Válasz a bírálatokra

Mindenekelőtt hálásan szeretném megköszönni bírálóimnak, hogy elolvasták, bírálták és megjegyzésekkel látták el dolgozatomat. Fáradozásukat köszönöm, értékes segítséget nyújtanak abban, hogy tisztábban lássak hangsúlyokat, esetleges tévedéseket és aránytalanságokat a szövegben. Hízelgő, hogy Weiss János azzal summázza megjegyzéseit, vitakedvét váltottam ki szövegemmel (9. o.), de ettől még számos megjegyzés valóban vita. A három bírálat ellenvetéseire tartalmi rendjükhöz igazodva térek ki, igyekszem kerülni a redundanciát. Ennélfogva elsőként a dolgozat egészére tett megjegyzéseket és kritikákat veszem szemügyre. Ezt követően a két hangsúlyosabb elméleti egység, a Frankfurti Iskola és Arendt gondolkodásának tárgyalását illető észrevételekre térek ki. Majd végül a negyedik fejezetben elemzett szerzőkkel kapcsolatos hozzászólásokat tekintem át.

1. A kérdésfeltevés

A vállalkozás egészére nézve Horváth Gizella „utóvédharc"-nak minősíti a munkát, ami – remélem – nem arra vonatkozik, hogy szövegemből a visszacsinálás vágya derengene, azaz a kívánság, bárcsak lenne minden visszavonva, amit populáris kultúraként tartunk számon. Megnevezése annyiban pontos, hogy törekvésem a magas kultúra megtépázott fogalmának rehabilitálása volt abban az érelemben, hogy kimutatom: a magas kultúra termékei olyasmit céloznak, ami nem található meg a szórakoztató termékekben. De ebből nem hierarchiakérdést kell csinálni, hanem a különneműséget kell észrevenni és elfogadni. Horváth éles szemmel észrevette a „hivalkodó műveletlenség" fordulatot is, ami kétségtelenül kultúrkonzervatív ízű, viszont talán ellensúlyozza a populáris kultúra elismerésének deklarált célja, azaz a „gőgös lefitymálás" elkerülése. Tudatos törekvés volt részemről, hogy a szóhasználat szintjén is kerüljem – ahogy Horváth észrevételezi – a leértékelő jelzőket a populáris kultúrával kapcsolatban.

Horváth Gizella első kritikus megjegyzése arra vonatkozik, hogy „a dolgozat folyamán a címben szereplő „tömegkultúra" jelensége sok elnevezés mögül villan fel, anélkül, hogy a szerző nagyon alaposan kimutatná, hogy van-e különbség a tömegkultúra, populáris kultúra, kultúripar, alacsony művészet stb. fogalmak között, és ha van, ez vajon csak a jelentésükre vonatkozik, vagy a fogalmak kiterjedésére is" (6. o.)? Lehet, hogy kellő alaposság nélkül, de szándékom szerint a könnyebb műfajokra, populáris, szórakoztató termékekre kerestem egy leíró, de nem értékelő terminust az első fejezetben (41. skk. o.). A hosszabb fogalmi áttekintés eredményeként legelfogadhatóbb megoldásnak a „populáris művészet" megfogalmazást találtam, és ezt több helyen a populáris kultúra kifejezéssel egyenértékűként használtam. A

következőt írom egy helyen: „A populáris kultúra (popular culture) fogalmát tekinthetjük olyan kísérletnek, mely egyrészt már számot vet a tömegesedés jelenségével, másrészt érzékelve a korábbi műalkotások nyújtotta teljesítményekhez képest jelentkező eltolódást a szórakozás irányába, kerülni akarja a leértékelő „alacsony" jelzőt" (51. o.).

