

Bárány Tibor

Kellék 27-28

Műalkotások és puszta dolgok
Arthur C. Danto és az analitikus
művészetfilozófia

1. A megkülönböztethetetlen párdarabok

Képzjük el, hogy belépünk egy tárgyakkal telezsúfolt szobába. Különös látvány tárul szemünk elé. A szobában elhelyezett tárgyak többsége műalkotás. A helyiségben sokféle műtárgyat tárolnak: találkozunk már-már hivalkodóan egyszerű szobrokkal, festményekkel, amelyek értelmezése nem jelent számunkra nehézséget, ám némelyik műalkotás első pillantásra zavarba ejt bennünket, alaposan próbára teszi interpretációs találegonyságunkat és művészettörténeti tájékozottságunkat. (Be kell vallanunk, sajnos nem minden kulturális utalást sikerül megfejtenünk.) A szobában azonban nem csupán műalkotások vannak, hanem egyszerű, közönséges, hétköznapi használati tárgyak is. És most képzeljük el, hogy a szobában található tárgyak – műalkotások és puszta dolgok – tökéletesen egyformák, vagy legalábbis szemre megkülönböztethetetlenek egymástól.

A megkülönböztethetetlen párdarabok gondolat kísérletének eredeti, Danto-féle változata szerint az imént elképzelt szoba művészeti galéria, amelyben egyforma vörös négyzetek fogadják a látogatót. Arthur C. Danto két és fél évtizede megjelent analitikus művészetfilozófiai kötete, *A közbély színeváltozása*¹ részletesen bemutatja a gondolat kísérletben szereplő kiállítást, amely bár vizuálisan kissé egyhangúnak tűnik, mégis felkeltheti a látogató érdeklődését. Az első kép alkotója Kierkegaard ötletét festette meg: a dán filozófus beszél egy helyen arról a furcsa festményről, amely a Vörös-tengeren átkelő zsidók témáját dolgozza fel, és amely valójában nem több egy vörösre festett négyzetről. A második kép, szintén egy vörös négyzet, egyértelműen az elsőre utal, hisz a *Kierkegaard hangulata* címet viseli (ennek értelmezése már komoly filozófiatörténeti tájékozottságot kíván tőlünk, hisz a festmény a vonatkozó Kierkegaard-szöveghely ismerete nélkül nem sokat mond a kiállítás látogatójának). A következő két kép címe azo-

¹ Arthur C. Danto: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1981. Magyarul: uő: *A közbély színeváltozása. Művészetfilozófia*. Ford.: Sajó Sándor. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2003 (az 1997-es kiadás változatlan utánnomása). A fordítás sajnos botrányosan rossz. A fordító nem egyszerűen félrefordítja a gondolatmenetben szereplő filozófiai és logikai-szemantikai terminusokat – így lesz az *intenzionálisból szándékolt*, a *predikátumból állítás*, a *propozícióból ötlet*, hogy csak a legerettebb példákat soroljam –, hanem ráadásul következtelen is. Példának okáért az angol szöveg egyik központi terminusának, a *representation*-nek majdhogynem előfordulásonként más és más magyar megfelelője van.

nos: *Red Square*, ám míg az első a moszkvai Vörös tér – politikai áthallásoktól sem mentes – tájképe, addig a második egy minimalista művész geometrikus alkotása. Ezután ismét filozófiai témát feldolgozó festménnyel találkozunk, a kép a *Nirvána* címet viseli. Közvetlenül mellette egy megkeseredett Matisse-tanítvány műve látható, a *Vörös terítő*. Valószínűleg a kiállítás-szervezők hanyagságának köszönhető, hogy a műalkotások között véletlenül helyet kapott két nem-műalkotás is: egy vörös ólomfestékkel alapozott vászon (amely mindazonáltal rendelkezik némi művészettörténeti jelentőséggel, mert az alapozást maga Giorgione végezte nem sokkal halála előtt), valamint egy közönséges vörösre festett négyzet. A kiállítást végigjárva komoly intellektuális élményben lehet részünk, noha a kiállított tárgyak szemre megkülönböztethetetlenek egymástól.

Danto híres gondolat kísérlete nem mond ellent hétköznapi intuíciónknak: mindnyájan különösebb erőfeszítés nélkül el tudunk képzelni két perceptuálisan tökéletesen egyforma tárgyat, amelyek közül az egyik műalkotás, a másik viszont nem az. És valójában nincs is szükségünk a képzeletünkre: gondoljunk csak a Danto által is sűrűn emlékeztetünkbe idézett műalkotásra, Marcel Duchamp *Szökőkútjára*, vagy a pop-art művészek munkáira, például Andy Warhol *Brillo Boxára* – igenis számos olyan műalkotást ismerünk, amelynek létezik materiális párdarabja, azaz van olyan pusztán dolog, hétköznapi használati tárgy, amely tőle perceptuálisan megkülönböztethetetlen.

Mégis miért érdekes mindez a filozófia számára? Danto állítása szerint a fenti gondolat kísérlet azt bizonyítja, hogy a „mi a műalkotás?” filozófiai kérdés, amelynek megválaszolása a fogalmi elemzést végző analitikus filozófus feladata. Ha a műalkotások – vagy másképpen fogalmazva: a konszenzuálisan műalkotásnak tekintett tárgyak – empirikus vizsgálatának segítségével egyértelműen meghatározhatnánk azon perceptuális tulajdonságok csoportját, amelyek egy tárgyat műalkotássá tesznek, akkor a fenti kérdés egyszerű empirikus kérdés lenne, és mint ilyen, megválaszolása nem a filozófia hatókörébe tartozna, hanem mondjuk a művészettörténetébe. A művészettörténész a következőképpen járna el: összegyűjtené azokat a perceptuális tulajdonságokat, amelyekkel ha egy tárgy rendelkezik egy adott korban, akkor azt a kortárs művészeteoretikusok és/vagy műélvezők műalkotásnak tartják, majd ezek segítségével megalkotná a műalkotás történeti korokhoz indexált, szükséges és elégséges feltételekből álló definícióját. A definíció a következő formát ölténé:

$$Mx_{t1} =_{df.} Fx \ \& \ Gx \ \& \ Hx$$

ahol az M egyargumentumú predikátum a műalkotásokat jelöli (M : „műalkotás[nak lenni]”), F , G és H perceptuális tulajdonságokat jelölő egyargumentumú predikátumok, $t1$ pedig időindex. A definíció értelmében egy dolog akkor és csak akkor műalkotás $t1$ -ben, ha rendelkezik az F , a G és a H perceptuális tulajdonságokkal. A példa szerint az, hogy egy dolog F tulajdonságú is, G tulajdonságú is és H tulajdonságú is, egyenként szükséges, együttesen elégséges feltétele annak, hogy a dolog műalkotás legyen, azaz hogy igaz legyen rá az M predikátum. (Természetesen nincs rögzítve, hogy a definiensnek hány perceptuális tulajdonságot jelölő, monadikus predikátumot kell tartalmaznia, a definiens állhat akár egyetlen predikátumból is.)

Danto gondolatmenetét ezen a ponton könnyű félreérteni. Ha a szerző azt szeretné állítani, hogy a huszadik század második fele előtt született művészetelméletek hívei *kizárólag* perceptuális predikátumokból álló műalkotás-meghatározásokkal dolgoztak, akkor nyilvánvalóan téved – ráadásul a triviális példától eltekintve (például: „műalkotás: szép dolog, amely esztétikai élvezetet okoz”) nagyon nehéz elképzelni, hogyan szólna egy ilyen definíció. (Vegyük észre: mivel kikötöttük, hogy a definiens kizárólag monadikus, azaz egyargumentumú predikátumokat tartalmazhat, a definíció nem utalhat a műalkotásnak a befogadóra kifejtett hatására – így még az is kétséges, hogy az iménti, az esztétikai élvezetre alapozott definíció megfelelő példa-e.) Danto sokkal gyengébb állítást fogalmaz meg. Csupán annyit mond: a huszadik század második felét megelőzően a hétköznapi használati tárgyak és a műalkotások világa egyértelműen elkülönült egymástól – méghozzá abban az értelemben, hogy aki jól ismerte a korban érvényes művészeti konvenciókat, az egy tárgyról ránézésre, tehát a tárgy történetének ismerete nélkül el tudta dönteni, hogy az műalkotás-e vagy pusztán dolog. A korban érvényes művészeti konvenciórendszerek egyértelműen meghatározták a műalkotások perceptuális tulajdonságait (természetesen ezek *nem csupán* a műalkotások perceptuális tulajdonságait határozták meg!), és ezért bizonyos perceptuális tulajdonságok segítségével fel lehetett ismerni a műalkotásokat. Attól a pillanattól fogva – és Danto szerint ez a pillanat valahová az 1960-as évekre tehető –, hogy a konvenciórendszerek immár nem határozzák meg a műalkotások perceptuális tulajdonságait, tehát attól a pillanattól fogva, hogy bármi lehet műalkotás, pontosabban egy műalkotás végső soron bármilyen lehet, a perceptuális tulajdonságokat csoportosító művészettörténész módszere használhatatlanná válik.

A műalkotás és a pusztán dolog között Danto állítása szerint ontológiai különbség van, a műalkotások és a pusztán dolgok a létezők más és más rendjéhez tartoznak, ám ez a különbség meghatározhatatlan a tárgyak felszíni tulajdonságainak vizsgálata alapján. A „mi a műalkotás?” kérdésnek mint ontológiai kérdésnek a megválaszolása mindig is a konceptuális elemzést végző filozófus feladata lett volna, ám e feladat csupán a huszadik század második felére vált sürgetővé, mert korábban a műalkotások és nem-műalkotások közti különbség visszavezethetőnek tűnt a perceptuális tulajdonságok közötti különbségekre.

Az analitikus művészetfilozófus célja: elhelyezni a műalkotásokat a létezők rendjében, meghatározni a *műalkotás[nak lenni]* predikátum alkalmazásának szükséges és elégséges feltételeit. Danto olyan definíciót keres, amely minden aktuális és lehetséges műalkotásra egyaránt érvényes. Épp ezért a definíció nem állhat perceptuális tulajdonságokból. A műalkotások perceptuális tulajdonságait meghatározó művészeti konvenciórendszerek folyamatosan változnak, ám ez a változás nem érintheti a definíció érvényességét. A műalkotás filozófiai definíciója nem művészeti konvenciórendszerek összefoglalása. Ebben az esetben ugyanis menthetetlenül hiányos lenne, nem vonatkozna minden, valaha is létezett műalkotásra, vagyis minden olyan tárgyra, amelyet a különböző korok értelmezői műalkotásnak tartottak.

