

INTERAKCIÓ ÉS AUTONÓMIA

– A műalkotások morális és művészi értékének kapcsolatáról** –

BÁRÁNY TIBOR

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem Gazdaság- és Társadalomtudományi Kar
Szociológia és Kommunikáció Tanszék
egyetemi adjunktus

E-mail: barany.tibor@gtk.bme.hu

ORCID 0000 0002 6008 829X

Interaction and Autonomy

– How the Ethical Value of an Artwork Can Affect Its Artistic Value –

In this paper, I argue that anyone committed to the normative ideal of the autonomy of art should adopt a moderate moralist position in the artistic-ethical interaction debate. I begin by briefly presenting two prominent interactionist arguments: Noël Carroll’s moderate moralist “uptake argument” and Berys Gaut’s radical moralist “merited response argument”. These arguments have largely failed to persuade participants in the debate. According to Louise Hanson (2013, 209), this is because “all parties to the debate have tacitly accepted a set of constraints which prejudices the issue against the interactionist”—namely, the Indirectedness Condition and the Qua Constraint. Hanson argues that the interactionist must reject the former. However, while I agree with Hanson’s diagnosis, I contend that the direct strategy she proposes is not a viable path for an interactionist advocate of artistic autonomy. Rather, I argue that the moderate moralist who is sensitive to the (relative) autonomy of art should instead reject the Qua Constraint.

Keywords: aesthetic normativity, artistic-ethical interaction debate, moral value, artistic value, autonomy of art

* 2024. december 13-án és 14-én a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Magyar Nyelv- és Irodalomtudományi Intézete és Francia Kapcsolat Kutatócsoportja a Magyar Irodalomtörténeti Társaság Összehasonlító Irodalomtudományi Tagozatával együttműködésben nemzetközi konferenciát szervezett „Túl jón és rosszon”? Az irodalomtudomány etikai „fordulatáról” címmel. A *Literatura* jelen száma az előadások tanulmányváltozatából közöl válogatást – a szerk.

** Tanulmányom a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj szakmai támogatásával készült.

■ Értékek sokasága

Amikor művészet és moralitás viszonyát firtatjuk, két kérdésre keressük a választ:

Vajon megítélhető-e (bíráható vagy dicsérhető) morális alapon egy műalkotás?

Milyen kapcsolatban áll a művek morális értéke a művészi értékükkel?¹

Az első kérdésre a kortárs analitikus művészetfilozófusok többsége igennel felel.² Feltéve, hogy morális alapon megítélni egy műalkotást annyit tesz, mint valamilyen *erkölcsi tulajdonságot* vagy *minőséget* rendelni a tárgyhoz, a művek morális értékéről elméletet alkotó filozófusnak legalább két fontos részletet tisztáznia kell. Egyrészt el kell magyaráznia, miféle jószágok (értsd: milyen természetű létezők) a morális tulajdonságok – azaz *metaetikai* vagy *metanormatív* keretbe kell foglalnia az elemzését. Másrészt meg kell határoznia, milyen alapon tulajdoníthatunk morális értéket a műalkotásoknak: pontosan mi is az, ami morális minőségekkel ruházza fel a szóban forgó tárgyakat.

Az előbbi problémáról, tehát a művészetfilozófiai elméletek metanormatív megalapozásának kérdéseiről jelen tanulmányban nem lesz szó. Induljunk ki abból: *bármilyen* típusú létezők legyenek is a műalkotások morális tulajdonságai (absztrakt univerzálék, a tárgyak arra irányuló képességei, hogy morális helyeslést/helytelenítést váltsanak ki belőlünk, stb.), az teszi igazgá a műalkotások morális értékéről szóló mondatokat, hogy a műalkotások rendelkeznek ezekkel a tulajdonságokkal; továbbá a befogadó csak akkor fogalmazhat meg helyes ítéletet a művek morális értékére vonatkozóan, ha képes felismerni, azaz megfelelő módon észlelni a kérdéses tulajdonságokat.

Ami a művek morális megítélésének alapját illeti, sokféle válasz van forgalomban a művészetfilozófiai szakirodalomban – mintegy leképezve ezzel a hétköznapi művészetértelmezői gyakorlatok és kritikai diskurzusok sokszínűségét. Vannak, akik *konzekvencialista* alapon érvelnek, és azt állítják, hogy a műveket a befogadókra gyakorolt tényleges vagy lehetséges hatásuk teszi morálisan dicséretre méltóvá vagy

¹ A „művészi érték” helyett számos filozófus az „esztétikai érték” kifejezést használja. Mivel esztétikai értéke – bármit értsünk is esztétikai értéken – nem csak műalkotásoknak lehet, a továbbiakban a műalkotások *mint műalkotások* sajátos értékét következetesen művészi értéknek fogom hívni; az esztétikai értékre pedig a művészi érték egyik lehetséges forrásaként vagy változataként utalok. A művészi érték általános fogalmával kapcsolatban lásd még a 8. jegyzetet.

² Persze nem mindenki. A *radikális autonomisták* szerint súlyos tévedés, egyenesen fogalmi hiba a műalkotásokat erkölcsi – vagy másféle „külső” – szempontok szerint megítélni. Az angolszász filozófiai tradícióban belül Clive Bell volt az álláspont legismertebb képviselője (Clive BELL, *Art* [London: Chatto and Windus, 1924]); az utóbbi évtizedekben már tudtommal senki nem dolgozott ki újabb érveket az autonomizmus radikális változata mellett. A radikális autonomizmus áttekintéséhez lásd például: Noël CARROLL, „Moderate Moralism”, in Noël CARROLL, *Beyond Aesthetics*, 293–306 (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 295–300, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511605970.019>.

