

ESZTÉTIKA SZEKCIÓ

A szekció elnöke: Hörcher Ferenc (PPKE BTK, MTA BTK FI)

A szekció szervezője: Csuka Botond (ELTE BTK)

1. Csanádi-Bognár Szilvia: A műalkotás határa – A vonal és a körülhatároltság értelmezései a XVIII. században

(doktorandusz, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar)

„Es könnte über und gegen das, was Silhouette, Sbozzo, bloßer Umriß, gleichsam ein gezeichnetes Nichts ist, nie so viel Albernes gesagt sein, wenn allen Sehern Sinn beiwohnte, dies Nichts erst in ein treues Etwas zu verwandeln, ihm gerade nie mehr zu geben oder minder darin zu vermuten, als eben nur dieser Umriß, das umschränkte Nichts zeigt. Denn eben dazu sagts so wenig, um, was es sagen soll, scharf, treu und ganz zu sagen.” (J. G. Herder: *Plastik*)

Doktori dolgozatomban J. G. Herder *Plastik* című szövegének a művészeti térről alkotott elképzelését vizsgálom. Ennek a munkának az egyik fejezetét szeretném bemutatni a konferencián a műalkotás körülhatároltságának problémájáról, amelyet Herder a modern múzeumi tapasztalat egyik korai lejegyzőjeként a korábbi évszázadok vonallal és körvonallal kapcsolatos meghatározásainak és vitáinak tükrében tárgyal és értelmez át meglehetősen radikálisan. Előadásomban szeretnék rávilágítani arra, hogy ez a merőben művészetelméletinek tűnő kérdés hogyan válik ebben a szövegben filozófiává.

A XVI. és XVII. század a *disegno-colore* és a Poussin-Rubens pártiak vitájának keretében a *vonal*ról mint a képalkotás, és elsősorban mint a festői térképzés eszközéről beszélt. Az esztétikai tárgyalás kialakulásával párhuzamosan azonban a vonalról folytatott diskurzus a XVIII. századra a műalkotás és a befogadó kapcsolatának és terének értelmezésében kapott helyet, a forma körülhatároltsága a fogalmi megragadhatóság és az etikai állapot kérdéskörének vált a részévé. A vonal jelentőségének kérdése a XVIII. századi művészeti írónál sokszor előkerült, de jelen volt a társasági szórakozás eszközei között is az árnyképrajzolás technikája és a népszerű fiziognómia eszköztárában. A sziluett feltalálását mint a művészet egyik mitikus eredetét is minduntalan felidézték az írók és a képzőművészek egyaránt. Winckelmann körvonal iránti rajongásával egyetemben, sőt ennek hatására is, a sziluettnek a XVIII. század második felében valóságos kultusza alakult ki. Míg azonban

Winckelmann-nál a forma körülhatároltsága az idea fogalmával került összefüggésbe, a weimari körnél egy érdekes ellenállás figyelhető meg a vonal kiemelt szerepével kapcsolatban. Goethénél a vonal a semmi határa, a megragadhatóság illúziójaként kerül bemutatásra, és ehhez az elképzeléshez kapcsolódik Herder megközelítése is. Ahogyan korábban Hogarth analízisében a vonal a szem mozgásának forrása, Schulzernél pedig a nézőpont változtatása okozza a körvonal változását, Herder koncepciójában éppen ez a tapasztalat, a szobor körüljárása teszi semmissé a vonal értékét. Közismert, hogy a *Plastik* műfajanalízise a test és a tapintás kapcsolatát hangsúlyozza, de az elemzők általában nem emelik ki, hogy a szövegben szereplő befogadó nem a felszínt tapasztalja, amelyet – a vonal legfontosabb XVIII. századi teoretikusa – Hogarth héjnak (*shells of lines closely connected together*) nevezett, hanem az *erő* (*Kraft*) élő mivoltát, amely Herder metafizikájának központi fogalma a tér és az idő mellett.

