyanúgy az esztétikai befogadásra és élvezetre

vonatkozó alapvető vizsgálódások, vagyis az esztétika minden része már feltételezi a műalkotások gazdag ismeretét és a belőlük nyerhető tapasztalatok gondos feldolgozását. Már csak azért is, hogy a művészi érzékét mindig ébren tartsa, az esztétának sokoldalúan át kell éreznie a művészetben rejlő teremtés mozzanatát.

(5) Ha az esztétika tapasztalati alapjaira vonatkozó felsorolásunk teljes, akkor abból a természet folyamatai és alakzatai sem hiányozhatnak. Ezeket az esztétikának természetesen nem kell olyan gondosan szemügyre vennie, mint a műalkotásokat. [...]

[38] (6) Talán néhányukban felmerült a kérdés, hogy miért nem nevezünk meg az esztétika tapasztalati alapjai között a pszichológiai tények egy csoportját. Ez talán egyszerűen azért nem történt meg, mert a fiziológia – amennyiben az egyáltalán az esztétikai vizsgálódások szempontjából szóba jöhet – már benne foglaltatik az esztétika pszichológiai alapjaiban. A fiziológia bizonyos kérdéskörök vonatkozásában a pszichológia segétdománya. És nem több. Sőt, a segítséget, amelyből a pszichológia kinő, nem szabad döntőnek, és rejtvénymegoldónak tekinteni. Csak a durva és elkápráztatott szem számára jön létre az a látszat, mintha a pszichológián belül, a fiziológiai fogalmakon és tényeken keresztül bármit is meg tudnánk magyarázni. A fiziológia a pszichológia figyelmét csak bizonyos függőségi viszonyokra hívhatja fel, mint pl. a test és a lélek közti viszonyra, és bizonyos hipotézisek felállításához útmutatóul szolgálhat. [...]

1. Referátum, Volkelt I, 3.

A metafizika mint az esztétika fundamentumának elutasítása. (Lásd Bouterwek I, 11. o.) A metafizika mint az esztétika lezárása, vagyis az esztétika felemelkedése az esztétikai határfogalmakhoz. Miben áll az esztéta tapasztalati alapja? A) Az esztéta belső élményei. B) Mások megnyilvánulásai / a kísérletezés elutasítása. (Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, 14. szakasz.) Pszichológiai utalás a hajlamra, a fejlődésre, a műveltségre, a hangulatra stb. C) Először a műalkotásokat, aztán D) a természetet, fiziológiát additív módon hozzáadva a pszichofizikai parallelizmus értelmében („függési viszonyok a tudat és a test között”).

2. Vita

a) Az inadekvát tapasztalatfogalom kiemelése a művel szemben. 33,2. o. Az esztéta öntapasztalatának kérdésessége, vagyis a befogadó pszichológiai tulajdonságai. Ezeknek a műalkotásokra való reflexiója nem kell, hogy kapcsolatban legyen ezek igazságtartalmával. Volkeltnél *quid pro quo*: először a műalkotást a recepcióból kiindulva konstruálja meg, aztán egy közelebről meg nem határozott adekváció, megértés stb. konstituálja meg a műre tekintettel a recepciót. Ha a volkelti recepció gondolatot némileg radikalizálni tudnánk, akkor az nyújtana némi esélyt. Ha ugyanis a recepcióban a műalkotás horizontjából indulunk ki a pszichológiai centrum helyett, amely valamiképpen feltételezi a műalkotás így-létét, akkor a tartalom számára is valami lényegeset tudunk mondani. A pszichológia maga a műalkotással szemben elvileg inadekvát. Egyszer azonosítja a pszichikus immanencia teljességét a műalkotással, aztán a műalkotás szubjektív létrehozását azonos jelentésűnek tekinti a pszichés magjuk

megragadásával, habár ezzel nem esnek egybe. Csak a pszichés immanencia peremvidékén kerülhet kapcsolatba egymással a recipiáló psziché és a műalkotás. A műalkotás másságának lényegébe állítólag a puszta „asszociációk”, vagyis a pszichés peremen tárolt képek mélyebb betekintést adnak, mint bármiféle (az egzisztenciára visszavonakoztatott) lényegtapasztalat. Meglehet, hogy az ilyen peremasszociációkból és ötletekből fel lehet építeni egy esztétikát, de semmiképpen sem a recipiáló érzelmeinek pszichés asszociációjára épülő formai törvényekből. Példaként lásd a Richard Straussra vonatkozó kísérletemet.^{xviii} Az igazi esztétikai analízis pólusai a következők lennének: az esztétikai tárgy és az abban rejlő belső összehangoltság vagy össze-nem-hangoltság elemzése (a technikai problémák tárgyalásán keresztül), és azoknak a távoli pszichés reflexeknek a feltérképezése, amelyek felépítik a mű immanenciáját (amennyiben az teljes eltérő önmaga és a műalkotás adekvátságától). A rossz közép, amely szerint a műalkotás összhangban van egy zárt és autonóm pszichés immanenciával, most elesik. Az egzisztenciális analízist itt ugyanúgy el kellene vetnünk, mint a puszta pszichológiát: ez ugyanis a szubjektív immanencia szférájának olyan ontológiai méltóságot tulajdonítana, amely a műalkotást éppúgy egy puszta jelnyelvvé laposítja, mint az idealizmus, amelynek általában minden egzisztenciálfilozófia foglya marad.^{xix} A Volkelt által emlegetett művészi lélek – a leghalkabb taktus is elég, hogy felfogjuk, melyik óra ütött – ezzel a legpontosabb analógiában áll, azaz a befogadó modellje szerint van megalkotva, és ennek abszolutizálását és megdicsőítését képviseli. Ez azonban egyáltalán nem esik az esztétikai apriori alá. Ezt radikálisan kellene képviselni Dilthey ellenében is. Idézet: „még akkor is, ha...”, 33. o. közepe. A gazdag belső világ kvantitatív posztulátumának nevetségessége, 33. o. utolsó bekezdés, első mondata.

(b) Az egyoldalúság problémája (33. és 34. o.) mint a gazdag belső élet konzekvenciája. Elemzés: a pszichés immanencia szemlélete a műalkotás tartalmát leszűkíti a véletlenszerűen felbukkanó személy tulajdonságaira. Mivel a művészet már nem rendelkezik a teljességének mértékével, ezért a kontingens személynek is be kell vetnie magát, amely eközben egy személyiséggé duzzad, mint egy olyan szintézis, amely önmagában rendelkezik mindazzal, ami a személyiséghez feltétlenül hozzátartozik. A műalkotás gazdag belső élete helyettesíti annak mikrokozmosz-szerű mélységét. De ezt nem úgy kell elképzelnünk, mintha a kilúgozott, szubsztancianélküli mű egy gazdag (vagyis sok idővel és dilettáns szabadsággal rendelkező) emberrel találkozna. Ez az ember is egyoldalú és konkrét, nagyjából a goethei értelemben; aki egy pontból, a megragadás egy helyéből kiindulva az egész művet felgöngyölíti. A mű teljessége, amely általános fogalmakkal nem ragadható meg, a legkisebb részekben is feltárul; a szintézissel szembeállított mű puszta példánnyá süllyed le, amely a gazdag belső étellel szembeállítva tetszés szerint helyettesíthető egy másikkal.

Ide esetleg beilleszthető egy rövid dialektikus kitekintés a dilettantizmusra. Ebben a produkciós mozzanatot ki kellene játszani a műszféra megkövesedésével szemben.

Felolvasni: 37,4. oldal, mint a pszichologizmus groteszk bizonyítékát.

Utalás a pszichológiára, a testiség kiesése mint probléma.

^{xviii} Lásd Adorno tanulmányát a komponistáról az 1924-es évből, in *Gesammelte Schriften*, 18. kötet, Suhrkamp Verlag, 1984. 254–262. o.

^{xix} Valószínűleg a következőképpen kell olvasni: „ez [az egzisztenciaanalízis] lenne egyedül képes arra, hogy a szubjektív immanenciának valamilyen ontológiai méltóságot tulajdonítson; amíg ez [a szubjektív immanencia szférája] a pszichológiában egyáltalán előfordul – egyébként pedig [az egzisztenciális analízis] a műalkotást ugyanúgy egy szubjektív jelnyelvű laposítja, mint az idealizmus [...]”.

Ötödik kollégium (1931. december 15.)

A kísérleti dialektika

[41] 4. fejezet: az esztétika mint normatív tudomány

(1) Ha igaz is, hogy az esztétika pszichológiailag megalapozott tudomány, de mégsem oldódhat fel a pszichológiában. Ugyanilyen joggal normatív tudománynak is mondható. Egy kellést fejez ki, habár ez nem morális [...].

Természetesen hatalmas különbségek vannak a morális és az esztétikai normák között. Itt csak egy különbségre szeretnék utalni. A moralitás olyan mérce, amely az egész életvezetésre érvényes. [...]

Egészen más a helyzet az esztétikai normákkal. Az esztétikum nem azzal az igénnyel lép fel velünk szemben, hogy minden életnyilvánításunknak ehhez kellene igazodnia. Itt a hajlamról, a képességről, az élet-feladatokról, a hivatásról és a mindenkori helyzet különös céljairól van szó. [...] Az esztétikai normák így csak olyan feltevések alapján érvényesek, mint hogy először is van olyasvalami, amit esztétikai képességeknak nevezhetünk, és másodsor, létezik az esztétikai viselkedésre vonatkozó szándék.

(2) De igaz-e, hogy az esztétika normatív tudomány? Vagy nem inkább annak a nézetnek van-e igaza, amely az esztétikának kizárólag olyan feladatokat tulajdonít, amelyek a ténylegesség keretei között mozognak? Nem oldódik-e fel az esztétika teljesen a meglévő tények leírásában, felosztásában, összekapcsolásában, vagyis a szemlélő és a művész lelki folyamatainak elemzésében? [...] Röviden, az a kérdés, hogy nincs-e igaza annak a széleskörűen elterjedt meggyőződésnek, amely szerint az esztétikának – ahogy egy mondás tartja – csak leíró tudományként szabadna fellépnie.

[...] [43] Lipps [...] az esztétikát normatívnak tartja, de nem ismeri el, hogy a normativitás túlmegy a pszichológián, és a normativitáson keresztül valami olyasmi kerül be az esztétika módszerébe, ami idegen a pszichológiától. Az esztétika sohasem nyújthat mást, mint pszichológiai tényeket. A normativitás is csak pszichológiai tényként adott. Vagy a másik oldalról tekintve: a beteketés a valóságos tényállásba egyidejűleg egy esztétikai előírás is.⁵ Ez a nézet azzal az alapvető szemlélettel függ

össze, amelyet Lipps a pszichológiának a tudásban betöltött helyéről dolgozott ki. Egy másik szerzőről, aki a normamentes esztétikát az individualitás nevében követeli – Gurlittra gondolok – nemsokára az alábbiakban fogok beszélni.

(3) Különböző oldalakról olyan érvek folynak egybe, amelyek egy normatív esztétika ellenében hatnak. Egyszer már láthattuk, hogy a természettudományosság varázsa, amely a kellés kiüresítéséhez és a tényszerűség egyeduralmához kötődik, sok elmére meggyőzően és vakítóan hat. A természettudományos babona a felvilágosodásra büszke korunkban hallatlan hatalommal bír. [...]

