

AKADÉMIAI DOKTORI ÉRTEKEZÉS

OLAY CSABA

**Művészet és tömegkultúra: Frankfurti Iskola, Arendt és a
következmények**

BUDAPEST

2020

Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
1. A művészet és a kultúra fogalma	18
1.1 A művészet és a kultúra elődfogalma: <i>tekhné</i>	19
1.2 A művészet és kultúra modern tematizálása	24
1.3 A modern egységes művészetfogalom keletkezése	41
1.4 Tömegtársadalom és a tömegkultúra	58
2. Theodor W. Adorno: kultúra mint a tömegek becsapása és mint autonóm műalkotás	70
2.1 A Frankfurti Iskola kritikai elmélete	70
2.2 Művészet és kultúra a Frankfurti Iskola perspektívájában: a kapitalizmus stabilizálása	82
2.3. Jazz és a zene fétiskaraktere	88
2.4. Felvilágosodás	107
2.5. Tömegkultúra és populáris művészet mint kultúripar	118
2.6. Az új zene filozófiája	132
2.7. Populáris művészet az <i>Esztétikai elmélet</i> összefüggésében	135
3. Hannah Arendt: művészet és szórakozás	148
3.1. Totalitarizmus mint kordiagnózis	148
3.2 Hagyománytörés	155
3.3 Munka, előállítás, cselekvés	159
3.4 Művészet és szórakozás	168
4. Ellenvetések: viták a tömegkultúra körül	193
4.1 A pop-art és teoretikusai	195
4.2 Posztmodern	217
4.3 Cultural Studies	237
4.4 Pragmatista esztétika	252
4.5 A művészet intézményelmélete és a művészet rendszere	278
4.6 Művészet- és kultúrszociológia: Bourdieu	303
5. Összegző megfontolások és következtetések	335
Bibliográfia	340

Bevezetés

Az alábbi dolgozat művészet és tömegkultúra bonyolult viszonyát és különbségeit térképezi fel több, kézenfekvően felmerülő kérdés mentén. Hogyan viszonyul egymáshoz az, amit magasművészetnek és populáris művészetnek nevezünk? Alacsony művészetről, populáris művészetéről, tömegművészetéről, könnyű műfajokról, szórakozásról kell-e beszélnünk, ha szembe akarunk állítani valamit a magasművészettel? Egyáltalán szükséges-e valamit szembeállítanunk a magasművészettel, vagy valójában nem vonható meg értelmes különbség két elkülöníthető pólus között, nevezzük bárhogyan is őket? Ha viszont megvonható valamilyen különbség, akkor milyen – esetleg történetileg változó – kritériumok alapján tehetjük meg ezt?

Már ezek a nagyon utalásszerű kérdések is igényelnek egy terminológiai megszorítást. Dolgozatunkban tömegkultúráról beszélünk, értve ezen a populáris művészetet vagy tömegművészetet. A későbbi kifejtés megvilágítja, mennyiben egyoldalú az ilyen szóhasználat. Kimarad belőle ugyanis a tömegkultúra „pozitív” fogalma, mely főként akkor válik lehetségessé, ha tágan értjük a szóösszetétel „kultúra” tagját:¹ szabadidős tevékenységek széles körére nézve (sport, rockkoncertek, plázázás stb.) az alábbi gondolatmenet nem hoz releváns megfigyeléseket, és különösen nem a maguk sajátosságában vizsgálja ezeket a jelenségeket.

Gondolatmenetünk fő tézisének úgy előlegezhetjük meg, hogy a magas és a populáris művészet lényegi eltérését művészet és szórakoztató termékek különbségeként ragadhatjuk meg. Azt állítjuk, hogy a magasművészet művei és a tömegkultúra, avagy populáris művészet termékei csak látszólag tartoznak ugyanabba a kategóriába, valójában különemű jelenségek. Művészet és szórakozás szembeállításával mindazonáltal rögtön fogalmi nehézségekbe bonyolódunk, mivel a műalkotások szemlélését, hallgatását, olvasását hagyományosan szoktuk szórakozásnak tekinteni. Hogyan lehetne akkor elkülöníteni műalkotásokat és szórakoztató termékeket? A kételyt még jobban lehet erősíteni Horatius *Ars poetica*-jának ismert sorával: „Szórakozást nyújt vagy használni szeretne a költő,/vagy mi az életben gyönyörű s jó, mondani együtt”.² Már ezen a ponton felmerül az a lehetőség, hogy a művészet célja örömszerzés, valamiféle élvezet okozása, és ezt akkor sem tűnik könnyűnek

¹ Luhmann a „kultúrát” az egyik legrosszabb fogalomnak tartja, melyet valaha megalkottak (Luhmann 1997, 398), mert sokféle heterogén jelenséget foglal egybe, és így nem képes követni a társadalom differenciálódását.

² „Aut prodesse volunt, aut delectare poetae, aut docere volunt, aut simul et iucunda et idonea dicere vitae”. (Horatius: *Ars poetica*, 333-334.) Horatius felfogásához ld. Schneider 2011, 43ff.

szembeállítani a szórakozással, ha bizonyos esztétikai elméletek a műalkotások hatását sajátos élvezetnek, tetszésnek tartják. Az ellenvetés vizsgálatára visszatérünk.

Már a kérdésfeltevés jelzésszerű megfogalmazása is mutatja, hogy megközelítésünkben a kultúra zavarba ejtően sokértelmű és sokrétű fogalmában mérvadónak tartjuk a magas fokú szellemi és művészi képződményeket; kultúrán nem, legalábbis nem elsősorban az emberkéz alkotta tárgyak összességét értjük. E nyelvhasználatot azt kívánjuk elkerülni, amit Werner Jaeger „trivializált kultúrafogalom”-nak nevez: ha a kultúrát azonosítjuk azzal, ami általában véve emberkéz alkotása (az általában vett artificiális), akkor semmitmondó fogalomhoz jutunk.³ A magaskultúra mérvadó jellege az alábbiakban semmi esetre sem jelenti annak dogmatikusan értékelő, normatív kitüntetését, sokkal inkább leíró értelemben annak komplexitására vonatkozik. Mivel elsősorban a magaskultúra alkotja a jelen vizsgálódás tárgyát, ezért gondosan meg kell óvnunk attól, hogy összemosódjon a kultúra más lehetséges értelmeivel.

Ebből a szempontból természetesen zavaró a nyelvhasználat sokfélesége, helyenként kétségbeejtően elmosódó volta. Összefüggésünkben döntő szerepet játszik a kultúra normatív fogalmának és deskriptív fogalmának már a nyelvhasználat szintjén is jelentkező összeolvadása. Érdekes abból kiindulni, hogy nem létezik hamis nyelvhasználat; jelenségek leírása viszont összezavarodhat, ha nem tisztázzuk gondosan a leíráshoz használt fogalmiság különböző jelentéseit. Ebből következően nem érdemes-e nyelvhasználatok ellen hadakozni: tudomásul kell venni, hogy a kultúra kifejezést használják az említett nagyon tág értelemben is. De önmagában ez a tény nem kell, hogy eltántorítson bennünket attól, hogy szűkebb értelemben véve kultúrán olyasmit értsünk, ami lényegileg elhatárolódik az artificialitás értelmében vett kultúra átfogó fogalmától. E szóhasználat a következő elemi megfontolással függ össze: ha nem különböztetjük meg a differenciált szellemi termékeket mindattól, amit emberkéz alkotott, akkor egy homogenizáló kultúrafogalmat alakítunk ki, melyen belül – más néven – újból szükségessé válik a megkülönböztetés. A megközelítések sokfélesége szemléltethető annak eltéréseivel is, amit szembeállítunk a kultúra fogalmával: szóba jöhet ellenfogalomként a természet, a civilizáció, a társadalom vagy akár a technika is.⁴ A

³ Jäger 1946 I, XVII. Lényegében ugyanezt az ellenvetést megfogalmazzák egyes kortárs kultúraelméletek is: a tág, jelelméleti kultúrafogalom, mely magába foglalja a gyakorlatokat, mentalitásokat és mindenféle tudásformákat is, végső soron azzal a veszéllyel fenyeget, hogy minden a „kultúra” címszó alá esik, az teljesen kontúrját veszti, és más területekhez képest minden különbség – pl. kultúra és társadalom határa – elmosódik (Moebius-Quadflieg 2011, 12). További kérdés, amire még visszatérünk, hogy mennyire felel meg ez a gondolat egalitárius elvárásoknak, hiszen a „trivializálás” kifejezés könnyen magára vonja az „elitizmus” vádját.

⁴ Ld. áttekintően pl. Assmann 2006; Hansen 2011; Lüddeman 2010, 11-19.

szövevényes nyelvhasználat elemi szintű tisztázása is fogalomtörténeti áttekintést követel meg, ezért az első fejezet ezzel foglalkozik.⁵

Jelen dolgozat kérdésfeltevése nem független egy további kérdéstől, mégpedig a művészet egzisztenciális jelentőségének problémájától. Az alábbi gondolatmenetben igazolni kívánjuk azt a feltevést, hogy a művészet egyedülálló szerepet tölt be az emberi létezésben, melyet más nem képes betölteni. Más szóval, a művészet redukálhatatlan egzisztenciális jelentőséggel rendelkezik. Ez az elképzelés könnyen összefüggésbe hozható klasszikus esztétikai és művészetfilozófiai elgondolásokkal, mégpedig elsősorban a német filozófiai hagyományban. A gondolatmenet fontos, bár távolról sem kizárólagos motivációját alkotja Hans-Georg Gadamer filozófiai hermeneutikája, melynek egyik alaptézise az a gondolat, hogy a művészet és a szellemtudományok más módon nem elérhető megismerést jelentenek. Míg viszont Gadamer koncepciója a művészet igazságigényére helyezi a hangsúlyt, addig az alábbi tanulmány a művészet és kultúra jelentőségét a huszadik század társadalmi és kulturális fejleményeinek fényében, és pedig elsősorban az eltömegesedés és az eltömegesedett viszonyok között fényében vizsgálja.⁶ E változásokat a populáris művészet és tömegkultúra kategóriáival is megragadhatjuk, melyek fellépése a huszadik századi művészet és kultúra egyik alapvető, talán a legalapvetőbb átalakulása.⁷ Amit tömegkultúrának és populáris

⁵ Nincs mód részletes tárgyalással kitérni arra az elvi ellenvetésre, melyet a Cultural Studies képviselői fogalmaznak meg mindenfajta fogalmi megkülönböztetéssel szemben. A derridai dekonstrukció elképzeléséhez hasonlóan nem tartják kívánatosnak a fogalmi rögzítéseket, mivel úgy vélik, állandóan készen kell lennünk arra, hogy felülvizsgáljuk a kultúra jelenségeire vonatkozó meghatározásokat, ahogy minden meghatározást általában véve. Ennek megfelelően nem is adnak saját meghatározást a kultúráról. Hozzáállásukat jól szemlélteti a kevés, általuk elfogadott fogalom egyike, az „áthelyeződés” (displacement): „A diszkurzív, a textualitás metaforája megtestesít egy szükségszerű eltolódást, egy áthelyeződést, amely, úgy gondolom, mindig benne rejlik implicit módon a kultúra fogalmában. Ha a kultúrát kutatjuk [...], el kell ismernünk, hogy mindig az áthelyeződés terepén fogunk kutatni. Mindig lesz valami decentrált a kultúra közegében, a nyelvben, a textualitásban és jelentésekben, ami mindig kivonja magát azon kísérlet alól, hogy egyenesen és közvetlenül más struktúrákhoz kössük őket” (Hall 1999, 105). A fogalmi rögzítések, meghatározások elvetéséből következik az általános távolságtartás a fogalmi munka akadémikus követelményeitől, mivel ezeket a Cultural Studies szerzői a tudomány meghaladott magaskultúrájához sorolják. A hagyományos megkülönböztetéseket (férfi/nő, színes/fehér, szegény/gazdag, hetero-/homoszexuális) társadalmi konstrukcióknak tekintik, melyeket elsősorban abból a célból vizsgálnak, hogy rehabilitálják a megkülönböztetés szerintük alárendelt tagját – ezen a ponton is összhangban a dekonstrukció alaptörekvéssel. A ilyen, elvi szintű ellenvetésbe nem tudunk belebocsátkozni, hiszen ez a dekonstrukció filozófiai tárgyalását igényelné. Rögzíthetjük viszont, hogy a fogalmi megkülönböztetések efféle radikális elutasítását nem tartjuk termékenynek.

⁶ Gadamerre nézve ez egyúttal azt a bírálatot is jelenti, hogy koncepciója nem képes lefedni a huszadik századi művészet bizonyos jelenségeit – e tézist csíra formában disszertációm (Olay 2007) érintette, de jelen összefüggésben nem tárgyaljuk részletesen.

⁷ Kaspar Maase remek könyvében azt a diagnózist bontja ki, hogy a tömegművészetek – rádióval, tévével, lemezjátszóval – meghódították a privát háztartásokat: „Visszavonhatatlanul a társadalom alapkultúráját képezik; még az ellenzők utóvédharcai is alábbhagytak. A küzdelmes felemelkedés, mely az első világháború előtt kezdődött, sikeresen lezárult. A posztmodernbe való átmenet teljesen más kérdéseket vetett fel” (Maase 1997, 13). Bacsó Béla szerint nem lehet mereven szembeállítani a magasművészetet a populáris kultúrával: „Korunkban tarthatatlanná vált az a felfogás, mely szerint a tömegművészet egyszerűen a magasművészet ellentettje, és lényegében nem is művészet. A tömegművészet dominanciája – és itt főként a televízióra gondolunk – elengedhetetlenné tette, hogy az esztétika tudomásul vegye mint az emberiség jelentős részének

kultúrának nevezünk, az a művészetet és kultúrát bizonyos értelemben problematikusnak tünteti fel, veszélyezteti, esetenként trivializálja. Vizsgálódásunk tehát az eltömegesedett viszonyok között kialakuló és átalakuló kultúrára és művészetre irányul, miközben egyik lényeges mozgatórugója a művészet egzisztenciális jelentőségének kérdése.⁸

Önmagában véve a tézis, hogy a művészet jelentős szerepet játszik vagy játszhat az egyéni emberi létezésben, nem új. Ha pusztán azt komolyan vesszük, hogy a művészetre vonatkozó klasszikus görög reflexió valamifajta igazságot lát a művészetben,⁹ akkor máris támpontot találunk ehhez az elképzeléshez, ráadásul megadva még azt is, miben keresendő az egzisztenciális jelentőség. Jelen dolgozat azonban nem törekszik átfogóan tisztázni a művészet mibenlétét – ez a kérdés még akkor is notóriusan nehezen vagy csak egyoldalúan megválaszolhatónak bizonyul, ha az utóbbi évtizedek művészete által felvetett sajátos nehézségektől eltekintünk.¹⁰ A művészet sokféleségét és egységes meghatározásának kérdésességét elismerve, inkább negatív fogalmazható meg jelen dolgozat teoretikus érdeklődése: azt kérdezzük, hogyan válik láthatóvá a művészet inherensen többféle teljesítménye a populáris művészet és a tömegkultúra ellenpólusához képest? Az írás középpontjában tehát nem a művészet mibenlétének kérdése áll, hanem elhatárolhatósága az eltömegesedett viszonyok közt megjelenő szórakoztató termékektől.

Ezzel függ össze a művészet definiálhatatlanságával kapcsolatos aggályok kezelése is: mivel nem a művészet vélt vagy valóságos egysége vezérli a kérdésfeltevést, hanem a szórakoztató termékektől való különbsége, ezért nem kell végérvényes döntésre jutnunk az

művészetélvezését” (Bacsó 1994, 131). A populáris szórakozásformák kibontakozását többen demokratizálódási folyamatként írják le (Maase 1997, von der Dunk 2004). A „kultúra demokratizálódása” nyilvánvalóan hordoz olyan értékhangsúlyt, mely mintha eleve politikailag inkorrektté tenné a tömegkultúra bírálatát. Problemátikus ebben a beállításban, hogy hallgatólagosan átvihetőnek tekinti a kultúra területére a politikai-állampolgári téren használatos „demokratizálódás” fogalmát, s ezzel azt sugallja, hogy a tömegtársadalomra jellemző döntési mechanizmusok, mindenekelőtt a többségi szavazás, érvényes értékelő eljárás a művészetek és a kultúra területén.

⁸ Az alábbiakban láthatóvá fog válni, hogy az egzisztenciális jelentés elsősorban az egyéni emberi létezésre vonatkozik, és nem valamiféle „társadalmi” szerepről, nem fajspecifikus vonásról van szó.

⁹ Védőbeszédében Szókratész a költőkről azt mondja, hogy „sok szépet és jót mondanak”, és a költőkkel kapcsolatos fenntartásai nem arra vonatkoznak, hogy a költők – akik pars pro toto a művészeket képviselik – ne rendelkezzenek bölcsességgel és tudással, hanem arra, hogy nincsenek tisztában mindazzal, amit mondanak, és azzal, miért tekinthető mindaz igaznak és szépnek (*Apológia* 22C). A *Ión* című dialógusban Szókratész a költőket az istenek tolmácsaiként jellemzi, ami ugyan szerepüket instrumentalizálja, de mondandójukat az isteni tartalom minősítéssel felértékeli (534b). Arisztotelész Poétikája kifejezetten egy megismerésszerű teljesítményt, a tipikus ábrázolását tulajdonítja a művészetnek és specifikusan a tragédiának.

¹⁰ „A művészet újradefiniálása megoldhatatlannak tűnő feladat elé állította a kortárs filozófiát, s úgy tűnik, hogy a művészetről mint olyanról, hovatovább csak történeti értelemben, vagy wittgensteiniánus modorban lehet beszélni. Mindezekben és sok hasonló esetben, amelyek nyitott és állandó mozgásban lévő halmazzá tették a magasművészetet, relativizálódott a tiszta művészet és műalkotás fogalma.” (Radnóti 2010, 49 sk). Ld. még Rebentisch 2013, 9-25.

előbbi problémakörben.¹¹ Így például Adorno szerint kultúrkonzervatív az, aki invariánsokat keres és talál a művészetben: „Rendszerint a kultúrkonzervativizmus hívei kísérlék meg, hogy egyértelmű választ adjanak a művészet és a művészetek viszonyának kérdésére, eldöntve, hogy melyiküket illeti meg az elsőbbség. Mert nekik az az érdekük, hogy a művészetet invariánsokra vezessék vissza, amelyek nyíltan vagy burkoltan múltbeli modellt követnek, s így alkalmasak a jelen és a jövő rágalmozására.”¹² Bár a megjegyzést a művészet nyitottságának védelme motiválja, a féltés, hogy a művészet szabadságát ne kösse meg semmi, egyúttal megfogalmazza azt a nehézséget is, hogy a művészet dinamikusan változó valóságát nem tudjuk állandó, tartósan érvényes tulajdonságokkal jellemezni.

A populáris művészetet és tömegkultúrát a Frankfurti Iskola gondolkodói a művészettel élesen szembeállított ellenpólusként gondolják el, s ezzel a tömegkultúra bírálatának egyik legélesebb megfogalmazását adták. Az itt javasolt elemzési perspektívában azonban – szemben Adornóval – a tömegművészet nem jelentéktelenül el, nem a kapitalizmus fenntartását szolgáló átfogó manipuláció eszközeként jelenik meg, és különösképpen nem válik elitista lenézés tárgyává, amelyet állandóan a sznobizmus és az intellektuális gőg mellézköngéje kísér. A populáris művészet megítélésének kérdését kezdettől fogva egyfajta sznobéria, a műveltség kevélysége – vagy legalábbis ennek gyanúja – veszi körül, amely nyilvánosan megveti az alacsony tömeg pusztá szórakozását, miközben néha privátim, bár rossz lelkiismerettel, maga is élvezi ezeket a szórakozásformákat.¹³ Tanulmányunk azt az álláspontot képviseli, hogy a könnyű műfajok és a populáris művészet gőgös lefitymálása félreértésen, mégpedig kategóriális félreértésen alapul. Hannah Arendt koncepcióját

¹¹ Az anti-esszencializmus álláspontját Eldridge következőképpen foglalja össze: A késő ötvenes évektől kezdve Morris Weitz és W. E. Kennick, Wittgenstein egy meghatározott (bizonyíthatóan félreértelmezésen alapuló) olvasatától inspirálva, [...] amellet érveltek, hogy a művészetnek nincs lényege, nem egyetlen funkciót tölt be, nem egyetlen problémát old meg. Mégis tökéletesen jól tudjuk – állították ezen felül –, mely konkrét mű számít művészetnek. Művészet és kritika nem igényli és nem is tudja használni az elméletet” (Eldridge 2003, 21).

¹² Adorno 1998c, 14/GS 10, 442.

¹³ Jelen összefüggésben nem tárgyaljuk azt a feltevést, csak utalunk rá, mely szerint a képzési elitek saját hatalmi pozíciójukat féltik, amikor a populáris kultúrát leértékelik és válságot láttatnak. Von der Dunk pl. a következőképpen fogalmaz: „A polgári kultúra elleni tiltakozás mélységesen polgári jelenség volt: az emberi egzisztencia eldologiasításának, a materializmusnak és a technika uralmának kritikája, valamint a magasabb értékek elvesztésére vonatkozó panasz a műveltségi elitek, irodalmárok és gimnáziumi tanárok sztenderd repertoárjához tartoznak, akik státuszukat és területüket veszélyeztetve látták a technikai szakok gyarapodásával. A fiatalság nevelőinek jó része tehát azt tanította, közvetlenül vagy közvetve, hogy morális válságban találjuk magunkat, s hogy a modernitás degenerálódást és leromlást is jelent” (von der Dunk 2004, 172). Idézhetjük továbbá Gans és Baumant megjegyzéseit, akik a tömegkultúra bírálatát az értelmiségi elit utóvédharcainak láttatják: „az értelmiségi elit mindig akkor látja végveszélyben a kultúrát, amikor a kiváltságot megtestesítő presztízse megcsappan, intézményesen biztosított hatalmi helyzete meginog”. „A tömegkultúráról szóló vita a kirekesztett egykori szabályalkotók siránkozása” (mindkettőt idézi Wessely 2003a, 21). A hatalmi pozíció, értelmezési kiváltság féltése természetesen megfogalmazható gyanúként, de ilyen általánosságban azért tűnik képtelenségnek, mert eleve lehetetlenné tenné a tömegkultúra bírálatát. E logika szerint aki bíráló szót fogalmaz meg, arra azonnal rá lehet fogni, még nem vette észre vagy nem hajlandó bevallani, hogy „egykori szabályalkotó”, és ezért „siránkozik”.

továbbgondolva azt állítjuk, hogy amit populáris művészetnek szoktunk nevezni, az csak inadekvát módon ragadható meg a művészet szokásos megítélési kritériumaival, éspedig azért, mert valójában nem alacsony színvonalú megvalósítása a művészetnek, hanem az életfolyamat biológiai szükségletéhez, a pihenés és kikapcsolódás dimenziójához tartozik. Mászt várunk a műalkotástól és mászt a szórakoztató terméktől, még ha nem is lehet problémamentes egységességgel definiálni, mit is akarunk az előbbi esetben, és talán azt sem, mit várunk az utóbbi esetben.

Döntő ugyanakkor hangsúlyozni, hogy a megkülönböztetés nem jelent eo ipso minőségi jellemzést, azaz nem arra vonatkozik, hogy az adott művek és termékek saját „műfajukban” jók vagy rosszak.¹⁴ Gondolatmenetünk tétje ennélfogva egy kategoriális hovatarozás körvonalazása, amelyen túlmenően mind rossz műalkotásra, mind remek szórakoztatóipari termékre számos példát találunk. Semmiképpen sem azt jelenti tehát az említett differencia-tézis, hogy valami eleve jobb és értékesebb lenne pusztán annál fogva, hogy műalkotásnak tartjuk, míg egy szórakoztató termék eleve rosszabb lenne csak azért, mert a populáris művészethez tartozik. A tézisünkkel szembeni álláspont a folytonosság gondolata lenne, vagyis az az állítás, hogy a *Bűn és bűnhődés* és egy Romana füzet között nem minőségi különbség, csak folytonos, árnyalatokat képező átmenetek vannak.¹⁵

Művészet és szórakoztatás ellentétpárjának gondolati csíráját Hannah Arendt fogalmazta meg: a műalkotások szellemi orientációt jelentenek, míg a „szórakoztatóipar” termékei az egyes ember életfolyamatának fenntartását szolgálják, hasonlóan olyan biológiai szükségletekhez, mint élelem, meleg, ruházat stb. A német filozófusnő mindazonáltal nem dolgozta ki igazán ezt az elképzelést, lévén hogy más kérdések, elsősorban politikafilozófiai és antropológiai kérdések álltak érdeklődése homlokterében.¹⁶ A Frankfurti Iskola – elsősorban Adorno és kisebb mértékben Horkheimer – ugyan túlzó formában, de alapvetően meggyőző módon tapint rá egy olyan különbségre, azaz népszerű és magaskultúra különbségére, amelynek megragadásához nem megfelelő fogalmi eszközöket vesz igénybe. A kultúra fogalmára nézve mindkét gondolati irány osztja jelen gondolatmenet megközelítését,

¹⁴ Ld. Fisher 2001, 409: „A magasművészet az ellentét világosabb fele.”; „Egyvalami világosnak tűnik: még ha a „magas” és „alacsony” ellentétes minőségek jelzőinek hangzanak is, nem szabad azonosítanunk a magas/alacsony megkülönböztetést egy harmadik megkülönböztetéssel, a jó és rossz művészet közöttivel.”

¹⁵ Érdekes módon ezt az álláspontot időnként úgy is képviselik, hogy közben elismerik a minőségi különbséget: „Jóllehet a legtöbb ember azonnal felismeri a különbséget a Máté-passió és a „Veronika, der Lenz ist da” sláger között, mégis folyékonyak az átmenetek a magasan álló és populáris művészet, szórakozás és hétköznapi életmegnyilvánulások között” (von der Dunk 2004, 10). Talán fogalmazhatunk úgy, hogy nem a világosan különböző esetek elismerésre jelent alapvető nehézséget, hanem a kategoriális különbség megvonása tűnik akkora elméleti kihívásnak, hogy ezért inkább lemondanak állításáról.

¹⁶ Gondolatmenetünk ennyiben Arendt művészet- és kultúraelméletének tárgyalására is vállalkozik, mely az Arendt-értelmezésekben kevés figyelmet kaptak (kivétel Sigwart 2012).

mely szerint a kultúrát a művészet felől, és nem – mondjuk – táplálkozási szokások felől kell értelmeznünk.¹⁷ Adorno és Arendt elképzeléseihez mindazonáltal nem lehet lényegi finomítások nélkül kapcsolódni. Adorno kapcsán elsősorban azt kell rögzítenünk, hogy a kultúriparról adott koncepciója túlzásokkal terhes, amelyek helyenként ezáltal a meggyőző és érdekes belátásokat is elhomályosítják, de legalábbis kétes összefüggés részének tüntetik fel. Az ebből adódó feladatot úgy fogalmazhatjuk meg, hogy az adornói elemzéseket a meggyőző belátásokra koncentrálni kell újra kidolgozni. Hannah Arendtre nézve pedig egyrészt ki kell bontani, sőt, ki kell egészíteni vázlatos elképzelését arról, hogy a műalkotás szellemi orientációt nyújt, másrészt a szórakozás fogalmát is ki kell fejteni világosabban. Adorno és Arendt elképzeléseit tárgyalja a második és harmadik fejezet.

Magaskultúra és populáris kultúra különbségének így körvonalazott alaptézisét a huszadik század második felében többféleképpen vonták kétségbe, tartották avítnak, különböző okokból idejétmúltnak és korszerűtlennek, változatos módokon és eltérő gondolati előfeltevések alapján gondolták és gondolják ezt a különbséget meghaladottnak vagy félrevezetőnek.¹⁸ Mindenekelőtt meg lehet említeni a pop-art teoretikusait, akik hétköznapi tárgyakat és a kommersziális művészet termékeit egyaránt a magasművészetnek kijáró figyelemre tartották méltónak. Sontag, Alloway, Iain Chambers, Huyssen egyaránt úgy vélték, az elterjedőben lévő új formák (televízió, rádió, film) ugyanúgy kell szemlélnünk, mint a hagyományos magasművészetet. Érdekes ezen a ponton Andreas Huyssen szimptomatikus meggondolásait felidézni. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism* című művében Huyssen a modernitás létrejöttét a tömegkultúrától mint ellenpólustól való tudatos elhatárolódás stratégiájában látja: „A modernizmus a kizárás tudatos stratégiájával alkotta meg magát, azzal a szorongással, hogy beszennyeződik saját ellenpólusától: egy fokozódóan fogyasztói és körülölelő tömegkultúrától. A modernizmus mint ellentétes kultúra erősségei és gyengeségei egyaránt ebből a tényből erednek”.¹⁹

¹⁷ Ld. Arendt pregnáns megfogalmazását: „a kultúra tárgyalásának a művészet jelenségéből kell kiindulnia, mivel a műalkotások par excellence kulturális tárgyak.” (MJK, 218) A kultúra tágabb fogalmából kiindulva tárgyalja a kultúraelméleteket Iris Därmann (Därmann 2011).

¹⁸ Előfordul olyan értelmezés is, mely az angolszász területeken elfogadottabbnak látja a populáris kultúrát, mint a német nyelvű területeken: „A tömegkultúrát témaként az angolszász területen lényegesen korábban és magától értetődőbb módon fogadták, mint a német nyelvű területen; Nagy-Britanniában és az Amerikai Egyesült Államokban a tömegkultúra sokkal offenzívebben fejlődött ki egy magaskultúrából, és ezen felül sosem volt a polgárság olyan emfatikus mintaképe és képzésszemélye, mint idehaza; éppily kevésbé létezett a tömegkultúrával szembeni magaskulturális érintkezési aggodás és értetlenség. Sok amerikai és brit értelmiségi tömegkultúrálisan szocializálódott vagy saját hétköznapi kulturális gyakorlatában egyenrangúként kezeli a pop és a klasszikus művészet műveit” (Behrens 2003, 119).

¹⁹ Huyssen 1986, vii.

Huyssen abból indul ki, hogy a klasszikus avantgárd újra akarta értelmezni magasművészet és populáris művészet, illetve tömegkultúra viszonyát, és szándéka ellenére olvadt egybe a modernizmussal, amely a kettő merev szembeállításához ragaszkodott. Megítélése szerint a történeti avantgárd, végső bukása ellenére, egy alternatív viszonyt akart kiépíteni magasművészet és tömegkultúra között, és ezért meg kell különböztetni a modernizmustól, mely többnyire ragaszkodott a magas és alacsony inherens ellentétességéhez.²⁰

„A Nagy Kettéosztottságba vetett hit (az a diskurzus, mely ragaszkodik a magasművészet és tömegkultúra kategorikus megkülönböztetéséhez), esztétikai, morális és politikai implikációival, még ma is uralkodó az akadémiai világban (tanúsítja a szinte teljes intézményi elválasztás irodalmi tanulmányok, beleértve az új irodalomelméletet, és tömegkultúra-kutatás között, vagy az elterjedt ragaszkodás ahhoz, hogy etikai és politikai kérdéseket zárjunk ki az irodalomról és művészetről szóló diskurzusból). De az újabb fejlemények a művészetekben, filmben, irodalomban, építészetben és kritikában egyre inkább megkérdőjelezzik. Ez a második, a magas-alacsony kanonizált dichotómiáját illető, nagy kihívás századunkban a posztmodernizmus nevet viseli.”²¹

A 60-as évektől kezdődően a *Cultural Studies* kutatási program résztvevői (Stuart Hall, Willis, Hebdige) kifejezetten megkérdőjelezzik „magas” és „alacsony” kultúra megkülönböztetését, és határozottan felértékelni törekszenek a hétköznapi kultúrát és egyes réteggkulturákat, mint például a munkásosztály fiataljainak időtöltéseit. A posztmodern több filozófusára és teoretikusára szintén jellemző e különbség elutasítása. Kiemelhető még a pragmatista esztétika (Rorty, Shusterman), amely pusztán fokozatnak tekinti magas és tömegkultúra különbségét. Külön érdemes megemlíteni a művészetszociológia megközelítését, amelynek értelmében magaskultúra és tömegkultúra különbségét nem az e megnevezések alá tartozó művek, hanem az ezeket tipikusan fogyasztók elkülönülési törekvéseire és társadalmi különbségeikre vonatkoztatja (Bourdieu). A negyedik fejezet a teljesség igénye nélkül tárgyalja ezeket az elméleti jellegű kételyeket és ellenvetéseket.

A fentiekben vázolt szerkezetű gondolatmenet nem kíván azzal az igénnyel fellépni, hogy a művészet és szórakozás szembeállításának keretében frappánsan megválaszolja a művészet és a művészeti ágak mibenlétére vonatkozó kérdést.²² Jelen dolgozat alapgondolatát ehhez képest inkább úgy fogalmazhatjuk meg, hogy nem állítjuk, történelemfeletti

²⁰ Uo., viii.

²¹ Uo.

²² Az álláspontokról áttekintően ld. többek között: Eldridge 2003 és Adajian 2018.

kritériumokat találtunk volna a művészet és nem-művészet elkülönítésére, de erre a fő tézis kifejtéséhez valójában nincs is szükség. Érvelési stratégiánk abban áll, hogy a művészet és a művészetek többféle meghatározási lehetőségét szem előtt tartva vizsgáljuk szórakozás és művészet elkülöníthetőségét. A gondolatmenet eredménye pedig az az állítás, hogy releváns értelemben elkülöníthetők műalkotások és szórakoztató termékek. Ennek kidolgozásához nyilvánvalóan részleteznünk kell egyrészt, hogy miben is áll a populáris művészethez és kultúrához kapcsolható szórakozás, másrészt pedig meg kell mutatnunk, hogyan különíthető el az ilyen típusú szórakozás a kellemes időtöltés egyéb fajtáitól.

Mivel mind a művészet, mind a kultúra fogalma alapvető változásokon megy át az európai szellemtörténetben, ezért gondolatmenetünkben kikerülhetetlen a történeti reflexió. Kevés művészetelmélettel foglalkozó írás mulasztja el nyomtatékosan hangsúlyozni, hogy a mai művészetfogalom határozottan történeti fejlemény, mégpedig lényegében az egyetemes művészet 18. században kialakuló fogalma.²³ A hivatkozás kibontható ellenérvként, mondván, történetietlen visszavetítés azt állítani, a kultúra és a művészet olyan szerepet tölthetett be a 18. század előtt, amelyet ma tulajdonítunk nekik, hiszen ekkor mindkét fogalom alapvetően új tartalommal telik meg. A művészet fogalmára vonatkozó történeti reflexió nélkül az a látszat keletkezhetne, hogy egy történelemfeletti Magasművészetet akarunk szembeállítani a történetileg tarka-barka szórakozásformákkal és könnyű műfajokkal.

A történeti reflexió alapkérdése gondolatmenetünk szempontjából úgy hangzik, hogy jelent-e nehézséget az igénybe vett művészetfogalomra nézve, ha az történetileg alakult ki. Ezen a ponton csak jelezni tudom az ellenvetést és a válasz irányát, amire még részletesen visszatérünk. Egyrészt állítjuk, hogy a kultúra és művészet egzisztenciális jelentősége szempontjából nem mérvadóak azok a változások, amelyek az egyetemes művészetfogalomban regisztrálhatók. Másrészt az egyes művészeti ágak teljesítményére vonatkozó megfontolások akkor is lehetnek relevánsak kérdésfeltevésünk szempontjából, ha

²³ Klasszikusnak számító megfogalmazást ad Paul Oskar Kristeller: „A vizuális művészeteknek a költészettel és zenével való együvé csoportosítása a szépművészetek rendszerében, ami számunkra megszokott dolog, nem létezett a klasszikus ókorban, a középkorban és a reneszánszban. Mindazonáltal az antikvitás hozzájárult ehhez a modern rendszerhez a költészet és festészet összehasonlításával, valamint az utánzás elméletével, amely egyfajta kapcsolatot hozott létre festészet és szobrászat között. A reneszánsz emancipálta a három fő vizuális művészetet: kiemelte őket a kézművességből, valamint megsokszorozta a különböző művészetek – főképp a festészet és költészet – közötti párhuzamokat. [...] Ám csak a korai XVIII. században... keletkeztek műkedvelők által műkedvelők számára írt értekezések, amelyek közös elvek alapján együvé rendezték, összehasonlították és rendszerben foglalták a legkülönbözőbb szépművészeteket. A század második felében, kivált Németországban tették meg a következő lépést: a szépművészetek összehasonlító és elméleti tárgyalása a filozófiai rendszer önálló diszciplínájává vált. Vagyis a szépművészetek modern rendszere a romantikát megelőző korszakban gyökerezik, noha minden romantikus és későbbi esztétika szükséges alapjának tekintette.” (idézi Radnóti 2010, 19)

az általános művészetfogalom 18. századra helyezett kialakulása előtt fogalmazódnak meg.²⁴ Elegendő, ha a sajátos művészeti ág teljesítménye átvihető vagy adaptálható más művészeti ágakra, mégpedig függetlenül attól, hogy az adott kor befogadója vagy akár a kérdéses teoretikus számára is felmerült-e egy általános művészetfogalom vagy sem.²⁵ Radnóti Sándor Kristeller idézett diagnózisához joggal fűzi hozzá, hogy ezzel még eldöntetlen marad, vajon az egyetemes művészetfogalom jogosulatlan konstrukció-e, vagy elfogadható összeolvasztása-e eléggé hasonló jelenségeknek.²⁶ Ahogy a fenti megfontolások jelzik, az alternatíva utóbbi ágát tartjuk meggyőzőbbnek.

Művészet és tömegkultúra elválasztását célzó gondolatmenetünket részben az a tagadhatatlan tapasztalat motiválja, hogy előzőnk életünket vizuális, audiolis és egyéb ingerek, amelyeket összefoglalóan szoktunk tömegkultúrának nevezni. A dolgozat egyik alaptézise viszont arra vonatkozik, hogy ezek a termékek és jelenségek elemi értelemben nem teljesítik azt, amit a műalkotásoktól elvárhatunk és el is szoktunk várni. Az állítás a művészetfilozófia és esztétika nézőpontjából bizonyos mértékig önhittségnek tűnhet, hiszen azt sugallja, meg lehet mondani, mi tartozik a művészethez, és mi nem. Úgy tűnhet első látásra, ezzel belekeveredünk a művészet lényegének meghatározási nehézségeibe, amelyek még a szokásos lényegmeghatározási nehézségekhez és az esszencializmusra vonatkozó kritikákhoz képest is számosak. A modern művészet egyik fontos, kikristályosodott meggyőződése ugyanis azt mondja ki, hogy a művészettel kapcsolatban semmi sem magától értetődő: „Magától értetődővé vált, hogy a művészetre vonatkozóan már semmi nem magától értetődő, sem magában a művészetben, sem az egészhez fűződő viszonyában, még létezéshez való joga sem.”²⁷ E nehézséget jelen gondolatmenetben nem oldjuk fel, hanem abból indulunk ki, amivel kapcsolatban kellő egyetértés uralkodik a magasművészet elemzésére nézve. Javaslatunkat nem a művészet általános lényegére vonatkozó esszencialista felvetésnek szánjuk, nem is tapasztalati általánosításnak, mely kellő számú megfigyelt műalkotást fedne le. Gondolatmenetünk ennek tekintetbe vételével nem egységes meghatározást akar adni műalkotásokról, hanem olyan vonásokat különít el, melyek még redukálhatatlan sokféleségükben is megkülönböztetik azokat a szórakozás céljaira készített termékektől.

²⁴ Furcsa lenne azt mondani, hogy az Antigoné korabeli athéni nézője, a Hamlet kortárs angol nézője és a Tamás-templom istentiszteletén résztvevő lipcsei nem láthatta és hallhatta művészetként, azt amivel dolga volt, mert még nem létezett a művészet átfogó fogalma.

²⁵ Nyilvánvalóan megfogalmazódhat olyan teljesítmény egy meghatározott művészeti ággal vagy műfajjal kapcsolatban, mely csak arra érvényes, vagy legalábbis nem vihető át kézenfekvően más ágakra. Arisztotelész elképzelése a tragédia kiváltotta katarziszról világosan példázza ezt.

²⁶ Radnóti 2010, 20.

²⁷ ÁT, 9. Adorno e tézisének olyanok is szokták idézni, akiket különben elméleti szakadék választ el tőle.

Fentebb röviden utaltunk a művészet egzisztenciális jelentőségének tézisére. Gondolatmenetünk nem titkolt célja egy olyan alapvető belátás közvetett vizsgálata, amelyet az utóbbi két évtized elméleti vitái és gyakorlati történései egyaránt elhomályosítani fenyegetnek: a műalkotások más módon nem elérhető tapasztalatokat, belátásokat nyújthatnak nekünk. Közvetett vizsgálatról van szó, mivel nem elsődlegesen erre irányul a kérdésfeltevés, hanem magasművészet és populáris művészet elkülönítésére. A művészet más instancia által nem helyettesíthető teljesítményének gondolatát látjuk a Frankfurti Iskola teoretikusainak kultúriparra vonatkozó elképzelésében, mely szerint a művészet a korkritika, a fennálló viszonyok bírálatának elsőrangú közege kellene, hogy legyen. Még ha ezt túlzó igénynek gondoljuk is, mintaszerű az a mód, ahogy Adorno próbálja védeni a műalkotás lehetséges teljesítményeit a fennálló igazolását nyújtó „kultúriparral” szemben. Másrészt Hans-Georg Gadamer hermeneutikája állítja, hogy a műalkotások olyan „igazságot” képviselnek, amely ugyan nem vethető „módszeres” igazolás alá, de ezzel együtt belátást és ismeretet képeznek. Gadamer csak azért nem bocsátkozik bele a tömegkultúra jelenségébe, mert eleve a klasszikus műveket tartja szem előtt, s ezzel kezdettől nem merül fel számára a szórakoztató termékek és a magasművészet különbségének kérdése.²⁸

Vizsgálódásom az elsődlegesen magasművészetként értett kultúra filozófiai elemzését kívánja nyújtani a jelen viszonyai között. Mindkét mozzanat fontos: egyfelől filozófiai elemzést kívánok adni, tehát általános meghatározásokat és viszonyokat próbálunk végiggondolni a magasművészetre nézve. Ezzel kapcsolatban sajátos nehézség, hogy a műalkotások a legindividuaisabb képződmények közé tartoznak, s különösen nehezen jellemezhetők általános fogalmakkal és képzetekkel.²⁹ A művészet és kultúra természetesen más szempontok szerint is tárgyalhatók, többek között szociológiai, pedagógiai, szemiotikai stb. perspektívából. Jelen dolgozat a filozófiai nézőpontból tárgyalja a magasművészetet, s ennél fogva azt vizsgálja, milyen alapvető, lényegi meghatározások jellemzik a magasművészet és a kultúra fogalmát. Filozófiai továbbá a kérdésfeltevésünk azon dimenziója, mely a magasművészet és a kultúra mibenléte mellett azok egzisztenciális jelentőségét vizsgálja.

A kérdésre, hogy miért fontos az egyéni emberi létezés szempontjából a magasművészet és a kultúra, kettős választ adhatunk. A magasművészetként értett kultúra

²⁸ Adorno és Gadamer, eltérő hangsúlyokkal, egyaránt pozitíve kapcsolódnak Hegel művészetfilozófiájához, ahol a kapcsolódás egyik fő motívuma egyértelműen a művészet szellemi, tartalmi jellegében rögzíthető.

²⁹ Már az esztétika filozófiai diszciplínaként történő kanonizálódása során, Baumgarten esztétikájában felmerül általában véve annak jelentősége, ami az általános fogalmak segítségével nem ragadható meg (Baumgarten 1999, 560§; ld. ehhez Majetschak 2007, 21-22).

részen szellemi orientáció, részben sajátos élvezet, melyet az életérzés sajátos felfokozódása kísér;³⁰ a populáris művészetként értett kultúra pedig szórakozás, azaz biológiai szükségleteinkhez hasonló igény. E válasz már magában hordozza pontosításként a kultúra meghatározott, szűkebb értelmezését: ha a kultúrát tágabb értelemben a műviségre vonatkoztatjuk, ahogy fentebb említettük, akkor más irányba vezet a kérdés. Többek között a következő formában fogalmazhatjuk meg: mi a szerepe az artificialitásnak az emberi életben? Ezt a problémafelvetést nyilvánvalóan más elméleti keretekben értelmezhető.

Nehezen vitatható, hogy az a szellemi, pszichológiai környezet, amelyben élünk, sajátosan megnehezíti a műalkotások befogadását. Elemi szinten ki vagyunk téve egy kommersziális célok által alakított, figyelemfelkeltő és erős ingereket kibocsátó környezetnek, ami részben koptatja és fásultra telíti befogadóképességünket, részben megnehezíti, hogy bármilyen témában, tevékenységben elmélyedjünk. Jelenünk folyamatosan azt sugallja, hogy az igazi és élvezetes élet a pörgő, gyors váltásokra épülő élet, nem függetlenül attól a szintén sulykolt attitűdtől, hogy létezni annyi, mint fogyasztani. Az így jellemezhető környezet a kapitalizmus általános szerkezetéből ered, mely a termelés kiterjesztésében, s ennél fogva a termékek iránti szükségletek és a fogyasztás minél szélesebb kibővítésében érdekelt. A hagyományos elképzelés szerint a kapitalizmus legfontosabb tere a piac, amely kereslet és kínálat alakulására ad lehetőséget. Amennyiben a jelen társadalmát fogyasztói társadalomnak nevezzük, kifejezésre juttatjuk, hogy e társadalom legalapvetőbb jegyeinek egyike a fogyasztás, és e társadalom mindennapos rutinjai és szerkezetei is úgy vannak kialakítva, hogy tagjait fogyasztásra ösztönözze. A modernitás fejlődése során a piac eredetileg lehatárolt életterületén túllépve ma nem várja meg, hogy odamenjünk, hanem házhoz jön (s el se megy onnan).

Az utóbbi évtizedek áradatszerű elterjedését hozták annak, amit a tömegkultúrához szoktak sorolni, s amibe gyakran beleértik a tömegművészeteket is. A televízió, rádió és az újabb digitális médiumok néhány generációnyi idő alatt elemi szinten járták át hétköznapi létezésünket. Ha a szóhasználatból indulunk ki, akkor a kifejezést például a következőkre használjuk: könnyűzene, plakátok, televízió, sorozatok, showműsorok, rádió, magazinok, graffiti stb. Lavinaként öntötte el továbbá digitális médiumok sokfélesége hétköznapijainkat, melyek közül nyilvánvalóan a legfontosabb a világháló, s ezek egy-két évtized alatt elemi szinten átjárták és átalakították mindennapi létezésünket. Az alábbi gondolatmenet mindazonáltal nem ezt az átalakulást kívánja tárgyalni, hiszen e divatos témáról tengernyi

³⁰ A gondolat világosan kapcsolódik az esztétikai tetszés Kant által adott leírásához, amire a későbbiekben visszatérünk.

irodalom született, befutva a kezdeti lelkesedés és forradalmi elvárások, majd a józanabb és rezignáltabb tudomásulvételek pályáját. Kérdésünk ehelyett a kultúrára és annak emberi életben betöltött helyére és szerepére vonatkozik – az új feltételek között. Gondolatmenetünk kiinduló sejtése az, hogy az új feltételek nem alapvetően újak, amennyiben beteljesedik egy olyan folyamat, amelyet a tömegkultúra kialakulásaként legkésőbb a 20. század elejétől fogva leírtak. Jelen dolgozat tehát a kultúra, éspedig az elsődlegesen a magasművészetként értett kultúra filozófiai tárgyalását tűzi ki célul, ahol a filozófiai igényt a kultúra egzisztenciális jelentésének tisztázása alkotja.

Vizsgálódásunk hipotézise azt is kimondja, hogy a tömegkultúra és magasművészet hangsúlyos megkülönböztetésének hiánya hozzájárul ahhoz, hogy a magasművészetként értett kultúra visszaszorulóban van. Összefügghet ezzel a feltevessel, bár tőle függetlenül érdekes kérdés, vajon a tömegművészet függetlenül létezik-e a magasművészettől, vagy valamilyen interakció, esetleg veszélyeztető vagy kölcsönösen támogató dinamikus viszony áll fenn köztük? Mindenesetre meg kell különböztetni a két kérdésirányt, még ha összefüggést tételezünk is fel köztük, hiszen két külön probléma, hogy el tudjuk-e határolni a magasművészet és alacsony művészetet, illetve hogy valamilyen értelemben szembesülünk-e a kultúranyatlás jelenségével. Gondolatmenetünk szándéka szerint nem egy kultúrharcos és konzervatív színezetű „Ó idők, ó erkölcsök”, sokkal inkább egy fogalmi tisztázottságra törekvő helyzetfelmérés akar lenni, melyből bizonyos következtetések kézenfekvően adódnak.

Mindazonáltal jelen kérdésfeltevést bizonyosan motiválja részben az aggodalom, hogy a tömegkultúra felemészti a magaskultúrát, óvatosabban fogalmazva, lehetetlenné vagy nagyon megnehezíti annak működését.³¹ Ezzel a megfigyeléssel szemben – ahogy a gondolatmenet egészével kapcsolatban is – az empirikus kutató azt az ellenvetést tehetné, hogy pusztán egy értelmiségi átfogó benyomása – erősebben: fanyalgása – a jelen helyzetről. A helyzetet elvileg lehetne empirikus eszközökkel is vizsgálni, és, mondjuk, olvasáskutatás, kultúrakutatás révén megközelíteni a felvetett problémákat, s így elkerülhető a karosszék-kultúrkritika veszélye. Viszont az empirikus vizsgálat nem triviális, hiszen a könnyen

³¹ Többek között Almási Miklós fogalmazta meg ezt a fenntartást a kilencvenes évek elején („A fakírok böjtölnek”, Népszabadság), amire több, kritikus hozzászólás is született. A vizualitásról Almási egy helyen a következőket mondja: „Rég tudjuk, hogy nem azt látjuk, amit nézünk: a nézés és a látás közé beiktatódik egy rászter, amely egyrészt eltakar valamit abból, amit a látvány kínál, másrészt valamit hozzáad ahhoz. Ez a predispozíció: voltaképpen az az előzetes tréning, ami kialakította vizuális elvárásainkat. Az ezredvég felé ballagva ezt a beállítottságot a tévé s azon belül a reklám- és klipdömping, valamint a show látványkultúrája formálta. Röviden: arra vagyunk beállítva, hogy minden pillanatban történjen valami, hogy a megszokott képi köztérrel [...] találkozunk, hogy minden csatornán más konfigurációban várjon ránk valami rémség, vér, női báj vagy pofon. A szemet az extremitás vezeti” (Almási 2002, 131-2)

ellenőrizhető adatok – például a tárlat- és koncertlátogatók száma – több értelmezést is lehetővé tesznek. Lehetséges úgy vélni, a helyzet csak egyre drámaibbá válik, egyúttal azonban megfogalmazható az az ellenvetés is, hogy alaposabb vizsgálat szerint nem létezik a magasművészet elnyomása a tömegkultúra által. Az első látásra empirikusnak tűnő kérdést tehát szinte lehetetlen értelmesen megválaszolni, mivel a vizsgálandó empirikus anyag a művészet- és kultúrafogalom szerteágazó volta miatt nagyon nehezen kezelhető, erősen széttartó jelentésirányokkal.³²

Tagadhatatlanul eltolódik a huszadik század második felétől a szabadidős tevékenységek körében a magasművészet fogyasztása, amit tulajdoníthatunk annak is, hogy más szabadidős tevékenységek jelentek meg, ahogy ez különösen az új elektronikus médiumok esetében szembeszökő.³³ Míg korábban a magaskultúra fogyasztása önértéknek számított, amelynek mellőzésével senki nem büszkélkedett, mára szertefoszlani látszik az általános műveltség gondolata is. További új fejlemény a hivalkodó műveletlenség, mely gyakran az anyagi siker bástyái mögül fogalmazódik meg, és a piaci eladhatóságot hirdetve egyetlen mércének a magasművészet haszontalanságát hirdeti. A folyamat nem független a demokratikus politikai egyenlőségeszménytől, amennyiben a korábban meglévő hallgatólagos konszenzust a magaskultúra önértékéről felszámolja a műveletlenség büszke vállalása, az érem másik oldalként pedig a „magasművészet” mint önérték sokak számára sznobizmusnak, elfogadhatatlan elitizmusnak tűnik.³⁴

Érvelésünk nem terjed ki e fejlemények médiaelméleti tárgyalására, hiszen erről hatalmas mennyiségű irodalom született, befutva a kezdeti ujjongás és forradalmi elvárások, majd józanabb és rezignáltabb tudomásul vételek pályáját. Dolgozatunk a legfontosabb alapfogalmak tisztázása közben veti fel azt az alkérdést, vajon a médiumok (televízió, rádió, internet) beleértendők-e a magasművészetre vonatkozó komplex kérdésfeltevésbe.

A kultúra tárgyalása természetesen értékelést is magában foglal: valamivel foglalkozni általában annyit jelent, hogy értékesebbnek tartjuk azt – akár a kritika formájában is –, mint

³² Már Almási Miklós megfogalmazza az azóta sokszor hallható megfigyelést arról, hogy a vizualizálódó környezet miként alakítja a fiatalok érzékenységet: a mai fiatalok érzékenyebbek a vizuális effektusok, a képi nyelv iránt, s ennek egyfajta ellentétéleként érzéketlenebbek az írott szöveg iránt.

³³ Eklátáns példaként említhetjük a mobiltelefonhoz, elektronikus eszközökhöz való, könnyen patológikussá váló viszonyt.

³⁴ Az egyenlőségeszmény hatását látja a „kommersz” elfogadtatásában Nádas Péter is: „A tömegszórakoztatás kérdése komplikáltabb. A méregpoharat először is azoknak az élő és holt alkotóknak kell kiinniuk, akik a demokratikus eszmék kiterjesztésének hajlamától üzve több évtizedes szorgos munkálkodással eltűntették a különbséget a művészi és a kommersz között. Addig hízelegtek és kedveskedtek kis közönségüknek, amíg ez elhitte, hogy eleve, születésétől fogva mindent tud, nem is érdemes senkitől semmit megtudnia. Az élet végül merő szórakozás. A világ pedig megannyi egyéni vélemény halmaza. Ha fél órán belül mindenki művész lehet, s miért ne lehetne, véleménye pedig csupán egy vélemény, akkor nézhetitek, mire mentek együtt a nagy egyenlőségi ideával” (Nádas 2013).

mást. Ennyiben a kultúrára, tudományra reflektálni olyan feladat, amely minden e területeken tevékenykedő ember számára lehet önigazolási kísérlet is. Feltéve, hogy nem egyetlen kenyérkereseti lehetősége, az egyetemi oktató, a művész, a kultúrával foglalkozó ember úgy véli, érdekesebb ezzel töltenie – véges – idejét, mint más vagy további pénzkereséssel. Ezzel az alábbi gondolatmenet az értelmiségi, a kultúráért és a kultúrában tevékenykedő élet tisztázását is szem előtt tartja.

A gondolatmenet főbb lépései a fenti megfontolásokkal körvonalazódtak. Első lépésben a kultúra fogalmának különböző aspektusait, valamint a sajátosan eltömegesedett viszonyok közt megjelenő művészetet vesszük szemügyre, főként olyan vonásokat keresve, melyek a tömegesedéssel függnek össze (1. fejezet). Adorno elgondolására ehhez kapcsolódóan térünk ki, mégpedig gondolkodásának több fázisát érintve (2. fejezet). Ezt a megközelítést az indokolja, hogy a korai művekben világosabban tetten érhetők Adorno álláspontjának alapviszonylatai, viszont bizonyos részletek kibontását csak későbbi művekben találjuk. Arendt álláspontját a harmadik fejezet tárgyalja, melyet a filozófusnő elszórtan fejtett ki más témáknak szentelt művekben. Konceptiójából kibontható annak az elképzelésnek a magva, melyet jelen gondolatment továbbfejleszt. A harmadik fejezet az arendti vázlatok differenciálását és továbbgondolását végzi el (3. fejezet). Végül az utolsó fejezetben a művészet és tömegkultúra elhatárolására kifejtett javaslatot azoknak az elméleti kételyeknek és ellenvetéseknek az összefüggésében tárgyaljuk, melyek különböző szempontokból a magaskultúra és populáris kultúra szembeállítását kérdőjelezzik meg (4. fejezet). Eltérő aspektusok mentén nem fogadják el vagy próbálják fellazítani magasművészet és populáris művészet elhatárolását többek között a pop-art elméletalkotói, vagy egyéb aspektusok mentén – például a kánon problémakörével – vitatják a kifejtett gondolatmenetet.

1. fejezet. A művészet és a kultúra fogalma

Első lépésben a művészet és kultúra fogalmak használatát kell áttekintenünk, melyet megelőz egy kitekintés a művészet, mesterség, tudomány közös előfogalmára, a görög *techné*-re. Ennek során fontos szempont a bevezetésben javasolt szóhasználat indoklása, mely a kultúra értelmezésében előtérbe állítja a magasművészetet. Hiszen ellene vethető, hogy a kultúra kifejezést igen tágan is lehet használni. A szociológiában például a kultúra kifejezés átfogó értelemben szerepel. Tipikusnak tekinthetjük a következő, tankönyvi meghatározást:

„A szociológia [...] a kultúra fogalmába tartozónak tekinti nemcsak és nem is elsősorban az irodalmi, művészeti, zenei alkotásokat, azok ismeretét és élvezetét, hanem egyrésről az emberek alkotta tárgyakat (például épületeket, bútorokat), másrésről és főképpen a társadalom viselkedési szabályait, normáit, az azokat alátámasztó értékeket, a hiedelmeket, a vallást, továbbá a hétköznapi és tudományos ismereteket, végül magát a nyelvet. Tehát a kultúra anyagi, kognitív és normatív elemekből áll, vagyis tárgyakból, tudásból, továbbá értékekből, normákból.”³⁵

Ugyanitt hangsúlyozza Andorka Rudolf, hogy a meghatározás következményeként nincs különbség kulturáltság szempontjából egyes népek és korszakok között, hiszen minden elkülöníthető emberi csoportra jellemző valamilyen „kultúra”. A kultúra szemantikai sokféleségére nézve már ezen a ponton helyénvaló megjegyezni, hogy az ennyire általános meghatározás a filozófiai kérdés szempontjából mindig azzal a veszéllyel fenyeget, hogy a kifejezés elveszti megkülönböztető erejét. Ha mindazt, amit emberkéz alkotott, kultúrának akarjuk nevezni, akkor a kultúráról ezek után nagyon kevés érdemlegeset fogunk tudni állítani. Gyakorlatilag annyit mondhatunk róla, hogy szemben áll a természettel, s annak ellenfogalmát alkotja.³⁶ Jól mutatja a jelentés kibővülését, hogy az ilyen tág kultúrafogalom bevezetése után általában szükségesnek bizonyul egy további kifejezés bevezetése annak a szűkebb területnek a megnevezésére, amely a művészeteket, tudományt tartalmazza. Az alábbi gondolatmenetben, levonva ennek tanulságát, szűkebben értem a kultúra fogalmát, és elsősorban kifejezetten művészetekre, műalkotásokra használom.³⁷

³⁵ Andorka 2006, 567. Ld. még Giddens 2003, 61.

