

# REMÉNYI ÉDUA:

## FORMÁK A MŰVÉSZET HOMOKJÁBAN

**M**i sem állt távolabb Clive Belltől, mint az érthetlenség ködébe burkolni a művészetről vallott nézeteit, tabudöntögetése és művészetelméleti an-arkhéája azonban nem egy esztéta-fenegyerek műve, hanem egy olyan intellektuálisan becsületes, a civilizációt nagyra értékelő és (csak a) saját érzékeiben bízó emberé, aki egyaránt elemében volt Wiltshire erdeiben nyúlra, Párizsban posztimpreszionista festményekre, Londonban nőkre vagy a politikusok között a béke lehetőségeire vadászva. Esztétikai hipotézisét sok helyütt idézik, de fő műve recepciója szinte kizárólag erre a passzusra korlátozódik. Talán Bell stílusának keresetlensége, „túlontúl magabiztos és túlságosan kötekedő hangneme” (Bell 1987, xvii) is hozzájárult ahhoz, hogy az *Art* az idézendő, ám alig olvasott művek közé került, bár nyilvánvalóan ennél több kellett ahhoz, hogy a megjelenését fogadó lelkesedés néhány év alatt lelohadjon. A formalizmus eme alpművének magyar fordítása eddig váratott magára, azonban az *Art* olyan hosszú, hogy teljes fordításának közlésére itt nincs lehetőség. E töredékeség annyit enged meg, hogy az Esztétikai hipotézisnek olyan háttere vázoltassék fel,

amely átfogó képet nyújt Bell művészetfilozófiai elképzeléseiről.

1910<sup>1</sup> és 1912 végén London művészeti életét két olyan Grafton Galleries-tárlat kavarta fel, amely főként Bell és Roger Fry nevéhez<sup>2</sup> fűződött: az első (Manet és a posztimpreszionisták) és a Második Posztimpreszionista Kiállítás. A Chatto & Windus ezek után kérte fel Fry-t egy a modern művészetet bemutató könyv megírására, azonban ő, az Omega Workshops<sup>3</sup> körüli elfoglaltságaira hivatkozva, a feladatot áttestálta

---

1 A kiállítás valójában átnyúlt a következő évre: 1910. november 8-án kezdődött és 1911. január 15-én zárt.

2 Mindkét kiállítás főkurátora Fry volt, azonban míg az elsőnél csak Bell és annak barátja, egyben a Grafton munkatársa, Desmond MacCarthy működött közre, a másodiknál már Boris Anrep, Robert Dell és Mercer Wade neve is szerepel a katalógusban.

3 Az Omega Workshops 1913 júliusában nyitotta meg kapuját a londoni Fitzroy Square 33-ban, ami boltként, kiállítóteremként és stúdióként egyaránt szolgált. Az Omega igazgatója Fry, Bell felesége, Vanessa, valamint Duncan Grant volt. Rajtuk kívül mindenki más társult tagja volt a csoportnak, hosszabb-rövidebb ideig dolgozott a művészeti ugródeszkának szánt és használt Omegában például Henri Doucet, Frederick és Jessie Etchells, Henri Gaudier-Brzeska, Cuthbert Hamilton, Nina Hamnett, Wyndham Lewis, Christine és Paul Nash, Winifred Gill, Dora Carrington, valamint Edward Wadsworth. Az Omega alkotásainak úgy kellett szépnek és hasznosnak lenniük, hogy azt ne az alkotója miatt, hanem saját értékeiért vásárolják meg, ezért minden tárgyukra csupán egy „ $\omega$ ” került.

Bellre. Fry-nak, miként azt Herbert Read gyanította, talán más, nyomósabb oka is volt erre: ugyan az *Athenaeum* kritikusaként 1901 óta közölt írásokat a kortárs művészetről, nem foglalkozott behatóbban a modernekkal – a felkérés érkeztekor is még mindig inkább az itáliai reneszánsz jeles kutatójaként, művészettörténészként volt közzismert. Fry régebb óta volt a kritikus pályán, Bell mégis előrébb járt barátjánál egy lépéssel, ő hozta magával az újító szellemet. (Read 1965, 108) Bellnek a modernekről több és helytállóbb mondanivalója volt, ezáltal az *Art* nem pusztán egyszerű útmutató lett a modern művészet értelmezéséhez – ahogyan az 1987-es kiadás borítója kvázialcímeként mutatja: egyszerre volt művészeti, társadalmi és esztétikai kiáltvány.

A *Times*ban Bell halálára (1964) megjelent nekrológ az *Art*ot egy „új és felforgató erő” megjelenéseként mutatja be az angol művészetkritikában (idézi: Read 1965, 107), ami, tekintetbe véve, hogy 1914 táján Angliában a kritika vagy a tudományos művészettörténet, vagy az éves akadémiai kiállításokról írt cikkeket jelentette, meglehetősen hangzatos, a későbbi kiáltványként aposztrofálás pedig egyenesen bombasztikus. Bell mégsem sorolható a legnépszerűbb művészetfilozófusok közé – ennek oka részben abban rejlik, hogy ugyan a felszínen a megelőző, viktoriánus kor minden begombolkozottságát elvető időszakban

élt, a művészet és társadalom viszonya, intézményesített rendszere és megítélése nem sokat változott az edwardiánusok idején. Pontosan ez volt az, amit Bell problematikusnak tartott – az elemzők elsiklanak<sup>4</sup> ama jelentéktelennek nem nevezhető tény felett, hogy az *Art* öt fejezetéből egy-egy a művészet és élet, valamint a művészet és társadalom kapcsolatával foglalkozik, a másik háromban pedig Bell folyamatosan reflektált azokra a megmerevedett nézetekre, amelyekkel kortársai a művészethez vagy a műalkotásokhoz közeledtek.<sup>5</sup> Amíg Bell az „új” művészetet tanította meg látni és értelmezni, revelatív erővel bírt – érthetősége erény volt; amikor a régi elméletek hibáit tárta fel, megsértette a képmutatók határait – közérthetősége vétségnek számított.

A mellőzöttség másik lehetséges magyarázata az *Art* „posztimpresszionizmushoz” való kötődése: Fry jelzője óriási érdeklődést és felháborodást keltett,<sup>6</sup> a festmények pedig fagyos fogadtatásban részesültek.

---

4 Kivételt Solomon Fishman *The Interpretation of Art*-ja képez, de részletekbe ő sem bocsátkozik. (Vö. Fishman 1963, 75–80)

5 Ld. pl. Luke Fildes *Doktor* című festményéhez írt vitriolos megjegyzéseit.

6 Fry az első angliai modern-kiállítás címéül valami nagyon hangzatos jelzőt szeretett volna adni – meggondolatlanul alkotta meg a „posztimpresszionista” szót; a nem éppen tárgyilagos viták során kritikusai közül sokan még azt is kétségbe vonták, hogy Fry egyáltalában tisztában volt a szó jelentésével, mivel a posztimpresszionisták nem kifejezetten posztimpresszionisták voltak, de a támadás inkább az irányzatnak szólt, mint Fry nyelvi és művészettörténeti képességeinek.