Ezek alapján egy különös fogalmat, amely a szellem birodalmában ugyan teljesen jogos, és messzemenően szükséges is, általában túlértékelnek, és ez úgy tűnik, maga után vonja az esztétikai normák tagadására vonatkozó következtetést. Ez a környezet [44] fogalma. Kétségtelenül sokat köszönhetünk azoknak a gondolkodóknak, akik rámutattak annak az ezernyi befolyásnak a hallatlan jelentőségére, amelyek a természeti és a szellemi környezet különböző területeiről a szellemi élet fejlődésére és jelenségeire hatnak. De először is a környezet nagy jelentőségét a szellemi jelenségek keletkezése és élete számára nem szabad addig fokoznunk, hogy az a benyomás keletkezzék, mintha teljesen vagy legalábbis a fő dolgokat tekintve belőle magyarázható lenne. Nem szabad figyelmen kívül hagynunk az individuumot a maga eredeti hajlamaival, a gyakran meglepő kezdeményezéseivel és teremtő tetteivel. Egy individuumot (legyen szó egy államférfiről, egy művészről vagy valamilyen más hivatás gyakorlójáról) megmagyarázni a maga sajátosságában, mint a kor viszonyaiból adódó szükségességet, vagyis valóban megmagyarázni, és nem csak bizonyos vonásait tekintve rokonságokat felmutatni: ezt még senki nem tudta megtenni, Proudthonból és Taine-ből kiindulva a jelenlegi marxistákig. [...]

De mégis egészen más alapokból táplálkozik egy csak leíró esztétika iránti előszeretet. A természettudományos gondolkodásmód mellett (és ide tartozik a környezet hatalmának túlértékelése is) egy bizonyos értelemben egyoldalú az a művészi szemlélet is, amely minden esztétikai normával szemben gyanakvóvá tesz. A modern művészet fejlődésével szorosan összefügg, hogy a művész individualitását általában hallatlanul túlbecsülik. Fennáll az a hit, hogy minden a művészi individualitáson múlik. Fennáll az a hit, hogy minden művészi individualitás, ha valamiképpen új és meglepő [45], a művészetben teljesen jogosult, és mindig megnyilvánulhat. Ahogy egyesek a környezetre vonatkozó, a fentiekben jellemzett nézetnek, úgy mások az individualitásnak tulajdonítanak különös jelentőséget. Így minden esztétikai norma mint a művészi képességek megkötése a szabad különösség veszélyének van kitéve.

És ehhez társul még természetesen az a meggyőződés, hogy az esztétikai tetszésre és nem-tetszésre tekintettel az individuum mint olyan teljességgel jogosult. [...] A bonyolult, ritka és nehéz hangulatok szellemes kimondását általában a hiányzó esztétikai munka pótlékának tekintik. Ez az esztétikailag nagyon is olcsó tanítás az irány- és célnélküliségéről megtalálható Gurlitt munkájában, amely a 19. századi német művészetet foglalkozik. Amilyen gazdag ez a mű kitűnő fejtegetésekben és gondolatokban, olyannyira gyatra a szerző esztétikai hitvallását tekintve.⁶

De azt sem szabad elhallgatni, hogy maga a normatív esztétika is hibás abban, ha gyanakvással és ellenszenvvel kezelik. A normát túl gyakran ábrázolják merev és absztrakt, minden fejlődésen kívül álló parancsként. A normába [46] bele kellett volna oltani azt a törekvést, hogy többféle alakban léphessen fel: alkalmazkodjon, kiterjedjen és átalakuljon. Ehelyett megfosztották minden átalakulási képességtől és relativitástól. Ehhez hozzájött még, hogy az esztétikai normákat nagyon gyakran hozzáigazították az akadémikushoz, a klasszikushoz és a mostanáig érvényeshez, és az ezzel szembenálló művészeti irányzatokat általában elutasították. [...]

(4) Ha meg akarjuk alapozni azt a felfogást, hogy az esztétika normatív tudomány, akkor elsősorban azt kell megvizsgálnunk, hogy vannak-e olyan esztétikai szükségletek, amelyek az emberi lelki élet fejlődésének természetéből adódnak. [...]

[47] Az eddig elmondottakkal már arra is utaltunk, hogy az esztétika normatív karakterének teljes igazolása csak e tudomány kifejtésén keresztül lehetséges. Itt csak azt a meggyőződésünket mondhatjuk ki, hogy vannak olyan sajátos esztétikai szükségleteink, amelyek szükségképpen adódnak az emberi lelki élet fejlődésének természetéből. Az ilyen tipikus emberi szükségletek meglétének bizonyítása természetesen az esztétika legalapvetőbb feladatai közé tartozik. Ezen a bizonyításon múlik az esztétika normatív státuszának helyessége. Eszerint ennek az álláspontnak a helyessége csak az esztétika kifejtéséből magából adódhat.

(5) Közelebbről tekintve az esztétika nem az előtt az alternatíva előtt áll, hogy vagy normatív vagy leíró tudomány, hanem az esztétika szükségképpen normatív, vagy nincs is ilyen tudomány. [...] [48] A leíró esztétának ezért vagy meg kell elégednie azzal, hogy arról tudósít, hogy ő maga milyen esztétikai érzésekkel reagál a különböző képződményekre, vagy szélesebben értelmezve a maga feladatát arról próbál tudósítani, hogy a különböző jelenségek másokra milyen esztétika hatást gyakorolnak. Az első esetben egy teljesen individuális esztétikai hitvallással van dolgunk, sőt talán még ennél is kevesebb.

[49] Ha ezzel szemben a leíró esztétika a második eset szerint szeretne eljárni, vagyis a feladatát átfogóbban szeretné értelmezni, és önmagát az esztétikai értékelés tudósítójának szeretné tekinteni, ahogy azt különböző emberek gyakorolják, akkor az esztétika szörnyű és fullasztó vállalkozássá dagadna. Mivel a számtalan értékelési módból való kiválasztás tárgyilagos esztétikai normákat feltételezne, ezért az összes előforduló érzés- és ítéletmódot le kellene írnia. Természetesen ezekbe a végtelen számú irkálásokban semmiféle sorrendet sem lehetne felállítani. [...]

(6) A második fejezetben valamennyi esztétikai érzést és ítélest beállítottunk az emberi fejlődés menetébe. Így az esztétikai ideálokat és normákat is abból a fejlődési szempontból kellene szemügyre vennünk, ahogy ott bemutattuk. Ezért az esztétikai normákat már eleve abban az értelemben kellene felállítani, hogy minél különösebbek, annál inkább kulturálisan feltételezetteként kell őket megértenünk. [...]

Így az új módokkal és képződményekkel való kiegészítésnek szabad teret kell biztosítanunk. Egy meghatározott műfaj normáit úgy kell felfognunk, hogy egy gazdagabb megformálásnak a különösségen keresztül ne kerüljenek újabb akadályok az útjába. [...]

1. Referátum, Volkelt I, 4.

Morális és esztétikai normák: az esztétikaiak parciálisak, a morálisak általánosak; idézet a 43. oldalról. / A normamentes esztétika tézise (esetleg Lippset idézni).^{xx} / A normatív esztétika ellenzésének alapjai: (1) „természettudományos babona”, (2) „a környezet és a társadalmi összefüggések túlértékelése”. Ellenkezés Marxszal, 44. o., egy olyan korban, amikor még nem volt szokás a marxizmust szidni, mivel ehhez még nem ismerték eléggé. (3) Az „individualitás túlértékelése”. A normatív esztétika mint klasszicista esztétika reakciós karakterének empirikus elismerése, 46. o. / Hogy alapozza meg Volkelt a normatív karaktert? Ezt csak a kifejtett esztétikai elemzésből lehet megérteni. / A normamentes esztétika lehetetlen: vagy egy pusztán korlátolt szubjektív kinyilatkoztatás, vagy a végtelenség rossz kompendiuma (amely a mások esztétikai meggyőződéseinek összegyűjtése). / A normatív esztétika csak fejlődéstörténetileg lehetséges.

2. Kritika

A művészetfelfogás a dialektikus esztétika koncepciójára tekintettel, amely normatívan viselkedik, anélkül, hogy általános fogalmi maradna, és amely a szubjektív szabadság elemeit, ugyanúgy mint a társadalmi feltételezettséget (amelyet Volkelt a maga absztrakt norma fogalmával megpróbált kizárni) magában foglalja.

Részletesebben:

– Volkeltnél, miután az eszmefogalom és a történelmi relativizmus rezignálttá tette, az esztétikai norma fogalom mintegy az égből pottyán. Az esztétikai kritika organonja az ő álláspontjáról nem adható meg.

– Az esztétikai normák terjedelmének beszűkítése a morális normákkal szemben a művészetben lévő látszat jelenségére utal, az *aisztheton*. Ez azonban a volkelti pszichológia bázisán, amely a közvetlen valósághoz fűződő viszony élményéből indul ki – anélkül, hogy azonnal megszüntetné a forma aprioritását – nem lehetséges. Azok az élmények, amelyekkel a művészetről rendelkezem, a műalkotásra mint intencionális objektumra vonatkoztatott pszichés aktusok, és mint ilyenek nem választhatók el más élményektől mint „nem-valóságosak”, és ezért a pusztán élménysokféleség talaján nem lehet belátni az esztétikai normák korlátozását és leválasztását. Ez a Volkelt által célként kitűzött – helyes – leválasztás már feltételezi az objektív esztétikai szféra analízisét.

– 44. o. A Taine, és mindenekelőtt a Marx ellen irányuló mondatok szorosan összefüggnek az általános fogalmiság / idő felettség / normaalakzatával, amelynek kritikájához már minden szükségeset elmondtunk. Ha az esztétikai elemzés képes arra, hogy kívülről indulva ne álljon meg a társadalmi problémánál, hanem ezeket a műalkotás immanens problematikájából fejtsse ki, akkor természetesen legitim.

– És ugyanígy: „az individualitás túlbecsülése”. Az igazi norma éppen a legszélsőségesebb specifikációban rejlik, és éppen az esztétikai objektivitás számára az exponált, a maga problémaösszefüggéséből kinyúló individuális teljesítmény a legerősebb hajtóerő. A 45. oldallal szemben fent.

– Ha mindezeket a mozzanatokot elfogadjuk, akkor az esztétika nem épülhet egy a normára épülő „szükségletre”, mint a maga alapjára. Itt Volkelt pszichológiája rossz antropologizmusba csap át. A normakarakter nem az emberi természet általános szubsztrátumának szükségletéből ered, hanem azokból a különleges szükségletekből, amelyek az osztályhelyzeten belül helyezkednek el, és amelyek a maguk esztétikai igazolását egyedül – mint ahogy már említettem – a technológiai problémaösszefüggésben találják meg. A műalkotás funkciófogalmának (amelyet már korábban leválasztottam a használat puszta közvetlenségéről) semmi köze sincs a természetből és a fejlődésből adódó szükségletekhez, és egyedül az esztétikai immanenciaösszefüggésen belül mérhető.