Az előadásban szeretném bemutatni, hogy milyen oppozíciókban határozza meg Herder a saját állásfoglalását a vonal jelentőségét illetően, és ezzel fogalomtörténeti vázlatot adni. Valamint igyekszem tisztázni, hogy hogyan alakul Herder művészetelméletében a szobrászat helyzete a tér és az *erő* meghatározottságában, hogyan értelmezhető ez a forma zártságának évszázados doktrínájával kapcsolatban, illetve hogy hogyan függ össze mindez a fogalmi körülhatároltság és a nyelvi megragadhatóság kérdésével. Szorosan kapcsolódik ehhez, mégsem térek ki a formai zárttság és a moralitás összefüggéseire, mert ahhoz egy másik kimeríthetetlen szerzőt, Schillert kellene segítségül hívnom, és mert ezzel a témával a dolgozat egy másik fejezetében foglalkozom.

2. Hadi Barbara: A dokumentum jelentésviszonylatai – az ikonológia kezdetei

(doktorandusz, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar)

A kép három közönséges funkciója jelen lehet egyetlen konkrét képben is – mondja egy helyen Ernst Gombrich. A kép egyetlen motívuma „*ábrázolhat egy eltört edényt, jelképezheti a falánkság bűnét, és kifejezheti a művész tudattalan szexuális fantáziáját*”, ám számunkra a jelentés három szintje világosan elkülöníthető. A racionális elemzés talaját elhagyva azonban nem érvényesülnek a fent felsorolt distinkciók, hiszen „a képhez való hozzáállásunk elválaszthatatlanul összefonódik a világegyetemről alkotott elképzelésünkkel” (Gombrich 1972).

Az ikonológiai módszer kidolgozásának eredendő intencióját e két – a képi tapasztalatban elválaszthatatlan – megközelítés teoretikus egybefogása jelenti, melyek összekapcsolása eleinte az adott mű lehetséges „esztétikai rekonstrukciójának” (Panofsky 1940) ígéretével lép fel. Panofsky célja kezdetben a totális művészeti jelenség-együtteseknek mint eszmei egységek értelmének megragadása, vagyis olyasvalaminek, ami „immanens értelemként” a művészeti jelenségekben „benne van”. A jelenség-együttesek immanens értelme azonban – minthogy minden szándékról leváló *alakulatokkal* állunk szemben – csupán olyan *a priori* művészettudományi fogalmak által lennének feltárhatók, melyek a mindenkor művet az effajta szemléletben adott kategóriák történeti megvalósulásaiként vizsgálják. Csakhogy a mű e *helyes* megértésének feltételét Panofsky egyúttal a dokumentumnak nevezett hagyomány korrekciós tevékenységében jelöli meg, ahol a dokumentum a mű tisztán fenomenális megértésének biztosítékaként van jelen. A végső, immanens értelem megragadása pedig észrevétlenül a dokumentumok helyreállító tevékenységére vetül, s egyszerre a mű által kiváltott eredeti hatás helyreállítódásának feltételezésével is társul (Panofsky 1921).

Ezzel egy időben Panofsky Rembrandtról írott tanulmányában kijelenti: a művészettörténész számára nem az az érdekes, hogy Rembrandt egyáltalán érdeklődött a zsidó jelleg iránt, mint inkább az, hogy ez az érdeklődés hogyan *dokumentálódott* művészi fejlődése során (Panofsky 1921). Vagyis a történész feladata egyszerre annak feltárása, ami és ahogyan (1) a művészi kifejezés révén dokumentálódik, s egyúttal ami (2) a dokumentum hagyományán végzett munka által a befogadó számára, mint (3) dokumentum megmutatkozik.

Az ikonológiai értelmezés egyik legproblematiszabb elemét a befogadó számára adódó *dokumentumértelem* (Panofsky 1932) elgondolása jelenti, melynek megértéséhez leginkább a köré épülő, és egyúttal a módszer kidolgozásához vezető fogalmi apparátus módosulásainak feltárása vezethet (Riegl, Simmel, Cassirer, Mannheim). A dokumentum-értelem terminusát Panofsky Mannheimtól veszi át, aki a kifejezés-értelem és a művészi kifejezés feszültségében rögzíti a dokumentum analízisének kulcsát. Panofsky ugyan elfogadja e javaslatot, de visszalép a kifejezés-értelem elsőbbségéhez, hiszen a mannheimi elképzelés megértésekor egy végső, immanens értelem *helyes* megértésének és feltárhatóságának elgondolását, s egyúttal a lehetséges „esztétikai rekonstrukció” jelentését is újra körül kell határolnia.

