

A „MŰVÉSZET VÉGE” DILEMMA  
MŰVÉSZET/FILOZÓFIA-TÖRTÉNETI DISKURZUSÁRÓL



**(Részlet a szerző „Kultúr-, művészetfilozófiai és esztétikai továbbgondolások” c., 2021-ben megjelent könyvéből.)**

Folyton változó, fordulatokat, válságfolyamatokat hordozó, instabillá vált világunkban az ezredfordulót övező egy-két évtizedben a legkülönbözőbb „vég” teóriák hirtelen gyarapodására figyelhettünk fel. Ha az európai kultúrára vetünk egy pillantást, nemcsak az irodalomtörténet<sup>2</sup> és a művészet-történet végét,<sup>3</sup> Oswald Spengler óta folyamatosan az európai kultúra végnapjait,<sup>4</sup> hanem már a történelem végét is bejelentették.<sup>5</sup> Mindezzel párhuzamosan egy folyamatos „vég nélküli vég”-et is prognosztizáltak, egy olyan folytonossá váló „*posthistoire*” állapotot, mely a lineáris fejlődés lezárulását jelenti, amikortól az alapstruktúrák már nem változnak, az értékek már nem gyarapodnak, hanem inkább ismétlődnek.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> 1 Dr. habil. Máté Zsuzsanna esztéta és irodalmár, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz - Művészet-történet Tanszék tanára.

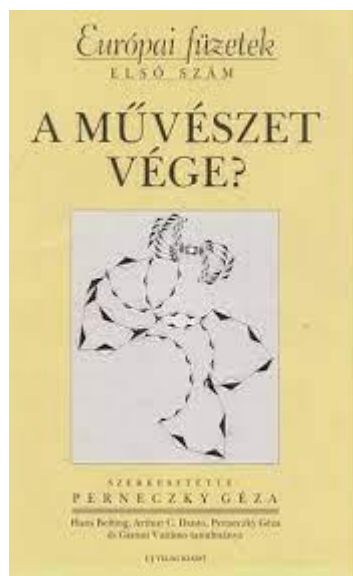
<sup>2</sup> JAUB, Hans Robert: *Recepcióelmélet - esztétikai tapasztalat - irodalmi hermeneutika*. Vál., szerk., utószó: Kulcsár-Szabó Zoltán. Budapest, Osiris Kiadó, 1997, 36-85.

<sup>3</sup> BELTING, Hans: *A művészet-történet vége és napjaink kultúrája*. Ford. Kiss Zsuzsa. In: *A művészet vége?* Szerk. Pernecky Géza. *Európai Füzetek*. Első szám, 1999, 36-47.

<sup>4</sup> SPENGLER, Oswald: *A nyugat alkonya, II, Világtörténeti perspektívák*. Ford. Csejtei Dezső. Budapest, Európa Kiadó, 1994.

<sup>5</sup> FUKUYAMA, Francois: *A történelem vége és az utolsó ember*. Ford. Somogyi Pál László. Budapest, Európa Kiadó, 1994.

<sup>6</sup> CSEJTEI Dezső – JUHÁSZ Anikó: *Történelem – kulcsra készen?* Veszprém, Veszprémi Humán Tudományokért Alapítvány, 2000, 25-26., 104.



Perneczky Géza *A „művészet vége” – baleset vagy elmélet?* terjedelmes tanulmánya nyújtotta az eddigi legátfogóbb gyűjteményes áttekintését a „művészet-vég” elméleteknek, kitekintve mind a művészettörténet, mind a kortárs művészet felől megfogalmazható „halál-darabkák”-ra, egyben bevezetőjeként is az általa szerkesztett antológiának, benne Hans Belting, Arthur C. Danto és Gianni Vattimo „művészet vége” témájú művészetfilozófiai írásaival.<sup>7</sup> Danto (2013-ban elhunyt) amerikai művészetfilozófus a *Történetek a művészet végétől* tanulmányában Belting német művészettörténésszel folytatott egy korábban megkezdett diskurzust, aki arra a következtetésre jutott *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája* munkájában, hogy maga a művészettörténelem feltételezett léte – miszerint a művészetek története az események jól követhető láncá szerint narrativizálható és egyben egy lineáris fejlődési rendbe állítható – hamis paradigma, amivel szakítani kell. Danto következtetése hasonló volt, úgy vélte, hogy a művészetről szóló történetek jelenleg bekövetkező végétől beszélhetünk inkább, miáltal egy nyitottan hagyott kérdéssel, egy dilemmával zárult tanulmánya: a történetté formálható narrációk, tehát a művészettörténelem fejezetei értek volna véget, vagy az egész művészet – mindegy, hogy történelemmel rendelkezően, vagy történelem nélkül – jutott volna el a végéhez? E dilemma mögötti kérdés: a művészet ér véget vagy valamilyen művészeti paradigma? E kérdést Vattimo, a torinói filozófus professzor *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányában a „metafizika vége” összefüggésrendszerében válaszolta meg.

E dilemma vonatkozásában a „művészet vége” diskurzus négy alapvető irányultságát vélem elkülöníthetőnek<sup>8</sup>: a művészet és a filozófia (1); a művészet és (fejlődés)története (2); a művészet és a metafizika (3) valamint a művészet és az európai (nyugati) kultúra civilizációs periódusának (4) kölcsönviszonya vizsgálatában létrejött „művészet vége” felfogásokat. Az ezredfordulóra felerősödött diskurzus e négy, alapvető irányultságát megláttató,

<sup>7</sup> PERNECZKY Géza (szerk.): *A művészet vége? Európai Füzetek*. Első szám, 1999.

<sup>8</sup> E fejezet azonos című tanulmányomat is tartalmazó továbbgondolás a kreativitás destruktívvá váló jellege irányába. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A „művészet-vége” dilemma művészet/filozófia-történeti diskurzusáról*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2018, 2. sz., 32-41.

művészetfilozófiai és művészetfilozófia-történeti tendenciái képezik jelen írásom tárgyát, remélve, hogy a „művészet vége” felfogások dilemmájának eldöntendő, sarkalatos kérdésfeltevései árnyaltabbá válhatnak nézőpontom felől.



A művészet és a filozófia viszonylatában (1) megszületett „művészet vége” felfogások filozófiatörténeti kezdőpontja Platón, a klasszikus elmélet Hegelé, az ezredfordulón pedig Danto – egy tanulmányában és két könyvében<sup>9</sup> is – az eddigi legátfogóbb értelmezője és egyben aktualizálója is, mind a filozófia irányából, mind a művészet fejlődéstörténete vonatkozásában – meglátásom szerint.

Az európai kultúrát meghatározó görög antikvitásban az archaikus mitologikus világkép, mint naiv tudatforma az ókor folyamán fokozatosan felbomlott és az i. e. 7-6. századra lassan elkülönült egymástól a vallás, a tudomány, a művészet, az irodalom és a filozófia, ugyanakkor ez a hosszú differenciálódási folyamat együtt járt a rivalizálással. Miáltal az önállósuló filozófiai gondolkodás horizontján a homéroszi-hésziodoszi költészet vetélytársként jelent meg, így kritizálták világképét, ahogy tette azt az epheszosi Hérakleitosz, vagy bírálták antropomorfizált istenképét, mint Xenophanész.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> DANTO, Arthur C.: *Történetek a művészet végéről*. In: Pernecky 1999, 48-58.

DANTO, Arthur C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Ford. Babarczy Eszter. Budapest, Atlantisz Kiadó, 1997.

DANTO, Arthur C.: *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford. Sajó Sándor. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2003.

<sup>10</sup> RUSSELL, Bertrand: *A nyugati filozófia története*. Budapest, Göncöl Kiadó, 1997. 53-57.



Majd másfélszáz év múlva Platón *Az Állam X.* könyvében már nemcsak összegez („*filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással*”<sup>11</sup>), hanem művészetfelfogásában törekvése a művészet ismeretelméleti, ontológiai és etikai szintű ellényegtelenítésére irányult. Ily módon a platóni (művészet)filozófiában a költészet, együttesen a tragédia, a komédia, a homéroszi eposzok és az utánzó költészet valamint az utánzó művészet – a festészet, a zene és a tánc – a józan gondolkodás és a tiszta értelem megrontója, mivel „*lassanként tönkreteszi a gondolkodó részt*”.<sup>12</sup> Az utánzó művészet hatásában rendkívül veszedelmes („*valósággal merényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen*”<sup>13</sup>), mivel a tökéletlen látszatvilág még tökéletlenebb utánzását nyújtva a valódi ideákon alapuló „*létezésről számítva a harmadik fokon áll*”, tehát „*az igazságtól számított harmadik leszármazott*”.<sup>14</sup> Az ismeretelméleti érvrendszert egy ontológiaival bővíti Platón, miszerint az utánzó művészet létezése alapvetően haszontalan, mert ha az „*haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hoz a világra*.”<sup>15</sup> Az utánzó művészet nemcsak távol áll a valódi megismeréstől és a létezése is haszontalan, hanem erkölcsi vonatkozásban is káros, mivel a nagy tömeg kedvében akar járni, így a józan gondolkodás helyett, illetve elhomályosítva és megrontva azt, „*a méltatlankodó és szeszélyes kedély felé fordul, mert ez alkalmas az utánzásra*.”<sup>16</sup> Így öncélú utánzása együtt jár az ilyen művészetet élvezők öncélú érzelmi élményeivel. Különösen a tragédia és a komédia az, amelyek mint „*veszedelmes művészetek*”<sup>17</sup> megrontják az emberek értelmét, egyben erkölcsüket tekintve rosszabbá és szerencsétlenebbé téve őket, mivel a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve uralkodóvá teszik azokat az értelmük felett.