Horváth megengedően erényként értelmezi ezt a „fogalmi lazaság"-ot, amennyiben ezzel szórakoztató termékek többféle minőségét lehet lefedni. Ahogy imént idéztem észrevételét, voltaképpen csak el kívántam kerülni az eleve leértékelő fordulatokat a populáris termékekkel kapcsolatban, mint amilyen például az „alacsony művészet". Viszont azt kifogásolja bírálatában (7. o.), hogy a kultúrát a művészetre, a művészetet pedig a magasművészetre redukálom. A kultúrának egy ilyen szűk fogalmát természetesen nem akartam sugallni, a kultúra szűkebb fogalmába a tudomány bizonyosan beletartozik, a vallás és talán még más beletartozásáról is lehet vitatkozni. Gondolatmenetemben a művészet azért áll ennyire középpontban, mert filozófiai jelentőséggel bír totalitásigénye révén. A művészetben ugyanis megtalálható valamiféle vonatkozás az egészre, ami hagyományosan benne rejlik a filozófiában, miközben a specializált kutatásként értelmezhető tudományban nem. A műalkotások valahogyan „minden"-ről, minden fontosról és lényegesről akarnak szólni, s ennyiben, bármennyire homályosan is, egy egészt próbálnak érvényre juttatni. Mindez nem helyettesíti a szűkebben értett kultúra meghatározását; erre viszont kifejezetten nem vállalkoztam.

Azt azonban ténylegesen állítom, hogy a szórakoztató termékek a csak a tág értelemben vett kultúra részei. Hasonlóan más artefaktumokhoz, létrehozott tárgyakhoz, melyek valamilyen funkciót töltenek be, ezek is egy meghatározott funkcióhoz, a pihentető funkcióhoz rendelhetők. Mindazonáltal ezt nem vélem leértékelésnek, vagy a tömegkultúra „leminősítés"-ének (7. o.), sőt, ennek kapcsán megfogalmazhatjuk, hogy pontosan a szórakoztató termékek „felminősítése" az, amit a műalkotások kategóriájára nézve félrevezetőnek tartok.

Ezzel összefüggésben veti fel Horváth Gizella azt az érdekes kérdést, hogy nem áll-e fenn az „alulértelmezés" veszélyt, azaz a befogadók egyre növekvő képtelensége finom különbségek észlelésére. A probléma nyilván összetett és empirikus dimenziói is vannak. Mindenesetre olyan jelentős magyar szerzők, mint Nádas Péter és Spiró György nyilatkozták az elmúlt években, hogy kénytelenek egyszerűbb mondatokat írni, mert az olvasók már nem olvassák el a többsoros, összetett mondatszerkezeteket. Ezt természetesen nem kell készpénznek venni, de az olvasáskultúra visszaszorulását sem lehet eleve kizárni.

Ugyanebben a kontextusban veti fel Horváth, hogy vajon nem mondhatjuk-e a populáris termékekről, hogy szolgálnak valamilyen szellemi orientációval, illetőleg a műalkotások nem

adhatnak-e valamilyen pihenést, feltöltődést (7. o.)? Az első szempontra dolgozatom Rorty kapcsán tért ki (268. o.), aki a kultúrát nem kezeli önértékként, hanem pragmatikus szellemben a morális nevelés és befolyás szempontjából veszi szemügyre. E perspektívából az irodalmat, filmet és televíziót tartja a legrelevánsabb tényezőnek, azzal érvelve, hogy regények és szappanoperák sokkal inkább képesek felhívni a figyelmet társadalmi problémákra (diszkrimináció, magány, szegénység), mint filozófiai vagy politikai értekezések. Úgy vélem, ezt a – divatos kifejezéssel – „edukációs" szempontot csak akkor lehet érvényesíteni, ha viszonylag konszenzuális „üzenetek"-ről van szó – rasszizmus, szexuális kisebbségek elfogadása, családon belüli erőszak stb. De Krasznahorkai *Az ellenállás melankóliá* című regénye vagy Pálfi György *Final cut: Hölgyeim és uraim* című filmje nem „edukál".

