

Államvizsga tételek 2019

Esztétika

1. Az esztétika névadója:

- a. Arisztotelész
- b. A. Baumgarten
- c. G.W.F. Hegel

„Az esztétika elnevezése a görög *aiszthészisz* (érzékelés, szemlélés) szóból ered. Névadója Alexander Baumgarten volt, aki 1750-ben *Aesthetica* címen jelentetett meg egy művészetelméleti munkát.” Értékek és kategóriák: 3

2. A görög antikvitásban az alábbiak közül melyiket sorolták a múzsai művészetek közé?

- a. festészetet
- b. zenét
- c. szobrászat

„A kilenc múzsa adománya a népi mitológia logikája szerint a költészet, a zene, a tánc (a *musziké*) és a velük rokonságban álló történetírás és asztronómia kiváltsága. Jellemzően a *tehnéhez* sorolt művészetek és mesterségek közül egyiknek sem jutott pártfogó a múzsák közül. A hagyomány szerint Zeusz és Mnemoszüné lányai közül Klió a történetírás, Euterpé a zene, Thaleia a komédia, Melpomené a tragédia, Terpszikhoré a tánc, Erató az elégia, Polühümneia a líra, Urania az asztronómia, Kalliópé a retorika és az elbeszélő költészet ihletője és pártfogója volt.” Művészet és színházművészet: 9

3. Mi tartozott az alábbiak közül a hét szabad művészetekhez a középkorban?-

- a. költészet
- b. színház
- c. zene

„Az ókori képlethez igazodva, a középkorban a művészeteket *szabad* és *mechanikai művészetekre* osztották fel. A művészet rangját tulajdonképpen az *artes liberales* számára tartották fent, s ezeket tanították a középkori egyetemeken. A *hét szabad művészet* között azonban többségében tudományok szerepeltek (grammatika, retorika, aritmetika, geometria, logika, asztronómia), s pusztán egyetlen művészetet, a zenét sorolták ide, de zenén is inkább a harmónia elméletét értették, a zene tudományát, és nem a zene művészetét.” Művészet és színházművészet: 24

4. Pszeudo - Longinosz szerint mi jellemzi leginkább a fenségest?

- a. zord nagyság
- b. maradandó szépség
- c. ijesztő szépség

„Pszeudo-Longinosz *Traktátusában*, a fenségesről írt első átfogó tanulmányban a fenséges a szépség legmagasabb formájának minősül: a fenséges *a maradandó szépség*, amely nemcsak örömet nyújt, hanem megrázó hatásával mindenkit le is nyugtáz. Fenséges, a

Traktátus példázata szerint, a végtelen csillagos ég, az Etna lángnyelve, ahogy fenségesek Homérosz költeményei és Platón dialógusai is.” Értékek és kategóriák: 38

5. Mivel magyarázta Kant a szépség szubjektív általánosságát és a szépségbe kódolt kimondhatatlanságot?

- a. a formai tökéletességgel;
- b. az ízléssel;
- c. dolgokban benne rejlő viszonyokkal;

„Az ízlés feltétlenül szubjektív jelenség, de ennek ellenére Immanuel Kant úgy gondolta, hogy ehhez a fogalomhoz mindenképpen hozzátartozik az általános egyetértés is. Amikor valamit szépségnek találunk, akkor Immanuel Kant fogalmazásával élve, mindenki egyetértésére számíthatunk.¹ Immanuel Kant szerint ugyanis az ízlés az igazi közös érzék, a *sensus communis*.

Az ízlés választás, ítélet, preferencia, de nem privát, hanem közösségi jellegű. Ezen a ponton érintkezik az ízlés a divattal. A divatnak konstitutív mozzanata az empirikus általánosság, a mások figyelembe vétele, az összehasonlítás, egy általános nézőpont elfogadása. A divat ezáltal közösségi függőséget teremt, amely alól nehezen tudjuk kivonni magunkat. Az ízlést jellemző általánosság íve Immanuel Kant szerint más, mint a divaté. Az ízlés sajátos megismerési módot jelent, biztos ítéletet, olyan elfogadást vagy elutasítást, amely nem ismer ingadozást és másokhoz való igazodást. Az ízlés nem a fogalmi megismerés logikája szerint működik, hanem inkább az érzékek módján. Nem rendelkezik előzetes, bizonyított ismeretekkel, fogalmakkal, és ezért nem tudja megmondani, megindokolni azt, hogy miért tetszik, vagy miért nem tetszik valami, de a legnagyobb biztonsággal tapasztalja azt, hogy valami tetszik, vagy nem tetszik. Az ízlésítéletet sajátos megfellebbezhetetlenség, evidencia jellemzi.² Immanuel Kant szerint ízlés dolgában lehet kötözködni, de nem lehet vitatkozni, mert az ízlés nem a fogalmiság logikája szerint működik, s a szépség nem a fogalmi általánosság szerint tetszik. A szépségben, a szépség nyelvén a fogalmilag kimondhatatlan fogalmazódik meg. Immanuel Kant végül is mind a szépség szubjektív általánosságát, mind a szépségbe kódolt kimondhatatlanságot az ízléssel magyarázta.”
Értékek és kategóriák: 38