Az *Állam X.* könyvének platóni érvrendszere hosszú évszázadokra kijelölte művészet és filozófia viszonylatrendszerében azokat az ismeretelméleti, ontológiai és etikai szempontokat, melyek majd újra és újra felvetődnek a művészetfilozófiai gondolkodás történetében, pro – ahogy Danto hangsúlyozza – és kontra egyaránt, mely utóbbit azonban nem veszi figyelembe az amerikai művészetfilozófus. Danto *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* tanulmányának tézise: a „*filozófia története szinte egyetlen hatalmas erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére*” az emberi elme uralásáért folytatott harcban,

<sup>11</sup> PLATÓN *összes művei*. I. kötet. Budapest, Európa Kiadó, 1984, 683. (607b)

<sup>12</sup> PLATÓN II. 1984, 678. (605b)

<sup>13</sup> Uo. 649. (595b)

<sup>14</sup> Uo. 657-658. (597e)

<sup>15</sup> Uo. 672. (603b)

<sup>16</sup> Uo. 678. (605a)

<sup>17</sup> Uo. 679. (605c)

ily módon a platóni „támadás” folytatásaként, „az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel” stratégiájaként értelmezte Kant esztétikáját, a hegeli stratégiát és Schopenhauer felfogását. Valamennyi a filozófiának a művészetet kismemiző, egyben a művészet végét jelző voltára irányult interpretációjában.<sup>18</sup> Szerinte a filozófusok azért találták ki az esztétikát, hogy az megmagyarázza a művészetet, de egyben ezzel el is lényegtelenítse, élettelené és hatástalanná is tegye. Így az esztétika igyekszik megfosztani a művészetet minden titokzatos elemétől, s „letaszítani a trónról”, mivel „a filozófia nézőpontjából a művészet veszélyes, az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele.”<sup>19</sup> Az elnyomás két formája, a platóni eredetű ellényegtelenítés és a hatalomátvétel alól pedig csak akkor menekül meg a művészet, ha kikerül az „esztétikai szolgásgból”. Danto e folyamat kezdetének azt véli, mikor a művészetben belül vetődik fel a művészet filozófiai természetének a kérdése, ily módon lesz a „művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történelmi küldetését, amikor feltárta saját filozofikus lényegét.” E kezdőpont nem más szerinte, mint Duchamp *Fountainja* (1917), mely egy műalkotás formájában feltett valódi filozófiai kérdés: „Miért lehet ez a tárgy műalkotás, ha egy másik pontosan ugyanilyen tárgy pusztán iparilag előállított higiéniai termék?”<sup>20</sup> E kérdésfeltevés Danto szerint Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziójának igazolása, azaz a művészet önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát, mivel Hegelnél (az 1827-28 körül írt esztétikai előadásainak bevezetőjére utalva, véleményem szerint egyoldalúan, ahogy erre a továbbiakban kitérek) a „művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban. (...) A művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája. Ez azonban nem más, mint a platóni program második lépésének kozmikus véghezvitele – a programé, amely mindig is arra törekedett, hogy a filozófiával helyettesítse a művészetet. (...) S ha ez így van, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.”<sup>21</sup>

Danto szerint Duchamp *Fountainja* által jelölt folyamat egyrészt az imitáció-elvű művészet végét jelenti, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz azzal a tárgyi valósággal, amit imitál. Másrészt egy használati tárgy műalkotásként való funkcionáltatása tagadása mindannak, amit valaha is a művészetéről gondoltak az antikvitás óta az európai kultúrkörben. Duchamp *Fountainja* – Danto szerint – egyrészt az imitáció-elvű művészet végét jelenti, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz azzal, amit imitál illetve ábrázol. Hasonló gondolatmenetre jut Danto a *Történetek a művészet végéről* tanulmányában is, miszerint Andy Warhol a *Brillo-dobozá-i* (1964) a filozófiai kérdésfeltevés megtestesülése: miért számít valami művészetnek, ha egy másik, pontosan úgy kinéző dolog nem művészet? <sup>22</sup> A 'képzőművészet' itt is beleolvadni látszik a lényegét firtató esztétikai és filozófiai kérdésekbe. Így Danto szerint a művészet végét az jelenti, a platóni stratégiát és a hegeli víziót mintegy igazolva, hogy a művészet a saját öntudatába megy át, önmagára reflektál, ontológiai természetének az elemzésével foglalkozva filozofikussá (analitikussá, tudományossá) válik, miáltal egyenlővé lesz a saját maga filozófiájával.

---

<sup>18</sup> DANTO 1997, 18-26.

<sup>19</sup> Uo. 27.

<sup>20</sup> Uo. 29.

<sup>21</sup> Uo. 28-30.

<sup>22</sup> DANTO 1999, 57.

Míg Danto Platón olvasatával egyetérthetünk, addig Hegel és Kant interpretációját egyoldalúnak vélhetjük.<sup>23</sup> Értelmezésben Hegel *Bevezetés az esztétikába* előadásában a művészet feladata nem a filozófia (dantói értelmezésű) 'lehetővé tétele', mivel ez már egy következmény a hegeli gondolatmenetben. Tudniillik Hegel szerint – Danto által egyoldalúan értelmezett esztétikai bevezetésének terjedelmes szöveg-egészét véve figyelembe – a művészet feladata az abszolútum tudatosítása, s e „*legfőbb feladatát csupán akkor teljesíti, ha közösséget vállal a vallással és a filozófiával,*” a legmélyebb emberi érdekek, a szellem átfogóbb igazságai tudatosításában és kimondásában.<sup>24</sup> Hegel szerint ezt korábban (pl. a görög antikvitásban vagy a középkorban) megtette, azonban saját korának művészete „*már nem elégíti ki legmagasabbrendű szükségleteinket,*” miáltal a „*gondolat és a reflexió túlhaladta a szépművészetet*”. „*Mindezen vonatkozásokban a művészet – legmagasabbrendű meghatározása értelmében – számunkra a múlté, és azé is marad. Eredeti igazságát és elevenségét ily módon elvesztette a szemünkben, s inkább képzetünkbe tevődik át, mintsem hogy a valóságban kitartott volna egykori szükségszerűsége mellett, megőrizvén előkelő helyét.*”<sup>25</sup>



Kant esztétikai gondolatainak dantói értelmezése szintén vitatható. Interpretációjában a kanti esztétika a művészetet kirekeszti az emberi rendből, távol marad az embervoltunkat meghatározó gondoktól és ezért alapvetően „*nem is változtat semmin*”, „*a művészet afféle ontológiai nyaralás*”. Danto interpretációjában Kant ezt erősíti meg akkor is, amikor a „*cél nélküli célszerűségről beszél. (...) A művészetet tehát Kant szisztematikusan semlegesíti, egyfelől kiveszi a hasznos dolgok birodalmából, (...) másfelől pedig kiemeli a szükségletek és az érdekek birodalmából is.*”<sup>26</sup> A kanti „*érdekmentesség*”-et és „*cél nélküli célszerűsége*”-t a hazai, valamint a gadameri hermeneutikai filozófiai gondolkodás Dantótól eltérően értelmezi, melynek következménye: ha a műalkotások esetében felfüggesztjük a gyakorlati célra való orientáltságot, ez egyáltalán nem teszi semlegessé a befogadó számára a művészetet. Sőt. Kant *Az ítélelőerő kritikájában* az esztétikai ítélelőerőt – annak vizsgálatát, így közvetve a művészetet és a hatását – egy közvetítő „*híd*”-ként funkcionáltatja a természeti

<sup>23</sup> Vö. LOBOCZKY János, *Kisemmizte-e a filozófia a művészetet?* In: *Az EKTf Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből.* Szerk. Loboczky János. Eger, 1998, 79-91.

<sup>24</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétika.* Ford. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979, 7.

<sup>25</sup> Uo. 9-10.