– Meg kellene menteni Volkeltnek azt a tanítását (47. o.), hogy csak a kifejtett esztétikai tudomány, vagyis a materiális elemzés tudja megállapítani az esztétika normatív karakterét.

– Meg kellene menteni az értékmentes esztétika elutasítását, még akkor is, ha Volkelt primitív esztétikáját bírálnunk kell. Mert egy principiális, azaz kategoriálisan normamentes esztétika (Gurlitt értelmében) képes arra, hogy egy empirikus eljárásban rétegenként bemutassa a normákat és ezek megalapozási összefüggéseit. És a szóban forgó esztéták a gyakorlatban – ahogy azt egyébként Volkelt is jegyzi – valóban mindig így viselkedtek.

– A norma problémája kapcsán szeretném bevezetni a nyílt és a zárt műalkotás különbségét. Ez tulajdonképpen a zeneelméletből származik (szonáta, rondó), de itt egész más értelmet kap. Itt azonban nem lezárható kategóriákról van szó. A történelmen keresztül a zárt műalkotások nyitottakká válnak, és a nyíltak bezárulhatnak, vagyis a funkcióértékük objektíválódhat. A különbség azonban *hic et nunc* érvényes. Zártnak azokat a műalkotásokat nevezhetjük, amelyek egy formatörvényt követnek, objektíváltak, és nem redukálhatók a használat közvetlenségére, hanem amelyek esetében a használati érték és a társadalmi funkció csak indirekt módon, a formastruktúrában kerülhet napfényre. Nyíltaknak pedig azokat a műalkotásokat nevezzük, amelyek közvetlenül a társadalmi alkalmazhatóság mércéjére, funkciójára stb. épülnek, és ezért definitív módon nem léphetnek fel formákként, és nem lehet őket átépíteni.

A normaproblémával mármost az a helyzet, hogy a nyílt műalkotásokra a társadalmi-dialektikus mérce érvényes, a zártakra pedig az immanens összehangoltság. De ennél a külsődleges és primitív megkülönböztetésnél a mélyebbre hatoló elemzés nem állhat meg. A nyílt műalkotások esetében a társadalmi ismereteknek mindenkor át kell csapniuk az eljárás mód problémáiba, és éppen ezért össze kell olvadniuk a technológiával. Az összeállítás

ennek a dialektikának a helye. A visszamaradott anyagot – pl. ahogy azt a megragadhatóságra tekintettel még ma is kezelik – el kell távolítani. Brecht dialektikus drámája jól példázza a társadalmi posztulátum, a technológia és a materiális differenciálódás összefüggését.

Megfordítva, ha a zárt műalkotás problémáját történetté formáljuk, és éppen ahol a zárt műalkotás ideálja extrém módon megvalósult, adódnak belőle bizonyos antinómiák, amelyek a tiszta esztétikai immanencia áttörése felé mutatnak. Példaként említhetnénk Arnold Schönberget, aki a megőrzendő esztétikai immanencia ideálját (a technológiai dialektikát) extrém módon tovább hajtja, de bizonyos formai funkciók vonatkozásában (látható variációs formák; a szövegek) mégis lefékezi a termelőerőket. És ez az immanens összehangoltság érdekében végzett további munka során éppen az abszolút, önmagában nyugvó műalkotás létrehozását teszi szükségessé. (Korábban: „termelési viszonyok” mint a termelőerők akadályozói.)

– Végül: nem kell – ahogy Volkelt véli – az „idő feletti” normákat a fejlődés nézőpontja alá rendelni, hanem egyszeri normákat kell létrehozni a konkrét esztétikai dialektikából, amelyek igazságtartalma konfigurációban áll azok történelmi létrehozottságával.

xx Lásd Theodor Lippsnél (1851–1914) azokat a helyeket, amelyekre Volkelt a fentiekben utalt.

Hatodik kollégium (1932. január eleje vagy közepe)

A fejlődéstörténeti szemléletmód

[51] 5. fejezet: A fejlődéstörténeti szemléletmód az esztétikában.

(1) A normamentes, tisztán leíró esztétika követelése mellett napjainkban megfigyelhető e tudomány fejlődéstörténeti megalapozását követelő hangok felerősödése, méghozzá a legkülönbözőbb oldalokról. [...]

[53] Azt [...] mondhatjuk: az esztétika tárgya már eleve fejlődéstörténetileg be van szűkítve. Az esztétika feladata csak bizonyos részeiben, mindenekelőtt az általános felosztásban és a normákban és csak megközelítőleg vonatkozik az általános emberire. Minél inkább igaz, hogy a felosztások és a megállapítások odafordulnak az esztétikai megformáltságához, annál kevésbé tulajdoníthatunk az esztétikának abszolút karaktert (lásd 25. sk. o.), annál inkább le kell mondania az általánosérvényűségről, és be kell vallania a maga kultúrtörténeti feltételezettségét. [...]

(3) Az esztétika tárgya még egy másik szempontból is a fejlődésfogalom alá esik. Az esztétikai érzés, ítélet és alkotás összefügg az individuális emberi fejlődéssel is. Az esztétikai beállítottság már a korai gyermekkorban kialakul, és aztán különböző fokozásokon, tisztulásokon, finomodásokon és összefonódásokon megy át, amíg az ember eléri az érett kort. [...]

Így az esztétika nemcsak általános emberi, hanem az individuális fejlődéstörténet szempontjából is egy különös szintet jelent. Ebben a vonatkozásban beszélhetünk az esztétika tárgyának fejlődéstörténeti beszűkítéséről. De ezt most más értelemben kell tekintenünk, mint korábban. Az individuális emberi fejlődésszint kiemelésének az az értelme, hogy ezzel a szinttel adott az individuum teljes, lezárt fejlődése. Vagy legalábbis az esztéta az individuum esztétikai érzését a maga teljes érettségében szeretné kifejezésre juttatni. [...]

(4) [...] Az esztétika természetesen teljesen kiesne a maga szerepéből, ha a művészet fejlődését az időkön és a népeken át a művészettörténet módján próbálná ábrázolni. Az esztétika szempontjából az emberiség lelki változásait az esztétikai értékekre tekintettel kell rögzítenünk. Ebben az összefüggésben a kérdés a következő: hogyan fejlődött az idők során az esztétikai elképzelések, érzések és fantáziák világa? Hogyan viszonyultak az emberek a fejlődésük különböző szintjein a természethez és a művészethez, ha esztétikai beállítottságot alakítottak ki? [...]

A művészettörténetnek a műalkotásokat, a technikának pedig a stílust, azok külső jellegzetességei szerint is le kell írnia. Ez távol áll az esztétikától. A görög tragédiákat vagy a román templomépítészetet a maguk sajátosságai szerint kell bemutatni – ez a művészettörténet és nem az esztétika feladata. Az esztétika pusztán azt szeretné megtudni, hogy mi játszódott le a görögök lelkében, amikor a tragédiáik hatottak rájuk, és hogy mi játszódott le a középkori emberek lelkében, ha szemügyre vették a román templomaikat. [...]

(5) [...] Már a Klopstock vagy Racine idejéből származó esztétikai élmények utánélése és fogalmi meghatározása sem egyszerű. De miféle sötétségbe jutunk, ha azt [56] kérdezzük, hogy milyen érzésekkel szemlélték a régi indiaiak és egyiptomiak a maguk csodálatos építményeit?

A művészet- és általában a kultúrtörténeti módszernek sokáig nem kell ilyen élesen szembenéznie a homályosságokkal és bizonytalanságokkal; mert itt a külső tények figyelembevételének már nagyobb szerep jut. Az esztétika fejlődéstörténeti szemléletmódja mindössze a belső folyamatokra irányul, mégpedig azokra a belső folyamatokra, amelyek az összetételt és a lefolyást tekintve a jelenlegi emberek számára is csak nagy fáradtsággal és nehézséggel láthatók át. [...]

(6) [57] Az esztétika fejlődéstörténeti szemléletmódja számára biztosan nincs olyan fontos kérdés, mint az, hogy milyen képzetet kell alkotnunk magunknak az esztétikai viselkedés eredetéről és legkorábbi fejlődésszintjeiről. Az esztétika számára felbecsülhetetlen értéke lenne annak, ha a legkorábbi kezdetről biztos ismeretekkel rendelkeznénk. [...] A feladat tehát annak megvizsgálásában áll, hogy azok a sajátosságok, amelyeket a jelenlegi ember esztétikai viselkedése a költői művészettel szemben felmutat,

vajon megjelenik-e, és ha igen, hogyan, a természeti népek lelki életében. Ettől függ ugyanis, hogy lehet-e, és ha igen, mennyiben, az esztétikai viselkedés kezdeteiről beszélni, vagy csak annak megközelítéséről, vagy talán még erről sem. [...]

(10) [61] Mindez még nem jelenti azt, hogy a szisztematikus esztéta csak a maga belső esztétikai tapasztalataira és mások esztétikai tapasztalataira vonatkozó beszámolókra támaszkodhat, és ennyiben le kellene mondania az elmúlt idők műalkotásainak és művészeinek megismeréséről. Ellenkezőleg, az esztétika még a maga szisztematikus részeiben is lépten-nyomon rászorul a művészettörténeti-szemléli megismerésre. [...]

Először is az esztétikai tapasztalat feltétlenül rászorul – mind a saját, mind a közlésen keresztül megismert mások – műalkotásszemléletére. [...]

(11) [62] De a szisztematikus esztétikának még egy második okból is szüksége van a művészettörténeti tapasztalatokra. Ha igaz is, hogy az általa felállított normák csak az esztétikai tudat mindenkori fejlődésszintjére vonatkoztathatók, úgy mégis arra fog törekedni, hogy a maga érvényességét (amennyire ez lehetséges) az általánosérvényűségre vonatkozóan is kiterjessze. E munkában a művészettörténettől jelentős szolgálatokra számíthat. [...]

(13) [64] Gyakran találkozhatunk a műalkotás és a művészet fejlődésgondolatának olyan esztétikai felhasználásával, amely ellentmond mindannak, amit az előzőekben helyesnek tartottunk. Nem kell mást tennünk – így szól a nézet –, mint a széles művészettörténeti alapra tekintettel felfigyelni a műalkotások sokaságában rejlő közös és lényegi vonásokra, és a mindenkor megkövetelt irányzatot figyelembe véve ezt a közöset és lényegeset kiemelni és összefoglalni. Ezt a módszert a műalkotásoktól való elvonatkoztatás módszerének is nevezhetjük.

De hová vezet a műalkotásokban rejlő közös és lényeges vonások kiolvasása, kiemelése és összefoglalása? Ez az eljárás mindig csak külsődleges, érzékileg felfogató vonásokhoz vezet. [...]

(14) [65] De van még egy másik ok is, amely az absztrakciós módszert elégtelenné teszi. Minden esztétikai elvonatkoztatásnak ugyanis egy meghatározott esztétikai irányt, egy meghatározott esztétikai mércét, végül egy esztétikai értékítéletet kell követnie. [...]