A második kérdésre talán Umberto Eco tárgyalása során fogalmazok meg egy tömör választ: mást akarunk, amikor szellemi fáradozást igénylő, nehéz műveket, és mást, amikor krimit veszünk kézbe. Eco példája egy olyan olvasó, aki egyszer szórakozást és feloldódást keres, máskor viszont másféle ösztönzéseket; előbbi esetben a könyvespolcon álló detektívtörténetet olvassa, utóbbi esetben az ugyanott álló Ezra Pound kötetet. Eközben persze szeretné azt is, hogy a kikapcsolódásra vágyó olvasó eljusson valamikor a modern költészet olvasásához is, és tisztában van azzal, hogy ehhez szükség van olyan szabadidőre, mely a puszta pihenés szükségszerűségén túlmutat. Pontosan ez mutatja, hogy itt két különböző dologról van szó.

Végül Horváth Gizella azt képviseli, hogy nem csak kivételesen lehet kimutatni értéket populáris termékek esetében, hanem valószínűbb, hogy „a populáris műfajok között is vannak minőségi különbségek, és applikálhatóak esztétikai kritériumok" (9. o.). A felvetést érdekesnek tatom, de értekezésem előfeltevéseinek keretében nem kellett tárgyalnom, mivel a populáris műfajok és szórakoztató termékek lehetséges felosztása és értékelő rangsorolása kívül esett vizsgálódásomon.

Az említett kérdésekkel hasonló irányban fogalmazza meg Weiss János a fenntartást, hogy dolgozatom az átmeneti eseteket marginalizálhatónak véli, és tipikus esetnek azt tekinti, hogy egy slágert és egy Bartók-vonósnégyest akarunk megkülönböztetni (8. o.). Ugyan ez a megjegyzés értekezésem negyedik, több elméletet áttekintő fejezetére vonatkozik, valójában az alaptézist érinti. Értekezésemben úgy vetem fel ezt a nehézséget, hogy alapul veszem, bár nem igazolom külön részletesen, hogy akkor is értelmes megvonnunk egy megkülönböztetést, ha nem tudunk minden jelenséget egyszer és mindenkorra a megkülönböztetés valamelyik oldalára helyezni. Másszóval, műalkotások és szórakoztató termékek nem diszkrét elhatárolását javasoltam, ami a határon megenged vitatott eseteket. Ugyanakkor a javaslat lényegéhez tartozik, hogy fogalmilag nem kontinuumszerű árnyalatok összeérő sorozatának látja a két

halmazt; a sláger és a Bartók-vonósnégyes típusát, nemét tekintve nem ugyanolyan. Extrém példaként említhetjük a magzat és a háború meghatározásának párhuzamos nehézségeit: egyiknél sem kérdés, hogy a két végpont között (megtermékenyített petesejt és magzat; béke és háború) lényeges különbség van, miközben a különbség kriteriális rögzítése óhatatlanul valamennyire önkényes.

Weiss háromféle ellenpéldát hoz a megkülönböztetéssel szemben. Egyrészt a szándékosan kevert önértelmezésű művekre utal, mint például a *Koldusopera* és a *Kék rapszódia*, másrészt a tömegkommunikációs eszközök által lehetségessé vált művekre hivatkozik, ahova rádiójátéktól és elektronikus zenétől kezdve az egész filmművészet tartozik. Harmadrészt úgy véli, nem veszem kellően figyelembe a kölcsönhatást a populáris és a magasművészet között. Az első eset megítélésem szerint jól kezelhető a disszertációmban javasolt fogalmisággal: műalkotásnak azt javasoltam tekinteni, aminek van egy esztétikai programja, függetlenül attól, mennyire érdekes és innovatív az milyen jól sikerül megvalósítania. Ennélfogva lehet része egy mű esztétikai programjának, hogy látványosan és harsányan beépít szórakoztató termékeket, műfajokat, de ettől még nem lesz szórakoztató termék.