elítélendővé;³ mások a *szerző személyiségvonásaira* és korábbi tetteire, illetve a *mű keletkezésének körülményeire* vezetik vissza a mű morális megítélését;⁴ megint mások *kognitivistá* elemzést ajánlanak, amelynek értelmében azt a műalkotást kell pozitívan értékelnünk, amelyik gyarapítja vagy elmélyíti a morális tudásunkat;⁵ és így tovább. A leginkább elfogadott válasz mégis inkább a következő: a műveket a sajátos *művészi perspektívájuk* ruhazza fel morális minőséggel; röviden: az, ahogyan az alkotások a tárgyakat ábrázolják.⁶ A művek befogadói szereputasításokat foglalnak magukban, amelyek meghatározzák, hogy a kompetens befogadónak milyen (értékelő) attitűddel kell viszonyulnia az ábrázolt személyekhez, cselekedetekhez, eseményekhez és helyzetekhez. Az attitűdöt alkotó meggyőződések, érzelmi állapotok, affektív reakciók jelentős része pedig egyértelműen morális természetű. Gondoljunk csak a narratív műalkotások értelmezése során oly nagy szerepet játszó morális érzelmekre: *felháborodunk*, ha a főhőst igazságtalanság éri, *megvetjük* a negatív karaktereket, *együttérzünk* az autofikció elbeszélőjével, stb. Amennyiben ezek az elvárt érzelmi és kognitív reakciók összhangban vannak az ábrázolt tartalom morális karakterével, tehát a mű az erkölcsileg elítélendő cselekedeteket összességében erkölcsileg elítélendő cselekedetként ábrázolja, akkor a műalkotás morális értékkel bír;⁷ más esetben viszont erkölcsi szempontból joggal bírálható (például ha az öncélú erőszakot afirmatív módon viszi színre).

A műalkotások morális megítélésével kapcsolatos vita valójában a fenti második kérdés körül forog. Hogyan befolyásolja a művek művészi értékét a morális értékük?⁸ A *mérsékelt autonomisták* szerint sehogy: a műalkotások morális és művészi megítélés-

³ Például: James HAROLD, *Dangerous Art: On Moral Criticism of Artworks* (New York–Oxford: Oxford University Press, 2020).

⁴ Például: Ted NANNICELLI, *Artistic Creation and Ethical Criticism* (New York–Oxford: Oxford University Press, 2020), <https://doi.org/10.1093/oso/9780197507247.001.0001>.

⁵ Például: Martha C. NUSSBAUM, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature* (New York–Oxford: Oxford University Press, 1990), <https://doi.org/10.1093/oso/9780195074857.001.0001>; Noël CARROLL, „Art, Narrative, and Moral Understanding”, in *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*, szerk. Jerrold LEVINSON, 126–160 (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), <https://doi.org/10.1017/CBO9780511663888.005>.

⁶ Lásd például: A. W. EATON, „Robust Immoralism”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, 3. sz. (2012): 281–292, 282, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01520.x>.

⁷ Az „összességében” megszorítás fontos: a morális értéknek nem feltétele, hogy a mű *didaktikusan* tálalja a tartalmát. A művek morális értékét önmagában nem csökkenti, ha a befogadó csak komolyabb interpretációs erőfeszítés árán képes rekonstruálni a műalkotás „világképét” és az implicit szerzői perspektívát.

⁸ A „művészi érték” általános fogalom, amely nem kötelezi el a használóját semmilyen tartalmas művészetfilozófiai álláspont mellett. Amikor azt mondjuk, hogy egy műalkotás művészi értékkel rendelkezik, csupán annyit állítunk, hogy a műalkotás *mint műalkotás* értékes. (Ezzel kapcsolatban lásd Louise HANSON, „The Reality of [Non-Aesthetic] Artistic Value”, *Philosophical Quarterly* 63, 252. sz. (2013): 492–508, <https://doi.org/10.1111/1467-9213.12026>.) Ebben a fogalmi keretben a műalko-

se független egymástól.⁹ Az *interakcionista*kkal ezzel szemben úgy gondolják, hogy a kétféle érték igenis kapcsolatban áll egymással: a művek morális értéke bizonyos esetekben hatást gyakorolhat a művészi értékükre. Milyen irányú hatásról van szó? A *mérsékelt moralisták* szerint a kétféle érték együtt mozog: a műalkotások morális „fogyatékoságai” időnként művészi kudarchoz vezetnek (és fordítva);¹⁰ a *mérsékelt immoralisták* viszont úgy gondolják, hogy a hatás iránya olykor fordított: bizonyos művek éppen azért érnek el művészi sikert, mert immoralis perspektívát alkalmaznak.¹¹

Tanulmányomban röviden bemutatom az egyik leghíresebb interakcionista érvet, annak is kétféle variánsát, és elmagyarázom, hogy az érv miért nem győzte meg a kritikusait – sem a Noël Carroll, sem a Berys Gaut által előadott változatban. Ezek után ismertetem Louise Hanson elemzését: a szerző szerint mindaddig, amíg a vitapartnerek hallgatólagosan elfogadják az interakcióról szóló vita két „dogmáját” (a „közvetettségi feltételt” és a „*qua*-megszorítást”), a fenti érvet előadó interakcionista filozófus szükségképpen hátrányban lesz az autonomistákkal vagy az interakcionizmus mellett más módon érvelő szerzőkkel szemben.¹² Hanson azt állítja: ha ki akarunk tartani a morális érték és a művészi érték kapcsolatának létezése mellett, a „közvetettségi feltételt” mindenképpen el kell vetnünk. Tanulmányom utolsó részében megmutatom, tévedés azt gondolni, hogy aki ragaszkodik a művészet autonó-

tások értékéről szóló filozófiai vitát úgy írhatjuk le, hogy a résztvevők a következő kérdésre keresik a választ: vajon a műalkotások *milyen típusú* értékei (morális, episztemikus, kognitív, esztétikai stb.) határozzák meg a művészi értéküket?

⁹ Például: James ANDERSON és Jeffrey DEAN, „Moderate Autonomism”, *British Journal of Aesthetics* 38, 2. sz. (1998): 150–166, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/38.2.150>; HAROLD, *Dangerous Art*. Az álláspontot azért nevezzük „mérsékeltnek”, mert hívei a fenti első kérdésre – megítélhető-e morális alapon egy műalkotás – igennel felelnek, s csupán azt tagadják, hogy a művek morális értéke releváns lenne a művészi értékük szempontjából.

¹⁰ Például: CARROLL, „Moderate Moralism”.