Mindezek fényében fogalmazzuk meg pontosan a megkülönböztethetetlen párdarabok érvét.

1. *premissza*: A műalkotás definíciójának minden létező és elképzelhető műalkotásra érvényesnek kell lennie.

2. *premissza*: A műalkotás definíciója egyedül abban az esetben állhat perceptuális tulajdonságokból (vagy perceptuális tulajdonságok sajátos kombinációjából), ha létezik egy vagy több olyan perceptuális tulajdonság, amellyel kizárólag a műalkotások rendelkeznek.

3. *premissza*: Nem létezik kizárólag a műalkotásokat jellemző perceptuális tulajdonság vagy tulajdonságok együttese, tudniillik lehetnek/vannak olyan műalkotások, amelyekhez találhatunk tőlük szemre megkülönböztethetetlen pusztá dolgokat.

Konklúzió: A műalkotás definíciója nem állhat perceptuális tulajdonságokból.

Az első és a második, módszertani kikötéseket megfogalmazó premisszával szemben a harmadik premisszának van empirikus tartalma, s ezért alátámasztásra szorul – ezt a célt szolgálja a megkülönböztethetetlen párdarabok gondolatkísérlete. Szigorúan szólva, láttuk, nincs szükségünk a gondolatkísérletre, hisz a premissza igazságát az is megalapozza, ha valóban létező műalkotásokra (például a *Szökőkútra*) hivatkozunk.²

A közhely színeváltozása tehát egy műalkotás-definíciót keres³ – és a keresést ebben az esetben szó szerint kell értenünk: Danto sorra veszi a komoly művészet-filozófiai karriert befutott rivális művészetelméletek főbb típusait, részletesen elemzi fogalmaikat, megvizsgálja, ezek az elméletek hogyan képesek megoldani a megkülönböztethetetlen párdarabok problémáját. A Danto-féle művészetelmélet és műalkotás-definíció mintegy a rivális elméletek kudarcának tanulságaiból nő ki: Danto célja, hogy megmutassa, elmélete nem egyszerűen azért jobb a rivális elméleteknél, mert sokkal plauzibilisebb megoldást képes adni a megkülönböztethetetlen párdarabok problémájára, hanem elsősorban azért, mert a dantói definíció valóban általános, azaz minden műalkotásra érvényes (és csak a műal-

² Danto érvében eredetileg erősebb konklúzió szerepel: a műalkotás definíciója egyáltalán nem tartalmazhat perceptuális tulajdonságokat. Így azonban az érv *non sequitur*. Abból, hogy nincs olyan perceptuális tulajdonság vagy perceptuális tulajdonságok olyan együttese, amellyel minden műalkotás rendelkezne, nem következik, hogy a perceptuális tulajdonságokat ki kell zárunk a definícióból, hiszen elképzelhető, hogy éppen egy perceptuális és nem-perceptuális tulajdonságokból álló tulajdonság-együttest keresünk. Danto érve azt valóban megmutatja, hogy nincs olyan perceptuális tulajdonság, amely a *műalkotás[nak lenni]* predikátum helyes alkalmazásának *elégéges* feltételül szolgálna – azt viszont nem bizonyítja, hogy a *szükséges* feltételek között sem szerepelhet perceptuális tulajdonság. Ráadásul Dantonak nincs szüksége az erősebb állításra. Az általa ajánlott definíció, ha egyszer érvényes, csupán azért nem válik érvénytelenné, mert még szükséges feltételként sem tartalmaz perceptuális tulajdonságokat. Másrészt nincs olyan rivális elmélet, amelyet Danto egyszerűen azért tekintene cáfoltnak, mert az a műalkotásokkal összefüggésben perceptuális tulajdonságokra *is* hivatkozik.

³ A megkülönböztethetetlen párdarabok gondolatkísérletében képzőművészeti alkotások szerepelnek, és *A közhely színeváltozásának* elemzése során Danto általában képzőművészeti példákra támaszkodik. Ez azonban nem szabad, hogy megtévesszen

kötásokra érvényes), szemben a rivális művészetelméletek menthetetlenül hiányos definícióival.

Vegyük hát sorra mi is Danto elméletének riválisait és ezek dantói kritikáját: elsőként a wittgensteiniánus elméletet, majd a részben ennek továbbgondolásaként született intézményes elméletet; ezek után következzen két kevésbé jelentős teória, a pszichikai távolság elmélete és az affektív elmélet; végül zárja a rivális elméletek kritikai seregszemléjét a legjelentősebb művészetfilozófiai karriert befutott művészetelmélet, a mimetikus elmélet tárgyalása.

Mielőtt azonban elmerülnénk a rivális elméletek vizsgálatában, időzzünk még egy kicsit a megkülönböztethetetlen párdarabok gondolatkísérleténél, s vegyük észre, a gondolatkísérlet nem kizárólag a műalkotások és a pusztá dolgok megkülönböztethetlenségéről szól.

A közhely színeváltozásának első oldalain leírt képzőművészeti kiállítás látogatója nyolc teljesen egyforma tárggyal találkozik, amelyek közül hat műalkotás, kettő pusztá dolog, azaz a gondolatkísérletben nem csupán a műalkotásokat és a pusztá dolgokat lehetetlen perceptuálisan megkülönböztetni egymástól, hanem az egyes műalkotások között sem tehető perceptuális különbség. *A Nirvánát* mégis egészen másképpen kell interpretálnunk, mint a *Kierkegaard hangulatát* vagy a *Vörös terítőt*, az egyik *Red Square* egészen mást jelent, mint a másik, annak ellenére, hogy ebben az esetben még a képek címe is azonos.

A gondolatkísérlet megmutatja, hogy a műalkotás olyan tárgy, amely értelmezésre szorul, amelynek szemantikai szerkezete van (valamiről szól, Danto kifejezésével: van *aboutness*), valamint hogy a műalkotás értelmezését alapvetően befolyásolja, mi a műalkotás címe. És ami a legfontosabb: megmutatja, hogy az értelmezést aluldeterminálják a műalkotás perceptuális tulajdonságai. Az értelmezésnek – bármi legyen is az – a műalkotás nem-perceptuális tulajdonságain kell alapulnia, mert a műalkotást nem a perceptuális tulajdonságai individualizálják. A műalkotás nem a perceptuális tulajdonságai miatt pont az a műalkotás, ami.

Foglaljuk össze a műalkotások nem-perceptuális tulajdonságainak érvét.

1. *premissza*: a és b akkor és csak akkor azonosak, ha minden tulajdonságra igaz, hogy ha a rendelkezik az adott tulajdonsággal, akkor b is rendelkezik az adott tulajdonsággal, és ha b rendelkezik az adott tulajdonsággal, akkor a is rendelkezik az adott tulajdonsággal.

2. *premissza*: a és b különböző műalkotások.

3. *premissza*: Minden F perceptuális tulajdonságra igaz, hogy akkor és csak akkor Fa , ha Fb .

Konklúzió: Van legalább egy olyan G nem-perceptuális tulajdonság, amelyre igaz, hogy Ga és $\sim Gb$, vagy $\sim Ga$ és Gb ; vagy van legalább egy olyan H relációs tulajdonság és c individuum, amelyekre igaz, hogy Hac és $\sim Hbc$, vagy $\sim Hac$ és Hbc .

bennünket. Univerzális műalkotás-definíciót keresünk, olyan meghatározást, amely minden művészeti ágban született műalkotásra egyaránt érvényes. Danto a kötet előszavában leszögezi: ha akad olyan művészeti ág, amellyel kapcsolatban *A közhely színeváltozásában* kifejtett analitikus művészetfilozófiai elmélet nem alkalmazható, az elméletet cáfoltnak kell tekintenünk.

Az első premissza a megkülönböztethetlenség azonosságát kimondó Leibniz-elvet fogalmazza meg, a második és a harmadik premissza a gondolatkísérlet feltevéseit rögzíti. Az érv konklúziója szerint, ha adott két, szemre tökéletesen egyforma műalkotás, kell lennie legalább egy olyan nem-perceptuális tulajdonságnak, amellyel csak az egyik rendelkezik. Ez a nem-perceptuális tulajdonság vagy a tárgy mélyen fekvő tulajdonsága (anyagszerkezeti-fizikai tulajdonság), vagy valamilyen relációs tulajdonság. A tárgyak mélyen fekvő tulajdonságai nem-perceptuális tulajdonságok, hisz érzékszerveink számára hozzáférhetetlenek. A tárgyak relációs tulajdonságai sem lehetnek perceptuális tulajdonságok, hiszen egy tárgyat önmagában vizsgálva, ránézésre nem lehet eldönteni, hogy az milyen viszonyban áll más tárgyakkal. (Danto szavaival: a tárgyak nem hordozzák felületükön a történetüket.)

Vajon a műalkotások azonosságát meghatározó nem-perceptuális tulajdonságok Danto szerint mélyen fekvő tulajdonságok vagy relációs tulajdonságok? Gondolatmenetének ezen a pontján Danto még nem foglal állást. A gondolatkísérlet alapján nem zárhatjuk ki, hogy a műalkotásokat sajátos fizikai felépítésük különbözteti meg a pusztá dolgoktól, bár ez felettébb valószínűtlen lehetőség. (Látni fogjuk, Danto elmélete kifejezetten támaszkodik a műalkotások mélyen fekvő tulajdonságaira, ám ezeket a mélyen fekvő tulajdonságokat a műalkotások esetében nem *fizikai* tulajdonságokkal azonosítja.) A gondolatkísérlet vörös négyzetei tökéletesen különböző műalkotások, noha perceptuális tulajdonságaik azonosak, és ez a tény Danto szerint elsősorban arra enged következtetni, hogy a műalkotások azonosságának kritériumait valahol oksági történetük környékén kell keresnünk – és egy tárgy oksági történetének leírása során jellemzően a tárgy relációs tulajdonságaira hivatkozunk. Így például kiállításunk összes vörös négyzete rendelkezik egy olyan relációs tulajdonsággal, amellyel a többi nem: meghatározott kapcsolatban áll a saját alkotójával (feltéve, hogy mindegyik vörös négyzet különböző szerzőtől származik⁴).