<sup>26</sup> DANTO 1997, 23-24.



szükségszerűség világa, a Van birodalma (Sein) és az erkölcsi szabadság, a transzcendentális szabadság világa, mint a Legyen (Sollen) kétvilága között.<sup>27</sup>



A műalkotás kontemplatív szemlélete, 'cél nélküli célszerűsége' és 'érdekmentessége', de legfőképp a 'megosztható reflexió öröme' révén a befogadó esztétikai tevékenységében felfüggeszti közvetlen természeti szükségszerűségeit (a Van világában), például a hasznosságra, az önzésre és a birtoklásra irányuló célkitűzéseit vagy pusztán érzéki érzeteit. Így Kant szerint a szépművészet „*olyan megjelenítés mód, amely önmagáért véve célszerű, és noha cél nélkül való, mégis előmozdítja az elme erőinek kultúráját a társias megosztás érdekében. Egy öröm általános megoszthatóságának már a fogalmában benne rejlik, hogy az ilyen öröm nem lehet az élvezet öröme, mely pusztán érzetből fakad, hanem a reflexió öröme kell, hogy legyen; s ekképp az esztétikai művészetben, ha szép művészet, a reflektáló ítéleterőnek kell mértékadónak lennie, nem pedig az érzéki érzetnek.*”<sup>28</sup> Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „*szabadnak kell lennie*” a művészetben (a Legyen világa felé irányulva).<sup>29</sup> Kant művének 59. §-nak tézisondata (illetve fejezete) „*a szép az erkölcsileg jó szimbóluma*”<sup>30</sup> nyomán Gadamer nem véletlenül hangsúlyozza, hogy Kantnál belső és mély összefüggés van a „*szép erkölcsiség*” és a szépművészet között.<sup>31</sup> Értelmezésemben Kant nem a „*platonói támadás*” egyik beteljesítője, ahogy Danto véli, hanem ettől eltérően, Kant a művészetet az ember intellektuális és közösségi, morális jobbítása útjának tartja, szellemi kultúrája előmozdítójának a „*társias megosztás*”-ú „*reflexió öröme*” révén.

A művészet és filozófia kölcsönviszonyát elemző dantói „*művészet-vég*” elmélet nemcsak némely részlete kérdőjelezhető meg véleményem szerint, hanem teóriájának egésze tekinthető kizárólagosnak és egyoldalúnak az európai művészet/filozófia-történet vonulatait tekintve. Mivel Danto egyáltalán nincs tekintettel a művészetről való gondolkodás filozófiai

<sup>27</sup> Vö. TENGELYI László, *Kant*. Budapest, Kossuth Kiadó, 1988, 48., 123-124.

<sup>28</sup> KANT, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán, Szeged, ICTUS Kiadó, 1997, 232. (44.§)

<sup>29</sup> Uo. 230. (43.§)

<sup>30</sup> Uo. 284.

<sup>31</sup> GADAMER 1984.

történetének két másik, a platónival ellentétes, illetve attól eltérő vonulatára, egyrészt az arisztotelészi tradícióra, másrészt a 19-20. századi művészetfilozófiai hermeneutikára. Platón tanítványa, a művészet hatását tekintve ellentétesen vélekedő Arisztotelész szerint a műalkotás katarikus hatása a lélek gyógyítója, emellett a negatív erkölcsi szintről, a lélek és a test, az egyén és a közösség megbomlott harmóniájából a pozitív erkölcsi megtisztulás és egyben az egyensúly állapotába emeli a befogadót, annak ethosát is megragadva.<sup>32</sup>



Az arisztotelészi katarzis-felfogás századokon át jó néhány filozófus gondolatrendszerében foglalt el kiemelt helyet, a művészet (valamilyen) értékhordozó funkciójának, hatásának, ember-, közösség- és valóságformáló erejének hangsúlyozása révén.<sup>33</sup> Az arisztotelészi filozófiának 'művészet-pártoló' tradíciója Hegel hajdani jénai egyetemi kollégája, Schelling és a jénai romantikus esztéták, elsősorban a Schlegel-testvérek 19. század eleji művészetbölcseleti gondolataiban teljesebben ki, melyekben a platóni téziseket antitézisekként ismerhetjük fel.<sup>34</sup> A német jénai (kora)romantikus művészetfilozófusok éppen fordítva, a lehető legközelebb helyezik el a művészetet és ezen belül a költészetet a lényegi világhoz (Platónnál az ideákhoz). A másik platóni állítás, miszerint az érzelem az értelem megrontója, 2300 év múlva a (pre)romantika korában az ellentettjére fordul, hiszen a ráció, az értelem, az ész már nem elégséges az élet igazságainak felfedezésére, hanem éppen az irracionális, az intuitív, a misztikum és az érzelem az, mely az emberi létezés belső igazságainak egyik legjobb útmutatója lesz. Platónnal szemben, aki szerint a művészet nagyon is silány filozófia, a (kora)romantikus művészetfilozófusok a legerőteljesebb kapcsolatot hangsúlyozzák, ahogy Schlegel írja: „Schelling szerint a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja, egyszersmind dokumentuma.”<sup>35</sup>

<sup>32</sup> ARISZTOTELÉSZ: *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*. Ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth Kiadó, 1997, 7-63.

<sup>33</sup> MÁTÉ 2007, 25-62.

<sup>34</sup> Bővebben vö: MÁTÉ Zsuzsanna: „...a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja...” — *A jénai kora-romantikus művészetfilozófusok egység-elvéről*. In: *Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science*, 2013, (13. évf.) 4. sz., 30-36.

<sup>35</sup> A.W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Szerk. Zoltai Dénes. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980, 578-579.



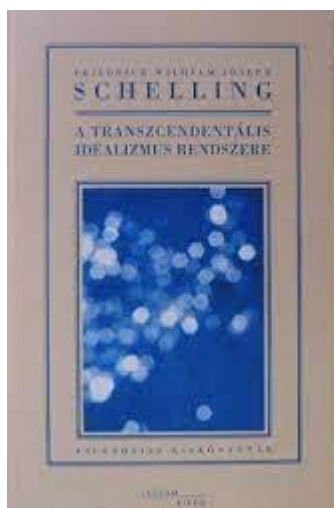


A (kora)romantikusok a legteljesebb együttlevőségét, szövetségét programatizálják a filozófiának, a művészetnek (irodalomnak, költészetnek) és a transzcendenciának. Valamennyien hangsúlyozzák (a schilleri *Levelek az ember esztétikai nevelésének* és a fichtei gondolatok hatására is) a művészet, az irodalom etikai, ismeretelméleti, ontológiai és metafizikai értékességét. Mindemellet metafizikai irányultságuk formálásában – Manfred Frank értelmezése szerint – e kora-romantikus gondolkodók, így a fiatal Schelling is, ellentétben a szintén metafizikus Hegellel, lemondtak arról a törekvésről, hogy az abszolútumot a reflexió útján tisztán fogalmilag ragadják meg. Mivel a reflexió tudat nem képes önmaga létét önmagából érthetővé tenni, ezért a jénaiak szerint szüksége van a művészetre, mint a diszkurzív megközelítés számára kimeríthetetlen tudatformára, amely a transzcendenciát (is) valamilyen módon (szimbolikusan vagy allegorikusan) megjeleníteni képes.<sup>36</sup> E (kora)romantikus művészetfilozófusok szerint a művészet lesz a közönséges valóságon való túlemelkedés tökéletes – a szépet, a morálist, a szellemet és a transzcendens lényeket egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt módon kitágított – módja; mindenfajta diszharmónia feloldó kiegyenlítésének egyetlen útja és az ember harmonikus személyiségének (egész-ségének) alakítója és védelmezője. Schelling (a jénai egyetemi filozófiai előadásait 1800-ban összefoglaló) *A transzcendentális idealizmus rendszere* című könyvének záró következtetése így összegezi a művészet és a filozófia relációját tekintve: „A filozófia eljut ugyan a legmagasabb rendűhöz, de az embernek úgyszólván csak egy töredékét juttatja el odáig. A művészet az egész embert juttatja el odáig, nevezetesen a legmagasabb rendűnek a megismeréséig; ezen alapul kettőjük örök különbsége és a művészet csodája.”<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> FRANK, Manfred: *A koraromantika filozófiai alapjairól*. Ford. Mesterházy Balázs, Gond, 1998/17, 99-100.

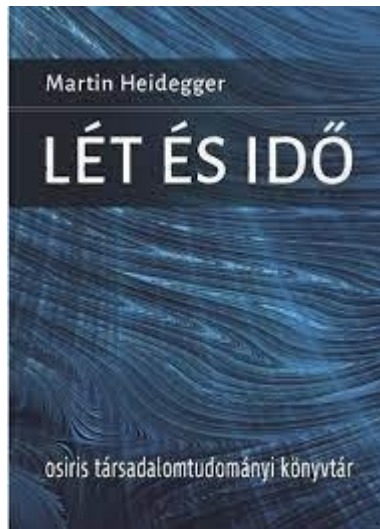
<sup>37</sup> F. SCHELLING: *A transzcendentális idealizmus rendszere*. Ford. Endreffy Zoltán, Szeged, Lectum, 2008, 313.