A második ellenpéldacsoport új médiumokra hivatkozik, melyek egyike sem zárja ki eleve egy műalkotás lehetőségét, de ugyanígy egyik sem foglalja eleve magába azt. A filmet annyiban eltérőnek gondolom, hogy nem egy új médiumról van szó. Érdemes arra emlékeztetni, hogy a film művészetstátuszáról heves vita folyt, végül egyértelműen azzal a konszenzussal, hogy a film művészet, vagy legalábbi lehet az. A szerzői film kategóriája mindazonáltal ex negativo mutatja, hogy a film gyártási költsége miatt sokszor inkább gondosan kalkulált szórakoztatóipari termék.

Végül a harmadik ellenpéldát a kölcsönös tanulási folyamatok jelentenék, ahol Weiss rögtön hozzáteszi, hogy „[a] tömegművészet ritkán tanult a magasművészettől” (8. o.). Joggal emeli ki, hogy komoly művek többször nyúlnak populáris művek formai hatásaihoz, tartalmi megoldásaihoz – de azt is látja, hogy a fordított irány nem nagyon létezik (azzal a megszorítással, hogy a reklám nem művészet). Értekezésemben kitértem erre a kérdésre, bár a kánonok kapcsán: „a szórakoztató termék és magasművészet közötti mozgás, ingadozás mindig egyirányú. Nem szoktak magasművészethez tartozó tárgyak szórakoztató termékekké válni; csak azt figyelhetjük meg, hogy szórakoztató szándékkal készült művek magasművészeti kánon részévé válnak. Utóbbi nyilvánvalóan annak következménye, hogy a szórakoztató teljesítmény mellett az adott mű megvalósít valamilyen esztétikai programot, melyet későbbi korok önmagában is képesek szemlélni. A másik oldalról úgy fogalmazhatjuk meg ezt az összefüggést, hogy ami kánonba kerül, az nem szokta elveszíteni ezt a státuszát, legalábbis a

kánon egészének radikális megkérdőjeleződéséig. Kézenfekvő példa erre, ahogy a domináns helyzetbe kerülő kereszténység saját szempontjai szerint filterezi a klasszikus antikvitást" (275. o.).

Weiss János egy tipológiát vázol fel a populáris művészetek megközelítésére, melyen belül elhelyezi dolgozatom eljárását. Elsőként a populáris műveket esztétikailag összevethetjük a magasművészeti alkotásokkal, és ekkor a civilizációs hanyatlás téziséhez jutunk. A második megközelítésben a populáris alkotásokat társadalmi jelenségnek tarthatjuk, s társadalmi szükségletek kielégítését láthatjuk bennük. A megközelítés feltevése, hogy tömegtársadalom kultúrájáról van szó, ahogy például Gerhard Schulze „élménytársadalom"-koncepciójában megfogalmazódik. Végül harmadikként a technikai fejlődés, jelesül a tömegmédiumok létrejöttéből adódó új műalkotásfogalom felől is lehet értelmezni a populáris műveket, ahogy Walter Benjamin nevezetes tanulmányában látjuk.

Mintha Weiss hiányolná, hogy dolgozatomban nem ezeknek a megközelítéseknek a különbségéből indulok ki, hanem a Frankfurti Iskola és Arendt álláspontjának rekonstrukcióján keresztül. Mindazonáltal úgy vélem, a megközelítésem lefedi az első két értelmezési irány összekapcsolását, miközben Benjamin nézőpontját valóban háttérbe szorítottam. Az alaptézisem a szórakoztatásigény legitim megjelenését kapcsolja össze azzal, hogy szórakoztató termékeket összevethetünk művészeti produktumokkal. Benjamin háttérbe állítására nézve az a legfontosabb érvem, hogy a műalkotás általa javasolt új fogalmához hozzárendel egy új befogadásformát is, amely megítélésem szerint nem meggyőző. A műalkotás aurája talán leválható; a kontemplatív befogadás viszont nem: koncentrált, egyéni, praktikus teendőktől és szükségletektől nem zavart tevékenységként tudunk művekkel foglalkozni. Wellmer véleményét magam is idézem dolgozatom 105. oldalán, ahol viszont az külön kérdés, hogy Benjamin reményei a technicizált tömegkultúra vonatkozásában, melyekre Wellmer hivatkozik, valóra váltak-e?