¹¹ Például: Daniel JACOBSON, „In Praise of Immoral Art”, *Philosophical Topics* 25, 1. sz. (1997): 155–199, <https://doi.org/10.5840/philtopics199725123>; Matthew KIERAN, „Forbidden Knowledge: The Challenge of Immoralism”, in *Art and Morality*, szerk. José Luis BERMÚDEZ és Sebastian GARDNER, 56–73 (London: Routledge, 2003); EATON, „Robust Immoralism”. A fenti két interakcionista álláspontot azért nevezzük „mérsékeltnek”, mert hívei csak a mellett kötelezik el magukat, hogy a művek morális értéke *időnként*, bizonyos feltételek fennállása esetén befolyásolja a művészi értéküket. Velük szemben a radikális interakcionista úgy gondolják, hogy a morális érték (így vagy úgy) *mindig* releváns a művészi érték szempontjából. Mint látni fogjuk, Berys Gaut híres interakcionista érve leginkább a radikális moralizmus elgondolását támasztja alá (Berys GAUT, „The Ethical Criticism of Art”, in LEVINSON, *Aesthetics and Ethics*, 182–203, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511663888.007>). A radikális immoralizmus álláspontját ismereteim szerint mindezedig senki sem képviselte a szakirodalomban. És egy utolsó mondat az elméletek taxonómiájához: természetesen lehet valaki úgy is mérsékelt interakcionista, hogy azt állítja, a művek morális értéke időnként pozitív, időnként pedig negatív irányban befolyásolja a művek művészi értékét. Tanulmányom hátra lévő részében kizárólag a mérsékelt moralista interakcionizmusról lesz szó.

¹² Louise HANSON, „Two Dogmas of the Artistic-Ethical Interaction Debate”, *Canadian Journal of Philosophy* 50, 2. sz. (2020): 209–222, <https://doi.org/10.1017/can.2019.13>.

miájának normatív ideáljához, annak a fenti vitában egyértelműen a mérsékelt autonomista álláspontot kell választania. A művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának gondolata ugyanis minden további nélkül összefér a mérsékelt moralista (és a mérsékelt immoralista) interakcionizmus álláspontjával – azaz a morális érték és a művészi érték kapcsolatának elfogadásával még nem adjuk fel a művészeti autonómia gondolatát. Nem mindegy azonban, hogyan érvelünk az interakcionizmus mellett. Hanson diagnózisa szerintem helyes, ám az általa javasolt *közvetlen* érvelési stratégia a művészeti autonómia interakcionista híve számára nem járható út. A helyzet éppen fordítva áll: a művészet autonómiájára érzékeny mérsékelt moralistának a „*qua*-megszorítást” kell elvetnie.

Interakció – és akiknek nem kell

Az interakcionista legfontosabb érvét hagyományosan David Hume-nak szokás tulajdonítani. A skót filozófus így írt az ízlés mércéjéről szóló híres esszéjében:

Amikor azonban [a műben] romlott szokásokat ábrázolnak anélkül, hogy elmarasztaló és feddő minősítéssel megbélyegeznék őket, akkor el kell ismer-
ni, hogy ez a költeményt elcsúfítja, és annak formáját ténylegesen eltorzítja [*deformity*]. Az ilyen érzéseket [amelyeket a költemény szeretne kiváltani az olvasókból] én nem tudom osztani [*enter into such sentiments*], és nem is lenne helyénvaló, hogy megtegyem, s ha korának erkölcsire tekintettel esetleg fel is mentem a költőt, a művet sosem élvezem. [...] Bennünket nem érdekelnek az ily durva héroszok kalandjai és érzései, nekünk nem tetszik, ha azt látjuk, hogy a bűn és az erény között nincs egyértelmű határ, s [...] nem tudjuk rá-
venni magunkat arra, hogy [a szerző] érzelmeiben osztozzunk [*enter into his sentiments*], vagy hogy a számunkra egyértelműen elítélendő szereplőkhöz érzelmileg kapcsolódjunk [*bear an affection*].¹³

Bár közel sem biztos, hogy az idézett mondatokban tényleg a kortárs (mérsékelt moralista) interakcionizmus legfontosabb érvének előképét kell látnunk,¹⁴ a gondolatmenet iránya világos. Hume szerint a műalkotások szubsztantív erkölcsi „hibái” rendre megakadályozzák, hogy a befogadó megfelelő módon reagáljon a tárgyra. A megfelelő reakció a hume-i keretben affektív természetű: ha a tárgy tulajdonságai a szépség érzetét keltik a befogadó elméjében (annak a befogadónak az elméjében, aki helyesen észleli a tárgy tulajdonságait), akkor *élvezetet* él át. A bűnös erkölcsi-

¹³ David HUME, „A jó ízlésről”, ford. TAKÁCS Péter, in *David Hume összes esszéi I.*, 222–244 (Budapest: Atlantisz Kiadó, 1992), 241–242. (A fordítást több helyen módosítottam.)

¹⁴ E. M. DADLEZ és Jeanette BICKNELL például nem így gondolja: „Not Moderately Moral: Why Hume is Not a »Moderate Moralist«”, *Philosophy and Literature* 37, 2. sz. (2013): 330–342, <https://doi.org/10.1353/phl.2013.0024>.

ségre valló műveket azonban a kompetens befogadó nem képes szépként észlelni, ugyanis a morális „fogyatékoságok” eltorzítják a mű formáját, vagy legalábbis lehetlenné teszik, hogy a néző vagy az olvasó elfoglalja a számára felkínált befogadói pozíciót („nem tudjuk rávenni magunkat arra, hogy a szerző érzelmeiben osztozzunk”). Így bármennyire igyekeznek is a befogadó együttműködni az alkotóval, és szépnek látni az alkotást, végső soron nem ébred élvezet az elméjében. Az ilyen műalkotások tehát kudarcot vallanak: minden részletbeli szépségük ellenére gyönyör helyett távolságtartó viszolygást váltanak ki a nézőből vagy az olvasóból.¹⁵