Ezenkívül, noha 1914-ben a formalizmus a művészetelmélet egyik fősodrának számított, nem mindenki fogadta el – általában épp a formalizmus cáfolatát szokás illusztrálni az *Artt*al.<sup>7</sup> Mások azt kifogásolták, hogy Bell ugyan kijelentette, hogy az embernek vannak esztétikai érzetei, de azok pontos definíciójával és jellemzésével adós maradt,<sup>8</sup> ezáltal a művészet meghatározásában végtére is csődöt mondott, illetve olyan szubjektív és intuicionista alapra helyezte azt, amely – az érthetőségre törekvéstől fentebb mondottak alapján igencsak különösnek tűnő módon – legfeljebb az elitista művészetkritikának kedvezett (értsd: valami azért számít művészetnek, pl. a modern festmények, mert *a* szakértő, aki nyilván a legfinomabb esztétikai érzékkel rendelkezik, azt állítja). A sznobnak és elit klikknek tartott Bloomsburyhez való szoros kapcsolata<sup>9</sup> csak megerősítette ezt a képzetet.

A vélt elitizmus is csak egy ok a sok közül – közvetett módon a háború kitörése ugyanennyire befolyásolta Bell megítélését. Már 1911-ben, egy a *Daily News*nak elküldött cikkében – szembehelyezkedve az általános

---

7 Vö. pl. Richards, I.A.: *Principles of Literary Criticism*.

8 Még Fry is – miután kiemelte az „esztétikai érzés” pozitív vonásait – kételyeinek adott hangot a „szignifikáns forma” természetének, valamint az az által keltett érzések értékének meghatározhatatlanságát illetően. (Vö. Fry 1920, 196)

9 A Bloomsburyt, David Garnett szerint, Bell tette azzá a baráti közösséggé, amivé vált – nélküle az sivár intellektualizmusba fulladt volna. (Idézi: Johnstone 1954, 214)

meggyőződéssel, amely erkölcsi kötelességként tekintett a szövetségesek támogatására – megkérdőjelezte a háborúba lépés szükségességét. Később, mint a Bloomsburyben oly sokan, Bell is a polgári szolgálatot választotta a tényleges harc helyett – barátaiak, a Morrellek oxfordi birtokán, a Garsington Manorban dolgozott 1916-ban.<sup>10</sup> Pacifistának lenni háború idején nem volt elfogadott dolog, erre írásban is buzdítani még kevésbé volt az. Bell egy kissé jobban szeretett döbbenetet kelteni, mint azt ildomos lett volna: a helyzetet egy *connoisseur* szemével bemutató, merészen háborúellenes, a békekötésre felszólító *Peace at Once* című írását (1915) hivatalosan lefoglalták és elégették. (Vö. Edel 1979, 203–204) A Bell által nagyra tartott négy dolog: művészet, igazság, szabadság és béke (Bell 1918, 6) közül mind többé-kevésbé térdre rogyott, ám a háború

---

10 Garsingtont, ami a mendemonda szerint Chaucer fiának földjén áll, 1914-ben vásárolta meg a nyíltan pacifista Philip és Ottoline Morrell. 1915-ben a háborús Londonból a west witteringi Eleanor House-ba költözött a Bell család és Duncan Grant, de sokat időzött ott John Maynard Keynes is. A ház túlontúl szűkös volt ennyi ember számára, ezért egy ideig Grant egy hajón lakott, Keynes időnként lakókocsiban hált, Bell pedig szobát bérelt a faluban. A különös kompánia sehogy sem illett a West Witteringben megszokotthoz, ráadásul Grant és Bell viselkedése a helyiekben azt a gyanút keltette, hogy kémek. Vanessa Bell fiaival, Granttel és Garnettel tovább költözött Halesworthbe, a Wissett Lodge-ba, majd egy törvényszéki idézés miatt, amely mint katonaszökevényeket állította volna a férfiakat bíróság elé, Bell, Grant és Garnett hivatalosan Garsingtonba költözött és 1916-ban ott dolgozott. Vanessa Bell ugyanez év végén bérelte ki Charlestont, amely azután mindnyájuknak védelmet nyújtott.

alatt sem szünetelt a kritika. 1918-ban adta ki *Pot-Boilers* címmel összegyűjtött félig irodalom-, félig művészetelméleti, korábban az *Athenaeum*, a *Burlington Magazine*, a *Cambridge Magazine*, az *International Journal of Ethics*, a *Nation*, valamint a *New Statesman*<sup>11</sup> hasábjain megjelent tanulmányait – a két utolsó írás ismét a háború és a művészet, valamint a társadalom viszonyát boncolgatta (Art and War [1914], Before the War [1917]) – a népszerűtlenebb baloldalon állva.

Teoretikus pályafutásának azonban leginkább saját maga volt gátja azzal, hogy az elméletnél jóval fontosabbnak tartotta a gyakorlatot. Számára a művészet nem tudományt vagy szakmát, hanem olyan közeget jelentett, amelyben – és csak ebben – élni érdemes: az *Art* e szemlélet foglalata. Bellt nem is kényszerítette semmi arra, hogy hivatást válasszon magának: jómódú vidéki családba született (1881-ben), a szülői járadékokra élete végéig támaszkodhatott. A cambridge-i Trinity College-ben tanult történelmet – innen politikai érdeklődése: a veronai kongresszust tanulmányozta az 1902-ben elnyert Earl of Derby ösztöndíjjal előbb Londonban, majd Párizsban (1904), ott azonban figyelme végleg<sup>12</sup> a

11 A *New Statesman* baloldali hetilapot a Webb házaspár alapította számos fábius (Fabian Society) támogatásával 1913-ban. 1931-ben a *Statesman* összeolvadt a liberális *Nation*nel.

12 Művészet iránti érdeklődésével Bell meglehetősen elütött családjától, de még egyetemi barátai, Thoby Stephen, Saxon Sydney-Turner, Lytton Strachey, Leonard Woolf sem foglalkoztak szépművészetekkel. Bellnek már kollégiumi szobái-

művészetek felé fordult. (Vö. Edel 1979, 27–33). Kétévnyi franciaországi tartózkodás után visszatért Londonba, ahol csatlakozott régi egyetemi barátaihoz, akik, mintegy a Trinityben megalakított olvasóköri, a Midnight Society<sup>13</sup> folytatásaként, a Stephen-testvérek Gordon Square-i lakásán tartottak találkozót – ez a társaság, kiegészülve John Maynard Keyneszel és Desmond MacCarthyval alkotta a később Bloomsburyként elhíresült csoport magját.<sup>14</sup> 1910-ben találkozott Roger Fry-jal, és még ebben az évben Bell, Fry és MacCarthy Párizsba utazott, hogy képeket válogasson a már említett első Grafton-kiállításához.

Bellnek lételeme volt a társasági élet és a művészetéről való beszélgetés – e kettő együtt térítette őt le még 1904-ben történelmi pályájáról is: a párizsi levéltárat és külvárosi szállását unva gyakran ellátogatott a Louvre-ba, majd ajánlólevele alapján felke-

---

nek ajtaján lógott egy Degas-reprodukció, amit valószínűleg otthonról hozott. (Vö. Bell 1995, 28–29)

13 A Midnight Society tagja volt még Sydney-Turner és A.J. Robertson is. A Bloomsbury kezdeteként szokás még utalni a Cambridge Conversazione Societyre: „apostolai” közé a csoportból csak Bell nem tartozott. A Midnight Society ugyanúgy szombatoként tartotta üléseit, ahogyan az Apostolok, ezért rövid idő alatt felbomlott.