A művészet és filozófia kölcsönviszonyának minősége a 19. század első harmadának művészetfilozófia történetében nemcsak a (hegeli) önreflexív sajátosságban érhető tetten, miként azt Danto egyoldalúan kiemeli, hanem a schellingi 'egész emberre' való hatásában is, párhuzamosan a bölcséleti és a metafizikai igényű megismerésnek a művészetre, különösen az irodalomra történő kiterjesztésével. Azonban ehhez az is kellett, hogy a filozófia fokozatosan, a felvilágosodás racionalizmusától kezdve elhanyagolja ezt a területet, egyben lassan elvesztve ősi bölcsesség-identitását, mint az élet tényei és eseményei tapasztalatából leszűrt (élet)bölcsesség, életelvek kimondását. A filozófia történetén belül ez meg is történt, mégpedig a 19. század közepén a pozitivizmus révén, mely irányzat már nemcsak az (élet)bölcséleti kérdésfeltevésekre mondott nemet, hanem a metafizikus kérdésfeltevésekre is. E kérdésköröket – a műfaji változatosságában egyre gazdagabbá váló – bölcséleti igényű szépirodalom veti majd fel, már a század elejétől. A filozófia diskurzusát tekintve a 19. század közepétől egyre jobban a tudományok paradigmája felé sodródott a pozitivizmus hatására és a 20. századi logikai pozitivizmusának, a Bécsi Körnek, a nyelv- és tudományfilozófiáknak köszönhetően a tudományos beszédmód igényével lépett fel. Ugyanakkor éppen a metafizikai és az életbölcséleti kérdésfeltevésekről való lemondás és egyben hiányérzet generálta a 19. század második felétől az életfilozófiák, majd a századfordulótól a szellemtörténet és később az egzisztencializmus létrejöttét, valamint a filozófiai hermeneutika megszületését és megerősödését, mely a viláértelmezést, az értelemadást és – Martin Heidegger által hangsúlyozottan<sup>38</sup> – az emberi élet értelmére való rákérdezést, mint a jelenvaló-lét létmegértését tekintette feladatának.

---

<sup>38</sup> HEIDEGGER, Martin: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály. Budapest, Osiris Kiadó, 2001, 270-274.



S mindennek következményeként egyre inkább elkülönült és szembekerült a filozófia irodalmias beszédmódja a tudományos diskurzusú „akadémikus céh” beszédmódjával, annak kategoriális és fogalmi zártságával. Harmadrészt a 20. század elejétől a filozófia egy része egyre jobban belemerült önmaga filozófiatörténeti tanulmányozásába, az egymást követő, az egymással összefüggésben levő és kiegészítő eszmerendszerek filológiai, értelmező és kritikai vizsgálatába, így önmeghatározását önmaga történeti múltjának feldolgozásában vélte megtalálni.<sup>39</sup> A 20. század második felétől pedig az önreflexióba, a metafizológiába, „az önelhelyezés nárcizmusába menekült”, mely az irodalmias beszédmódú filozofálás mellett a jelenkori gondolkodás súlya, a valódi élet és társadalmi problémák alóli kibúvást, az érvekről és a kritikáról való lemondást egyaránt jelenti, Jürgen Habermas szerint.<sup>40</sup> Aurel Codoban szerint a filozófia önazonosságának keresése folytonos: „A legelterjedtebb filozófiai érzés az, hogy már minden kérdés fel volt téve és minden válasz ki volt próbálva. A filozófiának csupán egyetlen és utolsó kérdése marad: az, hogy mi a filozófia? Ezzel a kérdéssel azonban minden újramezdődik.”<sup>41</sup>

A filozófia identitáskeresésében hasonló stációkat járt be, mint a művészet, hiszen, ahogy a filozófia elhagyta az antikvitás óta hagyományozódó bölcsességidentitását, úgy a művészet is mimetikus-elvűségét, a valóság ábrázolását (ön)kifejezésre váltva, s mindketten eltávolodtak a metafizikától. A 20. században pedig történetiségük vizsgálatának a kimerülése után mindketten önreflexívvá váltak és a saját maguk mibenlétére, létezésük módjára kérdeztek rá, elmerülve önmagukban. Egy tágabb, kultúrfilozófiai nézőpontból tekintve: a filozófia és a művészet által bejárt útnak e párhuzamossága az európai kultúrának a nyugati modern civilizációba ívelő stádiumával, annak ember-kép változásával mutat egyszersmind analógiát. A ma már klasszikusnak tekinthető Spengler *A nyugat alkonya* c. művében az európai, a „fausti kultúra” – a Karolingoktól ívelő több mint ezer éves ciklusának – civilizációs stádiuma a 19. század közepétől kezdődött el. Amikortól lassan, de annál biztosabban bekövetkezett az európai kultúra stagnáló korszaka, a megtorpanás és a hanyatlás, az eredetiséget hordozó belső alkotóerők fokozatos elapadása a filozófia, a művészetek és a

---

<sup>39</sup> MÁTÉ 2012, 173-181.

<sup>40</sup> HABERMAS 1995, 341-364.

<sup>41</sup> CODOBAN 1998, 13.

tudományok területén, párhuzamosan – a mindezt csupán látszólagosan ellensúlyozó – elképesztő fejlődéssel a civilizáció, a technika és egy látszólagos jólét világában. Majd ebben a civilizációs stádiumban a Legyen birodalmát valaha meghódítani akaró, metafizikus szükséglettel bíró európai „*fausti ember*” – a spengleri 20. század eleji, akár beteljesültnek is vélhető jóslat szerint – a gép és a pénz rabszolgájává, önmaga karikatúrájává válik.<sup>42</sup> Martin Heidegger a *Lét és időben* bő két évtizeddel később pedig arra figyelmeztetett, hogy a modern ember az „*akárki-önmagába való beleveszettség*”, a létfeledettség<sup>43</sup> állapotába került, mivel elfeledkezik arról, hogy valódi önmaga lehessen, hogy szembenézzen életének értelmet adó legsajátabb létlehetőségeivel. Jean-Paul Sartre például „*gazember*”-nek nevezi



(az 1940-es években *A Lét és a Semmiben* és *Az undor* című regényében) a valódi szabadságtól menekülő, nem gondolkodó, csupán vegetatívan létező, önmaga nárcisztikus fontosságátudatába és kisvilágába elmerült embert, aki megnyugtató mítoszokat gyárt az „*élet komoly oldalához*”. Mivel menekülve a választás szabadságának szorongásos alaphelyzetéből azt állítja, hogy léteznek követendő abszolút értékek és normák, jogok és kötelességek, miközben elleplezi azt a tényt, hogy az ember szabadon alkotja meg az életét.<sup>44</sup> Heidegger tanítványa, Herbert Marcuse pedig arra hívta fel a figyelmet az 1960-as években,<sup>45</sup> hogy az ember egydimenziós, gyártó és fogyasztó, manipulált tömegemberré süllyedt. Azonban a filozófia, mint a valahai tudományok tudománya – a bölcsesség szeretete, a 'jó élet', a 'jó dialektikájának' tudása, mely tudás egyfajta „*gyakorlati filozófia*”-ként is képes eligazítani az embert a természeti és a társadalmi világ dolgaiban, a cselekvés vonatkozásában is,<sup>46</sup> még segíthetne Hans-Georg Gadamer és tanára, Heidegger szerint is, ahogy segíthet az esztétika, a művészetfilozófia is. Azon az emberen, akinek még van igénye akár a filozófia, akár a művészet által nyújtott világ-, létértelmezésre és egy léttörténeti párbeszédre, mivel, a

<sup>42</sup> SPENGLER 1994, 714-729.

<sup>43</sup> HEIDEGGER 2001, 272-3.

<sup>44</sup> SARTRE, Jean-Paul: *Az undor*. Ford. Réz Pál. Budapest, Magvető Kiadó, 1968, 177.

TORDAI Zádor: *Egzisztencia és valóság*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1967, 235-307.

<sup>45</sup> MARCUSE, Herbert: *Az egydimenziós ember*. Ford. Józsa Péter. Budapest, Kossuth Kiadó, 1990.