6. A tragikus esemény legfőbb esztétikai feltétele:

- a. a fenséges;
- b. a katasztrófa;
- c. a konfliktus.

„A tragikus esemény legfőbb esztétikai feltétele a fenséges. A tragikus események rendkívüli körülmények között és rendkívüli emberekkel történnek meg. A tragédiának, Lukács György szép megfogalmazását idézve, csak egyetlen kiterjedése van: *a magasság*. A tragikus események valójában nem a mindennapi élet horizontjába épülnek be, hanem éppen azok fölé emelkednek. Mindennapi életünk megszokottságával, otthonosságával, nyitottságával, esetlegességével és édes bizonytalanságával szemben a tragikus események külön világot teremtenek maguk körül, a rendkívüliség, az elkerülhetetlenség világát.”
Értékek és kategóriák: 48

7. A tragikus hősök lényének igazi forrása Kierkegaard szerint:

a. a nagy szenvedélyek, amelyek az élet minden jelentését és reményét egyetlen pillanatba és mozdulatba sűrítik össze;

¹ U.o. 306. o.

² Hans-Georg Gadamer: Igazság és módszer. Budapest, 1974., 47. o. sk.

b. a történelem rideg szükségszerűsége;

c. a hübrisz, az önteltség, az elbizakodottság, a mértéken felüli vállalás, az, hogy a tragikus hős saját képességeit túlértékelve - magát az istenekkel összemérve –félreismeri a számára adódó lehetőségeket.

„A szenvedélyek, a nagy szenvedélyek képezik a tragikus hősök lényének a forrását. A nagy szenvedélyek ugyanis az élet minden jelentését és szép reményét egyetlen egységbe, egyetlen mozdulatba sűrítik, s ez adja a tragikus hős éthoszának mértékét. Ha valakiből hiányzik ez az *összeszedettség*, az tehát, hogy egyetlen vágyba, szenvedélybe foglalja össze életének egész tartalmát (Romeo és Júlia egymás iránti szerelmükbe, Othelló a házastársi hűségbe, Antigoné a vérségi-rokonsági kapcsolatok iránti elkötelezettségbe!), ha lelkében nincs meg ez az egység, akkor az életben okosan és nem tragikusan fog cselekedni, akárcsak azok a pénzemberek, példálózik Søren Kierkegaard, akik tőkéjüket különböző papírokba fektetik, hogy az egyikén akkor is nyerjenek valamit, ha a másikon éppen veszítenek.

A szenvedély a létbe való örök ugrás, a szabadság mozdulata. A szenvedély, állítja Søren Kierkegaard, és nem a zord szükségszerűség a tragikus esemény igazi forrása. Ha a rideg szükségszerűség lenne a tragédia előidézője, akkor senki sem élhetné meg saját halálát, mielőtt valóban meg nem halna. Márpedig a tragédiák halálbamenő hősei, mielőtt meghalának, rég nem élnek már.³ A tragédia cselekvő-szenvedő hősei ugyanis halottak az élet napi foglalatosságai számára, a végtelenség mozdulatával ők maguk is lemondanak az életről, s azon a magaslaton, ahová őket a tragikus pillanat felröpítette, már csak az örökkévalóság jegyében vívják küzdelmeiket”. Értékek és kategóriák: 49-50

8. Hol játszottak az Ódeionon a héroszokat, félisteneket alakító színészek:

- a. orkhésztrán,
- b. logeionon
- c. telelogeionon

„Az európai színjátszás első színpadja az orkhésztra volt, amelyet az athéni agorán alakítottak ki. Ez kezdetben csupán egy döngölt, később kövezett térség volt, amelyet fából készült, ülésorokként emelkedő nézőtér vett körbe. Az orkhésztra alakja legömbölyített sarkú téglalap lehetett, közepén oltár, thümelé, állott, s ezen áldozati tűz égett. A színpadi térnek ez a felülete fennmaradt a Dionüszosz templomnál kiképzett játéktéren, s a *periklészi színházban*, az Ódeionban is (i.e. 440 körül építették).