³⁶ Ellentételezés persze lehet a kultúra fogalmának tágassága: „Ha a világot le akarjuk írni, akkor ahhoz elég a természet és kultúra fogalma” – idézi Wolfgang Marschall-t Hansen 2011, 17.

³⁷ „A kultúra fogalmának szélsőséges kitágításának viszont van egy negatív oldala is. A tárgyterület totális határtalanul válása és a fő- és mellékdolgok relativizálása kialakítja a tetszőlegesség és indifferencia veszélye. Ha minden kultúra, akkor a fogalom magától felbomlik; ellenfogalom nélkül tautologikus sablonná fajul.” (Assmann 2006, 10).

A magasművészet érelmében vett kultúra kérdésének felmerülése az európai szellemtörténetben a klasszikus antikvitáshoz köthető, mégpedig a nevelés és a szaktudás tárgyalásának keretében (1.1). Második lépésben a modern szóhasználat sokféleségét tekintjük át, különös tekintettel magaskultúra, alacsony kultúra és populáris kultúra fogalmi hármására (1.2). Majd a sajátosan modern művészetfogalom keletkezésére térünk át (1.3), végül pedig a tömegtársadalom és tömegkultúra fogalmait vizsgáljuk (1.4).

1.1 A művészet és a kultúra filozófiai előfogalma: a szaktudás (*tekhné*)

A kultúrára vonatkozó kérdés felmerülése és előtörténete annak függvényében változik, hogy a kultúra több lehetséges meghatározása közül melyiket tartjuk szem előtt. A kultúra már említett tágabb jelentése felmerül a görög antikvitásban, mivel a klasszikus görög filozófia két nagy horderejű problémaköre kifejezetten tárgyalja azt, amit a későbbiekben kultúrának kezdenek nevezni. A klasszikus görög filozófia az előállítás és a nevelés problémakörét alapvető szinten vizsgálta, anélkül azonban, hogy maga a *cultura* kifejezés megszületett volna. Az alábbiakban ezeket a kérdésfeltevéseket nem szükséges átfogó igénnyel bemutatnunk, mivel ez messze túllépne jelen dolgozat céljain. Áttekintésünk célja olyan tartalmi szempontok felelevenítése, melyek a művészet és kultúra fogalomtörténetében jelentősek, s így a további érvelésben szerepet játszanak.

Fogalomtörténetileg a középkorig igaz, hogy a művészetekre ugyanaz a kifejezés használatos, mint a szaktudásra, előállító mesterségre: *tekhné*. A kifejezés alapjelentése: valamit szaktudással, szabályoknak megfelelően létrehozni, ahol a létrehozás nem jelent specifikus művészi alkotást, hanem a mesterségek legtágabban értett körére vonatkozik, magába foglalva a fazekas, szuster stb. prózai szakértelmét, az orvoson át egészen a festőig és szobrászokig. A *tekhné* célja valamilyen hiány ellensúlyozása, szükséglet kielégítése, s eközben a természet munkáját folytatja, illetve fejezi be: „Általánosságban, a mesterség olykor elkészíti azt, amit a természet képtelen volt megalkotni, olykor pedig utánozza.”³⁸

A szaktudásokra és mesterségekre vonatkozó kérdésfeltevés során a klasszikus görög filozófiában a tudás elemzése áll előtérben, és ennek tárgyalása veti fel járulékosan az előállított dolgok, az emberi produktumok vizsgálatát. Platón dialógusaiban a *tekhné*-tudás a megbízható tudás és hozzáértés vezérlő modelljét alkotja – főként a szofistákkal szemben –, s

³⁸ Arisztotelész: *Phys* 199a15-17 (magyarul: *A természet*. L'Harmattan, Budapest 2010); ld. ehhez Schneider 2011, 11-12.

ehhez igazodik a későbbiekben a további differenciálásokat megfogalmazó Arisztotelész is. A figyelem ezekben az elemzésekben az előállított termékben megtestesülő tudásra irányul, és nem arra, miben áll a létrehozott termékek jelentősége az ember számára. Ennek megfelelően a klasszikus görög filozófia nem elsősorban az emberkéz alkotta dolgok összességét tartja szem előtt, kiegészítve az emberi életformák, viselkedési szokások stb. összességével (amelyekre ma gyakran használják a „konstrukció” összefoglaló kifejezést), hanem kifejezetten a tárgyi végeredményben megjelenő tudásra koncentrál.

Az előállító szaktudás Platón dialógusaiban a szofisták mindentudás-igényével szemben játszik alapvető szerepet, amennyiben Szókratész egyik döntő modelljét jelenti a tudás értelmezésében.³⁹ A *tekhné* Szókratész fejtegetéseiben olyan szaktudás, szakismeret, mely elsősorban egy termék előállításában vagy egy teljesítmény végrehajtásában mutatkozik meg. A modell vonzereje a szofistákkal szembeni vitahelyzetből érthető meg, mivel az előállító szaktudást könnyű a beszédétől függetlenül, a nyelven kívül ellenőrizni: ha valaki állítja, hogy tud valami, csak fel kell szólítani tudása bemutatására, megnyilvánítására. A szofisták ezzel szemben olyan tudásigénnyel lépnek fel, ami elsősorban beszédekben jelentkezik.

A szaktudás fontos jellemzője egyrészt az a produktum, teljesítmény, melyben megmutatkozik, s ami egyúttal a hasznát is jelenti, hiszen nincs meg eleve mindenkiben a kérdéses produktum, teljesítmény képessége. Másrészt lényegi mozzanat a szaktudás tanulhatósága: olyasmiről van szó, ami nincs meg mindenkiben, de el lehet sajátítani, meg lehet tanulni. Végül a szaktudás alapvető jellemzője, hogy az előállítás folyamatát szabályozott rendben tartja. Ami az előállítás rendezettségét lehetővé teszi, az a szókratészi-platóni felfogásban az előállítandó ideájának ismerete: mit hogyan kell előkészíteni, összeilleszteni, milyen nyersanyagok kellenek, stb. Ez a tudás továbbá nyilvánvalóan nem merül ki egyetlen előállításfolyamatban: aki tud az asztalt készíteni, az nem csak egyetlen asztalt tud készíteni. Az asztalkészítés képessége egy asztal elkészítésében csak jelen van, de nem merül ki abban, illetve nem korlátozódik arra.

A szűkebben értett művészi alkotást viszont nem azonosíthatjuk minden további nélkül az előállító szaktudással, mert védőbeszéde egy híres helyén Szókratész a költőkről azt állítja, valamiféle mámorban alkotják azt, amit alkotnak. Ezt úgy is érthetjük, hogy a *Szókratész védőbeszéde* már a kellő világossággal jelzi a művészi alkotás hasonlóságát, s egyidejűleg különbségét a szokásos előállításfolyamatok termékeitől. Az elhatárolást tompítja

³⁹ Ld. Figal 1995.

a művészeti ágak megítélésében meglévő differencia: az antik szemlélet nem tekinti inspirációt igénylő, emelkedett tevékenységnek a képzőművészeteket, mivel azokat pénzért végzik, testi erőfeszítéssel és piszokkal összefonódó tevékenységként, s ezért az antik felfogás alacsonyrendűnek tartotta őket.⁴⁰ Ezzel szemben a költőket az isteni inspiráció és a nem fáradságosnak feltételezett alkotófolyamat miatt magasabb rendűnek tekintették. Mindazonáltal ez nem gátolta, hogy híres festőket és szobrászokat tartsanak számon, ami az említett rangkülönbség ellenére ezeket az egyszerű előállításfolyamatok fölé emeli.

Jóllehet a kultúra fogalma, mely majd latin szóalkotásként születik meg, még nem is létezett, Platón *Prótagorasz* című dialógusban világosan felmerül a szaktudások összességként értett *techné* kérdése. A dialógusban az ember alkotta dolgok kérdése ahhoz a Prótagorasz képviselte, szofistákra jellemző igényhez kapcsolódik, hogy fiatalok derekabbá, erényesebbé válnak a vele való együttléttől, a szofista teljesítménye ezért az „emberek nevelése”.⁴¹ Ráadásul Prótagorasz nyíltan vállalja a szofista címkét, melyet értelmezése szerint sok kiváló ember, mint például Homérosz és Hésziodosz, az irigység elkerülése végett nem vállal, s helyette másnak álcázza magát. A dialógusban Szókratész arra törekszik, hogy a Prótagorasz megfogalmazta igényre nézve tisztázza, miben nevel, miben tesz derekabbá a szofista. Így merül fel az a szempont, hogy a szofista olyan, mint egy mesterember, akinek sajátos területhez tartozó szaktudása van.⁴² Ennek ellenére Prótagorasz az általa nyújtott képzést elhatárolja a szakismeretektől: „Az én oktatásom a magánügyek intézésében, valamint a közügyekben akarja növendékeimet járatossá tenni: arra tanítom tehát őket, miképpen irányíthatják a legjobban háztartásuk ügyeit, illetve miképpen tehetnek szert az államban a legnagyobb befolyásra mint gyakorlati férfiak és szónokok.” Prótagorasz mindezt elkülöníti a szakismeretektől, pontosabban a matematikai és mûzsai tárgytól,⁴³ ahol mindazonáltal nem válik világossá, mi alkotja utóbbiak egységét. Szókratész mindenesetre a politika művészete felé egyértelműsíti Prótagorasz felvetését.

Szókratész két érvet fogalmaz meg Prótagorasz gondolatával szemben, mely szerint a politika művészete, hozzáértése tanítható. Egyrészt felhívja a figyelmet arra, hogy a mesterségek, szaktudások (*tekhnai*) megtanulhatók, míg az általános politikai kérdésekhez mindenki hozzászólhat, azaz nem követelünk meg szakértelmet, melyet külön el kellene sajátítani. Másrészt azt látjuk, a magánügyekben a derék és erényes emberek nem képesek rokonukat, gyermeküket erényessé, derekassá tenni, holott ezt nyilvánvalóan akarják. Az

⁴⁰ Schneider 2011, 12-13.

⁴¹ 316D, 317B.

⁴² 318D.

⁴³ 318E-319A.

erényt tehát erényes emberek nem tudják úgy másoknak átadni, ahogy a szaktudást: „a magánügyek terén sem képesek még a legbölcsebb és legderekabb polgárok sem azt az erényt, amelyet megszereztek, másokra átszármaztatni”.⁴⁴ E két megfontolás alapján kéri Szókratész az erény taníthatóságának igazolását Prótagoraszról.

Prótagorasz nem bizonyítást ad, hanem élve a Szókratész felkínálta választási lehetőséggel, egy mítoszt mond el, jóllehet a végén áttér egy bizonyításszerű gondolatmenetre. A mítosz veleje az a gondolat, hogy az ember a többi állat képességeihez és adottságaihoz képest hiánylény, s ezt a hiányt ellensúlyozza a szaktudás, a művészet és a politikára való képesség. A mítosz szerint Prométheusz és Epimétheusz azt a megbízatást kapta, hogy az egyes fajokat lássák el „a szükséges dolgokkal, és osszák szét köztük megfelelő módon a különböző képességeket” (320D). Epimétheusz egyensúlyra törekedett, hogy minden faj életben tudjon maradni, és ezért minden faj kapott valamilyen előnyös képességet, ami ellensúlyoz hátrányokat és hiányokat. A képességek és tulajdonságok elosztásában azonban az embernek végül nem marad képesség, ahogy azt Prométheusz megállapítja: „a többi élőlénynek mindene megvan, ami csak kell, csupán az ember mezítelen, sarutlan, takarótlan és védtelen.” (321C) Megoldása az, hogy a mesterségbeli tudás (*tekhné*) és tűz ellopása Héphaisztosztól és Athénétől biztosítani fogja az ember helyzetét.

A dialógusban a fentiek kiegészítésre szorulnak, mivel az emberek így még nem tettek szert a közösségalkotó képességre, valamint az is magyarázatra szorul még Prótagorasz mítoszának keretében, hogyan alakul ki az istenek kultusza, a nyelv, a ház, ruházat, lábbeli és földművelés. Az izoláltan élő emberek védtelenek a vadállatokkal szemben, és ezt oldja meg a közösségalkotás, összefogás, egyúttal új problémákat is felvetve: „Alkalmat kerestek tehát a tömörülésre, és hogy fenn tudják tartani magukat, városokat alapítottak. Valahányszor azonban összejöttek egy tömegben, jogtalanságokat követtek el egymás ellen, minthogy nem volt még meg bennük a közösségalkotó képesség.”⁴⁵ Prótagorasz végső hivatkozása abban áll, hogy Hermész Zeusz rendelkezésére egyenlően osztja szét az emberek között a tisztességérzést és jogot, nem pedig úgy, ahogy a szaktudások vannak elosztva, nevezetesen a tudók és a nem tudók különbségével.⁴⁶

⁴⁴ 319E.

⁴⁵ 321D-322B.

⁴⁶ Jelen összefüggésben nem szükséges követnünk, miként akarja Prótagorasz igazolni az általános véleményként beállított gondolatot, hogy mindenki részesedik az igazságosságban és a többi állampolgári erényben. Prótagorasz két érvre hivatkozik, melyeket Szókratész cáfol: egyrészt mindenki igazságosnak akar látszani, másrészt mindenki úgy gondolja, az erény tanítható, mert haragszunk erények hiányáért, és számon kérjük azokat, miközben a természet vagy véletlen okozta hibákért nem teszünk szemrehányást (327E-328A).

Az eddigieket néhány utalás szintjéig kiegészíthetjük a *paideia*, a művelő nevelés alapvető gondolatával, mely döntő szerepet játszik a klasszikus görög gondolkodásban. Werner Jaeger védelmezte nyomatékosan azt az álláspontot, hogy a kultúra elsősorban az emberi létezés kívánatos formájaként – és nem annyira sajátos termékek összességéként – a görögöknél alakul ki. Jaeger az egyre világosabban kirajzolódó célt a magasabb rendű ember formálásában rögzíti, ami a nevelés átfogó gondolatába torkollik. A *paideia*, a „kultúra” fogalmában adják tovább a görög szellem örökségét a többi antik népnek, és a görög kultúragondolat nélkül nem létezett volna az antikvitás és a nyugati kultúrvilág.⁴⁷ Jaeger a műveltség gondolatához kapcsolja a szofisták mozgalmát, melyet forradalmi kulturális jelenségnek tekint, s alapvető szerepüket abban látja, hogy kialakítják a formális képzés és műveltség eszméjét, mégpedig hangsúlyosan leválasztva a vallás összefüggéséről.⁴⁸ A kultúra ebben a felfogásban a sajátosan emberi terepeként jelenik meg, mely szemben áll a csak természetivel (*phüszei* – *nomó* ellentét). A kiemelten emberi kultúrában fontos mozzanat, hogy a képzésfolyamat közvetlen gyakorlati haszon nélkül zajlik (azaz előállításra képessé tevő szaktudás megszerzése nélkül). Ez az aspektus egészen a hét szabad művészet, a *septem artes liberales* értelmezéséig mérvadó marad, amennyiben az említett tudásterületek a kenyérkeresés kényszerétől való mentesség miatt „szabadok”, azaz méltók a szabad emberhez. A hét szabad művészet e státusza tekinthető csírájában egy kultúra-elméletnek, melyben a kultúra a sajátosan emberi terepe, s célját önmagában hordja. Érdemes megemlíteni, hogy az öncélúság, mely kitüntető jegyként fogalmazódik meg, később a modernitásban egészen napjainkig egyre inkább hátránynak bizonyul, mert védtelen az eluralkodó haszonelvű legitimációs kényszerekkel szemben.

A *tekhné* és az *ars* fogalomtörténete mutatja, hogy a két kifejezés miként alkotja egyfajta előtörténetét a modern művészet fogalmának, amennyiben a „szép művészet” kifejezés jelzi az eltolódást az előállító szaktudás, hozzáértés mozzanatáról a végtermék felé.⁴⁹ Újra ki kell emelnünk, hogy a *tekhné* és *ars* kifejezésekben nem különül el az, amit művészetnek, és az, amit tágabb értelemben kultúrának neveznénk. A tartalmi és fogalmi elkülönülés sokkal későbbi fejlemény, amit a következő alfejezetekben tárgyalunk.

⁴⁷ Jaeger 1946, xvii.

⁴⁸ Jaeger 1946, 286ff.

⁴⁹ Fogalomtörténeti naivitás viszont azt állítani, hogy ami a hét szabad művészethez tartozik, mint a matematika, azt ma már nem nevezzük művészetnek (Danko 2012, 6).

1.2 A művészet és kultúra modern tárgyalásai

Az előző alfejezetben a művészet görög előfogalmának felbukkanását tekintettük át nagyon vázlatosan, pusztán olyan szempontokat kiemelve, melyek a magasművészet és populáris művészet szembeállítása szempontjából fontosak. Ezen a ponton a kultúra és művészet összefonódó fogalmát követjük a kora újkorban, míg a modern, univerzális művészetfogalom elkülönülését azt követően tárgyaljuk.

A legfontosabb elméleti fejleménynek a művészet és szépség egybefonódását tekinthetjük. Az a meggyőződés, hogy a művészet a szépség kitüntetett helye, az újkori gondolkodásban alakul ki, mivel az antik szemléletben a szépség és a művészet összekapcsolása semmiképpen nem magától értetődő, és inkább kivétel, mint a szabály: „Alapvetően rögzítenünk kell, hogy a diskurzusok a művészetről és a szépségről az antikvitásban (majd azután a patrisztikában és a skolasztikában is) teljesen elkülönülten zajlottak.”⁵⁰ A szépség azonosítása a művészi széppel meghatározott következményekkel jár, melyek közül Günther Pöltner hármát emel ki: 1. A művészi szép mint a szépség kitüntetett helye lehetővé teszi az esztétika azonosítását a művészetfilozófiával. „A szép sokféleségét a műalkotás felől és a műalkotásra irányulva értelmezik. A természeti szép és művészeti szép viszonya az esztétikai kérdésfeltevések vezérlő szempontjává válik.” 2. Egyúttal a szépséget a lét és (művészi) látszat megkülönböztetésének segítségével ragadják meg, mivel amit művészileg ábrázoltak, az nem valóságosnak tűnik az élettapasztalathoz képest. Így rögzül a hétköznapi élet és szép látszat ellentéte, majd igazság és szépség szétválása. 3. A műalkotás mint a szép kitüntetett helye magával hozza, hogy a szépség a művész dolgává válik, aki arra tudatosan törekszik és képes megalkotni azt.⁵¹

Pöltner két további érdekes fejleményt is megemlít következményként, melyek viszont szigorúan véve nem szépség és művészi szép azonosításából következnek. Egyrészt arról van szó, hogy a művészi szép leszűkül a képzőművészeti szépre: A szépséget a reneszánsz elsősorban a képzőművészetben leli meg, ahol a festészet, szobrászat és építészet triászát alkotja a „szépművészet”. Ennélfogva a szépség mindenekelőtt *látható* szépség, mely így a „képzőművészet esztétikáját” bontakoztatja ki. Másrészt a szép műalkotás elgondolása a szemlélő pillantása felől előkészíti a szép szubjektivizálódását, ami annak esztétikai értelmezése által teljességgel megvalósul. Ezen a ponton nem szükséges részleteznünk a

⁵⁰ Schneider 2011, 16-17. „A művészetet nem fogták fel szép művészetként, és a művészi alkotás célja sem a szépség volt. Először a 15. századi firenzei reneszánszban kerül sor a szép és a művészi szép azonosítására. [...] Azelőtt a művészetet semmiképpen nem értelmezték elsősorban szép művek létrehozásaként” (Pöltner 2008, 69).

Ld. ehhez Liessmann 2009.

⁵¹ Pöltner 2008, 69-70.

szépség fogalmát, mely még kortárs értekezésekben is játszhat központi, bár vitatott szerepet.⁵²

A művészetre vonatkozó sajátosan modern reflexiót döntően meghatározza a tágabban értett kultúra elmélete. A kultúrát egyrészt az ember mivoltához kapcsolják (Vico, Herder), másrészt a sajátos modern fejlődés negatív oldalára vezetik vissza (Rousseau).⁵³ Az ember kitüntetett jegyeként értett kultúra olyan gondolat, melyet össze lehet kapcsolni az ember eszes lény mivoltával, feltéve hogy a kultúrát az ész sajátos teljesítményének tekintjük. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy redukcióról van szó, hiszen az emberi létezés totalitása, legalábbis érzelmei, törekvései és vágyai is megjelennek a művészetben, kultúrában, és alkotóerőként is formálják azt. Bonyolítja a képet az a további kérdés, milyen mellékjelentése van annak a körülménynek, hogy a kultúrát az ész *mellett* vagy az ésszel *szemben* tekintik az ember meghatározó jegyének. Kultúra és művészet átfedése és egymáshoz való viszonya összetett kérdés. Ezen a ponton csak megelőlegezhetjük, hogy a kultúra újkori tárgyalásának főbb mintázatai relevánsak kérdésfeltevésünk szempontjából. A tágan értett kultúrának nincs szüksége igazolásra, mivel a sajátosan emberi létezéssel azonosítják, és ezért nincs alternatívája.

Már Platón *Prótagorasz*a, mint láttuk, felveti a Prométheusz-mítosz tárgyalásával az ember alkotta dolgok összességként értett kultúra hasznára és kárára vonatkozó kérdést. A tizennyolcadik századtól kezdve pedig kiélezetten válik középponti témává filozófiai elemzésekben a kultúra, a műveltség vizsgálata, hogy azután a mai napig megmaradjon jelentős kérdésnek. A kultúra és műveltség vizsgálatának szempontjait egyrészt az ember sajátos tevékenységi terepének, kitüntettségének közege alkotja (paradigmatikusan Vico és Herder elgondolásában⁵⁴), másrészt a modern, társadalmasult ember problematikus jellege alkotja (Rousseau). A művészetre és kultúrára vonatkozó kérdés háttérben mindenképpen ott áll az ember mibenlétére vonatkozó kérdés, melyben a kultúra az ember megkülönböztető

⁵² Günter Figal szerint „a művészet esztétikai tapasztalata szépségének tapasztalata” (Figal 2010, 50). Egy recensens mindazonáltal kifogásolja a szépség esztétikai centralitásának tézisé: „Ahogy Figal sem a művészet lényegére vonatkozó kérdést, sem a mű kategóriájához való feltétlen ragaszkodást nem tartja idejétmúltnak, ugyanúgy Kant nyomán meg van továbbra is meg van győződve arról, hogy az esztétika területén a szépnek monopóliuma van. [...] Ezen a ponton viszont egy olyan kortárs esztéta, mint Konrad Paul Liessmann tiltakozna, mivel számára a szépre koncentráció épphogy elfedné az esztétikai tapasztalati lehetőségek sokféleségét a művészetben és a hétköznapiakban. Aki esztétikai tapasztalatot szerez, annak, hangsúlyozza Liessmann, gyakran sokkal egyszerűbb és kevésbé látványos érzései vannak. Amit tapasztal, az akkor egyáltalán nem szép vagy fenséges, hanem inkább valami izgalmas, meghatározó, érdekesítő, bájos vagy nevetséges” (Bonnemann 2012, 9).

⁵³ Matthias Jung utal arra, hogy a kultúra elmélete gyakran a kultúrkritika formájában a felvilágosult kor önkritikájává válik: „Kultúrkritikaként a kultúra 18. századi témája úgy kitágul, hogy azzá a területté válik, ahol egyrészt az egész civilizációs folyamatot történetfilozófiailag kritikusan szemlélik, másrészt az ember tulajdonképpen humánuma, erkölcsisége annak a közegévé válik, ami az emberből történetileg lett és amit a jövőben kulturálisan belőle magából létre lehet hozni” (Jung 1999, 17).

⁵⁴ A történelemfilozófiával való összefüggés Kantnál világosan mutatkozik meg (Kant 1997; Kant 2003, 83§).

jegytől az ember megrontójáig terjedő értelmezéseket kaphat. Mivel ezek a megfontolások a magasművészetként értett kultúra és a populáris kultúra huszadik századi tárgyalásában is fontos szerepet kapnak, ezért a teljesség igénye nélkül vázlatosan áttekintjük ezeket a tipikus elemzési aspektusokat.⁵⁵

A kifejtetteket lényegében nem érinti az a többször kritikai nyomatékkal megfogalmazott utalás, mely szerint a kultúra fogalmának karrierje modern fejlemény.⁵⁶ Luhmann olvasatában a kultúra a modernitás „találmánya” („Erfindung”), amely azzal kezdődik, hogy Pufendorf elhagyja a birtokos szerkezetet a kultúra kifejezés modern használatából: a kultúra az ember állattól (természettől) való különbségeként, és pedig emberek egymással való kapcsolatának eredményeként jelenik meg elgondolásában. Az ember már nem pusztán alávetett a természetnek, hanem képes és szabad a kultúrára. Pufendorf előtt a *cultura*, így Luhmann, csak birtokos szerkezetekben létezik a művelés, kidolgozás tág jelentésében – görögül nincs is igazán megfelelője –, ahol e művelés kettős jelentéssel bír, egyrészt valami adottnak, például a földnek a művelése, másrészt egyúttal tisztelete ezeknek a nem uralt feltételeknek. A föld megművelésén jól szemléltethető, hogy a kultúra egyszerre épít előfeltételekre (földminőség, időjárás stb.) és emberi munkára, tevékenységre, s így a kultúra tudata magában foglalja az uralt és nem uralt okok különbségét is. A kettősséget már Cicero *cultura animi* fordulata is (Tusc 2.5) mutatja, amennyiben az az elme, a lélek gondozása a célból, hogy bölcs gondolat kialakulása érdekében, viszont anélkül, hogy pusztán művelés által létrehozná azt.⁵⁷ A kultúrafogalom modern megjelenésének értelme mindazonáltal nem nyilvánvaló. Maga a jelenség persze nem új, csupán tematizálása – ahol persze felvetődhet a kérdés, vajon van-e sajátos oka annak, hogy éppen ekkor, és nem máskor válik a kultúra kitüntetett témává? Ezt feszegeti Luhmann, de ez nem változtat azon, hogy az előállított dolgokra vonatkozó klasszikus okfejtések nolens volens tárgyalják azt, amit részben kultúrának nevezünk, ahogy ezt az előző alfejezetben láttuk.

Ha ezek után Vico, Rousseau és Herder paradigmatis elgondolásaihoz fordulunk, akkor először is Vico forradalmi újítását egy történeti gondolkodásmód megalapozásában rögzíthetjük, mely nem a karteziánus-természettudományos megismeréseszmény felé tájékozódik. Eljárása az átfogóan értett emberi világ és kultúra termékeinek és fejleményeinek megragadására és megértésére törekszik, ahogy ezt később a történeti-hermeneutikai

⁵⁵ Filozófia és kultúrkritika viszonyához ld. Wiehl 1988.

⁵⁶ Williams 1958, Luhmann 1994b.

⁵⁷ Ld. Wiehl tartalmas megjegyzéseit (Wiehl 1988, 201)

megismerés fő céljaként kidolgozzák,⁵⁸ és az emberi világ megértését egy ciklikus történelemelméletben fejt ki. Ugyanakkor Vico saját kezdeményezését tudománynak tekinti, mégpedig reakcióként az öntudatossá vált természetmegismerésre. Az „új tudomány” cím egyfajta válasz arra a beállítódásra, mely elfordul a könyvek és az áthagyományozott tudás világától, hogy közvetlenül a természeti világhoz (*il mondo naturale*) forduljon. Bacon *Novum organum* alkotja azt az ellenpozíciót, melyhez képest Vico védeni akarja az emberi világ (*il mondo civile*) jogait. Bacon felfogásában a tudás elsődleges célja a környező világ, a természet uralása, és ezért azonosítja a tudást a hatalommal (*tantum possumus quantum scimus*). Ezzel az újkori tudomány mérvadó eszméjévé a tudományos tudás gyakorlati haszna válik, mely radikális elfordulást jelent a klasszikus görög teória-felfogástól.⁵⁹ A klasszikus görög szemléletben a tudás önmagáért végzett szemlélődés eredménye, melynek gyakorlati felhasználhatósága – Baconnel szólva: hatalomjellege – alárendelt szempont.⁶⁰ Bacon szemében négyféle ködkép (*idolum*) gátolja leginkább a megismerést, melyek világosan átfedésben vannak az áthagyományozott tudással, és Bacon egyik fő gondja az a hátráltató hatás, ami a görög-latin klasszika túlzott tiszteletéből és a tekintélyek, szokások figyelembe vételéből adódik a tudomány fejlődésére nézve.⁶¹

Vico az előállítás végtermékében megnyilvánuló tudás szempontjához képest forradalmian új megközelítést talál a kultúra, azaz az ember alkotta világ megragadásához, és ezzel elsőként dolgoz ki átfogó elméletet a kultúráról annak minden megnyilvánulási formáját átfogva.⁶² Az emberkéz alkotta dolgok és ember alkotta világ kitüntettségét abban rögzíti, hogy az elvileg megismerhetőbb számunkra, mint az Isten alkotta természet.⁶³ A vonatkozó, sokszor idézett kulcsszavak így hangzik:

⁵⁸ Vico ennyiben döntő előfutára a tudományok 19. században végbemenő felosztásának természettudományokra és szellemtudományokra, melyet Wilhelm Dilthey kodifikál.

⁵⁹ A helyzetet bonyolítja, hogy Augustinus az Isten – saját én viszony primátusára építve a látható világ önmagáért való megismerését a bűnös kíváncsiság (*curiositas*) kategóriája alá helyezi (Augustinus 1982, X, 35), és ebben a keresztény gondolkodás, szemben az iszlámmal, hosszú évszázadokra követi.

⁶⁰ A Bacon tematizálta képesség- és uralás-mozzanat a tudásban leginkább a techné-tudásra alapozódó „Können-Bewußtsein”-nal (Ch. Meier) hozható összefüggésbe, ami az ember ambivalens, egyszerre csodálatos és félelmetes voltára épül, és az Antigóné híres kardal-helyén fogalmazódik meg. [Juhász, Himnusz az emberhez]

⁶¹ A ködképek a következők: 1. *idola tribus*: antropológiai előítéletek (főként a teológiából eredően); 2. *idola specus* – barlang ködképe: egyéni, pszichológiai eredetű előítéletek; 3) *idola fori* – piac ködképei: a nyelvhasználat pontatlanságából adódó szociológiai előítéletek; 4) *idola theatri* – a színház ködképei: filozófiai-metafizikai, teológiai világnézetek.

⁶² Jung szerint Vico műve nem pusztán befolyásolta a 19. század egész kultúrtudományos gondolkodását, hanem „egészében véve kialakított egy kultúrfilozófiát, mely markáns és központi alapgondolataiban eleve paradigmátikus módon meghatározta a kultúrtudományos és későbbi kultúrszociológiai tudomány-megalapozások minden koncepcióját” (Jung 1999, 19). Ld. még Konersman 2010, 35-45.

⁶³ „A Vico-tézis azt mondja ki, hogy a természet az ember számára mindig bizonyos fokig elzárva marad, mivel nem ő maga hozta létre; a kultúra viszont érthető az ember számára, mert ő maga alkotta” (Müller-Funk 2006, 68). „[A]z emberi környezet alkotott része – amint azt Vicotól Herderig különféle formában már a 18. században hangsúlyozták – azért az emberi világ maga, mert az élőlényeknek az a faja hozta létre, amelyet a maga

„ebben a mélységes és sötét éjszakában, amely az ókor igen távoli kezdeteit eltakarja előlünk, megjelenik annak az igazságnak soha le nem nyugvó, örök fénye, amelyet semmiképpen sem lehet kétségbe vonni: ti. hogy ezt *a társadalmi világot bizonyára emberek alkották*. Ezért lehet, sőt kell is annak alapelveit *a magunk emberi szellemének módosulásaiban megtalálnunk*. Ha ezen a témán gondolkozunk, csodálkozunk kell azon, milyen komolyan iparkodott minden filozófus megszerezni ennek a természetes világnak ismeretét, holott azt, mivel isten teremtette, egyedül isten ismeri, és hogyan hanyagolták el azt, hogy a népek világáról, vagyis a társadalmi világról gondolkodjanak, holott ezt, mivel emberek alkották, az emberek megismerni is képesek”.⁶⁴

Vico megközelítésének sajátja abban áll, hogy az emberi, társadalmi világ értékét és jelentőségét a hozzáférhetőségéhez kapcsolja, s valaminek az érthetőségét elsődlegesen annak létrejöttével, előállításával köti össze. A történeti, társadalmi világ emberi létrehozás eredménye, és ezt a létrehozást és tevékenységet „értjük”, szemben az Isten alkotta természet jelenségeivel.

Hogy pontosan mit is értünk meg a társadalmi világban, az nem világos első pillantásra. Vajon az alkotásfolyamatokat értjük-e meg, mert mi magunk is többnyire képesek vagyunk hasonló tevékenységekre, vagy az emberi tevékenységek céljait értjük többé-kevésbé? Az érthetőség vico-i fogalmát úgy kell pontosítanunk, hogy a létrehozást saját lehetséges tevékenységünként „értjük”, s ennél fogva értjük a létrehozott terméket vagy a lezajlott cselekvést. Szembeállítva a természeti folyamatokhoz való viszonyunkkal, Vico határozottan megkülönbözteti a történelem és a társadalmi világ, kultúra megismerését a természetmegismeréstől. További gondolatmenete mutatja, hogy az „új tudományt” nem szűken a történelemre és filológiára érti, hanem tágabban értve alá foglalja a kultúrát, politikát, társadalmat, jogot. A megkülönböztetés alapján véve későbbi hermeneutikai elméletek, elsősorban Gustav Droysen és Wilhelm Dilthey elképzeléseit előlegzik meg, ahogy azt Dilthey nevezetes megfogalmazásával szemléltethetjük: „A természetet magyarázzuk, a lelki életet megértjük”.⁶⁵

Vico döntő előfeltevését úgy fogalmazhatjuk meg, hogy az emberek bizonyos mértékig „ugyanúgy csinálnak dolgokat, ugyanúgy cselekszenek”, különben megnehezülne

rendeltetése szerint „nem fokozati különbség emel az állatok fölé, hanem jellegénél fogva áll magasabban”. Ezért az emberi világ – szemben a kész formában fellelhető, „örök és időtlen” natúrával – egyazon okból bizonyul egyszerre előállított és történeti világnak” (Kulcsár Szabó 2000, 1-2).

⁶⁴ Vico 1963, 226-7.

⁶⁵ Dilthey 1974, 330; ld. ehhez még Droysen 1994. Gadamer a „sensus communis” mint humanista vezérfogalom értelmezése során tér ki Vico szerepére (Gadamer 2003, 50-52).

vagy egyenesen lehetetlenné válna a megértés.⁶⁶ Az emberi tettek sajátos érthetőségét, mely túlmutat a természeti folyamatokon, ez az előfeltevés biztosítja. Nem világos, mit lehet válaszolni Vico kezdeményezése felől a nem tudatosított, nem transzparens cselekvés olyan példáira, mint a művészi alkotás. Vico ciklikus történelemfelfogását, miként a történeti megértés megalapozásához való hozzájárulását, jelen összefüggésünkben nem szükséges tárgyalnunk.

Áttérve a művészetről és a kultúráról való újkori gondolkodás másik kitüntetett alakjára, Jean-Jacques Rousseau-ra, alapvető jelentőségét az adja, hogy a civilizáció- és kultúrakritika alapmotívumait a továbbiakra nézve mérvadó módon dolgozza ki. Megfogalmazta a modern társadalom és kultúra egyik, ha nem a leghevesebb bírálatát. Többen úgy vélik,⁶⁷ Rousseau ennek során leírta az elidegenedés fenoménjét, de legalábbis megelőlegezte azt, amit később így neveztek, még ha nem is használta magát a kifejezést.⁶⁸ Rousseau két korai értekezése a civilizáció és kultúra legradikálisabb kritikáját fogalmazza meg. Még a Platón dialógusaiban elhangzó, híres-hírhedt költészetkritika is korlátozottabb hatókörét illetően. Az *Állam* nevezetes kritikájában Szókratész a költészetet azzal veti el, hogy az utánzás (*mimészis*), mégpedig a további utánzásként értelmezhető látható dolgok utánzása; de ez az elvi elutasítás csak az emberi kultúra egy részére, a művészetekre vonatkozik, nem az egészre.⁶⁹ Rousseau radikálisan túllép ezen, mikor a tudományok, művészetek, erkölcsi szokások teljes területét romlottnak és destruktívnak tekinti.

Rousseau alapvető ellenvetései a művészetekre és tudományokra vonatkozóan a két értekezésben bomlanak ki. Az *Első értekezés*⁷⁰ 1750-ből a tudományok, művészetek és erkölcsi szokások kritikáját adja, míg a *Második értekezés*⁷¹ 1755-ből kimutatja, hogyan hoz létre az emberi társadalom fejlődése végzetesen torz körülményeket. Jelen összefüggésben különösen az *Első értekezés* arra vonatkozó érvelését kell megvizsgálnunk, mire alapozható a tudományok, művészetek és erkölcsi szabályok romlottságának tézise. A *Második értekezés* adja meg viszont Rousseau elgondolását az eredeti állapotról, melynek mércéjével a modern emberi társadalmat méri.

⁶⁶ Ezt a problémát Schleiermacher hermeneutikája világosan exponálja. Ld. ehhez Olay 2012b.

⁶⁷ Ld. Zehnpfennig 2013, 179; Jaeggi 2005; Farkas 2016, 232; Struma 2001, 161. Christoph Henning egyenesen úgy fogalmaz, Rousseau sokrétű életművének főbb írásai az „elidegenedés nagy témája” köré rendezhetők (Henning 2015, 35–36).

⁶⁸ Ld. ehhez Olay 2016.

⁶⁹ *Resp. X.* könyv.

⁷⁰ *A Dijoni Akadémia 1750. évi pályadíjával jutalmazott Értekezés a nevezett Akadémia által kitűzött kérdésről: Javított az erkölcsökön a tudományok és a művészetek újraéledése?* (Rousseau 1978, 5–58).

⁷¹ *Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól.* (Rousseau 1978, 59–200).

Az *Első értekezés* nem csak azt akarja kimutatni, hogy a tudományok és a művészetek fényűzések és fölöslegesek, hanem ezen felül azt is, hogy morálisan bomlasztanak. A tudományos és művészi alkotás fényűzés, amennyiben szabadidőt és a túlélés erőfeszítései alóli mentességet feltételeznek – olyan előfeltevés ez, melyet Arisztotelész világosan megfogalmazott.⁷² A tudományok és művészetek továbbá azért rontják meg az embereket, mert nem pusztán időpocsékolást jelentenek, azaz olyan drága idő elvesztegetését, melyet másra is lehetne fordítani, hanem ezen felül az embereket egymástól függőbbé és még inkább elismerésre törekvővé teszik.⁷³ Következésképpen a tudományok és művészetek művelése, így Rousseau, elkerülhetetlenül az erkölcsök és az emberi jellem rombolását hozzák magukkal. Ez az alapvető ellenvetés a tudományokkal, művészetekkel és erkölcsi szokásokkal szemben ugyanakkor azt is állítja, hogy azok segítenek fenntartani a társadalmilag létrehozott hamis látszatokat. A látszatok hatóköre még rosszabbá teszi ezt a hátrányos helyzetet, mivel Rousseau azt sugallja, a látszatok uralma totális. Ennek némiképp ellentmond viszont, hogy meglepő módon vannak kivételes személyiségek, például Szókratész, akik képesek semlegesíteni a társadalom rájuk gyakorolt negatív hatását, és ezáltal ki tudják vonni magukat a társadalmasodás romboló befolyása alól. A romboló hatások pontosabb mechanizmusát a *Második értekezés* tárgyalja, ezért nem tudjuk meg pontosabban, mi teszi lehetővé Szókratész – és az általa képviselt típus – függetlenedését a társadalmasodás negatív befolyásától. Mindazonáltal zavaró marad, hogy Rousseau így tisztázatlan módon fenntartja az egyéni ellenállás lehetőségét a társadalmasodás negatív folyamataival szemben. Ennek tisztázásával arra is választ adhatott volna, hogy ő maga miként tudott túllépni saját kora korrumpálódott látásmódján, azaz számára hogyan válhatott hozzáférhetővé az ember természetes, eredeti állapota.

A modern ember helyzetére jellemző, hogy látszatok között él, melyek napról-napra újratermelődnek a kölcsönös függőség révén. Az *Első értekezés* egy gyakran idézett helyén ezt olvashatjuk:

„A kormányzat és a törvények gondoskodnak az egybegyűlt emberek biztonságáról és jólétéről, a tudományok, az irodalom és a művészetek [...] virágfüzérekkel borítják az emberekre vert vasláncot, elfojtják bennük azt az érzést, hogy *eredetileg szabadnak* születtek,

⁷² *Primum vivere, deinde philosophare*, ahogy a latin hagyomány fogalmaz. Arisztotelész szerint a *theória* olyan tevékenység, mely nem változtatja meg a világot, mondhatnánk non-invazív viszonyulás a környezethez. Elméleti tevékenységet folytatni ennél fogva előfeltételezi, hogy az ágens életben marad a tevékenység folyamán.

⁷³ Günter Figal rámutat, hogy ellentmondás van a tudomány hasznosságának elutasításában egyfelől és a legkevésbé fejlett tudomány, az önismeret tudományos előmozdítása között másfelől (Figal 1991, 101). Hasonlóan Horkay Hörcher „valamifajta pragmatikai, beszédhelyzetbeli ellentmondást” lát Rousseau álláspontjában (Horkay Hörcher 2013, 246).

megszerettetik velük a rabszolgaságot és azzá teszik az embereket, amit civilizált népnek szokás nevezni. A szükséglet emelte a trónusokat, s a tudományok és a művészetek szilárdítják meg őket.”⁷⁴

Két alapvető állítást különíthetünk itt el: egyrészt létezik egy eredendő szabadság, mely, másrészt, átalakul észrevétlen rabszolgaságba, mégpedig a civilizált ember számára vonzónak tűnő rabszolgaságba. Ahhoz, hogy a civilizált ember rabszolgaságát állíthassa, Rousseau-nak ki kell tudnia mutatni az eredeti szabadságot, és az eredeti állapot hipotézise pontosan ezt hivatott igazolni. Az elemzés azt az alapvető tézist célozza, hogy a korábban szabad ember a modern civilizációban válik rabszolgává. Zavarba ejtő mozzanat azonban, hogy ez a rabszolgaság észrevétlen marad, amit kihangsúlyoz, hogy az intellektuális teljesítmények „elfojtják” a szabadság érzését. A leírás szintjén ez a pontosan megfelel annak a ténynek, hogy a modern, civilizált ember nem tapasztal közvetlenül semmiféle elnyomást. Az idézett szöveghelyhez tartozó fontos lábjegyzet utal arra, hogyan kell érteni a rabszolgaságot: a szerzett szükségletek tág körének kielégítése tesz egymástól függővé tesz bennünket, mivel a nem természetes szükségletek, a fölösleges dolgok iránti vágyódás alkotja a szolgágot jelentő „vasláncot”.⁷⁵ Hozzá kell tennünk, hogy az elképzelés csak akkor értelmes, ha előfeltételezzük alapvető és természetes szükségletek egy készletét. Ezen alapvető és természetes szükségletek meghatározását – a velük összefüggő szabadság felmutatása mellett – szintén az eredeti állapot *Második értekezés*ben kifejtett hipotézise nyújtja.

A tudományok és művészetek ideologikus jellege, melyet az idézett hely állít, mindazonáltal egyáltalán nem kézenfekvő. Ha a tudományok és a művészetek Rousseau szerint képesek megédesíteni a rabszolgaságot, akkor ezzel egyrészt elismeri, hogy magukban véve kellemesek. Tisztázatlan marad viszont, hogyan lehetnének képesek megédesíteni a rabszolgaságot, mivel Rousseau egyfajta cserét, kompenzációt állít fel összefüggésként. Az egymástól való függésként értett rabszolgaság ellentételezést kap a tudomány és művészetek kellemes tevékenységeiben. Viszont az észrevétlen rabszolgaságnak, a nem tematizált függőségnek egyáltalán nincs szüksége megédesítésre, egyszerűen el is fogadhatjuk, hogy a munkamegosztás és a mások helyett elvégzett teljesítmények révén nyílnak olyan lehetőségek (köztük a tudományok és művészetek), melyek nélkül lehetetlenek lennének.

⁷⁴ Rousseau 1978, 12.

⁷⁵ Uo. Ezt a lábjegyzet szembeállítás is aláhúzza: „miféle járomba lehetne hajtani az olyan embereket, akiknek semmire sincs szükségük?” A *Második értekezés* párhuzamos helye szintén, bár óvatosabban, megfogalmazza a „bizonyos értelemben” vett rabszolgaságot: „a szabad és független lényt, aki az ember volt valaha, új szükségleteinek sokasága úgyszólván az egész természetnek kiszolgáltatta, s kivált a többi embernek, akiknek bizonyos értelemben még akkor is rabszolgájává lesz, amikor urukká válik” (Rousseau 1978, 134–135)

Rousseau modernitásra vonatkozó negatív leírását két, lényegileg eltérő módon értelmezhetjük. Vagy azt tekintjük alapvető álláspontjának, hogy az emberi nem *végleg* eltávolodott lényegétől, erősebb olvasatban: elvesztette lényegét, vagy azt mondjuk, hogy a lényegét elvesztő vagy attól eltávolodó emberiség feladata abban áll, azt vagy valami ahhoz hasonlóly nyerjen vissza. Az első interpretáció egyfajta szigorú hanyatlástörténet lenne, míg a második összeegyeztethetetlen Rousseau természetes és szabad emberi életre vonatkozó követelményeivel, ha ezeket a vadember leírása alapján értelmezzük. Eleve kizárjuk azt az életrajzi olvasatot Rousseau művéről, mely a párizsi szalonok visszautasításában (messziről érkezés, kissé archaikus nyelvhasználat stb.) látja a modern világ elutasításának alapját.

Ellentétben az *Első értekezéssel*, a *Második értekezés* számot ad arról a viszonyítási pontról, mely alapján a modern társadalmat értékeli, valamint kifejti az egyenlőtlenség szempontját, ami a tudományok és művészetek kritikus megítélését hivatott megalapozni. Az 1752-es *Narcissus*-előszóban hangsúlyozza, hogy az egyenlőtlenség szabadidő formájában előfeltétele, elérendő presztízsként pedig fő célja is a tudományos és művészeti tevékenységnek.⁷⁶ Hozzá kell tennünk, hogy a tudomány és a művészetek elutasítása azon az erős előfeltevésen alapul, hogy e tevékenységek egyetlen, legalábbis elsődleges célja a presztízs, azaz önmagam megkülönböztetése másoktól.⁷⁷ Rousseau leírásában két lépést találunk: először a társadalmasodás előtti embert, a vadembert írja le, majd utána a modern társadalom kialakulásának bonyolult folyamatát jellemzi.

A vademberről adott kép szolgál arra, hogy megértsük az ember eredeti állapotát, melyet lépésről lépésre elhagy a civilizáció folyamata. Rousseau gondolatmenete ezen a ponton kétértelművé válik.⁷⁸ Egyfelől kétségkívül tisztában van a természetes emberi lények leírásában rejlő nehézségekkel. A *Második értekezés* előszavában veti fel a kérdést, hogyan lehet megragadni az emberben azt, ami eredendően hozzátartozik, ha a körülmények és a történeti alakulás változtattak eredeti állapotán?⁷⁹ Rousseau tehát az emberi lények eredeti felépítését törekszik megragadni, s úgy véli, kénytelen feltételezni, hogy „az emberi alkatnak ezekben az egymásra következő változásaiban kell keresni az embereket elválasztó különbségek őseredetét”, akik általános vélekedés szerint természettől fogva egyenlők

⁷⁶ Rousseau 1978, 47–48.

⁷⁷ Lásd Fetscher 1975, 20. Érdemes megemlíteni, hogy Rousseau felfogása hasonlít Freud szublimáció-téziséhez abban, hogy a tudományos és művészeti tevékenységet olyan motivációkra vezeti vissza, melyeket a cselekvő nem ismerne el, és esetleg nem is lenne képes felismerni (kitűnni vágyás Rousseau-nál és szexuális kielégülés Freudnál). Freudhoz lásd Freud 1982.

⁷⁸ Egyesek egyáltalán nem tekintik problematikusnak az eredeti állapot hipotézisének státuszát.

⁷⁹ Rousseau 1978, 73.

egymással.⁸⁰ Egy gondolat kísérlet keretében kidolgozott ideális mérce segítségével akarja elkülöníteni az ember mai természetében az eredendő és a mesterséges mozzanatokat, mégpedig egy olyan állapot révén, „mely immár nem létezik, talán soha nem létezett és valószínűleg nem is fog létezni soha, amelyről mindazonáltal megfelelő fogalmat kell alkotnunk, hogy helyesen ítélhessünk jelen állapotunk felől.”⁸¹ Így a vadember leírása elméleti segédeszköznek bizonyul a történeti változásra képes emberi természet természetes és mesterséges tényezőinek elkülönítésére.⁸²

Az „ember mai természetében” (*dans la Nature actuelle de l'homme*) megfogalmazás arra utal, hogy az ember nem történelem feletti természetétől távolodik el, hanem az „emberi természet” tűnik alakulásra képesnek, történetileg változékonnak. Az emberi természet történelmi-földrajzi változékonyságának gondolata viszont feszültségben áll Rousseau kritikai vállalkozásával, pontosabban annak kritikai bázisával. A történetileg alakuló emberi természet elképzelése nehezen megfoghatóvá teszi az eredeti emberi természet gondolatát. Mindazonáltal az emberi természet plaszticitásának feltevése a D'Alembert-levélben kifejezetten megjelenik azáltal, hogy az emberi természet változékonyságát, történeti-földrajzi relativitását emeli ki: „az erkölcs, a jellem rendkívüli változatosságot mutat egyik néptől a másikig. Az emberi természet egységes, elismerem; de a sokféle vallás, kormányzat, törvény, szokás, előítélet, éghajlat módosítja az embert, aki így olyannyira különbözni kezd önmagától, hogy nem kereshetjük nálunk azt, ami általában jó az embereknek, csak azt, ami valamely időben vagy valamely országban jó nekik.”⁸³

A kétértelműség másik oldala abban rejlik, hogy az eredeti felépítés kifejezetten hipotetikus jellege ellenére Rousseau több helyen úgy beszél korábbi vagy földrajzilag távolabbi kulturális és társadalmi formákról, mintha azok inkább tartalmaznák az eredeti emberi természet elemeit, vagy legalábbis ahhoz közelebbi állapotokat mutatnának. Gyakran ilyen szembeállítások hivatottak a modern társadalom torzító jellegét kiemelni. A természeti állapottól sugallt távolság továbbá nem homogén eloszlású térben-időben, mivel Rousseau természeti népeket gyakran kevésbé romlottnak állít be, valamint földrészek között és Európán belül is mutatkoznak különbségek.

⁸⁰ Uo., 74.

⁸¹ Uo., 74–75.

⁸² A hipotetikus jelleghez lásd még a *Második értekezés* elejét: „Kezdjük tehát azon, hogy félretesszük a tényeket, mivel kérdésünkre nincsenek befolyással. Nem szabad történeti igazságoknak tekinteni a tárgyunk körében végezhető vizsgálódásokat. Csupán hipotetikus és feltételes okoskodások ezek, inkább csak arra jók, hogy megvilágítsák a dolgok természetét, arra nem, hogy valódi eredetüket kimutassák” (Rousseau 1978, 85).

⁸³ Rousseau 1978, 333–334.

Az emberi természet plaszticitása ellenére már a *Második értekezés* azonosítja az emberi természet bizonyos invariáns tényezőit, elsősorban a tökéletesedés (*perfectibilité*) képességét,⁸⁴ önfenntartást (*amour de soi*) és a szánalmat (*pitié*).⁸⁵ E tényezőket mindig és mindenhol az emberi természet elemeinek tekinti, jóllehet elhalványulhatnak és gyengülhetnek, amint jól látszik az önfenntartás vágya és önszeretet (*amour de soi*) átalakulásában az önzéssé (*amour-propre*).⁸⁶ Az emberi természet egyetemes vonásai mindazonáltal nem közvetlenül megfigyelhetők, csak az emberi reakciókban és viselkedésben mutatkoznak meg. Rousseau azt feltételezi, hogy az emberek képesek tudatosítani, ha természetük ellenében cselekszenek, s hasonlóképpen képesek azonosítani hamis szükségleteket. Feltevésének nehézsége mindazonáltal abban rejlik, hogy az emberi személyek nem képesek igazolni ezeket a természetes reakciókat, ahogy a hamisnak szükségletek hamis voltát sem.⁸⁷

Jelen céljainkra nem szükséges követnünk az emberi társadalom hanyatlásfolyamatának bonyolult alakulását, melyet Rousseau nem automatikus és meghatározott folyamatnak ír le.⁸⁸ Döntő azonban, hogy Rousseau gondolatmenetében az eredeti, természetes állapot leírása olyan képet ad az emberről, melyet nehezen tudunk bármiféle viszonyba állítani az emberi életről alkotott elképzelésünkkel. Az ember eredeti alkatában elgondolása értelmében nincsenek morális minőségek,⁸⁹ nincs gondolkodás és reflexió (s ennél fogva csak a szabadság redukált formája elgondolható),⁹⁰ szinte egyáltalán nincs tudata az időről,⁹¹ nincs öntudata és önmagasága, valamint teljesen marginális viszonya van másokhoz (az együttérzéstől eltekintve, melyet nem tud indokolni):⁹² e tulajdonságok és képességek egyrészt a modern, civilizált emberi élet kritikájának fő célpontjai, másrészt

⁸⁴ Rousseau 1978, 96.

⁸⁵ A szánalom az az „alapelv” az emberben, hogy „bizonyos helyzetekben csillapítsa vad önzésüket, vagy – mielőtt az önzés megszületett volna – az önfenntartási vágyat, s tulajdon jólétükön való buzgólkodásukat azzal a velük született irtózással mérsékli, melyet a másik ember szenvedésének látványa ébreszt bennünk.” (Rousseau 1978, 110.)

⁸⁶ Lásd Rousseau XV. jegyzetét (Rousseau 1978, 194-5).

⁸⁷ Lásd Struma 2001, 73–74.

⁸⁸ Mind kontingens, mind kauzálisan meghatározó tényezők jelentős szerepet játszanak a folyamatban.

⁸⁹ A „vadember éppen azért nem rossz, mert nem tudja, mit jelent jónak lenni, mert nem az értelem haladása és nem is a törvény zablája tartja vissza a rossz elkövetésétől, hanem a szenvedélyek szunnyadozása és a bűn nem ismerése.” (Rousseau 1978, 110.)

⁹⁰ A természeti ember jellemzésével kapcsolatban paradox, hogy Rousseau egyrészt „a szabad és független lényt” látja benne (Rousseau 1978, 134), másrészt nyilvánvalóan e lény képtelen az autonómia értelmében vett szabadságra, azaz a maga alkotta törvényeknek való engedelmeskedésre, lévén a prereflexív természetesség állapotában.

⁹¹ Mark Hulliung ezt – véleményünk szerint helytelenül – a jelenre való koncentráls képességének tekinti, amit Pascalhoz hasonlóan a társadalmassult ember múltban és jövőben való szétszóródásával szemben pozitívként értelmez (Hulliung 2006, 67-68).

⁹² „A beleérzés a természetes állapotban rendszerellenes mozzanat”, mivel az egyének izoláltan léteznek és a másokhoz való viszonyuk elhanyagolható (Ludassy 2004; Zehnfpennig 2013, 180).

viszont az emberi életről alkotott bármiféle elképzelés elengedhetetlen elemeinek tűnnek.⁹³ A természeti és a modern ember legbensőbb szándékaik, hajlamaik és vágyaik tekintetében különböznek:

„Az előbbi csak nyugalom és szabadság után áhítozik, semmi mást nem akar, mint tétlenségben élni, s még a sztoikus ataraxia is semmi ahhoz képest, hogy a vadember milyen közömbös minden más cél iránt. A polgár, ellenkezőleg, folyvást dolgozik, izzad, gyötrődik, töri magát, hogy még fáradtságosabb foglalatosságokat találjon: haláláig dolgozik, sőt halálra dolgozza magát, hogy életben maradjon, vagy lemond az életről, hogy halhatatlanná legyen.”⁹⁴

Mindazonáltal távolról sem világos itt, mit jelentene a nyugalom és szabadság. Rousseau továbbá egyáltalán nem veszi fontolóra a boldogság elemzésének Arisztotelészre visszavezethető koncepcióját, melynek értelmében a boldogság tevékenység mellékterméke lenne.