<sup>46</sup> GADAMER 2000.

filozófia és/vagy a művészet illetve az irodalom indíttatása sok tekintetben hasonló a 20. század utolsó harmadának gadameri művészetfilozófiai hermeneutikája szerint:<sup>47</sup> értelmezni a világot, megérteni a létezését, s benne az emberiség létét és a saját magunk életét; keresve, megtalálva és/vagy éppen termékenyen megkérdőjelezve az önmagunk létezésének is értelmet adót, segítve a jelenvalólét és az önértelmezés folyamatát, a gondolat teremtő erejének közösségében. Ha a művészetre, az irodalomra és a filozófiára szövetségesként tekintünk, akkor a gadameri művészetfilozófiai hermeneutika előtörténeteként azt a művészetfilozófiai hermeneutikai vonulatot is számba vehetnénk a filozófia és a művészet együttlevőségének, szövetségének relációját vizsgálva (a platóni hagyományozottságú, Danto által hangsúlyozott tendenciával szembeállva), mely Schleiermachertől, éppen a koraromantika korszakától és képviselőitől kezdődően, Dilthey-n keresztül Heideggeren át Gadamerig, illetve napjainkig ível. E tendencia stációit: 'a művészet az élet megértése' (Dilthey); 'a művészet az igazság működésbe lépése', (Heidegger); 'a művészet létben való gyarapodás' (Gadamer) gyakran idézett kulcsmondataival jelezhetjük.

Vattimo *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányában hasonlóan kijelenti az ezredfordulón a „művészet vég”-ét, e dilemma általam elkülönített harmadik, a művészet és a metafizika relációjában. Vattimo a modernitás „új” akarásának a 20. század utolsó harmadára öncélú rutinná válását tartja az egyik alapvető válságtényezőnek. Emellett az élet minden területén a fejlődésben való felszínes hit és az „*evilági értékekhez*” való erős ragaszkodás uralkodóvá válását, amely az ezredvégre szinte teljesen kioltotta a transzcendens komponenseket, miként a művészetben (is) a történetiség és a metafizika érzetét, és mindennek következményeként a művészeti paradigmaváltások mélyebb értelmű kibontakozását és egyúttal a jelentőségét is. A fejlődés felszínessége, a tömegkultúra, a giccs és a „*lét általános esztétizálódásának tendenciája*” miatti tiltakozás eredményeképpen a „*művészet, mint öntörvényű fenomén nincs jelen*”. A művészet fejlődésének felszínessége az, hogy egyre racionálisabb módon változik, technicizálódva, medializálódva, intézményesülve, mintegy üzemben tartva, eladhatóvá és fogyaszthatóvá téve az „új”-donságok rutinját. Végző soron így a művészetet az állandó jelen foglalja le, melybe elmerült és egyúttal „*alkonyba fordul*”. A „*jó művészet*” pedig Vattimo szerint „*öngyilkosságba menekül*”, mivel „*a giccs és a manipulált tömegkultúra ellen fordulva, illetve a mindennapi élet szánalmas színvonalú esztétizálásán felháborodva a jó művészet programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb pozíciókba,*” a hallgatásba vagy az öniróniába,<sup>48</sup> miközben önmaga tradicionális értékei ellen is fordul.

A művészet és az európai (nyugati) kultúra civilizációs periódusának kölcsönviszonyában létrejött „művészet vége” felfogást (a negyedik irányultságát e dilemmának) meglátásom szerint Pernecky Géza sommázza a kötet *A „művészet vége” – baleset vagy elmélet?* című tanulmányában. Válságtényezőnek, „*apró halál-darabkák*”-nak látja a „*posztmodern kor sokat emlegetett eklektikáját, eredendő talmiságát, átmeneti jellegét és stílustalanságát*”; a művészet piacosítását és elgépiesedését, a műalkotások meghatározhatatlanságát. Egyúttal azt a jelenkori nyugati civilizációs periódust, mely „*vélhetőleg meg lesz majd saját ihletésű kultúra nélkül is, miközben (hogy azért ne maradjon*

---

<sup>47</sup> GADAMER 1995, 41-63.

<sup>48</sup> VATTIMO, Gianni: *A művészet halála vagy hanyatlása*. In: Pernecky (szerk.), 1999, 59-64.

éhen) »lemezre veszi«, és mint egy véget nem érő diszkó-éjszakán, sorban műsorra tűzi minden eddigi kultúra összes volt eredményeit”.<sup>49</sup> Tapasztalhatjuk e civilizációs periódusban a tömegművészet ismét megnyíló új korszakát, az „újmediák” és a tömegkultúra uralmát, egyúttal azt, hogy „a mindennapi élet (...) és a konzum valamennyi formája is azzal lép manapság a ringbe, hogy a művészettel és a kreativitással való rokonságára hivatkozik. Mindez együttvéve azt a benyomást keltheti, hogy a művészet (vagy legalább is annak egy kiterjesztettebb fogalma) manapság nem, hogy kihalófélben lenne, hanem éppen ellenkezőleg: soha nem látott karrier kezdetén áll. Lehet, hogy éppen annak a folyamatnak vagyunk a tanúi, ahogy a mindennapi élet bizonyos területei magukba olvasztják, és ezzel mintegy »meg is haladják« a művészetet. Akkor azt kell mondanunk, hogy egyáltalán nem biztos, hogy a művészet feloldódása a mindennapi életben tényleg káros lenne, és, hogy az ilyen törekvések szükségszerűen a művészet végét is jelentenék, hiszen a modern művészet egyik legértékesebb fejezete született az ilyenfajta elképzelésekből.” Összegezve Perneckzy gondolatmenetét: „Mintha egészen egyszerűen az történt volna, hogy a művészet – azzal, hogy »fölszívódott« az életbe – talán nem tűnt el egészen, de annál inkább »tönkre győzte« magát. (...) érezzük, hogy pirruszi győzelem az ilyesmi, – vele megint csak közelebb kerültünk a művészet végéhez”.<sup>50</sup>

A művészetfilozófiai gondolkodás történetében nemcsak az ezredfordulón, hanem már száz évvel korábban felvetődött a „művészet vége” problematika, mégpedig a fiatal Fülep Lajos művészetfilozófiájában. Értelmezésemben és összehasonlításaim nyomán Fülep Lajos – 1906 és 1923 közötti – művészet-kritikája a „művészet vége” diskurzus valamennyi irányultságát tartalmazza.<sup>51</sup> Az európai kultúrában tapasztalható „metafizikai hajlam” elvesztésének fülepi gondolatkörére építkezve, a csaknem két évtized alatti írásaiban, ha csak szórványosan is, de szó esik a művészet és a filozófia, konkrétan a művészet és az esztétika relációjának válságtényezőjéről; a művészet és (fejlődés)története, valamint a művészet és az európai (nyugati) kultúra civilizációs periódusának kölcsönviszonyában létrejött válságtényezőkről is. Az általa (is) szerkesztett *Szellem* folyóirat 1911-es beköszöntőjében metafizikus irányultságát hangsúlyozza, mely fiatalkori művészetfelfogását meghatározza: a „filozófiát illetően (...) metafizikusok, spiritualisták vagyunk, (...). Mi egész egyszerűen magosabb rendű szellemi világfölfogásnak és életnek keresői vagyunk. (...) A művészet nem játék, szórakozás, frivol esztéta-örömök és idegizgalmak kielégítése. (...) Mi a művészi jelenség egész komplexitásával igyekszünk számot vetni (...).” Egyelőre azonban a jelen „kultúra keserves vajúdásainak, egyes nagy értékei mellett való sivárságának, benne a kezdeményezés hiányának okait keressük.”<sup>52</sup>

Fülep 1917-ben publikált *Az élet értékei* című tanulmányában a kultúra „sivárságának” okát abban látja, hogy a 20. század elején a művészet, a filozófia és a vallás már csupán „pótléka és fűszere az életnek”, mivel elveszítették magasabbrendű funkciójukat,

<sup>49</sup> PERNECZKY Géza: *A „művészet vége” – baleset vagy elmélet?* In: Perneckzy (szerk.), 1999, 3.

<sup>50</sup> Uo. 17-18.

<sup>51</sup> A párhuzamok részletesebb kifejtését tartalmazza egy korábban megjelent tanulmányom, vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Az ezredfordulás „művészet vége” diskurzus és a századfordulás Fülep Lajos-i művészet-felfogás analógiáiról.* In: Barcsa Tamás – Hrubai Attila – Weiss János (szerk.): *A művészet mint emlékezet és diagnózis.* Budapest-Pécs, Áron Kiadó, 2020. 261-274.