Noël Carroll és Berys Gaut interakcionista érve elsősorban azt a gondolatot viszi tovább Hume elemzéséből, hogy a mű erkölcsi hibái (bizonyos esetekben vagy mindig) az alkotói szándék megvalósulásának ellenében hatnak: a nézők vagy az olvasók morális meggyőződéseik miatt *nem képesek* eleget tenni a műben foglalt befogadói szereputasításoknak – illetve *nincs rá okuk*, hogy eleget tegyenek ezeknek. Carroll érvét¹⁶ a következőképpen foglalhatjuk össze:¹⁷

Az elvárt befogadói reakció hiányából vett érv

1. Ha egy műalkotás nem képes elérni vagy biztosítani, hogy a kompetens befogadó elvárt módon eleget tegyen a műhöz tartozó befogadói szereputasításoknak, akkor művészi értelemben kudarcot vall.
2. A narratív műalkotások etikai „hibái” bizonyos esetekben megakadályozzák, hogy a befogadó elvárt módon eleget tegyen a műhöz tartozó befogadói szereputasításoknak.
3. Következésképpen a műalkotások etikai „hibái” bizonyos esetekben művészi kudarchoz vezetnek.

¹⁵ Nem világos, hogy az idézett szöveghelyen Hume azt állítja, hogy a morális „hibák” a szó szoros értelmében eltorzítják a mű formáját – vagy csupán azt, hogy a mű erkölcsi „ballépései” viszolygást keltenek a kompetens befogadóban, s így elvonják a figyelmét a tárgy formai és kompozíciós tulajdonságairól (ezzel megakadályozva a megfelelő affektív reakció kialakulását). Az első esetben a „morális szépség érvének” egyik változatával van dolgunk (az érv rövid összefoglalásához lásd: HANSON, „Two Dogmas...”, 214), a második esetben viszont Hume gondolatmenete valóban Noël Carroll mérsékelt moralista érvét előlegezi meg. Ebben az interpretációs kérdésben nekünk most nem kell döntést hoznunk.

¹⁶ CARROLL, „Moderate Moralism”, 301–304. Lásd még Noël CARROLL, „Art and Ethical Criticism: An Overview of Recent Directions of Research”, *Ethics* 110, 2. sz. (2000): 350–387, 377–378, <https://doi.org/10.1086/233273>; Noël CARROLL, „Recent Approaches to Aesthetic Experience”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, 2. sz. (2012): 165–177, 175–176, <https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2012.01509.x>; Noël CARROLL, „Defending the Content Approach to Aesthetic Experience”, *Metaphilosophy* 46, 2. sz. (2015): 171–188, 183–187, <https://doi.org/10.1111/meta.12131>.

¹⁷ Az alábbiakban Louise Hanson („Two Dogmas...”, 213–214) érvrekonstrukcióira támaszkodom, ám helyenként eltérök a szerző terminológiájától. (Hanson például „befogadói szereputasítás” helyett egyszerűen „elvárt befogadói reakcióról” beszél.)

Az 1. premissza általában véve az alkotások művészi értékéről szól: amennyiben a mű – a szerző téves formai döntéseinek köszönhetően – nem tudja megvalósítani szándékolt hatásmechanizmusát, tehát nem képes azokat a kognitív és affektív reakciókat kiváltani a közönségből, amelyeket ki szeretne váltani, művészi szempontból nem lehet értékes. A feszültséget nélkülöző thrillerek rossz thrillerek, a közhelyeket puffogtató létösszegző költemények rossz létösszegző költemények. A 2. premissza ezt az általános tételt összekapcsolja a megcélzott befogadói reakció erkölcsi karakterével: előfordulhat, hogy a néző vagy az olvasó éppen a morális fenntartásai miatt nem képes „elfogadni” (*uptake*) a felkínált művészi perspektívát. Carroll kedvenc példája: Hitlerrel nem tudunk empatizálni, továbbá képtelenek vagyunk szánalmat érezni a diktátor bukása láttán, ezért hibás művészi döntés a *történeti* Adolf Hitlert *klasszikus tragédia* főhőseként színre léptetni.¹⁸ Ilyenkor a mű morális „fogyatékosága” (rokonszenvet kelteni egy velejéig gonosz figura iránt) művészi kudarcot eredményez.

Gaut érve¹⁹ első pillantásra nagyon hasonlít Carrolléra, de fontos pontokon különbözik tőle:

Az „érdemtelen” befogadói szereputasítás megtagadásából vett érv

1. Ha egy műalkotás olyan szereputasításokat ír elő a befogadó számára, amelyek végrehajtását a befogadónak jó oka van megtagadni, akkor művészi értelemben kudarcot vall.
2. Az immorális szereputasításokat a befogadónak mindig jó oka van megtagadni.
3. Következésképpen az immorális szereputasítások (mint etikai „hibák”) mindig művészi kudarchoz vezetnek.

Az 1. premissza itt is egy általános összefüggést ragad meg: amennyiben a műalkotás nem képes „kiérdemelni” azt a reakciót (*merited response*), amelyet ki szeretne váltani, akkor nem lehet értékes. A nem mulatságos vígjátékok rossz vígjátékok, a nem elég nyomasztó disztópiák rossz disztópiák. A lényeg ismét a 2. premisszában

¹⁸ A fenti két kifejezést nem véletlenül kurziváltam. Carroll nyilván elfogadná: léteznek olyan művek, amelyeknek Hitler a főszereplője, és az alkotás képes rokonszenvet vagy szánalmat ébreszteni bennünk a főhős iránt. Ezek azonban a szó szoros értelmében nem magát a történeti figurát ábrázolják (hiszen éppen az a céljuk, hogy legalább részlegesen elvonatkoztassunk mindattól, amit a náci tömeggyilkos diktátorról tudunk), továbbá nem a klasszikus tragédiák dramaturgiájára épülnek (lásd: a tragikus hős szenvedése nincs arányban az általa elkövetett vétkek súlyával), vagy kimondottan nem a tragédia műfaji hagyományához tartoznak. Lehet, hogy mindez nem győzi meg a kételkedőket. De példákön nem érdemes vitatkozni. Ha valaki nem elégedett Carroll elképzelt tragédiájával, gondoljon egy olyan műalkotásra a saját befogadói tapasztalatából, amely megfelel a fenti leírásnak: a mű elvárta, hogy empatikusan viszonyuljunk a főhőshöz, ám morális okokból nem tudunk „együtt menni” a karakterrel.