Jegyezzük meg: ezúttal sincs szükségünk gondolatkísérletre. Ha Danto továbbra is a képzőművészet területén maradna, könnyűszerrel találhatna példát perceptuálisan tökéletesen egyforma műalkotásokra, ám ezúttal a nehezebb megoldást választja, s irodalmi példát hoz. Pontosabban szólva mégsem valódi irodalmi példára hivatkozik, hanem idézi a világirodalom talán leghíresebb gondolatkísérletét, Pierre Ménard és a *Don Quijote* esetét. (Borges elbeszélése közismert: Pierre Ménard, egy huszadik századi francia szerző szinte szóról-szóra újra megírja Cervantes *Don Quijotéját*, s ezáltal új, a Cervantes-regény jelentésénél sokkal gazdagabb jelentéssel rendelkező műalkotást hoz létre.) Az irodalmi megkülönböztethetlenség jelenségének leírása viszont fogalomkészletünk bővítését kívánja. Különbséget kell tennünk a műalkotás és a műalkotás

⁴ Persze megalkothatnánk akár egy olyan gondolatkísérletet is, amelyben egyazon művész más és más időpontokban készült, perceptuálisan megkülönböztethetetlen műalkotásaiból rendezett kiállításról esik szó, tehát az a követelmény, hogy a különböző műalkotások alkotóinak is különbözniük kell, nem szükséges feltétele két műalkotás különbségének (noha elégségesnek valószínűleg elégséges, már amennyiben kizárjuk a társszerzőség lehetőségét).

példánya között; ez a vörös négyzetek esetében felesleges precízkedés lett volna. Borges irodalmi gondolat kísérletében tehát adott két műalkotáspéldány, amelyek tökéletesen egyformák, betűről-betűre megegyeznek, ám különböző műalkotások példányai.

A megkülönböztethetetlen párdarabok gondolat kísérlete (a vörös négyzetekből álló kiállítás és a Ménard-történet) tanulsága szerint egy műalkotás önanonosságát a műalkotás oksági története teremti meg. Ezért történhet meg, hogy ha egy fiatal művész – *A közhely színeváltozásában* Danto J.-nek nevezi –, aki végignézte a vörös négyzetekből álló kiállítást, és éktelen haragra gerjedve úgy döntött, ő is befest vörösre egy négyzet alakú vásznot, s képének még címet sem ad, pozitív választ kap a galériatulajdonostól: J. igenis műalkotást hozott létre, bár műve nem túl eredeti és érdekes. Ha egy dolog az oksági története miatt lesz az, ami, azaz ha a műalkotások esetében (például) az alkotó művészi kifejezési szándéka teszi a tárgyat műalkotássá, akkor J. igenis műalkotást hozott létre. Hiába tiltakozik, hogy ő csak annyit akart kifejezni, hogy nem akar semmit művészileg kifejezni, ez is művészi kifejezési szándék, és a művészi kifejezési szándékkal létrehozott tárgyak műalkotások. Hogy pontosan mit ért Danto egy műalkotás oksági története alatt, és hogy melyek azok a mélyen fekvő tulajdonságok, amelyek a műalkotásokat megkülönböztetik a pusztá dolgoktól, arra később részletesen visszatérek. Most azonban vegyük szemügyre Danto elméletének lehetséges riválisait.

2. Rivális elméletek

2.1. A wittgensteiniánusok és a definiálhatatlanság

A wittgensteiniánus művészetfilozófusok szerint nincs szükségünk műalkotás-definícióra, továbbá nem is vagyunk képesek megadni a műalkotás szükséges és elégséges feltételekből álló definícióját. Nincs szükségünk ilyesféle definícióra, hisz mindnyájan „belenevelődünk” a minket körülvevő nyelvjátékokba, a hétköznapi gyakorlat során sikerrel alkalmazzuk a nyelvjátékok szabályait. Ha ismerjük a nyelvjátékhoz tartozó kifejezést, intuíciónk segítségével felismerjük, milyen esetekben alkalmazható a kifejezés. William Kennick gondolat kísérlete⁵ szerint, ha bármelyikünk azt a feladatot kapja, hogy hozza ki egy különféle tárggyal telezsúfolt raktárból a műalkotásokat, de csak a műalkotásokat, képes lesz a feladatot hibátlanul végrehajtani, ezzel szemben ha a feladat kiötlője a „műalkotás” kifejezés helyett a műalkotások valamelyik hagyományos definíciójával (például: műalkotás mint a valóság utánzata) próbálkozik, zavarba jövünk. Másfelől viszont nem is lehet használható műalkotás-definíciót adni, mert a műalkotások osztálya logikailag nyitott, azaz a különböző műalkotások között csupán családi hasonlóság van.⁶ Bármely két műalkotást kiválasztva találunk olyan tulajdonságot, amellyel mindkettő rendelkezik, de nem adható meg olyan

⁵ William Kennick: Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake? *Mind*, 1958, 317–334.

⁶ Morris Weitz: The Role of Theory in Aesthetics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1956, 27–35. A tanulmány megtalálható a következő szöveggyűjteményben:

tulajdonság vagy tulajdonságok olyan csoportja, amely a műalkotásokat, és kizárólag a műalkotásokat jellemezné. A „műalkotás” fogalma e tekintetben a „játék” fogalmára hasonlít: az alkalmazási eseteket családi hasonlóságok laza hálózata kapcsolja össze egymással.

Danto szerint a wittgensteiniánus nem tud mit kezdeni a megkülönböztethetetlen párdarabok problémájával. A *Kierkegaard hangulata* pontosan ugyanazokra a műalkotásokra hasonlít családilag, amelyekre a festmény materiális párdarabja, az egyik mégis műalkotás, a másik meg pusztán dolog. Ha van két, szemre tökéletesen egyforma dolog, akkor családi hasonlósági viszonyokra hivatkozva nem tudjuk eldönteni, melyikre alkalmazható a „műalkotás” predikátum, s melyikre nem. A wittgensteiniánusok által emlegetett hétköznapi intuíció nem segít. Ha Kennick raktárában történetesen kizárólag pusztán dolgok találhatók, hétköznapi tárgyak és műalkotások materiális párdarabjai, akkor a felszólításra csak az utóbbiakat fogjuk kihozni a raktárból, noha azt hisszük majd, hogy a feladatot tökéletesen végrehajtottuk.

Továbbá nem állja meg a helyét az az állítás sem, hogy a műalkotások osztálya logikailag nyitott. A wittgensteiniánusok elfeledkeznek arról, hogy a természetes nyelv nem csupán egyargumentumú (más szóval: monadikus) predikátumokat tartalmaz – márpedig egy olyan osztály, amely egyargumentumú predikátumok, azaz az elemek látható tulajdonságainak tekintetében logikailag nyitott, lehet, hogy többargumentumú predikátumok, azaz az elemek relációs tulajdonságainak figyelembevételével zárttá tehető. A „családi hasonlóság”, Danto szavaival szólva, döbbenetesen rosszul választott fogalom. Valószínűleg nincs olyan látható tulajdonság, amellyel a Szabó család minden tagja, és kizárólag a Szabó család minden tagja rendelkezne, ám minden családtagra és csak rájuk jellemző, hogy kiválasztható egy olyan ós, amellyel genetikai kapcsolatban állnak. A megfelelő genetikai kapcsolat hiányában még nagyfokú hasonlóság esetén sem számíthat valaki családtagnak (amennyiben a „családtag” nem intézményes, hanem biológiai kategória), és ha a megfelelő genetikai kapcsolat adott, akkor a hasonlóság szinte teljes hiánya sem akadályozza meg, hogy az adott személy a családhoz tartozzon. Hasonló módon a műalkotások osztálya is homogénné tehető, például ha a műalkotás és a szerző viszonyára hivatkozunk. Danto nem emellett érvel, hogy a műalkotás definiálásában szükségképp relációs predikátumnak kell szerepelnie, hanem csak azt állítja, hogy a műalkotások definiálhatatlansága mellett felhozott és a műalkotások közötti felszíni családi hasonlóságok létezésére alapozott érv tarthatatlan.

Gyümölcsöző megoldásnak tűnhet azzal védekezni, hogy a relációs predikátumokat fel tudjuk írni monadikus predikátumok konjunkciójának formájában is, tehát végső soron a relációs predikátumok monadikus predikátumok rövidítései, azaz a relációs predikátumok visszavezethetők monadikus predikátumok együttesére. Ez azonban képtelenség. Míg az elsőrendű predikátumlogika eldönthetetlen (azaz nem létezik olyan univerzális, effektív eljárás, amelynek segítségével, ha adott egy elsőrendű véges formulaosztály és egy ugyanahhoz a

Peter Lamarque – Stein Haugom Olsen (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Blackwell, Oxford, 2004, 12–18.

nyelvhez tartozó formula, minden esetben eldönthető lenne, hogy a formula levezethető-e, illetve hogy következik-e a formulaosztályból), addig az egyargumentumú predikátumok elsőrendű logikája eldönthető. Ha igaza lenne a wittgensteiniánus elmélet védelmezőjének, akkor az eldönthetetlen elsőrendű logika visszavezethető lenne annak eldönthető részére.