[66] És így pl. arra az általános kérdésre, hogy miben áll az esztétikailag kielégítendő, nem válaszolhatunk művészettörténeti absztrakciók segítségével. [...]

(15) Ily módon tehát ahhoz az eredményhez jutunk, hogy a szisztematikus esztétikának a maga fő figyelmét a karakterisztikus és emberileg értékes érzés- és fantáziatípusokra kell irányítania, a lelki élet egészén belül. Ezek kiválasztása először is az általános esztétikai érzések leválasztását jelenti az érzéki, anyagi, morális és egyéb szomszédos érzésekről; és ezt követően az esztétikai érzések különös alakjait egymásról is le kell majd választani. És ezzel már ki is jelöltük azt az irányt, amelyet követve az érett, modern ember esztétikai öntapasztalatát és ennek feldolgozását összefüggésbe kell hoznunk a pszichoanalízis egyéb tényeivel és törvényeivel.

1. Referátum, Volkelt I, 5.

Az esztéta mindig hozzá van kötve a mindenkori fejlődéstörténeti szinthez. Az esztétika tárgyának fejlődéstörténeti korlátozása. (?) / Az esztétika individuális fejlődéstörténeti korlátozása. / Az esztétika feladatának kiterjesztése az emberi fejlődés irányába. / A fejlődéstörténeti szemléletmód korlátja (beleértés). / Az az állítás, hogy a pszichológiát elsőbbség illeti meg a fejlődéstörténettel és a társadalmi összefüggéssel szemben. / A természeti népek esztétikai viselkedése. / Az individuális fejlődéstörténeti kitágítás. A „gyermek esztétikája”; az állatok esztétikája. / A szisztematikus esztétika pszichológiai módszere. / A művészettörténet mint az esztétika pusztán „anyaga” (a) az esztétikai tapasztalat létrejötte szempontjából, (b) a normák általánosérvényűségének megalapozása szempontjából. / Ellenérvek a pusztán elvonatkoztató esztétikával szemben, (a) ennek felületessége, (b) tehetetlensége (milyen kritériumok szerint kellene elvonatkoztatni, és mit kellene összefoglalni az elvont nézetekben)? / A történeti-elvonatkoztató módszer elutasítása. / Az általánosság nem lehetséges történelmileg, hanem csak pszichológiailag: kiválasztás a fantáziatípusokból. Utalás Dilthey módszerére. / A szójelentések: kiindulópont egy fenomenológiai módszerhez; erősen korlátozott. Volkelt nominalizmusa. / A darwinista kérdésfeltevés. / Felolvasni a nagyon karakterisztikus összefoglalást, 69–70. o.

2. Vita

53. o. A (3) megmentése az általánosérvényű és egzakt törvényekkel szemben. De a törvények nem fejlődéstörténetileg korlátozottak, hanem létrehozottak.

53/54. o. A rossz fejlődésfogalom mint individuális, amely egyrészt összefügg a pszichologizmussal (a művészetet az „érett” individuumra redukálja), másrészt a pszichológia az érettség klasszicisztikus fogalmát előlegezi. Az esztétikai norma dedukciója a pszichológiai teleológiából, mint példa.

A döntő rész az 55. oldalon: „A tragédia a görögöknél ...”, vö. a tervezetet.

56. o. mint fent: az archaikusság problémája.

56. o. fent: a belső folyamatok ellen. A művészet a külsődlegességben van, és az igazsága kizárólag ehhez a külsődlegességhez kötődik.

56. o. Ellenérvek a történetinek a pszichológiára való redukációjával szemben, amely Volkelt szeméi előtt lebeg. Mert a tudat maga is történetileg jön létre, és csak a történelmen belül határozható meg, míg az „emberi tudat általában”, amely félrevezeti a történelmet, nem válik tulajdonképpenivé, üres marad, és belőle – ahogy Volkelt korábban helyesen látta – nem lehet levezetni esztétikai meghatározásokat. Eközben a volkelti pszichológiai intuíció nem más, mint egy olyan kiskapu, amely ellenőrizetlen vagy történelem nélküli konstrukciók eszkábálására, vagy a saját psziché hiposztázálására szolgál.

58. o. Volkeltnék az archaikussággal szembeni beállítottsága polarizált. Csak helyeselhető az archaikusságra és annak képeire való utalás egy olyan történeti esztétika szempontjából, amely képes arra, hogy egyre inkább elszakadjon az archaikus képektől, ily módon lehetővé téve a dialektikába való átcsapást.^{xxi} Helyeselhető továbbá a normakarakter elutasítása és a homályosságának elismerése, amely nem is véletlen, hanem inkább konstitutív, vagyis mitikusan átláthatatlan. Itt különösen hamis a belső-szubjektív pszichológia. Mert a pszichoanalízisnek az esztétika számára az a legfontosabb eredménye, hogy a saját tudatunk minden eleme, amelyeket archaikusként rekonstruálunk (és az archaikussághoz nem vezet más út), szükségképpen átcsap az objektivitásba. Ezt kell pszichológiailag megmagyarázni: az archaikusság pszichológiai képei, Freud objektív szimbólumai, a maguk objektivitása által karakterizáltak, bennük a tudatalatti szubjektív dinamikája egy objektív dinamikába (ez természetesen megint csak a történelmi dinamika, és nem egy ősképszerű örökkévalóság) csap át. Az archaikus kép mitikus látszatát egyedül a történelem tudja feloldani. Az a kérdés, hogy a természeti népek, a gyerekek vagy akár az állatok képesek-e a „művészi érzékelésre” vagy sem, csak történelmi objektivitással, csak a képekből kiindulva dönthető el.

62. o. Módszertani *quid pro quo*: Volkeltnél a norma felülvizsgálata nem egy tárgyilagos legitimáción keresztül következik be, hanem a múltban való alkalmazásának kérdésén keresztül, amelyet mégiscsak a normákhoz kell hozzáigazítani.

64. o. Megmenteni és referálni azokat a mondatokat, amelyek az absztraháló módszer ellen irányulnak. Itt az individuális pszichologizmus – éppen egy kívülről hozott történeti-absztraktív eljárással szemben – megőrzi a konkréción emlékezetét. A pszichológiai módszer ugyan nem radikális, de mégis harcba indul az ellen az absztrakció ellen, amely a különböző művekben rejlő közöset célozza meg. De a lényegre vonatkozó kérdést Volkelt egy olyan általános pszichológiai fogalmiságba ágyazza, amely ugyanolyan absztrakt. Példa 65,14. Itt kiélezetten felmerül az esztétikai nominalizmusra vonatkozó kérdés.

Az esztétikai szavak problémáját dialektikusan hozzá kellene kapcsolni a nominalizmushoz. Kiindulni a 67. oldalból, lásd a tervezetet.

^{xxi} Lásd a 3. jegyzetet.

Hetedik kollégium (1932. január 26.)
„Az esztétika deskriptív alapjai”

[81] 11. szakasz: Az esztétika leíró alapjai.

[83] 1. fejezet: Az esztétikai észlelés alapjai.

(1) Eltekintve a fantáziaképektől minden esztétikai tárgy az észlelésben adott. Az észleléssel mint az esztétikai tárgyak érzéki alapjával, mindaz meghatározásra kerül, amik még lehetnek. [...]

(2) Jó lenne, ha már itt tisztázzuk a költői művészet viszonyát az érzéki észrehevéshez. A költői művészet művei köztes helyet foglalnak el a fantáziának az esztétikája és az érzéki észlelés esztétikája között. [...]

[84] A költő sokkal inkább az egyes szavak, mondatok, versek és strófák érzéki hangzásán keresztül szeretne hatni; valami olyasmit szeretne nyújtani, ami a zenéhez hasonló; és ez a nyelvi-esztétikai oldal a költői összbenyomás számára a fő dolog. De aztán azt is meg kell gondolnunk, hogy a költészet egész belső oldala a sajátosságait tekintve a nyelv természete által meghatározott. Képzetek, gondolatok, érzések, hangulatok másképp néznének ki, ha nem a nyelvhez kötődnének. A költészet belső oldala a maga egész megformáltságában döntően függ a nyelv képződményeihez való kapcsolódástól. [...] Így tehát a költészet művei egy lényeges vonatkozásban nyelv-esztétikaiak, és ennyiben az érzéki észlelés esztétikájához kötődnek. [...] A szavak sokkal inkább csak jelek, amelyek kezdeményezésére a szóban forgó érzett és elképzelt belső képződmények létrejönnek. Ízléstelen lenne úgy vélekedni, hogy az olyan hangzáscsoportok, mint „szomorú”, „kietlen”, „ősz”, „halál” a megfelelő képzetek és érzések átvezetései lennének az érzéki észlelésbe. Egy megfestett őszi táj képes arra, hogy e képzetek és érzések számára egy teljesen adekvát természetszerű érzéki formát adjon, mégpedig oly módon, hogy a belső és a külső fedésbe kerüljön egymással, mégpedig akként, hogy a belső a külsőben kimondja magát. Ezek a hangkapcsolatok ezzel szemben – minden összeolvadás ellenére – egy sokkal lazább és véletlenszerűbb viszonyban állnak velük. Az „ősz” hangkapcsolat például éppen úgy jelenthetné a tavaszt, vagy valami mást. Így tehát az érzéki észrehevés, amelyre a költészet épül, nem értelmezhető a belső világnak az érzékiségbe való tárgyias átvezetéseként. Ezért a költészet nem ugyanazon a módon és ugyanazon a szinten bírja a maga alapjait az érzéki észlelésben, mint a képzőművészet és a zene.

Bármilyen lényeges oldala is legyen a nyelv a költészetnek, úgy közte és a költészet belső világa között mindig egy bizonyos szétválasztás és különválás tapasztalható. [...]

Egyetlen művészet sem törekszik arra, hogy az érzéki alakzatokat mint pusztá felületet és külső oldalt adja meg; minden művészet ki akar benne „fejezni” valamit, és általa az emberi szellemhez akar beszélni, és ebből értelmet és jelentést szeretne kicsalni. A költészet és az egyéb művészetek közötti különbség ebben a tekintetben abban áll, hogy az utóbbiban a szellemhez szóló tartalom elválaszthatatlan az érzékileg észlelhető alakzatoktól, miközben a költészetben a nyelv relatív önállósággal önmagában megálló birodalmat alkot. A költészet a maga szándékát tekintve túllép a nyelven; a nyelv bennünk egy, a maga jeleitől relatíve leválasztható belső világot szeretne megformálni. [...]

(3) [86] [...] A költészet tartalma ily módon egy egyszerű érzéki kifejezést kap: közvetlenül és természetszerűleg fantáziatestként jelenik meg; a költészet a maga fantáziatestével együtt jelszerű érzékiséget kap a kimondott szótetekben. A fantáziatest a költészet tartalmainak közvetlen, valóságos átvezetése az érzékiségbe; a szótet csak egy olyan jelszerű felület, amellyel a maga fantáziatestébe burkolt költői tartalom nyelvszerűen összekapcsolódik. Így minden költészet fantáziaesztétikum, amely az érzéki észlelés esztétikájával együtt egy nyelvhasználati értelemben vett egységet alkot.