György Péter teszi szóvá az értekezés egy módszertani nehézségét, mely bizonyos mértékig a témából és a filozófiai tárgyalásból következik: a konkrét műelemzések hiányát. Eljárásom védelmében azt tudom felhozni, hogy a tézis általánosságából adódóan nem nagyon tűnt lehetségesnek konkrét műértelmezésekbe bocsátkozni, ahol ráadásul nem pusztán az egyes művek kiválasztásának egy műfajon belül jelentkező nehézsége, de ezen felül a műfaji sokféleség problémája is jelentkezett volna. Ha csak a képzőművészet, zene, irodalom, film, építészet ágainál maradok, akkor is kérdés, hogyan lenne megvalósítható a példák felhozása. A dolgozat terjedelme így is 350 oldal. Mindazonáltal nem akarok teljesen a szerkezet és a terjedelem kifogása mögé bújni, és fontolóra fogom venni, hogyan és hova lehetne beépíteni

műértelmezéseket. Jeleznem kell viszont a nehézséget, mely dolgozatom alaptéziséből következik: azt állítom, hogy szórakoztató termékek különbsége műalkotásoktól abban áll, hogy nem fogalmaznak meg, nem képviselnek egy „esztétikai projektet", nem törekszenek valamiféle újító vállalkozásra, amit aztán jól vagy rosszul megvalósítanának. Ezzel egyúttal hangsúlyozom, hogy műalkotás és szórakoztató termék megkülönböztetését leíró jellegűnek tartom; nagyon rossz műalkotások és nagyon jó szórakoztató művek egyaránt lehetségesek. Viszont szórakoztató művekre példát mutatni nem biztos, hogy könnyű, lévén valaminek a hiányát kellene igazolni.

2. Frankfurt és Arendt

Weiss János felhívja a figyelmemet – köszönet érte –, hogy Honneth szerint Horkheimer programjának kudarca arra vezethető vissza, hogy a kultúra fogalmát nem sikerült tisztázni. Úgy vélem, a kultúra fogalmának említett feszültsége a horkheimeri program beépített eleme volt, mivel annak fő érdeklődése a tágan értett kultúra és szabadidő-töltés kapitalizmust stabilizáló szerepére irányult (fejezetalcímemben is utalok a kapitalizmusstabilizálásra). Egy ponton mindenképpen elismerem Weiss János fontos módosítását: gondosabban meg kell különböztetni azt a két kérdést, hogy vajon a tömegtársadalomban akarjuk-e a magasművészetet vizsgálni, vagy a tömegtársadalom valamely funkcióját akarjuk-e a populáris művészettel lefedve látni? Értekezésem 86. oldalán írom, hogy „Adorno legtöbb munkáját művészetfilozófiai és esztétikai kérdéseknek szentelte, és a legkidolgozottabb és legárnyaltabb művészet- és kultúrafelfogás az ő írásaiban található". Ez viszont csak az első kérdésre vonatkozik.