Az értekezés az egyenlőtlenségről az emberi kultúra kritikus diagnózisán túl a szabadság pozitív koncepcióját is ki akarja fejteni, mégpedig az önmagának elégségesség (*autarkia*) és az önrendelkezés értelmében. Ezeket az implicit eszményeket a hamis szükségletek és az elismerésvviszonyok kritikája mozgósítja. Ennélfogva a valódi szükségletek és a pozitív szabadság függenek egymástól: a valódi szükségletek kielégítése a pozitív szabadság előzetes formáját képviseli.⁹⁵

A *Második értekezés* záró megjegyzéseiben Rousseau kiemeli a különbséget az eredeti alkat és a civilizált ember között: „a vadember önmagában él, a társas ember mindig kívül áll önmagán és csak a többiek véleményében képes élni, úgyszólván csak az ő ítéletükből szerez tudomást tulajdon létezéséről”. A részletek kifejtése nélkül utal továbbá arra, hogy „ez az állapot közönyössé tesz jó és rossz iránt, noha bőven szüli az erkölcsi szónoklatokat; mindent látszattá változtat, s így álca és játék lesz minden, a becsület, a barátság, az erény, gyakran még a bűn is”.⁹⁶

Rousseau elképzelése több ponton komoly nehézségeket vet fel. Egyrészt nem képes igazolni a megkülönböztetést érzések, illetve tudatállapotok két osztálya között, melyek visszavezethetők a vadember önmagának elégséges önszeretete (*amour de soi*) és a modern

⁹³ Wolfgang Kersting felhívja a figyelmet arra, hogy Rousseau vademberről alkotott képe egyáltalán nem annyira ellentétes Hobbes természetes állapotról alkotott képével, mint amennyire szeretné (Kersting 2002, 20). Rousseau a *Második értekezés*ben azt állította, a szerződéselméletek hibája abban rejlik, hogy a társadalom által megrontott embert írták le a társadalom előtti emberként.

⁹⁴ Rousseau 1978, 156.

⁹⁵ Struma 2001, 88–89.

⁹⁶ Rousseau 1978, 156–157.

ember függő, egoista önzésének különbségére (*amour propre*). Másrészt és alapvetőbben problematikus az, hogy általában véve elutasít bármiféle összevetést és versenyt az emberi életben, eltúlozni tűnik azok hátrányait. Rousseau az összehasonlítást teszi felelőssé az emberi lények kölcsönös, rabszolgaságként értelmezett függőségéért, mivel fontos szerepe van a látszatszükségletek kialakulásában; viszont amit valójában igazol, azt pusztán az a tény, hogy szükségleteink megállapításához és artikulálásához szükségünk van másokra, amennyiben egyetértésüket egyfajta hitelesítésnek tekintjük. Mindazonáltal két funkciót összekeverünk, ha az interszubjektív megbízhatóságot azonosítjuk a kölcsönös függőség viszonyával.

A társadalom továbbá Rousseau elgondolásában kizárólag romboló hatásokat gyakorolhat. Nem nehéz belátni, hogy redukcióról van szó. Elég arra emlékeztetni, hogy a munkamegosztást előfeltételezzük különböző magasabb intellektuális teljesítményekben, melyeket nem lehetne elérni a biológiai szükségletek kielégítése nélkül, ami mások segítségével történik. E teljesítmények szűkkeblűen negatív értékelése az ár, amit Rousseau szemmel láthatóan hajlandó megfizetni azért a perspektíváért, melyből a kényelmet, bőséget, luxust bírálhatja. A dolgos szerénység Rousseau által alapul vett ideálja lehetővé teszi az emberi történelem negatív társas fejleményeinek elutasítását, de nem képes a másik oldalon megengedni bármilyen magasabb szellemi teljesítményt, melynek értékét nehéz tagadni.

Érdemes egy pillantást vetnünk az egyik művészet, a színház leírására, ahol láthatóvá válik, milyen nehéz Rousseau számára olyan tényleges ellenvetést megfogalmazni a művészettel szemben, mely túllép a kultúrkritika külsődleges perspektíváján. Radikálisan bírálja a művészeteket, de eközben a kifejezést tág értelemben veszi, és nem pusztán a szépművészetekre vonatkoztatja. Az ógörög *tekhné* és latin *ars* jelentésében véve művészetten bármiféle szervezett emberi tevékenységet ért, ami a civilizált életet könnyebbé és kényelmesebbé teszi. A szépművészetek a szellemi termékek csúcsát jelentik, így az embert deformáló kultúra alapvető elutasításának koncepciójában mérsékelten van lehetőség az esztétikai tapasztalat sajátosságainak megragadására. A szűkebb értelemben vett művészetet illetően Rousseau nézeteit a D'Alembertnek írt levél tartalmazza, mégpedig a színház intézményének bírálatát kifejtő anti-esztétika formájában. D'Alembert szóvá tette Genfről szóló Enciklopédia-szócikkében a színház hiányát, és városa védelmezőjeként fellépve Rousseau ezt elvi szinten próbálja igazolni a levélben. Így szembekerül a felvilágosodás népszerű gondolatával, mely szerint a színháznak pedagógiai értéke van. Éles luxuskritikája mentén Rousseau a természetesség és hasznosság értékei alapján támadja a színházat, amivel egyfajta anti-esztétikához jut el.

A színház Rousseau szerint frivol és felületes intézmény, mely luxussal és elpuhulással függ össze. Kizárólag a szórakoztatást szolgálja, amiben Rousseau nagyon rá jellemző módon fedez fel pozitív oldalt:

„Mivel megakadályozni, hogy [a nagyvárosi emberek – O.Cs.] ténykedjenek, annyi, mint megakadályozni, hogy rosszat cselekedjenek, ezért ha napi két órát sikerül elragadni a bűn gyakorlásától, úgy egy tizenketted résszel kevesebb bűnt követnek el. S ha az előadott és előadásra váró színművek beszélgetés tárgya lesznek a kávéházakban meg az ország semmirekellőinek és gazfickóinak más tanyáin, ennyivel is kevesebbet kell féltsék a családapák lányaik vagy feleségeik becsületét, a maguk vagy a fiaik erszényét”.⁹⁷

Hogy szórakoztathasson, a színház nem bírálhatja a fennálló viszonyokat, hanem olyannak kell vennie az embereket, amilyenek. Ezzel viszont csak megerősítheti és elfogadtathatja azt, amilyenek az emberek előítéleteikkel, torz szükségleteikkel, rossz ízlésükkel és bűneikkel együtt. A színház végső soron képtelen változtatni a létező helyzeten, mivel nem képes „megváltoztatni az érzéseket és az erkölcsöket; csupán követni és megszépíteni tudja őket”.⁹⁸

További fő kritikapont az esztétikai distancia, ami Rousseau nézete szerint felelős azért, hogy nincs a művészetnek gyakorlati következménye. Mindazonáltal a művészet megvetése mellett fontosnak tartja kiemelni az esztétikai mozzanat szerepét, melyet a D'Alembert-nek írt levélben a szabadban zajló népi ünnepélyek tiszta, ártatlan eseményei képviselnek:

„Ahol az emberek szabadok, ott elég összezsúfolniuk, s máris jól érzik magukat. Állítsatok a tér közepére egy virágokkal felékesített rudat, gyűjtsétek köréje a népet, s kész az ünnep. Ha többet akartok tenni, intézzétek úgy, hogy maguk a nézők legyenek a látványosság, hogy ők maguk legyenek a szereplők, és mindenki önmagát pillantsa meg, önmagát szeresse a többiekben, mert így tökéletesebb lesz az egység közöttük.”⁹⁹

Rousseau vehemens kultúrkritikájának összefüggésében mindössze egy tágon értett elidegenedés-koncepciót fedezhetünk fel, ahol az elidegenedés jelentésmagja az eredeti képességek és a természetes ösztönösség elvesztése. Rousseau azonban csak nagyon hipotetikus módon igazolja, miért azonosítható a valódi emberi természet eredeti

⁹⁷ Rousseau 1978, 378.

⁹⁸ Rousseau 1978, 335. Egy későbbi hely erősebben fogalmaz: „a színház nem képes jobbra tenni, de – éppen haszontalan volta miatt – nagyon is megronthatja az erkölcsöket.” (uo., 376.) Horkay Hörcher Ferenc szerint ez cáfolja Fodor Géza állítását, aki abban látja Rousseau jelentőségét, hogy végérvényesen cáfolja a színház morális nevelőintézményként való felfogását (Horkay Hörcher 2013, 137). Úgy vélem, Fodor tanulmánya nem Rousseau explicit állítását, hanem esztétikaelméleti hozadékát látja abban, hogy egyáltalán nem a morális javítás-rontás tengelye mentén kell közelíteni a színház intézményéhez.

⁹⁹ Rousseau 1978, 450. Ludassy Mária joggal húzza alá, hogy a „klasszikus katonai parádék és a falusi népi ünnepélyek kontaminációjaként előállított nemzeti ünnepek lényege a szubjektum-objektum azonossága: ahogy a polgár nem különbözteti meg magát a polgártársaitól, a felvonuló személye és a felvonulás nézője is azonos.” (Ludassy 2014, 46.)

képességekkel és ösztönösséggel. Másként szólva, a vadember hipotetikus jellege nem képes kimutatni, miért ne tartozhatna semmi mesterséges és kulturális az ember lényegéhez. Mivel az ember eredeti állapota pusztán gondolati konstrukció, ezért a visszatérés ama állapotba, azaz az elidegenedés felszámolása fogalmi okokból lehetetlen. Felvethető, hogy a társadalmi szerződés elmélete alkotja Rousseau-nál a nem-elidegenedett emberi viszonyok tervezetét. Az értelmezési javaslatot nem tudjuk részletesen tárgyalni jelen keretek között, de annyi világos, hogy még a társadalmi szerződés ilyen olvasata sem gondolhatja, hogy a szóban forgó szerződés visszatérés lenne az eredeti természetességhez – hiszen ez egyszerűen lehetetlen, már pusztán az időközben kialakult képességek miatt is. Az új társadalom megalapítása a társadalmi szerződés révén nem rekonstrukciója a társadalmasodás által megrontott emberi természetnek, hanem az erőteljesen átalakult emberi természet új, bár a hipotetikus „természetes állapotra” orientálódó rendjének javaslata.

Térjünk át Herder elgondolására, akinek különleges helyet biztosít, hogy a képzés gondolatára alapozva az emberi kultúra olyan felfogását dolgozza ki, mely az ember kitüntetett jegyét a kultúra történeti folyamatban való kiépüléseként ragadja meg. Herder jelentősége a kultúra elemzése szempontjából úgy fogalmazható meg, hogy összekapcsolja a fejlődésre képes emberi lény gondolatát egy művelődés- és történetfilozófia törekvésével. Márkus György úgy látja, hogy a „'kultúra' jelentésének objektivációs oldala eléggé észrevétlenül alakult ki a korszak német filozófiai, történelmi és nevelési irodalmában. Ha mégis egyetlen névhez kívánjuk kötni a megfogalmazását, akkor minden bizonnyal Johann Gottfried Herdert kell említeni. A 'kultúra' jelölte Herder számára mindazt, ami az emberi életmódot az állati létezésről megkülönbözteti.”¹⁰⁰ Herder döntő lépése ennek értelmében nem más, mint „a kultúra fogalmának kiterjesztése az objektiváló tevékenységek valamennyi típusára és az ilyen tevékenységek mindenfajta eredményére”.¹⁰¹ A platóni *Prótagorasz* gondolatát továbbfejlesztve Herder az embert hiánylénynek tekinti, akit a természet meztelenül, árván, gyengén és fegyvertelenül hagyja, egyúttal éppen ezekkel a „lyukakkal és hiányosságokkal” (Lücken und Mängeln) találja meg a lehetőséget, hogy természeti adottságait meghaladja.

Rousseau koncepciójával ellentétben, Herder nem hanyatlásnak, hanem fejlődésnek tekinti az ember adott hiányosságainak ellensúlyozását a kultúra és mesterségek révén. Ralf Konersmann szerint nem túlzás azt állítani, hogy Herdernél az embert nem a természetes viselkedés vezeti a kultúrához, mivel nincs ilyen természetes viselkedése: „'természetessége' [...] annak eredménye, ahogy önmagát elképzei egy messze előrehaladott és – ahogy a

¹⁰⁰ Márkus 2017, 407.

¹⁰¹ Uo., 410.

modernség kezdetén már Rousseau világosan látta – *visszafordíthatatlan* 'mesterségesség' talaján".¹⁰² A fejlődés képessége az egymástól tanuló embereket óhatatlanul eltávolítja valamiféle kezdeti állapottól; ugyanakkor a kultúra azon fejlettségi szintje, melybe az egyén beleszületik, számára természetességgel és magától értetődőséggel bír. Herder szerint az ember az első teremtmény a teremtésben, aki szabadon van engedve,¹⁰³ amit Thomä a következőkkel kommentál: „Herder provokációja nyomán a teremtés nagy részét börtönként képzelhetjük el, az embert pedig valakiként, akire már nem érvényesek a börtön szabályai. A szabadságfogalom, mely a szabadon engedettséggel kapcsolódik, a *deregulálást* jelenti.”¹⁰⁴

Herder új kultúraelméleti kezdeményezését a nyelv eredetéről írt híres értekezésében bontja ki. Konceptiója értelmében a történelem egy belső logika szerint, szervesen fejlődő magát irányító és megszabadító fejlődés- és képzésfolyamat. A folyamat kiindulópontja az ösztönös viselkedés hiánya az embernél (Instinktmangel), mely az embert szembeállítja az „ösztönszerű állat”-tal. Az állat ösztönei által meghatározott módon beleilleszkedik környezetébe, és ezért sem az egyed, sem a nem szintjén nem mutat fejlődést. Egyúttal az állatnak saját szférájában nincs is szüksége nyelvre. „Eleven mechanizmus, uralkodó ösztön az, ami beszél és hall ilyenkor.”¹⁰⁵ Herder döntő gondolata értelmében az ember nem rendelkezik ösztönös nyelvvel, mint minden állatfaj saját „szféráján belül és annak alapján”. Az állatok nyelve „oly erős érzéki képzetek kinyilvánítása, hogy ezek ösztönné válnak, következésképpen a nyelv, az érzékekkel, képzetekkel és ösztönökkel együtt, vele született és közvetlenül természetes dolog az állat számára”.¹⁰⁶

Az embernek ezzel szemben nincs veleszületett, ösztönös nyelve, az állatok közé helyezve „a természet legelárvultabb gyermeke lenne”. Hiányoznak az előre rögzített viselkedések, amiből Herder a kultúra mint az önalakítás és -kidolgozás és ezzel önképzés képességét vezeti le – nyilvánvalóan Rousseau tökéletesedés gondolatának hagyományában. A nevelés révén kultúrát létrehozó ember Herder átfogó világkonceptiójában is fontos szerepet kap, mivel finom köztes, középső lény az állatok között: „Az ember végül is a legfinomabban kimunkált közbülső teremtménynek tűnik a szárazföldi állatok között, akiben meghatározottságának sajátságosságához mérten a hozzá hasonló formák legszámosabb és legfinomabb sugarai összpontosulnak.”¹⁰⁷

¹⁰² Konersmann 2010, 37.

¹⁰³ Herder 1983, IV. 4.

¹⁰⁴ Thomä 2008, 144.

¹⁰⁵ Herder 1983, 196.

¹⁰⁶ Uo., 197-8.

¹⁰⁷ Uo., 118.

Az ember „megfontolt lény” (besonnen), ahol e megfontoltság (Besonnenheit) a sajátosan emberi nyelv feltétele. Az „öneszmélő állat” (besonnenes Tier) elképzelése a nyelv és gondolkodás belső kapcsolatán alapul, mivel az újkori nyelvfilozófia számos meghatározó elképzelésével ellentétben Herder nem tekinti külsődlegesnek gondolkodás és nyelv viszonyát.¹⁰⁸ Antropológiája dualisztikus, az ösztön hiánya és megfontolás többlete kettős képzési és alakulási potenciál jelent: egyrészt a nyelv, másrészt a kultúra alakulását. A folyamat paradigmatiszta ábrázolását ösjelenetszerű eredetfikció adja: az ember és a birka első találkozása a nyelv és a kultúra kezdetének bizonyul, amennyiben az emberi megfontolás képessége lehetővé teszi, hogy az ember ne ösztönvezérelten viszonyuljon a birkához (zsákmányként, táplálékként, szexuális tárgyként stb.).¹⁰⁹

A nyelv és a kultúra a képzés, művelődés (Bildung) közegében bontakozik ki. Az eleve adott ösztönök nélküli hiánylényként felfogott ember igényli a nevelést, mely viselkedését képes meghatározni. A nevelés és képzés mindig nyelvi, és a nyelvi művelődő képzésfolyamat által alakul ki az emberiség nem pusztán biológiai, hanem kulturális csoportként is. A képzés elsődleges hely a család, mely ezért egyben a kultúra alapegysége is. Herder négy képzésszintet kapcsol össze, melyek dinamikusan összekapcsolódnak: egyén, család, nemzet, faj. A négy szint együttese alkotja az „emberi nem művelődéstörténetét” (Bildungsgeschichte des Menschengeschlechts), amelyben két, egymás ellenében zajló folyamat egyesül: egyrészt az ember szubjektumként a művelődő képzés alanya és a kultúra létrehozója, másrészt viszont az ember már mindig is objektuma, terméke a kultúrának. A kettősség második fele a historizmus alapvető belátását előlegzi meg.¹¹⁰

Herder átfogó vízióját az emberiség művelődésfolyamatáról időnként optimistának ítélik.¹¹¹ Bárhogyan értsük is konkrétan az optimizmust, a herderi koncepciót mindenképpen tekinthetjük Rousseau ellenpólusának, melyben az ember tökéletesedési képessége összességében pozitív értelmű fejlődésfolyamatban bontakozik ki. Matthias Jung kiemeli továbbá, hogy Herder szakít az eurocentrikus előítélettel, amennyiben idegen kultúrák művészeit egyenrangúnak tekinti.¹¹² Megközelítése logikusan következik annak elvi elismeréséből, hogy a kultúrák sajátosak és individuálisak.

Herder átfogó kultúraelméletén belül a művészeteknek is szentel elemzéseket. Legalapvetőbb előfeltevései közé sorolhatjuk eközben a történeti szemléletet, melyet

¹⁰⁸ Ld. ehhez Jung 2009, 35-79.

¹⁰⁹ Ld. Herder 1983,

¹¹⁰ Hegel és a historizmus, többek között Gustav Droysen, ezt a gondolatot viszik tovább.

¹¹¹ Bollenbeck 2007.

¹¹² Jung 1999, 41-2.

Winckelmann klasszicizmusával szemben kezdettől fogva érvényesít. Az antik művészet iránti lelkesedésében osztozva, azt veti Winckelmann szemére, hogy történetietlenül csak a görög művészet létét, de keletkezését nem vizsgálja. Herder szerint a görög művészetet csak azáltal lehet minden művészet mércéjének tekinteni, hogy kimetszik a keleti művészettel való fejlődési összefüggésből. A Shakespeare megítéléséről folytatott vitákban jut arra az eredményre, hogy mind Shakespeare elmarasztalói, mind védelmezői érvényben hagyják az antik művészet kitüntetettségeinek feltevését, amivel Herder maga szakítani akar. A történeti szemlélet megkérdőjelezi az esztétikai értékítéletek időtlen érvényességét.

A kultúra néhány tipikus újkori elmélete után térünk rá a modern egyetemes művészetfogalom keletkezésére.

1.3 A modern, egységes művészetfogalom keletkezése

A fentiekben néhány utalás erejéig követtük a művészet és a kultúra fogalmát a klasszikus antikvitásban és az átfogóan értett kultúra fogalmát az újkorban. Ezen a ponton figyelembe kell vennünk az egyetemes művészetfogalom történeti kialakulására vonatkozó tézist is, hogy tisztázhassuk a magasművészet és tömeg- vagy populáris művészet megkülönböztetését. Érdeemes jelezni, hogy a magasművészet és tömegművészet megkülönböztetése kiindulópontot jelenthet a magaskultúra és a tömeg- vagy populáris kultúra elhatárolásához is, ami viszont nem kifejezett célja érvelésünknek. Jelen összefüggésben ugyanis nem célunk a tömeg- vagy populáris kultúra esetleges sajátos, pozitív teljesítményeit tisztázni. Ahogy fentebb utaltunk rá, fő törekvésünk a magasművészetként értett kultúra alapvonásainak felkutatása, s eközben háttérben áll a populáris kultúra más jellegű teljesítményeinek vizsgálata (pl. pozitív attitűdök terjesztése, felvilágosítás stb.).

Az esztétikai és művészetfilozófiai gondolkodás történetével foglalkozók ritkán mulasztják el felhívni a figyelmet arra, hogy magától értetődően használt, eltérő művészeti ágakat felölelő művészetfogalmunk történeti fejlemény, ráadásul meglehetősen kései keltezéssel a tizennyolcadik századból. Fentebb idéztük Kristeller klasszikus tanulmányát,¹¹³ mely megállapítja, hogy a tizennyolcadik század előtt senkinek nem jutott eszébe, hogy egyetlen kifejezéssel utaljon a zenére, festészetre, irodalomra, és sajátos feltételeknek kellett ahhoz, hogy ez gondolatilag lehetségessé váljon. Kérdésfeltevésünk szempontjából nyilvánvalóan elemi jelentőségű, hogy a művészetfogalom ilyen történetiségét összhangba

¹¹³ Ld. fent, 11. ff.

lehesen hozni a jelen gondolatmenet fő téziseivel. Hiszen a történetiség tézise azt sugallja, hogy naivitás valamiféle egységet feltételezni a fogalom használatában ezt megelőzően. Ha pedig nem létezik egységes ellenpólus, akkor nincs mitől elhatárolni annak populáris változatát.

Kérdés azonban, vajon a jelen vizsgálódásban tárgyalt fő szempontokat érinti-e ez a nyelvhasználatban is tükröződő változás, mely mai művészetképünket meghatározza. Elemi szinten ugyanis azt válaszolhatjuk, hogy az egyetemes művészetfogalom történetiségének gondolata nem érvényteleníti gondolatmenetünk fő tézisé, hiszen annak szigorúan véve nem előfeltétele, hogy a művészetet egyetlen esszenciális egységnek tekintsük heterogén művészeti ágak sokasága helyett. Másként fogalmazva, a műalkotás és szórakoztató termék megkülönböztetése akkor is megállhatja a helyét, ha a különböző művészeti ágak alkotásait nem tudjuk egyetlen főfogalom alá besorolni. Érdekes szemügyre venni Radnóti Sándor ezzel szemben bejelentett alapvető fenntartásait.

Radnóti kétségesnek látja, hogy alacsony művészet és magasművészet megkülönböztetésére nézve beszélhetünk-e „megengedhetlen modernizálás nélkül” egyáltalán előtörténetről:

„hiszen ez a szó olyan művelődéstörténeti teleológiát és linearitást feltételez, amelynek nincs nyoma. Amit „magasnak” és „alacsonynak” lehet nevezni a középkori kultúra különböző szakaszaiban, az lehet az egyenlőtlen s ugyanakkor önálló rendi és testületi partikularitások kulturális státusának egymáshoz viszonyított meghatározása, lehet egy differenciálatlan művészetakarás befogadó rétegek szerint való differenciálódása, vagy lehet az internacionális latin kultúrával szemben egy esetleg történelem és emlékek nélküli regionális kultúra, de mindezek a változatok nem állnak összefüggésben a magas és alacsony kultúra modern fogalmával.”¹¹⁴

Radnóti alapgondolata a magas és alacsony művészet különbségének értelmezésében abban áll, hogy a „művészet” név alá besorolható sokféleség modern egységesülési folyamatának (az univerzális művészet megalakításának kísérlete) saját maga létrehozásához szüksége van egy ellenpólusra, s ezért torzítóan egységesnek ábrázolt ellenpólus az „alacsony művészet”. A „tömegkultúra” ebben a megközelítésben nem igazi valóság, hanem stilizáció vagy

¹¹⁴ Radnóti 1981, 263. „Nincs művészet, csak művészetek vannak, s ezért nincs a művészetnek mint művészetnek ellenfogalma sem. – Fogalmi egység széthasított darabjaként, egymás fonákjaként, két önálló, önmagába zárt s mégis egymásra vonatkoztatott komplexumként csak a modern korban került egymással szembe a jórészt iparosított és tömegtermelésre beállt alacsony művészet és a magasművészet. „A tömegkultúra ellenfogalma a művészet” – foglalta össze a helyzetet Löwenthal. Mindkettő a polgári világkorszak édesgyermek: látszólag egy igen és egy nem ugyanarra a világra.” (Radnóti 1981, 264)

konstrukció, aminek segítségével el lehet gondolni és önállóként meg lehet ragadni az egységes művészetet.¹¹⁵ Ráadásul e konstrukciónak történeti dimenziója is van:

„az absztraktság nemcsak a műalkotás nyitottságában, tárgyi önállóságában, észlelhetőségének és átélhetőségének pluralizálódó módozataiban mutatkozik meg, hanem az univerzális művészetfogalomban is testet ölt. E fogalom léte valóban bizonyos mértékig absztrakt. A kultúra elvonatkoztatja magát az anyagi kultúrától, és eredeti helyi összefüggéseiből némileg kilépve, immár viszonylag szabadon s tudatosan összeválogatható szellemi értékek kozmoszát jelenti: a közvetlen életviszonyoktól, a valóságtól való eloldozódás lehetőségét. A kultúra, benne a művészet s benne a műalkotás önértékké válik, a kultúra maga lesz minden addigi berendezkedéssel, a vallásos kultúrákkal ellentétben vezető kultúrhatalom. Ebben a helyzetben a művészet referenciapontjai kérdésessé válnak, s új referenciáit nem veheti a zárt élet- és hagyomány-összefüggésekből, hanem meg kell felelnie az ezeket áttörő dinamizmusnak. Önmaga válik referenciaponttá a fogalommeghatározás és a megkülönböztetés segítségével. A régi és az új, a magas és az alacsony az a két fogalompár, amelyben a megkülönböztetés és a fogalomalkotás *létrejön*. A régi mint antik, mint archaikus (népi), mint mindennek egységét jelentő nagy stílus, mint naiv, természetes. Az új mint ami éppen nem ez, csak fölfedező, odaforduló keresés, szomjúság. Az új mint ami fölfedezi vagy nem fedezi föl a régi egységesülését.”¹¹⁶

Maga Radnóti veti fel azonban egy jóval későbbi dolgozatában¹¹⁷ azt a jogos kérdést, hogy az egységes művészetfogalom vajon ténylegesen konvergáló tényezőket foglal-e össze, vagy pedig egymáshoz valójában nem illő elemeket (a különböző művészeti ágakat) présel egymáshoz egyetlen kategóriában? Ha előbbi helyzettel van dolgunk, akkor valójában semmi akadálya annak, hogy a modern gondolkodásunk visszatekintve a művészet- és kultúrtörténetben eldöntse, mi melyik kategóriába tartozik – függetlenül attól, hogy a fogalmi különbség létezett-e pontosan azokkal a jelentésmozzanatokkal a mű keletkezésének idején, és hogy vajon a korabeli befogadó hasonló fogalmisággal írta volna-e le. Kézenfekvő

¹¹⁵ A „kultúriparnak és a tömegtermelésnek a piac gazdasági sajátosságai alapján való értelmezése nem világítja meg a tömegkultúra fogalmának homogenizálódását [ez tkp „marxista” olvasat?]. Ezt a minden újradefiniálásában előálló tömörszerű, zárt egységet nem magyarázhatja meg a totális rendszert soha nem alkotó piaci termelés [...] ez éppúgy ideologikus konstrukció, mint a piac abszolutizáló felfogása, és éppenséggel egy másik ideologikus konstrukció, a művészetfogalom önmeghatározásához volt rá szükség. Negatív utópia, amely egy pozitív utópia ellenjátékosa. Löwenthal idézett mondata megfordítható: a művészet ellenfogalma a tömegkultúra, vagyis nemcsak a művészet magyarázza tagadólaga a tömegkultúrát, hanem a tömegkultúra is a művészetet.” (Radnóti 1981, 264)

¹¹⁶ Radnóti 1981, 265-66.

¹¹⁷ Radnóti 2010, 20.

példákat jelenthetnek olyan kiemelkedő alkotók, mint Shakespeare és Bach, akik a szórakoztató és a liturgikus közegben működtek.

Természetesen az ilyen történeti reflexió felvethet további kérdéseket is, egyebek mellett hogy milyen alapon és milyen kritériumok alapján beszélhetünk ilyen alkotók esetében művészetről, ha számukra nem állt rendelkezésre a művészet egységes fogalma. A kérdésre még visszatérünk. Nyilvánvalóan nem problémamentes esztétikai törekvésekről beszélni az említett példákban, azaz olyan alkotók esetében, akik a szórakoztatásban vagy egyházi összefüggésben tevékenykednek. Ekkor ugyanis úgy tűnik, nem tekinthetjük minden további nélkül az esztétikai programot a művészet kritériumának. Világos ugyanakkor, hogy pusztán a szórakoztató kereslet vagy liturgikus igény jelenléte nem zárja ki eleve, hogy az adott szerző egyúttal izgalmas művészi törekvést, esztétikai programot valósítson meg. Egy ilyen esztétikai programot ráadásul nem kell a szerző teljesen tudatosult, kifejezett szándékához kötnünk, elegendő annyi, hogy az „megmutatkozhat” a műben, amennyiben a mű értelmezéstörténete ki tudja azt bontani.

Radnótihoz részben hasonló álláspontot látunk például Steinertnél, aki magasművészet és szórakoztatás különbségének relatív jellegét hangsúlyozza, alapjában véve két érvre támaszkodva: Egyrészt mindig létezett populáris szórakoztatás, másrészt pedig a polgárság saját kitüntetett státuszát törekszik műveltségen alapuló művészet révén igazolni. Kiemeli, hogy a nagyjából kétszáz éves „művészettel” szemben mindig ott állt a „nép-kultúra” vagy „populáris kultúra”, melyet nem magas igényekkel, hanem szórakozás és időtöltés céljából, más rendezvények kísérőjeként, illetve háttereként vetettek be. Steinert szerint viszont az udvari kultúra sem volt feltétlenül művelt, mivel a műveltség az egyház, s különösen a kolostorok ügye volt. Szociológiailag érvel amellett, hogy a felemelkedő polgárság teszi a kultúra meghatározó jegyév a műveltséget, mely státuszigényét semmi mással nem tudja megalapozni: „A „művészet” polgári ekülönülése előtt a művészetek nem kapcsolódtak szükségképpen egy művelt réteghez. Ennek megfelelően a művészetek – amennyiben szakemberek, és nem laikusok művelték – nem szégyelltek, hogy látványosak és vásáriak legyenek. A közönséget oda kellett csalogatni valami szokatlannal és feltűnővel, és úgy szórakoztatni, hogy végig ott maradjon, és a körbeadott kalap elől se térjen ki.”¹¹⁸

A magasművészet és populáris művészet megkülönböztetése a kortárs diszkussziókban nehezen választható el a magaskultúra és populáris kultúra vagy tömegkultúra megkülönböztetésétől. Jelen gondolatmenet is abból indult ki, hogy a

¹¹⁸ Steinert 1998, 119.

magasművészet és a tömegkultúra szembeállítható. A tisztázás nehézségei már a jelenség megnevezésének szintjén kezdődnek. Legalább négy, egymástól független tendenciát nevezhetünk meg, melyek elősegítik a kettő összemosódását. Egyrészt a „tömegkultúra” kifejezés mellett használatos lett a „populáris kultúra”, „népszerű kultúra” (Populärkultur) terminus is. Utóbbiakat többek között Löwenthal írásai nyomán kezdik használni, aki az amerikai kontextusból veszi azt, és a populáris irodalom keletkezési fázisaira vonatkoztatja a modernség küszöbén.¹¹⁹ Másrészt jelentős hivatkozási alapot ad a „tömegkultúra” és „populáris kultúra” megkülönböztetésnek Richard Hoggart munkássága, aki pozitív értelemben törekszik szembeállítani a sajátos „populáris” kultúrát a tömeg termelte „tömegkultúrával”. Harmadszor a huszadik századi művészetfilozófiában és esztétikában visszatérően megfogalmazódott az esztétikum határátlépésének tézise: több, eredetileg nem művészethez kötődő terület esztétizálásáról beszélnek jelentős gondolkodók. E folyamat ad alapot például az életvilág esztétizálására vonatkozó tézisre Jürgen Habermasnál, továbbá táplálja az esztétikai tapasztalat iránti érdeklődést, mely fogalmilag nem előfeltételezi, hogy kizárólag vagy kitüntetett értelemben műalkotásokra vonatkozzon a sajátosan esztétikai tapasztalás. Végül, negyedszer, a szóhasználatot befolyásolja a huszadik század 60-as, 70-es éveitől megfogalmazódó, ún. kulturális fordulat („cultural turn”), amely elmozdulást jelent az elit művészeti tevékenységének vizsgálatától az átfogó, hétköznapi életünket körülvevő kultúra elemzése felé.¹²⁰

A populáris művészet, tömegművészet értelmezésének nehézsége továbbá az eltömegesedés, ami az utóbbi bő száz év kultúrával és művészettel kapcsolatos egyik, ha nem a legfontosabb fejlemény. Az ennek nyomán beálló változások a kultúra vonatkozásában több elnevezést kaptak, melyek eltérő aspektusokra vonatkoznak és más értékelő hangsúllyal bírnak: tömegkultúra, populáris kultúra, kommerciális kultúra. E három megnevezés nem ugyanarra vonatkozik, továbbá mindhárom kifejezés sokértelmű, s így nem csoda, hogy az értelmezők gyakran szkeptikusak egyikkel-másikkal kapcsolatban: „ahogy állunk, a populáris kultúra fogalma virtuálisan használhatatlan, zavaros és ellentmondásos jelentések olvasztótégelye, mely képes félrevezetni a vizsgálódást bármilyen sok elméleti zsákutca felé”.¹²¹

¹¹⁹ Ld. a tágabb összefüggéshez Herlinghaus 2005.

¹²⁰ Ld. Jacobs-Hanrahan 2005, 1-14. Bachmann-Medick eleve többes számban használja a kifejezést („cultural turns”) és több fordulatra bontja: interpretációs, performatív, reflexív/irodalmi, posztkoloniális, transzlációs, téri és képi fordulatokat különít el (Bachmann-Medick 2009).

¹²¹ Ld. Storey 2009, 1; Bennett 1980, 18.

A továbblépéshez szemügre kell vennünk mind a tömegkultúra, mind a populáris kultúra meghatározásait. Abból indulunk ki, hogy tartalmilag indoklásra szorul, mi a hozzáadéka a kultúra tág meghatározásának. Két pontot emelhetünk ki. Egyrészt a 18-19. századi populáris kultúrával kapcsolatban látni való, hogy az elméleti erőfeszítések mindig arra irányultak, amit utóbb magaskultúrának neveznek. Ekkor még egyáltalán nem okoz problémát, hogy egymás mellett létezik az, amit ma tömegkultúrának és magaskultúrának nevezünk, mivel a kortársak számára csak az utóbbi „kultúra”. A populáris kultúra elmélete, mely a tömegkultúra vagy populáris kultúra termékeit kifejezetten kultúrának tekinti, az elmúlt bő fél évszázad terméke. A tizenkilencedik század termeli ki azon mozgalmakat, melyek szorgalmazzák, hogy a kultúra mindenki számára legyen hozzáférhető, s ne maradjon csak arisztokrata kiváltság.

Másrészt a tág kultúrafogalom indoklása tartalmilag kérdéses. Intézményes-diszciplináris szempontból nagyon is érthető, hiszen ezzel kiterjeszthető azon témák és lehetséges vizsgálódási tárgyak köre, ami a kutatás illetékességi körébe tartozik. Egy bizonyos történeti helyzetben elismerhető tudománypolitikai jogossága is. Elképzelhetjük, hogy az 50-es, 60-as években a farmernadrágról képtelenségnek tűnt kultúrtudományi dolgot írti, és ezt a tárgy iránt érdeklődők gondolhatták magaskulturális vaskalaposságnak. Így diszciplínastratégiai szempontból nagyon is érthető a könnyű műfajok bevonása (cirkusz, könnyűzene stb.), ami szolgálhatta a populáris kultúra és popkultúra elismerésének, elismertetésének célját. Ennek elismerése mellett hangsúlyoznunk kell, hogy jelen vizsgálódás tétje fogalmi természetű. Nem állítjuk, hogy létezne „igaz” definíció, így nincs igaz meghatározása a „kultúrának”. Csak többé-kevésbé termékeny meghatározási javaslatok vannak. A gondolatmenetünkkel azt az alapvető nehézséget kívánjuk kiküszöbölni, hogy a túl széles meghatározás nem ad módot a kultúra lényegesen eltérő rétegeinek elkülönítésére.

Nézzük tehát közelebbről a tömegkultúra és populáris kultúra fogalmait. A két kifejezés értelmezésében egyrészt a kultúra kifejezés jelentését kell pontosítanunk, másrészt az szorul magyarázatra, hogyan módosítja a tömegre vagy popularitásra utaló előtag az összetétel értelmét. A tömegkultúra legalább kétféleképpen érthető: egyrészt genitivus subiectivus értelmében a tömeg tekinthető a kultúra alanyának, másrészt a genitivus obiectivus értelmében tekinthető a kultúra a tömegek számára készült képződménynek. Előbbi esetben a kultúrát úgy fogjuk fel, mint amit lényegesen megváltoztatnak az eltömegesedett viszonyok, amelyek között működni kell. Magában az, hogy eltömegesedett viszonyokról beszélünk, ellentétként utal az azt megelőző, nem eltömegesedett viszonyokra, és igényli, hogy a kultúrát e viszonyok között is szemügre vegyük. A megkülönböztetés kézenfekvően

kínálja a minőségi értékelő viszonyítást, tehát akár a hanyatlás, akár a fejlődés sémájának alkalmazását. A populáris kultúra fogalma viszont magába foglal egy szembeállítást, amennyiben mindig valamilyen fogalmi ellenpárral szemben minősül valami a populáris kultúra részének: népművészet, tömegkultúra, domináns kultúra, munkásosztály kultúrája stb. Ennélfogva a populáris kultúra kontrasztfogalom.¹²²

Mint fentebb láttuk, a latin *cultura* utódaként modern nyelvekben megjelenő kifejezés többféleképpen használható. Az eredeti, *coleo* igéből (ápolok, gondozok; kultikusan tisztetek) származó kifejezés világosan utal az emberi megmunkálás, formálás jelentésszínvonalára. A kultúra legtágabb fogalmában a mai napig az artificialitás, az emberkéz alkotta jelleg mozzanata a meghatározó, s ez szolgál háttérként a „kultúra” kifejezés pusztán leíró használatához, amely minden emberkéz alkotta tárgyi összefüggést – például egy törzs által készített házak, fegyverek, edények összességét – kultúrának nevez. Hasonlóan tág kultúrafogalom körvonalazódik Ortega y Gasset pregnáns jellemezésében, amely kultúrának tekint minden ember által formáltat, legyen az mesterségesen létrehozott materiális dolog, vagy nem anyagi szokás, szabályrendszer: „Mi más a kultúra, mint konvenció? Az őszinteség, a spontaneitás kétségtelenül a gorillát jelenti az emberben. Minden más, ami túllép a gorillán, és fölébe kerekedik, nos, az megfontolás, konvenció, műviség”.¹²³

Jelen összefüggésben, ahogy már említettük, ettől a tág fogalomtól eltérően a kultúra kifejezést elsősorban a magas szintű szellemi alkotásokat átfogó sajátos életterületnek tekintjük, és az ilyen kultúra értelmét, motivációját tartom szem előtt. Láttuk Rousseau történetfilozófiai kultúraértelmezését, amely a kultúrát a művivel és mesterséggel azonosítja, s azt a modern civilizáció és egyáltalán a társadalmasodás sajátosságaként rögzíti, megalkotva ezzel egy eredeti természetesség elvesztésének gondolatát, ahogyan az például Schiller naiv és szentimentális megkülönböztetésében is megjelenik.¹²⁴ Ha a kultúra fogalmában a mesterségesre, az emberkéz alkotására helyezzük a hangsúlyt – és a Rousseau-féle értelmezés pusztán egy történetfilozófiai hanyatláskonceptióba helyezi el a műviségként értett kultúrát –, akkor nem vethető fel igazán magasművészet és tömegkultúra szembeállítása. A kultúra magasabb és alacsonyabb rétege egyaránt hanyatlástermék.

A kultúra kifejezés tágabb használatának megjelenése nem szünteti meg annak szembetűnő és zavarba ejtő sokértelműségét. A tárgyalás egyik legalapvetőbb nehézsége, hogy vezérfonalat találjon, amely tartalmilag érdekes és gondolatilag termékeny módon képes

¹²² Storey 2009, 1.

¹²³ Ortega y Gasset 2000, 75.

¹²⁴ Schiller 2005.

szervezni a sok irányba és sok jelentéssdimenzió mentén széttartó nyelvhasználatot. Storey idézi Raymond Williams meglátását, melynek értelmében a kultúra kifejezés lehet az egyike az angol nyelv kettő vagy három legbonyolultabb szavának.¹²⁵ A populáris kultúra elemzésének nehézségét jól szemlélteti, ahogy Williams tagolja a kifejezés három jelentését. Kultúra jelenthet elsőként „az intellektuális, szellemi és esztétikai fejlődés egy általános folyamatát” (nagy filozófusok, nagy művészek, nagy költők), vonatkozhat továbbá „egy sajátos életformára, akár népére, akár korszakra vagy csoportra”, s ekkor nem csak szellemi és esztétikai tényezők jönnek szóba, hanem írásbeliség, szabadidő eltöltése, sport, vallási események. Végül Williams elkülöníti „az intellektuális és különösen művészi tevékenység műveit és gyakorlatait”, ahol ez főként szövegekre, tevékenységekre vonatkozik. Williams nem figyel fel arra, hogy az első és a harmadik értelemben vett kultúra összefügg: nagy művészeket a nagy művek definiálják, melyeket létrehoznak. Összevonva ezt a két jelentést, a felosztás voltaképpen két aspektusra vezethető vissza: kultúra mint magasrendű szellemi termékek foglalatja versus kultúra mint egy embercsoport életformája és tevékenységei általában véve, beleértve szabadidőt, munkavégzést stb. Az utóbbi értelemben véve a kultúra kifejezés pusztán leíró: egy indián törzsnek, a középosztály fiataljainak ugyanúgy kultúrája van, mint a nagy civilizációknak.¹²⁶ Átfogó értelmében és neutrálisan leíró jellegében ez a szóhasználat a szociológiában és antropológiában bevett felfogást tükrözi, melynek értelmében minden társadalmat kultúrának nevezhetünk, és sajátos hitei, meggyőződései, gyakorlatai, termékei, művei gyűjtőneveként beszélhetünk kultúráról. Ezzel a megkülönböztetéssel visszajutottunk a kultúra már bevezetőben megállapított kétértelműségéhez, nem lett viszont világosabb, hogyan kellene a „populáris” jelzőt értenünk.

Storey hívja fel a figyelmet Williams felosztásával kapcsolatban arra, hogy a „populáris kultúra” kifejezés használata voltaképpen a második és harmadik jelentés irányba mutat, hiszen a második értelemben nevezhetünk meg sajátos tevékenységeket (szabadidő), míg a harmadik jelentés felől nézve beszélhetünk szappanoperákról, popzenéről és képregényekről. Figyelembe véve az említett összevonást látható, hogy a populáris kultúra vagy tömegkultúra besorolásánál nem egyértelmű, hogy életformaszerű tevékenységekről vagy mérsékelt szellemi tartalmú termékekről akarunk beszélni. Ezzel viszont a szóhasználat szintjén megragadható egy olyan különbség, amely jelen gondolatmenetben

¹²⁵ Storey 2009, 1.

¹²⁶ Tág értelemben vett kultúra és civilizáció jelentésének hasonlóságához és a német hagyományban való megkülönböztetéséhez ld. Müller-Funk 2006, 10-11.

fontos szerepet tölt be, nevezetesen a szórakozást és lazítást szolgáló, kikapcsolódás-jellegű tömegkultúra és a koncentrációt igénylő magaskultúra.

Tanulságosan fejti ki a kultúra négy eltérő fogalmát Schmidt-Lux, Wohlrab-Sahr és Leistne, elsősorban a kultúrszociológia lehetséges meghatározásaira koncentrálva.¹²⁷ Kultúrán érthetjük először is a természet ellenfogalmával szembeállítva az ember „második természetét”, és ekkor a szociológia *eo ipso* kultúrszociológia. Másodszor felfoghatjuk a kultúrát a társas jelenségek értelmeként, jelentéseként, s ekkor a kultúrszociológia a társas, társadalmi értelem elemzése lesz. Harmadszor jelentheti a kultúra, sokkal szűkebb értelemben véve, sajátos kulturális területet, mezőt, melyet elhatárolhatunk más társas és társadalmi területektől (gazdaság, politika, tudomány, médiumok, vallás stb.). Végül negyedszer a kultúra a társadalmasodás, közösségképzés meghatározott formája, mely gyakran valamiféle mássággal szemben alakul ki. A kultúrszociológia így a kultúra kialakításának mechanizmusait vizsgálja.

A jelen gondolatmenet szempontjából legizgalmasabb harmadik fogalomhoz kapcsolódva említik a szerzők Jeffrey Alexander és munkatársai által kidolgozott „esztétikai kultúrakoncepciót” (aesthetic conception of culture), mely az USA-ban uralkodó kultúrszociológiával (sociology of culture) szemben új megközelítésre törekszik (cultural sociology). A szembeállítást így fogalmazzák meg:

„Sokkal mélyebben érintve a kulturális fordulat által, a kulturális szociológia arra törekedett, hogy tág értelemben újfogalmazza a szociológiát egy interpretáció-és-magyarázat vállalkozásként ahelyett, hogy szűk empirikus eredményeket magyarázzon „kulturális dolgokkal” kapcsolatban. A kulturális szociológus számára a jelentés hajtja a társas élet egészét. A kulturális szociológusok ezért nem korlátozták figyelmüket a kultúriparokra, hanem ehelyett a politikát, vallást, társadalmi mozgalmakat, a faji kérdést, a civilkurázst és más társadalmi folyamatokat vizsgáltak – mégpedig egy kulturális perspektívából”.¹²⁸

Megközelítésünk számára ez a szociológiaintern szembenállás kevésbé jelentős; lényeges viszont az elhatárolás lehetősége. Smith-Loux és munkatársai kiemelik, hogy a kulturális terület szociológiai elemzése gyakran kutat társadalmi különbségeket és strukturálódásokat a kulturális gyakorlatok mögött, rámutatva, hogy határmegvonások és társulások, hierarchizálódások és egalizálódások csoportok, osztályok, generációk között a kulturális

¹²⁷ Schmidt-Lux–Wohlrab-Sahr–Leistner 2016, 15-24.

¹²⁸ Idézi Schmidt-Lux–Wohlrab-Sahr–Leistner 2016, 26.

gyakorlat közegében mennek végbe, néha azok általa szentesítve, esetenként megkérdőjelezve.¹²⁹

Lényegében hasonló eredményre jut Wolfgang Müller-Funk is, aki a következő rétegeket javasolja elkülöníteni a „kultúra” kifejezés használatában.¹³⁰ Egyrészt a kultúra jelenti a természet ellenfogalmaként az emberi létezés átfogó egészét. Másrészt kultúrának nevezhetjük a szimbolikus formák és habitualizált gyakorlatok összességét. Végül kultúra jelentheti azt a zárt rendszert, melyet a műalkotások és a rájuk vonatkozó diskurzusok, események alkotnak.¹³¹ Müller-Funk kiemeli, hogy a korai és késői huszadik század mediális forradalmi ráirányították a figyelmet a kultúra történéseinek medialitására: tehát arra a tényre, hogy emberi életünket már mindig is szimbolikusan közvetített világban éljük. Jel, hang, írás, piktogramm, „kép” alkotják a valóságalkítás formáit, melyek a világban való létezésünket feltárják és tevékenységünket irányítják. Müller-Funk főleg ebben az átalakult szemiotikai perspektívában látja a mai kultúraelmélet fő különbségét elődeihez képest: a kulturális fordulat – nyelvi, mediális, ikonografikus „fordulatával” – visszavezethető a késői Cassirer antropológiai alapállítására, melynek értelmében az ember szimbolikus közvetítésre utalt élőlény. Összefüggésünkben főleg Müller-Funk azon törekvése érdekes, hogy a „kultúra” szűk fogalmát megadja, és ehhez képest bontsa ki a kulturális fordulat további rétegeit. A kulturális fordulat ehhez kapcsolódóan egyrészt a szűkebb értelemben vett kultúra kitágítása a populáris kultúrával, filmmel, médiumokkal, másrészt felértékelése a tág értett, praktikákkal, készségekkel, artefaktumokkal azonosított kultúrának. Végül e két jelentéstől elhatárolja a kultúra átfogó egésznek tekintett jelentését, amely már csak a természettel áll szemben.

A „popkultúra”, „populáris kultúra” kifejezés jelentésében utal a népszerű és népszerűsége törekvő kultúrára, amit kézenfekvő a népies kultúra hagyományosan meglévő jelenségeire vonatkoztatni. Harsány, erős effektusok, látványosság, közvetlen érzékiség stb. jegyeivel minél szélesebb körben és minél kevesebb előképzettséget feltételezve sikert elérni, valahogy így fogalmazhatjuk meg a vándorszínészek, komédiások hozzáállását. Ezzel körvonalazódik egy sajátos típusú igény, mely többé-kevésbé világosan elkülönül a

¹²⁹ Uo., 22. A szerzők nem mulasztják el hozzátenni, hogy a határmegvonás, társulás és stilizálás nem csak a kultúra közegében zajlik.

¹³⁰ Müller-Funk 2006, 3-9.

¹³¹ A kultúra szűkebb fogalmáról ezt olvashatjuk: „Egészen kicsiben a kultúra jelentheti azt a szektort, melyet szociológiailag szociális mezőként vagy kultúrtudományosan talán szimbolikus térként nevezhetnénk meg. Átfog egy szegmenst, egy meghatározott társadalom többé-kevésbé differenciált szektorát, a művészetek világát a rendezvényeikkel és a médiumokban neki megfelelő szektort (feuilleton, kultúrműsorok). E szektornak nagyon sajátos törvényei és játékszabályai vannak, és elhatárolódik más területektől [...]. Ez a társadalmi részrendszer bővíthető, ha a populáris kultúra és a kommersziális film területét mint tömegkulturális, a „magaskultúra” ellen irányuló, szubkulturális rendszert ragadjuk meg ebben a „művészet-kultúrában.” (Müller-Funk 2006, 5)

műélvezethez kapcsolt művészettől. Mindkettőt elkülöníthetjük azonban a népművészettől, mely döntően a művészet intézményes formáitól függetlenül alakul ki.¹³² Ide tartozik az a megfontolás is, hogy a modern értelemben vett szórakozás és szórakoztatás könnyen beláthatóan nagy létszámú kereslethez, azaz a városhoz és városiasodáshoz köthető.¹³³

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” jelzöt.¹³⁴ Gondolatmenetünk céljainak tökéletesen megfelel, hogy mellőzzük a leértékelő jelzöt, hiszen feladatunk nem értékelő jelzők tulajdonítása, hanem a teljesítményben jelentkező lényegi különbség felmutatása. Noël Carroll javasolta a tömegművészet kifejezés előnyben részesítését a populáris művészet helyett, mert utóbbit történetietlennek tartja, akár az alsó társadalmi osztályok, akár a legszélesebb körben kedvelt művészet értelmében vesszük. Bármelyik értelemben véve ugyanis minden kornak van populáris művészete, míg a tömegművészet csak a fejlett ipari társadalmakban, bizonyos technológiai fejlettség mellett lehetséges, mivel a tömeges fogyasztásra előállított művészetet nevezi tömegművészetnek.¹³⁵

Mindazonáltal Carroll maga is elismeri, hogy szoros kapcsolat lehet populáris és tömegművészet között, gyakran az előbbi bizonyos formáiból nő ki az utóbbi. „*Ex hypothesi*, ami elválasztja a tömegművészetet az ahistorikus populáris művészet szélesebb osztályától, az nem más – ahogy a „tömegművészet” címke jelzi –, mint hogy tömegtermelési technológiákkal, hozzák létre és terjesztik őket, olyan technológiákkal, melyek tömegművészeti alkotások példányait képesek elvinni nagyon különböző befogadási pontokra.”¹³⁶ Ennélfogva a populáris kultúrát termékenyen tekinthetjük a hagyományos

¹³² Akad olyan nézet, mely szerint a népművészet a magasművészet leggyakrabban észrevétlen altalaja: „az ismert magaskultúrák mindegyike népi kultúrán alapult, csak éppen a kultúrtörténészek ritkán méltatták figyelmükre az utóbbit. A kettő között az a fő különbség, hogy míg a magaskultúra az alkotók állandó versengése közepette örökös változásban van, a népi kultúra nagyon szívós, szokásrendjét évszázadokon át fenntartja. Ez a kettősség még a 19. században is erősen érvényesült, ámbar ekkorra már a kettő közé egy harmadik ékelődött, lényegében a magaskultúra lesüllyedt elemeiből. A magaskultúra e népszerű változatának skálája a közhelyes reprodukciótól a tömegkonfekción át a tetszetős giccsig terjed. A 20. században a népi kultúrát szinte teljesen elnyomta ez a harmadik kultúra, a változhatatlan népi hagyomány helyébe gyorsan változó divatok léptek. A sláger példázza legjobban ezt a változékonyságot, az egész világ hangos tőle, aztán úgy elfelejtik, mintha sose lett volna. Óhatatlanul kifejlődött a köztes *middlebrow* kultúra, amely a legmagasabbra tekintett ugyan, de kielégítette a népi kultúrára jellemző állandóságigényt is.” (Gelfert 2005, 200-201)

¹³³ Von der Dunk szerint a népművészettel kapcsolatosan az urbanizálódás és szekularizálódás folyamata a döntő, s ezért a népművészetről megállapíthatja, hogy az egyszerűen visszaszorul (von der Dunk 2004).

¹³⁴ Ld. ehhez Cruz – Guins 2005, 1-18; Herlinghaus 2005. Shusterman joggal jegyzi meg, hogy már a szóhasználat tükrözhet értékelést, mivel „populáris művészet”-ről beszélnek a rokonszenvezők, „tömegművészet”-ről az ellenzők (Shusterman 2009a)

¹³⁵ Carroll 1997.

¹³⁶ Uo., 189.

művészetfogalom örökösének, de csak meghatározott szempontból, mégpedig az időtöltés, szórakozás aspektusa felől.¹³⁷ Az időtöltés szempontjának érvényesítése magyarázatot egy további bonyolító tényezőre: a populáris kultúra számos diszciplína tárgya, mivel szociológia, zenetudomány, kommunikáció, média, filmtudomány, történelem, közgazdaságtan stb. egyaránt foglalkozhat e témákkal.¹³⁸

A Cultural Studies szerzői, akikről később részletesen lesz szó, tág leíró értelemben használják a populáris kultúra kifejezést: amit az angol munkás fiatalok szabadidejükben tesznek, azt nevezzük kultúrának, mégpedig úgy, hogy nem fogalmazunk meg erről értékelő állítást. Hebdige-nél például nagyon tág értelmű „populáris kultúra” fogalmat találunk, mely mesterséges tárgyak halmazát fedi le: filmeket, felvételeket, ruhákat, tévéműsorokat, közlekedési módokat stb.¹³⁹ Máshol Stuart Hall úgy fogalmaz, hogy a kultúra tág értelemben nem más, mint „a világ számtalan társadalmilag megalkotott, elrendezett és alkalmazott szimbolikus és materiális szempontja”.¹⁴⁰ Így tömegkultúra lesz minden, ami nem természettől fogva létezik, beleértve tevékenység- és mozgásformákat, valamint szabályrendszereket is.

A populáris kultúra kifejezés részben támaszkodik a pop-art kifejezésre. Utóbbit megalkotója, Lawrence Alloway olyan jelenségekre érti a kifejezést, melyek egyáltalán nem állnak nyilvánvaló rokonságban azzal, amit hagyományosan művészetnek nevezünk: „rövidített utalás a populáris kultúra – televízió, magazinok, film, reklám – egyre fokozódóan uralkodó módozataira és elemeire”.¹⁴¹ A pop art fogalmát a brit *Independent Group* művészei vezetik be a köztudatba, mégpedig nem saját műveikre, hanem Hollywood populáris kultúrájára. Ugyanakkor saját művek is – például Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* című, 1956-os kollázsa – népszerűsítik a populáris kultúra elemeit. Alloway felsorolásából viszont egyedül a filmet fogadták el – jóllehet heves viták után – egyértelműen művészeti ágnak. Egyesek még a populáris jelzőt is fenntartásokkal kezelik, mint például Richard Shusterman, aki azt javasolja, hogy a populáris művészetet különböztessük meg a tömegművészettől, mert nem minden populáris műfaj törekszik a legnagyobb elérhető nézőszámra. Így bizonyos, a kultúra főáramával szembenálló műfajok,

¹³⁷ Maase 1997, Steenblock 2008.

¹³⁸ Cruz – Guins 2005, 2. Dominic Strinati (2004, 1. fej.) részletesen kitér populáris kultúra és tömegkultúra különbségére, miközben a „populáris” jelző jelentéseit is tisztázza.

¹³⁹ Hebdige 1988, 47. (idézi Strinati 2004, xiv).

¹⁴⁰ Hall – Grindstaff – Ming-Leung 2010, 5.