Az Ódeion színpadán egy sor változást eszközöltek. Az orkhésztra köralakúvá lett, s ezt patkóalakban, az Akropolisz déli lejtőjébe vajt, meredeken emelkedő nézőtér vette körül. Az orkhésztra déli oldalán egy fából és vászomból készített háttérfalet emeltek, amelynek a közepén kapu nyílt egy téglalapalakú felületre, a beszélőhelyre, a *logeionra*, s ezt két oldalról a háttéripület merőlegesen előreugró szárnyai, a *paraszkénionok* határolták. Ezt az egész építményt *szkénének*, sátornak nevezték. A szkéné alapsíkját körülbelül félméter magasságban helyezték el, s az orkhésztrából néhány lépcsőfok vezetett fel ide.

A legfontosabb változások a szkéné rendeltetéséhez kapcsolódtak. Kezdetben a kar és a színészek közös és egyetlen játéktere az orkhésztra volt. A szkéné felépítésével azonban a színészek és a kar játéktere elvált egymástól. A kar továbbra is az orkhésztrán maradt, de a színészek a szkéné előtt felépített téglalap alakú felületen, a beszélőhelyen (logeionon) játszottak. Ez egy meglehetősen kiterjedt felület volt, Szirakuzában például 22 m. volt a hossza, 3 m. a szélessége és 0,50 m volt az orkhésztra szintjétől mért magassága. A szkéné mögé végül egy kétemeletes épületet húztak, amelynek az első emelete volt a *theologeion*, az *istenek beszélőhelye*, míg a második emeleten a gépezeteket működtették, amelyekkel az

³ Søren Kierkegaard: Félelem és reszketés. Budapest 1986., 75. o.

isteneket az előadás végén rendszerint bekövetkező *deus ex machina*-mozzanat céljából a *theologeion*ra emelték.⁴

A görög színpad szerkezete a hősies értékrendjét látványszerűen átélhetővé tette. A periklészi színpad látványának legmélyebben fekvő síkja tehát az orkhésztra volt, közepén oltárral s az áldozati tűzzel. Az orkhésztrán az oltár körül táncoltak, szerepeltek a kórus tagjai, akik a népet, a halandó embereket képviselték. A szkéné előtt, félemler magasságnival az orkhésztra szintje fölött, a logeionon szerepeltek a héroszokat, uralkodókat, félisteneket alakító színészek. A színpad legmagasabb síkja, teljes embermagasságnival a szkéné fölött az isteneknek volt fenntartva, esetenként itt jelentek meg az igazságosztó istenek szerepében a színészek.

Ebben a látványban egy hierarchikus világrend fogalmazódik meg. A hősies emelkedettségének a logikája szerint a görög tragédia cselekvő-szenvedő hőseit, a héroszokat térben is kiemelték a nép, a közemberek sorából, és szemléletesen félemlernyi magasságban fölébük helyezték. A színészek által alakított hősök emberfeletti nagyságának látványát, a térbeli elhelyezéssel egybehangzóan, a koturnus és a maszk használata biztosította. Az áldozati tűz és a nagy hősök közötti térben szerepelt a kar. A héroszok a kar és az isteneknek fenntartott játszóhely közötti térben szerepeltek. A görög színház szemléletében ugyanis a héroszok emberfölötti emberek, félistenek, akik tetteikkel, sorsukkal az emberek és istenek közötti kommunikációt lehetővé vagy éppen lehetetlenné tették.” Értékek és kategóriák: 44-45

9. A nevetségesség forrásai a Poétika szerint:

- a. hiba, rútság, ami nem okoz fájdalmat;
- b. merevség, gépiesség;
- c. autoriter struktúrák, életvilágunk képtelenségei, rideg tilalmi.