<sup>52</sup> FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások II. Cikkek, tanulmányok 1909-1916.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport kiadványa. 1995, 123.



márpedig „a művészet az emberi lélek ugyanazon metafizikai hajlamából sarjad, mint a létre célzó filozófia és vallás.”<sup>53</sup> Fülep kultúrkritikája szerint a 20. század elején már nem érték a művészetet, a vallás, a haza, a föld, az általános műveltség; hanem egyes egyedül a technika, melynek igazi jellemvonása, hogy a vegetatív létet teszi elfogadhatóvá, simává, kényelmesebbé. „Amire még ezen túl telik, az nem valami határozott és közös ideál, hanem luxus, mintegy pótléka és fűszere az életnek, s idetartozik a művészet, a filozófia, a vallás.” A pusztta létet értéknek tartó „mai ember bibliája” a gép, a technika, mely azonban hamarosan elgázolja teremtőjét, az embert, s a pusztítás eszközévé lesz. „Az emberiség, amely a pusztta léten túl érő jókról lemond, a létről is kénytelen lemondani: önmagát ítéli halálra. Mert az ember igazi léte, az elpusztíthatatlan, nem a létben van. Hanem azon túl.”<sup>54</sup> Fülep 1917-es kritikus meglátása koráról párhuzamos a spengleri kultúrfilozófia (megjegyzem, *A nyugat alkonya* első kötete 1918 tavaszán látott napvilágot) egyik válságtényezőjével. Miszerint az európai kultúra hanyatló civilizációs stádiumában a Legyen birodalmát valaha meghódítani akaró, metafizikai szükséglettel bíró európai „*fausti ember*” – a spengleri 20. század eleji, akár beteljesültnek is vélhető jóslat szerint – a gép és a pénz rabszolgájává, önmaga karikatúrájává válik.<sup>55</sup> Továbbá a metafizikus ideál-funkcióját elveszített fülepi művészetkritika a hét évtizeddel későbbi, Vattimo *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányának alap gondolatával is analógiát mutat, a válságtényező párhuzamossága okán, mivel Vattimo szerint is az „*evilági értékekhez*” való erős ragaszkodás vált uralkodóvá a 20. században, amely szinte teljesen kioltotta a metafizikus komponenseket, miként a művészetben is.<sup>56</sup>



Fülep szerint a művészet történetén belül a „nagy” művészet válságának lényege, hogy az heterogenizálódott, individualizálódott és egyben relativizálódott, mivel a művészet változásának folyamata a 19. század utolsó harmadától az „*általánosból az egyes, az abszolútól a relatív felé, a homogén életből az individuális élet, a stílusból a naturalizmus és az egyéni művészetek felé vezetett.*”<sup>57</sup> A művészet pedig úgy vesztett az univerzálisra, a halhatatlanra, az egységesre irányuló jellegéből a 19-20. század fordulójára, ahogy a

<sup>53</sup> FÜLEP 1974. 650.

<sup>54</sup> FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások III. Cikkek, tanulmányok 1917-1930.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Kiadványa, 1998, 50-53.

<sup>55</sup> SPENGLER 1994, 714-729.

<sup>56</sup> VATTIMO 1999, 59-64.

<sup>57</sup> FÜLEP Lajos: *Egybegyűjtött írások I. Cikkek, tanulmányok 1902-1908.* Szerk. Tímár Árpád. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Kiadvány, 1988, 382.

reneszánsztól kezdődően egyre jobban növekedett individualizációs jellege, mely meglátása szerint az impresszionizmusban érte el csúcs- és egyben záró-pontját. Az 1923-ban megjelenő *Magyar művészet* könyvének – egy már továbbgondolt – felfogásában az impresszionizmus nemcsak a tudott valóság és a látszat-kép, az „időnkívüliségnek” és az idő pillanatnyiségének több évezredes vonalán végpont,<sup>58</sup> hanem, ahogy korábban fogalmazott, a (valamilyen) homogén stílus folyamatos feladásának, individualizációjának is végpontja, hiszen a heterogén, a csak individuális, a hangulat, a pillanatnyi nem tud új, nagy, homogén művészetet teremteni.<sup>59</sup> Az impresszionizmus „nagy jelentősége, hogy elment egész az abszolútig”, miáltal az impresszionizmust nem lehet folytatni, mivel vele lezárult a művészet több évezredes fejlődésének folyamata, így egy olyan „lezárt, befejezett valami ma, amelyből az utak kifelé vezetnek.” E lezárás ugyanakkor „szükségszerű, ha a jövő művészetében hinni akarunk”.<sup>60</sup> A fiatal Fülep Lajos ugyan felismerte – mai terminológiánkkal fogalmazva – az impresszionizmus művészeti paradigmaváltást generáló funkcióját, mely összhangban áll a művészettörténet ma is elfogadott nézetével,<sup>61</sup> csak éppen Fülep ekkoriban az impresszionizmusnak ezt az „új modelljét” nem mint a 20. századi modern művészet értéktelített kezdőpontjaként látta, miként a mai művészettörténeti közmegegyezés, hanem ezzel ellentétesen egy hatványozott lezárásnak és egyben a klasszikus, az egyetemes és a homogén művészet végpontjának.

A fiatal Fülep az 1910-es években a metafizikus spiritualizmus elkötelezett híve volt. *Az emlékezés a művészi alkotásban* c. tanulmánya a művészet metafizikai jelentőségével zárul: „az ember lelke mélyén fakad a szükség, hogy a folyton változó és fejlődő világban valami állandót, időnkívülit és örököt fődözzön föl vagy teremtsen meg. (...) a művész örökformájú jelenségek alkotásával elégíti ki metafizikai szükségét s éri el szabadságát.”<sup>62</sup> A századfordulóra a művész azonban egyre jobban individualizálódott, ahogy a világ 'igazságai' pedig relativizálódtak és mindennek eredményeképpen óriási

---

<sup>58</sup> FÜLEP Lajos: *Magyar művészet*. Budapest, Corvina Kiadó, 1971, 111-115.

<sup>59</sup> Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Művészetfilozófiai korrelációk a fiatal Fülep Lajos műveiben*. In: *Ars Hungarica*, 2011. 2. sz., 94-107.

<sup>60</sup> FÜLEP 1988, 376.

<sup>61</sup> „Manet-val, az impresszionizmussal és/vagy posztimpresszionizmussal a vizuális reprezentáció és észlelés új modellje jelenik meg, amely szakítást jelent a látás másik, több évszázados, közelítőleg reneszánszként, perspektivikusként vagy normatívként meghatározható modelljével.” CRARY, Jonathan: *A megfigyelő módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 16.

<sup>62</sup> FÜLEP 1995, 152.



Fülep Lajos ifjúkori portréja (Firenze, 1907)  
(MTA Könyvtár és Információs Központ, Kézirattár)

„mélység tátong az ingó és változó egyén s az alkotás állandó s örökkévalóságot akaró természete között”. Ily módon az „igazi alkotók” erőfeszítése tragikus, mivel építeniük kell az „egyéni voltukat” reprezentáló „új stílust”,<sup>63</sup> ám e vállalkozás emberfeletti, így szükségszerűen töredékes marad.<sup>64</sup> Azonban, ha „nincs egy művészet, egy egységes művészet, hanem minden egyéniség a maga módja szerint fogja föl és teremti a művészetet, akkor, éppen mivel mindig a különbözősége van a hangsúly, minden általános érvényű törvénynek meg kell szűnnie, s legfőljebb relatív törvényekről lehet szó, az egyén belső törvényeiről, melyek mindig csak egy-egy valakire érvényesek, sosem másra.” A művészet ezen individualizációja, teljes szubjektívizmusa és heterogenitása valamint a relativitás egyúttal a „régí” esztétikák, a művészetfilozófiák, a művészetkritika és a művészettörténet válságát is jelenti, mivel a művészet nézése is viszonylagossá és szubjektívvé vált, mely „a művészi jelenségek magunk módja szerint való értelmezésé”-hez<sup>65</sup> vezetett. Következtetése: „annyi művészetünk van ma, ahány művésznünk, annyi kritikánk is, ahány kritikusunk.”<sup>66</sup> Megjegyzem, nyolc évtized múlva Danto a *Történetek a művészet végéről* tanulmányában – Fülephez hasonlóan gondolkodva – szintén a (poszt)modern „elképesztő heterogenitása” következményeként láttatja a művészetfilozófia és az esztétika válságát, mely tárgyát, a műalkotást illetően már csak annyit tud mondani annak relativisztikussága, individualitása, határátlépései okán, hogy „semmilyen definíciót nem lehet alkalmazni” rá.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> FÜLEP 1988, 368.

<sup>64</sup> FÜLEP 1988, 389.

<sup>65</sup> FÜLEP 1988, 369-370.

<sup>66</sup> FÜLEP 1988, 370.

<sup>67</sup> DANTO 1999, 57.