¹⁴¹ Ld. Herlinghaus 2005.

mint például a rap, a heavy metal, tekinthetők populáris művészetnek, de nem kell tömegművészetnek tekintenünk.¹⁴²

A populáris kultúra fogalmának markáns kidolgozását látjuk a Susan Sontag munkáiban megfogalmazott¹⁴³ és többek között Leslie Fiedler által felvett „új szenzibilitás” (new sensibility) fogalmára építve. A szóban forgó szenzibilitás egyik fő tényezője a klasszikus modernista avantgárd kanonizálódása elleni lázadás, mely tiltakozik a modernizmus klasszicizálódása, múzeumi és akadémiai elismertsége ellen, aminek keretében a fejlett kapitalista világ magaskultúrájaként ünneplik. Az új szenzibilitás nézőpontjából a klasszikus modernség művei elvesztették botrányos, bohém, polgárpukkasztó erejüket, már nem képesek sokkolni és visszataszítani a középosztályt és polgárságot.¹⁴⁴ Jameson ebben látja a posztmodern kialakulásának lehetséges magyarázatát: „Bizonyosan ez az egyik legmeggyőzőbb magyarázat magának a posztmodernizmusnak a megjelenésére, mivel az 1960-asok fiatalabb generációja ekkor konfrontálódik a korábban ellenzéki modern mozgalommal mint holt klasszikusok egy készletével”.¹⁴⁵

A popkultúra koncepcióját Susan Sontag a klasszikus kultúrafogalom elutasítására építi, mégpedig egy olyan új érzékelőképesség és érzékenység következményeként, mely szemében „a ’magas’ és ’alacsony’ kultúra közti megkülönböztetés egyre kevésbé tűnik értelmesebbnek”.¹⁴⁶ Az 1950-es, 60-as években az angol és amerikai pop art elutasította magasművészet és tömegkultúra kategorikus megkülönböztetését. A klasszikus művek összességéként értett kultúra fogalma helyett (Arnold: „the best that has been thought and said”) Williams társadalmi kultúradefinícióját tartja szem előtt, és egy egész életformaként érti azt.¹⁴⁷ Következményként bizonytalanná válik, mi tartozik művészethez: „a második világháború utáni időszak késői fázisában az újdonságok szélsőségei és a művészi újítások sűrűsége elkezdte felborítani a fennálló fogalmi kereteket. Vitathatatlanul a legvitatottabb fejlemény részét képezte a kommerciális művészeti formák bevonása a szépművészeti múzeumokba és a korábban rossz hírű, javarészt kommerciális zenei formák, mint például a dzsessz, bekerülése a koncerttermek lényegileg tekintélyes helyszíneire.”¹⁴⁸

¹⁴² Shusterman 2009b.

¹⁴³ Sontag 1966, 296.

¹⁴⁴ Storey 2009, 182ff.

¹⁴⁵ Jameson 1984, 56. A posztmodern születését Jameson valamivel később arra vezeti vissza, hogy a modernizmus klasszikusai eltolódtak egy ellenzéki pozícióból egy hegemoniális pozícióba, meghódították az egyetemet, a múzeumot, a galériahálózatot.

¹⁴⁶ Sontag 1966, 302.

¹⁴⁷ Storey 2009, 183.

¹⁴⁸ Zohlberg 2005, 115.

Hangsúlyoznunk kell, hogy a Sontag és Jameson kifogásolta folyamat nem a populáris kultúra termékeinek sajátos teljesítményét érinti szól, hanem kizárólag ellenpólusként vonatlozik azokra. Mivel az eredetileg sokkoló, polgárpukkasztó avantgárd művek már a magaskultúra aurájával vannak körülvéve, ezért tűnnek a tömegkultúra bizonyos termékei érdekesnek. Ha Jameson jellemzése helytálló, akkor az új szenzibilitás nem a tömegkultúra önmagában vett felértékelése, hanem a klaszicizálódott modern avantgárdhoz háttérre előtt és ahhoz képest megy végbe. A popkultúrától az innovatív polgárpukkasztást várja, melyet az avantgárd már nem képes nyújtani. Még azt sem túlzás állítani, hogy a pop art képviselői nem is feltétlenül igazolják, hogy amit elvárnak a tömegkultúra termékeitől, azt ezek az objektumok ténylegesen képesek nyújtani. Bárhogy álljon is a dolog, a pop art elgondolása nem ad kellő meghatározást arról, mit tartana művészetnek (túllépve a magasművészet és tömegkultúra szerinte tarthatatlan ellentétén), ahogy azt sem világítja meg azt, mi választja el a tágan értett kultúrát mindattól, ami nem az. Ha a kultúra részét képezi a popzene és a reklám, akkor mi nem tartozik hozzá? Hasonló nehézséget látunk igényesebben kifejtett koncepciók esetében is: Márkus György kétféle kultúrát különböztet meg, melyek között viszont nem lehet szubsztanciális különbséget megfogalmazni.¹⁴⁹ Márkus álláspontjáról nézve a magaskultúra és a tömegkultúra között csak a terjesztés végső piaci mechanizmusai alapján tehetünk különbséget. Az eladási, értékesítési helyeken válik el egymástól a kétféle termék, s ez egyúttal jelzi az elválasztás bizonytalanságát is.¹⁵⁰

A popkultúra újabb felfogásaiban háttérbe kerül a kialakulásakor meghatározó ellentét a művészeti avantgárddal. Többen vélik úgy, hogy a tömegkultúra a huszadik század 60-as, 70-es éveitől kezdve azt a mindenütt jelenlévő alapszintet alkotja, mely mindenki számára kiindulópont, még a magasművészet elit fogyasztója számára is.¹⁵¹ Pregnáns megfogalmazást olvashatunk Steenblocknál: „Mindenekelőtt a populáris [das Populäre] formálja hétköznapi világunkat, és már régóta rögzült a kulturális dimenzió [das Kulturelle] új színtereként.”¹⁵² Steenblock szemében a „pop” átfogja az emberi létezés területeit, újrendezi azokat és szédületes bőségben képezi vágyaink, fantáziáink, értelemigényeink és érzéseink kollektíve

¹⁴⁹ A Lukács-tanítvány Márkus már mestere gondolkodásában is a kultúra kérdését látja alapvetőnek: „A kultúra volt Lukács életének „egyetlen” gondolata. Lehetséges-e kultúra ma? – E kérdés megválaszolása, s egyben az, hogy tevékenységével hozzájáruljon e lehetőség megteremtéséhez vagy megvalósításához – egész életének központi célkitűzése volt.” (Márkus 1977, 102; Márkus 2017c, 657).

¹⁵⁰ Márkus koncepciójához kapcsolódik Bagi Zsolt (Bagi 2017, 93-96).

¹⁵¹ Maase 1997, Steenblock 2008.

¹⁵² Steenblock 2008, 207. „A Pop megalapoz [...] egy új platformot, mely a hagyományos művészetet és „magaskultúrát” egyre inkább visszaszorítja abban a minőségében, hogy az emberek számára egy „köztes terület” legyen, s ezzel fogalmi keretet alkot az „első kereszténység utáni, egyetemes kultúra” számára” (Steenblock 2008, 209).

alkotott, de folyton változó projekciós mezőit.¹⁵³ Nyilvánvalóan a „pop” kifejezés ilyen tág használata valamelyest terméketlen, hiszen elveszíti elhatároló képességét: ha minden pop, akkor semmi sem az. Ki kell azonban emelnünk az életvezetés és hétköznapi orientáció megfogalmazódó mozzanatát. A tömegkultúra betájolja korunk emberét – és ez a pont még nyilvánvalóbbá válik, amikor Steenblock a szex, pop és pénz hétköznapi civilizációnkat uraló hármass csillagzatáról beszél.¹⁵⁴

Érdemes külön megjegyezni, hogy az amerikai hétköznapiakat illetően sajátos helyzet alakult ki már az ötvenes évektől kezdődően. Ekkortól beszélhetünk ugyanis egy széleskörű, tömegkultúraként jellemezhető környezetről, melynek alapvonásai a „populáris kultúra” címszóval a következőképpen írhatók le:

„E modern nemzetben létezett egy nagy általánosságban osztott vélekedés, hogy új korszak kezdődött, egy új életformát hagytak jóvá és szabtak meg visszavonhatatlanul. A kommerciális szórakozások robbanása, amit széles körben „tömegkultúrának” neveztek, olyannyira uralta Amerikát, hogy a népesség az éves GNP hetedét szórakozásra költötte. Ráadásul megjelent a televízió, az évtized végére már az amerikai otthonok kilencven százalékát díszítve, és gyorsan a *TV-műsort* tette a nemzet legnépszerűbb hetilapjává. Egyetlen vetélytársa a *Reader's Digest* volt, mely az ötvenes években híres volt az irodalmi klasszikusokról adott tömörített változatok miatt. Amikor a rádióhullámok beteltek szappanoperák, egyszerű vicces show-k és fehér külvárosban zajló sitcomok állandó sugárzásával, Hollywood öntötte a túlárado musical-eket, erőszakos western-eket és látványos kosztümös drámákat, melyek tükrözték a politikai témák iránti érdeklődés megcsappanását. A modern élettel foglalkozó filmek általában úgy ábrázolták az amerikaiakat, mint akik egy hatalmas, harmonikus fogyasztói paradicsomban élnek, boldog, fehér, középosztálybeli, komoly problémáktól mentes családok között.”¹⁵⁵

A tömegkultúra értelmezésének fogalmi nehézségei közé tartozik egyrészt az alá besorolt jelenségek sokfélesége és heterogenitása, másrészt az, hogy közülük egyeseknek nincsen magasművészeti megfelelőjük: látványsport, tánczene, rádió, televízió, varieté (Music Hall), cirkusz biztosan ilyenek, a plakátok, reklám pedig valamiféle keveréket alkotnak. A jelenségeket „könnyű műfajok”, népszerű műfajok névvel is jelölik a huszadik század első felében, ami következik abból, hogy ekkoriban válnak nagyon elterjedtté (általában Angliából

¹⁵³ Steenblock 2008, 211.

¹⁵⁴ Uo.

¹⁵⁵ Lewandowski 2013, 87.

kiindulva¹⁵⁶): a korabeli kabaré, varieté, cirkusz és operett műfaji kultúrája, a detektív- és ponyva-, valamint folytatásos tárcaregények (németül használatos a „Trivialliteratur” kifejezés is).

A tömegműmediumok, mint televízió, rádió, „tömegjellegét” eközben legalább kétféleképpen gondolhatjuk el. A tömegesség erősebb fogalmához hozzátartozna, hogy valamit egyszerre, egyidejűleg sokan néznek, szemlélnek, hallgatnak. Ilyen elképzelés lebegett Walter Benjamin szeme előtt, amikor a filmet új, közösségi befogadási formaként értelmezte. A tömegesség lazább fogalma ezzel szemben azt jelenti, hogy valamit sokan néznek, szemlélnek, hallgatnak, de nem feltétlenül ugyanakkor. Kézenfekvő, hogy mindkét esetben valamilyen tartalmi közösséget, megosztott témát jelent az, ami széles tömegek számára jelen van (pl. sztárokról nem beszélhetünk, amíg nincs széles körű ismertség¹⁵⁷). A mediális kínálat sokszorozódásával, például a tévécsatornák sokasodásával, eltűnik a tartalmi egységesség, minden rétegnek megtalálja rádióit, tévéit, s ezzel visszafragmentálódás megy végbe.

Nem meglepő, hogy a tömegkultúra és sajátos formái radikálisan kritikus elképzeléseket váltottak ki. Paradigmatikus Dwight Macdonald munkássága, aki több dolgozatot szentelt a populáris kultúra kérdéskörének (és 1960-as *Masscult and Midcult* című dolgozatában nem két, hanem három szintjét különböztette meg a kultúrának). „Néha „populáris kultúrának” nevezik, de úgy gondolom, a „tömegkultúra” pontosabb kifejezés, mivel megkülönböztető jegye, hogy kizárólag és közvetlenül tömeges fogyasztásra szánt árucikk, mint a rágógumi. Végül is a magaskultúra műve csak időnként népszerű, bár ez egyre ritkább.”¹⁵⁸ MacDonalddal szerint a tömegkultúra belátható történeti okokból ível fel, mivel a demokratizálódás folyamata és a közoktatás elterjedése felszámolta a felsőbb osztály kulturális monopóliumát. Az üzleti gondolkodás jövedelmező piaci lehetőségeket pillantott meg az új, tömeges kulturális igények kielégítésében, és az technológiai fejlődés lehetővé tette a könyvek, folyóiratok, képek, mozik, zene és bútorok olcsó előállítását.¹⁵⁹

MacDonalddal felveti azt is, hogy a tömegkultúra bizonyos mértékig a régebbi népművészet folytatása, ami az ipari forradalomig az egyszerű emberek kultúráját alkotta. Mindazonáltal a különbségek alapvetőbbek, mint a hasonlóságok. Ahogy Horkheimer és Adorno is hangsúlyozza, a népművészet alulról növekszik, spontán, autochton kifejeződése a

¹⁵⁶ Ld. Maase 1997, 79-89.

¹⁵⁷ Jellemző módon a kultúrapiar koncepciójában Horkheimer és Adorno nyomatékosan kitér a „filmszillag”, a „sztár” jelenségére.

¹⁵⁸ MacDonalddal 2005, 38.

¹⁵⁹ Uo., 38-9.

népnek, melyet maguk az emberek a magaskultúra befolyása nélkül bontakoztatnak ki. A tömegkultúrát ezzel szemben felülről kényszerítik a tömegekre, és üzletemberek által alkalmazott szakemberek készítik, úgyhogy a közönség passzív fogyasztó, részvételi lehetősége arra korlátozódik, hogy vásárol, vagy nem vásárol. „Röviden, a *giccs* urai kizsákmányolják a tömegek kulturális igényeit annak érdekében, hogy nyereségre tegyenek szert és/vagy fenntartsák osztályuralmukat. [...] A népművészet a nép saját intézménye volt, saját magánkertje fallal különült el uraik magaskultúrájának nagy, formális parkjától. De a tömegkultúra ledönti a falat, és bevonja a tömegeket a magaskultúra lealacsonyított formájába, s így a politikai uralom eszközévé válik.”¹⁶⁰

Guy Debord a spektákulum vezérfogalmával teszi témává a tömegkultúra passzív befogadási mintázatát.¹⁶¹ A „Sztuacionista Internacionálé” néven jelentkező avantgárd művészek és teoretikusok kiinduló tézise szerint a televízió széles elterjedtsége két következménnyel jár: egyrészt a valóság feloldódik pusztá képekben, prezentációkban, másrészt a néző szelleme láthatatlan fantomként bolyong a képek között. Debord amerikai szociológusok vizsgálódásaihoz kapcsolódik, akik a szórakoztatáskínálat által uralt szabadidőt és a passzív fogyasztás egyre növekvő jelentőségét mutatják ki, miközben mértéktelenül felfokozza e bírálatot.¹⁶² Központi fogalma a spektákulum, mely összefoglalja az elidegenedés, izolálódás és passzivitás kritikáját. Érdekes megemlíteni, hogy Debord – a sztucionistákkal összhangban – az üres konzummal szembe próbál állítani intenzív szituációkat, melyek a régi ünnepek modern változatai lennének, átfogó, eksztatikus részvétellel. E teoretikusok célja ilyen szituációk létrehozása, és evégett kutatják utcák, terek, negyedek hangulati hatását.

Összegzésként megállapíthatjuk a populáris kultúra és a tömegkultúra kifejezések közös hiányosságát: jellemző módon még hozzávetőleg sem határolják el a kulturális termékeket a mesterségesen megalkotott emberi világ más termékeitől. Mind a tömeges, mind a népszerű jelző pusztán csak arra utal, hogy nagyszámú nézőt, fogyasztót kell tipikusan az adott termékekhez gondolnunk. Ráadásul egyesek, mint például Steenblock, a „pop” és „populáris” kifejezést nagyon tágan értik, megtéve azt a jelenkor alapvonásának.¹⁶³ Ezzel a fogalomhasználattal viszont a főnév és a jelző is elveszti megkülönböztető erejét. Mindezek

¹⁶⁰ MacDonald 2005, 39-40. Lásd ehhez Lewandowski 2013, 87-114, valamint a Masscult és Midcult megkülönböztetéshez uo., 115-133.

¹⁶¹ Debord 1967/2006.

¹⁶² Hecken 2007, 89.

¹⁶³ Steenblock 2008, 212.

alapján kirajzolódik előttünk a feladat, hogy a tömegtársadalom és tömegkultúra fogalmát pontosabban próbáljuk körüljárni.

1.4 Tömegtársadalom és a tömegkultúra

A tömegművészet és tömegkultúra kifejezések, mint láttuk, elsősorban a tizenharmadik század óta megjelenő, széles körben hozzáférhető művészeti formákra vonatkoznak, melyek a hagyományosan létező művészetekhez képest a társadalom nagyobb része számára tette lehetővé művek megismerését és fogyasztását. A tömegkultúra tágabban utal olyan jelenségekre, melyeket széles körben jutnak el a társadalom tagjaihoz, és nem feltétlenül van magasművészeti előfutárak vagy megfelelőjük (látványosság, ritkasággyűjtemények, cirkusz, kabaré, varieté, táncsemények, sportesemények, televízió). A tömegkultúra így világosan az időtöltés- és látványosságformák kategóriájához kapcsolódik, mégpedig oly módon, hogy e formák egyre inkább a művészetfogyasztás mellé sodródnak és ahhoz sorolódnak.

A tömegtársadalom jelentősége témánk szempontjából nyilvánvaló. Kevésbé világos azonban, hogy a művészet és kultúra elemzése szempontjából mit is jelent pontosabban a tömegtársadalom és a tömegesedés. Az itt felmerülő szempontok egyike bizonyosan az a jellemző, hogy műalkotások és kulturális termékek sokak, sőt tömegek számára válnak hozzáférhetővé, ahogy erről már volt szó.¹⁶⁴ Nyilvánvalóan széles rétegek, nagyobb tömeg számára nem lehet olyan kulturális termékeket gyártani, mint egy relatíve sokkal kisebb létszámú arisztokráciának, vagy anyagilag és képzettségében privilegizált polgári rétegeknek. A tömegtársadalom művészete és kultúrája tehát első közelítésben a művészet és kultúra átalakulását, differenciálódását jelenti a tömegesedett társadalomban. Két aspektus kézenfekvően elkülöníthető: egyrészt a művek, termékek nagy számban készülnek, s ezzel a tömeges termelés alakítja legtöbbször negatívnak gondolt módon a tömegkultúra termékeit. Másrészt a tömegek alkotják azt a közönséget, melynek igényeihez az alkotók igazítják legtöbbször leegyszerűsítőnek, lealacsonyítónak gondolt módon a termékek létrehozását.

Utóbbi szempontot kiegészíthetjük azzal az előfeltétellel, mely az egyén oldalán jelenik meg: a kultúrával való foglalatosskódás elemi szinten feltételezi a rendszeres, nagyobb mennyiségű szabadidőt, mégpedig a tömegkultúrára nézve tömeges méretekben. Ebből közvetlenül adódik egyfelől, hogy a potenciális befogadók és fogyasztók tábora mind anyagi

¹⁶⁴ Hartmann 2007, 2. fejt. (Elit és tömeg); Brunkhorst 2004.

lehetőségek, mind képzettség tekintetében kiszélesedik. Másfelől a kibővülő sokaság elkezd véleményformáló erőként értelmezni saját magát, s ez visszahat a művészet megítélésének területére. A tömegtársadalom különböző koncepciói lényeges pontokon eltérnek egymástól; egyetértés mutatkozik viszont abban, hogy a tömegtársadalomnak nevezett képződmény tagjai a korábbinál jóval nagyobb mértékben rendelkeznek szabadidővel.

A tömegtársadalom innen nézve általánosabbá teszi azt a helyzetet, mely előző korokban kivételes helyzetnek számított. Ahogy korábbi korokban előkelők, arisztokraták, jómódú polgárok azzal foglalkozhattak, amihez kedvük volt, úgy a tömegtársadalomban egyének egyre nagyobb köre rendelkezett annyi szabadidővel, hogy annak eltöltése számukra visszatérően felvetődött kérdésként. A folyamat másik, kínálati oldalán kialakulnak és intézményesülnek megfelelő időtöltési lehetőségek, melyek pontosan ezt a formálódó keresletet célozzák anyagi, képzettségi stb. szempontok szerint tagolódva. A mozi, a vidámpark és a sportesemények csak ebben a keretben értelmezhetők.¹⁶⁵ Ahogy társadalomtörténetileg először csak felsőbb rétegek engedhetik meg a szórakozást, úgy válik a általánossá szélesebb körben a tizenkilencedik és huszadik század fordulóján.

Gerhard Schulze *Élménytársadalom* című nagy hatású kötete¹⁶⁶ nyomán úgy írhatjuk le a helyzetet, hogy a polgári társadalom döntő jellemzője volt, hasonlóan a régi rendi Európához, hogy tagjai többségének életét legfőképpen az egzisztenciális szükségletek biztosítása töltötte ki. A szükségletek kielégítése alig hagyott helyet játékokra, kedvtelésekre, szórakozásra és a kultúra termékeinek fogyasztására. Schulze úgy látja, a kultúra szempontjából döntő változás a szabadidő megjelenése a tizenkilencedik században. Arról a fejleményről van szó, hogy a lakosság jelentős részének már nem az a legfontosabb teendője, hogy saját létfeltételeiről gondoskodjon, hanem az, hogy irányt adjon nagyobb mennyiségű szabadidejének és értelmet keressen életének.¹⁶⁷ Ez meglátása szerint ahhoz vezet, hogy sajátos élmények keresése az életnek keretet adó törekvéssé válik. Schulze „élményracionalitásnak” nevezi azt, amikor valaki rendszerszerűen sajátos élményeket keres: „A szubjektum önmaga számára objektummá válik, amennyiben helyzeteket élmények céljából instrumentalizál. Az élményracionalitás az a kísérlet, hogy külső feltételek befolyásolása révén kívánatos szubjektív folyamatokat váltsanak ki. Az ember saját szubjektivitásának menedzsere, saját belső életének manipulátora lesz.”¹⁶⁸

¹⁶⁵ Maase 1997, 79-103.

¹⁶⁶ Schulze *Erlebnisgesellschaft* című könyvéhez ld. Volkmann 2007.

¹⁶⁷ Fontos párhuzamként említhetjük Charles Taylor diagnózisát, aki szerint az „élet értelmének” kérdése különösen élesen a reformációtól kezdve merül fel, addig ez nem igazán kérdés (Taylor 1989).

¹⁶⁸ Schulze 1992, 40.

A mai társadalomra is alapvetően jellemző, hogy tagjainak többsége számára nem a hiány és szükség meghatározó, hanem nagy mennyiségben áll rendelkezésére szabadon alakítható idő, amit tetszőleges tartalommal tölthet meg.¹⁶⁹ Mindez azonban csak feltétele annak, hogy a szélesebb rétegek számára felmerüljön a szabadidő eltöltésének kérdése, amelyre az egyik lehetséges választ éppen a kulturális tevékenységek jelentik. Schulze az életstílusokra vonatkozó kérdés megfogalmazásával a felmerülő szabadidő kitöltésének lehetséges módozatait vizsgálja. Kérdésfeltevése viszont annyiban túllép gondolatmenetünk témáján, amennyiben a szórakozásformákat tágan érti, így nem csak a művészet teljesítményét kívánja tárgyalni.

Gondolatmenetünkre nézve nem szükséges a tömegtársadalom elméleteit az egyes elágazásaik és részletkülönbségeik tekintetében vizsgálnunk. Alapgondolatként viszont érzékeltetnünk kell a tömeg új szempontjának artikulálódását. A tömeglélektanok kiinduló feltevése – Le Bon és mások úttörő munkáitól kezdve – úgy foglалható össze, hogy nagyszámú emberi lény együttese egységként új tulajdonságokat mutat a nagyjában-egészében racionálisnak tekinthető egyénekhez képest. Ez a feltevés mindazonáltal a tömeges cselekvésre, indulatokra, mozgalmakra nézve különösen érdekes; a fogyasztás szempontjából, különösen a műalkotásokhoz és kultúrához való viszony szempontjából nehezen értelmezhető. Le Bon elképzelésén jól szemléltethető ez az alapfeltevés. Felfogásában a tömeg definiáló jegye a zabolátlanság és minden felelősségérzet eltűnése, viszont nem minden embersokaság alkot tömeget. Emberek egy összessége csak akkor válik tömeggé, amikor eltűnik a tudatos személyiség, és „minden egyén érzései és gondolatai azonos irányba mutatnak”, s így egyetlen lényt, „szervezett” tömeget alkotnak. Le Bon *A tömegek lélektana* című, 1895-ös műve szerint a tömeggé vált egyének egy „kollektív lelket” hoznak létre, és ebben feloldódnak az egyéni tulajdonságok, értelmi képességek, lelkiismeretek, felelősség. A tömegben a tudatos személyiség eltűnik, a „tudattalan személyiség jut uralomra” és az egyén „akaratlan automatává” válik. E folyamatban még a legműveltebb egyén is „ösztönlénnyé” perverszálódik, s visszatér egy primitív fejlődési fokra. Freud ezt azzal egészíti ki, hogy a tömegek a mindenhatóság érzésében élnek, illúziókra van szükségük és követelik is, mindig az irreálist preferálják a reálissal szemben.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Ld. Fuhrmann 2002, 56.

¹⁷⁰ Lohmann 1991, 66-7; Mayer 2016, 109ff.

A művészet és kultúra fogyasztása viszont tipikusan nem tömegesen történik, műalkotásokat egyénileg élvezünk, fogadunk be.¹⁷¹ A helyzet hasonló a tudáshoz, mely ugyanúgy nem lehet kollektívumé abban az elemi értelemben, hogy a hozzá tartozó számadás vagy igazolás csak egyénileg gondolható el.¹⁷² A tömeg mint regrediáló kollektív lélek elképzelése jelen kontextusban csak indirekt módon érdekes, amennyiben utal az önállóságát veszített, atomizált egyén képzetére, mely nivellálódott egyén minden területen, beleérve a kultúrát és művészetet is, képtelen önálló véleményalkotásra. A tömeges közönség megjelenésének kialakulása a művészetre nézve párhuzamba állítható a tömegek demokratizálódásának folyamatával, azaz az általános szavazójog fokozatos megjelenésével. E párhuzamból lehet bizonyos esetekben megérteni a tömegkultúra kritikusaival szemben gyakran megfogalmazott elitizmus vádját, ahogy például Herbert Gans kidolgozta. Strinati kiemeli, hogy sok tömegkultúra-kritika voltaképpen a demokratizálódási folyamatban lát kárhozatos következményeket.¹⁷³

Túl a tömegesen rendelkezésre álló szabadidő mozzanatán, a tömegtársadalom fogalmát többféleképpen használják, közös mozzanatként mindenképpen utalva az ipari társadalom tipikus életformájára és emberi élethelyzetére.¹⁷⁴ Az egyik jelentésben utalhat a világosabb szerkezetet nem mutató, egyediségükben elfojtott egyes személyek sokaságára, akiket homogenizáló hatások érnek termelési és munkaviszonyaik, valamint kulturális és politikai autoritások részéről. A tömegtársadalom utalhat továbbá széles néptömegek kulturális befolyására, mégpedig társadalmi elitek, kulturális élcsapatok ellenében, s ekkor az „eltömegesedés” vonatkozhat a széles néptömegek által kifejtett nyomás, illetve szívóhatás kifejezésére. Szűkebben a „tömeg” kifejezés társadalomtudományi használatában a tizenennyolcadik századtól kezdődően a rendi társadalom kötöttségeiből kiváló paraszti és kézműves rétegek forradalmi és emancipatorikus mozgásaira és változásaira utal. Az eltömegesedés jelen kontextusban releváns értelmét Georg Simmel lapidáris megállapításához kapcsolódva bonthatjuk ki, melynek értelmében a modern társadalom a tömegeké.¹⁷⁵ Simmel

¹⁷¹ Walter Benjamin javaslatát, hogy a mozi modellje alapján egy kollektív befogadást állítsunk középpontba, külön fogjuk vizsgálni.

¹⁷² A tudás e vonását már a platóni Szókratész is többször hangsúlyozza, mégpedig a tömeggel szembeállítva.

¹⁷³ Strinati 2004, 42.

¹⁷⁴ Ld. Strinati 2004, 5-10.

¹⁷⁵ „Hogy a modernitás korszakának jelentős tényezőjét inkább a tömeg, mint az egyén alkotja, azt már a kultúrszociológus Georg Simmel állította. [...] Csak kicsit később merült bele Siegfried Kracauer az alkalmazottak világába mint egy furcsán idegen kultúra kozmoszába [...], hogy megállapítsa, ebben a hétköznapi kultúrában nem a magas kulturális gyakorlat szigorú, rituáléi, hanem a gyorsan változó szórakozás kirakatvilágai számítanak, melyek nem szellemi elmélyülést, hanem az egyhangú, mert perspektívákban csak korlátozottan gazdag valóságból való gyors menekülést teszik lehetővé.” (Lüddemann 2010, 98)

megfogalmazása arra utal, hogy a nyilvánosságot döntő és elsöprő mértékben határozza meg a modern társadalomban az, amit a tömegek helyeselnek, értékelnek.

Az eltömegesedés nem maradt észrevétlen a filozófusok körében sem. A huszadik század döntő változásaként érzékelték a tömegesedést már a század első felében többek között olyan gondolkodók, mint Walter Benjamin, Heidegger, Ortega y Gasset, Jaspers, Theodor W. Adorno és Hannah Arendt. A tömegesedésre adott filozófiai reakció egyik fő tartalmi motívuma a tömeg szembeállítása az önálló, autonóm egyénnel, mely alapgondolat már Kierkegaard és Nietzsche munkáiban jelentkezik a tizenkilencedik század derekától kezdve. Kierkegaard és Nietzsche heves kritikákkal illetik az egyént veszélyeztető, tömegekhez, társadalomhoz való igazodást, melyekben a tömegellenes kirohanások időnként nőellenes vagy monarchiapárti megjegyzésekkel keverednek.¹⁷⁶ E reakciók bizonyosan nem függetlenek a filozófiai hagyomány legelső kezdeteitől fogva ismert sokaságellenes beállítódástól, mely legalább Hérakleitosz óta a tömeg, a sokaság megvetését, de legalábbis distanciált kezelését hangsúlyozza.¹⁷⁷ Ugyanakkor megjelennek új elemek is a filozófia hagyományos sokaságellenes érvkészletéhez képest.

A filozófus hagyományos távolságtartása a tömeggel szemben legalább két okra vezethető vissza: egyrészt a sokaság képzetlenségére, tudatlanságára, illetve még alapvetőbben a tudásra való képtelenségére, másrészt a filozófiai és hétköznapi gondolkodás radikális különbségére, melynek nevezetes szimbóluma a trák szolgáló nevetése a pöcegödörbe esett Thalész láttán. A sokaság (hoi polloi) Platón dialógusaiban egyértelműen negatív színben tűnik fel,¹⁷⁸ amennyiben az, amit a sokaság gondol és tesz, legtöbbször a tévedés szinonimája. A preszókratikus gondolkodók szektáriánus megvetése a sokaság iránt hasonló alapokon nyugszik. Fontosabb viszont a másik ok: a sokaság, a tömeg nem lehetséges alanya, birtoklója a tudásnak. A Platón dialógusaiban kifejtett tudás olyasmi, amivel csak egyén rendelkezhet. Kizárólag egyén rendelkezhet tudással abban az értelemben, hogy képes számot adni tudásáról és képes megfelelően alkalmazni azt. Ezen az sem változtat, hogy Arisztotelész a korábbi gondolkodók nézeteinek áttekintését fontos módszertani lépésnek tartja,¹⁷⁹ mivel módszertani haszna így megint csak egyéneknek, és nem a tömegnek van.

¹⁷⁶ Hubert Dreyfus – nem meggyőző – értelmezése szerint Kierkegaard-nál nem a tömeg, a sokaság jelent problémát, hanem a nyomtatott sajtó megjelenése (Dreyfus 1997).

¹⁷⁷ Hérakleitosz, B 1, B 17, B 29, B 104 (Kirk-Raven-Schofield 1998).

¹⁷⁸ Ld. pl. Gorgiasz 474A-B: „A magam részéről csak egyetlen tanút tudok állításom mellett fölvonultatni, azt, akivel éppen vitatkozom, többre nincs is szükségem. Csak egyetlenegy tudok megszavaztatni, a nagy tömeggel nem bocsátkozom vitába.”

¹⁷⁹ Wolfgang Wieland ezt tartja az egyik legfontosabb különbségnek Platón és Arisztotelész között (Wieland 1982).

A tizenkilencedik század gondolkodásában a klasszikus görög filozófiához képest új szempont, hogy a tömeget és sokaságot az egyéni emberi létezés, az egyén saját életformája szempontjából vizsgálja. Kierkegaard és Nietzsche, más-más hangsúlyokkal, az egyéni emberi létezés leírására törekcsenek, mégpedig abból kiindulva, hogy a sikerülő emberi létezésnek összhangba kell kerülnie az egyéni emberi létezéssel vagy meg kell valósítania azt. Viszont az egyéni emberi létezésre nézve a többiek, a sokaság, a társadalom folyamatos igazodási elvárást és nyomást jelentenek. Mind Kierkegaard, mind Nietzsche elgondolásában új mozzanat, hogy az egyént veszélyeztető tendenciát látnak abban, ahogy az egyén a társadalmi elvárásokhoz, vélekedésekhez igazodik, mivel az ilyen igazodás akadályozza az egyént abban, hogy önmaga legyen. Ez a veszélyeztetettség annak, hogy önmagunk legyünk, vezérmotívum marad mind Heidegger, mind Karl Jaspers számára.¹⁸⁰

A filozófiai tömeg-bírálatokat jelen összefüggésben nem szükséges részletesen követnünk. Gondolatmenetünk szempontjából mindössze az fontos rögzítenünk, hogy a Frankfurti Iskola szabja meg a tömegkultúráról szóló vitát és annak elemzését, és ezzel még azok számára is kiindulópontot képez, akik mély kritikával illetik.¹⁸¹ Gondolatmenetünkben Benjamin, Adorno és Arendt azért érdemel különös figyelmet, mert egyaránt jellemző rájuk, hogy a művészet és kultúra jelenségét a sajátosan új feltételek, a tömegtársadalom feltételei között próbálják újragondolni, kiindulva abból a belátásból, hogy a tömegesedés alapvető változásokat jelent a művészetre, s ezzel a kultúrára nézve.¹⁸² A tömegesedés megállapítása ritkán pozitív előjelű: ott figyelhető meg, ahol pozitívnak tartott jószág, jog kiterjesztéséről van szó (pl. politikai jogok, választójog).

Míg Adorno és Arendt egymástól független alapgondolata úgy fogalmazható meg, hogy a tömegtársadalomban a művészet és a kultúra negatív értelemben alakul át, addig Benjamin a kollektív befogadásban új, pozitív lehetőségeket pillant meg.¹⁸³ Ezzel együtt Benjamin is regisztrálja a radikális változást, a befogadás döntő átalakulását, amit a befogadás feltételeinek lényegi megváltozására vezet vissza.¹⁸⁴ Arendt és Adorno elképzelését összeköti az az alapvető előfeltevés, mely szerint a művészetnek meghatározott, szellemi orientációt és szabadságot szolgáló funkciója van, amelyet más-más módon veszélyeztetve látnak a

¹⁸⁰ Ld. ehhez Olay-Ullmann 2011.

¹⁸¹ Strinati 2004, 47.

¹⁸² Általánosságban is úgy tűnik, hogy a tömegtársadalom fogalma negatív konnotációkat hordoz, hiszen aki a tömegszerűség, tömegesedés okozta változásokra figyel, az mérceként a hagyományos, még nem eltömegesedett viszonyokat tartja szem előtt. Amikor társadalmi rétegek bevonódását, lehetőségek kibővülését pozitív értelemben teszik szóvá, mint például a demokrácia kiszélesedése esetén, akkor kevésbé a „tömegdemokrácia” kifejezést használják.

¹⁸³ Ld. Márkus 2017a.

¹⁸⁴ Adorno és Benjamin különbségét a 2. fejezet tárgyalja.

huszadik század tipikus, tömegek jellemezte társadalmában. A műalkotások e sajátos teljesítménye továbbá nem ragadható meg kielégítően az élvezet és szórakozás fogalmaival, és ez mindkét felfogásban szükségessé teszi a műalkotások elkülönítését a szórakozás céljára létrehozott produktumoktól.

További közös feltevés, ahogy látni fogjuk, egyfajta katasztrófaperspektíva, amennyiben mind Adorno, mind Arendt az európai kultúra megtöréséből, válságából indul ki. Filozófiai álláspontjukat összekapcsolja – sok más gondolkodóéval is – a II. világháború előzményeinek élménye, ami többek között abban jelentkezik, hogy sajátos katasztrófaperspektívából gondolkodnak.¹⁸⁵ Arendt és Adorno is az európai kultúra megtöréséből, válságából indul ki, ahol mindazonáltal alapvető különbözően állapítják meg a kudarc és törés mibenlétét. A felvilágosodás dialektikájának koncepciója szerint minden kultúra, minden ész eleve uralmi vággyal és elkerülhetetlen boldogságcsonkulással jár együtt. Arendt esetében azonban nincs ennyire szélsőségesen minden ész gyanú alatt, jóllehet a „fogódzkodók nélkül gondolkodni” formulája a hagyomány megtörésének, hitelvesztésének radikalitását jelzi.

A tárgyalandó szerzők részletes elemzése előtt érdemes előrebocsátani egy elnagyolt vázlatot a tömegtársadalomnak nevezett jelenség főbb elképzeléseiről, mivel erre a konkrét elemzések során kevésbé tudunk kitekinteni. Célunk nem átfogó bemutatás és értékelés – hiszen ez messze túllépné jelen dolgozat kereteit –, hanem pusztán a tömegesedés és tömegtársadalom főbb elemzési szempontjainak felvillantása. Kérdésfeltevésünkre nézve az egyes elemzésekben lesz majd fontos azt megvilágítani, hogy azok a tulajdonságok, melyeket Adorno és Arendt kiemel a művészet változásaiban, milyen viszonyban állnak a tömegtársadalom egyéb elméleti megközelítéseivel.

A tömegtársadalom jelenségére sok értelmiségi, művész és gondolkodó felfigyelt, mégis elméleteit szisztematikusan szociológusok dolgozták ki. Kézenfekvő oka ennek, hogy a filozófiai és művészi gondolkodás lényegileg nem irányult egységes, átfogó társadalomelméletek kialakítására. Ráadásul a szociológia kialakulásának ideje pontosan az a periódus, amikor a modernizáció számos aspektusa, egyebek mellett a városiasodás és az ezzel járó tömeges viszonyok, már nagyon markánsan jelentkeznek.¹⁸⁶ A tömegtársadalmat első közelítésben tekinthetjük olyan nagy létszámú embercsoportnak, melynek tagjai egy

¹⁸⁵ Ilyen gondolati perspektíva természetesen nem csak rájuk, hanem sok filozófusra és értelmiségre jellemző, Karl Popper-től kezdve egészen Lukács Györgyig.

¹⁸⁶ Rosa és szerzőtársai megjegyzik, hogy a szociológiai alapító klasszikusainál mérvadó módon, bár más fogalmisággal jelentkezik a közösség és társadalom Ferdinand Tönnies által kidolgozott ellentéte (Rosa et alii 2010, 47)

tömeg vagy sokaság többé-kevésbé differenciálatlan egységeit testesítik meg. A „tömegtársadalom” ennél fogva számosságában nagyobb viszonyokat, intézményeket követel meg, ahol ezeket csak átlagos, tömegszerű embercsoportként lehet kezelni. A kifejezés utal arra az inkább implicit feltevésre, hogy e társadalom tagjaira nézve a hasonlóságok fontosabbak, mint a különbségek. E társadalmak vagy intézmények „tömeg-jellege” azt sugallja, hogy a hagyományos személyközi viszonyok átalakulnak, és más jellemzőket mutatnak.

A tömegtársadalom szerkezetét többé-kevésbé homogénnek tekintjük, mégpedig szembeállítva a korábbi társadalmakkal, melyek több, relatíve világosan elhatárolt részre voltak osztva. A falu, kisközség dominálta társadalomtól eltérően a tömegtársadalom homogenizáló tendenciája miatt nem segíti, hogy spontán fejlődő és tartós társadalmi egységek fennmaradjanak. A „tömeg” legegyszerűbb jelentése éppen azzal adható meg, hogy egyének vagy csoportok megkülönböztetése nélküli embersokaság. Az egyének által hozott társadalmi viszonyokat könnyen elnyomják, átalakítják a technikai hatékonyság és kontroll követelményei. Dwight McDonald plasztikusan fogalmazza meg a tömeg mint homogenizált, igénytelen közönség elképzelését: ha „emberek [...] tömegként szerveződnek, elvesztik emberi identitásukat és minőségüket [...], nem egyénként és nem is közösségek tagjaiként viszonyulnak egymáshoz”. Ehelyett minden egyén „magányos atom, egyforma és nem különböző más atomok ezreihez és millióihoz képest, melyek a magányos tömeget alkotják”.¹⁸⁷

A közösség hanyatlása a tömeg kialakulását segítik elő, mert az a közösségi viszonyok rovására fejlődik. A lokális közösség tagjainak szükségleteiből csak keveset képes ellátni, és így nem képes fenntartani ragaszkodásukat; a falusi közösség már nem önellátó és önmagának elégséges, nem izolált, hanem függővé válik városoktól, különösen nemzeti piacoktól. Míg a kisebb falusi közösség jelentőségét és összetartását veszti, addig a város nem alakít ki olyan közösségi életet, mint a falu. Az újdonsült városlakó nem lép be egy közösségbe, sem a város egy alközösségébe. A kisebb városi alközösségek elveszítik kohéziójukat a közös tevékenységek növekvő skálájával és specializációjával, s így a városlakó társadalmi izolálódást és személytelenséget tapasztal.

Az etnikai és vallási csoportok veszítenek kohéziós erejükből, mert tagjaik bevonódnak széles-skálájú szervezetekbe és területekre. Az egyének egyre kevésbé nyerik vallási, etnikai háttérükből társas identitásukat, életstílusukat és értékeiket. A sajátos, nemzeti

¹⁸⁷ MacDonald 2005, 59. Hecken szerint Riesman nem atomizált egyénekből álló tömeget ír le, hanem mérséklő, tömörítő kortárs csoportok halmazaként írja le az amerikai társadalmat (Hecken 2007).

kultúrák összeütközve a tömegkultúrával elvesztik megkülönböztető vonásaikat, ahogy hasonlóan az osztályszerű közösségek is vesztenek kohéziójukból. A társadalmi osztályok meghatározó ereje csökken az értékekre, életstílusokra, társadalmi identitásra nézve, az osztályok különböző szintekre tagolódnak, miközben bizonyos osztálykülönbségek elmosódnak. Az alacsonyabb osztályok fokozatosan bevonódnak a fogyasztás, kommunikáció, politika korábban előlük elzárt területeire.

A közösségek háttérbe szorulásával párhuzamosan megfigyelhető a tömegszervezetek megjelenése. A szervezet jellemzője a nagy méret, a formális jelleg, ahol a tagsági viszony inkább adminisztratív eszközökön, mint társadalmi kapcsolatokon alapul. A tömegszervezetet központ irányítja, nem épül elsődlegesen a tagok kapcsolataira és nem is támogatja azokat. Mindez közvetítetlen, személytelenített viszonyt eredményez tagság és szervezet között, ami nem zárja ki, hogy egy szervezet a tagság erős aktivitására törekedjen (tömegpárt). A lehetséges mobilizáció mellett a legtöbb tömegszervezet nem igazán célozza ezt, inkább passzívan támogató tagságot alakít ki. Az ilyen kapcsolódás a tag számára nem jelent mély identitást, s ebből következően a tagság tömegszervezetekben – eltérően a közösségektől – törékeny.

A tömeg elengedhetetlen kísérője a tömegkommunikáció, hiszen másként nem lehetne az egész népesség számára egyidejűleg valamit közölni, bemutatni, hozzáférhetővé tenni. A mediális alternatívák is standardizálódnak, mivel az egész népesség elérése érdekében az egyéneket a társadalom differenciálatlan tagjaiként kell célba venni. A tömeges viszonyok átható jellemzője az egyenlőség és az egalitarizmus. Az osztályok és egyéb tagolódásokat nélkülöző tömegtársadalom minden tagját egyformán értékeli, legyen bár szó szavazóról, vásárlóról vagy nézőről. Az etnikai, vallási stb. csoportokban való tagságok gyengülése az egyenlőtlenség társadalmi bázisainak gyengülését is jelenti. A tömegtársadalomban legitimáció végső forrását tömegek, nem elitek alkotják.

A fentiekben vázolt vonások számos kritikát váltottak ki, melyek egy része a „tömegtársadalom” kifejezés vonatkoztatási pontjaiból érthető meg. A korai, tizenkilencedik századi, katolikus gondolkodók által kifejtett kritika (de Maistre, de Bonald) az európai, s különösen a francia társadalom forradalmi változásait tartva szem előtt az arisztokratikus-hierarchikus társadalomtól a demokratikus társadalomba való átmenetet regisztrálja. A korábbi társadalmi rend alapjait képező értékek és viselkedési szabályok helyébe a demokratikus társadalommal a tömegek önkényes akarata és véleménye kerül.

Liberális gondolkodók elsősorban nem a régi rend védelmére, hanem az új rend sajátosságainak feltérképezésére törekednek. Alexis de Tocqueville megközelítésének alapvető

vonása, hogy a demokrácia terjedését és a demokratikus viszonyokat nem szűk értelemben véve a kormányzati forma, politikai részvétel és szavazás, hanem elgalább annyira tágabb erkölcsi és kulturális változások kérdéseként is vizsgálja. „Demokráciáról” végig kettős értelemben beszél: egyrészt kormányzati formaként, másrészt az egyenlőség társadalmi állapotaként. Főként az utóbbi aspektushoz tartozik annak a jelentős nyomásnak az elemzése, melyet a tömegtársadalom és a tömegesen elterjedt vélemények gyakorolnak az egyénre. Az egyenlőség állapotából következően a vélekedések és nézetek súlyát tömeges jellegük adja meg, amiből következik, hogy az intellektuális és ízlésbeli tekintélyek eltűnnek, ahogy társadalmi hierarchiák is.¹⁸⁸ Tocqueville elképzelésének döntő megállapítása, hogy a különböző kisebb csoportok nem alakítanak ki több sajátosságot és önállóságot, mint korábban a nagy, izolált rendek és közösségek.¹⁸⁹ Az egyének ugyan megszabadulnak a sokféle rendi kötöttségtől, s ezáltal kibontakoztathatják individualitásukat, valamint szabadon alkothatnak érdekcsoportokat, mindebből mégsem következik nagyobb mértékű differenciálódás, dacára a tulajdoni és szellemi különbségeknek. A meglepő fejlemény okát abban kereshetjük, hogy az egyén gyenge a nagy tömeggel szemben. Az egyének különbségeik megőrzése nélkül olvadnak a nagy tömegbe, melynek méretei adják homogenitását.¹⁹⁰

Tocqueville az uniformizálódás és az egymáshoz igazodás fontos tényezőjének látja az állandó érintkezést és a felemelkedése, illetve lecsúszás folyamatos lehetőségét. A társadalmi csoportok nehézségek nélkül látják egymást, találkoznak, keverednek, s ebből következően viszonyulnak egymáshoz, utánoznak, irigyelnek másokat, ahogy el is határolják, meg is különböztetik magukat másoktól. Szélesebb népcsoportokhoz így eljutnak olyan nézetek, vágyak és törekvések, melyekhez egy rendies, zártabb szerkezetű társadalomban nem, vagy sokkal nehezebben jutottak volna el.¹⁹¹ Másrésről viszont a szabadság komoly veszélybe kerül az állandó és intenzív egymáshoz igazodás összefüggésében. A szellemi függetlenség nagyon nehéz egy olyan környezetben, ahol deviáns vélemények tartósan nélkülözik az elismerést, nem jutnak hivatalhoz és címekhez.

A kultúrára nézve Tocqueville elemzéséből az következik, hogy a „tömeg” véleménye és nézetei elég tartósak, és a demokratikus egyenlőséggel együtt jár a szélsőségek hiánya.

¹⁸⁸ Fawcett 2014, 57.

¹⁸⁹ Ld. Manent 1994, 129-140; Fawcett 2014, 57-64.

¹⁹⁰ Hecken 2007, 18-9.

¹⁹¹ Ebből a szempontból elemzi az irigység jelenségét Helmuth Schoeck (Schoeck 2007). Tanulságosan állapítja meg, hogy a társadalmi mobilitást gondolatilag szinte kizáró indiai kasztrendszer keretein belül az irigység sokkal kevésbé általános jelenség, mint a nyugati világban, ahol az egyéni teljesítmény mindenhatóságába vetett hit egyúttal azt sugallja, hogy a vesztes maga felelős kudarcáért.

Minden területen a „középszer” uralkodik, és a széles középréteg feltűnő vonása az amerikai társadalomnak.¹⁹² A művészet tárgyát a demokratikus társadalmi formákban a „csinos” és „vonzó” határozza meg, inkább a látszat számít, inkább a valóságos, mint az ideális szépség. A művészek erősen törekszenek az érzelmek felkeltésére, kevésbé a közönség ízlését kívánják pallérozni. Az olvasók ténylegesen erre is vágnak, ami váratlan, új, izgalmas, ami könnyen érthető, gyorsan a lényegre tér, és kiragad bennünket az unalmas, teljesen a haszonra és munkára irányuló hétköznapiaságból.

A „széles tömegek”, a „többség” felületessége és gondolkodása Tocqueville számára különösen a sajtó terepén feltűnő. Csak a sajtó révén képesek különböző csoportok „érintkezni” anélkül, hogy reálisan találkozniuk kellene egy meghatározott helyen, csak így lehetséges különböző helyeken létező érdekek és pártok viszonyulása egymáshoz. A sajtó egy széles társadalmi terület minden részét áthatja politikával.¹⁹³ Mindennek pozitív oldala is van: újságok nélkül nem lenne lehetséges egyetlen demokratikus nemzet sem. Mindazonáltal Tocqueville későbbi írásai mindazonáltal pesszimistább irányba mozdulnak el. Míg a korai mű reményteli leírást ad a standardokat megőrző demokratikus társadalomról, addig a későbbiekben reménytelenebb kép rajzolódik ki. Tocqueville levelezőtársa, John St. Mill több ponton egyetértett Tocqueville-lel a demokratikus kultúra leírásában.

A tömegtársadalom huszadik századi tárgyalását jóval alapvetőbben határozták meg politikai események, s erősen befolyásolta a demokratikus értékek védelme a totalitarianizmus kialakulása ellen. A tizenkilencedik század fejleményeinek arisztokratikus bírálata bizonyos értelemben az elitek értékeinek védelmét jelenti a tömegek hordozta attitűdök, részvétele elle. A tömegtársadalom fogalmát két fő vizsgálati irány részletezi. Egyrészt a hagyományos és modern társadalmak különbségére vonatkozó kérdésfeltevés, mely a szociológia centrális perspektívájává vált (Tönnies, Durkheim, Weber). Másrészt a már említett tömeglélektan vizsgálja a tömegek viselkedését, különös tekintettel a tömegek jól kivehető hajlamára a szuggesztibilitásra és manipulálhatóságra.

Összegzésként elmondhatjuk, hogy a fejezetben vázlatosan áttekintettük a művészet és kultúra fogalmának alakulását és szemantikai szerteágazásait. Követtük a művészet és a kultúra kifejezések lehetséges előfutárait és megfelelőit – elsősorban a *tekhné*-re vonatkozó elképzeléseket, s a teljesség igénye nélkül kiemeltünk néhány paradigmátikus szerzőt. Ezt

¹⁹² Horkheimer és Adorno következőképpen kommentálja Tocqueville-t: „Ami nem illeszkedik be, olyan gazdasági tehetetlenségre ítéltetik, hogy az a különc szellemi tehetetlenségébe torkollik.” (FD, 168)

¹⁹³ Hecken 2007, 24.

követően a művészet és kultúra modern tárgyalásait elemeztük, és vázlatos pillantást vetettünk a modern univerzális művészetfogalom keletkezésére.

Egy további lépésben követtük a tömegről való gondolkodás megjelenését és első artikulációit, miközben különös figyelmet szenteltünk a tömegtársadalom és a tömegkultúra első leírásaira. A következő fejezetben azt vizsgáljuk, miként jelenik meg a Frankfurti Iskola gondolkodásában, különösen Theodor W. Adorno elképzeléseiben a művészet, a kultúra és a tömegtársadalom témaköre.

2. fejezet. Theodor W. Adorno: művészet mint a tömegek becsapása és mint autonóm műalkotás

Az első fejezetben vázoltuk a kérdésfeltevést, mely műalkotások és szórakoztató termékek megkülönböztetésére irányul. Jeleztük egyúttal, hogy Theodor W. Adorno, a Frankfurti Iskola átfogóbb elméleti összefüggésében mozogva, markáns és gazdag elképzelést fogalmazott meg arról, mi a művészet és milyen teljesítményekkel jellemezhető. Konceptiójának szerves részeként folytonosan számot vet azzal az eshetőséggel, hogy a műalkotás alulmúlja vagy mellőzi lehetséges teljesítményeit, mely gondolatot a kritikai elmélet intencióinak megfelelően társadalomelméleti kontextusba helyez. Most Adorno álláspontját követjük részletesebben.

A fejezet elsőként azt vizsgálja, hogyan jelentkezik művészet és kultúra kérdése a Frankfurti Iskola gondolati programjában (2.1.). Ezt követően Adorno korai zenefilozófiai munkáit követjük, középpontban a „Zene fétisjellege” című 1937-es dolgozattal, melyet döntően inspirál Walter Benjamin műalkotás tanulmánya (2.2). Adorno társadalomkritikai zenefelfogását részletesebben kidolgozza a Max Horkheimerrel közösen írt nagy műben, *A felvilágosodás dialektikájában*, amit különösen a felvilágosodás fogalmára tekintettel fejtünk ki (2.3). A Frankfurti Iskola egyik legfontosabb szövegévé váló gondolatmenet bontja ki azt az alaptézist, mely jelen összefüggésben különösen releváns: a tömegkultúra „felvilágosodás”, mégpedig olyan kultúripar, ami a tömegek manipulatív becsapása (2.4). A kultúripar konceptiójának továbbgondolását követjük az új zene filozófiájának gondolkörében, melyet Adorno a negyvenes évek végén dolgoz ki (2.5). A fejezet lezárásaként a posztthumusz *Esztéti elmélet* tömegkultúrára vonatkozó megfontolásait emeljük ki, s egyúttal visszatekintünk az adornói életmű tanulságaira (2.6).

2.1 A Frankfurti Iskola kritikai elmélete

A Frankfurti Iskolát első közelítésben meghatározhatjuk egy forradalmi reményekről lemondó, nem dogmatikus marxista orientációként,¹⁹⁴ ahol a két mozzanat kölcsönösen összefügg egymással. Bonyolódik a helyzet, ha ezen túl akarunk lépni.¹⁹⁵ A Frankfurti

¹⁹⁴ Ld. pl. Figal 1992; Wiggershaus 1986; Schweppenhäuser 2010.

¹⁹⁵ A különböző kísérletek közül ld. Honneth 1993; Wiggershaus 1986; Münkler 1990; Walter Busch (2010, 25. ff.) áttekinti a belső és külső kör névsorát.

Iskolához szorosabban és lazábban odasorolt gondolkodók – Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Walter Benjamin, Leo Löwenthal, Friedrich Pollock (Otto Kirchheimer, Franz Neumann, Siegfried Kracauer) – nem csak nem könnyen foglalhatók egyetlen egységes gondolati törekvés alá, de még az odatartozásuk is különböző mértékű, s így különösen nehéznek tűnik valamilyen közös filozófiai-társadalomkritikai programot megadni velük kapcsolatban. Herfried Münkler ráadásul felhívja a figyelmet arra, hogy a Frankfurter Iskola és a Kritikai elmélet megnevezések közül az utóbbi önjellemzés, míg az előbbi külső leírás. „Hogy tehát kit számítunk még vagy már nem a Frankfurter Iskolához, az döntő mértékben függ attól, hogy az Iskolát az intézmény alapján [...], vagy tudományparadigmatikusan (közös kérdésfeltevés, kutatási program, módszerek stb.) azonosítjuk és milyen tágan vagy milyen szűken definiáljuk az iskolaképző paradigmát.”¹⁹⁶

Az Intézet bizonyos mértékig keretet adó törekvését mindazonáltal rögzíthetjük Max Horkheimer 1931-es „A társadalomfilozófia jelenlegi helyzete és egy Társadalomkutatási Intézet feladatai” című, programadó előadása alapján.¹⁹⁷ A korábban főként a munkásmozgalom történetével foglalkozó Intézet új igazgatójaként Horkheimer ebben az előadásban körvonalazza egy szaktudományokat átfogó, interdiszciplináris marxizmus kutatási programját, melyben a kordiagnózisra irányuló filozófiai kérdésfeltevés kidolgozásában a szociológia, közgazdaságtan, történettudomány és pszichológia működik közre. A szöveg kétségtelenül iránymutató szerepe mellett leegyszerűsítés lenne azt állítanunk, hogy a Társadalomkutatási Intézet formális tagjai vagy a hozzá közel álló gondolkodók egyszerűen kiviteleztek volna Horkheimer programját, sokkal inkább egyéni kérdésfeltevések és hangsúlyok komplex hálózata bontakozik ki, melyből nem hiányoznak a jelentős elméleti eltérések. Így a Frankfurter Iskola esetében csak hozzávetőleg létezik olyan gondolati program, mely összefogja az iskola tagjait, az egyes álláspontok sokkal inkább egyéni elméleti hangsúlyok mentén fogalmazódnak meg.¹⁹⁸ Mivel gondolatmenetünk tárgya

¹⁹⁶ Münkler 1990, 179.