„Arisztotelész szerint az a hiba vagy rútság válhat nevetségessé, amely nem okoz fájdalmat.⁵ A *Poétikában* Arisztotelész a nevetéses meghatározásánál két kritériumot emelt ki: a rútságot és a fájdalommentességet. Eszerint mindig valamilyen hiba vagy rútság válik nevetségessé. Ámde nem akármilyen torzulásról, hibáról van szó. Arisztotelész a nevetéses fogalmát erkölcsi alapon határozta meg. Az számít rútnak, torznak, hibásnak, ami erkölcsileg alacsonyabb rendű vagy éppen érvénytelen, ami szégyelni való, amit el kell rejteni, amit leplezni kell. Ezzel függ össze a nevetéses antropomorf értelmezése, a természeti jelenségek kizárása a komikum térségéből. Henri Bergson például Arisztotelész nyomán úgy vélte, hogy egy táj lehet szép, elragadó, fenséges, csúf vagy jelentéktelen, de sohasem lehet nevetéses. Mert a nevetésesnek erkölcsi értelme van. Egy állaton csak azért nevetünk, mivel egy emberi magatartást vagy kifejezést veszünk rajta észre.⁶ A nevetéses antropomorf értelmezése erősen vitatható, az ellenben nem, hogy az emberi világ nevetéses torzulásainak, hibáinak erkölcsi háttere van.”Értékek és kategóriák: 71

10. A Biblia kerettörténetét és a románcos komédiák cselekményét egyaránt jellemzi:

- a. valamilyen tilalom megszegése;
- b. az események „U” alakú elrendeződése;
- c. ésszel fel nem érhető események jelenléte.

⁴ Vito Pandolfi: *Istoria teatrului Universal*. (Egyetemes színháztörténet). Első kötet. Bukarest, 1971., 43. o.

⁵ Arisztotelész: *Poétika*. Bukarest, 1969., 40. o.

⁶ Henri Bergson: *A nevetés*. Budapest, 1986., 36. o.

„A komikus események mozgásrendjében nem nehéz felismerni a *Biblia* kerettörténetét: az ember elveszít egy boldog állapotot, s arra kényszerül, hogy átküzdje magát egy lidércnyomásos világon, amely maga az emberiség története, s ennek folytán végül eljut a mennyek országába, az eredeti örömteli állapothoz. Ilyen *U alakú* történeten alapszik a románcos komédiák, például William Shakespeare regényes színműveinek cselekménye. A keresztény hitvilág alaptörténete és a komikus világ felépülése között felismerhető szerkezeti hasonlóság vezethette Dante Alighierit oda, hogy *Divina commediának* nevezze költeményét. Mindenképpen a komikus történet végső okát, téloszát a megújulás képezi, s ez a megújulás egy örömteli állapothoz való visszatérésben vagy egy ilyen állapot elérésében konkretizálódik. Molière *Tartuffe*-jében például Orgon egy illúzió fogságából tér vissza a realitásba, nyeri vissza családját, becsületét és vagyonát.” *Értékek és kategóriák*: 68

11. Mihez köthető az ironikus magatartás és érzékenység Richard Rorty szerint a mai korban:

- a. a megcsontosodott, hazuggá vált közhelyek, előítéletek, sztereotípiák lebontásához
- b. a végső szótárak létezésének vagy elérhetőségének felmondásához
- c. az igazság kereséséhez és „világra segítéséhez”

„Az irónia története is a görög kultúrában kezdődik. Mégis az irónia inkább a mai emberiség világképehez illeszkedő esztétikai szemléletnek számít. A görögség számára, Szókratész számára az irónia az igazság keresését és világra segítését (maieutiké) jelentette, míg a modern irónia inkább a megcsontosodott, hazuggá vált közhelyek, előítéletek, sztereotípiák lebontását szolgálja.⁷

Ezt a modern ironikus szemléletet Friedrich Schlegel fogalmazta meg. Számára az irónia sajátos játék, maszk, a komolyság és a tréfa keveredése, *transzcendentális buffonéria*. Az irónia az egyértelműség elutasítása, törekvés arra, hogy a szellem a szembenálló pozíciók fölé emelkedjen, s a gondolat szabad teret kapjon az önépítkezésre, arra, hogy ne ragadjon le annál, ami közönséges és konvencionális. Épp ezért, azért mert a két szélsőség közti lebegést és el nem kötelezettséget képviseli, minősül Friedrich Schlegel szerint az irónia a paradoxon formájának.⁸ A romantika idején Johann Wolfgang Goethe számára az elkötelezettség felmondása, a lebegés keresése a szellem számára etikailag érvénytelen, beteges magatartásnak tűnhetett. Ámde a fundamentalizmusokban és a végső igazságokban véglegesen csalatkozott mai ember számára az irónia Friedrich Schlegel-féle értelmezése a szellem függetlenségének az erényévé lett. Richard Rorty épp ebben az értelemben tekinti az iróniát a posztmodern magatartás és érzékenység kategóriájának.