Tihanyi Lajos: Fülep Lajos

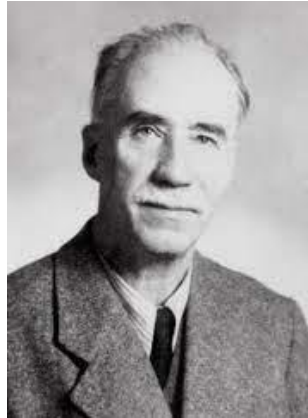
Fülep a *Hangok a jövőből* (1906-ban megjelent) írásában további válság-jelenségnek látja a modern élet dinamikusságával együttjáróan a „világfelfogások és a stílusok” gyors egymásutániságát, mely a „művészet-vég” felfogások ezredvégi terminológiájában a művészettörténeti narratíva megkérdőjeleződését jelenti: „*Mi a mi életünk? Megnövelése a sebességnek és megkurtítása önmagunknak. De minél kevesebb jut nekünk az időből, annál intenzívebben akarjuk kifejezni a magunk mindjobban elkülönített egyéniségét. A mi jelenünk minden egyes pillanatában már egyszerre van együtt az örökké változó világfelfogások és stílusok kiindulópontja, fordulópontja s egyben holtpontja is; (...) Egyik örült gondolat a másikat szüli: e pillanatban azzal szórakozom, hogy elképzelem azt az időt, amikor korszakok, világfelfogások és stílusok másodpercekig fognak tartani, s úgy fognak leperegni egymás után, mint a betűk a távirókeréken; egymást űző kabalisztikus jegyek. Íme, a másodpercekre osztott végtelenség, melyben minden másodpercnél más és más a karaktere. Mindegyik egy más stílus és a többi.*”<sup>68</sup>

A 20. századi modern, különösen a későmodern művészetben e fülepi jóslatok szinte beteljesültek. A művészeti izmusok, stílusok, irányzatok és csoportok viharosan zajló cseréjét már szinte lehetetlen (művészet)történetként elmesélni, mivel az aktuálisan „standard”-nak tartott paradigmák ciklusa egyre rövidebbé vált, miként a „rég” esztétikák, művészetfilozófiák terminológiája is kérdésessé lett. Vattimo *A művészet halála vagy hanyatlása* tanulmányában a művészetfilozófia végét és kijelenti, mivel annak nyelvezete használhatatlanná vált a kortárs művészetre, hiszen ma már nem úgy szembesülünk a műalkotással, „*mintha az még mindig a zseni nagyszerű műve lenne, az ideák érzéki megtestesülése, az igazság megvalósulása*”. Vattimo a modernitás mindenekfeletti „új” akarásának öncélú rutinná válását tartja az egyik alapvető válságtényezőnek.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> FÜLEP 1988, 306.

<sup>69</sup> VATTIMO 1999, 62-64.



Fülep Lajos

(Budapest, 1885. január 23. – Budapest, Józsefváros, 1970. október 7.)

Kossuth-díjas magyar művészettörténész, művészetfilozófus, református lelkész, egyetemi tanár,  
a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja.

Továbbgondolva az „új” akarásának öncélúságát, mely egyúttal – a fülepi vízió – a művészeti izmusok, stílusok, irányzatok viharosan zajló cseréjének is oka, ennek következményét a későmodernben a kreativitás destruktívvá váló jellegében látom.

Ma kreativitásnak minősítünk minden olyan tettet, ötletet vagy produktumot, amely egy létező tartományt vagy megváltoztat, vagy új tartománnyá alakít át, vagy esetleg több addigitt egy harmadikban szintetizál. A kreativitást teljesen és egyöntetűen pozitívként fogadja el a társadalom napjainkban. A 'hosszú' 19. század jobbára a művész-zseninek tulajdonította a középkori teológiai kreativitásfelfogás – teremtésre vonatkozó – isteni privilégiumát. Majd a század utolsó harmadától a teremtés „*isteni képessége*”, a kreativitás már nem kizárólagosan a teremtő művészé, hanem lassan áttevődik a tudomány világába, mint a feltaláló tevékenysége vagy a tudós felfedezése, vagy éppen egy másfajta világlátása, egy addig soha meg nem látott, vagy nem létező, nagymértékű újdonság felfedezése, illetve létrehozása. E kiterjedés és egyben kiterjesztés a 20. század első felében folyamatosan bővült – miszerint a művész, a tudós, a feltaláló zsenialitása kreativitásában rejlik; kreatív alkotásuk így egyaránt lehet művészeti, irodalmi, bölcséleti, társadalom- illetve természettudományi, valamint technikai jellegű –, mivel közös jegyük a hagyományos gondolkodás és a megformálásbéli minták túllépésével létrejött valamely újdonság létrehozásában van. E folyamat az 1950-es évektől tette szükségessé a kreativitás kutatását, az 1960-as évek elejétől pedig a gyarapodását eredményezte, elsősorban a pszichológia területén, majd az ezredforduló után már e kutatások szinte átláthatatlan sokaságát produkálta a legkülönbözőbb diszciplínákban. A kreativitásról szóló tudományos ismeretek gyarapodása – például a kreatív személyiségjegyek feltárása; a kreatív gondolkodási minták elemzése; az agyi működési folyamatok megfigyelése – és az eredmények tudatos alkalmazása a kreatív készségek, képességek fejlesztése területén, nemcsak a kreativitás demisztifikációját és egyben deheroizálását eredményezte, hanem ezzel párhuzamosan már az 1960-as évektől „*demokratizálta*” is azt, a kreativitás lehetőségét és fejleszthetőségét állítva minden emberben.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Részletesen elemzem a kreativitás pozitív minőségét. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A művész és a tudós kreativitása Csíkszentmihályi Mihály és Arthur Koestler szerint*. In: Magyar Művészet. A Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2018, 1. sz., 66-77.

A 19. század óta pedig a művészet egyik legerőteljesebb megújító és egyben értékadó mércéjének számít, részben ennek mentén indult el az avantgárd, a modern művészet és ez élteti napjainkban is a posztmodern. Azonban nem minden újdonság tartalmaz kreativitást, és nem minden kreatív alkotás művészi alkotás is egyben, és itt nyílik meg a művészi alkotótevékenységben a kreativitás árnyoldala és destruktív jellege. Ahhoz, hogy a művészetben a kreativitás ne építő, hanem lebontó, netán művészet-romboló hatást fejtson ki, a művészet és a művész szerepének megváltozása is hozzá járult. A 20. század második felétől a művész-szerep óriási változásokon ment át, lassan eltűnt a hagyományos művész-típusa, főként az amerikai művész-szerepek és a posztindusztriális társadalom hatásának következményeként. Wessely Anna megfogalmazását idézve: „*Andy Warholnak az 1960-as évekbeli munkái, a Factorynak becézett generikus művészeti gyára, életvitele és megnyilatkozásai kihúzták a talajt az eredetiség és a személyes hitelesség kultusza alól, felmondták a hagyományos művész-szerepet.*”<sup>71</sup> A fogyasztói társadalom, a kultúra és a művészet piacosításának függvényében (pl. a híradásokban) a művészi alkotás alkotójának neve sokszor már csak arra korlátozódik napjainkban, hogy valamely alkotása mennyi millió dollárért kelt el egy aukción.<sup>72</sup> A művész egészséges küldetéstudatát és magabiztosságát, a tradicionális művészi identitástudatot és felelősségtudatot felváltotta a praktikum; a művészet elsősorban a megélhetést adó munka forrásává vált; az alkotás létrehozása során pedig dominánssá vált a piaci sikerre és elismertségre való törekvés, és ennek érdekében a kritikus beállítottság nélkül való megfelelés a különböző elvárás rendszereknek.<sup>73</sup> A művészi alkotásokat elismerő szakértői és vásárlói, 'fogyasztói' kör elvárás-rendszere pedig egyre inkább háttérbe állítva a tradicionális művészi, esztétikai értékeket, jobbra a valamely szempontú hasznosságra irányult, melynek révén a még soha nem látott és hallott, hatásos, kreatív újdonságokat preferálták.

A művészet, mint lelki táplálék, a művészi magasztosság, az emelkedettség és a hagyományos művész-szerep elvesztéséről vall Pablo Picasso a hajdani jugoszláviai *Magyar Szó* 1962. novemberi számában megjelent interjújában. Egyúttal a (fentebb vázolt) későmodern művész-szerepnek egy önreflexív és egyben (ön)kritikus leírását is nyújtva, korának kórképében, bemutatva a kreativitás, az eredetiség öncélúvá, rutinszerűvé válását, terminológiámban annak destruktív jellegét: „*Mikor... még fiatal voltam, szívvel-lélekkel hittem az igaz művészet magasztos küldetésében. Később rájöttem, hogy a művészet abban az értelemben, ahogyan 1800-ig fogták fel, idejét múlta, halálos beteg és menthetetlen. Az úgynevezett művészi alkotás pedig a maga céltalanságával nem egyéb, mint ennek a haláltusának a megnyilvánulása. Az emberek hátat fordítanak a festészetnek és napról-napra közömbösebbek iránta, éppúgy, mint a szobrászat, vagy a költészet iránt. A látszattal ellentétben kortársaink szíve, lelke ma másé: a gépé, a tudományos felfedezéseké, a gazdaságé, a természeti erők feletti uralomé és a hatalomért való törekvésé. Mi a művészetet nem érezzük életszükségletnek és lelki tápláléknak, mint a letűnt századok emberei. Sokakat közülünk olyan indíték késztet arra, hogy a művészettel foglalkozzék, aminek kevés köze van az igazi művészethez. Inkább utánzási készségről, hagyománytiszteletről, a nagy dolgok iránti*

---

<sup>71</sup> WESSELY 2010, 7.