¹⁹⁷ Weiss János kiemeli, hogy Horkheimerre Lukács társadalomelméleti programja gyakorolt alapvető, de nehezen kimutatható hatást. Utóbbi oka, hogy „sohasem hivatkozik nyíltan Lukácsra, és nem is veszi át közvetlenül kategóriarendszerét”, s így a „Társadalomkutatási Intézet programjának lukácsi gyökerei is homályban maradtak” (Weiss 1997, 20)

¹⁹⁸ A Kritikai elmélet hagyománya ennek megfelelően összetett kérdés- és motívumrendszer, mely hol jobban, hol kevésbé vonzza az egyes szerzőket. Axel Honneth egy 2006-os interjúban következőképpen fogalmaz: „Az a kérdés, hogy egy igényes értelemben létezik-e még a kritikai elmélet [...] nehezen megválaszolható. Én magam mindenesetre arra törekszem, hogy fenntartsak egy bizonyos kontinuitást ezzel a tradícióval; de számos tekintetben hiányoznak számomra az előfeltételek, és az arra vonatkozó lehetőségek, hogy ezeket az alapvetéseket valóban produktív módon folytassam” (Honneth 2018, 131).

nem a Frankfurti Iskola elméleti és intézményi komplexitása, ezért az alábbiakban nem törekszünk az álláspontok szerteágazásainak feltérképezésére.¹⁹⁹

Horkheimer olyan társadalomfilozófia programját fogalmazza meg, mely inderdiszciplinárisan törekszik a kapitalista társadalom kordiagnózisára, azaz a filozófia és a szaktudományok nem egymástól függetlenül tevékenykednek, hanem „egymásra irányuló, kölcsönös, állandó és dialektikus áthatás és fejlődés” mentén.²⁰⁰ Filozófia és szaktudományok együttműködése azért elkerülhetetlen, mert a szaktudományok specializált teljesítményeit nem lehet figyelmen kívül hagyni, ha a kortárs problémaszinten akarjuk megfogalmazni az ésszerű társadalomra vonatkozó, „a különös egzisztencia és az általános ész, a realitás és az eszme, az élet és a szellem összefüggésére irányuló régi kérdés[t]”.²⁰¹ Az együttműködés pontosabb mikéntjéről az előadás ugyan nem ad felvilágosítást,²⁰² viszont sokatmondóan kapcsol össze három témakört: a vizsgálódás „a társadalom gazdasági élete, az egyének lelki fejlődése és a különböző kultúrterületek változásai közötti, szorosabban értelmezett összefüggésre” vonatkozik.²⁰³ Magából a gondolatmenetből nem derül ki, mi indokolja a társadalom gazdasági értelmezésében ezeknek és éppen ezeknek a szempontoknak, tehát a pszichológiának és a tágn értett kultúrának bevonását. A kultúrterületeket Horkheimer tágn érti, nem pusztán a tudományt, művészetet és vallást, hanem ezen túlmenően a jogot, erkölcsöt, divatot, közvéleményt, sportot, szórakozási módokat, életstílust és hasonlókat is ide sorol. Mindazonáltal jól kivehető, hogy a gazdasági élet mellett említett két szempont a marxi megközelítés kritikus továbbgondolásából adódik.

A szakirodalomban egyetértés van abban, hogy a pszichológia és a kultúra szempontjai a kapitalizmus önstabilizáló képességét és az elmaradt proletárforradalmat hivatottak indokolni. Axel Honneth úgy látja, e program keretében Horkheimer korának fejlett kapitalizmusára nézve a munkásosztály integrációját tekinti a leglényegesebb tényezőnek, amit az intézet kutatási programjaként rögzít is. Az irányadó kérdés ennél fogva úgy hangzik,

¹⁹⁹ Egyes értelmezők csak teljesen általános közös jegyeket találnak. Így például Tar Zoltán szerint a kritikai elméleteknek „nincs más állandó elemük, mint etikai álláspontjuk, humanista aggódásuk az emberiség sorsáért és a nyugati civilizáció jövőjéért.” (Tar 1986, 203) Más kérdés, hogy Tar besorolja a kritikai elméletet az egzisztencializmus alá, mivel szerinte a kritikai elmélet „végső fokon az egzisztencialista filozófia változata” (uo.). A besorolás kézenfekvő okokból nagyon problematikus.

²⁰⁰ Horkheimer 1995.

²⁰¹ Uo.

²⁰² Az alábbi mondat ígérvény marad, konkrét tisztázás nélkül: „A kaotikus specializáció nem azáltal haladható meg, hogy a specialisztikus kutatási eredmények rossz szintézisére vállalkoznak, másrészt pedig a tiszta empiria sem azáltal jön létre, hogy megkísérlik benne a teoretikus elemet semmivé redukálni: hanem azáltal, hogy a filozófia, mint az általánosra, a „lényegesre” irányuló teoretikus intenció, a különös kutatások számára éltető impulzust képes nyújtani, és egyúttal elég nyitott a világra ahhoz, hogy hagyja magát a konkrét vizsgálódások haladása révén befolyásolni és megváltoztatni.” (Horkheimer 1995)

²⁰³ Uo.

miként jönnek létre azok a mechanizmusok, melyek semlegesítik a kapitalista gazdaság működéséből adódó, konfliktus irányába mutató osztályfeszültségeket?²⁰⁴ Honneth úgy véli, hogy azon tényezőket, melyek megakadályozzák a proletariátust saját érdekeinek fölismerésében, egy pszichoanalitikus megközelítés és a kultúra tárgyalása képes felmutatni.

Horkheimer programjában a sajátosan gazdaságtani részt a tervgazdálkodás mozzanatait mutató „államkapitalizmus” vizsgálata alkotja. Az államkapitalizmust főleg Pollock tárgyalja annak a meggyőződés alapján, hogy a nemzetiszocialista és szovjet rezsim egyaránt a kapitalizmus tervgazdaság által meghatározott formáját alkotják, ahol a központi tervezés felülírja a piac szerveződését. Ebben a konstellációban a kapitalista konszernnek vezetése harmonikusan illeszkedik a politikai hatalmi elithez, amiből a centralisztikusan igazgatott uralom képe rajzolódik ki.²⁰⁵

Bármennyire is új forma esetleg az államkapitalizmus, nem ad magyarázatot arra, miért fogadják el az egyének ellenállás nélkül. Ezt hivatottak indokolni azok a társadalomlélektani kutatások, amelyek Erich Frommra hárultak. Fromm kiindulópontja, hogy az egyén integrálódása a kapitalizmusba a pszichoszexuális vonások szocializációja révén történik meg. Ennek kezdetét az államkapitalista rend által átformált polgári család képezi: a férfi egyrészt elveszti a liberálkapitalizmusban még meglévő gazdasági kompetenciáját, másrészt a családon belül elveszti korábban megkérdőjelezetlen apai autoritását. Következésképpen a gyermek számára már nincs jelen az az autoritással bíró ellenpólus, amelyen saját identitását kialakíthatná. A családszerkezet átalakulása így az ilyen családokban felnövő egyének énjének gyengüléséhez vezet, aminek eredményeképpen autoritást kereső, könnyen manipulálható személyiségtípus jön létre. Horkheimer az „autoriter személyiség” elméletében foglalja össze Fromm különálló meggondolásait, és egyfajta általános keretet ad az intézet vizsgálódásainak.²⁰⁶

Az utolsó tartalmi pont Horkheimer vázlatának összefüggésében a tágan értett kultúra, ami gondolatmenetünk számára különösen érdekes. Az előadás szövege ebben az esetben sem világítja meg a részleteket, elsősorban azt, hogy miért szükséges a kultúra kitágított

²⁰⁴ Honneth 1993. Honneth kifejezetten egyoldalúnak tekinti Horkheimer közelítését, azonban nem pontosítja, milyen tényezőket hiányol. Az egyoldalúságot egyik lehetséges irányát vélhetően Ernst Bloch erősen kritikus megjegyzése jelzi: „A frankfurti iskola társadalomkutató intézetét [...] én társadalomhamisító intézetnek (*Institut für Sozialfälschung*) nevezném. Sohasem fogadtam el pesszimizmusukat. Ők sem nem marxisták, sem nem forradalmárok; egy pesszimista társadalomelméletnél egyebet nem kínálnak. Valaha volt némi kapcsolatom Adornóval, bár sosem értettünk egyet az utópia fogalmában. Ami Horkheimert illeti, ő reakciós lett” (idézi Tar 1986, 205).

²⁰⁵ Az államkapitalizmus koncepcióját Neumann és Kirchheimer vitatta. Ld. ehhez van Reijen – Bransen 1987.

²⁰⁶ Fromm hozzájárulásáról ld. Durand-Gasselin 2012, 59-62; Schweppenhäuser 2010, 23. Michael Wolf hangsúlyozza, hogy Fromm dolgozza ki a pszichoanalízist a kritikai elmélet kutatási perspektívájaként (Wolf 2015).

fogalmával dolgozni. A művészet jelentőségét egy negyvenes évek elejéről származó lexikonszócikkból rekonstruálhatjuk. A „művészet és társadalmi életfolyamat közötti kölcsönhatás” miatt a társadalom és kultúra viszonya elméleti tisztázást igényel.²⁰⁷ A műalkotások továbbá olyan belátást nyújtanak „társadalmi folyamatokba”, amelyet más tudásformák és források nem tesznek lehetővé, és „tapasztalatokat objektívnak, melyeket a hétköznapi nyelv még nem fejezett ki és nem sematizált”.²⁰⁸ A művészet ezen felül a hétköznapi gyakorlat kényszereitől és rutinjaitól való distanciálódást is lehetővé teszi, amivel képesek a fennálló viszonyokat „a boldogság és kibontakozás töretlen emberi követelményének fényében” ábrázolni, s ennyiben a társadalomkritika intencióit követni.²⁰⁹ Másfelől azonban a „művészet és társadalmi hatalom cinkossága” miatt a műalkotások hozzájárulhatnak ahhoz, hogy a valóság torzító szemlélete révén „megerősítsék az elmaradottat, igazaságtalanságot tegyenek örökkévalóvá, sőt, az elnyomás új formáit támogassák”.²¹⁰

Honneth jellemzése szerint Horkheimer a kultúra tárgyalását beilleszti abba a funkcionális vonatkoztatási keretbe, amelyben összekapcsolta a gazdaság és társadalompszichológia szempontját. Ebben a kontextusban Horkheimer „kultúrán” elsődlegesen „csak azoknak a kulturális berendezkedéseknek és „szerkezeteknek” az összességét” érti, amely a manipulálhatóvá vált ember pszichéje számára közvetíti a társadalmi viselkedés külső követelményeit. Honneth aláhúzza, hogy Adorno főként a kultúriparra vonatkozó vizsgálatai egy ilyen leszűkített kultúrafogalom összefüggésében mozognak. „Az intézetben ezzel egy olyan típusú kultúrakutatás jut érvényre, amelynek keretei között a kultúra, hasonlóan a marxista alap-felépítmény tanításhoz, kizárólag az uralom biztosításának funkcionális alkotórészeként jelenik meg.”²¹¹

A programatikus előadáshoz képest Horkheimer elképzelései megfoghatóbb és differenciáltabb alakot öltenek a „kritikai elmélet” kibontásával, ami az alapvető, *Hagyományos és kritikai elmélet* című, 1937-es tanulmányban történik meg.²¹² A „kritikai elmélet” kifejezés kontrasztfogalom, amelyet Horkheimer a „hagyományos” elmélettel szemben dolgoz ki. Az elmélet kritikai jellege elsősorban Marxhoz kapcsolódik, amennyiben

²⁰⁷ Horkheimer 1987a, 360.

²⁰⁸ Uo., 361-2.

²⁰⁹ Uo., 361.

²¹⁰ Uo., 362-3.

²¹¹ Honneth 1993, 250-54.

²¹² Ismeretes, hogy Karl Raimund Popper is kritikai elméletnek nevezte a maga falszifikacionizmusát. A kritikai elméletre nézve Fred Rush kissé háttérben álló, de egyenrangú forrásnak tartja a fiatal Adorno álláspontját, melyet nagymértékben Benjamin inspirál (Rush 2004, 8), viszont értékelése ellen szól, hogy Adorno relatíve sokáig alapjában véve nem akar társadalomelméletet alkotni.

a fennálló viszonyok kritikájára vonatkozik.²¹³ Kiindulva a meggyőződésből, hogy alapvetően lehetséges egy ésszerű társadalom koncepciójának kidolgozása – éspedig az önmeghatározás Kantra visszanyúló értelmében, valamint minden egyén együttműködő szabadságban való önmegvalósításának Hegelre visszamenő értelmében –, a Frankfurti Iskola gondolkodói Marx és Lukács nyomán tárgyalják a „kapitalisztikusan deformált ész patológiáit”.²¹⁴ A célkitűzéssel Horkheimer a felvilágosodás-, illetve észkritikai hagyományhoz kapcsolódik, melyet Schopenhauer közvetít számára.²¹⁵ A fennálló bírálatának igénye a Kritikai elmélet esetében már abban is jelentkezik, hogy összefonódik a leírással: az a feladat, írja Horkheimer, hogy a világot úgy ábrázoljuk kritikusan, hogy átszűrődjön rajta, milyennek nem szabadna lennie, s ezzel megsejtessük, milyennek kellene lennie.²¹⁶

Mindazonáltal nem léteznek általános kritériumok a kritikai elmélet egészére nézve.²¹⁷ Előfordul a vonatkozó szakirodalomban olyan értelmezés, mely szerint a Frankfurti Iskola és a Kritikai elmélet megnevezés nem szinonim, előbbi valójában az 50-es, 60-as években, Frankfurtban kidolgozott változata lenne utóbbinak.²¹⁸ Annyit rögzíthetünk, hogy a Kritikai elmélet tágabban véve is utalhat a marxista hagyományra. Marcuse *Filozófia és kritikai elmélet* című 1937-es vitacikkében „kritikai elméleten” egyszerűen „a társadalom kritikai elméletét”, azaz a marxizmust érti.²¹⁹ Érvelésünk céljaihoz nem szükséges mélyebben belemennünk a két megnevezés egymáshoz való viszonyába.²²⁰

²¹³ Horkheimer egy lábjegyzetben utal erre (Horkheimer 1976, 76-77). Gmünder a másodlagos irodalomban többször felvetett értelmezésként hivatkozik arra, hogy a Horkheimer által először 1937-ben bevezetett „kritikai elmélet” kifejezés nem annyira a politikai gazdaságtan marxi kritikájának módosítása volt, sokkal inkább egyfajta álcázást jelentett, hogy a Társadalomkutatási Intézet munkája az Egyesült Államokban minél kevesebb megütközést keltsen (Gmünder 1985, 19-20). Még ha jelen is lehetett ilyen szándék a névadásban, ez a megközelítés elmosza azokat a markáns különbségeket, melyekkel a kritikai elmélet a marxista ortodoxiától el akart határolódni (Schweppenhäuser 2010, 24).

²¹⁴ Schweppenhäuser 2010, 11.

²¹⁵ Wiggershaus egyenesen „schopenhauermarxizmusról” beszél, melynek jellemzésére Horkheimer egyik 1935-ös feljegyzését idézi: „A történeti materializmus része az emberi állapot jobbításáért folyó harcnak. Fenséges célnak tűnhet, hogy az emberek ezen a Földön egy ideig boldogabban és bölcsebben éljenek, mint a tőke és rendjének fasiszta végrehajtói véres és elbutító uralma alatt. De végül azok a későbbi generációk is el fognak tűnni, és a Föld folytatja pályáját, mintha mi sem történt volna. Van egy tetszetős beszédmód, mely itt nihilizmusról beszél; valójában az őszinte tudat és az emberi cselekvés ott kezdődik, ahol ez az egyszerű igazság elterjed és megőrződik.” (GS 12, 247; idézi Wiggershaus 1998, 57)

²¹⁶ „[D]ie Welt kritisch darzustellen, wie sie ist, so daß durchscheint, wie sie nicht sein sollte, und damit eine Ahnung zu geben, wie sie sein sollte”. Horkheimer elképzelését a történelemfilozófia összefüggésében tárgyalja Szűcs 2006,

²¹⁷ „A kritikai elméletre mint egészre vonatkozó általános kritériumok nem léteznek”, az egyetlen tartalmi követelmény az „egyenlőség társadalmának előmozdítása” (Horkheimer 1976, 105 – a fordítást módosítottam).

²¹⁸ Winter 2007, 24-5.

²¹⁹ Marcuse 1976, 117. Míg a Marcuse-féle kritikai elméleten belül a művészet és kultúra kapitalizmusstabilizáló szerepe nem merül fel, addig egy másik fontos tanulmánya a kultúra fennálló viszonyokra vonatkozó affirmatív jellegét bontja ki (Marcuse 1999).

²²⁰ Hozzátehetjük, hogy az angolszász gondolkodásban a „critical theory” megnevezés jóval tágabb társadalomkritikai hagyományt jelent, mint a Frankfurti Iskola (Schmidt 2012, 50-51).

Horkheimer kifejtésében a „hagyományos elmélet” megnevezés pusztán annak formájára vonatkozik, ahogy az elmélet a természettudományokban és a hozzájuk igazodó szellemtudományokban megjelenik.²²¹ Elméletet ebben az értelemben véve egy tárgyterületre vonatkozó tételek olyan sokasága alkot, amelyben bizonyos tételekből a többi levezethető. Horkheimer számára döntő, hogy a hagyományos elmélet nem pusztán tények összefüggését nyitja meg, amennyiben a levezetett tételek a tényekkel összhangban vannak, hanem ez által maga is értékesíthető, alkalmazható a tények vonatkozásában. Tényeket írhatunk le elméletekkel, és azok általános volta miatt ezzel általában véve bizonyos típusú tényeket írhatunk le. Így lehetségessé válnak előrejelzések, és általában véve megvalósítható a természet megtervezett befolyásolása, ami a technikában és az iparban megy végbe.²²²

A hagyományos elmélet Horkheimer szerint nem pusztán feltárja tények bizonyos összefüggéseit, hanem maga is meghatározott összefüggésekben, mégpedig egy társadalmi gyakorlat talaján áll. Ez magyarázza, hogy meglévő nézetek mindig lehetséges helyesbítése és korrigálása helyett egészében új nézetek érvényesülhetnek.²²³ A hagyományos elmélet formáját öltő tudomány problémája Horkheimer elgondolásában úgy fogalmazható meg, hogy az képtelen saját társadalmi helyzetére reflektálni, nem tudja kellőképpen figyelembe venni az elméleti munka befejezését a társadalom életfolyamatába.²²⁴ Másként szólva, a hagyományos elméletekben, értve ezen elsősorban társadalomtudományi elméleteket, alapvetően lehetetlen az általuk létrehozott összefüggésekre nézve azt a kérdést feltenni, hogy azok ésszerűek-e vagy sem. Ennek okát Horkheimer abban látja, hogy a hagyományos elmélet saját tárgyát ténynek tekinti, amelynek tény mivolta már nem problematizálható, s amely így

²²¹ Weiss János szerint Horkheimer alapjában Lukácsnak a *Történelem és osztálytudat*ban kifejtett ellentétpárját, a tudományos világkép és dialektika kettősségét viszi tovább tradicionális és kritika elmélet feszültségként (Weiss 1997, 26).

²²² „A tudomány feladatának az előrelátást és az eredmények használhatóságát jelölik meg. A valóságban azonban ez a céltudatosság, a hivatás társadalmi értékébe vetett hit a tudós számára csupán magánügy. [...] A tudós és tudománya összefonódik a társadalmi gépezettel, teljesítménye a fennálló önfenntartásának, állandó reprodukciójának egyik mozzanata, bármit gondoljon is ő maga erről. [...] A társadalmi munkamegosztásban a tudósnak megfogható rendbe kell sorolnia a tényeket, s úgy kell gondoznia őket, hogy ő maga s mindazok, akiknek fel kell használniuk ezeket, lehető legtágabb tartományuk felett uralkodhassanak.” (Horkheimer 1976, 52-3)

²²³ Horkheimer 1987, 4: 168f.

²²⁴ Horkheimer 1976, 53-4 (1987/4, 170f). Egy érdekes passzusban Horkheimer a tudomány szociológiai meghatározottságát veti fel: „Mind az újonnan felfedezett tényösszefüggések termékenysége a meglévő ismeret átalakítása szempontjából, mind alkalmazásuk a tényállásokra, meghatározások, amelyek nem vezethetők vissza tisztán logikai vagy módszertani elemekre, hanem mindenkor csak a valóságos társadalmi folyamattal összefüggésben érthetők meg. [...] Mindig kigondolhatók segédhipotézisek, amelyek segítségével elkerülhető lenne az egész elmélet megváltozása. Hogy az új nézetek mégis érvényre jutnak, annak oka [...] a konkrét történelmi összefüggésekben rejlik.” (Horkheimer 1976, 51). Az utolsó előtti mondat erősen emlékeztet Lakatos Imre szofisztikált falszifikacionizmusára, ami azért furcsa, mert a szöveg 1937-es, amikor a Popper *Logik der Forschung*-ja is még csak két éve jelent meg. Itt nem bocsátkozhatunk annak tisztázásába, honnan meríthette Horkheimer a gondolatot. Margitay Tihamér hívta fel a figyelmemet, hogy vélhetően Otto Neurath lehetett az elképzelés közvetlen forrása.

végző adottságnak számít. Amit azonban a hagyományos elmélet ténynek tart, az valójában „az általános társadalmi gyakorlat terméke”:

„Ugyanaz a világ, amely az egyén számára valamiféle adottság, s amelyet el kell fogadnia és figyelembe kell vennie, ahogyan létezik és fennáll, egyben az általános társadalmi gyakorlat terméke. [...] Az embernek nemcsak öltözeke és megjelenése, alakja és érzésmódja történelmi eredmény, az sem szakítható el az évezredek alatt kialakult társadalmi életfolyamattól, ahogyan lát és hall. A tényeket, amelyeket érzékeink eljuttatnak hozzánk, a társadalom kétszeresen is preformálja: egyrészt az észlelt tárgy történelmi jellege, másrészt az észlelő szerv történelmi jellege alakítja azokat.”²²⁵

Marxhoz kapcsolódik Horkheimer, bár nem idézi,²²⁶ azzal a meggyőződéssel, hogy az emberek saját történelmi életformájukat alkotják meg és termelik folyamatosan újra, amely életforma ezért nem tekinthető megváltoztathatatlanul. A hagyományos elmélet a kapitalista társadalom életformáját is megváltoztathatatlanul tekinti, s ezáltal hozzájárul annak fenntartásához. Horkheimer ezzel a *Történelem és osztálytudat* egyik alapvető meglátását variálja. Lukács egy helyen a következőket írja: a polgári gondolkodásnak „ha nem is tudatosan, de kiindulópontja és célja mindig a dolgok fennálló rendjének apológiája vagy legalábbis változatlanóságának bizonyítása”.²²⁷

Horkheimer szerint a polgári társadalomban élő egyének nem is képesek átlátni a társadalmi praxist, mert a polgári társadalmat gazdasági működésében nem szabályozza semmilyen terv, nem irányul tudatosan egy általános célra. A kritikai elmélet kutatási érdeklődése továbbá hegelianus szellemben a társadalom egészére irányul, nem csupán egyes részterületekre, ahogy az egyes szaktudományok vizsgálják azokat, mivel abból a – Lukács totalitásra vonatkozó megfontolásaihoz kapcsolódó – meggyőződésből indul ki, hogy a társadalom részei elválaszthatatlanul összefüggnek és kölcsönhatásban állnak.²²⁸

²²⁵ Horkheimer 1976, 57. Horkheimer minden bizonnyal ismerte Walter Benjamin vonatkozó tézisét az emberi észlelés történelmi változásáról: „Nagy történelmi korszakokon belül az emberi kollektíva egész létezési módjával együtt megváltozik érzékelésének módja is. Azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik – azt a közeget, amelyben végbemegy –, nem csupán a természet, hanem a történelem is befolyásolja.” (Benjamin 1969, 307f.)

²²⁶ A német ideológia egy helyén ezt olvashatjuk: „Az embereket az állatoktól megkülönböztethetjük a tudattal, a vallással, vagy amivel akarjuk. [...] Ők maguk akkor kezdik el magukat az állatoktól megkülönböztetni, amikor termelni kezdik létfenntartási eszközeiket” (23)

²²⁷ TO 272. Később ezt olvashatjuk: „a polgári társadalom létezésének és ígylétének tisztázatlan és tisztázhatatlan fakticitása valamiféle örök természeti törvény vagy időtlenül érvényes kultúrérték jellegét ölti fel. – Ez azonban egyidejűleg a történelem önmegszüntetése. [...] A polgári gondolkodásnak ez a történelmietlensége, történelemellenessége akkor jelenik meg számunkra a legélesebben, ha a *jelen problémáját történelmi problémaként* szemléljük.” (TO 431-2)

²²⁸ A Frankfurter Iskoláról szóló szakirodalom meglepően kevés figyelmet szentelt annak, meggyőző-e hagyományos és kritikai elmélet szembeállítás, ahogy Horkheimer kidolgozta.

A hagyományos elmélet jellemzéséből kirajzolódik, hogy az ellentétként értett kritikai elmélet vizsgálja a társadalmi gyakorlat ésszerűségét és ésszerűtlenségét. A feladatból adódóan a kritikai elmélet megpróbál számot adni arról a helyzetről, amelyet elfoglal a társadalmi konfliktusok feszültségterében, mivel abból az előfeltevésből indul ki, hogy az elméletalkotást is érdekek vezérlik. A hagyományos elmélet krónikusan alulhangsúlyozza az ember világhoz való viszonyának történetiségét, és a társadalmi tényeket természeti tényként állítja be. Ezzel a hagyományos elmélet azt sugallja, hogy ő maga a világot objektíve, a megismerést irányító érdekek nélkül írja le. A kritikai elmélet ennek megfelelően nem csupán egy új elmélet igényével lép fel, amely egyszerűen leváltja a hagyományos elméletet, sokkal inkább az utóbbi egyfajta önreflexióját nyújtja, amennyiben felmutatja annak elméleti és gyakorlati összefonódását a társadalmi egésszel, és rámutat arra, ahogy a hagyományos elmélet a társadalmi egész alapszerkezetét megszilárdítja.

A kritika pontosabb értelme eközben az, hogy céljait nem a fennálló világból, hanem egy, az ebben a világban benne rejlő jobb világ lehetőségéből meríti. A „kritikai” kifejezést ennél fogva nem Kant nyomán a tiszta ész kritikájának értelmében, hanem a „politikai gazdaságtan dialektikus kritikájának értelmében” kell értenünk.²²⁹ Ezáltal viszont a kritikai elmélet szükségképpen korhoz kötötté válik, és a mindenkori viszonyok elemzése révén akarja az egyének boldogságát a lehető leginkább elősegíteni, mégpedig az emancipációra és az egész megváltoztatására törekedve. Ezen a ponton megfogalmazható két aspektus, melyek alapján a kritikai elmélet a proletariátus vonatkozásában elhatárolódik a marxi hagyománytól.

Először is, mivel Horkheimer koncepciójában a társadalmi egész megváltoztatása a cél, ezért nem hisz abban, hogy egy meghatározott csoport vagy osztály az egész megváltoztatását előmozdíthatná. A kapitalista termelési mód marxi elemzését ugyan átveszi, de alapvetően lemond arról, hogy Marxot követve a proletárforradalomban bízson. Míg Marxnál a kapitalista termelési mód kizsákmányoló és elembertelenítő hatása egyben az e rendet felszámoló proletariátust is létrehozza,²³⁰ addig Horkheimernél utóbbi mozzanat hiányzik. Másodszor, a proletariátus elméleti szerepét gyengíti a proletárforradalom

²²⁹ Horkheimer 1976, 261.

²³⁰ Ld. például „A hegeli jogfilozófia kritikájához” programatikus megfogalmazását: „képződik egy *radikális láncokat* hordó osztály, a polgári társadalom olyan osztálya, amely nem a polgári társadalom osztálya, olyan rend, amely minden rend felbomlása, olyan szféra, amely egyetemes szenvedései révén egyetemes jellegű, és nem tart igényt semmiféle *különös jogra*, mert nem valamiféle *különös jogtalanságot*, hanem *egyáltalán a jogtalanságot* követik el ellene, amely többé nem egy *történelmi* jogcímre, hanem már csak arra az *emberi* jogcímre hivatkozhatik [...], végül olyan szféra, amely nem emancipálhatja magát anélkül, hogy magát a társadalom összes többi szférája alól és ezzel a társadalom összes többi szféráit ne emancipálná, amely egyszóval az ember *teljes elvesztése*, tehát csak az ember *teljes visszanyerésével* nyerheti meg önmagát. A társadalom e felbomlása egy különös rend alakjában, ez a *proletariátus*” (Marx 1957, 389-90).

elmaradása. A várt proletárforradalom elmaradása – már a szociáldemokratáknál megjelenő – csalódottságot eredményez, amire az egyik lehetséges elméleti reakció, hogy a kritikai elmélet a proletariátusnak többé nem tulajdonít középponti jelentőséget.²³¹ A másik teoretikus válaszlehetőség a *Történelem és osztálytudat* Lukácsánál jelenik meg, aki az addig elmaradó proletárforradalom elméleti előmozdítását állítja marxizmusértelmezésének középpontjába.

A proletárforradalom elmaradását átfogalmazhatjuk úgy, hogy a munkásosztály forradalmi szerepe veszendőbe megy, aminek legalább két lehetséges magyarázata megjelenik Horkheimer tanulmányában. Egyrészt a forradalmi szerep elveszhet az egységesnek feltételezett osztály szétdarabolódása, felaprózódása miatt: „Ebben a társadalomban azonban a proletariátus helyzete sem garantálja a helyes megismerést. Bármennyire is önmagán tapasztalja az értelmetlenséget [...], társadalmi struktúrájának felülről támogatott differenciálódása, a személyes és osztályérdek csak kivételes pillanatokra megszűnő ellentéte mégis meggátolja, hogy e tudat közvetlenül érvényre jusson.”²³² Másrészt a proletariátus egységén túl megrendülhet a fennállóval szembeni antagonisztikus viszonya, s ezzel a proletariátus társadalomban való betagozódása fogalmazódik meg. A kultúra elemzése – a pszichológia mellett – e szempont mentén jelenik meg: a tömegkultúra integrálja a kapitalizmus igazságtalan és embertelen rendszerébe a vele helyzetéből következően szembenálló munkásosztályt. A következő alfejezetben erre részletesen visszatérünk.

Horkheimer elgondolása a kritikai elméletről két kérdést mindenképpen felvet. Egyrészt tisztázatlan marad, honnan veszi a sajátos ésszerűtlenség fogalmát, tehát milyen mércékkel méri a fennálló társadalom ésszerűségét, ha nem akarja Marxhoz hasonlóan a termékeiben elidegenedett eleven munka elképzelését folytatni, és ennek megfelelően egy ésszerű társadalom képét körvonalazni, amelyben a termelők birtokukba veszik a termelőerőket. Ez a marxi gondolat nem játszik szerepet Horkheimernél, mivel a proletariátust már nem tekinti annak az osztálynak, amely ésszerű társadalmi praxist folytathatna. Másrészt a kritikai gondolkodás mégiscsak elmélet formájában fogalmazódik meg – ennyiben valamilyen módon a fennálló társadalom tényei befolyásolják. Horkheimer válasza a két kérdésre egy radikális észkritikai perspektíva kidolgozásában áll, amelyet „Ész és önfenntartás” (*Vernunft und Selbsterhaltung*) című tanulmányában fejt ki.

A tanulmány újdonsága a kritikai elmélet korábbi koncepciójához képest az ész radikális bírálatának perspektívája. Horkheimer azt akarja kimutatni, hogy az ész az a képesség, amely az emberek közti viszonyokat szabályozza és igazolja a tőlük megkövetelt

²³¹ Weiss 1997, 20; Schweppenhäuser 2010, 7; Ladwig 2006.

²³² Horkheimer 1976, 72.

teljesítményeket, s ezzel kiegyenlíti az egyéni és a társadalmi hasznot.²³³ A kiegyenlítés mindazonáltal kétértelmű, mivel egyrészt csak azáltal lehetséges, hogy az egyének erőszakot alkalmaznak magukkal szemben, amennyiben készítenek magukat, gátolják vagy elnyomják ösztöneiket. Másrészt az egyének együttélése és céljaik megvalósítása csak akkor lehetséges, ha sikerül a kiegyenlítés. Szemben a *Hagyományos és kritikai elmélet* álláspontjával Horkheimer itt már a fennálló társadalmat nem ésszerűtlennek, hanem épphogy ésszerűnek tekinti. A totalitárius államban, amelyben azt követelik az embertől, áldozza fel magát az egészért,²³⁴ s ennyiben az egész fenntartását az egyén fenntartása fölé rendelik, valójában az ész valódi lényege nyilvánul meg: „Az új, fasiszta rend az ész, amelyben maga az ész mint esztelenség [Unvernunft] lepleződik le.”²³⁵ Így Horkheimer számára a fasiszta rend az ész problematikus, mert az önfenntartás szolgálatában álló jellegét mutatja meg. Ha azonban a társadalom mindig ésszerű, és az ész mindig önfenntartó, akkor az ember számára nem marad más hátra a fennálló viszonyokkal szemben, mint hogy „tulajdon, hely, kor, nép nélkül éljen”, s ez nem más volna, mint a barbárságba való visszaesés vagy a történelem kezdete.²³⁶ Az a meggyőződés, hogy a második világháború katasztrófája nem az ész ellenében történik, hanem a racionalitás kendőzetlen megmutatkozásának kell tekintenünk, *A felvilágosodás dialektikájának* is alap gondolatává válik.

Végül érdemes hangsúlyozni, hogy a kritikai elmélet programjában jellegzetes módon nem kap helyet a politikatudomány, ami azon ortodox marxista felfogás megtartásának következménye, hogy a politika a termelési viszonyok függvénye.²³⁷ A politikaelmélet elhanyagolása Ladwig szerint azon alapul, hogy Horkheimer és Adorno fenntartás nélkül általánosítják a bürokratizálás weberi diagnózisát. Az így kirajzolódó képben a társas viszonyok egyes mozzanatait egyetlen átfogó uralomtörténet elemeiként fonódnak össze: magánvállalkozások és államigazgatás tervkapitalista gépezetté állnak össze, és az egyént hozzászabják a rendszer működési szükségleteihez. A teljesen „igazgatott világ” feleslegessé teszi politikai rendek, programok és folyamatok differenciált elemzését – ezek helyébe a „bürokratikus eldologiasodás” általános feltevése lép.²³⁸

Összecseng mindezzel, hogy a Frankfurter Iskola vezéralakjai érdekes módon az állam témájáról alig nyilatkoztak, valamiféle államelmélet kidolgozása Otto Kirchheimer és Franz

²³³ Horkheimer 1987/4, 324.

²³⁴ Horkheimer 1987/5, 329f.

²³⁵ Horkheimer 1987/5, 348.

²³⁶ Horkheimer 1987/5, 350.

²³⁷ Ladwig 2006, 30.

²³⁸ Uo., 59.

Neumann teljesítménye volt.²³⁹ Mindkettőjüket azzal gyanúsították meg, hogy „baloldali schmittianusok”, mivel mindketten osztják Schmitt éles megkülönböztetését demokrácia és jogállam között, és egyaránt a demokráciához szükséges homogenitásból indulnak ki. Ebből mindkettőjükénél az a tendencia alakul ki, hogy a parlamentáris rendszert pusztán „formalitássá” hagyják lesüllyedni. Mindenesetre a homogenitást mindketten szociális homogenitásként értik, míg Schmitt számára – legalábbis 1932-ig – közömbös volt, mi szolgál a homogenitás anyagául.²⁴⁰ A nemzeti szocializmus-államkapitalizmus vita egyfelől Pollock, másfelől Neumann és Horkheimer között bontakozik ki. Pollock szerint a tervezés és a tervgazdaság az államkapitalizmus új lehetőségeit nyitja meg. Ezzel ellentétben Neumann és Horkheimer úgy vélték, a kapitalizmusban a nagyvállalati termelési szervezet és az állami tervezés összekapcsolódása az egyéni szabadság felszámolódásának újabb fázisát jelenti. „A kapitalista nagyvállalati szervezet és az állami beavatkozás együttesen a bürokratikus intézményrendszer kiterjesztését jelenti, melynek következménye a szabályozás és a kontroll erősödése, a tulajdonosi osztály gazdasági, politikai, kommunikációs hatalmának növekedése és az autoritárius állami kapitalizmus feltételeinek megteremtése”.²⁴¹ Ebből viszont a cselekvési lehetőségek intézményes korlátozása adódik, amivel csökken a távolság demokrácia és diktatúra között.

Nem feladatunk jelen összefüggésben a Frankfurter Iskola felbomlásának vizsgálata. Honneth nyomán a következőképpen összegezhetjük Horkheimer, Marcuse és Adorno továbbfejlődését 1950-ben. Az 1950-ben újranyitott Társadalomkutatási Intézet nem folytatta közvetlenül a harmincas, negyvenes évek társadalomfilozófiai programját és annak önértelmezéséhez sem kapcsolódik hézagmentesen. Ettől kezdve a kritikai elmélet egységes iskolaként már nem létezik, mivel az intézet empirikus kutatásai számára nem találtak közös nevezőt. Másfelől kétségtelen, hogy a „totálisan igazgatott világ” eszméje a társadalomfilozófiai munkák számára egységes vonatkoztatási pontként jelent meg, és többek között Horkheimer, Adorno és Marcuse kultúrkritikai tanulmányain vezérmotívumként vonul végig. E gondolat értelmében a társadalmi életet egy stabil kényszerrendszer egységesíti, mégpedig az adminisztratív társadalmi ellenőrzés és az individuális alkalmazkodás egymáshoz igazítása révén. Honneth kiemeli, hogy az egyező kordiagnózisból a három szerző eltérő következtetéseket von le:

²³⁹ Ottmann 2012, 80f.

²⁴⁰ Ld. ehhez: Balogh-Karácsony 2000, 40ff.

²⁴¹ Uo.

„Horkheimer gondolkodásában elmélyül egy Schopenhauertől származó pesszimizmus, amely kezdettől fogva kísérte őt, egészen a negatív teológiába történő átcsapás pontjáig, Adorno a fogalmi gondolkodás önkritikáját helyezi előtérbe, ennek negatív fixpontjává a mimetikus racionalitás válik, amelynek képviselői a műalkotások; egyedül Marcuse reagál a pesszimista kordiagnózisra a veszendőbe ment forradalmi eszmék megmentésének impulzusával, oly módon, hogy az észet a szociális mozzanat küszöbe alá szorítja, s az ember libidinózus szükséglet-természetébe helyezi át.”²⁴²

Nézzük most részletesebben, hogyan alakul a művészet és kultúra tárgyalása az eddig vázolt elméleti keretben.

2.2 Művészet és kultúra a Frankfurti Iskola perspektívájában: a kapitalizmus stabilizálása

Eltekintve a Frankfurti Iskola elméleti álláspontjának meghatározási nehézségeitől, a szóban forgó gondolkodóknak a művészet és a kultúra központi témát jelentett, mégpedig legalább három szempontból, melyek különböző módokon, de egyaránt a marxi örökségből adódnak. Először is alapvető gondolat a művészet és kultúra kapitalizmusstabilizáló szerepe, avagy Marcuse formulájával: a fennállót affirmáló művészet koncepciója. Ennek több variánsa lehetséges, és jelen összefüggésben a tömegkultúrát szem előtt tartó kultúripar elképzelése a leginkább releváns. Másrészt Marx gondolatai az intellektuális élet és a szellemi termékek elemzésére nézve meglehetősen töredékesek maradtak, s így egy igényes „materialista esztétika” komoly deziderátumnak számított a Frankfurti Iskola gondolkodói számára. Végül Marx továbbgondolásában, elsősorban Lukács *Történelem és osztálytudatában* felmerül az a probléma, hogy a kapitalizmusbírálatnak olyan társadalmi területről, pólusról kellene kiindulnia, melyet nem deformált túlságosan nagymértékben a kapitalizmus. E szerepre tűnik alkalmasnak – nem Lukács, hanem Adorno számára – az autonóm műalkotás. Vegyük szemügyre alaposabban ezeket a pontokat!

A művészet és kultúra kapitalizmusstabilizáló szerepe kifejezetten megfogalmazódik *A felvilágosodás dialektikájában*, mégpedig a tézisszerű fejezetcímben: „Kultúripar. Felvilágosodás mint a tömegek becsapása”. Még ha el is tekintünk a felvilágosodás fogalmának értelmezésétől, világos, hogy a kultúra működése a tömegek manipulálásához kapcsolódik, aminek fő célja a fennálló viszonyok elfogadtatása. Ami Marx olvasatában a

²⁴² Honneth 1993, 273-4.

népnek ópiumot jelentő vallás, az a fejlett kapitalizmus társadalmának a tömegkultúra, azaz Horkheimer és Adorno értelmezésében: a fennálló támogató igazolása. Teljes joggal állapítja meg Dieter Mersch: „A kultúripar ismertetőjegye a vallásos kultuszok pótlékfunkciója, melyet már Karl Marx a „nép ópiumának” nevezett.”²⁴³ Ebben az értelemben a tömegkultúra a nép új ópiuma. A felfogásnak viszont lényeges előfeltevése, hogy szakít alap-felépítmény sémájával, azaz újraértékeli a szellemi szféra jelentőségét, amire a materialista esztétika címszava tűnt megfelelőnek.

Marx materialista történelemfilozófiai kiindulópontjának szerves következménye a meggyőződés, hogy eszmék, gondolatok és tudatformák nem rendelkeznek önálló léttel, hanem anyagi folyamatok pusztán derivátumait alkotják. Már *A német ideológia* megfogalmazza ezt a gondolatot:

„Szöges ellentétben a német filozófiával, amely az égből száll le a földre, itt a földről szállunk fel az égbe. Vagyis nem abból indulunk ki, amit az emberek mondanak, elképzelnek, beképzelnek, nem is a mondott, gondolt, elképzelt, beképzelt emberekből, hogy innen eljussunk a hús-vér emberekhez; a valóságosan tevékeny emberekből indulunk ki és az ő valóságos életfolyamatukból ábrázoljuk ez életfolyamat ideológiai tükröződéseinak és visszhangjainak fejlődését is. Az emberek agyában levő ködképződmények is az ő anyagi, empirikusan megállapítható és anyagi előfeltételekhez kötött életfolyamatuk szükségszerű párlatai. Az erkölcs, vallás, metafizika és egyéb ideológia és a nekik megfelelő tudatformák ilyenképpen nem tartják meg többé az önállóság látszatát. Nincsen történetük, nincsen fejlődésük, hanem az anyagi termelésüket és anyagi érintkezésüket kifejlesztő emberek ezzel a valóságukkal együtt gondolkodásukat és gondolkodásuk termékeit is megváltoztatják. Nem a tudat határozza meg az életet, hanem az élet határozza meg a tudatot.”²⁴⁴

Az alap és a felépítmény viszonyát Marx a következőképpen foglalja össze: „[A] termelési viszonyok összessége alkotja a társadalom gazdasági szerkezetét, azt a reális bázist, amelyen egy jogi és politikai felépítmény emelkedik, és amelynek meghatározott társadalmi tudatformák felelnek meg.”²⁴⁵

Az elvi állásfoglalás egy materialista megközelítés mellett még egyáltalán nem tisztázza, miként is határozza meg a „társadalmi lét” avagy élet a „tudatot”. Marx számára a kérdés különös jelentőséggel bírt, mivel ezzel vélte bírálhatni a kortárs szocialisták

²⁴³ Mersch 2006, 82.

²⁴⁴ Marx-Engels 1976, 21; MEW 3, 26. „Az anyagi élet termelési módja szabja meg a társadalmi, politikai és szellemi életfolyamatot egyáltalán. Nem az emberek tudata az, amely létüket, hanem megfordítva, társadalmi létük az, amely tudatukat meghatározza” (Marx 1965, 6).

²⁴⁵ Uo.

„utópizmusát”, szembeállítva azt saját „tudományos” megközelítésével. Ha ugyanis a tudatformák, eszmék, programok csak a társadalmi valóság visszatükröződései, akkor nem jelenthetnek igazi alternatívát ahhoz képest. Az „utópizmus” lényege ennek alapján „a polgári társadalom reális és ideális alakja közötti” különbség félreismerése, és ezért az a „fölsőleges vállalkozás”, hogy „ismét megvalósítani akarják magát az ideális kifejezést, az átszellemített és maga a valóság mint olyan által magából kivetített reflektált képmást”.²⁴⁶ Következésképpen Marx számára döntő feladat, hogy magában az anyagi valóságban találjon bizonyos, a fennálló viszonyok meghaladását jelentő szocializmus felé mutató tendenciát, hiszen máskülönben azt utópikus képzelgésnek kellene nyilvánítania.

Marx elképzelése alap és felépítmény viszonyáról nem elégítette ki a Frankfurter Iskola gondolkodóit. Fentebb már kitértünk arra, ahogy Horkheimer programatikus előadásában megfogalmazza a társadalomfilozófia feladatát, amennyiben a társadalom gazdasági elemzésével összekapcsolja az egyének pszichológiai elemzését és a tágabb értelemben vett kultúra tárgyalását. Láttuk, hogy a fennálló viszonyok stabilizálását, afirmálását pillantja meg a társadalom értett kultúrában, ami az alap-felépítmény séma egyoldalú függőségviszonyát mindenképpen meghaladja.²⁴⁷ Érintettük továbbá, hogy a huszadik század első évtizedeiben marxista gondolkodók számára általában véve problémává vált a munkásosztály helyzetének és szerepének újraértékelése, mivel megkérdőjeleződött Marx feltevése, hogy a munkásosztály növekvő nyomorából kiinduló forradalom elsöpri a kapitalizmust. Horkheimer bizonyos mértékig a tömegtársadalom kultúráját tette felelőssé azért, hogy a munkásosztály forradalmi szerepét, hangulatát elvesztette vagy nem képes kialakítani, sőt, részben csatlakozik a fasiszta vagy nemzetiszocialista mozgalomhoz. Az, hogy a Kritikai elmélet már nem osztotta azt a marxista bizonyosságot, hogy a felvilágosított munkásosztály a radikális-kritikai értelmiséggel szövetkezve kiűzné a társadalmi forradalmat, elősegítette a

²⁴⁶ Marx 1972, 381.

²⁴⁷ Az további kérdés, hogy Horkheimernek és Adornónak sikerül-e lényegileg módosítania az alap-felépítmény sémán, amit egyesek kétségbe vonnak: „ebben a koncepcióban benne rejlik a funkcionista redukcionizmus veszélye, melyet ténylegesen elsősorban a kultúrpár-kritika néhány alapvető, a médiumok manipulatív jellegére vonatkozó feltevése követ. Összességében a megközelítés szerkezetét még túl erősen meghatározza az a közvetítési formula, melyet a társadalmi tényezők irányított kölcsönhatásából lehet levezetni, ami mindazonáltal elég nyitott ahhoz, hogy megengedjen kölcsönhatás-folyamatokat. Alapjában véve ezen a továbbra is inkább statikus alap-felépítmény-koncepción semmit nem változtat, ha visszanyúlnak a pszichoanalitikus elméleti kezdeményezésekre. – Ez megmutatkozik Horkheimer lezáró meghatározásán is, mely a kulturális összefüggés tisztázásához továbbra is a gazdaságot tekintette „átfogónak és elsődlegesnek”, még ha a pszichikai köztes tagok bonyolító szerepét és azok funkcióját a kultúr- és társadalmi folyamatokban megértünk és az elméletbe integrálnunk kell is” (Göttlich 1996, 37).

művészet és kultúra olyan elemzését, mely azoknak a fennálló viszonyokat igazoló szerepére koncentrált.²⁴⁸

Végül, harmadrészt, a társadalomkritikai dimenzió Marx gondolkodásában szükségessé teszi olyan tényezők és jelenségek felmutatását, melyek talajként szolgálhatnak a fennálló viszonyok bírálatahoz, mégpedig úgy, hogy ne legyenek olyan mértékben belebonyolódva a fennálló viszonyokba, hogy azok túlságosan áthatnák őket. Ez a probléma nem közvetlenül Marx kordiagnózisára megy vissza, hanem inkább a fejlett kapitalizmus átfogó, mindent átható és átformáló rendszerként való értelmezésére, melyet Lukács *Történelem és osztálytudata* dolgoz ki mérvadó módon.²⁴⁹ A Frankfurti Iskola szerzői tehát a művészetet és kultúrát alapvetően társadalomkritikai optikával közelítik meg, s ebből a perspektívából nézve eleve nehezen vethető fel az a gondolat, hogy művészet és kultúra valamilyen értelemben önmagáért való lehetne. Fogalomtörténeti áttekintésünk során láttuk, hogy gondolatilag kézenfekvő így megközelíteni a művészetet, ahogy erre a „szabad művészet” koncepciója is utal. A Kritikai elmélet egy meghatározott, leginkább Lukács György eldologiasodás-elméletében kifejtett előfeltevés alapján látja másként a helyzetet. A szóban forgó meggyőződés szerint a társadalom gazdaságon kívüli szféráit is áthatja a gazdaság sajátos szemlélet- és gondolkodásmódja, melyet Lukács Max Weber nyomán kalkuláló racionalitásként ragad meg. A művészet vagy kultúra sem „szabad”, önmaga kedvéért végzett tevékenység, amelynek önértéke lenne. Ennek nyomán a Kritikai elmélet teoretikusai sokkal inkább hajlanak egy manipuláció-elmélet felől közelítő értelmezésre: a fennálló viszonyok elfogadtatásának, az ezekre irányuló figyelem elterelése és elfeledtetése mozgatja a művészeteket és kultúrát, különösen a népszerű művészetet.

A marxi hagyományhoz illeszkedik viszont a gazdaság és a piaci viszonyok alapvetően kritikus szemlélete. Marx szerint a kapitalizmus alapvetően gazdasági formáció, termelési mód, melynek centrális aspektusa a gazdaság, s ennél fogva egyik legfontosabb terepe a piac, a rá jellemző torzító hatásokkal együtt. Ezen torzító hatás alapszerkezete a profitorientált elkorcsosítás formulájával ragadható meg: a műalkotások részleges vagy teljes árucikk volta alapvetően korlátozza, hogy műalkotásként lényegi teljesítményeiket megvalósítsák. Az áruvá válás és árutermelés Marx-féle kritikája tehát a marxi hagyományban kiterjedt a műalkotás áruvá válásának kritikájára is.

Mivel Adornón kívül Marcuse, Löwenthal és Fromm is foglalkozott bizonyos művészeti ágakkal és kulturális jelenségekkel, ezért indoklásra szorul, hogy az alábbiakban

²⁴⁸ Schweppenhäuser 2010, 21.

²⁴⁹ Gmünder 1985, 22.

miért elsődlegesen Adorno képviseli a Frankfurteri Iskolát. Kézenfekvő egy elemi megfontolás: Adorno legtöbb munkáját művészetfilozófiai és esztétikai kérdéseknek szentelte, és a legkidolgozottabb és legárgyaltabb művészet- és kultúrafelfogás az ő írásaiban található. A kidolgozottság nem az egyetlen szempont, lehetne ellenvetésként megfogalmazni, mivel más szerzőknél elvileg találhatunk olyan megközelítéseket, szempontokat, melyek egyes kérdésekre nézve érdekesebbek, termékenyebbek, mint Adorno álláspontja. Gondolatmenetünkre vonatkoztatva azt a kérdést kell tisztáznunk, találunk-e az említett szerzőknél a tömegkultúrára és a népszerű kultúrára vonatkozó elképzeléseket, melyek kiegészítik vagy meghaladják Adorno elemzési szempontjait.

Lényeges körülményként indokolja továbbá Adorno elképzelésének kitüntetett helyét, hogy ő – és Benjamin – vette komolyan az egyes műalkotások értelmezésének, tapasztalatának feladatát, amihez képest Horkheimer és Marcuse írásai úgyszólván felülről tekintnek le az egyes művek sokaságára (ehhez hasonló szerkezeti problémát látunk Bourdieu és Luhmann művészetszociológiai elképzelésében is). A tömegkultúrára nézve mindazonáltal kivételt képez Leo Löwenthal, akinek megközelítése bizonyos értelemben alternatív koncepciót jelent a kultúriparhoz képest.²⁵⁰ Még a nyelvhasználaton is nyomot hagy Löwenthal munkássága, amennyiben a „népszerű” vagy „populáris kultúra” kifejezés az ő szóhasználatát követve honosodik meg, jóllehet ő ezt a modernségben kialakuló olvasási kultúrákra vonatkoztatja.

Tanulságos abból kiindulni, ahogy Löwenthal egy helyen megfogalmazza a kritikai elmélet célját²⁵¹: „Az volt az elképzelés, hogy a tekintélyt mint a társadalom gittjének problémáját vizsgáljuk, tehát az a gondolat, hogy éppen ez hiányzott Marxnál, a pszichikai alap és felépítmény közti, közvetítő pszichikai köztes tagok elmélete. Azt kérdeztük magunktól, vajon vannak-e más mechanizmusok, mint a pusztá hatalomgyakorlás, hogy a viselkedés konformitását megmagyarázzuk.”²⁵² Ezzel világosan osztja a Horkheimer programjában körvonalazott perspektívát, mely a kultúra társadalmi stabilizáló szerepére fókuszál. Löwenthal olyan elméleti megközelítést javasol, mely megengedi a média-kulturális különbségek tárgyalásának bevonását egy kultúrtudományba, mely hangsúlyozza a magaskultúra és populáris kultúra korszecifikus viszonyát, s eközben sem a hagyományos kultúrát nem privilegizálja, sem a populáris kultúrában nem gyanít ideológiát.²⁵³

²⁵⁰ Löwenthalhoz ld. Waschkuhn 2000, 111-126.

²⁵¹ Waschkuhn 2000, 111-126.

²⁵² Löwenthal 1980a, 97.

²⁵³ Göttlich 1996, 11.

Adornótól eltérően Löwenthal a tömegkultúra problematikáját nem az autonóm művészet fogalma alapján közelíti meg, hanem összefüggésében szemléli a létrehozás, terjesztés és elosztás, valamint a befogadás szintjeit. Megközelítését így tekinthetjük történetinek, melyben a kultúripar csak a már mindig jelen lévő tömegkultúra-problematika egyik fázisa a sok közül.²⁵⁴ Göttlich abban rögzíti Löwenthal megközelítésének sajátosságát, hogy képes figyelembe venni a befogadói oldal eltérő lehetőségeit és szabadsági fokozatait. Tömegkultúráról alkotott elmélete egy társadalom egészére nézve vizsgálja alkotások és médiumok jelentőségét. Irodalomszociológusként az immanens elemzés módszerével kutatta korábbi korok műveiben az ideologikus mozzanatokot,²⁵⁵ arra az előfeltevésre építve, hogy ez által az adott kor társadalmi konfliktusaira fényt lehet vetni. Megközelítéséből adódik számára a kulturális szövegek recepciójának problémaköre, tehát az odafordulás a befogadóhoz. „Tömegkommunikáció (és vele összefüggésben a tömegkultúra) ebben az összefüggésben elsősorban a társadalmi kontroll és a kielégítetlen igények kielégítésének fényében mutatkozik meg. [...] Löwenthal kultúrafogalma tehát tágabb, mint Adornóé és Horkheimeré”.²⁵⁶

Rögzítenünk kell Löwenthal vázlatos felidézésének egy fontos tanulságát: a kultúra tág fogalmára nézve – tehát beleértve a hétköznapiakat, médiafogyasztást, újságokat – leszűkítésként, redukcióként hat, hogy Adorno a műalkotásból indul ki. Más szóval, a funkcionális és alkalmazott művészet, az iparművészet nem triviálisan lehet forradalmi igényeket hordozó társadalomkritika. A kérdésre, hogy miként befolyásolja a fejlett kapitalizmus emberét mindaz, ami tágan értett kultúraként körülveszi, Adorno hangsúlyozottan a modern művészet felől érkező elméleti kezdeményezése csak részleges választ tud adni. Viszont pontosan az autonóm művészet orientációs jellege miatt alkotja Adorno művészet- és kultúrafogalma a jelen kérdésfeltevés szempontjából fontosabb elképzelést, mivel kérdésfeltevésünk vezérfonala arra irányul, mi a művészet, azaz a szűkebben értett kultúra teljesítménye, mely nem oldódik fel a tágan értett kultúra termékeinek jelentőségében. Míg a kultúripar koncepciója általános média- és kultúrelméletnek túl szűk és egyoldalú,²⁵⁷ addig a magasművészet egyfajta elméletének termékeny lehet.

Térjünk át ezek után Adorno első, kidolgozottabb művészetelméleti álláspontjának tárgyalására, mely a zene fétisjelleget állítja középpontba.

²⁵⁴ Göttlich 1996, 81.

²⁵⁵ Ld. például a „Knut Hamsun. Vorgeschichte der autoritären Ideologie” című tanulmányt.

²⁵⁶ Göttlich 1996, 112.

²⁵⁷ Mersch 2006, 90.

2.3. Tömegkultúra: Dzsessz és a zene fétiskaraktere

Adorno tömegművészetről kidolgozott elméletére rátérve, újra hangsúlyoznunk kell, hogy törekszünk leválasztani vonatkozó elemzéseit attól a társadalom- és kapitalizmuskritikai összefüggéstől, mely a Frankfurter Iskolára nézve általában és Adornóra különösen is jellemző. A rekonstrukció lépései ennek megfelelően együtt járnak annak mérlegelésével, hogy bizonyos megfontolások mennyiben következnek tisztán a jelenségek leírásából, illetve mikor tolódnak el az átfogó keretelmélet más alapmeggyőződéseiből adódóan?

A populáris kultúrára vonatkozó nézeteit Adorno relatíve rövid idő alatt, voltaképpen a harmincas évek második felében dolgozza ki, jóllehet később is vissza-visszatér a témára, így például a dzsesszre 1953-as „Időtlen divat. A jazzről” című írásában. Viszont sem előtte, sem utána nem foglalkozik nagyon részletesen és kitüntetett értelemben az itt felmerülő problémákkal. A tömegművészetre, az eltömegesedett társadalom művészetére vonatkozó reflexió valamilyen szinten végig jelen van a művészetre vonatkozó elemzéseiben, s ennél fogva indokolt kronológiai tárgyalása. Végig jellemző viszont Adorno gondolkodására a vehemens elutasító attitűd, amelynek elméleti előfeltevését fentebb érintettük, amihez képest érdekes eltérést jelent mind Walter Benjamin, mind Siegfried Kracauer. Ugyanakkor a népszerű művészet tárgyalása jelentős pontokon érintkezik a magasművészet, illetőleg autonóm művészet tárgyalásával, ami műveiben kezdettől fogva alapvető téma.