¹⁹ GAUT, „The Ethical Criticism...”, 192–197.

rejlük: ha az alkotás azt várja el tőlünk, hogy mondjuk élvezetünket leljük az öncélú kegyetlenség és a szexuális erőszak ábrázolásában, helyes döntés elutasítani ezt az élvezetet – mivel az immorális befogadói szereputasítások végrehajtását *soha* nem „érdemelheti ki” a műalkotás. Így az alkotások morális „hibái” (amennyiben azok a művek hatásmechanizmusában rejlenek) *mindig* művészi következményekkel járnak.

Mindkét érvek a befogadói ellenállás áll a középpontjában: a néző vagy az olvasó morális meggyőződése (vagy zsigeri erkölcsi érzései) miatt a mű nem képes megvalósítani a konstitutív célját – és ezt a „működési zavart” jó okkal tarthatjuk művészi „hibának”, súlyosabb esetben pedig kudarcnak. A két érv azonban másképpen határozza meg a befogadói ellenállás forrását. Míg Carrollnál *pszichológiai akadályról* van szó, hiszen a kompetens befogadó *nem képes* eleget tenni a szóban forgó szereputasításoknak, addig Gautnál *normatív akadályról*: a kompetens befogadó *nem tehet eleget* a szereputasításoknak, mivel nincs rá megfelelő indoka (*reason*) Ez nem elhanyagolható különbség. Csak hogy ne menjünk messzebb: a *heist movie*-k vagy a szélhámostörténetek esetében általában nincs pszichológiai akadálya, hogy olyan kognitív-affektív reakciót adjunk, amely morálisan igazolatlan. Carroll elemzése szerint ezekben az esetekben a művek morális értéke *nem* befolyásolja a művészi értéküket; Gaut elemzéséből viszont az következik, hogy igenis befolyásolja – hiszen *mindig* felmerül a kérdés, érdemes-e a mű arra, hogy befogadóként együttműködjünk vele (és az etikai „érdem” definíció szerint az „érdem” egyik fajtája).²⁰ Ez a „mindig” világosan jelzi, hogy Gaut álláspontját (amelyet a szerző „eticizmusnak” nevez) a radikális moralizmus egyik változatának kell tartanunk – szemben Carroll mérsékelt moralizmusával.²¹

Miért nem győzte meg Carroll és Gaut érve a morális és a művészi érték interakciójáról szóló vita résztvevőit? Az indok rendkívül egyszerű. Elképzelhető, hogy Carrollnak igaza van: a művek morális „hibái” olykor valóban megakadályozzák,

²⁰ Uo., 197.

²¹ Fontos hangsúlyozni: Gaut szerint csak *annyiban* relevánsak a művek morális tulajdonságai a művészi érték szempontjából, *amennyiben* hatást gyakorolnak a művek hatásmechanizmusára. (Tehát például a mű keletkezési körülményeivel kapcsolatos erkölcsi visszasságok nem befolyásolják az alkotás művészi értékét – legalábbis ha a kompetens befogadónak a mű „instrukciói” szerint nem kell számot vetnie ezekkel.) Gaut „eticizmusa” tehát ugyanúgy feltételekhez köti a morális érték és a művészi érték interakcióját, mint Carroll elemzése, és erre hivatkozva akár a mérsékelt moralizmus egyik alakváltozatának is tekinthetjük az álláspontot. Én ezzel az elemzéssel nem értek egyet. Szerintem a radikális moralizmus és a mérsékelt moralizmus különbsége nem abban áll, hogy míg az előbbi szerint a művek *minden lehetséges morális tulajdonsága* releváns a művészi érték szempontjából, az utóbbi szerint viszont csak *bizonyos típusú morális tulajdonságok* ilyenek, azaz a morális tulajdonságok relevanciája feltételekhez kötött – hanem abban, hogy az elemzés által (szűkebben vagy tágabban) meghatározott típusú morális tulajdonságok *mindig* (radikális moralizmus) vagy csak *időnként*, azaz meghatározott feltételek fennállása esetén (mérsékelt moralizmus) befolyásolják az alkotás művészi értékét. Szavakon persze nem érdemes vitatkozni, de azért jegyezzük meg: ha az első modellt fogadnánk el, a moralista álláspont minden kortárs változatát mérsékelt moralizmusként kellene leírnunk, ami nem a leggazdaságosabb módja az elmélettaxonómia felállításának.

hogy a kompetens befogadó eleget tegyen a műben foglalt szereputasításoknak, és ez tényleg művészi kudarcot jelent. Ám ezekben az esetekben a művek morális „hibái” *nem azért* akadályozzák meg, hogy a befogadó eleget tegyen a befogadói szereputasításoknak, mert történetesen morális „hibák” – hanem azért, mert a mű olyan formai és tartalmi tulajdonságokkal bír, amelyek *pszichológiai ellenállást* váltanak ki a befogadókból.²² Ugyanígy: elképzelhető, hogy Gautnak igaza van, és a morális „hibákat” tartalmazó műveknél a kompetens befogadónak mindig jó oka van megtagadni a művekben foglalt szereputasítások végrehajtását – ám nem azért van oka megtagadni, mert történetesen épp morális „hibákkal” van dolga, hanem mert ezek a művek *nem „érdemlik ki”* a megcélzott befogadói reakciókat. Akár a következőképpen is érvelhetnénk: a leírt esetekben nem teljesül az a tényellentétes (kontrafaktuális) feltétel, hogy a művek morális „hibái” *akkor is* csökkentenék a művek művészi értékét, ha *nem* váltanának ki pszichológiai ellenállást a befogadókból, vagy ha *nem* tennék indokolttá a befogadó számára, hogy megtagadja a szereputasítások végrehajtását. Következésképpen a morális „hibák” *nem mint morális „hibák”* okoznak művészi kudarcot, hanem mint a művek szándékolt hatásmechanizmusát akadályozó tényezők – azaz mint (formai és tartalmi) kompozíciós „hibák”.