Az előadás során ennek a folyamatnak a töréspontjait igyekszem megvizsgálni Panofsky egyes szövegein keresztül, ahol a szerző a dokumentumértelemhez való megérkezés

során már nem egy „eredeti történeti értelem” lehetséges rekonstrukciójának eszközeként tekint a műre, hanem egyenesen minden végső, immanens értelem feltárhatóságának eszméjével áll szemben. Az előadás vezérfonalát a dokumentum értelmezésének artikulálódása jelenti, ahol épp a dokumentum hagyományának a művészettudományi módszerbe való integrálhatatlansága hívja fel Panofsky figyelmét a dokumentum történetiségének sajátosságaira, melyeket a térformálás vagy a gesztusrendszer rögzült sémái láthatóvá tehetnek, de ahol a mű történeti jelentőségét nem egy eleve adott lényegiség effajta megközelíthetősége jelenti. E folyamat megértéséhez éppúgy szükségesek Panofsky műelemzései, mint elméleti munkái, ahol a fogalmi apparátus feltárása – a fent említett szerzők segítségével – csak ilyen elemzések tükrében válik érthetővé.

3. Balogh Dávid: Neo-avantgárd és politika a szituacionista mozgalomban

(doktorandusz, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar)

Előadásomban a Guy Debord köré szerveződő, az 1968-as párizsi diáklázadások alkalmával kulcsfontosságúnak bizonyuló szituacionista mozgalom eszmetörténeti vizsgálatára tennék kísérletet egy olyan szempontból, ahonnan a csoport művészeti és politikai orientációi lehetőleg egy egységes keretben lennének felvázolhatók. Ez azért is tűnik fontosnak, mert a csoport tevékenységével foglalkozó irodalomban nagyrészt kétféle csapásirányt figyelhetünk meg. Az egyik oldal leginkább a művészettörténethez való hozzájárulásukkal foglalkozik: Debord filmjeivel, az azokban és a csoport folyóiratában használt módszerekkel („*détournement*”), egyéb művészeti gyakorlatokkal („*dérive*”, „pszicho-geográfia”), vagy a kultúrtörténeti elődökhöz (dada, szürrealizmus) és utódokhoz (intézménykritikus művészet, punk) való viszonyt helyezi vizsgálódásai középpontjába. A másik oldal pedig elsősorban a politikai stratégiát látja Debord-ban: elméleti és gyakorlati munkásságát leginkább az általa felhasznált szerzőkön (Marxon, Lukácson) keresztül érti meg, olyan elméletként kezelve a leginkább *A spektákulum társadalmában* körvonalazott társadalomkritikát, mely egyenes ági leszármazottja a korai, „humanista” Marx elidegenedés- és árufetisizmus-elméletének. A két megközelítés elkülönítésének létjogosultsága mellett szóló legfőbb érv az, hogy a mozgalom legfőbb sajtóorgánumának számító *L’Internationale Situationniste* is tendenciáját tekintve két korszakra osztható, egy korai kultúra- és művészetorientált, majd egy későbbi politikaorientált szakaszra.

Úgy gondolom, amellet, hogy mindkét fenti olvasatnak megvannak az elévülhetetlen érdemei abban, hogy felfoghassuk a mozgalom és a szerzők jelentőségét, leginkább akkor látjuk helyesen a jelenséget, ha integráljuk a két megközelítést, és olyan kérdésekre keressük a választ, mint a következők: hogyan teszi egy alapvetően a marxi filozófia által ihletett elmélet indokolttá a hétköznapi élet művészetként való felfogását, milyen viszonyban áll mindez a hivatalos politikával és művészettel, illetve hogyan jelenthetett mindez forradalmi programot a második világháború utáni Európa egyik legdinamikusabban fejlődő országában?