Danto indirekt bizonyítással is megmutatja, hogy egy relációs predikátumot nem lehet visszavezetni monadikus predikátumok konjunkciójára. Tegyük fel, hogy a *házastárs* kétargumentumú predikátum ekvivalens a *feleség* és a *férj* predikátummal; jelölje *R* a „házastárs”, *F* a „feleség” és *G* a „férj” jelentésű predikátumot. Tegyük fel, hogy tudjuk, Ágnes és Béla házastársak, valamint hogy Cecil és Dénes házastársak; az *a* individuumnév jelölje Ágnest, *b* Bélát, *c* Cecilt és *d* Dénest. A következő formulák adóttak tehát:

$$(1) Rab \Leftrightarrow Fa \ \& \ Gb$$

$$(2) Rcd \Leftrightarrow Fc \ \& \ Gd$$

A két formula összevonható:

$$(3) Rab \ \& \ Rcd \Leftrightarrow (Fa \ \& \ Gb) \ \& \ (Fc \ \& \ Gd)$$

A formula jobb oldalán szereplő zárójelek elhagyhatók, és a konjunkció tagjai tetszés szerint csoportosíthatók:

$$(4) Fa \ \& \ Gb \ \& \ Fc \ \& \ Gd \Leftrightarrow Fa \ \& \ Gd \ \& \ Fc \ \& \ Gb$$

Ha viszont *Rab* visszavezethető *Fa* & *Gb*-re, akkor az *Fa* & *Gd* is felírható *Rad* alakban, akárcsak az *Fc* & *Gb* *Rcb* alakban, így azt kapjuk, hogy:

$$(5) Rab \ \& \ Rcd \Leftrightarrow Rad \ \& \ Rcb$$

ami nyilvánvaló képtelenség. Abból, hogy tudom, hogy Ágnes és Béla, illetve Cecil és Dénes házastársak, nem következhet, hogy Ágnes és Dénes, valamint Cecil és Béla is házastársak. A wittgensteiniánus védekezés nem volt hatásos, a többargumentumú predikátumokat nem lehet egyargumentumú predikátumok konjunkciójára visszavezetni. Relációs predikátumok használatával némely, logikailag nyitottnak tűnő osztály valóban homogénné tehető – például a műalkotások osztálya.

Danto szerint a wittgensteiniánusok téves képet festenek arról, mit jelent egy fogalommal rendelkezni, mit jelent ismerni egy fogalom használatát. Fogalmaink nem a tárgyak felszíni, nem-szükségszerű tulajdonságainak együttjárását rövidítik. Ha kimerítően végigvizsgáljuk a Szabó család összes nagybácsijának külső tulajdonságait (szemszín, hajszín, magasság stb.), induktív általánosítás segítségével nem juthatunk el a „nagybácsinak lenni a Szabó családban” fogalomig, tudniillik van olyan lehetséges világ, amelyben a Szabó család nagybácsijai között még családi hasonlóság sincsen. A felszíni, perceptuális hasonlóság – a tökéletes hasonlóság is, a családi hasonlóság is – csupán esetleges tény. Kizárólag az a beszélő rendelkezik a „nagybácsinak lenni a Szabó családban” fogalommal, aki ismeri a Szabó család nagybácsijait összekötő genetikai kapcsolatot, vagy aki nek a nyelvhasználatára egy ilyen beszélő nyelvhasználatára támaszkodik.

A természetes fajtanevek és a tulajdonnevek a dolgokat a dolgok mélyen fekvő, szükségszerű tulajdonságai révén jelölik, szól a Kripke–Putnam-féle externalizmus egyik tétele. Danto elfogadja ezt a tételt, s kiegészítésképpen emellett érvel, hogy a műalkotások esetében a mélyen fekvő tulajdonságok nem anyagszerkezeti-fizikai vagy genetikai tulajdonságok, hanem *reprezentációs* tulajdonságok. A „műalkotás” fogalma, azaz a *műalkotás[nak lenni]* predikátum olyan objektumokra vonatkozik, amelyek meghatározott reprezentációs tulajdonságokkal rendelkeznek, és ezek a reprezentációs tulajdonságok teljességgel függetlenek a műalkotások felszíni, perceptuális tulajdonságaitól. A műalkotások Danto által ajánlott definíciója ezeket a reprezentációs tulajdonságokat rögzíti, mint majd látni fogjuk.⁷ Most azonban vegyük szemügyre a dantói elmélet egyik legkomolyabb riválisát, a művészet intézményes elméletét.

2.2. Az intézményes elmélet

A George Dickie nevéhez fűződő intézményes elmélet⁸ szintén wittgensteiniánus alapokra épül: a „mi a műalkotás?” kérdésre a szabálykövetésre támaszkodó társadalmi gyakorlatok kontextusában kell választ adni. Ha azt szeretnénk megmagyarázni, miért műalkotás az egyik tárgy, és nem az egy másik, nem hivatkozhatunk a műalkotások obskurus, láthatatlan, „felszín alatti” tulajdonságaira (amiként a wittgensteinánusok szerint egy cselekvés magyarázata során nem utalhatunk tapasztalatilag ellenőrizhetetlen, obskurus mentális folyamatokra). Dickie mehökkentően egyszerű választ ad a műalkotásokra vonatkozó kérdésre: az a tárgy műalkotás, amelyet a művészeti világ befolyásos

⁷ Danto tehát azt állítja, hogy a pusztán dolgok azonosságát a dolgok mélyen fekvő fizikai és/vagy genetikai tulajdonságai határozzák meg, a pusztán dolgokra vonatkozó természetes fajtanevek a pusztán dolgokat ezen mélyen fekvő fizikai-genetikai tulajdonságok révén jelölik. Ezzel szemben a reprezentációs természetű dolgok azonosságát a dolgok mélyen fekvő reprezentációs tulajdonságai határozzák meg, és a reprezentációs természetű dolgokra vonatkozó fajtanevek (például: *műalkotás*) a reprezentációs természetű dolgokat ezen mélyen fekvő reprezentációs tulajdonságok révén jelölik. Ez nagyon, talán túlságosan erős állítás. Komoly metafizikai elkötelezettséget jelent, ha elfogadjuk, hogy minden dolognak vannak szükségszerű tulajdonságai, és ezek a szükségszerű tulajdonságok határozzák meg a dolog ontológiai státuszát, ezektől függ, a dolog a létezők melyik rendjéhez tartozik. Ráadásul bizonyítanunk kell, hogy a dolgok mélyen fekvő és felszíni tulajdonságai között nincs egy-az-egyben megfelelés – ha ugyanis egyértelmű megfelelés van a dolgok felszíni, esetleges, illetve mélyen fekvő, szükségszerű tulajdonságai között, akkor felesleges azt állítanunk, hogy a fajtanevek a mélyen fekvő tulajdonságok révén jelölik a dolgokat. Mindezen túl komoly problémát jelent, hogy Danto nem tisztázza, hogyan rendelkezhet egy dolog mélyen fekvő *reprezentációs* tulajdonságokkal. A mélyen fekvő fizikai és genetikai tulajdonságok fogalma intuitíve világos, ám ez a mélyen fekvő reprezentációs tulajdonságok fogalmáról nem mondható el.

⁸ Az intézményes elmélettel kapcsolatban lásd George Dickie: *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Cornell UP, Ithaca and London, 1974; George Dickie: *The New*

tagjai intézményes döntés keretében műalkotásnak nyilvánítanak. A műalkotások és a puszta dolgok közötti különbség nem ontológiai, hanem konvencionális különbség: egy tárgy bizonyos intézményes kontextusokban műalkotás, más intézményes kontextusokban puszta dolog.⁹

Első pillantásra úgy tűnik, az intézményes elmélet képviselőjének nem jelent problémát a megkülönböztethetetlen párdarabok gondolatkísérlete. Az a vörös négyzet műalkotás, amelyet a gondolatkísérletben szereplő galériatulajdonos hajlandó kiállítani; J. művét nem azért fogadja el, mert a többi kiállított vörös négyzethez hasonlatosan az is rendelkezik bizonyos, szemmel nem látható tulajdonságokkal, hanem azért, mert egyszerűen így döntött – más galériatulajdonos más időben talán másként döntene.

Danto számára ez a magyarázat nem meggyőző. Lehet, hogy az intézményes elmélet szociológiailag adekvát, és valóban a művészeti világ befolyásos tagjainak döntésétől függ, az átlagos művészet-fogyasztók elfogadják-e egy tárgyat műalkotásnak. Ez azonban nem érinti a filozófiai probléma lényegét, tudniillik hogy mi a különbség a műalkotások és a puszta dolgok között. A műalkotásnak tekintett dolgok valamivel kiérdemelték a *műalkotás* predikátumot. Ha nem határozzuk meg, milyennek kell lennie a tárgynak ahhoz, hogy a művészeti világ intézményei műalkotásnak nyilváníthassák, tulajdonképpen azt állítjuk, hogy a művészeti világ befolyásos tagjai önkényesen döntenek. Ha viszont meghatározzuk (mint teszi ezt Dickie is: szerinte csak abból a tárgyból válhat műalkotás, amely „az értékelés várományosa”, azaz olyan dolog, amely képes esztétikai reakciót kiváltani belőlünk), akkor egy másik művészetelmélethez jutunk (Dickie például a pszichikai távolság elméletéhez). Ha a dolgot meghatározott tulajdonságai teszik alkalmassá arra, hogy a művészeti világ műalkotásnak nyilvánítsa, akkor a művészetfilozófus számára ezek a tulajdonságok az érdekesek, nem pedig az a tény, hogy a keresett tulajdonságokkal rendelkező tárgyak nem válnak automatikusan műalkotássá, hanem ehhez még intézményes döntésre is szükség van.

Mindazonáltal Danto nem cáfolja meg az intézményes elméletet. Danto ellenfelei abból indulnak ki, hogy a filozófusnak távol kell magát tartania a műalkotások és a puszta dolgok közötti ontológiai különbségekre vonatkozó és más ehhez hasonló metafizikai kijelentésektől – Danto ennek az ellenkezőjét állítja, de nem érvel állítása mellett. Az, hogy a művészeti világ befolyásos tagjainak önkényes döntése tesz egy dolgot műalkotássá, abszurd kijelentésnek tűnhet Danto számára, de egészen biztosan nem az egy markánsan anti-esszencialista filozófus nézőpontjából. A művészetről gondolkodva az analitikus filo-

Institutional Theory of Art. In Peter Lamarque – Stein Haugom Olsen (eds.): *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Id. kiad. 47-54.

⁹ A művészet intézményes elméletének számtalan változata ismert, ezek közül például komoly karriert futott be Stanley Fish „értelmező közösség” elmélete. Ezzel kapcsolatban lásd Stanley Fish: *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Harvard UP, Cambridge, Massachusetts – London, 1980. A magyar nyelvű szakirodalomból lásd Kálmán C. György (szerk.): *Az értelmező közösségek elmélete*. Balassi Kiadó, Budapest, 2001.

zófusok többféle irányba indulhatnak el: míg *A közbély színeváltozása* szubsztantív művészetfilozófiai elméletet fejt ki, addig az intézményes elmélet az egyik leghíresebb anti-esszencialista művészet-konceptió – hogy melyik irányt választjuk, ontológiai és módszertani elkötelezettségeinktől függ.