Weiss további felvetése, hogy – ellentétben dolgozatom állításával – a populáris termékek esetében az ipari jelleg nem elhanyagolható, mivel „Adorno számára a tömegkulturális cikkek létrehozása nem alkotás, hanem gazdasági értelemben vett termelés" (4. o.). A szembeállítás viszont akkor lesz releváns, ha élesebben szembe tudjuk állítani az alkotás és termelés folyamatait. Ehhez nyilvánvalóan nem elég azt mondani, hogy termelés esetében sok példányt állítunk elő. Weiss javaslata, hogy a szórakozás tartalmazza az „elkényeztetés" mozzanatát is, megítélésem szerint vitatható. Az idézett szöveghelyen szereplő szenvedő szerkezet (Vergnügtsein) nem könnyen fordítható gördülékenyen magyarra, de a kényeztetés jelentésdimenziója (ami egyértelműen „Verwöhnung" kellene legyen) nem látható bele. A szórakozás igazi vesztesége Horkheimer és Adorno felől az, hogy elmarad az egészre történő reflexió. Az egyszerű fogyasztás esetében nem merül fel ilyen igény, csak a műalkotás fogalmával kapcsolatban. Weiss fő ellenvetése a kultúripar gondolatának tárgyalására nézve összegzésképpen úgy hangzik, hogy „*A felvilágosodás dialektikájá*ban igenis meg lehet találni

egy szórakozás- vagy szórakoztatás-elmélet alapjait" (5. o.), s ezért értekezésemnek nincs igaza abban, hogy a Frankfurti Iskola nem képes fogalmilag kezelni a szórakozás jelenségét. A gondolat megfogalmazása túl élesre sikeredett, és ebben a formában félrevezető, hiszen Horkheimer és Adorno természetesen tud mit kezdeni a szórakozással: a fennállóval való egyetértésnek tekinti, s ezért eleve elítéli. Arendt elgondolásában azért véltem ehhez termékeny kiegészítést találni, mert a szórakozás jelenségével kapcsolatban abból indul ki, hogy az valós, biológiai szükségletekhez hasonlítható igényen alapul.

Arendt értelmezésére nézve Weiss János szóvá teszi, hogy nem igazán látja a hozadékát Arendt cselekvés-elmélete áttekintésének. Az elemzést az indokolja, hogy a munka – előállítás – cselekvés trichotómiát Arendt a tevékenységek sajátos tipológiájában dolgozza ki. A szórakozásról adott értelmezése viszont kötődik ehhez a felosztáshoz. Talán nem sikerült elég áttekinthetően fogalmaznom álláspontomat, de Bubner azon ellenvetésével értek egyet, hogy Arendt trichotómiája nem feleltethető jól meg Arisztotelész dichotómiájának, és ezt fejezné ki a 160. oldalon a 484. lábjegyzet.

Kevésbé volt félreérthető viszont, ahogy Weiss kiemeli, hogy Arendt értelmezése a szórakozásról fogalmi esélyt nyújt arra, hogy egy összegyúrt alaptézishez jussunk, melynek értelmében a magasművészet művei és a populáris művészet termékei csak látszólag tartoznak ugyanabba a kategóriába, voltaképpen azonban különnemű képződmények. Weiss ehhez az alaptézishez két kritikai megjegyzést fűz. Egyrészt úgy véli, nehézséget okoz, hogy „esztétikailag tekintve a műalkotás a produkció, a létrehozás, az alkotás kategóriája, a szórakozás viszont a befogadás szférájába tartozik", s az értekezés 172. odaláról idézi műélvezet és szórakozás szembeállítását (7. o.). Az ellentét véleményem szerint relativizálható, ha az esztétika eredeti jelentését figyelembe vesszük, és az észlelésben feltáruló különbségekre vonatkoztatjuk. A művészet olyan fogalmát akartam szem előtt tartani, mely nem dönti el eleve, hogy a művészet lényege a műalkotás felől vagy a befogadás felől dolgozható ki, és ezért nem rendeltem hangsúlyosan hozzá a műalkotást a létrehozás terepéhez. Készséggel elismerem viszont, hogy dolgozatom a szórakozás fogalmát alulexponálja, nem jutottam a kellemes időtöltésnél pontosabb konceptuális meghatározásra.