14 Vanessa és Virginia Stephen Bell nem Londonban, hanem még 1904-ben Párizsban ismerte meg. Bell Vanessa Stephen kezét kétszer is megkérte, de ő ajánlatát csak Thoby Stephen halála után (1906) fogadta el, később két fia született tőle (Julian és Quentin). Vanessa Bellnek Duncan Granttól született lánya (Angelica) szintén Bellként nőtt fel.

resett egy régi cambridge-i diákot: Gerald Kellyt.<sup>15</sup> Kelly mutatta be őt Roderick O’Conornak és James Wilson Morrice-nak; mindhárman nagy hatást gyakoroltak Bellre – mindazt, amit a modern festészetről tudott, tőlük tanulta meg: a Louvre-ot és a Luxembourgot járva, stúdiókban vagy törzshelyükön, a Chat Blanc-ban, a művészetről beszélgettek. Kelly az „új vizualitásról” áradozott Bellnek, O’Conor mások által észre sem vett kincsekre hívta fel figyelmét és arra, hogy a reprezentáció tönkretehet egy festményt, Morrice ismertette meg vele Párizs bohém arcát és megmutatta, hogyan és mit néznek és látnak az impresszionista festők. Bell megtalálta a pezsgést, amire szüksége volt, és a vizuális művészetekről beszélgethetett, amire sem otthon, sem az egyetemen nem nyílt lehetősége.<sup>16</sup> Az itt szerzett látásmódját fogalmazta meg az

---

15 Gerald Kelly később a Royal Academy elnöke lett. Kelly révén rengeteg művésszel került ismeretségbe, Bell eme időszakról adott összefoglalását lásd a „Paris 1904” és a „Paris in the ’Twenties” című írásokban. (Bell 1973, 138–195)

16 Trinity-beli barátai, ha az irodalomban meglehetősen jártasak is voltak, ahogyan Quentin Bell megjegyzi, nem tudtak volna megkülönböztetni egymástól egy Degas-t és egy Renoirt. (Bell 1995, 28) Jól jelzi érdeklődésüket és rálátásukat Strachey egy levelében tett – a tőle megszokott módon – epés megjegyzése, amiben arra utalt, hogy Bell éppen a Quartier Latinben vadászott, amerikai festőkkel és francia modellekkel festészetről és kicsapongásról diskurálva. (idézi: Edel 1979, 107) O’Conor valójában ír volt, Morrice kanadai (skót gyökerekkel). A vadászat Bell gyermekkori szenvedélye volt – erre utal Edel Cézanne után szabadon átköltött egy fejezetcíme is: „The Hunter’s Eye.” (Edel 1979, 27–34)

Artban, kiegészítve George Edward Moore *Principia Ethicájával*.

Az *Art* töredék, a tervezett *New Renaissance* egy része, amelynek befejezését a háború kitörése akadályozta meg. A cím emlékeztet arra, ahogyan Keynes jellemezte Moore *Principiáját*: „hatás[a] nem pusztán elsőprő erejű volt, hanem szöges ellentéte annak, amit Strachey *hervasztónak* (*funeste*) nevezett; izgalmas volt, felvillanyozó, egy reneszánsz kezdete...”<sup>17</sup> (Keynes 1949, 81) A Bloomsbury tagjai a legnagyobb elismeréssel nyilatkoztak a *Principiáról*: utolsó két fejezete – „glória, alleluja!”<sup>18</sup> – közül az „Ideal” című volt a legfontosabb számukra; konklúziója, miszerint „messze a legértékesebb dolgok, amiket ismerünk vagy elképzelni csak tudunk, bizonyos tudatállapotok, amelyeket hozzávetőlegesen az emberi érintkezés okozta örömként és a szép tárgyak nyújtotta élvezetként írhatunk le” (Moore 1996, 237), a csoport dogmájává vált, Moore pedig vallásuk szentháromságán Szókratésszal, Shakespeare-rel és Tomlinsonnal<sup>19</sup> osztozott. (Skidelsky 1977, 138)<sup>20</sup>

---

17 A tanulmányban szereplő minden idézet az én fordításom – R. É.

18 Idézi: Keynes 1975, 234.

19 George Tomlinson nevéhez fűződik a már említett Cambridge Conversazione Society megalapítása (1820).

20 Ld. Regan, Tom: *Bloomsbury’s Prophet*. Moore *Principiája* szintén a nagy hatású, ám többet idézett, mint olvasott művek közé tartozott, és a bloomsberrik közül is valószínűleg csak Strachey, Keynes és Virginia Woolf olvasta el elejétől a végéig. (Vö. Warnock 1960, 16)

Johnstone Bloomsbury-könyvéből átfogó képet kaphatunk arról, mennyiben befolyásolta Moore könyve, személyisége, előadás- és érvelésmódja előbb Cambridge-ben, majd Londonban a csoport egyes tagjait (vö. Johnstone 1954, 3–45), Bell nevét viszont alig említi. Dickie az egyetlen, aki egymás mellé állította a *Principiát* és az *Artot* (vö. Dickie 1965), a szignifikáns forma és esztétikai érzés fogalmának megvilágításához azonban elegendőnek ítélte, ha a moore-i „mit jelent a »jó«” kérdést tartja szem előtt, amelyből azután kibontotta Bell elmélete lényegének rövid bemutatását és inkonzisztenciáinak magyarázatát. Árnyaltabb lehetett volna a kép, ha Moore eljárás módjának többi kiemelkedő fontosságú elemét: az abszolút izoláció módszerét, a szerves egész tanát, a benső érték fogalmát, valamint a naturalista hiba megfogalmazását úgyszintén bevonja a vizsgálatba – ezek ugyanis alapvető, ha kimondatlan elemek is az *Artban*. Így fény derült volna arra, hogy vajon mi értelme egy művészetelméleti értekezésben erkölcsi megfontolásokat felvetni és logikai apparátust működtetni, amikor az alapot egy individuális esztétikai érzés és a pontosan meghatároz(hat)atlan szignifikáns forma képezi. Ami a kérdés analitikus filozófiai részét illeti, a válasznak egyértelműen Moore-hoz van köze.