Adorno gondolkodására nézve meghatározó az a meggyőződés, hogy a filozófia a művészettől, különösen a modern művészettől többet meríthet, mint a szaktudományoktól, mely meggyőződést mindazonáltal nem tárgyalja explicit módon.²⁵⁸ A zene és a művészet nem csak a filozófiai elemzés tárgya, hanem gondolatai kifejtésmódját is befolyásolja.²⁵⁹ Jellemző módon Adorno sok helyen kompozíciós kérdésekről beszél, amikor írásai felépítésének, megszerkesztésének dilemmáira utal. Nem függetlenül Lukács György esszéformára és Benjamin ábrázolásra vonatkozó elképzelésétől, írásait gyakran építi fel esszészerűen. Szintén Lukácshoz kapcsolódva Adorno meg van győződve arról, hogy a művészetben kifejeződik a történelmi valóság, s ezzel a művészet értelmezése egyben az adott

²⁵⁸ Wiggershaus 1986, 215.

²⁵⁹ Thomas Mann benyomása egyenesen az, hogy Adorno nem igazán döntött, filozófus vagy zenész lesz-e (ld. Schweppenhäuser 2005, 8).

kor megragadását is jelenti. Hegel-parafrazissal azt mondhatjuk, Adorno számára a művészet saját kora egy értelmezést igénylő formában megragadva.²⁶⁰

A kultúra ily módon két párhuzamos értelmezési keretben jelentkezik: egyrészt marxista társadalomkritikai szellemben a fennálló viszonyok szentesítését jelenti (hasonlóan Marcuse affirmatív kultúra koncepciójához), másrészt viszont történelemfilozófiai érzékenységgel megmutatja a társadalmat, diagnózist ad saját koráról. Az alábbiakban Adorno művészetre vonatkozó kiterjedt életművét a magas és populáris művészet megkülönböztetése felől tekintjük át, elsősorban azt vizsgálva, milyen eltérő művészet- és kultúraformákat dolgoz ki a német gondolkodó. Elképzelésének reprezentatív kidolgozását az említett szempontból *A felvilágosodás dialektikája* és az *Esztétikai elmélet* mellett korai tanulmányai nyújtják.

Adorno művészetre vonatkozó megfontolásai a lényegét illetően a zene elemzéséből származnak, s ugyanez mondható el a populáris művészetre vagy tömegkultúrára vonatkozó nézeteiről is.²⁶¹ A tömegkultúra korai elemzésével kapcsolatban ezért – Weiss Jánost követve – eleve beszélhetünk „zenei tömegkultúráról”. A megfigyelés mindazonáltal kézenfekvően veti fel a kérdést, vajon Adorno esetében a zene modellje nem korlátozza-e a művészetről kialakított képét, s ami jelen összefüggésben még fontosabb, a könnyűzene modellje alapján kidolgozott meghatározások átvihetők-e a tömegművészetre és tömegkultúrára általában véve, vagy utóbbi vonatkozásában csak korlátozottan érvényesíthetők?²⁶²

Adorno bizonyos területeket a kortárs kultúra paradigmatis, jelentősebb területeinek tart, mint másokat, ahogy ez kiderül egy Siegfried Kracauer ellen irányuló megjegyzésből: „Nem vagyok biztos benne, hogy a detektívregény jelentősége azonos szinten áll a mozi, a jazz és az új építészet jelentőségével. A tömegfogyasztásnak ezek a formái ugyanis mind az írott szó és általában az olvasás ellen irányulnak; ezért a detektívregényt – még ha elő is

²⁶⁰ Löwenthal osztja ezt a meggyőződést, de csak korábbi korokra nézve. Egy Helmut Dubiellal folytatott beszélgetésben határozottan tagadja, hogy irodalomszociológiai és társadalomtudományi szempontból kortárs irodalommal foglalkozna: „az én irodalomszemléletem kiegészítő jellegű a tisztán esztétikai szemlélethez képest. Ha például tudni akarom, hogyan változik meg a nemek vagy a generációk egymáshoz való viszonya, akkor ahhoz nincs szükségem irodalomra, erre a mégiscsak közvetett hozzáférésre, mert empirikusan is vizsgálhatom” (Löwenthal 1980b, 182-3).

²⁶¹ Konrad Paul Liessmann jegyzi meg, hogy Adorno hozzáértéssel és kiterjedt konkrét tapasztalatokkal ír esztétikai kérdésekről, ami nagyon gyakran hiányzik a filozófusok körében (Liessmann 1989, 123).

²⁶² Weiss 1995, 58-69. Weiss János nem követi ezt a szálát, mely kérdésként úgy is megfogalmazható, hogy a modernség Schönberg életműve nyomán kidolgozott fogalma vajon egyáltalán érvényesíthető-e más művészeti ágakban, illetve a magasművészet és tömegművészet szembeállításban más művészeti ágakban? Schweppenhäuser szerint viszont Adorno az autentikus művészeti formaként értett film esztétikájának kezdeményeit kidolgozta „Filmtransparente” és „Zweimal Chaplin” című munkáiban (GS 10 353ff és 362ff): „Itt, eltérően *A felvilágosodás dialektikájától*, megkülönbözteti a film kultúripari bekebelezését és a médium objektív esztétikai tartalmát. Ez a megkülönböztetés nem érvényesül a felvilágosodás dialektikájában; ott mindenesetre ki van emelve a Marx-Brothers-filmek szubverzív ereje is” (Schweppenhäuser 2005, 154). Jóllehet kérdéses, vajon két néhány oldalas tanulmányt lehet-e proto-filmesztétikának tekinteni, mégis meggyőző Schweppenhäuser utalásában, hogy Adorno nem zenei karanténban gondolkodott.

fordul benne a tömegfogyasztás néhány sajátossága – nem lehet a tömegkultúra tipikus formájának tekinteni.”²⁶³ Adorno bizonyos kezdeményektől eltekintve nem dolgozta ki részletesen e területek (film, építészet stb.) elméletét, néhány megjegyzést tesz irodalomról és filmről, viszont képzőművészetről alig esik szó terjedelmes életművében. Az itt felmerülő kérdések mérlegeléséhez követnünk kell a folyamatot, ahogy a korai zenekritikákból kialakul a modern zene és a zenei tömegkultúra sajátosan adornói koncepciója. Tömegkultúráról alkotott felfogását két fő hatás fényében rekonstruáljuk, melyek elméleti keretet fonnak zenekritikusi tevékenysége köré. Egyrészt Lukács György fiatalkori műveiről, másrészt Walter Benjamin művészetfelfogásáról van szó.

A zenekritikusként is tevékenykedő Adorno már a húszas években Arnold Schönberg zenéjében találja meg elemzései legfontosabb mintaképét. A *Pierrot lunaire* 1922-es frankfurti bemutatójáról írt kritikája már megelőlegez egy modernitáskonceptiót, mely egyben a művészetnek, konkrétan a zenének meghatározott feladatot jelöl ki: az idegenség és otthontalanság élménye jellemzi a modern kort, és ennek művészi megragadása, feldolgozása lenne a modernségben a művészet aktuális feladata.²⁶⁴ Adorno saját koráról alkotott diagnózisban világosan kitapintható a fiatal Lukács, s különösen *A regény elméletének* otthontalanság-diagnózisa. Lukács e műve eredetileg bevezetésnek készült egy végül nem megírt Dosztojevszkij-könyvhöz,²⁶⁵ s ez a bevezetés terebélyesedik a fejlett kapitalizmus kritikus elemzésévé, melyhez mintaként Georg Simmel „pénz filozófiája” és Max Weber protestantizmus-írásai szolgálnak. *A regény elmélete* kiindulópontként már a gondolatmenet legelején erőteljes képben rögzíti a modern szubjektum problematikus, mert bizonytalanná vált helyzetét:

„Kant csillagos égboltja immáron a tiszta megismerés sötét éjszakájában ragyog, és nincs magányos vándor – mert az új világban embernek lenni annyit tesz: magányosnak lenni –, akinek megvilágítaná az ösvényt. És a belső fény csak az éppen következő lépésnek adja meg a biztonság közvetlen bizonyosságát – vagy annak látszatát.”²⁶⁶

A modern ember magányára tett utalás egyben a fennálló viszonyok bírálatának egyik vezető szempontját is kifejezik, amennyiben a fejlett kapitalizmus az emberi közösségek felbomlásának kora. A filozófia pedig sajátos kísérőjelenséggént hozzárendelődik egyén és világ problematikus helyzetéhez, s amennyiben a filozófiát honvágynak tekintjük, akkor

²⁶³ Idézi Weiss 1997, 73.

²⁶⁴ Weiss 1995, 43.

²⁶⁵ Érdekes analógia Heidegger *Lét és idő*-jével, hogy az eredetileg szintén bevezetésnek indult egy végül nem elkészült Arisztotelész-könyvhöz.

²⁶⁶ Lukács 1975, 499.

annak a vágnak, hogy mindenütt otthon legyünk: „a filozófia akár életformaként, akár a költészet formameghatározó és tartalomadó elemeként mindig az Odakint és az Odabent meghasadásának tünete, az én és a világ lényegi különbözőségének, a lélek és a tett meg nem felelésének a jele. Ezért nincs a boldog koroknak filozófiájuk.”²⁶⁷

Ahogy a mű alcíme is elárulja – *Történetfilozófiai kísérlet a nagyepikai formákról* –, Lukács 1911-es drámatörténetéhez hasonlóan átfogóan tárgyalja egy egész műfaj történetét, és e törekvés keretében tekinti át az antik eposztól kezdve a regény műfajának alakulását. A látszólag speciális irodalomelméleti kérdésfeltevés mögött átfogóbb elméleti törekvés húzódik meg: a par excellence modern művészetként értett regény történetének rekonstrukciója éles kordiagnózis a Dosztojevszkij és Tolsztoj műveiben megsejtett megváltás perspektívájából nézve. Lukács alaptézise értelmében a regény irodalmi műfajként olyan világ kifejeződése, amelyben az emberi egyének viszonyai intézmények és társadalmi formák közvetítette alakot öltenek, s ennyiben a regény pusztá létezése a kultúra betegségének, az emberek közvetlen kommunikációra való képtelenségének bizonyítéka.

A regény történeti megjelenése a problematikus individuum megszületésének pillanata, aki már nem egy megragadhatóan értelmes, áttekinthető univerzumban találja magát, mint az antik eposz embere, hanem képződmények és produktumok idegen összefüggésével kerül szembe: „a regény formája minden más formánál inkább a transzcendentális hajléktalanság kifejezője”.²⁶⁸ A görögök világa még nem ismeri szubjektum és objektum, lét és legyen, külső és belső, jelenség és lényeg szembeállítását, s ezért e világ megragadható totalitásában, és értelmessége közvetlenül evidens. Az antik ember világát töri meg a modernségben az önmaga számára problematikussá való szubjektum reflexiója, s e szubjektum különféle kísérletei arra, hogy a képződmények világához viszonyuljon, adják meg a regényformák történetét. A regény típusai változatok arra a témára, hogyan vall kudarcot a problematikus individuum, miközben megpróbál szubsztanciálissá válni.

²⁶⁷ Uo., 493.

²⁶⁸ Lukács 1975, 503. Lukács itt merít Simmel a „kultúra tragédiájá”-ról alkotott elképzeléséből. Simmel egyik fő filozófiai témája a kultúra helyzete a modern korban, amelyet „Die Tragödie der Kultur” (A kultúra tragédiája) című esszéjében egy alapvető konfliktus játéktereként ragad meg. Az összeütközés két pólusát egyrészt a lélek, másrészt az objektív szellem eredetileg általa teremtett képződményei alkotják, és a konfliktus azáltal ölt tragikus jelleget, hogy a lélek objektív termékei egyre inkább önálló kozmoszá zárnak le, különálló értékszférává differenciálódnak, amelyet sajátos logika jellemez. A kultúra ezzel illeszkedik a modernség általános tendenciájába, melyben a társadalom egyes területei az előrehaladó munkamegosztás következményeként izolálódnak, és saját szabályoknak engedelmeskedő alrendszerekké válnak. Marx nyomán Simmel a kultúra termékeinek fetiszizálódását fogalmazza meg, a kultúra produktumai önállóként és idegenként jelennek meg az egyén számára, ami a lélek saját alkotásaitól való elidegenedéséhez vezet (ld. ehhez Figal 2010; Hidas 2019).

A regény elmélete Lukács paradigmaticus munkája, amennyiben az irodalmi gyakorlat feldolgozását filozófiai dimenziókban mélyíti el. Hegel és Dilthey hatása érzékelhető abban, hogy az irodalmi formákat más és más történeti totalitások kifejeződéseinek tekinti, amelyek a művészi alkotótevékenység révén önmaguk megragadására és megismerésére törekszenek. A művészet ezért Hegel szellemében a „korszellem” objektiválásának terepe, s így az irodalom tárgyalása a modernitás átfogó összefüggésének vizsgálatához kapcsolódik. A tulajdonképpeni irodalomtörténet a modernség története, amennyiben a regényforma titkos témáját a modern szubjektivitás különböző reakcióformái alkotják. Esztétikai elmélet és filozófiai kordiagnózis összekapcsolásának e gondolati alakzata nem csak Adornóra gyakorol nagy hatást, hanem többek között Walter Benjaminra és Peter Bürgerre is. Adorno számára különösen az válik fontossá, hogy a totalitás a modern korban csak a műalkotásban ragadható meg, de kizárólag jelentős nehézségek árán, mivel a formák elvesztették evidenciájukat. Lukács e gondolatai alkotják azokat a fő szempontokat, melyeket Adorno Schönberg zenéjére vonatkozó elemzéseiben érvényesít, s ezzel párhuzamosan próbálja meg kidolgozni a népszerű zene koncepcióját.

A szélesebb rétegek és tömegek számára könnyen hozzáférhető zene elemzése első pillantásra nem következik Adorno érdeklődéséből, mely a leghaladóbb kortárs zenei törekvésekre irányul. A kérdés mégis úgyszólván negatív irányból kapcsolódik a modern zene elemzéséhez. Két jelentős korai írás, a dzsessz-tanulmány és „A zene fétiskaraktere és a hallás regressziója” című dolgozat tematizálja a tömegtársadalom művészetfogyasztását. Mindkét írás megjelenése időben is közel esik Walter Benjamin 1936-os, több változatban is megjelenő, „A műalkotás technikai sokszorosíthatósága korában” című tanulmányához, és Adorno részéről mindkét tanulmány alapvetően egyfajta reakció Benjamin dolgozatára. Benjamin elküldi Adornónak tanulmányát, melyre utóbbi hosszú és alapos levélben válaszol 1937. március 18-i keltezéssel, ami a fétiskarakter-írás magva lesz. A tanulmányok elméleti kontextusát az a provokáció alkotja, melyet Benjamin műalkotás-tanulmányának egyik központi gondolata jelent: a technikai sokszorosítás újfajta műalkotást és a megváltozott feltételek között lehetséges kollektív befogadást hoz el.

Benjamin érzékenyen reagál a kultúrát körülvevő tágabb összefüggések megváltozására, elsősorban az új médiumok megjelenésére, mégpedig azért, mert az észlelés képességét történeti változások keretében értelmezi. Meglátása szerint az új médiumok (fotó, film, rádió) átalakítják a világ észlelését, s ezért nem egyszerűen külsődleges, az embertől elválasztható eszközt jelentenek, hanem lényegi eltolódások indulhatnak ki belőlük: „Nagy történelmi korszakokon belül az emberi kollektíva egész létezési módjával együtt megváltozik

érzékelésének módja is”.²⁶⁹ A gondolat nyilván nem a homo sapiens fiziológiájának megváltozására vonatkozik, hanem az érzékelés „eseményére”, „történésére”, tehát arra, ahogy a látottak jelentéssége, a figyelem beállítódik, és az érzékenység átalakul.²⁷⁰ A tanulmány már címében jelzi a technikai fejlődés szempontját. A modern kori művészeti alkotás megváltozott feltételeinek vizsgálata révén Benjamin olyan művészetfogalmat akar kidolgozni, amely a művészet demitologizálását politizálásának eszközeként fogja fel, konkrétan, e materialisztikus művészetelmélet a politika fasiszta „esztétizálása” ellen irányul. Eközben feltételezi, hogy az általa kidolgozott művészetelméleti kategóriák a faszizmus számára használhatatlanok – ez a tézis az értelmezők körében erősen vitatott. A politika fasiszta esztétizálására a kommunizmus, hangzik az esszé utolsó mondata, „a művészet politizálásával válaszol.”

Benjamin tanulmánya két alapvető feltevést fogalmaz meg. Egyrészt a művészet recepciója és lényege is annyira megváltozott a modern sokszorosítási technikák által, hogy olyan hagyományos kategóriák, mint alkotás, zsenialitás, örök érték, titok, többé már nem alkalmazhatók rá. Másrészt a tömeg szempontja alapján újra kell értékelni a művészethez való viszonyulás megszokott formáit: „A tömeg mátrix, amelyből újjászületve lép elő minden jelenleg szokásos magatartás a műalkotásokkal szemben.”²⁷¹ Benjamin részletesen leírja, miben alakultak át a művészi alkotás körülményei, kitérve a történeti kezdetekre az öntvény, fametszet, rézkarc formáiban. Elemzése szerint a lényeges fordulópontot nem az alkotja, hogy egyáltalában véve több példányt tudnak valamiből készíteni, hanem a tömeges előállíthatóság, és ez a tizenkilencedik század közepére esik a fényképezés felfedezésével. A fotó, majd a film tendenciájuk szerint felszámolják és leértékelik a műalkotás egyszerűségét, mivel az sokszorosíthatóvá és szállíthatóvá válik, s így egyszerűségének autoritása meginog.

Benjamin az „aura” fogalmával jelöli ezt az egyszerűséget, amely a szemlélőt valamilyen distancia felvételére készítette, s amely alapján véve az isteni jelenlétéhez kapcsolódott. Meghatározása szerint az aura „valamely távolság egyszeri megjelenése, ha mégoly közel legyen is”.²⁷² A műalkotás „auratikus létezési módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától”, amely eredetileg mágiához, kultuszhoz, valláshoz kapcsolódott. Benjamin ennél fogva a régi műalkotás jelentőségét a szertartás felől nézve értelmezi, legyen

²⁶⁹ Benjamin 1969, 307.

²⁷⁰ Az érzékelés megváltozásának pontos értelme távolról sem magától értetődő. Ld. ehhez Lindner aprólékos tanulmányát (Lindner 2011).

²⁷¹ Benjamin 1969, 329.

²⁷² Benjamin 1969, 308. Guyer utal arra, hogy Benjamin aura-fogalma hasonlít Ruskin „emlékezet lámpája” (lamp of memory) gondolatához, melyet *Seven Lamp of Architecture* című művében fejt ki, jóllehet Benjamin Ruskint sehol nem említi válogatott írásaiban (Guyer 2014 III, 68).

ez akár a szépség érdekében zajló „legprofánabb formáiban is felismerhető [...] elvilágiasodott szertartás”. Az aura elsorvadása következésképpen alapján véve azt jelenti, hogy a műalkotás már nem a tárgy értelemben vett szertartáson nyugszik, felszabadul a kötöttség alól, s ezt a megüresedő helyet betöltheti „a politikában való megalapozottság”.²⁷³

Az új feltételek között a műalkotás kultikus értékének helyére kiállítási értéke és árujellege lép, mivel a technikai sokszorosítás különböző módszereivel „a mű kiállíthatósága oly hatalmas mértékben megnövekedett, hogy a két pólusa közötti mennyiségi eltolódás, akár csak az őskorban, természetének minőségi megváltozásába csap át.”²⁷⁴ Benjamin elgondolásában a film a mintaszerűen nem aurikus művészet, és ennek következményeként a filmről olvashatók le az új feltételeknek megfelelő műalkotás lényegi tulajdonságai. A filmiparban jelentkező sztárkultuszt csak aura-pótléknak tekintik: a színész már nem közönség előtt beszél, hanem egy szerkezet előtt, amely őt technikailag „teszteli”: „A döntő az marad, hogy egy – vagy a hangosfilm esetében két – felvevőgép számára játszanak.”²⁷⁵ A nézőkre pedig már nem kultikus befogadás jellemző, hanem „szórakoztatás útján történő recepció”. Míg egy festmény a nézővel szemben azt az igényt támasztotta, hogy egyedül, s ennyiben „aszociálisan”, merüljön el a koncentrált szemlélésében, addig egy filmet egyidejűleg, kollektív módon fogadnak be, ahol ez nem igényel kontemplációt, sőt, azt nem is engedi meg, mivel a film a képek sokszerű váltakozásával a szemlélő elmélyedését kifejezetten szabotálja. A műalkotás aurikus jellegének leértékelődésében a film jelent kiterjedést, amely művészeti ág képek sokszerű váltásával teljesen új, kollektív befogadást alakít ki. E váltással a kontemplatív, egyén által végzett befogadás helyére a tömeg „szórakozó” észlelése lép.

A műalkotás-tanulmány kezdettől hangsúlyozza politikai igényét, amelynek ellenpólusát a „politika esztétizálása” alkotja. Benjamin ezzel a megfogalmazással a háború esztétikai dicsőítésére utal, például Marinettinél, amit a l’art pour l’art koncepció perverz kiterjedésének tekint, mivel ebben az emberiség önmagától elidegenedve „saját megsemmisülését elsőrangú élvezetként” éli meg. Mindazonáltal Benjamin nem pontosítja sem azt, miben állna a műalkotás politikai lehorgonyozása, sem azt, mi lenne a művészet tömegek „szórakoztatás útján történő” recepciója. Néhány helyen úgy tűnik, hogy ugyan pozitív fejleménynek tekinti az aurikus, autonóm műalkotás eltűnését, mégis tart attól, hogy a megürült helyre nem lép semmi, ami kritikai potenciált képviselne.

²⁷³ Benjamin 1969, 310-11.

²⁷⁴ Uo., 312.

²⁷⁵ Uo., 316.

Benjamin és Adorno levelezésükben többször kitérnek a tömegkultúra kérdéseire, de közben paradigmaként eltérő képződményeket tartanak szem előtt. Benjamin az orosz forradalmi film, különösen Eisenstein, kezdetől lelkesedéssel töltötte el, miközben nem maradt előtte rejtve, hogy a nemzetiszocialista propagandagépezet is hatékonyan fel tudta használni az új médiumot. E kettős fejlemény felől nézve erőteljesen vetődött fel a kérdés, mely Benjamin és Adorno között a vita kiéleződéséhez vezetett: a tömegművészet és tömegkultúra vajon emancipációs potenciált rejt-e magában vagy a totalitárius tendenciáknak és rendszereknek kedvez?²⁷⁶

A tömegkultúra vizsgálata, ahogy fentebb említettem, Adorno számára a zene tömegkultúráját jelenti, s közben elméletileg két fronton harcol. Egyrészt a „komoly” zenén belül igyekszik elkülöníteni „haladást” és „reakciót”, azaz egy emfatikus értelemben modern művészetet – melynek Schönberg a mintaképe – és egy hanyatlást jelentő művészetet – melynek hálátlan szerepe Igor Sztravinszkijre hárult. Másrészt mindkettőt elhatárolni törekszik a szélesebb rétegek által kedvelt „könnyű zenétől”, melynek első megközelítését a dzsessz-tanulmány dolgozza ki.²⁷⁷ A dzsessz-tanulmány nehezen védhető előzménye, hogy Adorno a nácik dzsessz-tilalmára nyilvános helyesléssel reagált, mivel hegelizáló indoklása szerint a dzsessz mint művészeti forma már nem igaz, és ezért úgyis a végét járja: „itt semmi nincs, amit meg kellene menteni”.²⁷⁸ Egy másik helyen úgy fogalmaz, hogy a „dzsessz nem az, ami – [...] valójában az, amire használják”.²⁷⁹ A gondolat tartalmát az autonóm műalkotással való szembeállítás és a detektívregénnyel vont párhuzam bontja ki: „egy szigorú sztereotípiakészletet (Stereotypik) érvényesít könyörtelenül, s egyúttal minden erővel azon van, hogy azt elfeledtesse individualizáló vonások segítségével, melyeket megint kizárólag a sztereotípiakészlet határoz meg.” Adorno végkövetkeztetése ennek megfelelően az, hogy a dzsessz „felhasználhatósága nem szünteti meg, hanem erősíti az elidegenedést. A dzsessz szigorú értelemben vett áru”.²⁸⁰

²⁷⁶ Kramer 2003, 22. Sven Kramer úgy látja, Benjamin film iránti elméleti lelkesedése nagy mértékben annak a törekvésnek köszönhető, hogy e médium segítségével alakítson ki új viszonyt a technikához: „Szó szerint életbevágónak tartja ezt, mivel a szabadjára engedett technika meggyőződése szerint elkerülhetetlenül a háborúhoz vezet.” (Kramer 2003, 26)

²⁷⁷ Tanulságosan tükrözi a kultúrtermékek társadalomelméleti beágyazottságának aspektusát Horkheimer lelkesedése egy Adornónak 1936 október 23-án írt levélben: „A dzsessz-munka különösen kiváló tanulmánynak tűnik számomra. E látszólag jelentéktelen fenomén szigorú elemzésében Ön láthatóvá teszi az egész társadalmat ellentmondásaival együtt.” (idézi Wiggershaus 1986, 187)

²⁷⁸ GS 18, 795ff. A dzsessz-kritikához ld GS 17, 74; GS 10, 123ff.

²⁷⁹ GS 17, 77. A nehezen fordítható eredeti így hangzik: „Jazz ist nicht, was er „ist” – [...], er ist, wozu man ihn braucht”.

²⁸⁰ Uo.

A tanulmány alapvető gondolata, hogy a dzsessz valójában csak látszat-szabadságot és látszat-individualitást tartalmaz. Adorno a dzsesszt a funkcionalizmus és hasznosság kategóriáiban ragadja meg, s e vonások révén az árutermelő társadalomhoz kapcsolja azt. A művekre nézve ezzel az a követelmény jár, hogy azok preformáltak és sztereotipizáltak legyenek. Ezzel viszont a dzsessz, s a tömegkultúra is, melynek előbbi modellje, az örök azonosság és változatlanóság világaként jelenik meg, melyet a dzsessz csak látszólag próbál átlépni.²⁸¹

Adorno tanulmányában „reményt keltő” mozzanatok is szemügyre vesz, melyektől azonban alaposabb vizsgálat után megtagad minden valódi reményt. A dzsessz funkcionalitása, a benne rejlő tömegtermék lehetősége nem szünteti meg az elidegenedést, mivel maga a dzsessz is áruként jelenik meg, maga is az elidegenedett társadalom részét alkotja. Látszólagos demokratikus jellege is félrevezető, alapjában véve áldemokrácia, mivel Adorno szerint a slágereket egy propagandagépezet addig sulykolja a hallgatók fejébe, míg végül meg nem adják nekik magukat. Végül a dzsessz a hanyatló európai zene megújulásának tűnhetne, de ezt a német filozófus azzal a meglepő megfontolással veti el, hogy a dzsessz a rabszolgák zenéje, amiből továbbá szadista-mazochista vonások adódnak. Ez a jellemzés nem a dzsessz elemzéséből adódik, hanem inkább egyfajta elméleti engedmény a Társadalomkutatási Intézet közös kutatási eredményének, a *Studien über Autorität und Familie* című munkának.²⁸² A kötetben Erich Fromm a modern társadalomban az individualitásáról lemondó, s ezzel mazochista módon magát a hatalom alá rendelő egyén szadizmusát tárgyalja, mely a nála lejjebb lévőkre irányul. A szadista-mazochista vonások felmutatása semmiképpen nem mondható meggyőzőnek, noha jól kivehetően Adorno ezzel azt kívánja alátámasztani, a dzsessz a szociális alávetettség és önkéntes alárendelődés zenéje.

²⁸¹ Az 1953-as „Zeitlose Mode. Zum Jazz” című tanulmány is az örök azonosság meghatározásból indítja a dzsessz tárgyalását: „Mindez azonban semmit nem változtat azon a mindig-azonosságon, mely feladja a kérdést, hogyhogya emberek millióinak még mindig nincs elégük a monoton ingerből?” („Zeitlos Mode. Zum Jazz”, GS 10, 124) Heinz Steinert kortünetként és morális értekezésként olvassa Adorno jazz-kritikáját: „Ma, visszatekintve, nagyon is világos, mennyire erkölcsi értekezésként olvasták Adorno írásait, útmutatásként arra nézve, értelmiségiként „Auschwitz után” hogyan lehet és kell élni. [...] – Ennyiben Adorno nem is személyként érdekes, hanem [...] a kritikus értelmiség egy formájának képviselőjeként, melynek keretfeltételei ma már nem adóttak, amit reflektál is elméletében (pl. mint „kulturipar”). A dzsessz-elmélet [...] annak az elterjedt formának példájaként érdekes, ahogy akkoriban Európában a dzsesszről gondolkodtak. A dzsessz-elméletet és a belőle kiinduló kulturipar elméletét a kritikai értelmiség társadalmi feltételeinek vázlatához tartozó alkotóelemként kell vizsgálnunk. (Steinert 2003, 8) – Steinert ezen felül még a műesztétikák végét is konstatálja Adorno dzsessz iránti értetlenségén, mivel ez rámutat, „hogya a művészetéről mint „műről”, ami azt is jelenti: izolálható fizikai tárgyról (táblakép, partitúra, szobor, kézirat stb.) alkotott hagyományos elképzelésünk már mindig is a tényleges folyamat egyoldalú absztrakciója volt, és ma már nyilvánvalóan nem megfelelő. Helyesebb a művészetet olyan eseményként érteni, melyben részt vesz intézmények és normák – és szereplők, köztük a művész és a közönség – széles szövődéke vez részt.” (Steinert 2003, 9) Adorno esztétikai elméletét tárgyalva látni fogjuk, hogy ez a gondolat nem meggyőző.

²⁸² Ld. ehhez többek között Zima 2015, 102ff.

Végül a tanulmány a dzsessz további meghatározásaként, építve annak általános ritmikai képletére, a szinkópára, a korai orgazmussal hozza mérsékeltén meggyőző összefüggésbe.²⁸³

A dzsessz-tanulmányt semmiképpen nem lehet komoly elméleti sikernek tekinteni, és még az Adornóval rokonszenvező értelmezők sem vélik úgy, hogy a tanulmány elérte volna célját.²⁸⁴ A kudarccal abban rögzíthetjük Weiss János szerint, hogy az írásban nem sikerült a könnyűzenére korlátozni az elemzést, és a tömegzene meghatározásai érvényesnek mutatkoztak Sztravinszkij és a neoklasszikus irányzat alkotásaira is. „Ekkor azonban, mivel a tömegszerűség szempontjából nincs választóvonal Sztravinszkij és Schönberg zenéje között, az autonómnak tartott művek is veszélybe kerülnek”.²⁸⁵ Adorno számára tehát az a komoly dilemma merül fel, hogy az általa bírált komoly zenei irányzatokat részben nagyon hasonló érvekkel kritizálja, mint a könnyűzenét.

Adorno elméleti ingadozását és elégedetlenségét mutatja két memorandum, melyeket a Radio Research Project kutatásaihoz kapcsolódva fogalmazott meg 1938 elején. E szövegek a médiumok elemzésére helyezik át a hangsúlyt, s olyan befogadási lehetőségeket tárnak fel, melyek megkérdőjelezzik a dzsessz-tanulmány által leírt szubjektumfelfogást. A *Fragen und Thesen* című memorandum érdekes kérdésfeltevése arra vonatkozik, hogyan befolyásolja és alakítja át a rádiós közvetítés magát a zenét. A filozófus három fontos változást fogalmaz meg: a hangzás mesterségesé válását, a háttérzenévé változást és a kopást. A rádiós közvetítés technológiájából fakadóan bizonyos hangszíneket kiszűr, amit Adorno „neutralizációs modifikáció”-nak nevez, s ez a valótlanosság jellegét hozza magával. A közvetítés másik következménye a német gondolkodó szerint, hogy a zene háttérzenévé húzódik vissza, s ennek fő veszélyét abban pillantja meg, hogy a klasszikus zene általában véve szórakoztató zenévé süllyed le. Végül pedig a kopás jellegzetességével Adorno arra utal,

²⁸³ Heinz Steinert a dzsessz-rajongó perspektívájából rekonstruálja – érthető módon kevés rokonszenvvel – Adorno elgondolását: „Adorno megállapítja, hogy 'minden, ami feltűnő a dzsesszben', eleven látszat és megtévesztés. Az improvizáció egyáltalán nem improvizált, a zenész individualitásának kifejezése egyáltalán nem individuális, a zenélés szabadsága szélsőségesen beszabályozott. – Ami az improvizációra áll, különösen mintaszerűen áll a ritmusra” (Steinert 2003, 98).

²⁸⁴ Steinert a következőképpen összegez: „Az 1936-os dzsessz-dolgozat valóban fontos Adorno számára, nem annyira a dzsessz elméleteként, ami őt nem annyira érdekelte, hanem amennyiben tartalmazza a motívumokat, melyek meghatározzák a kultúripar elméletét: a látszatszabadság motívuma, mely az idejétmúlt és elhasznált [Veraltetem und Altgebrauchtem] mindig azonos ismétlésben áll, az alávetődés és betagozódás ünneplése, a befogadók megszervezése rajongókká, és a termék árujellege, ami mindezt összetartja és amiből levezethető. [...] A dzsessz-dolgozat központi aspektusaiban nem csupán Benjamin ellen irányul, hanem „Benjaminon keresztül” Brecht ellen, egy olyan álláspont ellen, amelyből egy közönséget éppen el kellene érni, miközben nem kellene szükségszerűen elbutítani, amelyből az újabb fejlemények, melyek a művészettel a technikai fejlődés miatt és a piaci hatások miatt, „sokszorosíthatósága” megnövekedése miatt történtek, legalábbis nem teljesen katasztrofálisak.” (Steinert 2003, 163).

²⁸⁵ Weiss 1995, 62.

hogy leszűkül a rádió közvetítette zenei kínálata, a művek sablonosodnak, kevésbé értelmezhetők kritikusan, s ezzel fetisizálódnak.²⁸⁶

A *Fragen und Thesen* című memoranduma mindazonáltal a folyamatok megítélésében ingadozást is mutat, hiszen a felsorolt negatív elemek mellett Adorno mindhárom esetben felfigyel pozitív lehetőségekre is, mégpedig elsősorban a befogadó perspektívájára nézve. A mesterségesse váló, valótlan jelleget öltő zene egyúttal annak deromantizálását is jelenti, tehát a hangzás csábító mozzanatainak visszaszorulását. A kopás mozzanata pedig elvezethet egy montázsszerű zenehallgatáshoz és egy magasabb koncentrációhoz. A *Fragen und Thesen* az új lehetőségeket – írja Weiss János – mind a befogadás oldalára állította, s így a modern individuum többé nem mint pusztá áldozat jelenik meg; másként fogalmazva: „az individuum nincs többé maradéktalanul integrálva a fennálló társadalomba”.²⁸⁷ A két memorandumból ezen a ponton csak azt a következtetést tudjuk levonni, hogy Adorno legalábbis nem volt eleve érzéketlen a tömegkultúra pozitív elemzésének szempontjai iránt, jóllehet szemmel láthatóan olyan aspektusokat állított előtérbe, melyek bizonyos társadalomkritikai feltevéseknek és előzetes meggyőződéseknek jobban megfeleltek. A zene fétiskarakterét tárgyaló tanulmány, mely először 1938-ban jelenik meg, világosan mutatja ezt a tendenciát.

A tanulmány az „új zenei állapotot” kívánja feltérképezni, s abból indul ki, hogy a zene előállítása és fogyasztása dialektikus kapcsolatot alkot, melyben az előállítás meghatározó.²⁸⁸ Adorno ennek megfelelően először az előállítást vizsgálja, majd ennek hatását elemzi a fogyasztás oldalán. Bizonyos módosításokkal a cím is kifejezi ezt, amennyiben sugallja a két mozzanat – a zene (előállításának fetisizálódása) és a hallás (regressziója) – kettős vezérszempontját. Az előállítás terén viszont olyan negatív mozzanatok találhatók a német gondolkodó meggyőződése szerint, melyek végzetesen befolyásolják a befogadói oldalt. A fétiskarakter-tanulmány kiinduló diagnózisa az önálló ítélőképességgel, kreativitással és elvárásokkal rendelkező „individuum likvidálódása”.²⁸⁹ Az esztétikai minőségek megítélésének képességeként értett ízlés Adorno meggyőződése szerint meghaladottá vált, mert helyébe lép a zeneművek tömegmédiумok közvetítette ismertsége.²⁹⁰

²⁸⁶ Uo. 63ff.

²⁸⁷ Weiss 1995, 65.

²⁸⁸ Adorno 1998, 285. Adorno a Lazarsfeldhez írt levélben így fogalmaz: „azt szeretném ... javasolni, hogy a vizsgálódás először is a termelésre, azaz az adásra, és a leadott tartalomra [das Gesendete] mint jelenségre irányuljon, és csak azután a fogyasztásra. [...] miként a politikai gazdaságtanra egészében véve, úgy a rádióra nézve is a döntő felvilágosítást a termelési viszonyokból nyerjük, melyektől a fogyasztás függ.” (428)

²⁸⁹ Adorno 1998, 285.

²⁹⁰ „A sláger ismertsége lép a neki tulajdonított érték helyébe: egy slágert kedvelni csaknem ugyanaz, mint egy slágert felismerni” (Adorno 1998, 280). A megfigyelés azt a nehézséget jelzi, hogy az „autonómnak szánt művészet kategóriái érvényüket veszítették a zene mai befogadásában; mi több: érvénytelenek annak a

A szórakoztató zene veti fel Adorno számára a kérdést, hogy „egyáltalán kit szórakoztat még a szórakoztató zene. Ez a fajta zene mintha inkább kíséretje lenne az emberek elnémulásának, a kifejezést szolgáló beszéd elsorvadásának, a közlésképtelenségnek. Ez a zene a hallgatás réseiben telepszik meg – azokban a résekben, amelyek a szorongástól, hajsztól, feltétlen engedelmességtől deformálódott emberek között keletkeznek. Ez a zene mindenütt és észrevétlenül felvállalja azt a siralmas szerepet, amelyet számára a kor és a némafilm bizonyos szituációja kijelöl. Már csak háttérként appercipálják.”²⁹¹

A szöveghely megismétli a dzsessz-tanulmányból már ismert ellenvetést, melynek értelmében a zene háttérbe húzódik. A megfigyelés azonban most egy általános társadalomkritikai keretben fogalmazódik meg, amely a kapitalista társadalomra Adorno szerint jellemző hatások következményeként adódik. Az egyéni gondolkodásra, véleményalkotásra, ízlésítéletre képtelen, végletekig manipulálható személy jelenik meg a kapitalista társadalom „deformálódott” embereként.

A zenei termelésre vonatkozó diagnózis a zenefejlődés klasszikus korának háttére előtt értelmezhető, amikor a zenében még egyensúlyban volt a totalitás és az érzékileg csábító mozzanatok, szintézis és kifejezés, felszín és mélyrétegek. Az egyensúly megbomlása a csábító mozzanatok önállósodása révén történik, amiből a másik oldalon a szintézis, a műalkotás egységének megbomlása és szétesése következik. E folyamat nyit utat annak Adorno szerint, hogy klasszikus művek részletei nagyon ismertté váljanak, ami egyenértékű a sláger megjelenésével, legyen szó egy klasszikus mű részletéről vagy könnyűzenéről. „*A varázsfuvola* után a komoly- és könnyűzene külön útra tér, s többé már nem kényszeríthető egyazon fogalom keretei közé”.²⁹²

A kétféle zenei irányt Adorno nem túl szabatosan választja szét, különösen azért, mert a komolyzenében is észlelni vél olyan tendenciákat, melyek a könnyűzenének felelnek meg. A komolyzene területe

„a fétisek birodalma. A sztárelv totálissá vált. A hallgatók reakciói elváltak a zenei folyamathoz fűződő viszonytól, közvetlenül az akkumulált sikernek szólnak; a siker pedig nem a hallgató múltbeli spontán élményei alapján, hanem a kiadók, a filmmágnások és rádiós

komolyzenének a befogadásában is, amelyet barbár módon klasszikusnak nyilvánítanak, hogy továbbra is kényelmesen lemondjanak élvezetéről.” (uo.).

²⁹¹ Uo., 281.

²⁹² Uo., 282. Weiss János megjegyzi, hogy Adorno sehol máshol nem tulajdonít kitüntetett szerepet a *Varázsfuvolának*.

urak vezényszavára visszavezetve válik érthetővé. Korántsem csak híres személyek neve jelzi a sztárkultusz. Hasonló szerepet kezdenek játszani bizonyos művek is.”²⁹³

A fétis fogalma tehát egyrészt a hangverseny-élet kínálatszűkülésére vonatkozik, másrészt pedig az egyes népszerű részletek, slágerek kialakulására.²⁹⁴

A fétisjelleg gondolata nem csak Marxra utal vissza, de megadja Adorno érvelésének egy mélyebb rétegét is, amennyiben a marxi elgondolás szerint a fétisjelleg az áruszerkezet alapvető indikátora. Bonyolítja Adorno gondolatmenetének értelmezését, hogy a fétisjelleg többféleképpen ragadja meg, és a zenei élet szinte minden mozzanatában fétisjelleget mutat fel: zenedarabok részletei, a hangeverseny-élet és a karmester egyaránt fetiszizálódik. A tanulmány maga is utal arra a nevezetes helyre, ahol Marx a fétisjellegét következőképpen határozza meg:

„Az áruforma titokzatossága [...] egyszerűen abban áll, hogy az áruforma az emberek számára saját munkájuk társadalmi jellegét úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek tárgyi jellegét, mint ezeknek a dolgoknak társadalmi természeti tulajdonságait, ennél fogva a termelőknek az összmunkához való társadalmi viszonyát is úgy, mint tárgyaknak rajtuk kívül létező társadalmi viszonyát. E quid pro quo révén a munkatermékek árukká, érzékileg érzékfölköti, vagyis társadalmi dolgokká válnak. [...] Csak maguknak az embereknek a meghatározott társadalmi viszonya az, ami itt számukra dolgok viszonyának fantasztikus formáját ölti. Ahhoz tehát, hogy analógiát találjunk, a vallás világának ködös tájai felé kell fordulnunk. Itt az emberi fej termékei saját élettel megajándékozott, egymással és az emberekkel viszonyban álló önálló alakoknak tűnnek fel. Ugyanígy vagyunk az áruvilágban az emberi kéz termékeivel. Ezt nevezem fetiszizmusnak, amely a munkatermékekhez hozzátapad, mihelyt áruként termelik őket, és amely ezért az árutermeléstől elválaszthatatlan.”²⁹⁵

Marx a gondolatot az áruformához kapcsolja, melyet az érték absztrakció révén történő kialakulása határoz meg. Minőségeikben lényegesen különböző dolgok, állatok, készítmények egyaránt meghatározott pénzösszeggel egyező értékűek lehetnek, s ez érvényes módon fejezi ki az értékformát. Az „áru fétisjellege” ezzel megismerhetővé és átláthatóvá válik:

²⁹³ Adorno 1998, 285.

²⁹⁴ Adorno érvelése, némileg meglepő módon, ezeken a pontokon megelőlegzi a művészetszociológiai közelítést, mely teljességgel manipulálhatónak tekinti a művészetfogyasztást, s ezért azt társadalmi réteghelyzet függvényeként törekszik megérteni. Voltaképpen azt állítja, ha eleget sulykolják, mi a zene, ki az érvényes és jó előadó, akkor az attól tetszeni fog. Természetesen nem kell tagadnunk, hogy létezik műsorpolitika, lehet bírálni egy meghatározott zenei életet azzal, túl konzervatív ízlést kíván kiszolgálni. De mindenképpen túlzásnak tűnik, ha egyszerű meghatározási viszonyt feltételezünk: van, amit hiába sulykolnak.

²⁹⁵ Marx 1967, 75.

„Csak cseréjükön belül tesznek szert a munkatermékek érzékileg különböző használatitárgyiságuktól elválasztott, társadalmilag egyenlő értéktárgyiságra. A munkatermékek ez a kettéhasadása hasznos dologra és értékdogra gyakorlatilag csak akkor érvényesül, amikor a csere már eléggé kiterjedt és eléggé fontossá vált ahhoz, hogy hasznos dolgokat csere céljából termeljenek, tehát a dolgok értékjellegét már magánál a termelésüknél tekintetbe vegyék.”²⁹⁶

Marx újra meg újra visszatér az áruk e „mitikus” tulajdonságára, s ez a látszat szerinte azáltal jön létre, hogy a termelő és a piacon áruikat kicserélő személyek nincsenek tudatában annak, izolált termelők és fogyasztók „társadalmi viszonyáról” van szó, mely számukra – tőlük elidegenedve – „dolgok”, „értékkel” rendelkező áruk viszonyaként jelenik meg.²⁹⁷ Marx e megfontolásaiból első pillantásra kevésbé világos, mi is a hozadéka annak, ha átlátjuk a fétisjellegét, s ennél fogva az sem teljesen világos, milyen belátáshoz kellene eljutnunk a fétisjelleg átlátásával.²⁹⁸ Bárhogy álljon is a dolog, az adornói összefüggés elemzésére nézve a marxi fetisizmus jelentését úgy foglalhatjuk össze, hogy önállóságot feltételezve viszonyulunk valamihez, aminek valójában nincs önálló, hanem csak emberi viszonyainktól és viszonyulásainktól függő léte.

Hogyan értelmezhető mármost az így értelmezett fetisizmus a zenére? Adorno a marxi elképzelést abba az irányba viszi el, hogy az általa fetisizáltként jellemzett mozzanatok (slágerek, zeneművek, karmester, énekhang) áruvá válását s ezzel lényegi deformálódását emeli ki. A felsorolt jelenségekre nézve mindazonáltal nem könnyű egységes jelentést tulajdonítani ennek a minősítésnek, ahogy az sem igazán válik világossá, hova kellene elvezetnie a zene fetisizált jellegébe nyert belátásnak.²⁹⁹ „A zenei fetisizmus fogalmát nem pszichológiailag kell levezetni. Az a körülmény, hogy „értékeket” fogyasztanak, és hogy azok affektusokat váltanak ki anélkül, hogy a fogyasztók tudata felfogná a fogyasztott értékek sajátos minőségét: ebben a szóban forgó értékek árujellege fejeződik ki. Mert ma az egész

²⁹⁶ Uo., 76.

²⁹⁷ Fetscher 2004, 104-5.

²⁹⁸ Az első ponttal kapcsolatban megvilágító Helmut Dahmer kifejtése a „kritika” marxi értelméről: „Az emberi élet formáira vonatkozó reflexió, tehát tudományos elemzésük is, a valódi fejlődéssel egyáltalában véve ellentétes utat jár be. Post festum indul el, tehát a termelési folyamat kész eredményeitől. Azok a formák, melyek munkatermékeket áruvá bélyegeznek és ezáltal megelőzik az áruk körforgását, már azelőtt rendelkeznek a társadalmi élet természeti formáinak szilárdságával, mielőtt az emberek megpróbálnának számot adni róluk, nem e formák történelmi jellegéről, melyet változatlanok tartanak, hanem tartalmukról. [...] De éppen az áruvilág e kész formája – a pénzforma – az, ami a privát munkák társadalmi jellegét és ennél fogva a privát munkások társadalmi viszonyait tartalmilag elkendőzi ahelyett, hogy láthatóvá tenné.” (Dahmer 1994, 19)

²⁹⁹ Weiss Jánosnak sem igazán sikerül a fetisizmus jelentésének általa elkülönített négy dimenzióját egységükben megragadni (Weiss 2014). Gerhard Schweppenhäuser válasza, miszerint ha önállónak tekintünk valamit, ami emberi viszonyok terméke, akkor úgy megváltoztathatatlanak hisszük, ebben az összefüggésben nehezen értelmezhető.

zenei életben az áruforma uralma érvényesül: az utolsó prekapitalista maradványokat is felszámolták.”³⁰⁰

Adorno tehát az áruformában lokalizálja a korabeli zene alapproblémáját, s ehhez rendeli hozzá az termelés ellenpólusaként értett regrediált hallgatást a fogyasztás oldalán. Az áruforma a tanulmány értelmében azt jelenti, hogy a művészeti termék fogyasztásának valódi motivációja annak pénzben kifejezhető értéke, azaz az érte kifizetett összeg: „A siker pusztán reflexiója annak, amit az ember a termékért a piacon fizet: a fogyasztó tulajdonképpen azt a pénzt imádja, amelyet maga adott ki a Toscanini-koncertre szóló jegyért.” Ezen a ponton világítja meg Adorno a fetisizálódás folyamatát a művekre vonatkoztatva:

„Szó szerint ő [a fogyasztó – O.Cs.] „csinálta” a sikert, amelyet eldologiasít, és mint objektív kritériumot fogad el anélkül, hogy magára ismerne benne. Ám nem azzal „csinálta” a sikert, hogy a koncert tetszett neki, hanem azzal, hogy megvette a jegyet. A kultúrjavak területén persze sajátos módon jut érvényre a csereérték. Mert ez a terület úgy jelenik meg az áruk világában, mint amelyet a csere nem tud hatalmába keríteni, mint *a javakhoz való közvetlen viszonyulás területe*; a kultúrjavak egyedül ennek a látszatnak köszönhetik csereértéküket. A kultúrjavak egyúttal teljességgel beletartoznak az áruk világába, piacra készülnek, és a piachoz alkalmazkodnak”.³⁰¹

Feltűnően elmosódottak Adorno megfontolásai a művészeti termékek csereértékéről. Természetesen nem lehet megkérdőjelezni, hogy a műveket piacra készítik, s ezért piaci igényekhez alkalmazkodnak. De kérdésesnek tűnik, nem túloz-e Adorno, amikor a csereértékre hegyezi ki a zene fogyasztását: miközben hangsúlyozza, hogy a kultúrjavak területe az azokhoz való közvetlen viszonyulás területe, addig nem tudja meggyőzően felmutatni e javak csereértékét, s ezzel marxi értelemben vett árujellegét. A tanulmány egy egészében véve tervszerűen kiszámított, szabványosított módon működtetett rendszer önállótlan elemeiként kezeli a zenehallgatókat – legyen szó akár könnyűzenéről, akár „komoly” zenéről³⁰² –, akik a társadalomhoz való igazodásuk részeként fogyasztják azt, amit eléjük raknak.

A zene fetisizmusa mellett Adorno a befogadói oldalt is tárgyalja, és annak vonatkozásában a hallgatás regressziójáról beszél. A kifejezést nem úgy érti, hogy a

³⁰⁰ Adorno 1998, 287.

³⁰¹ Uo. – kiemelés O. Cs.

³⁰² „A hivatalos „klasszikus” zene és a könnyűzene recepciójában rejlő különbségeknek már nincs valódi jelentősége” (GS 14, 21). A komolyzene régebbi alkotásai úgyszólván könnyűzenévé válnak Adorno szerint: „A fetisizálódott és kultúrjavakká vált művek ezáltal konstitutív változásokon mennek keresztül. Depraválódnak. A kapcsolat nélküli fogyasztás felbomlasztja őket. Nemcsak azáltal, hogy a néhány újra és újra játszott mű elhasználdik, mint a *Sixtus-madonna* a hálószobában. Belső szerkezetüket keríti hatalmába az eldologiasodás. Ötletek konglomerátumává változnak át [...]” (Adorno 1998, 289)

zenehallgatás képessége visszafejlődne egy korábbi, fejletlenebb fokra, hanem úgy, hogy egy eleve fejletlen, gyerekes szinten rögződik:

„a jelenkori zenei hallás maga regrediált: infantilis fokon rekedt meg. A hallgató szubjektumok a választás és felelősség szabadságával együtt nemcsak hogy elveszítik a zene tudatos megismerésére szolgáló képességüket – ez a tudatos megismerés egyébként mindig is csak kis csoportokra szorítkozott –, hanem az ilyen megismerésnek még a lehetőségét is dacosan tagadják.”³⁰³

A regresszív hallás jellemzésében Adorno a felfokozott hatású reklám jelenségét veszi alapul, melynek működési mechanizmusa a ráerőltetés: „a hirdetés túlerejét látva, a tudat már csak kapitulálni tud, megvásárolni saját lelki békéjét, miközben szó szerint a saját ügyévé teszi a rátukmált árut.”³⁰⁴ A tanulmány ezzel megfogalmazza a sémát, mely alapján a könnyűzene befogadásának alapszerkezetét ragadja meg: „A plakát által sugalmazott magatartásmód, vagyis az, hogy a tömegek a nekik kínált árut saját akciójuk tárgyává teszik, valójában éppen ez a könnyűzene befogadásának sémája. A tömegek azt akarják, azt követelik, amit bebeszélnek nekik. Azáltal lesznek úrrá a monopolista termeléssel szembeni tehetetlenség érzésén, hogy azonosulnak a megkerülhetetlen termékkel.”³⁰⁵ Az első ponttal kapcsolatban kulcsmozzanat, hogy Adorno nem teszi fel azt a lényeges kérdést, miért képesek az emberek, legalábbis bizonyos mértékben, a reklámoknak ellenállni – ha Adorno leírása igaz lenne, akkor „lelki békénk” megváltása érdekében nem lennénk képesek nem megvenni azt, amit reklámoznak nekünk.

Mindazonáltal a fetisizált könnyűzenei termékek kialakítanak befogadásmódokat is, melyeket Adorno a koncentrálóképesség beszűkülésével, s végső soron elvesztésével jellemez:

„Az a percepció magatartásmód, amely a tömegzene elfelejtését és hirtelen újrafelismerését előkészíti, a dekoncentráción alapul. A címszószerűen feltűnő részecskék kivételével egymáshoz reménytelenül hasonlító, szabványosított produktumokat nem lehet koncentráltan hallgatni anélkül, hogy a hallgatók ne éreznék kibíráhatatlannak őket; a hallgatók később már egyáltalán nem is képesek zenét koncentráltan hallgatni. Nem tudnak feszülten figyelni; rezignáltan átadják magukat annak, ami éppen történik velük [...] Benjamin utalt arra, hogy a filmet a szórakozottság állapotában appercipiálják a nézők. Ugyanez történik a könnyűzenében is. A szokványos kommersz dzsessz például pusztán azért láthatja el feladatát,

³⁰³ Adorno 1998, 294. Ld. ehhez Radnóti Sándor megjegyzéseit (Radnóti 1999, 169ff.).

³⁰⁴ Adorno 1998, 295.

³⁰⁵ Uo.

mert nem az összpontosított figyelem jegyében fogadják be, hanem beszélgetés közben, főként pedig tánc kíséretként.”³⁰⁶

Adorno meglátása, hogy a hallgatásban lehetséges koncentráció a könnyűzene hatására végérvényesen beszűkül, bizonyosan nem meggyőző. Még ha rögzülő és habitualizálódó viszonyulásnak tartjuk is, nyilvánvalóan fejleszthető és finomítható készségről van szó, még akkor is, ha visszafejlődhet. Fontosabb ennél Adorno értékelése, mely Benjamin ellen irányul. Míg Benjamin, ahogy fentebb láttuk, pozitív lehetőségeket vél felfedezni a film tömeges befogadásában, addig Adorno felfogásában ebből már csak a veszteség, a dekoncentrált szórakozás marad: „miután a hallgató nem képes követni a struktúrát, a mű ilyet már nem is kínál neki.”³⁰⁷ Ebből következik a „részek emancipációja összefüggésüktől és minden olyan mozzanattól, amely túlmegy a részek közvetlen jelen idején”, ami a zenei érdeklődést eltolja az egyes, érzéki ingerek irányába: „az érdeklődés az Egészről, sőt talán a „dallamtól” is, a színingerek és az egyedi technikai trükkök irányába tolódik el”.³⁰⁸

A regrediált hallgatók helyzetében Adorno sajátos ambivalenciát lát, melynek szélsőséges kifejeződése, hogy „a még nem teljesen eldologiasodott individuumok újra és újra ki akarják vonni magukat a zenei eldologiasodás mechanizmusából, amelynek ki vannak szolgáltatva, ám a fetisizmus elleni lázadásaik nyomán még inkább behálózza őket ez a fetisizmus.”³⁰⁹ Azok a kísérletek, hogy a zenehallgatók a „kényszer-fogyasztó” passzivitásából kilépve aktivizálódjanak, Adorno meggyőződése szerint nem járnak sikerrel, s egyetlen eredményük a látszataktivitás. A tanulmány ennek szemléltetésére hallgatói típusokat különböztet meg (rajongó (Enthusiast), barkácsoló (Bastler), remek fickó (patenter Kerl)), s azt törekszik kimutatni, mennyiben vétik el e típusok eleve a zenét, pontosabban – jellemző módon – a könnyűzenét.

A fétisjelleg-tanulmányt a fennálló viszonyokkal szembeni heves indulat fűti, ami nem teszi könnyűvé a leírások tartalmi mozzanatainak és a prekonceptióból eredő jellemzések

³⁰⁶ Uo., 296. Megoszlanak a vélemények arról, hogy a koncert élménye és a hangrögzített változat különbsége áthidalhatatlan vagy elhanyagolható. Van zeneszerző, aki szerint a mai CD-felvételek minősége tökéletesen helyettesíti a koncertélményt, másrészt például a nemrég elhunyt Ujházy László hangmérnök a radikális különbséget hangsúlyozta: „A koncertélmény és a hangfelvétel összehasonlítása valójában nem működik, mert nem vethetők össze egymással. Már az ötvenes évek közepén megjelentek tanulmányok arról, hogy nincs az a technikai eljárás, amellyel egy koncertélményt vissza lehet adni” (Ujházy 2129).

³⁰⁷ Adorno 1998, 296.

³⁰⁸ Uo. „Egyfelől az infantilis zenei hallás érzékileg gazdag, telt hangzást kíván, amelyet a buja tercek képviselnek [...] Másfelől az infantilis zenei hallás mindenütt kényelmes és szokványos megoldásokat kíván” (Uo., 298).