2.3. A pszichikai távolság elmélete és az affektív művészetelmélet

A pszichikai távolság elmélete szerint a műalkotásokat a velük szemben felvett beállítódásunk definiálja: az a dolog műalkotás, amelyhez esztétikai módon viszonyulunk. Az esztétikai beállítódás pszichikai távolságot teremt; a műalkotást mintegy érdek nélkül, önmagáért szemléljük.

A pszichikai távolság elmélete komoly múltra tekinthet vissza – Danto Kantot tartja az elmélet szülőatyjának –, s számtalan problémát vet fel. Az elmélet képviselőjének, ha nem akarja, hogy az elmélete vagy maga a művészet etikai jellegű támadások célpontjává váljon, meg kell határoznia azokat az eseteket, amelyekben az esztétikai beállítódás morálisan nem helyénvaló (például egy kivégzésben nem gyönyörködhetünk). Ám számunkra mindez most nem érdekes, mert első pillantásra is világos, hogy az elmélet segítségével nem vagyunk képesek magyarázatot adni a megkülönböztethetetlen párdarabok jelenségére. Miért műalkotás a *Vörös terítő*, és pusztán dolog a vörös festékkel alapozott vászon, ha egyszer mindkettőhöz ugyanolyan módon viszonyulhatunk esztétikailag? Ha ugyanúgy tarthatok esztétikai távolságot a két *Red Square*-től, ugyan miért különböző műalkotások?

Másrészt hiába is finomítanánk a definíciót – mondjuk a következőképp: az a dolog műalkotás, amellyel szemben *kizárólag* az esztétikai beállítódás helyénvaló –, menthetetlenül hiányos meghatározást kapnánk. Talán vannak olyan művészettörténeti korszakok, amelyekben ez a definíció érvényes volt, ám egészen biztos, hogy számtalan, ma is remekműként tisztelt szöveg, zenemű megszületése társadalmi és politikai, nem pedig tisztán esztétikai célokat szolgált. A pszichikai távolság elmélete korlátozott érvényű, mert az elmélet segítségével kidolgozott művészetfogalom legjobb esetben is csupán bizonyos korok művészetfogalmának felel meg (bár nehéz megmondani, pontosan mely művészettörténeti korszakokról lehet szó), mi azonban olyan definíciót keresünk, amely az összes létező és lehetséges műalkotásra érvényes.

Danto természetesen nem tagadja, hogy létezik esztétikai reakció. Abban a kérdésben nem kíván állást foglalni, hogy vajon az esztétikai reakció egyfajta velünk született esztétikai érzék, szépérzék működésének eredménye-e. Azt viszont határozottan állítja, hogy lényeges különbség áll fenn a műalkotásokra és a nem-műalkotásokra adott esztétikai reakció között. A műalkotásokra adott esztétikai reakciónak fogalmi közvetítésre van szüksége, bonyolult kognitív folyamatot előfeltételez (ezt a folyamatot Danto *értelmezés*-nek nevezi; az értelmezésről később részletesen szót ejtek majd), a nem-műalkotásokra adott esztétikai reakció viszont nem ilyen.

Az affektív művészetelmélet valójában csupán a taxonómia kedvéért kerül szóba *A közbély színeváltozásának* oldalain, hiszen már a kezdetek kezdetén vilá-

gos, hogy az elmélet gyakorlatilag teljesen irreleváns Danto számára. Az affektív művészetelmélet értelmében a műalkotás a szerző érzéseit, érzelmeit fejezi ki, valamint azok okozata. A fő ellenvetés szerint az elmélet segítségével ugyan különbséget lehet tenni a kiállításunkon látható vörös négyzetek között (hisz feltehetőleg mindegyik más és más érzelmet fejez ki), de elmosódik a különbség a műalkotások és az érzelmkifejezés egyéb jelei között. A könnyecsepp ugyanúgy szomorúságot fejez ki, és ugyanúgy a „szerző” szomorúságának okozata, mint az elmélet értelmében egy szomorú műalkotás. (Meggfontolandó, Danto ellenvetése nem semlegesíthető-e a Grice által bevezetett *természetes jelentés* és *konvencionális jelentés* fogalmak segítségével. A műalkotások, feltehetőleg kivétel nélkül, nyelvi, azaz nem-természetes, konvencionális jelentést fejeznek ki, míg a könnyezés természetesen jelent szomorúságot, éppúgy, ahogy a fatörzs évyűrűi természetesen jelentik a fa életkorát. A fogalmi finomítás nem segít: a műalkotások és az érzelmet konvencionálisan kifejező jelek közötti különbség továbbra sem vált világossá.)

2.4. A mimetikus elmélet

A mimetikus művészetelmélet értelmében a művész feladata a valóság utánzása. Ez a feladat nem egyszerű, hisz a művésznek olyan tárgyakat kell létrehoznia, amelyek különböző ingerek révén pontosan ugyanazokat az élményeket váltják ki a befogadóból, mint a valóságos dolgok. Pontosabban szólva mégsem tökéletesen ugyanazokat az élményeket: a mimetikus elmélet szerint a műalkotások élvezetének két kognitív előfeltétele van: a befogadónak tudnia kell, hogy utánzattal áll szemben, valamint elegendő információval kell rendelkeznie az utánzott dologgal kapcsolatban. (Akkor okoz esztétikai élvezetet, hogy egy színész a varjú hangját utánozza, ha tudom, hogy a hangot nem egy varjú adja ki, hanem egy színész, és ha tudom, milyen a varjúkárogás.)

A mimetikus elméletnek számtalan változata ismert, s ezek elsősorban abban különböznek egymástól, hogy más és más értelemben használják az *utánzás* fogalmát. Danto ellenfele a mimetikus elmélet talán legegyszerűbb variánsa (nevezzük ezt ME_0 -nak), amelyet ebben a formájában feltehetőleg egyetlen művészetfilozófus sem vallott magáénak: az utánzás tökéletes hasonlóságon alapul – egy dolog, esemény utánzata a dolog, esemény hasonmása. A művész azáltal utánozza a valóság meghatározott részleteit, hogy mintegy tükröt tart a valóság elé, azaz létrehozza a valóságos dolgok, események lehetőség szerint minél tökéletesebb hasonmásait. (Az ME_0 a filozófiatörténet során elsőként Platón dialógusaiban jelenik meg, s már ezekben is élénk kritika tárgya. Danto, oly sok filozófushoz hasonlóan, nagyban támaszkodik Szókratész bíráló megjegyzéseire.)

Az ME_0 Danto szerint tarthatatlan. Elsősorban azért, mert az utánzás nem alapulhat a hasonlóságon. Kizárólag a hasonlóságra hivatkozva nem magyarázhatjuk az utánzást. A hasonlósági reláció és az utánzás-reláció teljesen különböző típusú relációk. A hasonlóság szimmetrikus (ha egy tojás hasonlít a másikra, a másik tojás is hasonlít az egyikre), az utánzás aszimmetrikus (a *Mona Lisa* utánozza Mona Lisát, de Mona Lisa nem utánozza a *Mona Lisát*). A hasonlóság tranzitív (ha Descartes hasonlít Spinozára, és Spinoza hasonlít Locke-ra, akkor

Descartes is hasonlít Locke-ra¹⁰), az utánzás intranzitív (a transzvesztitát utánzó színész nem nőt utánoz). Végül a hasonlóság reflexív (minden dolog hasonlít önmagára), ám az utánzás jellemzően irreflexív (senki nem utánozza önmagát).

A hasonlósági és az utánzás-reláció alapvetően különböznek egymástól, az utóbbi ugyanis *szemantikai* reláció. Az utánzat *reprezentálja* az eredetit, a reprezentációt viszont még a képi reprezentáció esetében is csak részlegesen magyarázhatjuk a hasonlósággal.¹¹ A puszta hasonlóság nem tesz egy dolgot egy másik reprezentációjává (láttuk, az egyik tojás nem reprezentálja a másikat); egy dolog reprezentálhat egy másikat anélkül is, hogy akárcsak minimálisan hasonlítana hozzá – triviális példa a nem-képi természetű nyelvi reprezentáció. A hasonlóság sem nem szükséges, sem nem elégséges feltétele a reprezentációnak. Mindazonáltal lehetséges lenne, hogy az utánzás olyan speciális változata a reprezentációnak, amelynek a hasonlóság szükséges és önmagában elégséges feltétele? Ebben az értelemben tehát a műalkotás olyan reprezentáció lenne, amely tökéletesen hasonlít a reprezentált dologhoz. Ám a definíció nem működik, láttuk, a hasonlóság nem csupán a reprezentációnak, hanem még a reprezentáció speciális változatának, az utánzásnak sem lehet önmagában elégséges feltétele.

Viszont lehet-e szükséges feltétele? Danto a kérdésre nemmel felel. Nem kizárólag a szemantikai értelemben igaz utánzatok utánzatok, léteznek szemantikai értelemben hamis utánzatok is: *a* szemantikai értelemben igaz utánzata *b*-nek, ha *a* *b*-t utánozza, és

- (1) *b* létezik,
- (2) *a* és *b* oksági kapcsolatban vannak (*b* szerepet kap *a* magyarázatában),
- (3) *a* hasonlít *b*-re.

Ha a három feltétel közül (1) vagy (3) nem teljesül, *a* szemantikai értelemben hamis utánzata *b*-nek. Ám ezt az esetet meg kell különböztetnünk attól az esettől, amikor nem utánzattal állunk szemben. Ilyenkor hiányzik a megfelelő oksági kapcsolat a dolog és a feltételezett eredeti között (azaz (2) nem teljesül) – a látszólag egy speciális mozgást utánzó, ám valójában önkéntelen kézmozdulatokra, vagy hangyák által hagyott, karikatúrának látszó nyomokra stb. leíró értelemben hamis az *utánzat* predikátum. Csak leíró értelemben igaz utánzatok lehetnek szemantikai értelemben igaz vagy hamis utánzatok – egyszerűbben fogalmazva: csak a valódi utánzatok lehetnek igaz vagy hamis utánzatok.