[87] A szótest azonban nem pusztán jelszerű, külsődleges esztétikai mű. Egy kitűnő esztétikai önértékkel is rendelkezik. Még ezt is figyelembe kell vennünk. A szavakhoz továbbra is kötődnek bizonyos hangulatok, amelyek a hallott hangcsoportokban megtalálják a maguk szerves, természetszerű megtestesüléseit. [...]

[88] Kétségtelen, hogy az esztétikában sokszorosan alábecsülték a költészet nyelvi oldalát, és a költői művészet lényegét nagy előszeretettel a belsőbe helyezték. Így Bouterwek a költészetet a belső érzék művészetének, Vischer a puszta fantázia-érzékiség művészetének tekintette. Hasonlóan vélekedik Hartmann is.⁸ Ezért üdvözölni kell Theodor Meyernek a vállalkozását,⁸ hogy a nyelv lényegi szerepének a költészetben belül, különösen a nyelvben lejátszódó belső történések teljesen meghatározott karakterének (amelyen keresztül a költészetet megértjük) nagy szerepet adjon. Eközben természetesen végzetes tévútra került, mivel a fantázia szemléletességét nem ismerte el a költészet feladataként.

(4) Az érzékelésnek több feltételt kell kielégítenie ahhoz, hogy az esztétikai szemlélet alapjaként szolgálhasson. Erről már egy futó pillantás is meggyőzhet.

Az észlelést először is a legélesebb figyelemnek kell kísérenie, hogy az esztétikai élvezet ráépíthető legyen. A futó érintés a pillantással, a felületes behallgatás itt nem elegendő. [...]

Másodszor, az észlelést az érzéki frissesség érzésének kell kísérenie, nem szabad a fáradtságtól és a kimerültségtől szenvednie. Ez nem esik egybe az első feltétellel: az ember érezheti magát eltompultnak a pontos nézés és hallás szempontjából, de mégis rákényszerítheti magát a figyelmes befogadásra. [...]

[89] Ehhez még egy harmadik feltételt is hozzá kell fűznünk, amely ugyan nem elengedhetetlen, de mégis előmozdító hatású. Különösen akkor, ha a hallást és az érzést az érzéki frissesség érzése kíséri, nem hiányozhat a nézésből és a hallgatásból egy bizonyos odaadásra vonatkozó követelmény. Itt tehát a hangulatszerű törekvésekről van szó. Hajlamosnak érezhetjük magunkat a nézésre, vagyis valami vonz minket a nézéshez. Minden eleven esztétikai élvezetben az észleléshez hozzá kellene fűznünk ezt a törekvést. [...]

1. Referátum, Volkelt II, 1.

Az érzéki észlelés mint esztétikai fundamentum. / A költészet köztes helyzete a fantáziaesztétikák és az érzéki észlelés között. A „nyelvi-esztétikailag” azonban az érzéki észleléshez tartozik. De a költészetben a „bensőségesség” viszonylag önálló a nyelviséggel szemben. / A szó- és a fantáziatest a költészetben. / A szótest mint közvetlen hangulat-megtestesülés. / Theodor A. Meyer.^{xxii} / Az esztétikai észlelés pszichológiája: (1) kiélezett figyelem, (2) az érzéki frissesség érzése, (3) a „törekvéssel” való kiegészítés.

2. Vita

83. o. Eltekinteni a „fantázia-képződményektől”? Esztétikai tárgyként a fantázia-képződmények is érzékileg adottak.

84. o. Meyerre utalva elfogadni a költészet konstitúcióját a nyelven keresztül, lásd a füzetet.^{xxiii}

85. o. Lásd fent, nagyon fontos a füzetben. Az egészhez lásd a füzetet.

Exkurzus az absztraktum problémájáról, amely ide kapcsolódik, mert ez az érzéki észrevevés bázisának az ellentéte. Itt már korlátozás: mindig aszerint, hogy az ítélet „absztrakt” módon az esztétikai tárgy érzéki bázisára vagy pedig a puszta impresszióra vonatkozik-e. Ez a konfúzió ismeretelméleti alapja.

Az „absztrakt” három fogalma a művészetben:

(1) A viszonylag egzakt fogalom, amelyet a szakma koncipiált meg: az „absztrakt festészet”, Léger, Kandinszkij, az absztrakt költészet, mint *nem-tárgyas* költészet. Ez összefügg az autonóm teremtő szubjektum problémájával. Az „absztrakt” terminusának paradox használata éppen itt válik teljesen nyilvánvalóvá. Mert egy másik értelemben éppen az „absztrakt”, azaz Stramm, a dadaisták, Schwitters stb. költeményei nagyon is konkrétak, ugyanis nincs semmiféle fogalmi kiterjedésük, bennük nincs semmiféle általánosság egy fogalmi egységgé összezárván, hanem pusztán önmagukért állnak, mint a zene. Absztraktról itt csak annyiban lehet beszélni, amennyiben eltekintünk a tárgyi korrelációtól. Az absztrakt művészet problémáját nem szabad *in extenso* felvetni. De a lehetőséget természetesen el kell ismerni. A szubjektum–objektum-probléma egyoldalúan szubjektív feloldásának vádját általában nem jogos, mivel a tárgyi mozzanatok a tiszta görbékké átalakított formákban visszatérnek; amíg a képzeteink valami valóságosra vonatkoznak, addig egy ettől való elszakítás nem lehetséges. A puszta dekoráció veszélye immanens festői okok miatt különösen kézenfekvőnek tűnik, és a festészetnek egy szélesebb, nem-tárgyas önkibontakozása a zene analógiájára (úgy tűnik) nem adott. Eközben döntő jelentősége van annak, hogy a festői anyag és a festői tárgyiasság nem értelmezhetők természeti jelenségekként, vonalakként és görbékként, ahogy azt az absztrakt festészet pedig szeretné, hanem csak történetileg. Az absztrakt festészet problémája ezért véleményem szerint úgy vetendő fel, hogy a sorsa attól függ, hogy mennyire képes arra, hogy a vonalait kioldja a természeti játékból és történelmi jelentéssel töltsse föl. Természetesen itt a dialektikán belül vagyunk, mert az absztrakt festészet látszólagos matematikai természeti anyaga maga is történetileg létrehozott, és ezért egyszer talán egy történeti titkosírásként fogjuk tudni értelmezni. A pszichés immanencia, a történetiség és az absztrakt festészet összefüggésének problémája, már a szürrealisták néhány művében, de egyébként már Kleenél és Feiningernél is megjelenik.

(2) Az „absztrakt” kritikailag legitim fogalma azt jelöli, ami az anyagban nincs megformálva. Eközben az ellenvetés csak a megformáltra mint olyanra vonatkozhat, de sohasem vonatkozhat a műalkotásban megformált tárgyiságra. Az utóbbi bizonyos körülmények között egy nagyon magas absztrakciós szintet érhet el. Erről a mindenkori történelmi helyzet dönt. Ezt a mozzanatot azonban a kritika gyakran elmossa; a kritika megfogalmazza a mű absztraktságának vádját, ahol viszonylag absztrakt tárgyról van szó. De hogy milyen keveset lehet elérni az absztrakt és a konkrét megkülönböztetésével a vélt és a tárgyas értelmében, hogy milyen szorosan kötődik a

képződményhez, azt éppen a barokk sorsa mutatja, amelyben az allegória állítólagos absztraktsága ma egészen más fényben mutatkozik meg.^{xxiv} De a kulcsot a maga mély terében mindig a megformált mű alkotja.

(3) A művészetbeli „absztrakt” leggyakrabban használt fogalma ellentétben áll az érzéki tetszetősség fogalmával. Így például egy olyan zenét, amely érzékileg nem vonzó, nagyon szívesen nevezik „absztraktnak”. Itt emlékeztetnünk kell a művészetben rejlő érzéki alap fogalmának kétértelműségére, amely néha szenzualisztikusan izolálva van, néha pedig helyesen a tárgyiasság konstitúciójának értelmében jelenik meg. Csak az izolált felfogás szempontjából dönt a „vonzerő”. Másrészt azonban itt is végre kell hajtanunk azt a korlátozást, mely szerint a megjelenő objektum testies oldalát, az úgynevezett érzéki tetszést nem lehet olyan könnyedén tagadni, mint ahogy az a kanti-schilleri esztétikából következni látszik. Csakhogy a testiség fogalmát a művészetben, mihelyt az mérhetővé válik az érzéki tetszés ideálján, magát is történelmileg kell értelmeznünk. Önök itt betekintést kaphatnak az esztétikai perverzió fenomenjének történelemfilozófiai struktúrájába, amellyel a közkeletű esztétika mint egy szitokszóval operál. A testiség problémáján mérve a műalkotások perverziójának pillanatai mindig azokat a pillanatokat jelölik, amikor a történelmi mozgáson keresztül az érzéki kvalitások – amelyek eddig az örömtelenséget látszottak hangsúlyozni – az örömteliségbe csapnak át. A perverzió, és ezzel együtt az érzéki tetszés maga is, nem természeti, hanem inkább történelmi jelenség. Az érzéki tetszés eszméjéhez, amelyet nem szabad teljesen feladni, csak a történelmi ingenium orientálódhat. De ez rögtön beleszökken egy dialektikába, aminek következtében nem képes konstans normákat felfedezni. Úgy tűnik nekem, mintha az érzéki tetszés eszméje valóban mint egy idea lebegne a művészet fölött, anélkül, hogy valaha is egyértelmű és adekvát módon beteljesülne. Azt mindenesetre ki merem mondani, hogy például azok a harmóniák, amelyeket mint rosszul hangzókat kiátkoznak, nekem bizonyos körülmények között – eltekintve az úgynevezett összefüggésektől – örömtelinek tűnnek. Az ízlés perverziójának történelemfilozófiai problémáját ezzel fölvettem ugyan, de még nem válaszoltam meg.

^{xxii} Theodor A. Meyer, *Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901. Ebbe a műbe Adorno Volkeltnél ütközött bele, ő nagyra becsülte, és mind a *Zum Gedächtnis Eichendorffs* című tanulmányban, mind pedig az *Esztétikai elméletben* idézi.

^{xxiii} Egy olyan füzetet, amelybe Adorno a témáról feljegyzéseket készített; a hagyatékában nem sikerült fellelni.

^{xxiv} Utalás Benjamin, *A német szomorújáték eredete* című művére (Berlin 1928), amelyet az az egyetem, amelyen Adorno az előadásait tartotta, habilitációs írásként elutasított. E könyv tartalmazza az allegória „történelemfilozófiai megmentésének” koncepcióját.

Nyolcadik kollégium (1932. február 8.)