³⁰⁹ Uo., 299.

elkülönítését. Nyilvánvaló túlzásai következtében Adorno leírásával nehéz egyetérteni,³¹⁰ miközben tagadhatatlanul érvényes szempontokat emel ki. Adorno továbbá a művészeti termelés és fogyasztás oldalát összefüggőnek látta, ahol egymásra hatásukkal eleve számolni kell. A kölcsönhatás gondolata felől viszont nehéz megállapítani, vajon a megváltozott módon létrehozott művek alakítják ki megváltozott közönségüket, vagy pedig az átalakuló közönség igényeihez, pontosabban igénytelenségéhez alkalmazkodik a művek előállítása. Ennyiben nem teljesen osztjuk Weiss János megállapítását, mely szerint Adornónál a tömegkultúra nem egyszerűen a tömeg kultúrája, hanem a tömeg maga is a tömegkultúra hatására jön létre. Weiss erre utaló célzást vél felfedezni *Az új zene filozófiájának* előszavában, mely szerint a tömegkultúra hatására a „standardizált társadalomban végbement bizonyos antropológiai változások” tanúi lehetünk.³¹¹

Összefüggésünkre nézve – azaz magasművészet és szórakoztató termékek megkülönböztetésére nézve – a fétisjelleg-tanulmány első látásra nem sok hozadékot nyújt. Ahogy utaltunk rá, Adorno provokatív módon többször állítja, egységesen kell kezelünk komoly- és könnyűzenét, aminek egyik aspektusa a hallás mindkettőre nézve érvényes visszamaradottsága. Alaposabban szemügyre véve azonban azt találjuk, hogy a komolyzene hallgatását sokkal kevésbé törekszik leírni; a megjegyzések, jellemzések döntő többségében a könnyűzene, a slágerek fogyasztását érintik. Az a benyomásunk támad, hogy egyes mozzanatok önállósodásának (énekhang, részletek, sztárolt művek) kritikáján túl Adorno nem kíván belebocsátkozni a komolyzene hallgatásának nyilvánvalóan koncentrált tevékenységébe. Ezzel viszont mégis egy olyan implicit különbséghez jutunk, melyet érdemes kiemelni: Adorno nem tagadja a „klasszikus” zene komplex jellegét, még ha fenyegetve látja is az ezt követni képes érzékenységet. Megfogalmazhatjuk tehát azt a javaslatot, hogy az elkorcsosuló, regrediált hallgatás Adorno-féle koncepciója mögött tételezzük fel legalább a szellemi orientáció és esztétikai élmény lehetőségét. Ráadásul ez találkozik Adorno korábbi, 1932-es álláspontjával, amikor még a művésznek a zene árujellegéhez fűződő viszonya alkotta a zene tipizálásának kritériumát: „A zene szerepe a társadalmi folyamatban kizárólag

³¹⁰ Ld. Wiggershaus kritikus megjegyzéseit Adorno zenei spekulációinak önkényességéről (Wiggershaus 1986, 212-3). Albrecht Wellmer így fogalmaz: „Benjamin a technicizált tömegkultúrában felfedezi az ember ipari társadalom okozta pszichikai szétrombolódásának ellenmégét; Adorno viszont mindenekelőtt az alkalmazkodás és a pszichés manipuláció közegét látta benne. Érdekes ez a szembenállás: úgy gondolom, hogy Benjamin – a filmtől a rockzenéig – a modern tömegművészet olyan potenciáira irányította rá a figyelmet, amelyeket Adorno egyfajta tradicionalizmus és elméleti elfogultság alapján képtelen volt észrevenni. A rockzene mint „indusztriális népzene” érdekes jelenség; véleményem szerint a rockzenében és a vele létrejött beállítottságokban, észlelési módokban és készségekben legalább annyira ott rejlik az esztétikai kultúra demokratizálásának és felszabadításának potenciálja, mint a kulturális regresszióé. Az ilyen ambivalenciákat például a dzsessz esetében Adornóval szemben meg kellene védenünk.” (Wellmer 2008, 59-60; ld. még Wellmer 2009).

³¹¹ Adorno 2017, 7. Ld. Weiss 2014.

az árué” – az, ahogy a művész ezzel az árujelleggel bánik, alkotja a kritériumot, mely alapján a korabeli zene tipizálható: egyrészt olyan zene, mely „az árujellegét körülményeskedés nélkül elismeri”, másrészt „zenei termelés szűkebb értelemben, mely nem veti alá magát minden további nélkül a piac törvényének”.³¹²

A fétisjelleg-tanulmány végeredménye felől visszatekintve, Benjamin és Adorno tömegművészetre vonatkozó vitájában világosan kirajzolódnak az eltérő kérdésirányok. Sven Kramer joggal állapítja meg, hogy a film mediális lehetőségeinek pozitív értékelése Benjaminsnál abból ered, hogy az új technikából új észlelési módokat látott kifejlődni. Reményei szerint ebből a világhoz való új viszony, új látásmódok és a praxis új formái is kialakulhatnak. Benjamin várakozása elsősorban arra irányul, hogy a műalkotások gyakorlással segíthetnek leküzdeni az észlelés túlerőltetését, ami sokkok formájában jelentkezik, és így az emberi észlelőapparátus a technika egyenrangú ellenpólusává válhat. „Míg tehát Benjamin meggondolásai középpontjába a technikai fejlődés, észlelés és művészet összefüggését állítja, addig Adornónál a tömegművészet kapitalista bekebelezésének Benjaminsnál ugyan meglevő, de nem kifejtett bírálata alkotja a reflexió irányát. Adorno az árujellegét tekinti a 'könnyű művészet' meghatározó mozzanatának.”³¹³

Ha eltekintünk egy pillanatra attól, hogy legalábbis a fétisjelleg-tanulmányban nem csak a könnyű-, hanem a komolyzene árujellegét is állítja Adorno, akkor azt mondhatjuk, hogy Benjamins bizonyos elvárások teszik érzékennyé a tömegesen befogadható, aura nélküli művészet iránt, mely elvárások és remények beigazolódását kétségbe kell vonnunk. Hasonlóan ítélnék a tömegművészet politikai dimenzióira vonatkozó reményt Benjamin részéről,³¹⁴ melyhez mindenképpen hozzá kell tennünk, hogy hangsúlyozottan reményről van szó; a fejlemények viszont nem igazolják a kollektív befogadás bármiféle pozitív hatását. Benjamin esetében még az sem igazán látszik, ő maga mennyire látta saját reményeit beteljesülni. Lehet tehát ünnepelni Benjamins azért, mert nem ítéli el a „feloldódást” nyújtó kultúripart, de ettől még a saját, nagyon határozottan politikai szándékú reményei nem teljesülnek be.

Mindenesetre Adorno megírja Benjaminsnak, hogy a feloldódó szórakozás (Zerstreuung) révén végbemenő befogadással kapcsolatban alapvető fenntartásai vannak. „A mozilátogató nevetése [...] egyáltalán nem jó és forradalmi, hanem tele van a legrosszabb

³¹² „Zur gesellschaftliche Lage der Musik” (1932), GS 18, 729.

³¹³ Kramer 2003, 30-1.

³¹⁴ „Míg tehát Hauser Arnold és a Kritikai elmélet többi képviselője a tömegművészet szórakozásértékét, a filmben keresett feloldódást kizárólag negatív értékeli, Benjamin egy egész más, differenciáltabb hozzáállást képvisel, mely azzal a reménnyel párosul, hogy a tömegek elsajátítják a művészeteket, ahelyett, hogy a politika esztétizálása (Benjamin számára a fasizmus ismertetőjegye) sajátítaná ki őket” (Danko 2012, 9).

polgári szadizmussal; a sportot tárgyaló újságosfiú szakértelme a legnagyobb mértékben gyanús nekem; s végül a feloldódó szórakozás (Zerstreuung) elmélete, sokszerű csábítása ellenére, nem győz meg.”³¹⁵ A Benjaminnak írt levél érdekessége, hogy megfogalmazni tűnik az összefüggést fáradtság és szórakozás között, és nem csak manipulatív elbutultság eredményeként.³¹⁶

Adorno gyakori túlzó fogalmazása és indulatos véleményalkotása több értelmezőt arra sarkall, hogy a német filozófus felfogásában a művelt polgár elitizmusát, a Bildungsbürgertum gögjét lássa. Így például Dagmar Danko úgy véli, Adorno sosem tudott elszakadni műveltségi háttérétől, és ezért tézisei elitistának nevezhetők: „Zeneszerzőként és képzett zongoristaként is elsősorban a tizenkétfokú zenét értékeli nagyra, melyet autonóm, autentikus művészetként ért és „komoly” zenének nevez. A dzsessz ezzel szemben „könnyű” zene, mely nem segít abban, hogy felvilágosítsa a hallgatót a társadalom állapotáról (mint elidegenedett és eldologiasított), hanem depolitizál”.³¹⁷ A fentiekben mindazonáltal láttuk, hogy Adorno gondolatainak gyakran védhető deskriptív magva van. Ezért a korai adornói művészetfelfogás elitizmusának tézisének csak korlátozottan fogadjuk el. Térjünk át ezek után *A felvilágosodás dialektikája* gondolamenetére, különös tekintettel a kultúripar elemzésére!

2.4. Felvilágosodás

A Frankfurti Iskola művészethez való komplex viszonya kapcsán már volt szó arról, hogy a művészet e gondolkodóknál két formában is megjelenik, egyrészt az eltömegesedett és igazgatott világ tömegkultúrájaként, másrészt magasművészetként, amely a fennállóval szemben lehetséges ellenállás egyetlen helye (a korai Marcuse elgondolásában pedig a kultúra egésze affirmatív, a fennálló rendet igenli és stabilizálja). A fejlett kapitalizmus a Kritikai elmélet meggyőződése szerint igazgatott világ, melyben az emberek befolyásolásának, „igazgatásának” kitüntetett eszköze a tömegművészet és tömegkultúra, melynek markáns és messze ható leírását nyújtja a Frankfurti Iskola talán legjelentősebb, de mindenképpen egyik

³¹⁵ Adorno-Benjamin 1994, 171-2. „Adorno a 'materializmust' és annak jövőre vonatkozó ígéretét, Benjamtól eltérően, a kommunista politika nélkül akarja. Utóbbit illetően bizakodása erősen lecsökkent: furcsán hat Lenin értelmiségiek avantgárdjának Lenin-féle gondolata a Paul Valéry-re és Rudolf Burchardtra vonatkozó emphatikus hivatkozással. Jóllehet Adorno újra és újra bizonygatja a politikai egységet Benjammal, már nem vagy alig nézi ki a „proletariátusból” azt, ami Marx óta összefonódik a nevével: kiszabadítás az eddigi természetes viszonyokból a valódi szabadságig. Így magyarázható az „autonóm művészet” melletti hitvallás – az, és nem a tömegkultúra vagy a politikai cselekvés közelít Adorno számára „a szabadság állapotához” (Figal 2012, 37).

³¹⁶ A Zerstreuung fogalmát pozitív módon is értelmezi Bacsó 2014.

³¹⁷ Danko 2012, 32.

legismertebb műve, *A felvilágosodás dialektikája*. A téma jelentőségét a kritikai társadalomelmélet szempontjából aláhúzza, hogy Horkheimer és Adorno a mű külön fejezetében törekszenek a „kultúripár” fogalmának bevezetésével feltárni a tömegművészet és -kultúra működését. A későkapitalizmus sajátos kultúráját eközben a könyv kulcsfogalmára vonatkoztatják, s olyan „felvilágosodásnak” tekintik, mely alapvetően a „tömegek becsapása”.

Bármennyire világos is a kultúrproblematika jelentősége a kritikai társadalomelmélet programjára nézve, a tömegkultúra leírásának pontos helyiértékét nehéz megadni a gondolatmenet egészében, mivel maga a mű töredékes, ahogy a „Filozófiai töredék” alcím is jelzi. A töredékes jelleg egyúttal mutatja, hogy a könyv nem tudta megvalósítani a Frankfurti Iskola eredeti horkheimeri projektjét, mely a fejlett kapitalizmus filozófiát és szaktudományokat ötvöző leírása lett volna. A mű jelentőségét egyebek mellett abban rögzíthetjük, hogy a legmesszebbre jutó próbálkozás ebben az irányban.

Az átfogó program megvalósításának elmaradásával együtt a könyv egy markáns történetfilozófiai koncepciót fejt ki, melyet világos alaptézisek írnak körül. Ráadásul nem egy tetszőleges elmélkedésről van szó, mely a jelentől elválasztott múlt alakulására vonatkozik, hanem az elképzelés döntő része a jelen katasztrófa-perspektívája. Katasztrófa-perspektíván, ahogy fentebb említettük, a II. világháború borzalmát és szellemi megrázkódtatását érthetjük, mely a kor több gondolkodója számára (Popper, Lukács, Arendt) radikális törést jelent a történelemben és az európai kultúrában. Ezzel nem egyszerűen egy kevésbé haladáshívő, kevésbé optimista szemlélet jelenik meg – mint például a marxi történelemszemlélet –, hanem egyenesen egy drámai történelmi törés gondolata fogalmazódik meg.³¹⁸

A könyv egyik központi fogalma a felvilágosodás. Felvilágosodáson a szerzőpár nem meghatározott történeti kort ért, hanem a „természet” uralásának kísérletét.³¹⁹ „Természet” Horkheimer és Adorno számára mindaz, amit nem emberkéz alkotott, s így beleértik a külső természet (dolgok, mások) és a belső természet (saját vágyak, érzések) területeit is. Az így értett természetet a szerzőpár szerint azért akarjuk uralni, mert folytonosan fenyegető és szorongást kelt. Az uralás kísérlete viszont állandóan félresikerül, aminek sajátos alakulási mintázatát a szerzőpár „dialektikának” nevezi.³²⁰ Horkheimer és Adorno azt akarják kimutatni, hogy messze a történeti felvilágosodás történeti korszakán túl, az emberi történelem kezdeteiig visszanyúlóan e folyamat nem más, mint a fenti értelemben vett

³¹⁸ Arendtre vonatkoztatva a katasztrófa-perspektíva jellemzését ld. Olay 2008.

³¹⁹ Az alábbiakban eltekintek annak vizsgálatától, mennyire különíthető el Horkheimer és Adorno álláspontja a művön belül. Ld. ehhez többek között Wiggershaus 1986, továbbá Durand-Gasselin megjegyzését: „a diagnózis nem végleges – mégpedig Horkheimernél –, és [...] a pesszimizmus egy része módszertani – mégpedig Adornónál” (Durand-Gasselin 2012, 187).

³²⁰ Az adornói dialektika sajátos értelméhez ld. Wesche 2018, 17-34.

felvilágosodás.³²¹ A dialektika kifejezéssel – Hegel szóhasználatnak megfelelően – arra utalnak, ahogy a történeti felvilágosodás folyamata és ígéretei ellentétükké változnak át. A szerzőpár téziséhez tartozik továbbá, hogy ez minden történeti korszakra így értendő, és nem pusztán csak a történeti felvilágosodásra. Ennélfogva tisztázandó, hogy ha minden korszakra érvényes lenne a természet uralási kísérletének átcsapása az ellentétébe, akkor az min alapul?

A „felvilágosodás” sajátosan értelmezett kulcsfogalmát az első fejezet dolgozza ki. Ahogy az *Előszó* hangsúlyozza, az első fejezet „a későbbiek teoretikus alapja”, amennyiben megkísérli racionalitás és társadalmi valóság, valamint ettől elválaszthatatlanul a természet és a természet felett gyakorolt uralom összefonódását tisztázni. Az elgondolás velejét e megkülönböztetésre vonatkoztatva tömören fogalmazza meg „A történetfilozófia kritikája” című feljegyzés, amely szerint a világtörténelem filozófiai konstrukciójának meg kellene mutatnia, „hogyan miként érvényesül minden kerülőút és ellenállás dacára egyre határozottabban a következetes természeturalom, és integrál minden belső-emberit. E szempontból kellene a gazdaság, az uralom, a kultúra formáit is levezetni”.³²²

A *felvilágosodás dialektikája* az átfogó történelemkonceptiót jól kivehetően a katasztrófának tekintett végpont, a jelen felől dolgozza ki. Ennyiben nagyon határozottan kordiagnózist kíván nyújtani, s ezt már célkitűzésébe is belefoglalja: a felvilágosodást elemezni annyi, mint megérteni, miért lépett az emberiség egy új barbárság korába.³²³ A felvilágosodás filozófiai fogalmán túl ezért a felvilágosodás történeti korára is alapvetően vonatkozik a mű gondolatmenete: a felvilágosodás ígéreteinek és reményeinek kiüresedése vagy ellentétébe fordulása képezi a jelen katasztrófáját. Megvilágító, ahogy Herbert Marcuse egy beszélgetésben plasztikusan kifejti, hogy számára a progresszív és regresszív tendenciák

³²¹ Ennyiben Wolfgang Welsch analógiája nem tűnik helytállónak: „De ugyanakkor az esztétizálódás anesztétizálódásba való ilyen átcsapása semmiképpen sem *speciálisan* posztmodern, hanem már a *modern* formaalkotás esztétizálódási fázisaiban is benne volt; a modern építészet megapolizálásában az ember természetes érzéki szükségletei számára nem volt hely [...]. Így felismerhetjük, hogy nem egyszerűen az esztétikának anesztétikába való puntuális átcsapásáról van szó, hanem inkább az esztétikum „általános dialektikájáról” kellene beszélnünk. A kérdés az, hogy fel lehet-e vázolni ennek a dialektikának a mechanizmusát, a „felvilágosodás dialektikájának” analógiájaként.” (Welsch 2011, 15)

³²² FD, 261.

³²³ A szerzőpár a barbárságot elemi értelemben veszi, és nem a tapasztalásra való képtelenséget érti azon, ahogy ezt Walter Benjamin megfogalmazza. Benjamin saját korát „újfajta barbárságnak” tartja, mivel a roppant technikai fejlődéssel összefüggésben lezajló alapvető átalakulás során az I. világháborúval eltűnik a tartós, megbízható, generációkon keresztül továbbadott, megfogalmazható tudás: „soha még tapasztalatot alaposabban meg nem cáfoltak a világon, mint ahogy a stratégiaiakat az állóháború, a gazdaságiakat az infláció, a testieket az éhezés, az erkölcsieket a hatalom birtokosai. Egy nemzedék, mely még lóvasúttal zötyögött az iskolába, ott állt a szabad ég alatt egy olyan táj közepén, amelynek csak a fellejei nem változtak meg azóta, ott állt a romboló áramlatok s robbanások erőterében a parányi, törekeny emberi test. – Egészen új-forma szegénység tört a technikának e roppant kibontakozásával az emberiségre.” A tartósan megbízható és következő nemzedékeknek átadható tudást Benjamin „tapasztalat”-nak nevezi, és eltűnését kora lényegi jellegzetességének tekinti: „Igen, valljuk csak be: Ez a tapasztalatszegénység nemcsak magánjellegű, de az emberiség-szintű tapasztalatok szegénységét is jelenti. S ezzel – újfajta barbárságot” (Benjamin 1980, 738-9).

összekapcsolódásának elemzése volt a legöszöntőbb a Frankfurti Iskola kutatásaiban. A felvilágosodás történeti korának pedig az biztosít kitüntetett helyet egy ilyen kérdésfeltevésben, hogy szokásosan a történelem egyik legprogresszívebb korának tartják.³²⁴

A könyv döntő előzményei közül az egyik értelmező kiemeli Siegfried Kracauer 1927-es *Ornament der Masse* című esszéjét, különösen a racionalitás és mítosz összefonódását megfogalmazó dialektikus tézis vonatkozásában.³²⁵ A természeturalás átfogó perspektívája továbbá egyrészt Horkheimer „Ész és önfenntartás” című, már érintett tanulmányára,³²⁶ másrészt Benjamin történelemfilozófiai téziseire megy vissza.³²⁷ „Hannah Arendt – írja Adorno Horkheimernek –, [...] küldött nekünk egy másolatot Benjamin történelemfilozófiai téziseiről. [...] Benjamin utolsó koncepciójáról van szó; halála érvényteleníti a tézisek ideiglenességére vonatkozó aggályokat.” Erre Horkheimer tömören a következőket írja: „Benjamin jegyzetei számunkra a tőle származó hír arra vonatkozóan, hogy jó úton járunk.”³²⁸ Adorno idézett levelében utal Benjamin történetfilozófiai téziseinek és saját, közös törekvéseiknek hasonlóságára: „Benjamin egyik munkája sem mutatja őt közelebbinek saját intencióinkhoz. Ez mindenekelőtt a történelem mint permanens katasztrófa elképzelésére, a haladás és természeturalás kritikájára és a kultúra helyzetére vonatkozik”.³²⁹

³²⁴ „Pontosan mi ment félre a nyugati civilizáció fejlődésében, hogy a technikai haladás csúcán az emberi haladás tagadását éljük át: embertelenedés, brutalizálódás, a kínzás visszatérése a kihallgatás 'normális' eszközeként, a magenergia destruktív használata, a bioszféra megmérgezése, és így tovább? Hogy jutottunk idáig? E kérdések megközelítése érdekében mentünk vissza a társadalom- és szellemtörténetben, megkíséreltük megragadni a progresszív és regresszív kategóriák összjátékát a nyugati gondolkodás történetében, különösen a felvilágosodásban, mely szokásosan a történelem egyik leghaladóbb irányzatának számít. Megkíséreltük megérteni a felszabadító és elnyomó tendenciák szemmel láthatóan feloldhatatlan összeolvadását” (idézi Brunkhorst-Koch, 36).

³²⁵ „A modern tömegkultúra esztétikai formáinak zseniális vizsgálatában (mint például a gazdasági világviszonyok idején Berlinben táncoló Tiller-Girls) olyan szerkezeti viszonyokat hoz létre a populáris kultúra felszínének jelenségei és azok társadalmi alapzata között, melyek történelemfilozófiai indexszel rendelkeznek. Ész és természet dialektikáját – mitológia racionalitásának és racionalitás mitológiai jellegének dialektikáját – Kracauer háttérként értelmezi, melyen az emberek kívülről meghatározott előtörténetében elintézetlen mozzanatok társadalmi életük legmodernebb alakzataiban kényszeresen és megváltás nélkül visszatérnek” (Schweppenhäuser 2005, 38).

³²⁶ Ld. fentebb 80-81. o. Schweppenhäuser megemlíti még Benjamin *Egyirányú utca* című írását is, ahol „Benjamin az emberiség animisztikus-mágikus korszakainak megismétlődését és a gyerekek viselkedésében rejlő fokozatos átmenetet a célirányos racionalitás orientációjához a mitológikus és felvilágosult gondolkodás egymásba fonódásaként desiffrálja. A világ varázs alól való feloldása és elvarázsoltsága, jóban-rosszban, nem választható el egymástól” (Schweppenhäuser 2005, 40).

³²⁷ Benjamin XI. történelemfilozófiai tézisében olvashatjuk, hogy a szociáldemokrácia „[c]sak a természet leigázásában tett előrehaladást akarja elismerni, a társadalmi visszafejlődést nem. Azok a technokratikus vonások jelennek meg itt, amelyeket majd a fasizmusban látunk viszont” (Benjamin 1980, 968).

³²⁸ Adorno-Horkheimer 2004, 1941. június 12. és 1941. szeptember 14.

³²⁹ Weiss János következőképpen kommentálja Adorno tömör utalásait: „Adorno [...] a Tézisek koncepciójának és saját – érlelődőben lévő – felfogásának közös pontjait a következőképpen határozza meg. – a) A történelem folyamata nem más, mint permanens katasztrófák sorozata. ... Benjamin koncepciója szerint a múlt történelemként való értelmezése mindenekelőtt a veszélymozzanatok pillanatnyiségének fölvilágosítását követeli. – b) A Tézisek másik, - Adorno számára fontos - gondolata a haladás és a természeturalás kritikája. A XI. tézisben Benjamin arról beszél, hogy a szociáldemokrata elméletben uralomra jutott munkadicsőítés

A felvilágosodás dialektikája a természet uralásának alapgondolatát törekszik különböző motívumokra vonatkoztatva kidolgozni, s ebben a keretben alkotja a kultúripar koncepciója a felvilágosodás központi fogalmának egyik variációját. A kultúripar elképzelése azt hivatott indokolni, miként határozza meg az igazgatott világban a munkán kívüli időtöltést is ugyanaz a rendszer, ami végső soron azt jelenti, hogy a nem-gazdasági szféra is burkolt módon a gazdasági által meghatározott. A kultúripar ugyanakkor a felvilágosodás variációja, amennyiben a tömegek jelentik a természetet, aminek uralását a becsapásuk megvalósítja.

A kifejtés töredékességét mindazonáltal az *Előszó*ban maguk a szerzők is elismerik: „A kultúriparról szóló fejezet a többinél is töredékesebb.”³³⁰ A jelzett töredékességet megerősíti az a körülmény, hogy a mű előmunkálatai során a szerzőpár még szót ejt arról, ki fogják fejteni a kultúripar pozitív vonásait is, de a későbbiekben ebből semmi nem valósul meg. Ahogy elmarad a felvilágosodás és az észfogalom pozitív aspektusainak kifejtése, ugyanúgy nem ejt szót a végleges szöveg a „tömegkultúra pozitív aspektusairól” sem: „Nagy részek – hangzik egy mondat az 1944-es kiadásból, mely azután kimarad a könyvkiadásból –, melyeket régóta kifejtettünk, már csak egy utolsó szerkesztésre várnak. Ezekben szóhoz jutnak a tömegkultúra pozitív aspektusai is.”³³¹

Az *Előszó* ezen felül két mozzanatot is pontosít a kultúripar tárgyalásával kapcsolatban. Egyrészt Horkheimer és Adorno összefoglalják, milyen értelemben használják a „felvilágosodás” kifejezést a kultúrával kapcsolatban: „A *Kultúripar* című fejezet a felvilágosodás regresszióját azon az ideológián mutatja be, amely mértékadó kifejeződését a filmben és a rádióban találja meg. A felvilágosodás itt mindenekelőtt a hatásnak és az előállítás, valamint a terjesztés technikájának a kiszámíthatósága; tulajdonképpen tartalma szerint az ideológia kimerül a meglévőnek és a technikát ellenőrzése alatt tartó hatalomnak a bálványozásában.”³³² Másrészt kiemelik, hogy a kultúripar termékeit elemzéseik során komolyabban veszik, mint amennyire azok magukat komolyan veszik. Ennek alapja, hogy e termékek minden látszat ellenére azzal az igénnyel lépnek fel, hogy esztétikai képződmények, s ennél fogva megformált igazságok (*gestaltete Wahrheit*) kívánnak lenni.³³³ Vissza kell még térnünk majd arra a kérdésre, hogy jogosult-e ez az előfeltevés rádiós sorozatok, színes magazinok esetében, mivel ezen a ponton egy gondolatmenetünk szempontjából lényeges

egyoldalúságban szenved, mivel csak a természet uralásának előrehaladását regisztrálja anélkül, hogy észrevenné a társadalomban bekövetkezett regressziót. – c) Adorno végül nagy egyetértéssel akceptálja Benjamin elképzelését a kultúra és a barbárság viszonyáról. A VII. tézis leszögezi, hogy a kultúrában megszüntethetetlenül benne van a barbárság mozzanata.” (Weiss 1995, 225-6)

³³⁰ FD, 17.

³³¹ Wiggershaus 1986, 360.

³³² FD, 16-7.

³³³ DA, 17.

ingadozás merül fel: amikor a kultúripar mérvadó jelenségeiként a magazinok és a rádió jelennek meg, akkor kérdésessé válik, elsődlegesen művészetelméletről vagy a médiumok elméletéről van szó? Az érvelésben nem különülnek el a műfajként értett filmnek és a médiumként értett rádiónak címzett megjegyzések. Jellemző módon mindkét terület problémáit tárgyaló szerzők hivatkoznak problémamentesen a kultúripar elemzésére. Mindenesetre a továbbiakban szem előtt tartjuk ezt a különbséget, mivel csak így van mód arra, hogy a magasművészet és populáris művészet különbségét rekonstruáljuk.³³⁴

A felvilágosodás fogalmának differenciált kifejtése az első fejezetre hárul, melynek kritikai eredménye két tézisben foglalható össze: egyrészt már a mítosz is felvilágosodás, másrészt a felvilágosodás visszaesik a mitológiába.³³⁵ A kritikai megközelítés azon az alapgondolaton nyugszik, hogy a felvilágosodás észt középpontba állító törekvései új, addig ismeretlen függőségekhez vezettek, és ennyiben a felvilágosodás minden tudományos-technikai haladás ellenére társadalmilag ambivalens. Horkheimer és Adorno a felvilágosodás fogalmának sajátos értelmezésével akarják saját jelenük katasztrófáját mint a modern világ paradigmátikus megnyilvánulását bírálni. Törekcsenek kimutatni, hogy az utóbbi kétszáz év tudományos-technikai haladásának ára a társadalmi viszonyok szélsőséges elembertelenedése volt. A felvilágosodás nagy terve, hogy a szabadság eszméjét történeti valósággá változtassa, értékelésük szerint a szabadság teljes hiányának viszonyaiba vezetett.

Ebben az összefüggésben állítja fel Horkheimer és Adorno azt a provokatív tézist, hogy totalitarizmus és fasizmus épphogy nem visszaesést jelent a felvilágosodást megelőző viszonyokba, hanem megvilágítják a felvilágosodás instrumentálisan redukált észfogalmának következményeit. A modern társadalom patológikus vonásait a szerzőpár beágyazza a nyugati racionalitás hanyatlástörténetébe, amelyet az uralomra törekvés ismétlődően kudarcot valló történéseként ragadnak meg. Ennélfogva az ész átfogó hanyatlástörténetével a szerzőpár túl is lép a történeti felvilágosodás bő kétszáz évének kritikáján, és átfogóbb koncepcióban helyezve azt, miközben az ész hanyatlástörténetének gondolata világosan összefonódik az önfenntartó ész Horkheimer-féle koncepciójával.

Már a szöveg első mondata összekapcsolja a felvilágosodást és az uralomra törekvést: „A felvilágosodásnak az előrehaladó gondolkodás átfogó értelmében mindig is az volt a célja, hogy megszabadítsa az embereket a félelemtől, és úrrá tegye őket.”³³⁶ Horkheimer és Adorno

³³⁴ Amikor Marian Adolf azt állítja, a kultúraipar koncepciójának lényeges része a gondolat, hogy a hétköznapi kultúrát átítatják a médiumok (Adolf 2006, 67), akkor valójában az említett két szempontot nem különbözteti meg.

³³⁵ FD, 16. A mitológia fogalmához ld. Wesche 2018 32-43.

³³⁶ FD, 19. A fordítás bizonyos hiányosságait Weiss János recenzióban tette szóvá (Weiss 1997).

felvilágosodáson, ahogy már említettük, nem meghatározott történeti korszakot értenek, hanem egy sajátos reakció mintázatát: a szorongást keltő természettől azáltal törekszünk megszabadulni, hogy megkíséreljük uralni. Az uralmi törekvés tárgya az átfogó értelemben vett „természet”, mindaz, ami nem emberkéz műve, s így egyszerre jelenti a külső természetet mint az élő és élettelen dolgok világát és a belső természetet mint saját vágyakat, igényeket, érzéseket. Alapvető meggyőződésük szerint azonban az uralom nem sikerülhet, az uralomra törekvés nem tud megfelelő módon megszabadulni a szorongástól és félelemtől, helyett a félresikerülés sajátos dinamikájába bonyolódik bele, amit a „dialektika” fogalma jelez. Az előrehaladó gondolkodás valójában nem fejlődést jelent, hanem egy hárító, reaktív gondolkodást, amely uralom kiépítése révén el akar távolodni valamitől, amitől végső soron nem tud megszabadulni. A szerzők a fejlődés rejtett alapját vagy összefüggését akarják felmutatni, amikor egy azt megelőző és motiváló szorongást írnak le. A fejlődés már pusztán azért is látszólagos, hiszen a felvilágosodás betetőzését közvetlenül egy katasztrófával azonosítják: „a teljesen felvilágosult Föld a győzelmes Balsors fényében ragyog.”³³⁷

A felvilágosodás kifejtésében Horkheimer és Adorno implicit viszonyítási pontja Max Weber koncepciója a sajátosan dinamikus nyugati fejlődés döntő tényezőjéről, melyet a „világ varázstalanítása” (Entzauberung) híres formulájával racionalizálódási folyamatként ragad meg.³³⁸ Weber modernitás-koncepciója értelmében az újkori nyugati társadalom sajátos racionalizálódási folyamat eredményeként alakul ki, aminek során egyre fokozódó mértékben születnek a világ jelenségeiről ésszerűen felfogható, tudományos magyarázatok, melyek megfosztják a környező világot alapvetően érthetetlen, átláthatatlan, „elvarázsolt” jellegétől. A szerzőpáros alapján véve Weber gondolatának egy változatát dolgozza ki, amikor a Nyugat történelmének egészét egyetlen hatalmas felvilágosodás-folyamatnak tekintik. A döntő különbség abban áll, hogy jóllehet Weber nem érzéketlen a racionalizálódás-folyamat negatív következményeivel szemben, Horkheimer és Adorno számára a folyamat lényegévé a drámai árnyoldalak és kudarcok válnak, amiben nyilvánvalóan szerepet játszik a II. világháború és előzményeinek borzalma. Az előre haladó racionalizálódás magában rejt egy irracionális mozzanatot, amennyiben maga hozza létre azt az elvakultságot, melynek leküzdését ígéri.³³⁹ Ezzel viszont a szerzőpáros leírásában a felvilágosodás folyamata az ész

³³⁷ FD, 19. „A balsors [Unheil] a szerzők számára a Benjamin-Adorno-féle terminológia hagyományának megfelelően egyet jelentett a mítikus uralmával. Ezért is fogalmazták meg a tézisüket így: „A felvilágosodás visszacsap mitológiába.” (Wiggershaus 1986, 366)

³³⁸ „A felvilágosodás programja az volt, hogy a világot feloldja a varázs alól” (FD, 19).

³³⁹ Wesche 2018, 26.

kudarctörténetévé válik, míg Weber elemzésében az észbe vetett bizalom végső soron sehol nem kérdőjeleződik meg ilyen mértékben.

Horkheimer és Adorno abban a feltevésben mindenképpen követik Webert, hogy egyetlen átfogó folyamat képét rajzolják meg, melynek kulcsmozzanatát az észben, a racionalításban rögzítik. Míg azonban Weber számára maga az ész nem, legfeljebb a racionalizálódásfolyamat bizonyos aspektusai okoznak nehézséget, addig a szerzőpáros az észben rejlő problematikus tendenciára, az uralmi törekvésre vezeti vissza a folyamat egészét a maga dinamikájával együtt. Weber is hangsúlyozza, hogy a környező világ magyarázata, amely azt megfosztja elvárásolt jellegétől, egyben annak uralását is célozza, vagy legalábbis lehetővé teszi.³⁴⁰ Horkheimer és Adorno kiegészítik ezt azzal, hogy az uralomra törekvés mozgatórugója az a félelem, amelyet a természet kelt. Ezzel egyúttal meghatározott tényezőkre vezetik vissza az észkritika területén Walter Benjamin fejlődéskritikus történetfilozófiáját: „Bacon utópiája, hogy gyakorlatilag parancsoljunk a természetnek, globális méretekben valósult meg”.³⁴¹ A természethez való minden viszonyulásforma a szerzőpár meggyőződése szerint a természet uralásának kísérlete, amely azonban foglya marad az uralni kívánt természetnek. Ezzel viszont nem valósul meg az eredeti szándék, a természettől való függetlenedés. „Minden kísérlet a természeti kényszer [Naturzwang] megtörésére azzal, hogy megtörik a természetet, csak annál mélyebben süllyed bele abba.”³⁴²

A felvilágosodás értelmének tárgyalása során Horkheimer és Adorno kitérnek Kant híres meghatározására, melynek értelmében a felvilágosodás „az ember kilábalása a maga okozta kiskorúságból”, és az ehhez kapcsolódó felszólításra: „Sapere aude, merj a magad értelmére támaszkodni!”³⁴³ A meghatározás egyszerűbbnek tűnik, mint amilyen valójában, hiszen a kiskorúság rabságként csak a külső szemlélő számára jelenik meg, amit ennél fogva az ember nem feltétlenül érzékel közvetlenül abban az állapotban, amelyből ki kellene szabadulnia, ahogy a naiv sem érzékeli naivként saját állapotát. Mindenesetre Kant szellemében a felvilágosodás gondolkodói azért emelik fel szavukat, hogy az ész szabaduljon meg mindenfajta, egyházi és világi autoritás gyámkodásától. A vallási előítéletek, hagyományos kötődések felszámolása el kellene, hogy vezessen egy olyan tudáshoz emberről, természetről, amely a módszeresen igazolt, kísérletező tudományokat veszi modellnek. A természet elméleti és gyakorlati uralása párosul az ígérettel, hogy az embert megszabadíthatja a vak szükségszerűség kényszerétől, és ezzel uralhatná saját létezését és egyúttal a világot.

³⁴⁰ Weber 2004, 24-5.

³⁴¹ FD, 62.

³⁴² FD, 30.

³⁴³ Kant 1980, 77.

A tizenkilencedik századi iparosodás viszont e törekvés árnyoldalait hozza el, amelyeket Horkheimer és Adorno programatikusan „újfajta barbárságként” jellemeznek, s akkor az szorul magyarázatra, miért süllyed az emberiség ebbe „ahelyett, hogy valóban emberi állapotba lépne?”³⁴⁴ A nyugati államok monopolkapitalizmusa, a nemzetiszocializmus és a sztálinizmus alkotják e helyzet fő ismérveit, melyet a szerzőpár a sikerülő és boldog élet minden lehetőségét elnyomó barbárságként értelmez. Ezeket a jelenségeket az önfenntartásra és a természet feletti uralomra irányuló sajátos racionalitástípus eredményének tekintik, amely a Nyugat fejlődésére jellemző. A kordiagnózis, mint már hangsúlyoztuk, azáltal válik átfogó történetfilozófiai koncepcióvá, hogy e racionalitás működése Horkheimer és Adorno elgondolásában túlnyúlik a történeti felvilágosodáson, vissza a történeti idők kezdetéig. Ez csak úgy lehetséges, hogy a szerzőpáros Bacon nyomán a tudás hatalmi tényezőjét emelik ki, amennyiben a természettörvények ismerete lehetőséget ad arra, hogy a természetet befolyásoljuk és uraljuk. A technika a lényege annak a tudásnak, amely hatalom: „Nem fogalmakra és képekre tör, nem a belátás öröme, hanem módszerre, mások munkájának kihasználására, tőkére.”³⁴⁵ Felvilágosodáson továbbá a szerzőpáros nem pusztán az ész uralmi törekvését és uralmát érti, hanem ennek öntudatos felfogását is, mely az elnyomást haladásnak tekinti. Az elnyomó ész önértelmezésében azt jelenti a haladás, hogy megszabadul és mentes attól, amin uralkodik.

Az uralomra törekvő viszony ellenpólusát vélnénk első pillantásra a mítoszban megtalálni, és azt gondolnánk, a mítosz valamiféle problémamentes viszony mind a külső, mind a belső környezethez. A felvilágosodás történésének zéró-pontját a még nem felvilágosodásjellegű viszony kellene, hogy jelentse. Ebben az állapotban a természet elevenként jelenik meg, a növények, elemek, tűz és szél démonok és szellemek, amelyek sokféle rokonságban és viszonyban álltak egymással. Később ez az élet artikulálódik elmondott történetekben, a mítoszokban, amelyeket a felvilágosodás lerombol, és ezzel varázstalanítja a világot. Valójában azonban Horkheimer és Adorno már a mítoszt is felvilágosodott jellegűnek tekinti, s ebben az értelemben az ember sosem volt nem felvilágosodott: „a felvilágosodásnak áldozatul eső mítoszok már maguk is annak saját termékei voltak.” A szerzőpáros ezt azzal indokolja, hogy már a mítosz is arra törekedett, hogy tudósítson valamiről, megnevezze, felfedje az eredetét, „ezáltal azonban ábrázolni, rögzíteni, magyarázni is” akart.³⁴⁶ A mítoszban így felismerhető a környező világ uralásának

³⁴⁴ FD, 11.

³⁴⁵ FD, 20.

³⁴⁶ FD, 24.

mozzanata, mert istenek teremttette rendet láttat a környezetben, ahol az isteni rend világa változtathatatlanként jelenik meg az egyén nézőpontja és igényei felől. Wellmer értelmezésében a felvilágosodásban és a mitológikus gondolkodás közös mozzanata, hogy mindkettő a „meglevőt az örök azonosság egyik esetévé teszi: vagy az újra és újra lejátszódó archetipikus események mitikus ismétlődésének, vagy az általános törvények által meghatározott esetek tudományos ismétlődésének formájában”.³⁴⁷ Nem csak arról van szó azonban, hogy már a mítoszok felvilágosultak, hanem arról is, hogy a felvilágosodás egyre mélyebben bonyolódik bele a mitológiába.³⁴⁸

Amikor a szerzőpáros felvilágosodáson egy a természethez való problematikus, konfliktusterhes viszonyt ért, akkor előfeltételezi a természethez való problémátlan viszonyt lehetőségét, vagy legalábbis annak valamiféle képzetét. Horkheimer és Adorno gondolatmenetében e viszonyítási pont szerepét játssza a „mimézis” fogalma, amelyet Walter Benjamin nyelv- és ismeretfilozófiai elemzéseiből vesznek át. Mimézisen és mimetikus viszonyon a világhoz és önmagunkhoz való viszonyt értenek, amelyet hasonlóság és rokonság jellemez, s melynek során a viszonyuló feloldódik abban, amihez viszonyul: mimézisnek nevezik „azt a minden előben mélyen benne rejlő hajlamot, melynek leküzdése minden fejlődés ismérve: azt, hogy belevesszen a környezetébe ahelyett, hogy tevékenyen érvényesülne benne; a vonzódást, hogy szabad folyást engedjen a dolgoknak, visszasüllyedjen a természetbe.”³⁴⁹ Például a varázsló úgy viszonyul a szellemekhez és démonokhoz, hogy hozzájuk hasonlóvá teszi magát: hogy megszelídítse vagy megijessze őket, szelíden vagy ijesztően viselkedik. A mimetikus tapasztalt természet még nem pusztá tárgy abban az értelemben, ahogy a fogalmi gondolkodás számára később azzá válik, ahogy nem is áll szemben vele egy szuverén, identitással rendelkező szubjektum. Ugyanakkor a mimetikus tapasztalt természet nem is olyasmi, amihez közömbösen lehetne viszonyulni, hanem kifejezetten hozzá kell kötni magunkat, hogy ne legyünk minden további nélkül belebonyolódva. A felvilágosodás lényegére vonatkozó döntő gondolat abban áll, hogy a felvilágosodást a szerzőpáros továbbfejlesztett mimézisnek tekinti. E gondolat következménye, hogy a természet uralása révén, ahogy az a fogalmi gondolkodásban történik, a felvilágosodás nem képes megszabadulni és függetlennedni a természettől, ahogy állítja

³⁴⁷ Wellmer 2008, 191-2. Albrecht Wellmer olvasatában Adorno és Horkheimer középponti gondolata *A felvilágosodás dialektikájában* úgy fogalmazható meg, hogy „formális és instrumentális racionalitás a fogalmi gondolkodáson belül egységet alkot” (Wellmer 2008, 187). A szerzőpár számára szorosan összetartozik az a két gondolat – így Wellmer –, hogy egyrészt a holt természet válik az általában vett valóság paradigmájává, másrészt a kalkuláló, kvantifikáló racionalitás és technikailag értékesíthető tudás válik a társadalom uralkodó racionalitás- és gondolkodásformájává.

³⁴⁸ FD, 28.

³⁴⁹ FD, 265.

magáról, hanem csak egyre jobban belebonyolódik. A felvilágosodás „dialektikája” ennél fogva abból adódik, hogy a természet uralása mellett egyúttal a természetnek való kiszolgáltatottság is jellemzi.

Horkheimer és Adorno a természetnek kiszolgáltatott természeturalás gondolatát egy előre haladó történés szerkezetének tekintik, amely a nyugati szellem alakulását teszi érthetővé. A mitológia indítja el „a felvilágosodás végtelen folyamatát”, amelyben minden elmélet elkerülhetetlenül „áldozatul esik annak a megsemmisítő kritikának, amely szerint maga is csupán hit, míg végül a szellem, az igazság, sőt a felvilágosodás fogalmi is animisztikusan varázslattá nem válnak”.³⁵⁰ Nem arról van azonban szó, hogy a szerzőpáros egy tényleges világtörténelem kidolgozására vállalkozik, hanem példaszerűen akarják megmutatni a természet és az ész viszonyának különböző stádiumait. Horkheimer és Adorno nem a szakirodalom részletes bírálatán keresztül akarják felmutatni ezt a történetet, nem is új történeti adatok kiértékelése révén, hanem Lukács regény-könyvének eljárását követve olyan művek értelmezése révén, amelyek meggyőződésük szerint rámutatnak a fejlődés lényeges mozzanataira. A vázolt történet állomásként említik az ősember animizmusát, a mítoszt, az antik politeizmust, a keresztény monoteizmust és középkori metafizikát, valamint az előbbieket leváltó természettudományos világképet.

A felvilágosodás így a szerzőpáros értelmezésében végeredményben az elevenség sajátos szerkezete, egy meghatározott mintát követő törekvés, melynek folyamatosságát szavatolja, hogy a környezettel szembeni állandóan új és új félelmek alakulnak ki. A környezet, azaz a természet bizonyos hatalmaival szembeni szorongások és félelmek állandóan újra kiváltják azt az elméletképző tevékenységet, amely tompítani, feloldani igyekszik ezt a félelmet. Ez viszont feszültséget, mégpedig megszüntethetetlen feszültséget kölcsönöz ember és környezete viszonyának, s ezzel nyilvánvalóvá válik, hogy a diszharmonikus viszony ember és természet között örök:

„az ész annak a számító gondolkodásnak a felsőbb szerve, amely a világot az önfenntartás céljaira rendezi be, s nem ismer más funkciót, mint a tárgy megmunkálását pusztá érzéki anyagból a leigázás anyagává. [...] A létezés a feldolgozás és igazgatás aspektusából szemlélik. Minden megismételhető, helyettesíthető folyamattá lesz, a rendszer fogalmi modelljeinek pusztá példájává”.³⁵¹

A felvilágosult gondolkodás modellszerű alanya Odüsszeusz, akinek alakját Horkheimer és Adorno – jóllehet a fejezet inkább Adorno, mint Horkheimer műve – a

³⁵⁰ FD, 28.

³⁵¹ FD, 106.

„szubjektivitás őstörténeteként” értelmezik. A görög hőst az önfenntartás módozatai felől olvassák, s ezek alkotják számukra „az önfenntartás és önfelfokozás minden lehetséges stratégiájának alapmintázatát minden lehetséges civilizációban és kultúrában. Ennek az alapmintázatnak megfelelően épül ki a történelem hanyatlásfolyamatként, ahogy azt az *Odüsszeia* már megelőlegezte.”³⁵² Odüsszeusz csele, hogy a szirének énekének meghallgatása céljából betömött fülű társaival az árbochoz kötteti magát, a civilizációs folyamat egészének paradigmájává válik, mivel a szerzőpár a civilizáció történetét a lemondással, azaz az áldozat introverziójával azonosítja.³⁵³ Nem kívülről kényszerül az ember lemondásra, hanem maga akarja lemondást, hogy ezzel teljesen uralni tudja a természetet:

„Abban a pillanatban, amikor az ember az önmagáról mint természetről való tudatát elszakítja önnönmagát, semmissé válik mindaz a cél, a társadalmi haladás, az anyagi és szellemi erők növekedése, sőt maga a tudat is, amelynek érdekében életben tartja magát, és már a szubjektivitás őstörténetében érzékelhető az eszköznek célként való trónra ültetése, az, ami a késői kapitalizmusban a leplezetlen örület karakterét ölti magára. Az ember önmaga fölött megszerzett uralma, mely megalapozza Énjét, virtuálisan mindig annak a szubjektumnak a megsemmisítése, amelynek szolgálatában áll, mivel a megfegyvelmezett, elnyomott és az önfenntartás által föloldódott szubsztancia nem más, mint maga az elevenség.”³⁵⁴

Az „ösbűn” ennek megfelelően az az elfeledett belátás, hogy az ember része annak a természetnek, melyet alávetni törekszik.³⁵⁵

Forduljunk most a felvilágosodás sajátos változatának értelmezett kultúriparhoz!

2.5. Tömegkultúra és populáris művészet mint kultúripar

Horkheimer és Adorno koncepciója koruk művészetéről és kultúrájáról, amelyet a „kultúripar” és „tömegek becsapása” címszavak alatt foglaltak össze, az eltömegesedés feltételei mellett létrejövő művészet és kultúra egyik legnagyobb hatású és egyben

³⁵² Geyer 1982, 63.

³⁵³ „A civilizáció története az áldozathozatal introverziójának története. Más szavakkal: a lemondás története.” (FD, 78)

³⁵⁴ FD, 77-78. Ld. ehhez Geyer 1982, 64ff.

³⁵⁵ „A gúzs, amellyel visszavonhatatlanul a praxishoz kötötte magát, egyszersmind a sziréneket is távol tartja a gyakorlattól: csábításuk a kontempláció pusztá tárgyává, művészetté semlegesül. A megkötözött egy koncert hallgatója, mozdulatlanul fülelve, mint a későbbi koncertlátogatók, és a szabadságot szölgató lelkes kiáltása úgy hal el, ahogy a taps.” (FD, 53-4) A passzus Günter Figal értelmezésében nem pusztán Odüsszeusz alakját rajzolja meg, hanem egyben az emberi történelmet meghatározó, „felvilágosodásnak” nevezett racionalitás szerkezetét is (Figal 2012, 83).

legradikálisabb bírálata.³⁵⁶ Az elgondolás alaptézise így hangzik: az autonómia igényéről lemondó, s ezzel szórakozássá váló művészet egyformaságot, „mindig ugyanazt” találva manipulálja a tömeget, hogy az elfogadja a fennálló viszonyokat. A szerzőpár elképzelésének radikalitása több forrásból táplálkozik. Egyrészt a Frankfurti Iskola gondolkodására jellemző társadalomkritikai intenciók és a kor barbárságként való megragadása ingerlékenné teszik a szerzőpárost minden olyan jelenség iránt, amely nem látja, nem láttatja, esetleg egyenesen elfedi a saját kor mély nyomorát, a „megkárosított életet” – ahogy a *Minima Moralia* alcíme szól. Adorno a *Minima Moralia* egyik reflexiójában még az esztétikai élvezetet is azzal gyanúsítja, hogy a benne való feloldódás lehetőségével voltaképpen elterel a fennálló rettenetétől. A feljegyzés egyúttal jól mutatja, mennyire uralkodóvá válik legkésőbb a negyvenes évek közepétől Adorno számára egy társadalomkritikai perspektíva a művészetre nézve:

„Már nincs semmi ártalmatlan. Az apró örömök, az élet megnyilvánulásai, melyek úgy tűnik, ki vannak vonva a gondolat felelőssége alól, nem pusztán a dacos együgyűség, szívtelen magukat-vakká-tevés mozzanatával bírnak, hanem közvetlenül szélsőséges ellentétük szolgálatába lépnek. Még a fa is, mely virágzik, hazudik abban a pillanatban, melyben virágzását az iszonyat árnyéka nélkül észleljük; még az ártatlan „Milyen szép” is mentegetőzéssé válik a létezés gyalázataért, amely másmilyen, és már nem létezik szépség és vigasz máshol, mint abban a pillantásban, mely a szörnyűségre irányul, kibírja azt, és a negativitás csillapítatlan tudatával együtt rögzíti a jobb lehetőségét.”³⁵⁷

Adorno ezzel Brecht híres *An die Nachgeborenen* című verséhez hasonló gondolatot fogalmaz meg: „Das arglose Wort ist töricht. Eine glatte Stirn/Deutet auf Unempfindlichkeit hin./Der Lachende/Hat die furchtbare Nachricht/Nur noch nicht empfangen./Was sind das für Zeiten, wo/Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!”³⁵⁸ Jóllehet a filozófus radikalizálja a képet, amennyiben a természet szépségének tulajdonítja a „hazugságot”, míg Brecht verse az iránytévesztést még az emberi beszélgetésben helyezi el.

³⁵⁶ Dieter Prokop nemrégiben a „kultúripar esztétikáját” dolgozta ki (Prokop 2009), melynek keretében kultúriparon elsősorban a tömegmédiákat érti, de kibővíti a „mediaesztétikát” egy tág felsorolással: a „divat, sport, futball-világ bajnokságok, olimpiai játékok, popzene, a művészeti kiállításüzem, az irodalom-üzem, musical-elek, reklám, dizájn és a választási kampányok is” (Prokop 2009, 6). Alaptézise értelmében, a „mai kultúripar valósága az oligopolisztikus termelési, elosztási és marketingfeltételekben rejlik.” (uo.) És mivel a magaskultúrára is érvényesnek látja, hogy oligopolisztikus feltételek között működik, ezért azt is a kultúripar részének tekinti.

³⁵⁷ GS 4, 26.

³⁵⁸ Idézi Schweppenhäuser 2005, 27-8.

Másrészt Horkheimer és Adorno a fennálló viszonyok elleni fellépés kitüntetett helyének tekintik a művészetet, miközben a harmincas, negyvenes évek amerikai kultúrája messzemenően kétségesnek tüntetik fel ezt a funkciót. A művészet ezzel *A felvilágosodás dialektikájában* kétértelművé válik, mely kétértelműség Adornónál megmarad az *Esztétikai elméletig*: a művészet egyszerre szerepel autentikus és bukott formájában. A német filozófus egy későbbi beszélgetésben Eco beszámolója szerint azt mondta, hogy a szövetségi Köztársaság második világháború utáni televíziós tömegkultúrája alapján kevésbé lesújtó képhez jutottak volna, mint a 30-as évek amerikai helyzete alapján leírták.³⁵⁹

A kultúripar tárgyalásának alapgondolata, hogy a kultúra a fennálló viszonyok elfogadtatását és stabilizálását szolgálja szabványtermékek üzemszerűen manipulatív létrehozásával és terjesztésével. A felvilágosodás dialektikájának keretén belül a kultúripar-fejezet célja, hogy felmutassa a szórakozássá átalakult kultúra fennálló viszonyokat stabilizáló szerepét, amit Horkheimer és Adorno a „tömegek becsapásaként” ragad meg. Ha a tömegeket a természetnek tekintjük, akkor a kultúripar manipulációs teljesítménye voltaképpen a természet uralását jelenti, ami alapjában véve a felvilágosodás sémája. A „tömegek becsapása” formula egyrészt a fennálló viszonyok stabilizálása felől nézve a tömegek jelentőségét húzza alá; azt a belátást juttatja érvényre, hogy nem autonóm egyénnel, hanem homogenizált, individualitásukat elvesztett egyedekkel kell számolni. Másrészt a tömegeket a gondolat értelmében nem meggyőzni kell, nem belátáshoz kell eljuttatni, hanem befolyásolni, „becsapni” kell, s ezzel jellemző módon a manipuláció kerül előtérbe. Ennyiben már a fejezetcím is kifejezi, hogy a szerzőpár alapvetően a tömegek számára készített kultúra manipulatív jellegét állítja kritikája keresztüztüzebe.

A manipuláció fogalmával kapcsolatban részint emlékeztetni kell arra, hogy Siegfried Kracauer részletesen foglalkozott ezzel a témával, kidolgozva egyben a nemzetiszocialista propagandaalképzéseket is.³⁶⁰ Másfelől érdemes felhívni a figyelmet arra, hogy a manipuláció hagyományos témája a politikai gondolkodás tradíciójának, mely a polgárok összességének uralmaként értett demokrácia tárgyalásában – a retorika értékelésével együtt – Platónról kezdődően visszatérően felmerül. Az alapvető elméleti dilemma a manipuláció elemzésében abban áll, hogy vajon a befolyásolásra törekvést akarjuk-e ártalmas, vagy egyenesen vétkes szándékként korlátozni és letiltani, vagy pedig a befolyásolás célpontjától, azaz a befolyásolandó személytől várjuk-e el, hogy ne hagyja magát befolyásolni, hogy képes legyen átlátni az önállóságát veszélyeztető machinációt. Összhangban már korábban kialakult

³⁵⁹ Eco 1994, 11.

³⁶⁰ Ld. erről Bacsó Béla (Bacsó 2014) és Gángó Gábor (Gángó 2014) tanulmányait.

előfeltevéseikkel, ahogy Adorno esetében láttuk a fétiskarakter-tanulmányban is, a szerzőpár arra hajlik, hogy a fejlett kapitalizmus emberét rafinált befolyásolási kísérletek alanyaként lássa és láttassa, akinek nincsenek szellemi erőforrásai az ellenszegülésre és általában véve az önálló gondolkodásra, hiszen eleve „likvidálódott” individuumként.