A hosszú évszázad végére űr keletkezett: a viktoriánus eszmék rég avíttnak számí-

tottak, annak helyére viszont még nem lépett semmi sem. Henry Sidgwick *Methods of Ethicse* félig már az új gondolatok előfutára volt, félig viszont a viktoriánus kor egyik legnagyobb alkotása: noha korszerű nézeteket képviselt, nem tudott alkalmas megoldásokat kínálni az új problémákra. Moore és *Principiája* töltötte be ezt a szerepet: „hirtelen eltávolította a felgyülemlett homályost keltő lerakódásokat, pókhálókat és függönyöket, [...] a vallási és filozófiai rémálmokat, téveszméket, hallucinációkat, amelyekbe Jehova, Krisztus és Szent Pál, Platón, Kant és Hegel kevert[e őket], felcserélte az egyszerű józan ész friss levegőjével és tiszta fényével” (Woolf 1960, 146) „új mennyországot nyitva egy új földön”. (Keynes 1949, 82) Moore etikai rendszere, amely a viktoriánus utilitarizmus kristálytiszta, helyesen levezetett cáfolata volt, kapóra jött – senki sem várta Belltől, hogy logikai alapokra helyezze művészetelméletét. Ám a *Principia* akkora hatást gyakorolt a kortárs filozófiára, etikára és természetesen Bellre,<sup>21</sup> hogy e szilárd alapokon nyugvó rendszer mintaként és segédletként való felhasználására benső készletet érezhetett – nem két (vagy több) kultúra közt állt, ha-

21 Bell azonban nem volt elvakult Moore-követő: a vallás és tudomány bigottságát egyaránt elítélte, a „cambridge-i racionalistákat”, akik vezére Moore volt, elmarasztalta túlonként elvont okoskodásuk miatt (vö. Bell, 1921, 85–91) – Bell metafizikai hipotézise ugyanis a tapasztalaton kívül mással – elméleti úton – nem igazolható.

nem, *more geometrico*, megpróbált valamiféle uniót, vagy inkább: közös tárgyalási univerzumot nyújtani (vö. a matematikai képletek és a festmények előtt állók által érzett *esztétikai* elragadtatottság, vagy Hardy apológiája stb.). Bellt egyszerre kívánt újat, lényegit és helyeset állítani – mintegy a *principia artis* keresése<sup>22</sup> miatt kezdte bizonyításra váró tételek (a már említett esztétikai után az első fejezet harmadik része egy metafizikait is tartalmaz) bemutatásával az *Artot*, majd Moore tanainak segítségével biztosította a feltevések helyességét, végül az utolsó fejezetben következtetéseket is levont, logikailag igazolva a művészet létjogosultságát és annak etikai alapjait.

Bell nem tudományos színezetet, hanem tudományos *alapokat* kívánt adni értekezésének – annak ellenére, hogy a kiinduló tételek, ti. a személyes ízlésítéletek és esztétikai érzések szubjektívek, a rájuk alapozott tételek még lehetnek általános érvényűek: Moore módszerének felhasználása az igazság és helyesség zálogát jelentette számára,<sup>23</sup>

22 Woolf hasonlóképpen a „közösségi pszichológia” alapjait kutatta: 1953-ban jelent meg *Principia Politicája* [London, Hogarth], ami a kétkötetes *After the Deluge* folytatása volt és címét Keynes javaslata alapján kapta.

23 Vö. Strachey Moore-nak a *Principia* megjelenése kapcsán írt levelét: „Azt gondolom, hogy könyved nemcsak mindenkit, aki Arisztotelész és Krisztus óta Herbert Spancerig és Bradley Úrig erkölcsről írt, megsemmisít és porrá zúz, nemcsak az Etika igaz alapjait fektette le, nemcsak az egész modern filozófiát állította pellengérré – ezek kisebb eredmények tűnnek nekem annak a Módszernak megalapozásához képest, amely kardként villan ki sorai közül. A tudományos módszert először alkalmazta megfontoltan az érvelésben.

ennek segítségével egy mindenki számára elfogadható, a *meggyőzésen*, nem pedig az autoriter kinyilatkoztatáson alapuló művészeti programot kívánt nyújtani. Ahhoz, hogy bármiféle esztétikai elméletet alkotassunk, Bell szerint, mint azt az Esztétikai hipotézis nyitó soraiban olvashatjuk, két képesség nélkülözhetetlen: az esztétikai érzékenység és a tiszta gondolkodás – az előbbit ő maga, az utóbbit Moore révén adta hozzá az *Arthoz*. A *Principia* számunkra itt fontos eleme az, hogy egy metaetikai nézőpontból vizsgálja és megkülönbözteti egymástól az eszközként és a végcélként való jókat, ezzel lényegesebbnek tekinti a szokásos „mit kell tenni?” helyett a régi-új „mi jó?” kérdést – Bell, hasonló módon, nem azokat az alkotásokat vette számba, amelyek „jó” vagy „rossz” művek, hanem ennél egy lépéssel hátrébb lépett: azt akarta megvizsgálni, egyáltalán mi a művészet. Moore a józan észnek kulcsfontosságú szerepet tulajdonított – Bell, noha a művészetet magát az érzékekre vezette vissza, az alkotások értelmezésének szokását pedig egyenesen elvetette, művészetelméletét a belátásra alapozta. Moore a logikai levezetést és igazolást az etikában

---

Igaz ez? Talán rázod a fejed, azonban mostantól fogva ki lesz képes ezredszere is hazudni, amilyen könnyen ezelőtt tette? Az igazság, kétség nem férhet hozzá, most már sínen van. Az Ész Korának kezdetét 1903 októberétől számítom.” (Holroyd 1994, 89–90) Woolf szerint Moore és könyve „először fedte fel számunkra – legalábbis úgy tűnt – az igazság és valóság, a jó és a rossz jellem és viselkedés természetét”. (Woolf 1960, 146)

a tudományosság zálogaként alkalmazta – Bell ugyanígy tett az esztétikában.

A moore-i módszer legtisztább belli ötvöze a következő:

Telepítsük egy elhagyatott csillagra egy emberi elmét [1], és a csillag minden darabkája potenciálisan értékelhetővé válik [2] mint eszköz, mert eszköze lehet annak, ami végcélként jó [3]: egy jó tudatállapotnak [4]. [...] Bármely emberi tett erkölcsi megítéléshez azt kell megvizsgálnunk, hogy »jó tudatállapotok eszköze-e«. (Bell 1921, 55)

Moore (1) az abszolút izoláció módszerét azért vezette be, hogy a vizsgált dolog minden körülménytől függetlenül jó voltát megállapíthassa – Bell a műalkotásokat kiemelte a „hétköznapi életből”, azok alkotás voltát nem attól tette függővé, hogy az ítések annak tartják-e. Moore szerint (2) ha valami minden körülménytől függetlenül jó, akkor csak azért lehet az, mert inherensen az: önmagában hordozza ezt az értéket – Bell csak azokat az alkotásokat tekintette művészetnek, amelyek tartalmazzák a szignifikáns formát. Moore – Arisztotelészhez hasonlóan – arra a következtetésre jutott, hogy (3) tehát vannak olyan dolgok, amelyek önmagukban jók, ezekre végcélként törekszünk, és vannak olyan dolgok, amelyek csak eszközei a jó elérésének, és ezek összege nem egyszerűen

összeadódik, hanem egymástól el nem választható módon alkotnak egy értékelhető egészet – Bell úgy látta, egy műalkotásban a színek és a vonalak vagy szignifikáns formát alkotnak, vagy csak szépen felvitt festékfolatok, azonban nincsenek meghatározott folatok, amelyek szignifikáns formát adnának ki. Moore tagadta, hogy (4) a jót azonosíthatnánk a hozzá vezető eszközként való jókkal: míg pl. a hedonizmus eszközként jó, a jó maga nem azonos a gyönyörrel – Bell is elfogadta, hogy vannak mesterségbeli tudás szerint tökéletesen megfestett képek, azonban azok még nem műalkotások: csak ha a tekhné mellett a valóság látványa vezeti a festő ecsetjét, az eredményez olyan alkotást, amelyen megjelenik a szignifikáns forma, ami a szemlélőben esztétikai érzetet kelt.