Sem Carrollnak, sem Gautnak nincs jó válasza az ellenvetésre. Carroll több tanulmányában visszatérően megismétli, hogy a „morális hiba” és a „pszichológiai akadály” ugyanannak az éremnek a két oldala: a befogadó *pontosan azért* nem képes az elvárt módon reagálni, mert morális fenntartásai vannak a művel szemben.²³ Gaut pedig azt hangsúlyozza, hogy a morális érdem az érdem egyik fajtája: az etikai „hibákat” tartalmazó művek egyértelműen *morális okokból* válnak érdemtelenné az előírt befogadói reakció végrehajtására.²⁴ Röviden: az ellenoldal azt állítja, hogy a kérdéses tulajdonságok nem morális „hibákként”, hanem *valami másként* okoznak művészi kudarcot – Carroll és Gaut viszont ragaszkodik hozzá, hogy ezek a tulajdonságok

²² ANDERSON és DEAN, „Moderate Autonomism”, 156–157; Matthew KIERAN, „In Defence of the Ethical Evaluation of Narrative Art”, *British Journal of Aesthetics* 41, 1. sz. (2001): 26–38, 26–27, <https://doi.org/10.1093/bjaesthetics/41.1.26>.

²³ CARROLL, „Moderate Moralism”, 304; CARROLL, „Recent Approaches...”, 176; CARROLL, „Defending the Content Approach...”, 185–186, 187.

²⁴ GAUT, „The Ethical Criticism...”, 197. Hozzátehetnénk: Gaut elemzése szerint a fenti kontrafaktuális feltétel soha nem teljesülhet (nem üres módon), hiszen a befogadónak *mindig* jó oka van megtagadnia az immoralis szereputasításokat, s így a művek morális „hibái” mindig csökkentik a művek művészi értékét. (Egészen pontosan fogalmazva: Gaut elemzése üres módon teljesíti a kontrafaktuális feltételt, hiszen nem létezik olyan szituáció, amely igazgá tenné a kontrafaktuális kondicionális előtagját.) Tény és való, a radikális moralizmussal szemben nem érvelhetünk hatékonyan a kontrafaktuális feltételre hivatkozva. Ez azonban nem sokat változtat az összképen, az alapvető probléma ugyanis továbbra is fennáll: a művészi kudarcot a radikális moralista szerint is végső soron valamilyen nem morális tényező okozza, tudniillik az, hogy a mű érdemtelen az általa kiváltani szándékozott befogadói reakcióra – nem pedig *közvetlenül* az a tény, hogy morális „hibákat” tartalmaz. (És tegyük hozzá: ha Gaut elemzését mérsékelt moralista álláspontként értelmezzük, akkor a kontrafaktuális feltételre hivatkozó ellenvetés is áll; lásd a 21. jegyzetet.)

azért okozhatnak *valami másként* művészi kudarcot, mert morális „hibákról” van szó. A vita ugyanazon állítások ismételtetésébe fullad, valami itt nem stimmel.

Két dogma

Louise Hanson szerint a probléma azokban a filozófiai előfeltevésekben rejlik, amelyeket a vita minden résztvevője hallgatólagosan elfogad. Az egyik ilyen előfeltevés a közvetettségi feltétel:²⁵

Közvetettségi feltétel

(K) A morális és a művészi érték kapcsolatának létezése mellett érvelő filozófusnak közvetett stratégiát kell alkalmaznia.

A feltétel azt mondja ki, hogy az interakcionistaának olyan érvet kell kidolgoznia, amely valamilyen közvetítő tulajdonságra hivatkozik a két érték között – azaz egy olyan tulajdonságra, amely *egyszerre* releváns a művészi érték szempontjából és érzékeny a mű morális karakterére. Az érvelési stratégia a következő:

1. Mutass rá egy *T* tulajdonságra, amelyről a vita összes résztvevője elfogadja, hogy releváns a művészi érték szempontjából (vagy legalábbis amelynek relevanciája mellett jó érv hozható fel).
2. Mutasd meg, hogy a műalkotás morális karaktere (bizonyos esetekben/mindig) befolyásolja, hogy a mű rendelkezik-e *T*-vel.
3. Vond le azt a következtetést, hogy a morális érték (bizonyos esetekben/mindig) befolyásolja a művészi értéket, mivel (bizonyos esetekben/mindig) befolyásolja *T*-t, és *T* befolyásolja a művészi értéket.²⁶

Mint láttuk, Carrollnál ez a *T* közvetítő tulajdonság a következő: a mű képes biztosítani a befogadói szereputasítások teljesülését (*the ability to secure audience uptake*). Gautnál pedig az, hogy a mű szereputasításai „kiérdemlik”, hogy a befogadó teljesítse őket (*meritedness of prescribed response*). Mindketten közvetett érvelési stratégiát alkalmaznak: első lépésben a műalkotások értékével kapcsolatos intuíciónkra apellálnak – ha egy mű nem éri el a célját, akkor *nyilvánvalóan* kudarcot vall –, s megállapítják, hogy ezek szerint van legalább egy tulajdonság, amely vitán felül a művészi érték mércéjéül szolgálhat. Majd pedig rámutatnak, hogy a művek morális tulajdonságai szisztematikus hatást gyakorolnak erre a tulajdonságra – s így közvetett módon a művek művészi értékére.

²⁵ HANSON, „Two Dogmas...”, 215–216.

²⁶ Uo., 212.

A másik előfeltevést Hanson *qua*-megszorításnak nevezi:²⁷

QUA-MEGSZORÍTÁS

(Q) A morális és a művészi érték kapcsolata mellett szóló érvek nem csupán azt kell megmutatnia, hogy a morális tulajdonságok relevánsak a művészi tulajdonságok szempontjából, hanem azt is, hogy *mint morális tulajdonságok* (azaz morális tulajdonság mivoltukban) relevánsak.

Ezt a „dogmát” nem csupán az interakcionista kritikusai fogadják el, hanem (hallgatólagosan) maga Carroll és Gaut is érvényesnek tekinti. Hiszen mi más okból hangsúlyozná újra és újra, hogy a befogadói ellenállást a művek morális „hibái” *mint (qua) morális „hibák”* váltják ki?