Az ironikus magatartás és érzékenység, Richard Rorty fejtegetését követve, a végső szótárak létezésének vagy elérhetőségének az értelmezéséhez kötődik. A végső szótár azokból a szavakból áll, amelyekkel barátaink dicséretét, ellenségeink megvetését, terveinket, önmagunkkal kapcsolatos reményeinket és kételyeinket, életünk történetét elmondjuk. Ennek a szótárnak a részei: az igaz, a jó, a helyes, a szép, de más végleges helyi kifejezések is, mint például Anglia, illem, forradalom, kreatív, egyház.

Nos, a józan ész (common sense) és a metafizika egyaránt elfogadja a végső szótár létezését. A köznapi meggyőződés azoknak az álláspontja, akik minden fontos dolgot öntudatlanul saját és megszokott környezetük végső szótárával írnak le. A metafizikus is hisz

⁷ Almási Miklós: *Anti-esztétika*. Budapest, 1992., 215. o.

⁸ Friedrich Schlegel: *Kritikai töredékek*. In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 1980., 220-221. o.

abban, hogy már sok helyes és végső szótárral rendelkezünk, s csak arra van szükségünk, hogy a logikai helyesség szabályai szerint végiggondoljuk ezeket.

Az ironikus ellenben mindenekelőtt radikálisan kételkedik saját jelenleg használt szótárában, mert nagy hatással voltak rá olyan más szótárak, amelyeket mások tartanak végsőnek; továbbá az ironikus tudja, hogy a saját szótárában megfogalmazott érvek sem alátámasztani, sem elutasítani nem képesek saját szótárával kapcsolatos kételyeit; s végül, az ironikus nem gondolja, hogy szótára másokénál közelebb állna a valósághoz, hogy kapcsolatban lenne egy rajta kívül álló hatalommal. A szótárak közti választást nem úgy tekinti, mintha ezáltal a látszatokon át a valósághoz törnénk utat, hanem mint a régi lecserélését egy újra.⁹ Ebben a Richard Rorty által összefoglalt értelemben épült be az ironia a hatvanas, hetvenes évek drámairodalmába, különösen a tragikus bohózat, az abszurd dráma szerkezetébe.” *Értékek és kategóriák: 93-94*

12. Melyik gondolat jellemző a klasszicizmus esztétikájára a nevetést illetően?

a. „A nevetés a megsértett tökéletesség, a megtagadott eszmény, az érvénytelenné vált szabályzó esztétikai minősítése, s ez a kellemes fölény élményének a nézőpontjából játszódik le.”

b. „A nevetés a közölhető igazság megkerülhetetlen formája, amely elválaszthatatlan a filozófia „legvégső dolgaitól”, hiszen mély és egyetemes világszemléletet sugall a világ egészéről, a történelemtől, az emberről”.

c. „A nevetés a társadalom részjelenségeihez, a negatív jelenségekhez kapcsolódik. Ebben a szemléletben az, ami igazán fontos nem lehet nevetséges. A történelem, a nagy emberek (hősök, uralkodók, államférfiak) sohasem válhatnak a nevetés tárgyává. A nevetés csak egy szűk és sajátos területen, a közösségi-és magánvétkes sávján belül helyénvaló”.

„A nevetés a megsértett tökéletesség, a megtagadott eszmény, az érvénytelenné vált szabályzó esztétikai minősítése, s ez a kellemes fölény élményének a nézőpontjából játszódik le.” *Értékek és kategóriák: 82*

„A középkori népi és a reneszánsz kori kultúrában a nevetést egyetemes, világnézeti formaként kezelték, amely az együttérzés mechanizmusa szerint működött. A reneszánsz műveltségben a nevetés mély világszemléleti jelentést hordozott a világ egészéről, a történelemtől, az emberről. A nevetést a közölhető igazság olyan megkerülhetetlen formájának tekintették, amely összefonódott a filozófia legvégső dolgaival, az élet és a halál kérdéseivel, s amelynek újjáteremtő erőt tulajdonítottak. A nevetésnek ez a szemlélete érvényesült a középkori vidám népi látványosságokban, de François Rabelais, Miguel de Cervantes, William Shakespeare írásaiban is.” *Értékek és kategóriák: 83*