Nincs okunk a szemantikailag hamis utánzatokat kizárni az utánzatok közül. Ha viszont ez így van, akkor a hasonlóság még csak szükséges feltétele sem lehet az utánzásnak. Mint ahogy az sem szükséges feltétele, hogy legyen az utánzatnak eredetije. Ha viszont egy dolog utánzat lehet akkor is, ha nincs ere-

¹⁰ A hasonlóság tranzitivitása persze vitatható. A hasonlóság tranzitivitását feltételezve könnyen egyfajta perceptuális szóritész-paradoxonhoz juthatunk: ha egymástól csak kis mértékben eltérő tárgyak kellőképp sok elemből álló sorozatát vesszük, megeshet, hogy a kezdő és a záró elem a legkevésbé sem hasonlít majd egymásra.

¹¹ Ezzel kapcsolatban lásd Farkas Katalin – Kelemen János: *Nyelvfilozófia*. Áron Kiadó, Budapest, 2002, 211–212.

detije (azaz ha (1) nem teljesül), tehát ha az utáncat fogalma analitikusan nem tartalmazza, hogy léteznie kell az utáncat eredetijének, akkor az utáncatok kapcsán is érdemes támaszkodnunk a *jelentés* és a *jelöllet* fregei megkülönböztetésére: az aktuális világbeli eredetivel nem rendelkező utáncatok nem értelmetlenek, csupán nincs jelölletük. (Ha azt állítanánk, hogy az utáncatok egyetlen releváns szemantikai tulajdonsága, hogy valamit utáncznak, akkor az eredeti nélküli utáncokat értelmetlennek kellene tartanunk, ám ez ellentmondani látszik az intuíciónknak, hisz különbséget érzünk az önkéntelen mozdulatsorozat és a kentaurt utánczó ember gesztusai között.) A szemantikailag hamis utáncatok egyik osztályába tehát olyan reprezentációk tartoznak, amelyek nem hasonlítanak az eredetijükre, a szemantikailag hamis utáncatok másik osztályába viszont olyanok, amelyeknek nincsen aktuális világbeli jelölletük.¹² A két osztálynak vannak közös elemei: elképzelhető, hogy az utáncat nem hasonlít a csupán bizonyos lehetséges világokban létező eredetijéhez.

Danto azt állítja, hogy az utáncásra éppen olyan sikerrel alkalmazhatók a centrális szemantikai fogalmak, mint a reprezentációk más típusaira. Az utáncat *tárgya* – fregei terminológiával: jelölete – az utánczott dolog (például egy kutya); az utáncat *tartalma* a sajátos módon utánczott dolog (a valamilyennek láttatott kutya); az utáncat tartalmát pedig az utáncat módja – a fregei jelentés – határozza meg.

Egészen biztos, hogy a műalkotás szemantikai szerkezettel rendelkező reprezentáció, tehát a keresett definícióban a reprezentációnak kell fajfogalomként szerepelnie. Azonban azzal, hogy a műalkotásokat az utáncatokkal azonosítjuk, vagy nem mondunk többet annál a triviális, de fontos állításnál, hogy a műalkotás reprezentáció (ez lenne az ME_1 : műalkotás =_{df.} leíró értelemben igaz utáncat), vagy erősen ellentmondunk az intuíciónknak (ME_0 : műalkotás =_{df.} szemantikailag igaz utáncat). ME_0 szerint a *műalkotás[nek lenni]* predikátum alkalmazásának egyenként szükséges és együtt elégséges feltétele, hogy a szóban forgó dolognak legyen eredetije, oksági kapcsolatban álljon az eredetivel, és hasonlítson az eredetire – ám a definíció értelmében több ezer éven keresztül műalkotásnak tekintett tárgyakat kell kizárnunk a műalkotások köréből, viszont műalkotásnak kell elismernünk például a tükörképeket. Az ME_0 műalkotás-definíciója nem általános, ezért céljainknak nem felel meg. (Ráadásul nem világos, hogy a definíció hogyan alkalmazható a szépirodalmi szövegekre, hiszen a hasonlóság fogalma elsősorban a képi reprezentációval kapcsolatban használható sikeresen. Az ábrázolt világ és a szerző vagy a befogadó aktuális világa közötti hasonlósági viszonyok leírása enyhén szólva nem tűnik triviális feladatnak.) Az ME_1 sem szolgál megfelelő műalkotás-definícióval, mivel az elmélet segítségével csak annyit tudunk meg a műalkotásról, hogy a műalkotás reprezentáció – ám ezt a meghatározást mindenképpen szűkíteniünk kell, mert abszurd lenne azt állítani, hogy a világ összes reprezentációja műalkotás.

¹² Ezen a ponton azonban súlyos problémával találjuk magunkat szemben. Ha a reprezentációnak szükséges feltétele, hogy megfelelő oksági kapcsolat álljon fenn a reprezentáló és a reprezentált dolog között, akkor hogyan reprezentálhat egy dolog bármit, ha történetesen nincs aktuális világbeli jelölete? Danto ezt a problémát nem tárgyalja.

Danto egy másik módon is megpróbálja cáfolni az ME_0 -t. Az elmélet értelmében a művész célja: tükörképeket alkotni – azaz a művész arra törekszik, hogy a befogadó ne vegye észre, hogy nem valódi dolgokkal, hanem azok utánzataival van dolga. (Természetesen a befogadónak ezzel a ténnyel *előzetesen* tisztában kell lennie, hisz máskülönben nem esztétikai élvezetben van része, hanem illúzió áldozatává válik.) A befogadó nem észlelheti, hogy reprezentációt lát, azaz hogy az utánzat reprezentál. Az ME_0 ezzel a kikötéssel a műalkotásokat a műalkotások tartalmára redukálja: a befogadó reakciója a műalkotás tartalmára adott reakció. Danto *A közbély színváltozásában* a reprezentálás módját – kissé megtévesztő módon – *médiumnak* nevezi, és azt állítja, az ME_0 szerint a művésznek a médium láthatatlanságára kell törekednie. Ha a befogadó nem veszi észre, hogy a műalkotás sajátos módon reprezentálja a tárgyát, akkor nem érzi úgy, hogy utánzattal van dolga.

A hétköznapi esztétikai nyelvhasználat elemzése azonban nem támasztja alá az elméletet. Az ME_0 szerint csak akkor állíthatjuk egy műalkotásról, hogy a műalkotás szép, ha a műalkotás tartalmáról is igaz ez az állítás, azaz bármely F predikátumra igaz, hogy

$$F_m \rightarrow F_t$$

ahol m egy műalkotásnak és t a műalkotás tartalmának felel meg. Ez az univerzális feltétel azonban szinte sohasem teljesül. A *virágokról szóló értelmű rajzok* nem feltétlenül *értelmű virágokról szóló rajzok*, az esztétikai predikátumok zöme nem vihető át a műalkotások tartalmára. (Danto szerint valószínűleg az tévesztette meg a művészetfilozófusokat, hogy az egyik legfontosabb esztétikai predikátum, a *szép* esetében működni látszik az univerzális kondicionális – bár ez sem egyértelmű, hiszen lehet esztétikai értelemben szép egy olyan festmény, amely borzalmas jelenetet ábrázol.) Hétköznapi esztétikai szókincsünk olyan predikátumokból áll, amelyeket nem-esztétikai kontextusban is használunk, ám amelyek esztétikai kontextusban mást fejeznek ki, más tulajdonságot jelölnek, mint nem-esztétikai kontextusban. Ez a különbség egyértelműen arra utal, hogy az esztétikai predikátumok nem elsősorban a műalkotások tartalmával, hanem a reprezentálás módjával állnak kapcsolatban. Ráadásul az ME_0 segítségével képtelenek vagyunk számot adni a műalkotások azon tulajdonságairól, amelyeknek nincs közvetlen reprezentáló funkciójuk (például a rímekről), tehát azokról a tulajdonságokról, amelyek ismét csak a reprezentálás módjához tartoznak, nem pedig a reprezentáció tartalmához vagy a reprezentált dologhoz.

Harmadrészt a mimetikus elmélet végső soron visszavezethető az intézményes-konvencionális elméletre. A művészetelmélet a gyakorlatban nem ragaszkodhat ahhoz, hogy az utánzat és az eredeti között tökéletes hasonlóságnak kell lennie, mert így a tükörképeken kívül egyéb tárgyak nem léphetnek be a művészet világába. Ha viszont az elmélet csak a nagyfokú hasonlóságot írja elő, döntő szerep hárul a konvenciókra: hogy milyen tekintetben kell a műalkotásnak hasonlítani az ábrázolt dologra, azaz hogy a nézők milyen eltéréseket hajlandók elfogadni a műalkotás és az ábrázolt dolog között, mindenkor konvencionális döntések eredménye. Az egyik kor elfogadott művészetfogalma lehetővé teszi, hogy a színpadon a szereplők versben beszéljenek, és ezt az intézményes világ

döntéseit tisztelő befogadó nem érzi a valóság megsértésének, a másik kor művészet-fogalma viszont nem teszi lehetővé. A *valóságosság* relációs predikátum: egy dolog csak meghatározott konvenciókhoz viszonyítva lehet valóságos.

A mimetikus elméletnek létezik egy további változata is, amely alapvetően különbözik az ME_0 -tól és az ME_1 -től. Az ME_2 értelmében a műalkotás a valóság utánzása, még hozzá abban az értelemben, hogy a műalkotás a mindenkori befogadóról szól. A műalkotás az önmegismerés eszköze: nem az aktuális világbeli dolgok tükörképe, hanem olyan tükör, amelybe bepillantva a befogadó önmagát látja. Danto azt állítja, hogy az ME_2 a műalkotások egyik legfontosabb funkciójára hívja fel a figyelmünket, de nem ad általános műalkotás-definíciót. Nem igaz, hogy kizárólag a műalkotások segíthetik önmegismerésünket, és nem igaz, hogy minden esetben, amikor műalkotással találkozunk, annak segítségével önmagunkat próbáljuk megismerni. (Mindazonáltal Danto elméletében nagy szerepet játszik majd ez a gondolat, hamarosan meglátjuk, milyen módon.)