**Probléma: az érzékek ontológiája; a testiség a művészetben;
az érzékek és az eldologiasodás**

(1) Ha az érzéki észlelések különböző csoportjait arra a jelentőségre tekintettel akarjuk megvizsgálni, amellyel az esztétikai viselkedés számára rendelkeznek, akkor először is, hogy ne jöjjön létre felfordulás, bizonyos megkülönböztetéseket kell tennünk. Az esztétikai szemléletben és élvezetben különböző érzetek szerepelnek, amelyeken keresztül számunkra nem jön létre az esztétikai tárgy a maga érzéki jelenvalóságában és valóságában. Ha ránézünk egy magas, karcsú fenyőfára, vagy egy a fűben megbúvó ibolyára, a megélésünk olyan magas szintet érhet el, hogy bennünk határozott nyújtózkodási és lehajlási érzetek jönnek létre, még akkor is, ha csak nyomszerűen vagy kezdetlegesen is. Ezek az érzetek – bármilyen erősek is legyenek az eleven és intim esztétikai élvezet számára – mégsem tartoznak a tárgyak érzéki megjelenéséhez. A fenyőfa nem nyújtózkodik, és az ibolya nem hajol le valóságos értelemben. A szóban forgó mozgásérzékelések nem egy tárgy részeit vagy oldalait szolgáltatják, hanem inkább csak a szimbolikus beleérzést. Erről egy későbbi helyen kell beszélnünk. Itt csak azt szeretném kiemelni, hogy az érzetek, amennyiben a szimbolikus beleérzés részeként előfordulnak, kívül esnek a témánk összefüggésén.

A dolog megint másként áll a következő esetben. Ha egy lépő, futó, valamit megfogó, valamit ellökő embert – legyen az a valóságban vagy egy képen – egy művészi pillantással szemügyre vesszük, akkor – sokkal gyakrabban, mint a fenyőfa és az ibolya esetében – valóságos mozgásérzet-kezdemények jönnek létre bennünk. [...] [93] Kétségtelen, hogy a mozgásérzetek itt közelebb állnak az esztétikai tárgyhoz, mint az első esetben. De itt sem tartoznak a közvetlen valóság érzéki oldalához, hanem ennek egy kiegészítő oldalát alkotják. [...] A jelenlegi vizsgálódásunkban az érzeteknek ezt a csoportját is figyelmen kívül hagyjuk.

És megint másképp áll a helyzet egy harmadik esetben. Itt közös érzékelésekről van szó. Az esztétikai vizsgálat gyakran olyan színezetet ölt, amely a testi frissességből, könnyedségből, erőből, egészségből adódik, és csak az akadémiai homály képes arra, hogy ebben az esztétikai hangulat beszennyezését lássa. De a testi borzongás és a testi nyugtalanság érzései az esztétikai viselkedésnek számos esetben bizonyos színezetet adnak. Nem kell szót vesztegetnünk arra, hogy ezek a közösségi érzékelések nem alkotják az esztétikai tárgy érzéki oldalának részét. Ezek sokkal inkább az esztétika szubjektív kicsengéséhez tartoznak. [...]

(2) De még egy másik különbségre is emlékeztetnünk kell, hogy az érzéki észrevezés részesedése a közvetlen esztétikai tárgy létrejöttében világosan napfényre kerüljön: különbséget kell tennünk az elképzelt és a valóságos érzetek között. Különös tekintettel azokra az érzetekre, amelyeket általában alacsonyabb rendűeknek nevezünk; ez a megkülönböztetés rendkívül fontos. [...]

[94] A reprodukált érzetek egész tágas szférája itt természetesen figyelmen kívül marad. Itt azt a kérdést kell felvetnünk, hogy az esztétikai tárgyak közvetlen érzéki valósága hogyan áll össze? Itt természetesen csak valóságos érzetekről lehet szó. [...]

(3) Már az egész esztétikai szféra futólagos áttekintésekor is szemünkbe tűnik az a kétségtelen tény, hogy minden esztétikai tárgy vagy alak- és színészlelés vagy hallásészlelés vagy a kettő összekötése (gondoljunk csak a színművészetre); és ezzel szemben a többi érzék sem külön-külön, sem együttvéve nem tud esztétikai tárgyat alkotni. Nincs olyan műalkotás, amely csak szagokból vagy ízekből, vagy tapintási és hőmérsékleti érzékelésekből állna. [...]

[96] Ha az alacsonyabb rendű érzékek részesedése kapcsán (e rövid kifejezéssel a kényelmesség kedvéért a szagot, az ízt, a hőmérsékleti és a tapintási érzéket és ezek együttesét akarom összefoglalni) világosságot akarunk teremteni, akkor előbb arra a kérdésre kell válaszolnunk, hogy miért van kitüntetett szerepe a látás- és hallásérzékelésnek. [...]

(4) A látás és a hallás más érzékekhez képest mindenekelőtt azért kitüntetett, mert szabályszerű feltételek közepette nem érezzük a külső ingereknek a testiséggel való egybeesését. Az alakok és a színek világa úgy áll előttünk, mint valami odavarázsolt; az út, amelyet a fénysugarak a szemem keresztül bejárnak, és ezek felmerülése a retinán, semmiféle testi érzékelésen keresztül nem tűnik ki. [...] És a hangok birodalma hasonlóan áll szemben velünk, anélkül, hogy a szokásos feltételek alapján a testiségünknek a feltoluló ingerekkel való összefonódásából valami érezhetővé válna. Ha közvetlenül a füleink környékén szólal meg valami, semmit sem értünk. Távol a testünktől, tőle elválasztva jelenik meg előttünk a szem és az orr világa. Ezek a közvetlen testi szükséglet semmiféle érzésén keresztül sem jellemezhetőek. Úgy van, ahogy Schiller mondja: a szem és az orr számára felmerülő anyagot az érzékek tovább görgetik.

Ez a tapintásnál egészen másképp van: itt a testi dolgokat és folyamatokat a közvetlen bőrérzékeléssel érzékeljük. [...] De még akkor is, ha a dolgokat hidegnek vagy melegnek érzékeljük, érezzük a közvetlen érintésünket. A szaglás ezzel szemben egy köztes helyet foglal el. Az illatok körüllegenek minket, anélkül, hogy éreznénk az ingerlő anyaggal való találkozást. [...]

Összefoglalva tehát azt mondhatjuk, hogy a látás és a hallás esetén az érzékelés az anyag érzése nélkül játszódik le; a tapintás, az ízlés, a hőmérsékletérzékelés esetében ezzel szemben az érzékelés egyúttal az anyag érzését is jelenti; a szag közepén áll.

Ebben az előnybenrészesítésben – amellyel a látás és a hallás a testiség- vagy, ami ugyanazt jelenti, az anyagérzékelés vonatkozásában rendelkezik – rejlik annak fő oka, hogy ez a két érzékünk a tulajdonképpeni esztétikai érzék. A látásban és a hallásban a tárgyak nem jönnek közel a testünkhöz, nem fonódnak egybe a test-érzékeléseinkkel, nem válnak anyagilag érezhetővé. Ezért a látás és a hallás talaján kibontakozhat az a sajátosan szabad, lebegő, vágnélküli hangulat, amely – ahogy majd látni fogjuk – nélkülözhetetlen az esztétikai szemlélet és az érzékelés számára. Az ízelelés, a tapintás és a hőmérsékletérzékelés ezzel szemben úgyszólván a testünkhöz tapadnak; az ingereik közvetlenül anyagilag érzékelhetőek. Ezért itt a művészi szabadság, a sajátos érdeknélküliség – amely döntő jelentőségű minden esztétikai viselkedés számára – gyakorlatilag lehetetlen. [...]

(5) Még valamit meg kell gondolnunk, ami szorosán összefügg az alacsonyabb rendű érzékek anyagkarakterével. Ezek területén van egy sor kellemetlen érzékelés, amelyekben van valami felzaklató és visszataszító. [...] Létezik számos olyan hallási és különösen látási észlelés, amelyekben a hang vagy a látott érzékisége egyáltalán nem érezhető. Ennek következtében a két magasabb érzék még inkább alkalmas arra, hogy egy szabad művészi hangulattal rendelkezzen. Semmiféle érzéki öröm vagy örömtelenség nem tolszik fel itt a homályból. Ezzel szemben az átszellemített érzések kibontakozásának annál kedvezőbb táptalaja ez. [...]

(6) [99] Az alacsonyabb rendű érzékek azonban még egy lényeges vonatkozásban – túl az esztétikai alacsonyabb rendű értékűségein vagy értéktelenségén – elmaradnak a látás és a hallás mögött. A most megnevezendő különbség ugyan a látás és a hallás esztétikai elsőbbségének nem a döntő oka, de ezt a helyzetet mégis előmozdítja és megszilárdítja.

A látás és a hallás képesek arra, hogy számunkra észlelési összekapcsolásokat kínáljanak, amelyek mind egészként, mind részként határozott és világos érzéki benyomást okoznak, határozottan és világosan belénk is vésődnek. Ugyanakkor számunkra ezek az észlelési összekapcsolások, részben a közvetlen benyomásokon keresztül, részben az ehhez kötődő tapasztalatok által mint viszonylag önálló, önmagában összefüggő és jelentékeny képződmények lépnek fel. A forma- és a színészlelés területén ezeket az összekapcsolásokat dolgoknak nevezzük. [...]

(7) [100] [...] Az anyagkarakteren keresztül az alacsonyabb rendű érzékek érzékeléseiben egy olyan sajátosságot kell megneveznünk, amely az esztétikai viselkedést [101] a maga gyökerében kezdi ki, és kezdettől fogva lehetetlenné teszi. Ezért – ez következik az első megkülönböztető ismérvből – az alacsonyabb rendű érzékeknek csak akkor tulajdoníthatunk esztétikai értéket, ha a megkülönböztető ismerv (éppen a szóban forgó anyagkarakter) visszahúzódik, hangsúlytalanná, szinte teljesen észrevétlenné válik. [...]

(8) A második különbség tárgyalásakor nem szóltam a tapintó érzékről. A második megkülönböztető ismerv kapcsán ugyanis ez – legalábbis bizonyos részben – az alacsonyabb rendű érzékek sorából kilépve a látáshoz és a halláshoz kapcsolódik. Azt mondom, „bizonyos részben”, amennyiben a tapintási érzék számunkra a tér kialakítását közvetíti. Amennyiben viszont a nyersről, a simáról, a keményről és a puháról, a szárazról, a nedvesről és hasonlókról van szó, a tapintási érzék az alacsonyabb rendű érzékek körébe tartozik.

[...] Emlékeztetnünk kell a tapintási benyomások anyagi természetére. Ez az anyagi a testhez mögöttesként járul, a tapintó benyomásnál azonban annál erősebben lép be a tudatunkba, és csak a testünk határain válik világossá, határozottá, szilárdná és tartóssá. Ami számunkra az érintésen és a nyomáson keresztül válik érezhetővé, az a kitartó ellenállások szilárdan elrendezett világát, a zárt dolgokat hozza felszínre. [...]

(9) Azt a kérdést szeretném felvetni, hogy az alacsonyabb rendű érzékek milyen szinten képesek legyőzni a velük szembenálló nehézségeket.

A fentiek alapján még a szaglással állunk a legjobban. De önálló esztétikai tárgyak a szag alapján sem lehetségesek. [...]

(10) [104] A többi alacsonyabb rendű érzék, mint láttuk, sokkal erősebb anyagi benyomást mutat fel. [...]

Ami az ízlelésérzeteket illeti, úgy például lehetségesnek tartom, hogy egy nemes bor ízlelése bizonyos körülmények között az esztétikai magasságokig anyagtalanítható. [...]