„A tizenhetedik századot követő idők esztétikai magatartásában a nevetés fokozatosan megszűnt egyetemes értékű világszemléleti forma lenni, s már csak a társadalom részjelenségeihez, a negatív jelenségekhez kapcsolódott. Ebben a szemléletben az, ami igazán fontos nem lehet nevetséges. A történelem, a nagy emberek (hősök, uralkodók, államférfiak) sohasem válhatnak a nevetés tárgyává. A nevetés csak egy szűk és sajátos területen, a közösségi-és magánvétkes sávján belül helyénvaló. Lényeges igazságokat a világról és az emberről a nevetés nyelvén tulajdonképpen nem is lehet kimondani, erre a filozófia, a tudomány vagy a vallás komoly hangvétele jogosult. Az irodalomban a nevetésnek csak az alacsonyrendű műfajokban van helye, amelyek a magánember, a civiltársadalom és az alsóbb szociális rétegek életét ábrázolják. Ebben a szemléletben, amely a klasszicizmus poétikáiban

⁹ Richard Rorty: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. 1994., 89. o.

tételesen is megfogalmazódott, a nevetés esztétikai funkciója vagy a könnyed szórakozás biztosításában állt, vagy olyan közhasznú esztétikai fenyítőeszközként szolgált, amely a bűnösök, alávaló emberek fékentartására volt felhasználható.¹⁰Értékek és kategóriák: 83

13. A groteszk leírása közül melyik számít a legkorábbinak?-

- a. a groteszk a megdöbbenően szokatlan díszítmény;
- b. groteszk a paradoxon esztétikai formája;
- c. a groteszk a csodálatos formáját felöltő komikum.

„A groteszk *megdöbbenően szokatlant* jelent, s a grotta szóból, a barokk kertekben gyakori, bizarr szoborcsoportokkal és dekoratív felületekkel díszített, mesterséges sziklaüregek nevéből ered. A tizenhatodik században groteszknek, megdöbbenően szokatlannak nevezték az antik Róma föld alá került építményeinek (például a Domus Aurea, Néro Aranyháza) falain talált fura díszítményeket. Ezek a felületeken, Vitruviusz leírását követve, impozáns torzalakok játékos könnyedséggel recés, kúszó száakkal és más fantasztikus növényi és figurális elemekkel keveredtek.¹¹”. Értékek és kategóriák: 99

„A groteszk a világ megszokott rendjének, természetes szerkezetének a felborításából származó esztétikai jelenség. Alapszerkezetét illetően a groteszk, Friedrich Schlegel gondolatát parafrazálva, *a paradoxon esztétikai formája*¹². A groteszk ugyanis minden változatában egymástól nagyon távol eső dolgok szokatlan, hihetetlen, dermesztő társításán, a természetes méretek és arányok eltorzításán, a pátosz és az irónia, az irtózat és a mosoly, a tragikum és a komikum meghökkenítő, fura, riasztó összekeverésén alapszik. Nos, ebben az értelemben a groteszk valójában ugyanazt jelenti az esztétikában, mint a paradoxon a logikában.” Értékek és kategóriák:100

„A groteszk szorosan kapcsolódik a fantasztikumhoz F. T. Vischer szerint a groteszk a *csodálatos formáját öltött komikum*.¹³ Valójában a groteszkre jellemzőek az álomszerű képzettársítások, a kibékíthetlenség határán elhelyezkedő természetellenes torz formák, a fantasztikum, az álom logikája szerint összeálló képek.” Értékek és kategóriák.100-101

14. Miből származhat a kommunikáció zavara az abszurd drámában?

- a. titkolódásból, félrevezetésből, átejtésből;
- b. a nyelv kiürüléséből, a világos, ésszerű érvelés leépüléséből
- c. a társalgás szabályainak félreértéséből