Igen ám, csak hogy a közvetettségi feltétel és a *qua*-megszorítás inkompatibilis egymással, következésképpen semmilyen interakcionista érv nem képes egyszerre eleget tenni mindkettőnek.²⁸ Nem lehet egyszerre azt állítani, hogy a morális „hibák” közvetett módon, tehát egy másik tulajdonság közbeiktatásával gyakorolnak hatást a művészi értékre, illetve hogy önmagukban, azaz morális „hiba” mivoltukban gyakorolnak hatást a művészi értékre. Ha így keretezzük a vitát, a morális és a művészi érték kapcsolata mellett érvelő filozófus szükségképpen hátrányban lesz a vitapartnerével szemben. És Hanson szerint ezt a hátrányt mindaddig nem is lesz képes leküzdeni, amíg meg nem szabadul vagy az egyik vagy a másik dogmától – vagy egyszerre mindkettőtől.

Hanson az első megoldást javasolja az interakcionista számára: el kell vetnie (K)-t. Közvetett stratégia helyett közvetlent kell követnie – megmutatva, hogy a művek morális tulajdonságai *bármiféle közvetítő tulajdonság nélkül is* hatást gyakorolhatnak a művek művészi értékére.²⁹ Hogyan kell elképzelnünk egy ilyen közvetlen érvelési stratégiát? Az interakcionista például a műalkotások kritikai értékelésének tényleges gyakorlatára hivatkozhat. A professzionális és a laikus értelmezők előszeretettel dicsérnek műveket azért, mert azok „együttérzéssel” vagy „mély empátiával” ábrázolják a fiktív karakterek sorsfordulatait, „megsemmisítő” (vagy „méltányos” stb.) „erkölcsi ítéletet mondanak” a társadalmi viszonyokról, „nehezen feloldható morális dilemmákat” mutatnak be – és gyakran bírálják őket a „kegyetlenségük” és „embertelenségük”, a „szemérmetlen kitarulkozásuk”, a „voyeurizmusuk” miatt, vagy azért, mert „romantizálják az erőszakot” és „kéjelegnek a szörnyűségeken”. (Utóbbi kapcsán lásd például a kortárs magyar kritikai diskurzusban az elmúlt évek során oly népszerűvé vált kifejezést: „nyomorpornó”.) Hanson szerint ez a megoldás, tudniillik hogy filozófiai álláspontunk védelmében a művek értelmezésének és értékelésének hétközna-

²⁷ Uo., 216–217.

²⁸ Uo., 217–218.

²⁹ Uo., 218.

pi gyakorlatára hivatkozunk, a művészi érték és a *másféle* értékek (például: kognitív érték, eredetiség) interakciójáról szóló filozófiai viták során teljesen bevett érvelési stratégia. Miért ne nyúlhatna a moralista interakcionista ugyanehhez az eszközhöz?³⁰ Mi több, egyetlen érték biztosan létezik, amelyről szinte minden filozófus elfogadja, hogy közvetlenül releváns a művészi érték szempontjából: az esztétikai érték. Bármilyen tulajdonságot jelöljön is az „esztétikai érték” kifejezés (feltéve, hogy nem pusztán a „művészi érték” szinonimájaként használjuk), abban majd minden szerző egyetért, hogy ez a tulajdonság közvetlenül befolyásolja a műalkotások minőségét. Mi okunk lenne kizárni a lehetőséget, hogy a morális érték is épp ilyen legyen?³¹

Hanssonal szemben én nem látom ennyire rózsásnak a közvetlen érvelési stratégiát alkalmazó moralista interakcionizmus jövőjét. A mérsékelt moralizmus *normatív* elmélet; vagy legalábbis vannak normatív implikációi („a kompetens értelmezőnek a morális értéket figyelembe véve *kell* megállapítania a művek művészi értékét”). Egy normatív elméletet viszont nem lehet pusztán a tényleges gyakorlat tényeire hivatkozva alátámasztani. Elvégre az irodalomkritikusok *tévedhetnek* (olykor előfordul ilyesmi...); és minden további nélkül megtörténhet, hogy bizonyos értelmezői diskurzusok résztvevői teljes egészében tévúton járnak. Még ha megszívleljük is Hanson módszertani figyelmeztetését, miszerint csak akkor fogadjunk el erősen revizionista elemzést, ha ennek komoly elméleti haszna van,³² joggal kételkedhetünk benne, hogy ez az általános (filozófiai) metodológiai tézis a művészetfilozófia területén is alkalmazható lenne. A tényleges műértelmezői és -kritikai gyakorlatok olyannyira sokszínűek, annyira különböznek egymástól, hogy mindenre és mindennek az ellenkezőjére is találhatunk történetileg jól beágyazott példát – így erősen kétséges, hogy a művésziérték-tulajdonítás esetében tényleg lenne értelme valamilyen „preteoretikus intuíciókról” beszélni. Röviden: a művészetfilozófiai elméletünk normatív következményeit még akkor sem igazolhatnánk *pusztán* a műértelmezési gyakorlat tényeire hivatkozva, ha ezek kellőképpen robusztusak lennének – ám még csak nem is azok. Hansonnak igaza van: ha ez az eljárás a moralista interakcionizmus esetében problémás, a *többi esetben is az*. Amennyiben a kognitív érték, az eredetiség vagy épp az esztétikai érték művészeti relevanciája mellett érvelünk, ugyanígy nem helyes *pusztán* a műértelmezők szóhasználatára vagy értékelési gyakorlatára hivatkozni, mint a morális érték esetében.

De tegyük félre ezt a nehéz, messzire vezető módszertani problémát! Tanulmányom utolsó fejezetében megmutatom: ha valaki szeretne kitarítani a művészeti gyakorlatok autonómiájának normatív ideálja mellett, nyugodt szívvel elkötelezheti magát a mérsékelt interakcionizmus mellett – ám Hanson javaslatával szemben nem a (K), hanem a (Q) „dogmát” kell elvetnie.

³⁰ Uo., 212–213, 218, 220–221.

³¹ Uo., 219.

³² Uo., 220.