Míg Moore egy átesztetizált etikát hozott létre, addig Bell egy átmoralizált esztétikát. A *Principia* 6. fejezetében az egyik leggyakrabban előforduló szó a „szép”. Bell viszont, mint az Esztétikai hipotézisből kiderül, ezt a kifejezést kiiktatta esztétikai szótárából, mint ami – ha nem is nevezte meg, csak példát hozott rá – a naturalista hiba elkövetésének eszköze, ráadásul – gondolatban egymás mellé állítva például Raffaello *Három gráciáját* és Matisse vagy akár Picabia *Táncát* – meglehetősen nehezen értelmezhető közös, alapvető kategóriaként. Az esztétika e kulcsfogalmának elvetése kényszerítette Bellt arra, hogy a jelentőségteljességet tegye meg az esztéti-

kai érzés letéteményesének – egy eddig nem használt, ezért alig érthető, viszont minden konnotációs hordaléktól mentes, már-már túlságosan is üres, a fontosságot hangsúlyozó jelzőt alkalmazzon. Ezzel Moore etikai elméletének esztétikai pandanjaként, a *Principia* konklúziójából a tárgyakra vonatkozó részt kiemelve definiálta, hogy mi az a lényegi tulajdonság, amely alapján megmondhatjuk, hogy egy tárgy azt a tudatállapotot eredményezi-e, amit hagyományosan a „jó” jelzővel illelhetünk. Innen már egyenes út vezet annak kimondásához, hogy minthogy minden emberi tevékenységnek igazolhatónak kell lennie erkölcsi alapon, így a művészetnek is, a művészetnek ki kell mutatnia, hogy jó-e az, amit csinál, sőt azt is meg kell mondania, hogy az önmagában véve jó-e, vagy csak a jóhoz vezető eszköz.

Ahogy Moore eszköz jellegű jónak, relatívnak tekintette az erkölcsi normákat, az erényeket, és minden tekintetben megbízhatónak az erkölcsi érzéket vagy józan észet, ugyanígy tekintette Bell függetlennek a művészetet a róla kialakult vélekedésektől és elengedhetetlen feltételének egy „sajátos érzés személyes tapasztalatát.” Bell kísértést érezhetett arra, hogy a *Principiához* hasonlóan meggyőző, nagy horderejű és vadonatúj, mégis a régít az újjal – a primitívet a modernnel, egy perzsa szilkét Giotto padovai freskóival – összekapcsoló, általános és egyetemes érvényű esztétikai rendszert alkosson,

sőt mintegy betetőzze a *Principiát* annak definiálásával, hogy mely tárgyak okozzák az erkölcsileg kívánatos tudatállapotokat. A moore-i elmélet fentebb idézet összefoglalása után Bell a következőképpen folytatta:

A művészet esetében a válaszuk azonnali és határozott lesz [ti. mint emberi tett erkölcsi megítélhetőségének kérdésére]. A művészet nemcsak jó tudatállapotok eszköze, hanem talán a legközvetlenebb és leghatékonyabb is, amivel rendelkezünk. (Bell 1921, 55)

Ámde Moore tanai leginkább Oxbridgeben terjedtek, mert kellő logikai és filozófiai képzettség híján mindenki csak szorgos bogárként mászhatott fel szellemi magasába, ahogyan Virginia Woolf tette (Woolf, 1983, 340). Etikát még lehetett logikai érvekre alapozni, hiszen a tények és értékek világának kapcsolata szillogizmusokkal verifikálható; a kortársak azonban nem sok mindent tudtak kezdeni a művészet logikai-filozófiai traktátusával. Hiába szánta Bell a józan észen, a mindenki számára adott személyes tapasztalaton és tudományos alapokon nyugvó, de a művészetelméleti sallangoktól és tekintélyelvűségtől mentes, hasznos eszköznek a modern művészet megértéséhez szignifikáns forma-tanát, paradigmaként sokkal világosabb és könnyebben alkalmazható volt például a Riegl által korábban

felvetett stílus-elmélet (1893), amely nem egyetlen homogén és „személyes”, sőt szimultán művészet-anyagot kínált, hanem egy elrendezhető, a fejlődés kimutatásának ígéretét nyújtó művészettörténetet.

Bell kívül helyezkedett a művészettörténeti nézőpontra, amikor egy perzsaszőnyeg műalkotás, vagy egy Hadrianus-büsztt fércmunka voltát nem az adott vagy más időszak, az alkotás típusa, célja, vagy alkotója munkássága alapján kívánta megállapítani.

A történelemmel csak annyiban foglalkozom, amennyiben az illusztrációul szolgál feltevéshez; és keveset nyom a latban, hogy a történet igaz vagy hamis, mivel a feltevés nem a történelmen, hanem saját tapasztalaton alapszik, nem tényeken, hanem érzéseken. A történelmi tény és hamisság nem bír következménnyel azokra az emberekre nézve, akik megpróbálnak a realitásokkal foglalkozni. Nem azt kell kérdeznünk, hogy „Így történt?”, hanem azt, hogy „Ezt érzem?”. Szerencsénk van, hogy ez a helyzet, hiszen ha a valódi dolgokról szóló ítéleteinknek várniuk kellene a történelmi bizonyosságra, arra bizony örökké várhatnának. (Bell 1921, 100)

Az, ami a művészettörténész számára, ha nem is remekmű, de katalogizálható alkotás, Bell számára csak egy tárgy a többi közül. Ami nem állja ki az esztétikai ér-

zés felkeltésének próbáját, az egyszerűen nem művészet. A szignifikáns forma mint *conditio sine qua non* szűkre szabja a belli értelemben vett műalkotások körét – azonban micsoda kör az! A fenti idézet meglehetősen karteziánus hangnemben folytatódik:

Esztétikai feltevés, hogy a kifejezésteljes (*significant*) forma egy műalkotás lényegi tulajdonsága, esztétikai tapasztalatomon alapul. Saját esztétikai tapasztalatomban bizonyos vagyok. Második feltevés, hogy a kifejezésteljes forma a valóság iránt táplált sajátos érzet kifejezése, még bizonyosabb vagyok. (Bell 1921, 100)

Bell előtt már John Ruskin és William Morris, utánuk pedig Herbert Read is nagy hangsúlyt helyezett a befogadásra: mindannyian a „romlatlan szem” elméletének egy változatát képviselték. Ugyanabból az elvből – eltávolítani a művészetre tekintés módjáról a társadalmi-kulturális hályogot –, a többiek a lehető legszélesebb társadalmi rétegre kiterjedő művészeti oktatás szükségességére jutottak, (Fishman 1963, 79) Bell ellenben a szépség fogalmával együtt<sup>24</sup> ve-

24 Vernon Lee már 1913-ben felállított egy elméletet, ami Belléhez nagyon hasonlít, azonban kevésbé kidolgozott és letisztult, használja a „csúf” és „szép” kategóriákat, a „szignifikáns” helyett a „szuggesztív”, a „forma” helyett az „alak” kifejezést alkalmazza, ám az esztétikai befogadás fontosságát, valamint a színek és vonalak egységét ugyanúgy kiemeli. Nem kizárt, hogy Bell ismerte Lee szövegét, azonban írásaiban és levelezésében semmiféle nyomát nem lelnek ennek. (Read

tette el a viktoriánus hagyomány részeként működő, filantróp ízlésnemesítés eszméjét, amikor humorosan, ám a tőle megszokott provokatív módon felvetette, hogy a legtöbbet akkor tehetnék a művészetért, ha koldusbotra juttatnák a művészeket és bezárnák a művészeti iskolákat. Bell ugyanis kétségbe vonta, hogy tanítással az esztétikai érzések finomíthatók lennének, remek érvet kínálva a kiválasztottak esztétikájának tanaként való megbélyegzéshez.