A válasz kidolgozása szorosan kapcsolódik a konferencia központi témájával szolgáló autonómia és cselekvés fogalmakhoz. Debord-ék gondolkodásában ugyanis az a marxi meglátás, hogy a kritikai filozófia szükségszerűen kivezet a filozófiából, hogy tényekre tényekkel válaszoljon, találkozik egy olyan művészetfelfogással, mely elsődleges feladatának nem műalkotások létrehozását tekinti, hanem a hétköznapi élet autonómiájának visszaállítását, annak művészi formálásán keresztül. Így azt mondhatnánk, hogy a szituacionisták programjában a művészetfelfogás lesz a közvetítő a forradalmi elmélet és gyakorlat között, ezért amit a csoport első korszakának írásaiban látunk, az csak a művészeti és kultúrkritikai oldala annak, aminek később politikai vetületét látjuk, a kettő egymás nélkül majdhogynem értelmetlen. Mint látni fogjuk, ez az elemzés a csoport radikalitását is nyilvánvalóvá teszi, hiszen a hétköznapi életnek ez a művészeti gyakorlatként való felfogása a késő kapitalizmus által felkínált életformák egyikével sem kompatibilis szerintük, így ezt a programot élesen meg kell különböztetnünk attól, amire „az életmód forradalma” címkével szokás utalni. Erre akkor nyílik lehetőségünk, ha legalább röviden megvilágítjuk, milyen kapcsolata van mindennek például Hegel kultúrafelfogásával és az avantgárd művészetek kritikai vizsgálatával.

4. Zámbo Kristóf: Anyag, *apparition*, autonómia

(doktorandusz, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar)

Adorno művészet-felfogásának egyik központi belátása, miszerint a művészet egyszerre autonóm és társadalmi tény, magától értetődően veti fel a társadalom és a művészet közti közvetítés kérdését – amelynek tisztázására az *Esztétikai elméletben* Adorno jól láthatóan hatalmas erőfeszítéseket tesz. Az *Esztétikai elméletet* olvasva világossá válik – és ez az Adorno-recepció számára teljességgel triviális –, hogy a közvetítés kérdésének megválaszolásában Adorno anyag-fogalma válik kulcsfontosságúvá. Adorno világossá teszi,

hogy a művészet és a társadalom közti közvetítés nem valami külsődlegesen játszódik le – vagyis nem valamifajta közvetítő közegen keresztül – hanem „magán a dolgon belül”, a szubjektív formaadás anyagának társadalmi determinációja révén (Adorno 1968, 221.). Ugyanakkor az anyag nem valami olyasmi, ami a művészet számára minden további nélkül a rendelkezésére állna, az anyag társadalmilag meghatározottként követelményeket támaszt a művészettel szemben. Ennek megfelelően tehát a művészi megformálás – miközben a művészet autonómiájából adódóan saját mozgástörvényeit követi – a társadalommal is összhangban áll.

Ahogy Peter Bürger is felhívja rá a figyelmet, a művészi anyag társadalmi meghatározottsága garantálja, hogy a művészet autonóm fejlődése összhangban legyen a társadalmi folyamatokkal (Bürger 1980).

Annak ellenére, hogy az anyag fogalma döntő szerepet játszik Adorno művészetelméletében, a műalkotás eminens megjelenési formájaként – szemben a jelenség pusztá fenomenalitásával – az *apparition* jelöli meg, az égi jelenséghöz hasonló feltűnést, amelyhez legközelebbi rokonságban a tűzijáték áll. Ahogy az *Esztétikai elmélet*ben írja Adorno: „A műalkotások szempontjából prototipikus a tűzijáték jelensége, amely [...] empirikusan megjelenő, de mentes a tartamként értett empiria terhétől, égi jelenség és egyben elkészített dolog, baljós jel, felvillanó és eltűnő írás, amely mégsem olvasható jelentése alapján.” (Adorno 1970, 125.) Vagyis azt találjuk, hogy *apparition*ként a tűzijáték valamilyen elkészített dolog, mégis mentes a pusztán empirikus anyagságtól. Az *apparition*ban a mozzanatszerű összpontosul, és tartósnak mutatkozva teszi a műalkotást képszerűvé (*imago*). A tartósként megmutatkozó mozzanatszerű a műalkotás saját belső ideje, ami azonban történelmileg meghatározott. Hiszen – ahogy Adorno néhány oldallal később írja – „műalkotásokat elemezni annyit tesz, mint ráeszmélni a bennük megőrzött immanens történelemre” (Adorno 1970, 132.).