A másik ellenvetés azt a feszültséget veti fel, mely Arendt „antropológia kísérletnek" nevezhető megközelítése és Adorno antropológiával szembeni ellenérzésére vonatkozik. Az ellenvetés ereje egyrészt múlik azon a feltevésen, hogy Arendt álláspontját lehet-e antropológiának, filozófiai antropológiának tekinteni. Kézenfekvő, hogy Arendt eltér Gehlen erősen konzervatív implikációkkal rendelkező filozófiai antropológiájától. Másrészt az sem egyértelmű, hogy

Adorno elméleti ellenszenvei és a szociológiára vonatkozó előfeltevései használhatatlanná tennék az értekezésben kibontott alaptézist.

3. A következmények

György Péter vitatja azt a megfogalmazásomat, hogy Roland Barthes és Umbero Eco a „pop-art teoretikusai" lennének (1. o.). A fordulatot gyenge értelemben véltem használni, kiemelve Barthes idézetét, mely szerint az új Citroen-autó „többé-kevésbé pontos megfelelője a hatalmas gótikus székesegyházaknak". Kritikai észrevételét György úgy konkretizálja, hogy Barhes és Eco „a kulturális kánonok, mintázatok egymásra tett hatásának" szenteltek kitüntetett figyelmet, s ennyiben „különböző izmusok, művészeti érékrendek […] közti átjárások" teoretikusai (2. o.). Pontosan abban a gyenge értelemben tekinthetjük őket a popkultúra teoretikusainak, hogy az átjárhatóság tézise az egyneműséget sugallja. A szappanopera vagy képregény és az algebra között nincs átjárás. Hozzá kell tennem, hogy Barthes és Eco tárgyalását úgy vezetem fel néhány oldallal később, hogy a „populáris művészet és kultúra igenlő újraértelmezését találjuk" náluk, s közös nevezőjüket „a jelértelmezés nyitottságának és lezáratlanságának, valamint a jel önkényességének gondolatával" adom meg, aminek következménye a populáris kultúra pozitív értelmezése (198. o.).

György Péter továbbá megjegyzi, hogy a ready-made-et az értékezés szerint a pop-art emeli programmá. Duchamp György szerint kilépett a múzeum hagyományos fogalmából, és ezt figyelembe lehetett volna venni. A ready-made nélkülözhetővé tette a festészethez, szobrászathoz szükséges tudást, s helyettesítette egy új képességgel, „a gondolkodás lépéseinek láthatóvá tételé"-vel (4. o.). Fontosnak tartom hozzátenni, hogy az irodalomban szinte egyáltalán nem létezik ready-made (jómagam egyedül Örkény István *Mi mindent kell tudni* című egypercesét ismerem „talált szövegként", mely egy villamosjegy szövegét tartalmazza), zenében pedig végképp nem létezik „megtalálható zenei tárgy", melyet műként lehetne bemutatni. Ha ez így van, akkor a ready-made tanulságai nem minden további nélkül terjeszthetők ki más művészeti ágakra.

A Duchamp-ra tett utalás annál is fontosabb, mert György a kritikai elméletből hiányolja a számvetést Duchamp munkásságával, aki Adorno és Benjamin kortársa volt. Mindig van valami többértelműség abban, ha egy szerzőn azt kérik számon, miért nem reagált egy másik szerző művére. Mindenesetre a Duchamp műve által kérdéseket nyilván indokolt szembesíteni Adorno, Benjamin és Arendt művészetfelfogásával. Azt viszont nem gondolom, hogy Duchamp munkássága kezelhetetlen elméleti problémát jelentene az említett elméletekre nézve. Hiszen a művészet és a hétköznapi tárgyak programszerű közelítése egymáshoz

természetesen tekinthető olyan esztétikai projektnek, melyet éppen ezáltal meg tudunk különböztetni a szórakoztató termékektől.