Mindazonáltal „kiválasztottaknak” Bell a természeti népeket és a gyermekeket, valamint a valódi művészeket tekintette, mivel ők azok, akik emocionálisan, nem pedig (a kultúra által befolyásoltan, hasznos „címkéket” keresve az azonosításhoz és a re-prezentáció feltárásához, vö. *Art* II. fej.) értelmileg érzékenyek a vizuális formákra.<sup>25</sup> A többiek

nem buták vagy nem általában érzéketlenek, hanem csupán arra használják a

szemüket, hogy információkat gyűjtse- nek vele, nem pedig arra, hogy érzéseket szerezzenek. A szemmel kizárólag tények gyűjtésének szokása a korlát, amely a legtöbb ember és a vizuális művészet megértése között áll. Ez a korlát nem olyan, amelyen valaha rést ne lehetne ütni, vagy amelynek állnia kellene az idők végezetéig. (Bell 1921, 41)

Amíg a vizuális művészet megértésének szokása dívik annak befogadása és élvezete helyett, a kritikus feladata nem a múlt és jelen tárgyainak katalogizálása, szakmai bemutatása kellene legyen, hanem olyan leírások adása, amik az emberek számára mindettől függetlenül fel tudják kelteni a sorvadt esztétikai érzéseket, amik képesek rámutatni a szignifikáns formára a színek és vonalak kuszaságában, ha már/még az emberek nem tudják maguktól felfedezni.

A forma elődlegességének és az esztétikai érzék használatának hangsúlyozása okán Bell Walter Paterhez is köthető, aki éppen hogy a kellő szabadidővel és a kifinomult esztétikai élvezethez szükséges eszközökkel rendelkezők számára tartotta volna fenn a művészetet. Pater is írt egy „Reneszánsz” címet viselő művet, azonban ő a forma elődlegességének elvont vizsgálatát nem végezte el. Bell tagadta az esztétikai értelemben releváns forma harmónia, arány stb. fogalmakkal leírható, értelmileg

---

1965, 108–109)

<sup>25</sup> Bell elméletének egyik valódi fogyatékosága, hogy csupán a vizuális művészetekre korlátozódik: koncerttermi példájából kiderül, hogy nem tudta felfedezni a zenében a „szignifikáns formát.” Következetlennel, vagy legalábbis felületessének tűnik, amikor a vizuális művészetek esetében a befogadás fontosságát hangsúlyozta, a zenében viszont „megérteni” akarta a formát. Saját elmélete alapján a zenét leíró művészetnek kellett gondolnia, amelynek célja érzések felkeltése, ráadásul a zenében meg kellett volna különböztetnie egymástól a zeneszerzőt, a karmestert és a zenészeket stb.

megragadható voltát – az alkotásban a művész által kifejezett érzelem elmélete ezért inkább a romantika expresszionizmusával rokonítaná őt, mégsem ugyanarról van nála szó. Míg ugyanis például Ruskin a művészetben az ember lelki élete egységének kifejeződését látja, Bell számára a művészet több pusztá közlésnél. (Fishman 1963, 78). August Welby Pugin *Contrasts*-ja képezi ennek ellenpontját: Pugin a művészetben a vallás, a vallásos érzések kifejeződését látta, Bell pedig a vallási extázishoz hasonlította azt az érzést, amikor egy műalkotás esztétikailag magával ragad.<sup>26</sup> Hangsúlyozta azonban, hogy ha a művészetet a vallásos lélek manifesztációjának tekintjük, „akkor ügyelni kell arra, hogy a »manifesztáció« legalább annyira különbözik a [z expresszionista értelemben vett] »kifejezéstől«, mint a Monmouth Makedóniától.” (Bell 1921, 83)

---

26 „A művészet hat az emberek életére: az elragadtatásig emel, így adva színt és jelentőséget annak, ami máskülönben inkább szürke és jelentéktelen lenne. Egyesek számára a művészet teszi élhetővé az életet. [...] A művészet élvezete minden bizonnyal az extázis egy eszköze, és az alkotás feltehetően az elme egy elragadtatott állapotának kifejeződése. A művészet valójában a lelki élet szükséglete és eredménye.” (Bell 1921, 38–39) „Most, noha egyetlen vallás sem menekülhet a dogma dudvájának nyűgjétől, egy mégis van, ami minden másnál könnyedebben és könnyebb szívvel hajítja őket félre. Ez a vallás a művészet. Mivel a művészet vallás. Ez az elme állapotainak éppoly szent kifejeződése és eszköze, mint bármi más, amit az ember képes megtapasztalni; és a művészet az, ami felé a modern elme fordul, nem csupán a transzcendens érzelem legtökéletesebb kifejezése végett, hanem hogy ihletet merítsen belőle az élethez.” (Bell 1921, 277)

Bell ekként megszabadulva az expresszionizmustól, kissé a miszticizmus felé sodródott: nem feltétlenül azért, mert a misztikus és a művész extázisát egymással rokonnak érezte, vagy mert azt gondolta, hogy mindkettő a végső realitásra tekint, annak látása felett érzett elragadtatottságukat próbálják meg kifejezni, és ha ez sikerül, a szignifikáns forma felismerésének segítségével a befogadó is képes megpillantani ugyanazt (pl. Bell, 1921, 81–82) – ez inkább Platón ideáit és a *Lakomában* leírt lelkesültséget juttatja eszünkbe. Bell látta ezt, és könnyűszerrel védekezett is ellene (Bell 1921, 92–94). A végső realitás látványa a művészeket, és kitüntetetten a vizuális alkotások készítőit képes úgy megihletni, hogy szignifikáns formát alkossanak, ámde magyarázat helyett csak annyit fűzött mindehhez, hogy bizonyos metafizikai hipotézise helyességében. (Bell 1921, 70) Úgy tűnik, e feltevésével egyszerre próbálta biztosítani, hogy a művészet tárgya valami tiszta, állandó és fensőséges legyen (a filozófusok magábanvaló dolga), a művészetnek ne legyen előre kitűzött feladata, célja (sem díszítmény, sem tanítás, sem reprezentáció), az esztétikum független lehessen az ízléstől, kultúrától és a hétköznapi élettől, ugyanakkor mindenkiben legyen egy „esztétikai érzék”, amely a fizikai világban felismeri azt a bizonyos a világhoz nem tartozó magábanvalót „közvetítő” formát. A moore-i „mit értesz pontosan

azalatt, hogy...” kérdés művészetre való alkalmazását Bell tehát végül nem volt képes tudományos módszerekkel végigvezetni.<sup>27</sup>