3. A műalkotás definíciója

Danto elmélete szerint a műalkotás reprezentáció, még hozzá sajátos típusú reprezentáció. A műalkotás, szemben a pusztá reprezentációkkal, oly módon reprezentál, hogy a műalkotás nem specifikálható kimerítően azáltal, hogy kimerítően specifikáljuk, mi az, ami sajátos módon reprezentálva van. Ha meghatározuk egy pusztá reprezentáció tárgyát, tartalmát, a reprezentálás sajátos módját (azaz ha kimerítően specifikálom, mi az, ami sajátos módon reprezentálva van), a pusztá reprezentáció minden szemantikailag releváns jellemzőjéről beszámoltunk. Ezzel szemben a műalkotás olyan reprezentáció, amelynél a sajátos módon reprezentált tárgynak és a reprezentálás módjának a meghatározásával még nem soroltuk fel a reprezentáció összes releváns szemantikai jellemzőjét. Mit jelent ez?

Világítsuk meg Danto állítását egy újabb gondolat kísérlettel, amelyben ezúttal egy pusztá reprezentáció és egy műalkotás szerepel. Képzeljünk el Truman Capote *Hidegvérrel* című regényének mintájára egy olyan műalkotást, rövid elbeszélést, amely a korabeli bűnügyi tudósítások nyelvén számol be egy gyilkosságról, és képzeljünk el egy valódi bűnügyi tudósítást, amely szóról-szóra megegyezik az elbeszéléssel. A két reprezentáció tartalma megegyezik, úgyhogy azt a (különbön sem gyümölcsöző) megoldást kizárhatjuk, hogy a műalkotások és a pusztá reprezentációk tartalmukban különböznenek. Nincs speciális művészeti tartalom; azzal a tartalommal, amellyel egy pusztá reprezentáció rendelkezik, rendelkezhet egy műalkotás is, és fordítva. (Ésszerű elvetni, hogy a műalkotások és a pusztá reprezentációk tartalmukban különböznenek: ha a műalkotásokat tartalmukra redukáljuk, valóban nem érthető, mi szükségünk van művészetre.)

Ha a két szöveg - a rövid elbeszélés és a bűnügyi tudósítás - szemantikai tartalma azonos, miért műalkotás az egyik, és miért pusztá reprezentáció a másik? Danto válasza: azért, mert a művész tudatosan stilisztikai eszközként használja a hírlapi történet formáját. A művész azzal a móddal, ahogyan a pusztá reprezentáció reprezentálja a tartalmát, valamit mond arról, ahogyan ez a tartalom reprezentálva van. (Ebben az esetben körülbelül azt mondja, hogy hétköznapi, banális

ügyeinkről ilyen közhelyes és hatásvadász nyelven beszélünk.) A műalkotás azzal, hogy egy pusztá reprezentáció, jelesül egy bűnügyi tudósítás formáját választja, mond valamit erről a formáról. A pusztá reprezentáció valamilyen módon reprezentál egy dolgot, tényállást, a műalkotás viszont a reprezentálás módjával is mond valamit a sajátosan reprezentált dologról, tényállásról.

Természetesen Danto nem azt állítja, hogy minden műalkotás egy pusztá reprezentáció formáját választja, hiszen ez csupán meghatározott műalkotásokra igaz. Ezzel szemben azt állítja, hogy a műalkotások esetében sajátos szemantikai szerepe van annak a viszonyoknak, amely a tartalom és a reprezentálás módja között áll fenn. Hogyan ragadható meg ez a sajátos szemantikai viszony?

Danto a *kifejezés* Nelson Goodman által bevezetett fogalmára¹³ támaszkodva alkotja meg a műalkotás definícióját:

műalkotás =_{df.} olyan reprezentáció, amely kifejez valamit a tartalmáról,

ahol a kifejezés a metaforikus példázás szinonimája. Mit jelent, hogy egy dolog metaforikusan példáz valamit?

Először vizsgáljuk meg az egyszerű példázó reprezentációkat. A példázás a reprezentáció egyik alapvető esete: egy osztályból kiemeljük annak egyik elemét, hogy a kiemelt elemmel jelöljük magát az osztályt, még hozzá azáltal, hogy a kiemelt elem tipikus tagja az osztálynak, mert rendelkezik az osztályhoz tartozást meghatározó tulajdonságokkal. (Piacon járva találkozunk egy kofával, aki az almásládából kiemel egy szép pirosposzsgás almát, ezzel jelölve a nála kapható almák osztályát.) Tehát: *a* példázva reprezentálja *b*-t akkor és csak akkor, ha

- (1) *a* és *b* ugyanazt a predikátumot instanciálják,
- (2) *a* *b*-t jelöli,
- (3) mert (1) igaz.

Danto hozzáteszi, hogy lényegi szemantikai különbség áll fenn a példázó reprezentációk és a reprezentáció egyéb formái között: a példázó reprezentációk nem lehetnek üresek. Ha fel tudok mutatni egy dolgot, amely a dolgok azon osztályát jelöli, amelyhez a felmutatott dolog tartozik, akkor egészen biztosan létezik a reprezentált osztály, legfeljebb egyelemű, és csupán a felmutatott elem tartozik hozzá. A példázó reprezentáció nem lehet üres, hisz a reprezentált osztály létezik, és így nem lehet hamis sem - (1) is mindenképp teljesül, mivel az osztályt épp a kiemelt dolog által instanciált predikátumok révén definiáljuk.

Másodjára vizsgáljuk meg a metafora fogalmát. Danto metafora-elemzése két részre bomlik, Danto két erős állítást fogalmaz meg: a metafora egyrészt *retorikus ellipszist* foglal magában, másrészt *intenzionális kontextust* teremt.

A retorikai ellipsziszre épülő retorikai eszközök alapesete a hiányos szillogizmus, az enthüméma. Az enthüméma hatásos eszköz: a szónok hiányos szillogisztikus következtetést tár a hallgatók elé, amelyet a hallgatók egészítenek ki magukban (hol az egyik vagy másik premisszával, hol a konklúzióval), s ezáltal

¹³ Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Hackett Publishing Co., Inc., Indianapolis-Cambridge, 1976, 85-95.

úgy érzik, mintha a következtetés bennük született volna meg, vagy legalábbis mintha a szónokkal együtt jutottak volna a konklúzióhoz. Nem maradnak passzív befogadók, hanem aktívan részt vesznek álláspontjuk kialakításában. A metafora szintén retorikai ellipszisre épül. Ha azt a metaforát halljuk, hogy *Béla egy oroszlán*, a befogadónak kell kapcsolatot teremtenie Béla és az oroszlán között, a befogadónak kell megtalálnia a közvetítő fogalmat (jelen esetben például a bátorság fogalmát).

Az intenzionális kontextus formális szemantikai, logikai fogalom. Az intenzió, akárcsak az extenzió, a vizsgált nyelven megalkotható kifejezések szemantikai értéke. Az extenzió nagyjából a fregei jelöltnak felel meg, míg az intenzió többé-kevésbé azonosítható a fregei jelentéssel. Extenzionális egy összetett kifejezés, ha az összetett kifejezés extenziója kiszámítható az összetevő kifejezések extenziója és az összetétel módja alapján (ez a jelöletekre kimondott kompozicionalitási elv). A tulajdonnevek extenziója a tulajdonnevek által jelölt objektum, a predikátumok extenziója a predikátumnak megfelelő tulajdonsággal rendelkező objektumok osztálya, a mondatok extenziója a mondatok igazságértéke. A jelöletekre kimondott kompozicionalitási elv értelmében tehát a mondatok igazságértéke extenzionális kontextusban kiszámítható a mondatban szereplő tulajdonnevek és predikátumok extenziójának, valamint a mondatban szereplő extenzionális mondatfunktorok (*és, nem, vagy, ha-akkor* stb.) használati szabályainak segítségével. Az extenzionális kontextusokban szereplő összetett kifejezésekben a koextenzív, tehát azonos jelöltnél összetevő kifejezések felcserélhetők egymással anélkül, hogy az összetett kifejezés extenziója megváltozna (lásd *salve veritate*, azaz igazságmegőrző felcserélhetőség). Például ha igaz, hogy

Kertész Imre kapta 2002-ben az irodalmi Nobel-díjat,

valamint a *Kertész Imre és a „Sorstalanság” szerzője* azonos extenziójú kifejezések, akkor

A *Sorstalanság* szerzője kapta 2002-ben az irodalmi Nobel-díjat

mondat is igaz lesz. Továbbá az extenzionális kontextusokban érvényes az egzisztenciális generalizáció, azaz *Fa*-ból következik, hogy $\exists x(Fx)$, ahol *F* egyargumentumú predikátum, *a* tulajdonnév és *x* változó.¹⁴ Például ha igaz, hogy

Béla elesett az utcán,

akkor szintén igaz, hogy

van valaki, aki elesett az utcán.

Az intenzionális kontextusok onnan ismerhetők fel, hogy vagy a *salve veritate* felcserélhetőség, vagy az egzisztenciális generalizáció nem érvényes ben-

¹⁴ Természetesen az egzisztenciális generalizáció az extenzionális kontextusokban többargumentumú predikátumokat tartalmazó formulák esetében is érvényes. Abból, hogy *Rómeó szereti Júliát*, következik, hogy *van valaki, aki szereti Júliát*, valamint hogy *Rómeó szeret valakit*, továbbá hogy *van valaki, aki szeret valakit*.

nük. Tipikus intenzionális kontextus a propozicionális attitűd-igékkal (*azt hiszi, hogy..., úgy tudja, hogy..., arra gondol, hogy...* stb.) bevezetett alárendelő mondat. Hiába igaz, hogy Kertész Imre azonos a *Sorstalanság* szerzőjével, a

Béla úgy tudja, hogy Kertész Imre kapta 2002-ben az irodalmi Nobel-díjat mondatban a *Kertész Imre* tulajdonnév nem cserélhető fel a „*Sorstalanság*” szerzője határozott leírással úgy, hogy a mondat igazságértéke változatlan maradjon, mert elképzelhető, hogy Béla nem tudja, hogy Kertész Imre írta a *Sorstalanság*-ot. Ugyanígy abból a mondatból, hogy

Vladimir és Estragon azt hiszik, hogy valaki megérkezett,

nem következik, hogy van valaki, akiről Vladimir és Estragon azt hiszik, hogy megérkezett. Nem csupán a propozicionális attitűd-igékkal bevezetett alárendelő mondatok képeznek intenzionális kontextust, a modális szavakat (*szükség-szerű, lehetséges* stb.) tartalmazó mondatok is ilyenek.