Művészeti autonómia

A művészeti autonómia gondolata normatív ideál, amelyet radikális és mérsékelt változatban is megfogalmazhatunk.³³ Az előbbi esetben azt állítjuk, hogy a művészeti gyakorlatoknak *teljes autonómiát* kell élvezniük az emberi tevékenységek körében; az utóbbi esetben pedig azt, hogy bár a művészeti gyakorlatok folytonosak más társadalmi gyakorlatokkal, e hálózaton belül *relatív autonómia* illeti meg őket. A továbbiakban koncentrálnunk a mérsékelt álláspontra!

Kézenfekvő döntés, hogy a relatív művészeti autonómia híve a művészet sajátos normáira hivatkozzon, ha szeretné világosan elmagyarázni, miben is áll az általa elfogadott normatív ideál lényege. Elég a következő gyenge tézis mellett elköteleznie magát: a műalkotások értelmezésének és értékelésének folyamatát *sajátos* normák irányítják, ami a művészetbefogadás gyakorlatát *részlegesen* megkülönbözteti minden másféle értelmezői és értékelési gyakorlattól. Másképpen fogalmazva: a műalkotás befogadását vezérlő interpretációs és értékelési normákat nem lehet *maradéktalanul* visszavezetni másféle gyakorlatok normáira.³⁴

Milyen művészetfilozófiai elméleteket kell preferálnia annak, aki elfogadja ezt a gyenge normatív elvet? Legyen szó bármelyik klasszikus művészetfilozófiai problémáról, csakis olyan elmélet jöhet számításba, amelyik képes megmagyarázni, hogyan érvényesülnek „külső” (például: morális) normák a művek interpretációs és értékelési gyakorlatában – *anélkül*, hogy a műbefogadás normáit e „külső” normákra redukálná. A mérsékelt autonomizmus nem felel meg ennek az elvárásnak, hiszen az elemzés abból indul ki, hogy a művek morális és művészi megítélése teljes egészében független egymástól. A mérsékelt moralizmus Hanson által propagált változata szintén nem felel meg a céljainknak. Ha a művek morális értéke *közvetlenül* meghatározza a művészi értéküket, és ugyanez áll a kognitív értékükre, esztétikai értékükre stb., akkor a műalkotások művészi értéke végső soron eltérő forrású értékek (megfelelően súlyozott) kombinációjaként áll elő. Következésképpen a műbefogadásnak *nincsenek* sajátos normái.

Ezért a művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának híve helyesen teszi, ha a mérsékelt moralista interakcionizmus mellett teszi le a garast. Ám nem fogadhatja meg Hanson javaslatát – hanem épp ellenkezőképpen kell eljárnia: a közvetettség dogmája helyett a *qua*-megszorítástól kell megszabadulnia. Hiszen (K) pontosan azt mondja ki, amire az autonómia képviselőjének szüksége van: a morális tulajdonságok csak *annyiban* relevánsak a művészi érték szempontjából, *amennyiben* hátráltatják vagy elősegítik a mű konstitutív művészi céljának megvalósulását. A mű morális (kognitív, esztétikai stb.) értéke csupán közvetve, a mű szándékolt hatásmechanizmusára gyakorolt hatásán keresztül befolyásolja a művészi értéket. Ebben a modell-

³³ Ezzel kapcsolatban lásd BÁRÁNY Tibor, „Az esztétikai normativitás három modellje”, *Magyar Filozófiai Szemle* 67, 3. sz. (2023): 96–113, 97–102.

³⁴ Uo., 98–99.

ben a közvetítő tulajdonság egyfajta szűrőként működik: részlegesen „beengedi” a morális (kognitív, esztétikai stb.) normákat a műértelmezés és -értékelés gyakorlataiba – ám nem az összeset engedi be, és semmi esetre sem redukálja a művészi értéket a morális értékre.

Tanulság: a közvetett érvelési stratégiát alkalmazó mérsékelt moralista interakcionizmus tökéletes összhangban áll a művészeti gyakorlatok relatív autonómiájának gondolatával. Ráadásul igencsak jól védhető álláspont. Empirikusan adekvát, hiszen olyan magyarázatot kínál a művészi értékre, amelyben központi szerepet játszik az a tény, hogy a narratív műalkotások hatásmechanizmusa erősen támaszkodik a befogadók morális érzelmeire és értékítéleteire. (Ezzel a ténnyel a mérsékelt autonomizmus nem igazán tud elszámolni. Egyebek közt ezért nem magától értetődő, hogy a relatív művészeti autonómia hívének az interakcióról szóló vitában a mérsékelt autonomizmus álláspontját kellene választania.) Továbbá az elmélet nagy hangsúlyt fektet a műalkotások egyediségére: azt állítja, hogy a műveket a *saját terminusaikban* kell értelmeznünk és értékelnünk. A morális tulajdonságok csakis akkor relevánsak a művészi érték szempontjából, ha azok a művészi projekt lényegéhez vagy konstitutív céljához kapcsolódnak. Végezetül az álláspont nem markánsan revizionista a ténylegesen létező művészeti gyakorlatokat illetően (megfelelve ezzel Hanson módszertani intésének): bizonyos esetekben *igenis* helyénvaló a morális szótár használata a művek értelmezése és értékelése során.

Egyetlen elvarratlan szál maradt: hősünknek, a művészet relatív autonómiájának normatív ideáljához ragaszkodó mérsékelt moralista interakcionista el kell magyaráznia, mit is jelent, hogy a művek morális értéke *meghatározza* a művészi értéküket. Hogyan lehetne pontosan megragadni, fogalmilag elemezni az értékek közti kapcsolatot?³⁵ Ám ennek a szálnak az elvarrása már egy másik tanulmány feladata lesz.

³⁵ Manapság élénk vita zajlik erről a problémáról az analitikus művészetfilozófiában. Lásd például Moonyoung SONG, „The Nature of the Interaction between Moral and Artistic Value”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 76, 3. sz. (2018): 285–295, <https://doi.org/10.1111/jaac.12580>; Nils-Hennes STEAR, „Immoralism is Obviously True: Towards Progress on the Ethical Question”, *British Journal of Aesthetics* 62, 4. sz. (2022): 615–632, <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayac047>.