Ide kapcsolódik, hogy György Péter a pop-art tárgyalását nem tartja elég elmélyültnek, s az értekezés egyik „legfájdalmasabb hiányossága" szerinte abban rejlik, hogy elmarad Andy Warhol munkásságának áttekintése. Elismerem, hogy árnyaltabban ki lehetett volna térni az irányzatra, és erre törekedni fogok a végső változatban.

György Péter hiányolja a szövegek és a szerzők politikai álláspontja, személyes sorsa közti átfedések vizsgálatát, mivel ez lehetőséget adott volna „annak a társadalmi térnek, illetve országok, nyelvek, kultúrák közti kényszerű emigráció összefüggéseinek az említésére, vagy elemzésére, amely az értekezés második részében, […] a második világháború utáni, a hidegháború éveiben történetek elemzését jóval pontosabbá tehette volna (1. o.). Kétségtelenül fontos szempont fogalmazódik meg így a populáris kultúrára nézve, mivel – ahogy dolgozatomban állítom is – az lényeges mértékben az USA-ból indul ki. E megfigyelés mentén vizsgálni, vagy legalábbis kitérni lehetett volna arra, hogy Adorno és Arendt Amerika-élménye mennyire eltérő volt. Mindazonáltal az eltérés nem informatív a szerzők művészet- és kultúraértelmezésének különbségére nézve. Ugyanis mindketten egy olyan Bildungsbürgertum tagjai voltak, mely számára magaskulturális termékek rendszeres fogyasztása olyan triviális volt, hogy nem is nagyon tudtak mit kezdeni az ellentétével. Adorno (és Horkheimer) lesújtó véleménye az átlagos polgár műveltségéről nem áll ellentétben Arendt USA iránti lelkesedésével, mivel utóbbi tárgya *kizárólag* az egyenlőségeszme elterjedtsége, hétköznapokba való beágyazottsága és az ahhoz kapcsolódó együttműködési hajlandóság volt. Köszönöm György Péter utalását ara, hogy múzeumelméleti megfontolásokat be kellene iktatnom gondolatmenetembe, s ennek szívesen utána is nézek, különösen, ha az kapcsolódik a magasművészet és populáris művészet szembeállításához. Mindazonáltal meg kell jegyeznem, hogy az irodalmi művek fogyasztása bizonyosan kevésbé van beágyazva egy ilyen közvetítő rétegbe (legalábbis semmiképpen nincs az a benyomása az embernek, hogy a megközelíthetőség, hozzáférhetőség olyan szinten függvénye lenne szelektáló személyeknek, mint a képzőművészetben).

György további ellenvetése, hogy szemben szövegem állításával, Danto nem hangsúlyozta túl az intézményi keretet, s ezzel kapcsolatban javasolja, hogy „talán érdemes lenne különbséget tennünk az intézményelmélet és az artworld igazán bonyolult: urbanisztikai, közgazdasági összefüggések között egyensúlyozó gyakorlata között" (Gy, 6). A javaslathoz hozzáfűzi annak kifejezett elismerését, hogy nem könnyű léptékváltást jelentene a fogalmi elemzések mellett mikroelemzéseket is beilleszteni.

Végül Weiss megjegyzi, Luhmann művészetelméletének lehetett volna nagyobb teret adni, mindazonáltal maga is hozzáteszi, hogy nem kényszerítő a művészet rendszerének gondolatát úgy érteni, hogy abban összetartozik magasművészet és populáris művészet.

Zárásként még egyszer szeretném megköszönni bírálóim észrevételeit, melyeket reményeim szerint be tudok majd építeni a doktori értekezés könyvpublikációra való előkészítésébe. Szintén remélem, hogy sikerült a fontosabb ellenvetésekre reflektálnom, még akkor is, ha nem tudtam egyértelműen megválaszolni őket. A gondolatmenet összetettebbre sikerült, mint kezdetben hittem, és ezért különösen értékesek a szerteágazó megjegyzések, észrevételek, melyekért hálás vagyok.