„...negyedsorban az abszurd dráma világképét, a kommunikáció általános zavara jellemzi. Ez az abszurd világ paradox szerkezetének, a nézőpontok közötti közvetítés hiányának, az ellentétek közötti végleges szakadásnak a következménye. A kommunikáció abszurd zavara általános, kiterjed az ember és a világ, az ember és embertársai, az ember és önmaga, a jelen és a múlt kapcsolatára is. Az abszurd dráma szereplői kétségbeesetten erőlködnek, hogy közöljenek valamit. A *székek*ben az öregember közhírré akarja tenni üzenetét, de a teremben üresek a székek, a felfogadott szónok pedig süketnéma. A *játszma végében* a kozmikus összeomlás négy túlélője, akik egymással is nehezen tudnak kommunikálni, eredménytelenül

¹⁰ Mihail Bahtyin: François Rabelais művészete. A középkor és reneszánsz népi kultúrája. Budapest, 1982., 86. o.

¹¹ Vitruvius: De Architectura. VII. In: Marian Popa: Comicologia. București, 1975., 174. o.

¹² Friedrich Schlegel: Kritikai töredékek. In: A. W. Schlegel és Fr. Schlegel: Válogatott írások. Budapest., 1980., 221. o.

¹³ Vö. Mihail Bahtyin: François Rabelais művészete. A középkor és reneszánsz népi kultúrája. Budapest, 1982., 59. o.

próbálkoznak kapcsolatot teremteni a kinti világban feltűnő gyerekekkel. A kommunikáció zavarának legfőbb területét azonban az emberi kommunikáció elsődleges rendszerének, a nyelvnek a kiürülése képezi. *A kopasz énekesnő* szereplői a nyelvi szabályok figyelmes betartásával társalognak egymással anélkül, hogy valamit is mondanának egymásnak. A nyelv lebontásában Ionesco és Beckett is előszeretettel használja a kliséket, a kétértelműségeket, a képtelen társításokat, s ezzel a drámai párbeszédben csökkentik a nyelvi közlés hírértékét. A nyelv csődje a logika, a világos, okszerű érvelés közlési értékeinek a lebomlásával jár együtt. Az abszurd drámák világában a kommunikáció válságát gyakran az idézi elő, hogy a logika formális szabályait ad absurdum alkalmazzák, s ezáltal teszik groteszkké, nevetségessé, értéktelenné a közleményt. Az abszurd dráma világában a nyelv és a logika kommunikációs csődjére bizonyára *A kopasz énekesnő* a legjobb példa.” Értékek és kategóriák: 110-111

15. A művészi megismerés sajátosságai közé tartoznak a humántudományos megismeréssel szemben:

- a. képiség, képszerűség;
- b. értékelés, értelmezés;
- c. tapasztalatiság, életszerűség.

16. Minek a viszonylatában játszódott le a vizuális művészetek esztétikai felértékelődése a reneszánszban?

- a. a tudomány;
- b. a technika;
- c. a költészet.

17. Melyik művészetszemlélet sorolható a kifejezés esztétikák közé?

- a. a romantika művészetszemlélete;
- b. az impresszionizmus művészetszemlélete;
- c. az expresszionizmus művészetszemlélete.

18. Mit jelentett eredetileg a görög kultúrában a mimézis?

- a. tánc útján történő ábrázolást;
- b. a diegézissel, az epikus-narratív elbeszélőmóddal szemben a megtestesítés és a valóságutánzás útján történő ábrázolást;
- c. a természet költői utánzását, a valóság képi megjelenítését, ábrázolását és egyben kiegészítését a szépség mértéke szerint.

19. Az élet és a művészet közötti határ elmosása, leépítése, melyik művészeti áramlatra jellemző:

- a. realizmus;
- b. dadaizmus;
- c. abszurd.

20. A műfajhatárok lebontás, átlépése melyik művészeti áramlattal kezdődött?

- a. romantika;
- b. realizmus;
- c. avantgárd.

21. A német idealista gondolkodás és Lukács György a különös logikáját tartotta:

- a. művészi gondolkodás sajátos síkjának;
- b. a tudományos gondolkodás alapelveinek;
- c. a józanész absztrakciós szintjének.

22. Miben lényegül az esztétikai funkció az orosz formalisták szerint:

- a. képi ábrázolásban;
- b. különössé tevésben;
- c. az esztétikai izolációban.

23. Melyik alapértelmezés keretei között fogalmazták meg a zenei sajátosság és a tiszta láthatóság elméletét:

- a. mimézis elmélete alapján;
- b. kifejezés esztétikák keretében;
- c. formalista esztétikák terében.