[105] A legnagyobb kihívás számomra, hogy a tapintási érzékelésben az anyagi benyomás észrevétlenné válását lehetségesnek tartsam. Herdernek természetesen más volt a véleménye. Ő a szobrászatot a tapintási érzék művészetének tekintette, és nem a szem művészetének. Az „érzés” – és ez éppen a tapintási érzék – szerinte a látás és a hallás mellett a szépség harmadik kapuja. Lelkesedik a gondolat iránt, mely szerint a szobrok a valóságos megtapintás kedvéért léteznek, és bennünket becsukott szemekkel, a „szent szét-nem-szórt sötétségben” a „jó-formát” „érezni” engedik.⁹ Én ebben a tanításban csak Herder hatalmas melléfogását tudom látni – egy olyan melléfogást, amely egyébként szorosan összefügg ama jelentékeny törekvésével, hogy a szépet elevenen, erőteljesen és intim módon az érzékekből próbálja kifejleszteni.

Arra a kérdésre, hogy a tapintási érzékek rendelkeznek-e tárgyi-esztétikai értékkel, csak egy „talán”-nal tudok válaszolni. Talán vannak olyan személyek, akik a tapintási érzeteiket a teljes művészi odaadás és kedvező körülmények között úgy tudják finomítani, hogy az anyagi eközben láthatatlanná válják. Példaként itt nem tudok önmagamra hivatkozni. De nem szeretném lehetetlennek nyilvánítani, hogy valakinek, akinek az érzékelései Hugo von Hofmansthal vagy Stefan George módján kifinomultak, például egy barack vagy egy narancs esztétikai benyomását a puha héjának megtapintása által növelni képesek. [...]

1. Referátum, Volkelt II, 2.

A különböző érzékelések különbözőképpen viszonyulnak az esztétikai tárgy konstitúciójához. Először is a tárgyhöz közvetlenül hozzá nem számítandó mozzanatok (ilyen a szimbolikus beleérzés) az érzéki benyomások kiegészítői, a testi nüanszok. Mindezt első lépésben félre kell tennünk: az esztétikai tárgyról van szó, a maga közvetlen érzéki jelenvalóságában és valóságosságában. / Továbbá az elképzelt érzetek a valóságosokkal szemben, amelyekre egyedül támaszkodnunk kell. / A látás- és a hallásérzékelés kitüntetett helye. / Az alacsonyabb rendű érzékek jelentőségének problémája. / A látás és a hallás elsőbbségének oka: az objektumot a testiség érzése nélkül adják vissza. A Schiller-idézet 97. oldal fent. Ez pedig éppen azt jelenti: mint dolgot adják vissza. Ez egész másképp van az alacsonyabb rendű érzékeknél. Itt az érzékelés anyagérzék. A szaglás köztes helyzete. / Az alap Volkeltnél: csak a testemtől való distanciában konstituálódik meg a művészet látszatkaraktere. / A hallás és a látás kitüntetett helyzete: (a) visszalépés az örömtől és az örömtelenségtől, (b) leválaszthatóság az örömről és az örömtelenségről. (c) és mindenekelőtt „érthetőség”. Meghatározott és világos észlelés-összekötések, és éppen ezt jelenti az eldologiasodás, Volkeltnél kimondottan az optikai szféra

vonatkozásában, de a kiindulópontját tekintve a zenére is alkalmazható. / Az első nézőpontnak, vagyis a testetlenség nézőpontjának kell döntenie. / A tapintási érzékelés sajátos helyzete: ez dolgokat és objektivitásokat nyújt, de ezek mindig anyagi természetűek maradnak. / A szagérzékelések akcidentális jellege. / Az ízlelés és a tapintás csökkenő esztétikai kvalifikációja. / Polémia Herderrel.

2. Vita

Előre leszögezni: az érzékek emberi-történelmi ontológiájának lehetetlensége. Csak a történelmi funkciónak van jelentősége. Így az érzékszervek rendje, amelyet Volkelt maga megad, lényegileg csat történetileg értelmezhető. Eközben a kánon nem annyira az előrehaladó „átszellemítést”, hanem inkább az eldologiasodást követi. Eközben megfélekedünk a szexuális viselkedési módokról, pedig éppen ezek tanulmányozása kapcsán lehetne az érzékek történelmi rendjét mint előrehaladó szublimálást bemutatni, vagyis a testi ingerek képpé való átalakítását tanulmányozni. De az átszellemítés csak látszat, és tulajdonképpen itt jelenik meg a művészet testiségének problémája. Mert minél inkább distanciáljuk az esztétikai tárgyakat a testtől, annál inkább megmerevednek önmagukban. El kell ismernünk, hogy a műalkotások speciális régiója csak ebben a distanciában jöhet létre. De ugyanakkor azt is el kell mondanunk, hogy ez nem definitív, hanem csak egy nagyon ideiglenes közép egy archaikus és egy jövőbeli funkcionális művészet között.

A Volkelt által kiemelt elemek, mint a szimbolikus beleérzés stb. – amennyiben a műalkotás objektív módon előrevetíti őket – a műalkotás oldalára tartoznak, és ennek érzéki elemzésén keresztül tárulnak fel. Például minden szexuális mozzanat csak ily módon lehet adott. Az érzéki bázis beszűkítése Volkeltnél a pusztá benyomásra; s ezzel elvéti a döntő dolgot. De ugyanennyire esendő az elképzelt és a valóságos érzékelés különbsége. Mert éppen az teszi ki a műalkotásokat, hogy képekként jelennek meg, és minden állítólagos valóságos fenomenalitást bevonnak a képbe, míg megfordítva, minden nem valóságos a maga megjelenésén keresztül a képben esztétikai realitásra tesz szert.

Elismerni a látás és a hallás kitüntetett helyét. Ehhez részletesebben: az eldologiasodás kategóriája, amelynek itt döntő jelentősége van, nem az érzékek testi struktúrájához kötődik, hanem a kategoriális összefüggésen belüli funkciójukhoz. Ez pedig azt jelenti: a zenében, vagyis az objektivált művészi zenében, az eldologiasodás az optikai szférával teljesen ekvivalens módon játszódik le, habár a fülön keresztül a volkelti értelemben nem dolgokat észlelünk, hanem csak érzeteket, mint amilyenek a szaglásnál is adóttak. Csak azért, mert a fogalmi lényeg ezt a érzéket a maga hatalmába kerítette, kaphatnak kitüntetett szerepet a művészet számára. Azt figyelmen kívül hagyhatjuk, hogy rendelkeznek-e különös természeti kvalitásokkal; és ha igen, akkor is csak a történelmi konstelláción *belül*, és nem szabadon lebegve. Mert a dologi lét, amelyet éppen rajta keresztül akarunk közvetíteni, maga is történelmi jellegű; a kérdés pedig éppen az, hogy az akusztikai adatok a szorongás tekintetében ugyanazzal a testiséggel rendelkeznek-e, mint a tapintásiak. Ugyanakkor lehet, hogy a nyílt műalkotásban ez a kitüntetett helyzet megint megtörik, és az optikai adatok, amelyek ma eldologiasodottak, a használat formáján keresztül

megint ráégnék a bőrünkre. A modell: a politikai plakát. Ezért az alsóbb érzékek nem rögzíthetők statikusan, hanem csak történetileg mérhetők. Az ontológiai szempont nincs kizárva, de csak a történelem peremén. Ha nem a dologi, zárt műalkotásból indulunk ki, a funkciója teljesen megváltozik: ezt magunkévá tehetjük.

Példa: az emlékezet és a szaglás.

Itt természetesen a funkciófogalmon keresztül adódik egy döntő fordulat, amelyet végre radikálisan is végre kellene hajtani. A pszichologizmussal szembeni egész vita a fogyasztási oldalról a produkciós oldalra való átmenetre utal. A produkciós folyamatban az alacsonyabb rendű érzékek is benne foglaltnak. Csak a műtárgyat zárják ki, amelyeknek az igazi produkciós alkotásokban meg lenne a helyük.

Ebben az összefüggésben a szobrászat problémája (amelyet Volkelt felvet) kitüntetett jelentőségű. Volkelt elméletének korlátja az eldologiasodás. Ez egy szofizma: valami testileg foglyul ejtetik, miközben dologi kvalitásai vannak. Itt mindenütt fellép az az ontológiai kérdés a háttérben álló érzékek lényegéről, de nem válaszolható meg. Történetileg csak ennyit mondhatunk: a tapintási jelenségeket nem a szellemtelenség zárja ki, hanem csak az, hogy a dologiság értelmében nem úgy működik, ahogy azt Volkelt feltételezte. Ezek az érzékek is ugyanolyan spiritualitásra képesek, mint a többiek. Minden más a produkció oldalára tartozik. A szobrász végig tudja és végig is kell tapintania az anyagot, amelyet ugyanakkor meg is ízlel.

És végül itt fel kell vetnünk azt a kérdést, hogy a döntő, objektív, transzsubjektív tartalmak nem kötődnek-e a lehető legszorosabban az úgynevezett alacsonyabb rendű érzékekhez? Az a megrázkódtatás, amelyet a szagokkal való újratalálkozásakor érzünk, az a megragadottság, amelyet étkezéskor átélhetünk, egy olyan tulajdonképpeni művészet ígérete, amely mind a mai napig nem vált valóra, és meglehet csak a művészet elmerülése árán válhat valóra. De ezt az utat nem lehet archaikusan a szagorgonák megkonstruálásával vagy rá visszanyúlva megvalósítani, hanem csak dialektikusan, amennyiben a magasabb érzékek művészetét egészen az átcsapásig hajtjuk előre. Ebből az alacsonyabb rendű érzékek objektív jelentéseibe való átcsapásból már az impresszionizmusban is benne rejlett valami, és ez minden bizonnyal vissza fog térni. De ezek az érzékek közvetlenül nem idézhetők fel, és minden velük való kísérletezés terméketlen, amíg ők maguk nem lépnek elő abból a képből, amit a dolgok szférájában a magasabb rendű érzékek határoznak meg.

Kilencedik kollégium (1932. február 19.)

Első példa: Goethe: So laßt mich scheinen, bis ich werde [Hagyjatok látszani, amíg leszek], *Wilhelm Meister tanulóévei*:

*So lasst mich scheinen, bis ich werde,
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.*

*Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick,
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.*

*Und jene himmlische Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten,
Umgeben den Verklärten Leib.*

*Zwar lebt' ich ohne Sorg' und Mühe,
Doch fühlt' ich tiefen Schmerz genug;
Vor Kummer altert' ich zu frühe;
Macht mich auf ewig wieder jung.^{xxv}*

1. Konkrét elemzés. Kiindulás a részletekből.

„So” [így]: az előbbieket feltételezi és a maga hirtelen felbukkanásával a költemény nyelvét tételezi. Az „így”-gyel a vers mint cezúra lép fel. Az „így” mint gesztus.

„Scheinen und werden” [látszani és keletkezni], nem lét: a létező, vagyis a természet látszat mint olyan, de jó és a gesztusok kivitelezésével (mint ahogy itt a kezdeté, úgy ott a halálé), a látszat felemelkedik, de nem egy másik „léthez”.