<sup>72</sup> BACSÓ 2010, 20.

<sup>73</sup> ANTALÓCZY 2010, 24-29.



vonzalomról, fényűzésről, egyszerű intellektuális kíváncsiságról, divatról, vagy pusztaszámításról van szó. A művészettel foglalkozók egy része ma csupán szokásból, vagy sznobizmusból él fél lábbal a múltban, másrészt a társadalom minden rétegéből kikerülő többséget nem fűti igazi szenvedély a művészet iránt, amit a legjobb esetben csak szórakozásnak, bibelődésnek, vagy pusztapepecselésnek tekint. A mai nemzedék inkább a gépek világa és a sport iránt érdeklődik és sokkal cinikusabb és nyersebb, mint az eddigié, s a művészetet, mint a múlt értelmetlen és haszontalan cafrangját, inkább a múzeumok és a könyvtárak gondjaira bízva. Abban a pillanatban, amint a művészet többé nem nélkülözhetetlen lelki táplálék, a művész tehetségét az új formákkal való kísérletezésnek szenteli, amely végső fokon nem egyéb, mint intellektuális csalás. Az emberek többé nem várnak vigaszt és felemelkedést a művésztől. A kifinomult és gazdag kvintesszenciadesztillálók inkább csak az újdonság, a különlegesség, a feltűnő és meghökkentő hatásokat vadásszák. A kubizmustól kezdve, ezeket a kifinomult ízlésű urakat és műbírázókat én is kiszolgáltam különféle furcsaságokkal, amelyek éppen eszembe jutottak és az igazság az, minél kevésbé értették, annál inkább el voltak tőle ragadtatva. Minél jobban komédiáztam és játszadoztam a legkülönfélébb talányokkal, rébuszokkal és cikornyás, arabeszkyszerű motívumokkal, annál nagyobb volt a hírnevem és dicsőségem. Persze ez egyúttal azt is jelentette, hogy mind gyorsabban dolgoztam. A dicsőséget egy felkapott festő számára ma képeinek eladása, a nyereség és gazdagság jelenti. Ma, mint mindenki tudja, óriási a hírnevem és dúsgazdag vagyok. De amikor egyedül maradok, nincs hozzá bátorságom, hogy magamat a szó régi és igaz értelmében művésznek tekintsem. Giotto, Tiziano, Rembrandt, Goya voltak az igazi halhatatlan művészek. Én csak hivatásos komédiás vagyok, aki megértette korának szellemét és kiszolgálja minden szeszélyét. Beismerésem keserű és fájdalmas ugyan, de úgy érzem, érdemes volt elmondani, mert mindenképpen őszinte."<sup>74</sup>

Látható, hogy Picasso korkritikus és egyben önkritikus vallomásának elemeit három évtizeddel később szinte megerősíti Vattimo, Fülep Lajos pedig fél évszázaddal korábban hasonló kor-diagnózist állított fel. Egybehangzóan állapítják meg, hogy a materiális, evilági értékekhez, a jóléthez való ragaszkodás kioltotta a művészet magasztos, lelki táplálékot nyújtó jellegét, a történetiség és a metafizika érzetét, miáltal a művészeti paradigmaváltások mélyebb értelmű kibontakozását és egyben azok jelentőségét is. Vattimo a modernitás „új” akarásának, az eredetiségre való törekvés öncélú rutinná válását tartja az egyik alapvető válságtényezőnek korunk művészetében, mely analógiába állítható a picasso-i 'hivatásos komédiázással', az 'újdonság, a különlegesség, a feltűnő és meghökkentő hatásvadászással.' Véleményem szerint a modernitás „új”-akarásának, jobbára a későmodernben már öncélú rutinná válása a kreativitás destruktív oldala, miáltal a művészet gyártva, eladhatóvá és fogyaszthatóvá teszi az „új”-donságok rutinját, a kreatív, meghökkentő megoldásokat és ötleteket. Ehhez járul hozzá az a (Vattimo szerint jelzett) tendencia, miszerint a „jó művészet” „öngyilkosságba menekül”, „a giccs és a manipulált tömegkultúra ellen fordulva, illetve a mindennapi élet szánalmas színvonalú esztétizálásán felháborodva a jó művészet programszerű eltökéltséggel menekül a legkétségbeesettebb pozíciókba,” a hallgatásba vagy

---

<sup>74</sup> CZAKÓ Ferenc: *Pablo Picasso meg a Magyar Művészeti Akadémia*. 2013. 02. 11. In: *Czakó Ferenc honlapja*: [www.CzakoGabor.hu](http://www.CzakoGabor.hu). (Letöltés ideje: 2020. április 23.)  
<http://www.czakogabor.hu/index.php?page=olvas&bovebben=true&id=10&cikkid=466>.

az öniróniába.<sup>75</sup> E kettős tendencia következményeként mindeközben a modern és a későmodern művészet látványosan a saját maga tradicionális esztétikai értékei ellen is fordult, miközben el is veszítette azokat Vattimo szerint. Véleményem szerint például a harmónia érzetét, a (hegeli) „közönséges valósággal szembeni magasabbrendű realitást és igazibb létezését”<sup>76</sup>, a (heideggeri) igazra vagy (gadameri) lét- és önértelmezésre való törekvést.

Vattimo századvégi teóriájában a művészet állandóan meghosszabbított haldoklása, a művészet elmerülése nem más, mint „*a metafizika általános végjáték-helyzetének az aspektusa. (...) a metafizikát ugyanis nem hajítjuk el, mint afféle nyűtt ruhadarabot, már csak azért sem, mert a sorsunkat jelenti, egyszerűen csak rábizzuk magunkat, majd felgyógyulunk belőle. A metafizika adott dolog, valami olyasmi, amit a végzet bízott ránk.*”<sup>77</sup> Fülep Lajos a 20. század elején még egy „*metafizikai szisztémákra*” építő új világfelfogás, egy „*új tudományos metafizika*” eljövételét várta, melynek megszületése során „*el lehetünk készülve az emberiség nagy vajúdásai egyik legnagyobbjára*”.<sup>78</sup> Fülepi vajúdás egy új metafizika irányába? Vagy a metafizika vattimoi végjátéka? A metafizika e már több mint száz éve tartó fülepi 'vajúdása' (változása?) vagy a vattimoi 'végjáték'-helyzete' (válsága?): mindkettő az európai kultúrának a nyugati (fogyasztói) civilizációba fordulásának egyik alapvető, folyamatban lévő változása vagy válsága és egyúttal a metafizika végének (?) vagy netán megújulásának (?) a dilemmája is. A nyitottan maradó kérdések mellett annyi mindenesetre megállapítható, hogy a fiatal Fülep Lajos kiváló művészetfilozófiai érzéssel tekintett kora művészetének válságtényezőire, másrésztől pedig arra is következtethetünk, hogy száz év alatt a művészet-végéről feltehető néhány alapvető kérdésünk és azok irányultsága nemigen változott, legfeljebb a művészetről alkotott múlt-, jelen- és jövőképünk.

Fülepi vajúdás egy új metafizika irányába? Vagy a metafizika vattimoi végjátéka? A metafizika e már több mint száz éve tartó fülepi 'vajúdása' (változása?) vagy a vattimoi 'végjáték'-helyzete' (válsága?): mindkettő az európai kultúrának a nyugati (fogyasztói) civilizációba fordulásának egyik alapvető, folyamatban lévő változása vagy válsága és egyúttal a metafizika végének (?) vagy netán megújulásának (?) a dilemmája is. A nyitottan maradó kérdések mellett annyi mindenesetre megállapítható, hogy a fiatal Fülep Lajos kiváló művészetfilozófiai érzéssel tekintett kora művészetének válságtényezőire, másrésztől pedig arra is következtethetünk, hogy száz év alatt a művészet-végéről feltehető néhány alapvető kérdésünk és azok irányultsága nemigen változott, legfeljebb a művészetről alkotott múlt-, jelen- és jövőképünk.

---

<sup>75</sup> VATTIMO 1999, 59-64.

<sup>76</sup> HEGEL 1979. 8.

<sup>77</sup> VATTIMO 1999, 59-60.

<sup>78</sup> FÜLEP 1988, 305.