Előadásomban a társadalmilag és történelmileg meghatározott anyag és az *apparition* közti nyilvánvaló feszültséget kívánom megvizsgálni, különös tekintettel arra, hogy a műalkotás *apparition*-jellegének felismerése hogyan teszi lehetővé Adorno számára, hogy egyszerre őrizze meg a művészet autonómiáját, és annak a társadalommal szemben kritikát kifejtő társadalmi mivoltát.

5. László Laura Csengelle: A labirintus útjai Italo Calvino műveiben

(MA hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar)

Előadásom fókuszában a posztmodern irodalmi labirintus áll, és annak különféle megjelenésmódjai Italo Calvino (1923-1985) elméleti és szépírói munkásságában. A motívum jelentősége vitathatatlan a posztmodern irodalmi kísérletezések korában, azonban maga a kép mibenléte és sajátos természete nem tisztázott, homályos és „bűvös” aura lengi körül – e problémák nyomában jár a jelen dolgozat.

A labirintusról értekezni kihívás, hiszen metaforikus, avagy megépített változatában végigfut az egész kultúrtörténeten, Thészeusz mítoszától a modern útkeresés tapasztalatáig – talán mert a léthez esszenciálisan kapcsolódó képzeteket idéz: az ókorban termékenységalakzatként tisztelték; vagy azért, mert természetes képződmény is, például barlangrendszerek formájában. Minotaurusz, a szörny birodalma, de az ember önmegismerési folyamatának allegóriájaként is felfogható – az eltévedés, kóborlás, a kiút megtalálása és elvesztése hol a világi élvezeteket/kísértés tereit (keresztény középkor), hol a szerelem kiszámíthatatlanságát (reneszánsz), a világegész modelljét (barokktól a romantikáig) majd széthullását (modernitás) reprezentálja. Fontos azonban, hogy a labirintus mindig is alapvető irodalmi motívum volt, melynek elemzése alakíthatja a szövegekkel kapcsolatos felfogásunkat.

E hipotézis nyomvonalán az képezi tehát vizsgálat tárgyát, hogy a posztmodernben miként alakul ez a felfogás – hogy a labirintus miért lehet jellemző „mintázat” a szövegalakítás szintjén is, hogy milyen módon válik az olvasó kívül-léte, „biztos helye” belüllétté, bizonytalanná, s az olvasás folyamata a fikció erdejében való barangolássá. A gondolatmenet mellett érvel, hogy a labirintus, és vele Calvino szövegei, túlmutatnak a pusztán elveszettség-tapasztalaton, s hogy a kép nem pusztán metafora, hanem szövegépítési stratégia, amelynek döntő szerepe lehet a hagyományos szerző-olvasó viszony újrastrukturálásában.

Ennek megfelelően az előadás különbséget tesz labirintus és labirintus között, kísérletet tesz definíciók, etimológia, tipológia felállítására, majd szöveg és labirintus egységének kérdését és lehetséges okait taglalja, hogy később árnyaltabban vehesse szemügyre a posztmodern széttört szövegtereit – ehhez azonban a térbeli fordulat néhány elmélete is alapként szolgál. Feltételezhető ugyanis, hogy a jelenséget az 1960-as évekre datálható szellemi „forradalom” vagy „dimenzióváltás”, a *Spatial Turn* kontextusában is érdemes megvizsgálni, valamint annak hatásait a posztstrukturalista szövegelméletekre.

Calvino, mint a kortárs szellemi irányzatokra érzékeny *poeta doctus*, e kérdéseket teoretikusként is megközelítette, labirintus-értelmezéseit így nem lehet figyelmen kívül hagyni. Hogy az elmélet miként valósul meg a „gyakorlatban”, vagyis a szépirodalom terepén, két jellemző művön keresztül kerül bemutatásra. *Az egymást keresztező sorsok kastélya*, valamint *A láthatatlan városok* című novellafüzérek nagyszerű lehetőséget nyújtanak a probléma tárgyalására, amelyben az író speciális labirintusalkotásának különféle „technikáira” (pl. kombinatorika, végtelen regresszus stb.), megjelenésmódjaira, struktúráképző erejére irányul a figyelem. S végül talán a kérdés is feltehető: kijuthatunk-e még valaha a szöveghálóból, avagy kizárhatóak-e a lezárások.