„Schöne Erde” [szép Föld]. Itt van az összerendezettség pillanata. A Föld szépsége a látszat színtere. A szépség a látszatban. A látszás a ruha és a szép konstellációja.

„Jenes feste Haus” [az a szilárd ház]: a természeti mélység mitikus köztes birodalma. Itt a látszat a hűségen belül helyezkedik el (a „szilárd ház”). A látszat hűsége mint nyugalom elvezet az átcsapáshoz.

„Die reine Hülle” [a tiszta burok]: a szépség burok, amely nem burkol be semmit, és a látszatban van. Így válik tartóssá.

„Jene himmlischen Gestalten“ [azok az égi alakok]: a közelség anonimitása: a név, ahogy azt az angyal ruhája rögzíti, kioltódik az elért jelenidőben.

„Nicht nach Mann und Weib“ [nem férfi és nő szerint]. Szemben a szellemi, nemek nélküli szerelemmel. Az összes szerelem közül csak a nemmel rendelkező szerelem ismeri a reményt. De a remény egyedül a nem kétértelműségében tükröződik, ahogy azt pl. Mignon alakjában láthatjuk. A „fragen nicht“ [nem kérdezik] szó szerint értendő. A nemek felett álló entitás nem a nemiség, az érzékiség megszüntetése, amelyet a névben rögzítünk, hanem a kérdés kioltása.

„Keine Kleider, keine Falten“ [se ruhák, se redők]: dialektikus válasz a „Zieht mir weiße Kleid nicht aus“ [ne vessétek le fehér ruhámat].

A szépség mint a látszat az élőben.

A látszat hűsége a halálban, amely a holttestet elkíséri; lásd az együttszenvedő márvány képeket.

A látszat nélküli szépség mint a „verklärter Leib“ [megdicsőült test] jelenvalósága. A meztelen test mint a látszatnélküliség kulcsa.

Az utolsó versszak, a lírikus visszafordulás: a gondolat mintegy elalszik az elért jelen képében. Eközben a tervezet nagyságát a gyermekálomban rögzítjük: a „Sorg“, „Mühe“, „Schmerz“ és „Kummer“ szavak [gond, fáradság, fájdalom és ínség] egy konstallációt képeznek. A szavak nagysága rögzíti a tervezet nagyságát és ezek lírikus elrendezésén keresztül jutunk el a figura kicsinyített mértékéhez.

A szavak absztraktságának különös módja van, amely méltó a goethei „nagysághoz”. A líra közvetlensége csak a konstalláción és a hangon keresztül adódik.

Ezt össze kell kapcsolnunk Mignon alakjával: mert ő a mítosz történelmi megtestesülése. Ez a nemileg kétértelmű név, ez a kétértelmű származás egy felkavaró és a remény elmerülésében felbukkanó természet ősképe. Az eszme és az alak közvetítő konkrétsága, amelyet a német idealizmus gondolt el, itt átalakul a történelmi és az őstörténelmi összehasonlíthatatlanul mélyebb összefüggésévé. Mignon az őstörténet történelmi modellje; és mint minden nagy költői alakhoz a maga történetiségében, ezen a kolduslányon keresztül (aki az ínségtől korán megöregedve, Itáliából jött) hozzátapad a látszat eszméje, amelyet Mignon nevével függetlenül már nem értünk. Ilyen modell Ofélia is; és valószínűleg ez az oka annak a felizgató, a gyermeki tudat szférájába betörő mozzanatnak, ami hozzátapad ezekhez figurákhoz. A Mignonnal való minden találkozás egy újramegtalálás és az újrafelfedezés: mert csak ebben és az ehhez hasonló történelmi alakokban tárul fel számunkra egy olyan őstörténelmi vonatkozás, ami egyébként rejtve maradna.

Talán ez az oka annak is, hogy az olyan alakoknak, mint Mignon és Ofélia nincs irodalmi sorsuk, hanem csakis biográfiai sorsuk van. Ezért van az, hogy róluk újabb és újabb műalkotások születnek stb.

Mignon költeménybeli anonimitása az átmenet anonimitása, és semmi köze az absztrakt anonimitáshoz. Itt emlékeztetnünk kell a „das gute Kind”,^{xxvi} és a „das himmlische Kind” kifejezéseire, amelyek Ottiliára vonatkoznak. Ehhez lásd 102. o. Mignon – csodálatos kép.

2. Nézzük azt az állítást, hogy az összeillőség az összefüggésen mérhető. Emlékeztetés a *Vonzások és változásokra*.

A téma a látszat megmentése. Emlékeztetés a „giccsre” (102. o.) és az affektációra mint a jelentések áttörése a látszatára: 103. o.

A gesztusról: a lényeg az egészen más kifejezése, 103. o. A nemiségben rejlő lényeg kétértelműsége, mint a természet kétértelműsége. Lásd 110. o.

Mignon mitikus természeti lényege: az ingerelhetőség mint érzelem-tan, szoros kapcsolatban a látszat karakterrel. 101. o.: „üdvös életrezdülés”, „a természet ereje”. Döntő: 112. o.

Női ruhák, „utálat”, a halál előtt kiválasztva. Dialektika: amennyiben egy lény lemond a nemiség feletti látszatról (a lemondás problémája), „túl korán” a halál áldozatává válik.

Az idealista esztétika nyelvén, és nagyon paradox módon fogalmazva: Mignon tragikus vétke az, hogy leveti a gyermekruhát. Így központi jelentőséget kap az a tézis, hogy az angyali ruhák, női ruhák. 101. o.

Vágy és látszat, 109. o.

A látszatnak a látszatnélküli jelenbe való átcsapása (mint vigasz: a halál esetében); egészen más helyen, nem a felületi összefüggésben: 113. o.

A köztes állapot formulája, a „kis csend”: a leválasztott szellem.

A fantáziának a dialektikája: 102. o. fent. A kapcsolat mint kategória.

Uo. a színjáték értelmezése ellen, azaz a figurától való elválaszthatatlanság.

Gesztus: Mignon 133. o.

Kritika: Wilhelm elmulasztotta Mignont.

^{xxv} „Hagyjátok meg fehér ruhámat, / míg végleg angyal nem leszek! / Búcsút mondok a szép világnak, / a szilárd lakba sietek. // Majd, hogy csendben megpihentem, / a fény frissen szemembe fut; / hátrahagyom habtsizta leplem, / az övet és a koszorút. // S nekim mindegy, az égieknek, / hogy ki a férfi, ki a nő, / és nem rejt átszellemléteztet / se szűk ruha, se bő redő. // Bár nem nyomasztott gondok súlya, / a sok mély bánat túl hamar / megvénített; hadd legyek újra, / s örök időkre fiatal.” Fordította: Eörsi István. Goethe, *Versek*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1982. 116. o. – A Mignon-Lied szövegét a kiadó illesztette be a műbe.

^{xxvi} *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, 7. kötet, Hamburg, 1950. 515. o. A harmadik könyv első fejezetéről van szó, amely a következő verssel (dallal) kezdődik: „*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, / Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht, / kennst du es wohl? Dahin! Dahin / Möcht ich mit dir, o mein geliebter ziehn! // Kennst du das Haus, aus Säulen ruht sein Dach, / Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach, / Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: / Was hat man dir, du armes Kind getan? / Kennst du es wohl? / Dahin! Dahin / Möcht ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn! // kennst du den Berg und seinen Wolkensteg? / Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg, / In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut, / Es stürzt der Fels und über ihn die Flut: / Kennst du ihn wohl? / Dahin! Dahin / Geht unser weg; o Vater, lass uns ziehn!*”. Benedek Marcell fordításában: „*Ismered a hont, hol citrom virul, / Sötét lomb közt arany narancs pirul, / Kék égből enyhe szél fuvalma ér, / Csöndes a mirtusz, magas a babér? / Ismered-e? / Oda, igen, / Oda menjünk tevéled, kedvesem. // Ismered a házat s oszlopsorát? / Fényes terem és csillogó szobák, / S a márványszobrok rám tekintenek: / Mit tettek véled, te szegény gyerek? / Ismered-e? / Oda, bizony, / Oda menjünk veled, oltalmazóm. // Az égbenyúló hegyet ismered? / Az ösvér ködös úton tévelyeg, / Barlangban ősi sárkányfaj tanyáz, / Szikla zuhan, s nyomában áradás. / Ismered-e? // Oda, csupán / Oda visz utunk – ó menjünk, atyám!*” Goethe, *Wilhelm Meister tanulóévei*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1983. 159. o.

* A fordítás az alábbi kiadás alapján készült: Theodor W. Adorno, „Probleme der Ästhetik. Vorlesung Wintersemester 1931/32”, in Rolf Tiedemann (szerk.) *Frankfurter Adorno Blätter I.*, München: edition text + kritik, 1992. A szöveget lábjegyzetekkel ellátta: Rolf Tiedemann. Tiedemann láb- és végjegyzeteit – itt-ott kiegészítve – átvettem. *A fordító – W. J.*

¹ Wienbarg különösen szenvedélyesen játszotta ki az *Ästhetische Feldzüge* című művében (Hamburg, 1839) az esztétikai érzés és ítélet sokféleségét és változékonyságát egy tudományos esztétika lehetőségével szemben.

² Kant, *Az ítélőerő kritikája*, 5. §.

³ Az esztétika metafizikájával kapcsolatban hasonló véleményt fogalmazott meg Karl Gross is, *Der ästhetische Genuß*, Gießen, 1902. könyvében, Lásd: 4. o. De ehhez érdemes figyelembe venni azokat a megjegyzéseket, amelyeket Friedrich Bouterwek tett a maga *Ästhetik* című művében (2. Kiadás, Göttingen, 1815.), az esztétika és a metafizika viszonyáról, I. kötet, 11. skk. o.

⁴ Fechner, *Zur experimentellen Ästhetik*, Leipzig, 1871. – „Vorschule der Ästhetik”, 14. fejezet.

⁵ Theodor Lipps, *Dritter ästhetischer Literaturbericht. Im Archiv für systematische Philosophie*, 5. kötet, 95. o. *Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg und Leipzig, 1903. 2. és 4. o.

⁶ Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, 2. kiadás, Berlin, 1900. 496. skk. o.

⁷ Bouterwek, *Ästhetik*, 1. kötet, 256. o. – Friedrich Vischer, *Ästhetik*, 534. skk. §. – Hartmann, *Philosophie des Schönen*, Berlin, 1887. 714–715. o., de másutt is.

⁸ Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Leipzig, 1901.

⁹ Herder, *Viertes kritisches Wäldchen*, 2. könyv, 1., 3., 12. fejezet. Lásd továbbá a *Plastik* című írást is.

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/),

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/),

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://cirkart.hu/category/tanulmany/)

Cirka Művészeti Folyóirat | Kiadó: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar

Felelős kiadó: Dr. habil Lengyel Péter | Főszerkesztő: [Hrubi Attila](#)

(<mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>).

Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.

+36 72 501 540 /22875 | [cirkart.hu \(http://cirkart.hu\)](http://cirkart.hu) | art.cirka@gmail.com

(<mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d>) | ISSN 2498-7069



[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es\)](http://www.iris-studio.es) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)