Az *Art*, illetve a tervezett *Renaissance* pedig éppen arra lett volna hivatva, hogy rámutasson arra a mindenki által elfogadható kritériumra, amely alapján elfogadható, hogy a modern festészet művészet. A „poszt-impreszionista csatában” az egységfrontot alkotó elismert festők és kritikusok mellé írók, költők stb. álltak – mindannyiukkal szemben csak egy maroknyi támogató sorakozott fel Bell és Fry mellett. Jacques-Émile Blanche kijelentette, hogy amikor palettáját pucolja, gyakran jobbat alkot, mint bármelyik Gauguin; Van Goghot hozzá nem értőnek és közönséges őrültnek kiáltották ki; amikor Fry bemutatta Matisse egy képét a művészeti kamarának, mindenki azt kérdezte, vajon a festő iszik vagy kábítószerzik; Walter Sickert úgy gondolta, hogy Cézanne egy nagy csődtömeg, a Tate igazgatója pedig kerek perec elutasította festményeinek bemutatását 1911-ben. (Bell 1987, xvii) Nem csoda, ha Bell néhol a kelleténél indulatosabban fogalmazott, illetve kortes hadjáratot folytatott tárgyilagos bemutatás helyett.

---

27 Az 1914-es kiadás előszavában szögezi le: olyan jegyét kereste a művészetnek, amivel önmagában ha igazolni nem is, de mindenképpen próbára tudja tenni, hogy valami művészet-e. Ha jobban értett volna a bizonyításhoz, talán nem mentséggként írta volna ezt, hanem felállított volna rá egy nem-teljességi tételt...

Bellnek úgy tűnt, nemcsak a megértés szándéka, de képessége is hiányzott belőlük – Sickertet egyébként a franciákhoz fogható kiváló festőnek tartotta –, ezért vetette be szignifikáns forma tanát (az elképzelése állítólag jóval korábban megfogalmazódott benne), ami – a fentiek alapján – valószínűleg nem győzte meg a kétkedőket. Erre az előbbihez hasonló, saját, a gyakorlatot és a személyes tapasztalatot minden kritikánál előbbre tartó elméletéből következő, de egyáltalán nem érvelő választ adott:

Minden mással jobban foglalkozni, mint a jelennel, mindannyian egyetértünk ebben, az egészséges emberi lények méltóságán aluli. Azonban közülünk hányan képesek ellenállni a múlton való töprengés és a jövő latolgatása beteges örömeinek? Elfogadták egyszer, hogy a Kortárs Mozgalom (*Contemporary Movement*) valami kissé szokatlan, hogy egy kezdetnek tűnik, és azon kapják magukat, hogy azt kérdezik: „Minek a kezdete?” ahelyett, hogy csendben leülnének, hogy egy *újjászületés* ritka látványosságában gyönyörködjenek. Reméljük, komoly, élő és független művészet kopogtat az ajtón... (Bell 1921, 251; kiemelés tőlem – R. É.)

A szignifikáns forma és az esztétikai érzés elmélete fényében sokan gyönyörködhettek volna az azóta sem múltó látványosságban.

Keynes akként emlékezett a *Principiára*, mint aminek hatása, valamint a róla folytatott beszélgetések minden mást befolyásoltak. (Vö. Skidelsky 1977, 133–134) Bell viszont úgy látta, hogy 1910 novembere után a Bloomsbury intellektuális jellege kezdett megváltozni: „G.E. Moore tanai többé nem tűntek annyira fontosnak, amikor Cézanne volt a beszélgetés fő témája.” (Bell 1972, 168) A formalizmust követték az újabb elméletek, a festészet mellé felsorakoztak a vizuális művészet új, bemutatásra váró ágai, a művészet, társadalom és egyén viszonyát is folyvást újra kellett értelmezni a technikai sokszorosíthatóság korában. 1914 után egy ideig az *Art* is a művészeti diskurzus középpontjában állt, azután többé ez sem tűnt annyira fontosnak. Bellnek később is jelentek meg művei: *Since Cézanne* (1922), *Landmarks in Nineteenth-Century Painting* (1927), *Enjoying Pictures: Meditations in the National Gallery and Elsewhere* (1934), sőt három verseskötete is: *Ad Familiares* (1917), *Poems* (1921),<sup>28</sup> *The Legend of Monte*

---

28 Már az *Ad Familiares* is korábban főként a *Nation*ban, a *New Statesman*ben és a *Cambridge Magazine*-ban megjelent verseket tartalmazott, a *Poems* több mint felét ezek a másodjára vagy harmadjára közölt versek tették ki. Bell korai versei az *Euphrosyne* című antológiában jelentek meg [1905, Cambridge], aminek egyben szerkesztője is volt. A *Legend* „családi” munka volt: Vanessa Bell (és Duncan Grant) készítette illusztrációit és védőborítóját, Virginia Woolf szedte, Leonard nyomtatta. (J. H. Willis, Jr: *Leonard and Virginia Woolf As Publishers, 1917–1941: The Hogarth Press*. 75–76. old. [1992, Charlottesville, University of Virginia Press])

*della Sibilla* (1923), további politikai tárgyú értekezései: *Civilization: An Essay* (1928),<sup>29</sup> rövidebb írásai például a *Statesman and Nation*ban, azonban soha nem tört hivatásos kritikusi babérokra.

Bell elméletének inkonzisztenciáira, vagy legalábbis hiátusaira, az a tétel szolgálhat magyarázatul, miszerint a művészet alapja egy sajátos, ti. esztétikai érzés személyes tapasztalata. Bell, röviden, azt állította, hogy az igazi művész a végső valóságot szemléli, e látvány keltette érzései ihletik alkotásra, és ha sikerül elragadtatottságát színekkel és vonalakkal tolmácsolni, olyan formát hoz létre, ami *lényegileg* különbözik a többi festő által létrehozott formáktól, azaz minden magyarázat nélkül felkeltik a műélvezőben azt az esztétikai érzést, ami a szemlélőt is részelteti a valóság látványa okozta extázisban. Amikor arra kereste a választ, mi a különbség a tárgyak és a műalkotások között, valami *szignifikáns*at kellett találnia. Tovább lépve, festmény és festmény között csak a formák egy bizonyos tulajdonsága lehet a választóvonal, ami eldönti, hogy esetükben örök művészetről van-e szó, vagy csupán jól kanyarított színes vonalakról – az fel sem merülhet, hogy tárgyuk vagy céljuk hordozza a keresett minőséget, hiszen ezek

---

29 Valamint a nagyobb művei: *On British Freedom* (1923), *Proust* (1929), *An Account of French Painting* (1931), *Warmongers* (1938), *Old Friends: Personal Recollections* (1956).

kortól, értelmezőtől, tudástól stb. teszik függővé a művészetet. Bell kimondatlanul azt az álláspontot fogadta el, hogy létezik a *common sense* egy esztétikai, *innata* változata – a végső valóság és a „common aesthetic sense” által rögzített két végpont közötti pluralitást vagy idioszinkretikusságot illetően azonban nyitva hagyta a kérdést, vajon az elragadtatottságnak ez alapján vannak-e minőségi fokozatai, vagy netán ahány ember, annyi művészet.<sup>30</sup>