Danto – tanítványára, Josef Sternre hivatkozva – azt állítja, hogy a metaforák intenzionális kontextust teremtenek, ugyanis a metaforát tartalmazó mondatokban nem érvényes a *salve veritate* felcserélhetőség. Ha metaforikusan igaz, hogy

Júlia a Nap,

márpedig Rómeó közlése alapján úgy tűnik, igaz, az az állítás már nem lesz hasonlóképp igaz, hogy

Júlia forró gázokból álló test, a Naprendszer középpontja.

A metaforikus mondatok összetevő kifejezései nem felcserélhetőek velük koextenzív kifejezésekkel.

Miért fontos Danto számára az intenzionalitás fogalma? Miért érdekes az a felfedezés, hogy a modális kifejezéseket tartalmazó és a propozicionális attitűdöket kifejező mondatok mellett a metaforát tartalmazó mondatok is intenzionálisak? Azért, mert Danto – nem csekély filozófiai ambícióról téve tanúbizonyságot – az intenzionalitás általános magyarázatára tesz kísérletet. Szerinte az intenzionális mondatokat az jellemzi, hogy ezek a mondatok speciális igazságfeltételekkel rendelkeznek. Az intenzionális mondatokban szereplő kifejezések nem közvetlenül arra vonatkoznak, amire extenzionális kontextusban vonatkozni szoktak (a nevek individuumokra, a predikátumok individuum-osztályokra, a mondatok igazságértékekre), hanem arra a formára, amelyben a megjelölt dolgok reprezentálva vannak. Magyarul, az intenzionális mondatok igazságfeltételei között vannak olyan feltételek is, amelyek nyelvi formára, reprezentációs módra utalnak.¹⁵ Az ilyen mondatok nem csupán a világ egy adott állapotáról szólnak, hanem arról a módról is, ahogyan ez a világalapot reprezentálva van – akárcsak a műalkotások.

¹⁵ Frege terminológiájával: egy mondat közvetett jelölete a szokásos jelentése. A *hogy*-gyal bevezetett alanyi alárendelt mellékmondatok nem igazságértéket jelölnek, hanem a jelentésüket jelölik.

Foglaljuk össze Danto elemzésének eredményét. A műalkotások, szemben a pusztá reprezentációkkal, nem csupán sajátos módon reprezentálják a tárgyakat, hanem kifejeznek valamit sajátos módon reprezentált tárgyuokról, továbbá azt a módot is reprezentálják, ahogy a tárgyakat reprezentálják. A kifejezés metaforikus példázás: a befogadónak meg kell találnia azt a közvetítő elemet, amelynek révén a műalkotás metaforikusan példáz valamit. A műalkotás így-és-így reprezentálja a tárgyat – és azáltal, hogy így-és-így reprezentálja, metaforikusan ilyennek-és-ilyennek mutatja. Az olvasó feladata: megtalálni azt a közvetítő elemet, amelynek révén eljuthat az így-és-így ábrázolt tárgytól az ilyennek-és-ilyennek mutatott tárgyig. A gondolatkísérletben szereplő elbeszélés bűnügyi tudósítás formájában reprezentál egy gyilkosságot, amelynek révén hétköznapi életünket reprezentálja példázva, s a metaforikus összekötő kapocs (mondjuk) a banalitás: hétköznapi életünk éppoly banális, mint az elmesélt gyilkossági történet – ám a szerző a banalitást nem állítja a gyilkosságról és ezáltal hétköznapi életünkről, hanem olyan irodalmi formát választ, amelyben a gyilkosság kis-szerű, közhelyes, banális esetként tűnik fel számunkra.

Annak, hogy a műalkotás metaforikus természetű, azaz retorikus ellipszisre épül és intenzionális kontextus, számtalan következménye van. A műalkotást nem helyettesítheti a parafrázisa: hiába írjuk le pontosan a reprezentáció tartalmát és módját, a leírás nem őrizi meg a műalkotás eredeti retorikai erejét. Arról nem is beszélve, hogy a metaforákat nem lehet összefoglalni, hisz a metaforikus mondat intenzionális kontextus, ezért a metaforát összefoglaló, koextenzív helyettesítésen alapuló mondat igazságértéke különbözhet a metaforikus mondatétól. Másrészt, a műben foglalt metaforák értelmezéséhez ismernünk kell a műalkotás keletkezésének történeti kontextusát. Láttuk, a perceptuális tulajdonságok alapján megkülönböztethetetlen műalkotások oksági történetükben különböznek: a *Kierkegaard hangulata* egészen más metaforát fejez ki, mint a *Vörös terítő*, mert egészen más szerzői szándékkal és egészen más művészeti konvencióknak megfelelően lett megalkotva. A műalkotás értelmezése bonyolult, összetett folyamat. Meg kell határoznunk a műalkotás történeti identitását (ha nem rendelkezünk a műalkotás keletkezésekor érvényes konvenciókra és a szerzői szándéokra vonatkozó ismeretekkel, a műalkotás értelmezhetetlen), s elméletet kell felállítanunk arról, miről szól a műalkotás. Valójában ezt az elméletet nevezhetjük értelmezésnek. Az elméletet azonosításokkal támasztjuk alá: az azonosítás során a műalkotás elemeihez hozzárendeljük a reprezentáció tárgyának elemeit. (A hozzárendelés grammatikai jele a kopula, például: *ez a festékfolt [van] Ikarosz lába.*) Az értelmezés holisztikus struktúrát hoz létre: bármely elem változása magával vonja a teljes rendszer megváltozását, hisz ha egyetlen elem azonosítása megváltozik, megváltozik a műalkotás által reprezentált tárgy is (például ha ez a festékfolt nem Ikarosz lába, akkor a kép nem Ikarosz haláláról szól) – a befogadó feladata a helyes azonosítás-struktúra létrehozása. Sőt, az értelmezés határozza meg, hogy az adott tárgy mely tulajdonságai tartoznak hozzá a műalkotáshoz, és melyek csupán a műalkotás materiális alapjához. (Danto példájával: ugyanazt a tárgyat értelmezhetjük egy leláncolt macska szobraként is, és egy macska leláncolt szobraként is; annak eldöntése, hogy a lánc a műalkotás részét képezi-e, történeti feladat.) Danto nem fogadja el, hogy a műalko-

tásoknak létezhet több, egyformán elfogadható, rivális értelmezése is. A műalkotás értelmezését egyértelműen meghatározza a műalkotás oksági története, és ezen oksági történet a korban érvényes művészeti konvenciók és a szerzői szándék terminusaiban írható le.

A metaforák értelme a műalkotás keletkezésének pillanatában érvényes, és a művész által elfogadott konvenciók elhomályosulásával feledésbe merülhet. Ezért van szükség a művészettörténészekre, akik segítenek hozzáférni a műalkotásokban foglalt metaforákhoz. Ám Danto, gondolatmenetének vége felé, tesz egy zavarba ejtő megjegyzést: a remekművek abban különböznek az egyszerű műalkotásoktól, hogy ezek mindig a befogadó életének metaforái. Az *Anna Karenina* olvasója magát szükségképp Anna Kareninának látja, és az a feladata, hogy megtalálja a közvetítő elemet a saját élete és Anna Karenina élete között.¹⁶ Ebben az értelemben igaz az az állítás, hogy a műalkotások a befogadó önmegismerésének eszközei – ám nem minden műalkotás, hanem csupán a remekművek esetében.

Danto elmélete, mint minden rendes analitikus filozófiai elmélet, számtalan ponton támadható.¹⁷ A *közbeli színéváltozásának* metafora-elemzése különösen sok problémát vet fel. Már az is vitatható, hogy Danto a metaforicitás jelenségét minden előzetes vizsgálat nélkül terjeszti ki a mondatok szintjéről a szövegek, sőt a műalkotások szintjére. Ám ha eltekintünk ettől, akkor is joggal merülhet fel a kérdés: pontosan hogyan gondolja Danto, hogy a metafora intenzionális kontextus. Danto megfigyelése minden bizonnyal helyes, egy metaforikus kifejezés értelme és retorikai ereje megváltozik, ha az egyik összetevő kifejezést egy vele koextenzív kifejezésre cseréljük. De mit jelent, hogy ebben az esetben megváltozik a metaforikus mondat *igazságértéke*? Mit jelent, hogy egy metafora igaz vagy hamis? A metaforák, ezt Danto is elismeri, szó szerint hamisak. Miért fogadjuk el, hogy egy metaforikus mondat egyik kifejezését vele koextenzív kifejezésre cserélve szükségképp szó szerint hamis mondatot kapunk? Miért fogadjuk el, hogy a koextenzív helyettesítés a szó szerint hamis, de metaforikusan igaz mondatból szó szerint és metaforikusan hamis mondatot csinál? Valóban igaz lenne, hogy a koextenzív helyettesítés a mondatot megfosztja a metaforikusságtól? Nem inkább arról van szó, hogy ilyen esetben gyakran egy másik metaforához jutunk, amely szó szerint persze szintén hamis, mint ahogy az eredeti metafora is az volt?

A kérdéseket még hosszan sorolhatnám. Egyetlen okból nem teszem ezt: ezekre a kérdésekre már nem ennek az írásnak kell választ találnia.

¹⁶ Ez az állítás intuitive nem minden filozófus számára elfogadható. „Egészen biztos vagyok benne, hogy az *Anna Karenina* semmilyen értelemben sem szól rólam, sem végső soron, sem másképp. Esetleg a *Micimackó* egyik-másik részlete, talán, de az *Anna Karenina* semmiképpen sem” – írja például Jerry Fodor. (Jerry A. Fodor: *Déjà vu All Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind*. In Mark Rollins (ed.): *Danto and his Critics*. Blackwell, Oxford, 1993, 41-54, 47.)

¹⁷ Az elmélettel kapcsolatos vitákból jó ízelítőt nyújt például a már említett kötet: Mark Rollins (ed.): *Danto and his Critics*. Id. kiad.