Az *Art editio princeps*ét, noha az 1949-es javított kiadás<sup>31</sup> előtt lehetősége lett volna rá, Bell nem módosította. Mindössze két megjegyzést tett: méltatlan módon 1914-ben Seurat-t Signackal és Cross-szal egy szintre sorolta, amire egyetlen, ha nem is kellő mentsége volt: kevés művét látta addig. A másik kiigazítás a *Landmarks*ban megjelent Degas-t becsmérlő megjegyzésére vonatkozott: a francia festészetben kevéssé járatos angol közönség a kor divatja szerint a *Tengerparti tájképet* (*Paysage de plage*) az egekig magasztalta a többi, annál jobb festmény rovására, őt pedig elvakított-

---

30 Ráadásul, mint azt az első kiadás előszavában megjegyezte, csak azt a tételt kívánta felállítani, amivel próbára tehetők az alkotások – az e mögött meghúzódó pszichológiai folyamatok leírását és igazolását e tárgy szakembereire bízta. (Bell 1921, vi)

31 Az 1914-es és 1949-es kiadás között Angliában és az Egyesült Államokban is többször megjelentették az *Artot*, az 1949-es kiadás már helyesen tartalmazza Gauguin nevét (az eredeti „Gaugint” használta; viszont az 1987-es kiadás is megtartotta Bell „Raffael”-jét és „Lionardo”-ját a szöveghűség kedvéért).

ta efelett érzett dühe. Látta az *Art* túlzásait, kicsinyességét és felületességét, sőt talán inkonzisztenciáit, további finomításra váró pontjait is – mégis ugyanúgy hagyta: részben lustaságból, részben mert úgy gondolta, ha „a következő generáció számára bármi haszna lesz az *Artnak*, akkor annak dokumentumaként lesz, hogy az olyan emberek, mint [ő], mit gondoltak és éreztek az első világháború előtti években”. (Bell 1987, xv) Bellt nem hagyták hidegen az őt ért támadások, mégsem tett komolyabb erőfeszítést ezek visszaverésére, tisztázó cikkek írására, kidolgozott szisztematikus kritikai elmélet felállítására.<sup>32</sup> *Ars longa, vita brevis* – hosszas fejtegetések helyett inkább példát statuált: utazgatott, festményeket nézegetett, társasági életet élt. Ahogy a *Creed of an Aesthete* című cikkében az esztétika nem elmélet, hanem szemlélet: nem elég esztétának lenni, hanem esztétaként kell élni is. Csak azt (a formát) kereste, ami őt az extázisig ragadta magával – angol Arkhimédész-ként semmi sem zavarhatta köreit.

---

32 Elliott (1965) emeli ki Bell munkásságából azokat a pontokat, amelyekben nem, és amelyekben sikerült saját esztétikai elméletének megfelelő kritikusi leírásokat adni; Elliott végső konklúziója az, hogy minden esztétikai és nem-esztétikai elem keveredése ellenére is nyilvánvalóvá válik Bell leírásából, melyek azok a művek, amelyek esztétikailag megindították, és melyek azok, amelyekről inkább művészettörténészként kellett számot adnia.

Referencia:

- Bell, Clive: The Creed of an Aesthete. *The New Republic*, 1922. január 25., 241–42. old.
- Bell, Clive: *Art*. 1921, New York, Frederick A. Stokes
- Bell, Clive: *Civilization; Old Friends*. 1973, Chicago, Chicago University Press
- Bell, Clive: *Pot-Boilers*. 1918, London, Chatto & Windus
- Bell, Quentin: *Elders and Betters*. [Bloomsbury Recalled]1995, London, John Murray
- Bywater Jr., William G.: *Clive Bell's Eye*. 1975, Detroit, Wayne State University Press
- Dickie, George T.: Clive Bell and the Method of *Principia Ethica*. *British Journal of Aesthetics*, 5/2 (1965), 139–143. old.
- Edel, Leon: *Bloomsbury. A House of Lions*. 1979, London, Hogarth
- Elliott, R. K.: Bell's Aesthetic Theory and Critical Practice. *British Journal of Aesthetics*, 5/2 (1965), 111–122. old.
- Fishman, Solomon: *The Interpretation Of Art. Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*. 1963, Berkeley, University of California Press, 73–99. old.
- Fry, Roger: Retrospect. In: *Vision and Design*.1920 [1919], London, Chatto & Windus, 188–199. old.
- Garnett, Angelica: *Deceived with Kindness. A Bloomsbury Childhood*. 1984, London, Chatto & Windus–Hogarth
- Hardy, Geoffrey Harold: *Egy matematikus védőbeszéde*. 2001, Budapest, Európa
- Holroyd, Michael: *Lytton Strachey*. 1994, London, Chatto & Windus
- Johnstone, J.K.: *The Bloomsbury Group. A Study of E.M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and their Circle*. 1954, London, Secker & Warburg
- Keynes, John Maynard: My Early Beliefs. *Two Memoirs*. (Bev. David Garnett) 1949, London, Rupert Hart-Davis
- Lee, Vernon: *The Beautiful. An Introduction to Psychological Aesthetics*. 1913, Cambridge, CUP
- Levy, Paul: *Moore. G.E. Moore and the Cambridge Apostles*. 1979, London, Weidenfeld and Nicolson
- McLaughlin, T.M.: Clive Bell's Aesthetic. Tradition and Significant Form. *Journal of Aesthetics and Art Critics*, 35/4 (1977), 433–443
- Meager, R.: Clive Bell and Aesthetic Emotion. *British Journal of Aesthetics*, 5/2 (1965), 123–131. old.

Moore, George Edward: *Principia Ethica*. (Szerk., bev. Thomas Baldwin) 1996, Cambridge, CUP

Novitz, David: *The Boundaries of Art. A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. 1992, Temple UP

Osborne, H.: Alison and Bell on Appreciation. *British Journal of Aesthetics*, 5/2 (1965), 132–138. old.

Read, Herbert: Clive Bell. *British Journal of Aesthetics*, 5/2 (1965), 107–110. old.

Regan, Tom: *Bloomsbury's Prophet. G.E. Moore and the Development of His Moral Philosophy*. 1986, Philadelphia, Temple University Press.

Richards, Ivor Armstrong: *Principles of Literary Criticism*. 1924, London, Paul Kegan

Riegl, Alois: *Stilfragen*. 1893, Berlin

Rosenbaum, Stanford Patrick: *A Bloomsbury Group Reader*. 1993, Oxford, Blackwell

Shone, Richard: *Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant, and their Circle*. 1976, Oxford, OUP

Sidgwick, Henry: *Methods of Ethics*. 1874, London, Macmillan

Skidelsky, Robert: *John Maynard Keynes I., 1883–1920. Hopes Betrayed*. 1991, London, Macmillan

Warnock, Mary: *Ethics Since 1900*. 1960, Oxford, OUP

Woolf, Leonard: *Sowing. An Autobiography of the Years 1880–1904*. 1960, London, Hogarth

Woolf, Virginia: *The Letters of Virginia Woolf I., 1888–1912. The Flight of the Mind*. (Szerk. Nigel Nicolson, Joanne Trautmann) 1983, London, Chatto & Windus