A „kultúripar” kifejezésben nyilvánvalóan hangsúlyos az ipari előállítás mozzanata. Az ipar kifejezés Horkheimer és Adorno szemében bizonyosan vonatkozik egy első szinten az üzemszerű, megtervezett gyártásra,³⁶¹ melynek alapvető célja, hogy műalkotásként kínáljon fel sematikus, könnyen emészthető termékeket, és ezzel hajtsa végre a tömegek becsapását, manipulálását. A kultúripar összetétellel kapcsolatban fontos pontosítást jegyez meg Adorno egy 1963-as rádióelőadásban, ahol világosan megfogalmazza, hogy a kifejezéssel voltaképpen a tömegkultúra kifejezést váltották le. Adorno kiemeli, *A felvilágosodás dialektikájának* vázlataiban „tömegkultúráról” beszéltek, s a kifejezést azért helyettesítették a „kultúripar” kifejezéssel, hogy eleve kizárják azt az értelmezést, a szóban forgó jelenség a tömegekből spontán létrejövő kultúra lenne, úgyszólván a népművészet kortárs formája.³⁶² Egyúttal megfogalmazza a döntő különbséget is az új tömegművészet és a népművészet között: az új tömegművészet

„valami régtől megszokottat fűz össze új minőséggé. Minden területén termékeket állítanak elő többé-kevésbé tervszerűen, melyek a tömegek általi fogyasztásra vannak szabva és e fogyasztást magukból kiindulva nagymértékben meghatározzák. Az egyes területek szerkezetükben hasonlítanak egymásra, vagy legalábbis illeszkednek egymáshoz. Szinte hézagmentesen rendszerré rendeződnek. Ezt megengedik a technika mai eszközei éppúgy, mint a gazdaság és igazgatás koncentrációja. A kultúripar a vásárlók szándékos integrációja felülről.”³⁶³

Adorno ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy az ipar ebben az esetben nem a termelési folyamatra, hanem a téma standardizálására és a terjesztési technikák racionalizálására vonatkozik.³⁶⁴ A szóban forgó termékek meghatározzák azt, ahogyan a tömegek fogyasztják őket. A létrehozás mikéntje, azaz kiszámítottan sematizáló törekvése ennél fogva

³⁶¹ Jóllehet bíráló összefüggésben, Eco mégis találóan jellemzi a kultúripar kifejezésben rejlő szemantikai ellentétet: „mi lenne kifogásolhatóbb, mint a kultúra képzetével – ami a lelkek privát és kifinomult kapcsolatát foglalja magában – összekapcsolása az ipar képzetével – ami felidézi a futószalagot, a sorozatgyártást, a nyilvános terjesztést és a kereskedelmi célra gyártott tárgyak tényleges vásárlását és eladását” (Eco 1994, 20).

³⁶² „Résumé über Kulturindustrie” című dolgozatában Adorno ezt írja: „A kultúripar szót először ’A felvilágosodás dialektikája’ könyvben használhattuk. Vázlatainkban a tömegkultúráról volt szó. A kifejezést lecseréltük a ’kultúriparra’, hogy eleve kizárjuk azt az értelmezést, mely a dolog védelmezőinek kedvező: hogy itt a tömegekből magukból spontán módon kialakuló kultúráról lenne szó, a népművészet jelenlegi alakjáról.” (GS 10/1, 337)

³⁶³ GS 10/1, 337.

³⁶⁴ Uo., 339.

szükségképpen háttérbe szorítja a műalkotás olyan döntő vonásait, mint egyszerűség és autonómia. Az ipar kifejezés használatát tehát a tervszerű, mégpedig a tömegek általi fogyasztásra hangolt előállítás indokolja.

Az ipar fogalmának egy további jelentésszintje a műalkotás tudatosan hirdetett áruvá válását fejezi ki, ami egyben magában foglalja, hogy a művészet hangsúlyosan lemond autonómiaigényéről.³⁶⁵ A műalkotás áruvá válásának problematikus jellege így azon teljesítmények elvesztésében áll, melyek a valódi, autonóm műalkotást jellemezték.³⁶⁶ Adorno a fentebb idézett rádióelőadásban a kultúripar újdonságát végső soron az árujellegben, azaz abban látja, hogy minden a gondosan és leplezetlenül kiszámított hatás elsőbbségére épül:

„a maguk részéről legtipikusabb produktumok pontosan kiszámolt hatásának közvetlen és leplezetlen elsőbbsége. A műalkotások autonómiáját, mely persze aligha uralkodott teljesen tisztán és mindig hatásösszefüggések járták át, a kultúripar tendenciája szerint felszámolja [...] Kultúripari stílusú szellemi képződmények többé már nem egyszerűen részint áruk, hanem teljességgel azok.”³⁶⁷

A műalkotások és kulturális termékek árujellegének lényegileg problematikus vonását *A felvilágosodás dialektikája* a szórakozásban rögzíti. A tömegkultúra áruvá vált termékei Horkheimer és Adorno koncepciójában a szórakozást szolgálják, s ez a szórakozás teszi lehetővé, hogy e termékek a fennálló rendet elfogadtassák fogyasztóikkal. A szórakozással kapcsolatban megfogalmazott egyik fenntartás abban áll, hogy alapján véve a munkavégzés alá rendelődik a szórakozás, hiszen az arra való felkészülést, regenerációt szolgálja. A szórakozás, ahogy a szerzőpár érti, ezért „a munka meghosszabbítása” a fejlett kapitalizmusban.³⁶⁸ Végső soron tehát a látszólag gazdasági tevékenységtől független szórakozást is valójában a gazdaság szférája határozza meg. A szerzőpáros így két lépést von egybe a kultúripar gondolatában, amennyiben a műalkotások fogyaszthatóságuk érdekében történő leegyszerűsítését összekapcsolják a fennálló viszonyok elfogadtatásának manipuláció-elméletével. Horkheimer és Adorno mindkét tényezőt magában véve is bírálattal illetik: a

³⁶⁵ FD, 188.

³⁶⁶ Ennyiben nem igazán érthető Schweppenhäuser beállítása, aki szerint „bármennyire paradoxonként hangzik: a kultúripar Kritikai elmélete elsősorban nem „kultúrkritika”, hanem az áruforma kritikája annak legújabb társadalmi megjelenési módjában” (Schweppenhäuser 2005, 151). A kultúrkritika az áruvá vált műalkotás teljesítményvesztésének leltározása, s ennyiben bizonyosan kultúrkritika.

³⁶⁷ GS 10/1, 338. „A filmeknek és a rádióknak nem is kell már művészetnek kiadni magukat. Azt az igazságot, hogy nem egyebek üzletnél, mint ideológiát használják fel annak a szemétnak az igazolására, amit szándékosan állítanak elő” (FD, 147-8).

³⁶⁸ FD, 166. A lesújtóan sommás ítélet másik oldala, melyre már utaltunk az első fejezetben, az a szociológiai megfigyelés, hogy alapvetően a tizenkilencedik század elejétől alakul ki szélesebb rétegek körében az, amit szabadidőnek nevezhetünk: a termelési eszközök fejlődésének következményeként egyre több ember számára merül fel egyáltalán az a lehetőség, hogy szórakozásra fordítható idővel rendelkezik (Schulze 1993).

művészetből lényegileg elvesz valami, ha fogyasztás tárgya, s ugyanígy eltűnik belőle valami lényeges, ha manipulatív.

A kultúripar apologetikus funkcióját továbbá Horkheimer és Adorno a szórakozás fogalmába építi bele. Nem elvi szintű, kifejezett elfogadásról van azonban szó, hanem olyan leegyszerűsítő kitakarásról, mely eleve meggátolja, hogy az ember a környező világot a maga komplexitásában és problematikus jellegében a műalkotáson keresztül megragadja. Ez az alapsémája a szerzőpár számos, gyakran indulatos kirohanásának a tömegkulturális termékek ellen:

„Az üzlet és a szórakoztatás eredendő affinitása azonban az utóbbi sajátos értelmében mutatkozik meg: a társadalom apológiájában. Szórakoztatva lenni [Vergnügtsein] annyi, mint egyetérteni. Ami csak akkor lehetséges, ha elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze elől, ostobának tettetjük magunkat, és eleve föladjuk a minden egyes műben – még a lekértéktelenebbben is – benne rejlő kikerülhetetlen igényt: azt, hogy a maga korlátozottságában is az egészre reflektáljon. A szórakoztatva lenni mindig annyit is tesz: ne kelljen rágondolni, lehessen megfedkezni a szenvedésről még ott is, ahol megmutatják. [...] Menekülés valóban, de nem a rossz valóság elől, mint állítják, hanem az ellenállás utolsó gondolatától, melyet a rossz valóság még meghagyott”.³⁶⁹

Először is emeljük ki, hogy a szerzőpár ismételten kimondja az *Előszó*ban már látott előfeltevést: a kultúripar, azaz a tömegkultúra termékeit emfatikus értelemben „műalkotásnak” tekintik, azaz olyan képződménynek, mely valamilyen módon az egészt adja vissza és megformált igazság kíván lenni. Másrészt a szórakozás apologetikus funkcióját az idézet félreérthetetlenül egyetértésként ragadja meg, amit érdemes pontosítanunk.³⁷⁰ Míg ugyanis a Marcuse esetében látott afirmatív kultúrafelfogás átgondolt egyetértést jelentett, addig az egyetértés itt hangsúlyozottan nem reflektált átgondolás és szembenézés eredménye, hanem önfeledt elfordulás a társadalmi viszonyoktól, konkrétan: a szenvedéstől. Az elfordulásban mintha jelentkezne még valamennyi tudatosodás is, amit a menekülés mozzanata jelez.

Horkheimer és Adorno a szórakozás mechanizmusával adja meg a tömegek becsapását állító elképzelés pontosabb értelmét. A tömegkultúra termékei ahelyett, hogy informálnának, felvilágosítanának, ahogy a valódi művészet feladata lenne, sokkal inkább elzárják az utat valódi tapasztalatoktól, s pusztán dezintegráló és infantilizáló feloldódást nyújtanak. A

³⁶⁹ FD, 181.

³⁷⁰ Érdekes módon Adorno itt már nem teszi fel Huxley kérdését, melyet még a fétiskarakter tanulmányban idézett, nevezetesen hogy kit szórakoztat ma még a szórakoztatás.

szórakozás infantilizáló jellegéből következi, hogy, mint egyfajta „kénsavfürdő” („Fun ist ein Stahlbad.”), minden tartalmi vonatkozást semlegesít.³⁷¹ Miközben nyilvánvalóak a gondolat társadalomkritikai implikációi – azaz hogy a művészet feladata főként a fennálló viszonyok bírálata lenne –, logikailag nem szükségszerű a műalkotás „informáló, felvilágosító” teljesítményéhez a fennálló viszonyok bírálata. Más szóval, a műalkotástól elvárhatjuk, hogy szellemi orientációt, tapasztalatot, újdonságot jelentsen, Horkheimerrel és Adornóval szólva „esztétikai képződmény” legyen, mégpedig anélkül, hogy tartalmilag előírnánk a társadalomkritikai mondandót. Mint látni fogjuk, Hannah Arendt ilyen elképzelést dolgoz ki.

A szórakozás fogalmának, ahogy Horkheimer és Adorno értelmezi, van azonban egy további fontos vonása. Nem egyszerűen feloldódást nyújt, amennyiben lehetővé teszi, hogy belemerüljünk valamilyen más összefüggésbe vagy világba, hanem azt a látszatot kelti, hogy mást nyújt, mint a hétköznapiak, miközben ugyanazokhoz a hétköznapiakhoz vezet vissza.³⁷² A tömegkultúra a szerzőpár koncepciójában „a hétköznapiakból való menekülést” ígér, de a kultúripar „édenkertként [...] ugyanazt a mindennapiságot” kínálja. „*Escape* és *elopement*” eleve csak arra való, hogy visszavezessenek a kiindulóponthoz. A szórakozás csak táplálja a rezignációt, amely belé akar feledkezni.”³⁷³ A szórakoztatás apologetikus funkciójának tehát nem csak az része, hogy a kultúripar termékei a fennálló társadalom problémáiról el akarják terelni a figyelmet, feledtetni akarják azokat ahelyett, hogy felvilágosítanak azokról, hanem egyben dicsőíti és felértékeli a problematikus vonásaitól mentesen bemutatott társadalmat.³⁷⁴

³⁷¹ A szórakozás és az általa elősegített feloldódó ellazulás ennyiben ellentéte a művészet koncentrált szemlélésének. Günter Figal joggal jegyzi meg erről, hogy a „szemlélődés a művészet lényegéhez tartozik. A művészet felébreszti a szemlélődést; megnyitja a filozófia számára lényegi beállítódást már a prefilozófiai életben is” (Figal 2010, 8). „Hogy a művészettel való foglalkozás többnyire csak a szabadidőben lehetséges, ebben zajlik, az ellen szól, hogy az élet egészében véve cselekvésre és hasznosságra orientálódik. A művészettel való foglalkozásban érezhetővé válik az élet egy másik oldala, mely csak egyedül önmagára nézve, és nem a cselekvés és haszon oldaláról jelentőségteljes. E foglalatosság nem kikapcsolódás, mivel koncentrációt követel meg” (uo.). Mindenesetre a koncentráció a szórakozás nem feloldódó, nem oda-se-figyelő fajtáira jellemző, s ennyiben a játékhoz hasonlít.

³⁷² „Adorno kritikája [...] nem a kikapcsolódásra, hanem annak félresikerülésére irányul. A szórakozás pontosan abban a hozzáállásban rejlik, melyből ki akarjuk kapcsolni magunkat: kimerültségben és kilátástalanságban [...] A kultúripari szórakozás nem kikapcsolódás, hanem csak az uralkodó életformák tükrözése és megerősítése. [...] Az [a kikapcsolódás] kihozna bennünket valamennyi időre az előre kialakított életből, és legalább ideiglenesen egy másik világba vinne. De a kultúripar termékei valójában csak a hétköznapiakba vezetnek vissza bennünket.” (Steinert 1998, 113)

³⁷³ FD, 178. A könnyűzenére fókuszálva ez már megfogalmazódik az „On Popular Music” (Princeton Radio Project) című szövegben is: „Standardizált javakat akarnak és ál-individualizációt, mivel szabadidejük eltöltése menekülés a munkától, és ugyanakkor azoknak a lélektani attitűdöknek a mintájára vannak megformálva, melyekhez prózai világuk kizárólagosan hozzászoktatja őket. A populáris zene a tömegek számára egy örökös vakáció” (Studies in Philosophy and Social Science 1941, 38; idézi Wiggershaus 1987, 86).

³⁷⁴ „A kulturális tömegcikknek lényegi struktúráját alkotó ismétlés így a valóság bearanyozása; a bearanyozás pedig szórakozás. Ezen a ponton megy át a kultúripar a mindennapi társadalmi praxisba. – A szórakozás mozzanatának középpontba állítása teszi lehetővé Adorno számára a tömegművészetnek a társadalomképhez történő integrálását. A szórakozás ugyanis közvetlenül a társadalom struktúrájába beépített fenoménként jelenik

A tömegkultúra termékei Horkheimer és Adorno szerint sajátosan szelektálják és átszínezik a fennálló viszonyok észlelését, amennyiben a környező realitást áteresztik „a kultúripar szűrőjén”,³⁷⁵ s eredményként az élet a mozi folytatásaként jelenik meg. E megfontolásokból kiindulva nem lehet Walter Benjamin koncepcióját helyeselni: „A hangosfilm rajtaütésszerű bevezetése óta a mechanikus sokszorosítás teljesen e szándék szolgálatába lépett. Tendenciájában az életet ne lehessen többé megkülönböztetni a hangosfilmtől”.³⁷⁶

Anélkül, hogy kifejezetten megfogalmaznák, miért baj film és élet összemosódása, vélhetően úgy látja a szerzőpáros, hogy a filmbeli minták és sémák automatikus alkalmazása az élet komplexitását leegyszerűsíti és standardizálja. Utóbbi pedig Horkheimer és Adorno diagnózisa szerint összefügg a fantázia és spontaneitás elsatnyulásával: „A kultúrafogyasztó képzelőerejének és spontaneitásának elsatnyulását ma nem szükséges pusztán pszichológiai mechanizmusokra redukálni. Maguk a kulturális termékek, mindenekelőtt a legjellegzetesebb, a hangosfilm, bénítják meg őket objektív természetük folytán”.³⁷⁷ Mivel a hangosfilm mint *pars pro toto* képviseli a tömegkultúra egészét, eltekinthetünk attól az alproblémától, hogy Horkheimer és Adorno filmre kihegyezett érvelése nem meggyőző. Gondolatmenetük szerint a film esetében az ábrázolásmódból következő gyors megragadás követelménye lehetetlenné teszi a gondolkodást: „Úgy készültek, hogy adekvát felfogásuk megköveteli ugyan a készenlétet, megfigyelőkésztséget, jártasságot, de egyenesen eltiltja a szemlélőt a gondolkodás tevékenységétől, ha nem akarja elmulasztani a tovasuhanó tényeket.”³⁷⁸ Érvelésükben viszont figyelmen kívül hagyják a körülményt, hogy az előadás, a koncert minden tranzitorikus művészet esetében „leperreg” előttünk; zene, színdarab ugyanúgy elsuhan előttünk, mint a film képei. Nem látható, milyen elvi megfontolás felelteti el Horkheimerrel és Adornóval ezt az elemiényt. Meg kell továbbá jegyezni, hogy e perspektíva abszurd következménye a *Minima Moralia* passzusa a hazudó virágzó fáról – bármi mást tenni, ami nem vonatkozik intencionálisan a szenvedésre, bűn. Másrészt nem triviális az összefüggés a kultúripar szórakoztatásra törekvése és a hatalom megtartásának törekvése között: Horkheimer és Adorno szerint kultúripar termékei azért olyanok, amilyenek, hogy ezzel a fennálló elviselését, végső soron a szenvedés elfeledését idézzék elő. De mondhatnánk azt is, hogy a kultúripar saját céljait követi – profitorientált –, és ennek következményeként készít olyan

meg. Adorno koncepciójában a szórakozás a fennálló társadalom elfogadtatásának funkcióját tölti be. E funkció betöltésének útja: a szenvedés elfeledtetése.” (Weiss 1995, 102)

³⁷⁵ FD, 159.

³⁷⁶ Uo., 160.

³⁷⁷ Uo.

³⁷⁸ Uo.

termékeket, amilyeneket, melyeknek aztán nem szándékolt mellékhatásuk, hogy egyébként stabilizálják a fennálló viszonyokat.

Horkheimer és Adorno a szórakozás apologetikus funkcióján túlmenően annak lényegét és megvalósításának mikéntjét is részletesen törekszenek leírni. A kultúra műveit sajátos egyformaság, standardizáltság jellemzi, ami meggyőződésük szerint a világot átfogó kultúripar eredménye: „A kultúra ma mindent egyformasággal sújt. A film, a rádió és a magazinok egyetlen rendszert alkotnak”.³⁷⁹ Horkheimer és Adorno nyelvhasználata nem különít el két tényezőt, ahogy ezt korábban érintettük, melyek az utóbbi évtizedek diszkusszióban világosan elkülönültek: művészeti ágak és médiumok összemosódnak gondolatmenetükben, ahogy a szöveghely világosan mutatja. A kultúripar kifejezésben keverednek művészet- és médiaelméleti nézőpontok, ami természetesen részben magyarázható azzal, hogy *A felvilágosodás dialektikájának* születése idején a vonatkozó reflexió még kezdeti stádiumban volt. Mindenesetre meg kell különböztetni a részterületet egységes rendszerének gondolatát és a tematikus egyformaságot, a „mindig ugyanaz” kérdéskörét. Ami az első szempontot illeti, Horkheimer és Adorno egy olyan zárt művészetekből és médiumokból álló rendszert feltételeznek, mely összehangolt és üzemszerű működéssel valósítja meg az általuk leírt célokat. Eltekintve attól, hogy nem meggyőző egyetlen egységes rendszer feltevése, voltaképpen a szerzőpárnak mondandójához nincs is szüksége arra, hogy egyetlen monolit tömb álljon a különböző művészetek és médiumok mögött.

A második szempont vonatkozásában a szerzők a standardizáció technológiai indoklását álságosnak tartják:

„Hogy milliókat érint, az, állítólag, olyan reprodukciós eljárásokat kényszerít ki, amelyek a maguk részéről elháríthatatlanná teszik, hogy a számtalan helyen jelentkező azonos szükségleteket szabványosított áruk elégítsék ki. A kevés gyártási központ és a térben szétszórt befogadás technikai ellentéte megszabja a hatalommal rendelkezők kezében a szervezést és tervezést. A szabványok [Standards] állítólag eredetileg a fogyasztók szükségleteiből születtek: ezért is fogadják el őket ellenállás nélkül. Valójában a manipuláció és a regresszív szükséglet köre az, amelyben a rendszer egysége egyre szorosabbra zárul”.³⁸⁰

A szerzőpár ezzel arra figyelmeztet, hogy a termelés tömeges voltára hivatkozó technológiai kultúraértelmezés, mely a szabványárukat fogyasztói szükségletként állítja be, valójában csak elterelni akarja a figyelmet a tulajdonképpen zajló manipulációról, s ennyiben ideologikus.

³⁷⁹ Uo., 153.

³⁸⁰ Uo., 154.

A tömegkultúra termékei Horkheimer és Adorno szerint a legelemibb szellemi erőfeszítést sem követelik, hanem mintegy reflexszerűen fogyaszthatók. „A nézőnek ne legyen szüksége saját gondolatokra: a termék diktál minden reakciót, mégpedig nem tárgyi összefüggései révén, melyek szétesnek, mihelyst igénybe veszik a gondolkodást, hanem jelzések útján”.³⁸¹ A jelzések kiemelése egyben azt is jelenti, hogy a szerzőpár szerint nincs olyan intellektuális tartalom, melyet a szórakoztató termékekben meg kellene ragadni. Az e céllal megalkotott művek nem eredetiség, hanem bevált receptek révén hatnak a nézőkre és hallgatókra:

„A fogyasztók számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne volna előre készen a termelés sematizmusában. A népnek szánt álomtalan művészet” területén a „slágerek, sztárok, szappanoperák típusait nemcsak ciklikusan merev invariánsokként őrzik meg, de a játék sajátos tartalma is, az, ami látszólag változik, belőlük van levezetve. A részletek behelyettesíthetőkké válnak. [...] mind, akárcsak valamennyi részlet, kész klisé, bárhol tetszés szerint felhasználható, és mindig az a cél határozza meg őket, amelyet a sémában betöltenek. Egész létük abból áll, hogy igazolják a sémát, melyet alkotnak”.³⁸²

A felcserélhető, eleve adott elemekből sémák alapján megkonstruált művek szerkezetüknél fogva nem megértés, értelmezés vagy befogadás, hanem fogyasztás tárgyai. Horkheimer és Adorno energikusan képviselik azt az álláspontot, hogy a szórakoztatóipari termékek előre meg vannak rágva, s megtervezett hatásukkal kiszámítható sikerük. Ezzel kapcsolatban azt az ellenvetést tehetjük, hogy nem kiszámítható olyan mértékben a siker, ahogy azt Horkheimer és Adorno sejteti. Erről tanúskodik, hogy számos film, könnyűzenei album a gondos tervezés ellenére nagyot bukik, ami nem lenne lehetséges, ha valóban kiszámítható lenne, mire vevő és miért lelkesedik a közönség. Richard Eldridge a magasművészetre nézve idézi Thomas Huhn találó kifejezését, aki a „siker átláthatatlanságáról” [opacity of success] beszél, és teljes joggal sugall hasonlót a populáris művészetre is.³⁸³

³⁸¹ Uo., 172.

³⁸² FD, 158-9. Roger Behrens véleménye szerint a mai viszonyok megerősítik Horkheimer és Adorno kritikáját: „Mint egy képrejtvény, úgy változik a kultúránk státusza: Pontosan azok az tulajdonságok, melyeket a vidám fogyasztói kultúra szószólói a kínálat sokféleségeként, disszidenciaként, szubverzivitásként, sőt ellenállásként észlelnek, kritikai-elméleti perspektívából nézve megerősítik a standardizálást, sematizmust, a sztereotípiákat, az örökké azonos kliséket, melyekről már Adorno és Horkheimer is beszéltek. Hogy a kultúra egy áru, ami egykor a kultúripar-kritika sarkalatos kérdése volt, már régóta a kulturális lehetőségek jelszavává, végül a demokrácia szinonimájává vált. Mivel tévéprogramok sokaságából lehet választani, és mivel kifejezett ostobaság mellett létezik kultúrrádió és magaskultúra, ezért azt hiszik, meg van cáfolva Adorno és Horkheimer tézise, hogy a kultúripar felvilágosodást mint a tömegek becsapását jelenti.” (Behrens 2004, 7)

³⁸³ Eldridge 2003, 22. Hecken a giccs értelmezése kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogy nem lehet ingerek alapján értelmezni a giccs hatásmechanizmusát. A germanista Walter Killy felfogásán mutatja be a megközelítés sajátosságait. Killy számára az irodalmi giccs bizonyos „ingerek” összessége, viszont az elképzelés nehézsége az „inger” fogalmának összetettsége e téren. Killy értelmezésében a giccses ingerek (téves) fenséges, szentimentális

Ezen a ponton megragadható Horkheimer és Adorno azon törekvése is, hogy ne csak a tömegkultúra termékeinek tulajdonságairól beszéljenek, hanem egyben az ilyen termékeket fogyasztó egyének jellemzését is nyújtsák. A „mindig ugyanaz” elve nem pusztán a kultúripar termékeinek tartalmi jellemzésére szolgál, hanem a részben általa kialakított személyiség vonásait is megadja:

„Ám az ideológia megválasztásában élvezett szabadság, amely mindig a gazdasági kényszert sugározza vissza, minden területen csupán az ugyanarra való szabadságnak bizonyul. [...] az egész – a lesüllyedt mélylélektan rendfogalmai szerint felosztott – belső élet arról a kísérletről tanúskodik, hogy önmagát a sikert biztosító gépezetté tegye, gépezetté, amely ösztöneinek utolsó rezdüléséig megfelel a kultúripar kínálata modellnek. Az emberek legintimebb reakciói még önmagukkal szemben is oly tökéletesen eldologiasultak, hogy különösségük eszméje már csak legszélsőségesebb absztraktságában létezik: az, hogy personality, alig jelent már számukra mást, mint vakítóan fehér fogakat és mentességet az érzelmektől és a hónaljszagtól. Ez a reklám diadala a kultúriparban, a voltaképp átlátott kulturális áruk kényszeres fogyasztói mimézise”.³⁸⁴

A kultúripar-fejezet utolsó mondatai a mimézisre tett utalással világossá teszik a tömegkultúra formáló erejét, melyet Horkheimer és Adorno szerint a hatásuk alá vont egyénre gyakorolnak.³⁸⁵ Ezzel felmerül az a lehetőség is, hogy már ne a gazdasági alap, hanem a kialakult felépítmény – mint önállósodott kultúripar – határozza meg az emberek gondolkodását. Adorno kifejezetten elkezdte kidolgozni egy új embertípus kialakulását, s ennek általános tendenciájáról adnak képet az „új antropológiához” készített jegyzetek 1941-ből: „Az új típus képviselői már nem egyének, azaz az egyes ember egységessége, folytonossága és szubsztancialitása fel van oldva. Valójában olyanok, amilyenek a behaviorizmus az embert elképzei, ami nem véletlenül a monopolkapitalizmus legfejlettebb országában keletkezett”.³⁸⁶

vagy édes hangulatokat váltanak ki. Az ember komplex kulturális életében azonban folyton számtalan ingernek vagyunk kitéve, melyek nem értelmezhetők a biológiában szokásos kulcsinger mintájára, azaz a kiváltó ingerre mindig ugyanaz a (veleszületett vagy megtanult) válasz modelljével. Az ember esetében nem működik egyértelműen a kulcsinger, többféle reakció van egyazon ingerre. Ráadásul a giccskritikusok ki tudják vonni magukat a giccs hatása alól (Hecken 2007, 95).

³⁸⁴ FD, 206-7.

³⁸⁵ „A kultúriparban az individuum nem pusztán a termelési mód standardizálása miatt illuzórikus. Csak addig tűrik meg, amíg kétségbevonhatatlan az általánossal való föltétlen azonossága. Mindenütt a pszeudoindividualitás uralkodik” (FD 192). A „pszeudoindividualitás”-t egy feljegyzésben Adorno a standardizálás különlegesség látszatával történő álcázásaként határozza meg (Briefwechsel 1927-1969 Band II, 455).

³⁸⁶ Adorno-Horkheimer 2004, 453. Adorno ugyanitt kritikus címszavakkal tárgyalja a freudi pszichoanalízist és a szociálpszichológiát.

A kultúripar leírásából egyben következik a valódi művészet ellehetetlenedésének és lezüllesztésének folyamata. Először is, e feltételek mellett a művészet csak látszólag képes kilépni a hasznosság, a felhasználhatóság birodalmából, amiből pedig a szerzőpár szerint elemi feladata lenne kivezetni:³⁸⁷ „Mindennek csak azáltal van értéke, hogy átváltható valami másra, nem pedig önmagában. A művészet használati értéke, létezése csak fétisként szolgál, és a fétis, az a társadalmi megbecsülés, amelyet a műalkotások rangsoraként ismernek félre, lesz az egyetlen használati érték számukra, az egyedüli minőség, amit élveznek”.³⁸⁸ Utóbbi gondolattal *A felvilágosodás dialektikájának* összefüggésében fogalmazódik újra a slágerek ismertség-elismertségét hangsúlyozó gondolat a fétisjelleg-tanulmányból. Ezen túlmenően a populáris művészet az autonóm művészet helyére lép, úgy teszem, mintha művészet lenne, miközben csak szórakozást nyújt: „A könnyű művészet árnyékként kísért az autonómot, mint annak társadalmilag rossz lelkiismerete.” (FD, 170)

Hevessége miatt a kultúripar elemzéséhez nem könnyű tárgyilagosan, illetve termékeny távolságtartással viszonyulni. Egyes értelmezők hangsúlyozzák azoknak az élményeknek és tapasztalatoknak a sajátosságát és újdonságát, melyek alapul szolgáltak az elképzelés kidolgozásához:

„az Intézet munkatársai nagyon rövid időn belül [megélték] az elüldözést, a náci-rezsim büntetteit [...], majd száműzetésben a fordista tömegtermelés csúcspontját és a fogyasztói társadalom első robbanásszerű felfutását, annak korai standardizált tömeges individualizációjával. Ilyen tapasztalati horizontra tekintettel, ezeknek a marxista teoretikusoknak kézenfekvő volt az ideológiai antihumanizmus, kapitalista kommercializálódáslogika és társadalmi szolidaritásvesztés összekapcsolása.”³⁸⁹

³⁸⁷ „Ha a művészet teljesen a szükséglethez igazodik, eleve megcsalja az embereket éppen abban, amit nyújtania kell, a hasznosság elve alóli felszabadulásban.” (FD, 196)

³⁸⁸ Uo., 197. „A rádió közvetített Toscanini-koncert bizonyos mértékig eladhatatlan. [...] A megtevesztés közvetett úton, az egyesült autó- és szappangyárosok profitján keresztül megy végbe, akiknek a pénzből az adók fönntartják magukat, és természetesen a vevőkészülékeket gyártó elektronikai ipar megnövekedett forgalma révén.” (FD, 197)

³⁸⁹ Wiggershaus 1986, 372ff.; Adolf 2006, 64; Göttlich 1996, 51; Schweppenhäuser 2005, 148ff. Robert Hullot-Kentor jegyzi meg másrésről Adorno amerikai zeneszociológiai és rádióelméleti munkáihoz írt előszavában, hogy a német filozófus annyira más elvárásokkal közelített az amerikai viszonyokhoz, hogy emiatt nem tudta igazán felmérni az ottani, rádióban sugárzott zene helyiértékét. „Az Egyesült Államok végül is egy olyan ország, mely hétköznapi gondolkodásában saját eredetét a Bibliában és az alkotmányban látja, nem pedig Homéroszban; az USA csak időnként tulajdonította a művészi kultúrának azt a rangot, hogy a legfontosabb dolgokat közvetíti, és akkor is inkább magának a művésznak a gondolkodásában, egyfajta elit gondolkodásaként, sokkal kevésbé az átlagos lakosságban. Ebben az országban általában a Bildungsbürgertum szót éppúgy lefordíthatatlan, mint a szellem szó társadalmi dimenziója; az Egyesült Államokban nem volt megfelelője egy olyan óriási presztízszű zenének, hogy egy fasiszta pártnak saját tekintélye ligitimálására szükséges volt kisajátítania azt; az Egyesült Államokban nem volt olyan tartós és mályen átgondolt ellenzéki kultúra sem, amelyet maga Adorno képviselt” (Hullot-Kentor 2006, 30-31).

A kiinduló tapasztalatokra tett utalás azonban önmagában véve védekező jellegű, és csupán érthetővé próbálja tenni az indulatot és túlzást, mely ettől nem kevésbé problematikus. Egyes pontokon mintha Horkheimer és Adorno is tisztában lenne a mértéktévesztéssel, miközben annak módszertani funkciót tulajdonítanak: „De csak a túlzás igaz”.³⁹⁰ Albrecht Wellmer megfogalmaz egy javaslatot „a látszólag mértéktelen, negatív-totalizáló társadalomkritik[a]” értelmezésére, mégpedig „egy felderítő stratégia kifejeződéseként egy kritikai kísérlet szolgálatában, mely a polgári társadalom és kultúra sötét oldalát éles fénybe állítja, és ezáltal láthatóvá teszi összefüggését a huszadik század pusztításaival és katasztrófaival”.³⁹¹ A túlzás pusztta megállapításánál fontosabb annak helyét rögzíteni. Meggyőző a befolyásolási szándék, a sugallt tartalmak elemzése – alapjában véve a népbútítás –, nem meggyőző viszont ennek kikerülhetetlensége, elháríthatatlansága, s az ebből levont következtetés az individuum eltörléséről. Emancipációs követelményről beszélhetünk továbbá, melyet Horkheimer és Adorno feltétlenül ráolvasnak minden szellemi termékre, amely a fejlett kapitalizmus világában készül. Semmi nem lehet pusztán öncél, pontosabban az öncélú jellege gyanússá válik a fennálló elvárt bírálatának elmaradása miatt.

A túlzások visszabontása céljából érdemes Douglas Kellner ellenvetéseiből kiindulni, melyekhez később Jürgen Habermas és Helmut Dubiel is csatlakozott. Kellner a II. világháború utáni fejleményekre tekintettel kétségbe vonja, hogy „a” rendszer olyan monolitikus és manipulatív értelemben eredményes volt-e, ahogy azt Horkheimer és Adorno feltételezték.³⁹² Kérdésesnek tűnik továbbá számára az a feltevés, hogy a kultúripar egyszerűen csak ismételve és monolitikus, egydimenziós módon a fennálló társadalom ideológiáit reprodukálja. Végül szerinte a kultúripar koncepciója differenciálatlanul általánosítja a weimari korszak, a fasizmus és a New Deal Amerikájának tapasztalatait.³⁹³

Kellner első kritikai szempontjához hozzátehetjük, hogy a „tömegek becsapása” formulát lehet úgy is értelmezni, hogy a fennálló viszonyokat nem kell mindenkivel elfogadtatni, hanem elegendő, ha ezt a sokasággal meg lehet tenni. Horkheimer és Adorno nem gondoltak erre a lehetőségre, mert egyáltalán nem vették figyelembe, hogy lehetségesek

³⁹⁰ FD, 150.

³⁹¹ Wellmer 2005, 240.

³⁹² Ide tartozik az individuum likvidálásának tézise is, mely nyilvánvalóan mértéktelenül túloz: „Az egységesítés alapján létrehozott tudomány segítségével a felvilágosult ember a természet leigázására törekedve a világot örök azonosságként posztulálja. Ennek következtében a tárgyak és jelenségek elvesztik minőségi tulajdonságaikat, és egymással összevethető mennyiségi paraméterek megtestesítőivé válnak. Ez a folyamat Adorno és Horkheimer szerint előbb-utóbb az embert is utoléri. A totális azonosság világában végül az ember maga is elveszti egyediségét, és pusztta képességek hordozójává alakul át. A tulajdonságoktól megfosztott emberek pedig (a metodológia mintájára) egy általános cél – a fennálló társadalom újratermelésének – szolgálatába állíthatók.” (Weiss 1995, 91)

³⁹³ Ld. Göttlich 1996, 47.

kritikus gondolkodásra képes egyének, akik függetleníteni tudnák magukat a tömegkultúra rendszeréből feléjük áradó manipulatív hatástól. A későbbi fejlemények felől azt mondhatnánk, hogy a demokratikus-egalitárius előfeltevések keretében a fennálló viszonyok elfogadtatásához elegendő a többséget manipulálva „becsapni”. Ekkor a függetlenedés a kultúripar rendszerétől lehetséges, de irreleváns lesz – például kritikus értelmiségiek kisebb csoportjainak formájában.

Ehhez a ponthoz kapcsolódik az egyén likvidálásának problematikus gondolata. Horheimer és Adorno az individuum kapcsán nem csupán veszélyeztetettségéről beszél, hanem egyenesen megfordíthatatlan likvidálódásáról, mivel a kapitalista árugazdaság világában a standardizálódási folyamatokat párhuzamban látják az egyének standardizálódásával. „Minél inkább áthatja a társadalom a szubjektumokat – mondja Adorno későbbi szociológia-előadásában –, minél inkább a rendszer határozza meg őket és minél inkább determináltak, a rendszer annál inkább nem egyszerűen a szubjektumokkal szembeni erőszak alkalmazásával tartja fenn magát, hanem a szubjektumok révén is”.³⁹⁴ A gondolatot pedig egyértelműen a kultúripar jelenségéhez köti, amihez „tágabb értelemben a társadalmi integráció minden hatalmát hozzá kell számítanunk”, s ami „ténylegesen olyanná teszi az embereket, úgy alakítja őket vagy legalábbis olyannak tartja meg őket, amilyenek”.³⁹⁵ Meg kell jegyezni ugyanakkor az egyén felszámolódása gondolatának paradox másik oldalát: a hanyatlásforgatókönyvek ellenére Adorno nem másra, mint az individuumra hagyatkozik, amikor arról van szó, mely tényezők állíthatók szembe az egyre inkább totalizálódó monopolkapitalizmussal és önpusztító tendenciáival.

Schweppenhäuser értelmezése szerint a kultúripar bírálatának a szerzőpár számára alapvetően nem az a tétje, hogy vélelmezetten alacsonyabb értékű tömegkulturális termékeket becsméreljenek, amit a művelt polgárság (Bildungsbürgertum) normatív álláspontjáról hajtának végre. „Ellenkezőleg, Adorno éppenséggel kiemeli, hogy az elfogadott és elterjedt „emelkedett” kultúra hazugságával szembeni szubsztanciális ellenállás nem is mehet végbe, mivel az „alacsonyabb” formák, a szórakozás, a kirakodóvásár, a cirkusz felforgató potenciálja domesztikálódik a kiterjedt kultúriparban és nem tudja kibontakoztatni az abszurdban rejlő erejét.”³⁹⁶ Felhívja a figyelmet arra, hogy Adorno a kultúripart nem

³⁹⁴ Adorno 1993, 254.

³⁹⁵ Uo., 255. A későbbi Adorno szociológia-értelmezésében megtaláljuk e felfogás továbbélését: „az általában vett szociológiai pillantás mozzanata egyenlő azzal, hogy a keletkezett voltát észre vesszük annak, ami egy puszta létezőnek mutatja magát; ahogy általában a kritikai társadalomelmélet egyik lényeg szerte abban áll, hogy dolgokat, melyek meglévőnek és ezáltal természetből adottak mutatkoznak, keletkezett mivoltukban ragadjunk meg” (Adorno 1993, 247).

³⁹⁶ Schweppenhäuser 2005, 154.

egyszerűen a művészetet kívülről fenyegető veszélynek tekintette, hanem magából a modern művészet dialektikájából vélte megragadni, ahogy ez látható az „új” fogalmán – e gondolat különösen hangsúlyosan jelenik meg *Az új zene filozófiájában*. Csak akkor keletkezik a látszat, hogy Adorno az amerikai kultúripart bírálja az elitista európai kultúrkonzervatív álláspontjáról, ha ettől az összefüggéstől eltekintünk. Schweppenhäuser továbbá a kultúripar elemzésével kapcsolatban a téma enyhülését diagnosztizálja: „Időközben a tömegkultúráról szóló diskurzus dedramatizálódott. Ezt mutatják a tömeg- és hétköznapi kultúra kritikai elméletének változatai az angolszász területről”.³⁹⁷ A helyzetértékelés viszont csak akkor lenne helytálló, ha a kultúra az angolszász elméletekben ugyanazt jelentené, mint a frankfurtiaknál.

A felvilágosodás dialektikájának eddig nyújtott tárgyalásában nem esett szó a magasművészetről mint a kultúriparral szembenálló lehetőségről. Ilyesmit keresve csak töredékes utalásokat találunk. A műalkotás, pontosabban az autonóm műalkotás koncepciója világosabbá válik Adorno *Az új zene filozófiája* című könyve alapján, mely a negyvenes évek végén viszi tovább a felvilágosodás dialektikájának bizonyos elemeit, önértelmezése szerint mint annak „kidolgozott exkurzusa”.³⁹⁸

2.6 Az új zene filozófiája

Az új zene filozófiája című, 1949-ben megjelentetett könyvön első ránézésre nem látszik kézenfekvően, hogy a felvilágosodás dialektikájához írt kiterjesztett exkurzus lenne. Világosabbá válik az összefüggés, ha figyelembe vesszük, hogy Adorno, visszanyúlva egy 1940-41-ben keletkezett Schönberg-tanulmányra, az osztrák zeneszerző zenéjét az természet uralásának szempontjával ragadja meg, s ennyiben a könyv ezt az alapotívumot viszi tovább. A két nagyobb egység címe – „Schönberg és a haladás”, „Stravinsky és a restauráció” – mutatják a 20. századi zene lehetőségeinek két szélső pólusát, melyek egyaránt a zene művészetjellegének kommercializálódásából adódó veszélyeztetettségére reagálnak. Módszertani meggyőződése eközben, hogy a zene szerkezeti elemzése olyan felvilágosítást nyújthat társadalmi problémákról, amelyeket azok közvetlen vizsgálata nem lenne képes felszínre hozni.

³⁹⁷ Uo., 160

³⁹⁸ Adorno 2017, 10.

Schönberg komponálásában „a természet uralásának egy rendszere alakul ki a zenében. Ez a rendszer megfelel a polgári őskor vágyának, amely rendszerezve akar „megragadni” mindent, ami csak felhangzik, és a zene mágikus lényegét fel akarja oldani az emberi észben. [...] A természeti anyag fölötti tudatos rendelkezés mindkettőt jelenti: az ember felszabadítását a zenében munkáló természeti kényszer alól, és a természet alávetését emberi céloknak”.³⁹⁹ A mű még bonyolultabb helyet foglal el Adorno gondolati fejlődésében, ha figyelembe vesszük a zenei elemzések összefüggését. „Az immanens kritikának a Wagner-könyvben kidolgozott alakzata, az adornói intenciók fényében, azért tekinthető sikertelen vállalkozásnak, mert nemcsak a schönbergi zene, hanem (a zene hatásának kalkulálása miatt) a tömegkultúra felé is utat nyit”.⁴⁰⁰

Wiggershaus kiemeli, hogy *Az új zene filozófiája* zenefilozófiai újítása a zenei „nyersanyag tendenciájának” koncepciója, melynek keretében Adorno megkülönbözteti a „fenyegető társadalmi állapotot” és „maguknak az eszközöknek a társadalmi tendenciáját”.⁴⁰¹ A gondolatmenet alapját képezi a „nyersanyag tendenciájának” koncepciója, melynek értelmében a nyersanyagnak saját mozgástörvényeit követi és követelményeket támaszt a zeneszerzővel szemben. A zeneszerző feladata pedig abban áll, hogy a legnagyobb önállósággal és spontaneitással engedelmeskedjen e követelményeknek.⁴⁰² A nyersanyag tendenciájának elképzelése egy olyan zenefilozófia jele, mely a zenei folyamatok társadalmi relevanciáját anélkül állítja, hogy alaposabban belebocsátkozna zene és társadalom összefüggéseinek tisztázásába.⁴⁰³

Egy kulcspasszusban Adorno a következőket írja:
 „Az anyag által a szubjektumra hárított követelmények [...] onnan erednek, hogy maga a „nyersanyag” nem más, mint leülepedett szellem, társadalmilag, az emberek tudata által előzetesen megformált tényező. Mint magáról megfeledezett, egykori szubjektivitásnak, a nyersanyag efféle objektív szellemének megvannak a maga saját mozgástörvényei. Az, ami a nyersanyag saját mozgásának tűnik, a társadalmi folyamattal egy töről fakad, mindegyre a folyamat nyomaival van teletűzdelve, és valójában ugyanazt az értelmet követi, mint a valós társadalom, még akkor is, amikor egyik se tud már a másikról, és egymást kölcsönösen támadják. Ezért tehát a zeneszerző a nyersanyaggal viaskodik, voltaképpen a társadalommal folytat küzdelmet, épp olyan mértékben, amilyen mértékben a társadalom bejutott a műbe, és

³⁹⁹ Adorno 2017, 72 (a fordítást a továbbiakban több helyen módosítottam).

⁴⁰⁰ Weiss 1995, 79.

⁴⁰¹ Adorno 2017, 40.

⁴⁰² Uo., 40f.

⁴⁰³ Wiggershaus 1987, 103.

nem mint pusztán külsődleges, heteronóm, mint a produkció fogyasztója vagy ellenzője áll vele szemben”.⁴⁰⁴

Ahogy erre Wiggershaus felhívja a figyelmet,⁴⁰⁵ művészet és társadalom megfelelésének előfeltevése Adorno számára azért volt fontos, hogy egyszerre védhesse meg a művész autonómiáját és ismerhesse el művének társadalmi relevanciáját. Ezzel lehetségessé válik a művészet olyan történelemfilozófiája, melynek nem kell tárgyalnia azt a kérdést, hogyan dolgozza fel a művész a társadalmi-történelmi tapasztalatokat, hanem egyszerűen deklarálja, hogy „mindezek az esztétikaimmanens tendenciák a legpontosabban megfelelnek az össztársadalmi tendenciáknak, anélkül, hogy a két terület közti közvetítés minden ponton átlátható lenne”.⁴⁰⁶

Adorno *Az új zene filozófiája* bevezetőjében mérvadóan megfogalmazza annak velejét, amit később is a zenéről gondol. Az előadói gyakorlatban sűrűn előforduló vélekedés, hogy Beethoven érthető, míg Schönberg érthetetlen, „objektív becsapás”:

„Miközben az alkotástól elszakított közönség számára az új zene felszíni rétege elidegenítő, e zene legexponáltabb jelenségeit mégis épp azok a társadalmi és antropológiai előfeltevések termelik ki, amelyek egyben a hallgatók sajátjai is. A közönséget riasztó disszonanciák a hallgatók saját állapotáról árulkodnak: s egyedül ezért elviselhetetlenek a közönség számára”.⁴⁰⁷

Adorno elgondolásában ennek a folyamatnak a másik oldala, hogy a „rég” zene is komplexitásában elfeledetté válik, mivel a „rádió által idomított hallgató” a lényegi zenei összefüggéseket ugyanúgy nem érti egy korai Beethoven-szonátában, mint egy Schönberg vonósnygyesben. Az eltompulást továbbá Adorno a kultúripar hatásával magyarázza, mely az egyéneket a szellemi erőfeszítés kerülésére szoktatja.

„Nem pusztán arról van szó, hogy oly mértékben öntik nyakon a lakosságot könnyűzenével, hogy ezzel szemben az a másik csak ódivatú ellentétéként, „klasszikus” zeneként jut a fülekbe; nem is csak arról, hogy a mindenütt jelenlévő sláger révén olyannyira legyengül a percepció képesség, hogy a felelősségteljes zenehallgatáshoz szükséges koncentráció ellehetetlenül és átítatódik a csendháborítás emlékfoszlányaival, hanem arról is, hogy előadásának jellegében, és a hallgató életét tekintve maga a szent és sérthetetlen hagyományos zene azonosult a kommerciális tömegtermeléssel”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Adorno 2017, 41.

⁴⁰⁵ Wiggershaus 1987, 104.

⁴⁰⁶ „Das Altern der Neuen Musik”, GS 14, 141.

⁴⁰⁷ Adorno 2017, 17.

⁴⁰⁸ Adorno 2017, 18.

A kultúripar hatására minden művészet giccsre és avantgárdra válik ketté, ahol a haszon keresése a kultúrában eltorzította a művészeti ágak sajátos szféráját. Ebből Adorno azt a következtetést vonja le, hogy az esztétikai vizsgálódások a hivatalos kultúrából kiszorult avantgárdra vannak utalva: „A zene filozófiája ma kizárólag mint az új zene filozófiája lehetséges”.⁴⁰⁹ A kultúripar és az ahhoz tartozó populáris művészet részletesebb ábrázolását a poszthumusz *Esztétikai elmélet* nyújtja, amelynek tárgyalása gondolatmenetünk következő lépése.

2.7 Populáris művészet az *Esztétikai elmélet*ben

Az 1970-ben poszthumusz megjelent *Esztétikai elmélet*ben Adorno sokkal differenciáltabban dolgozza ki művészetfilozófiáját, mint *A felvilágosodás dialektikája*, és a részletesebb művészetfogalom jobban el is határolódik a populáris művészettől. Lévén a huszadik század egyik legfontosabb művészetfilozófiai munkája, jelen összefüggésben sem az nem célunk, hogy elméletileg gazdag részleteibe menően kövessük, sem az, hogy a művészet lényegére vonatkozó viták erőterében elhelyezzük.⁴¹⁰ Az *Esztétikai elmélet*et ehelyett az alábbiakban a tömegművészet és autonóm művészet megkülönböztetésének vezérfonala mentén tárgyaljuk.

Az értelmezők körében nincs egyetértés abban, vajon befejezte-e a művet, vagy még lényeges változtatásokat tervezett vele kapcsolatban. Jellemző a mű kifejtésére, amelynek elvét Benjaminsól veszi át, hogy nem lineáris szerkesztésű gondolatmenettel, hanem súlypontok köré szerveződő, aforisztikus fogalmazásra is hajló gondolati építkezéssel van dolgunk. A felépítés azon alapul, hogy Adorno nem szisztematikus szerkezettel, hanem a konstellatív ábrázolás komponálásra emlékeztető eljárásával bontja ki mondandóját, és egyes, esszészzerűen összefüggő elemek értelmezését nyújtja deduktív levezetés helyett. Rekonstrukciónkban főleg azokat a mozzanatokat emeljük ki, melyek a jelen kérdésfeltevés, tehát az autonóm művészet és a tömegművészet megkülönböztetésének szempontjából relevánsak.

⁴⁰⁹ Uo., 19.

⁴¹⁰ Wiggershaus aláhúzza, hogy Adorno esztétikája egyszerre alkotásesztétika, műesztétika és recepcióesztétika, mégpedig történetfilozófiai és társadalomelméleti perspektívába helyezve. „Az *Esztétikai elmélet* [...] azzal az igénnyel lép fel, hogy ami a zenére érvényes, az általában véve a művészetre is érvényes. Ahogy korábbi munkái, ez is módszertani elvvé teszi, hogy a legújabb fenoménnek felől kell a korábbiakat megérteni. Tapasztalatilag igazoltként feltételezi, hogy csak aki kora művészetét érti, képes a múlt művészetet általában véve valóban megérteni” (Wiggershaus 1987, 101).

Az *Esztétikai elmélet* fontos elméleti előzménye egyrészt az eredetfilozófia bírálata, másrészt az 1966-ban megjelentetett *Negative Dialektik* (Negatív dialektika). Az ötvenes években Adorno intenzíven van jelen a nyilvánosságban, újságokba ír, rádióelőadásokat tart, konferenciákon ad elő, filozófiailag azonban nem sok újat tesz közzé. Ugyan 1956-ban megjelenik *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* (Az ismeretelmélet metakritikája. Tanulmányok Husserlről és a fenomenológiai antinómiákról) című kötete, de ez javarészt a harmincas évek oxfordi tanulmányaira nyúlnak vissza, kivéve a programatikus bevezetést. Utóbbiban Adorno elvi szinten leszámol a *prima philosophia*, az eredetfilozófia és a belőle eredő ismeretelmélet hagyományával, amely szerinte a preszókratikusoktól Husserlig terjed. Minden fogalmi-szisztematikus filozófiának azt az árat kell fizetnie, hogy saját céljaihoz igazítja és megcsonkítja a nem-azonost, az egyénit a maga egyszerűségében, ahelyett hogy valójában megragadná. Ebben áll a „prima philosophia eredendő bűne”: „Hogy csak a folytonosságot és teljességet juttassa érvényre, ezért amiről ítél, arról mindent le kell metszenie, ami nem illik bele”.⁴¹¹ Adorno gondolati programja ehhez kapcsolódva abban áll, hogy a nem-azonost megmentse a filozófiai kritika révén anélkül, hogy Kant és Hegel filozófiai szintje mögé visszaesne. A műalkotás azáltal tesz szert alapvető jelentőségre e perspektívában, hogy a műalkotás a nem-azonos, a radikálisan individuális tapasztalatának paradigmatis esete.

E megfontolások kidolgozása és továbbgondolása az 1966-ban megjelent *Negative Dialektik*, amelyben Adorno a legrészletesebben fejtette ki alapvető filozófiai álláspontokhoz fűződő viszonyát. Önértelmezése szerint a mű egyrészt „metodológia” zenei, irodalmi és szociológiai munkáihoz, másrészt mégsem mondhatjuk, hogy a negatív dialektika lenne a szerző „filozófiája”, hiszen a klasszikus filozófiai álláspontok tárgyalásának nem is az a célja, hogy egy jobb álláspontot dolgozzon ki. A *Negative Dialektik* tulajdonképpen témája annak indoklása, miért utasítja el a megszokott értelemben vett filozófiai gondolkodást.

Az elutasítás azon alapul, hogy Adorno a szokásos értelemben vett filozófiai gondolkodást – *A felvilágosodás dialektikájához* hasonlóan – fogalmi gondolkodásként ragadja meg, ahol a fogalmak funkciója abban áll, hogy általánosító meghatározásokként a létezőket diszponibilissé és uralhatóvá tegyék. Minden fogalmi meghatározás „dialektikus”, amennyiben tagadja valaminek a közvetlen adottságát annak érdekében, hogy az a valami meghatározásában a fogalmak „közvetítése” révén mutakozhasson meg. A tárgy meghatározott léte így függ a fogalmaktól, s innen ered a negatív dialektika programja:

⁴¹¹ GS 5, 18.

negatív dialektikus egy olyan gondolkodás, amely önkritikusan a fogalmak uralmi jellege ellen fordul. Úgy tagadja a fogalmi közvetítést, hogy a közvetlenül adott elsőbbsége a fogalmakkal szemben megmutatkozhasson. Ezt a közvetlenül adottat nevezi Adorno „nem-azonos”-nak (das Nichtidentische), és így értendő a paradox követelménye a filozófiára nézve, hogy „a fogalom segítségével túllendüljön a fogalmon”.⁴¹² A nem-azonost nem változtatták át a közvetítő fogalmak meghatározott azonossággá. A nem-azonos az abszolút individuális, amihez abszolút individualitásában csak úgy tudunk megfelelően viszonyulni, ha kitesszük magunkat hatásának, irritációjának. A negatív dialektika értelmében vett gondolkodás rá van utalva az érintettség és irritáció tapasztalatára, de mivel nem létezik nem-fogalmi gondolkodás, ezért a negatív dialektikus gondolkodás közvetlenül nem artikulálható. A fiatal Wittgensteinre utalva írja Adorno, hogy a filozófia meghatározása, ha egyáltalán lehetséges, nem más, „mint az az erőfeszítés, hogy azt mondjuk, amiről nem lehet beszélni; a nem-azonost kifejezésre juttatni, miközben a kifejezés azt mégis azonosítja”.⁴¹³ Meggyőződése szerint filozófiailag csak arra van lehetőség, hogy teret hagyunk szabadon a nem-azonos tapasztalatának, ami így az irodalomhoz és a művészethez vezet vissza.

Összhangban a nem-azonos iránti érdeklődéssel, Adorno nem tartja lehetségesnek a művészet fogalmának általános meghatározását. A művészet fogalma „mozzanatok történetileg változó konstellációjában” rejlik, amely „elzárkózik a definíciótól”.⁴¹⁴ Adorno esztétikán – Hegelt követve – lényegében a művészet filozófiáját érti, és saját gondolkodását kifejezetten a legfejlettebb művészet, a modern művészet filozófiájának tekinti, miközben fő tájékozódási pontja a klasszikus modernség – Schönberg, Kafka, Joyce, Proust, Beckett. Hegel művészetfilozófiájának alapgondolata, hogy a művészetben a szellem önmagával találkozik, és ezért a művészet az abszolút szellem területe. Az emberi lényt egy mélyebb értelemben saját magával szembesíti a műalkotás – legalábbis amíg kifejezési lehetőségei terjednek.⁴¹⁵ Adorno kapcsolódását Hegelhez módosítja, hogy a természet és a természeti szép gondolata alapvető szerepet játszik elképzelésében, ami Kant esztétikájának centrumához közelíti.

Mindeközben Adorno kiindulópontja marad az a mélyen megrendült meggyőződés, mely a náci terrorral szembesülve úgy véli, a kultúra félresikerült, elvettette eredeti célját. A

⁴¹² GS 6, 7.

⁴¹³ GS 5, 336.

⁴¹⁴ ÄT, 11.

⁴¹⁵ Már Kantnál is érvényesül, hogy az esztétikai tapasztalat, melyet a művészetnél tágabban, a természeti szépségre kiterjesztve értelmez, azt jelenti az ember számára, hogy önmagát találja meg szándékolatlanul a természetben. A természeti szép kiváltotta érdek nélküli tetszés utal az ember és a valóság összhangjára: „A szép dolgok jelzik, hogy az ember beleillik a világba, és még a dolgok szemlélete maga is összeillik a szemlélet törvényeivel” (Reflexion 1820a – Kant 1924 (AA XVI), 127).

diagnózis azt előfeltételezi, hogy a kultúra célja az emberiség humanizálása, és ez a humanizálás tűnik teljesen reménytelennek a XX. század katasztrófái láttán. Auschwitz után nem lehet művészileg töretlenül tovább alkotni, és az esztétikai elmélet sem tehet úgy, mint ha semmi sem történt volna, már nem magától értetődő a töretlen bizalom a művészet és kultúra humanizáló hatásában. Adorno nem a művészek munkáját akarja letiltani, hanem nyomatékosan – és túlzással – jelezni kívánja a történeti törést, amely a kortárs barbárság láttán következett be a kultúra értelmezésében. A művészet és kultúra tárgyalásában tovább él *A felvilágosodás dialektikájának* katasztrófaperspektívája.

Adorno a művészet társadalomkritikai és forradalmi potenciálját, Benjammal ellentétben, nem a tömegművészetben, hanem az autonóm műalkotásban pillantja meg. Míg a Horkheimerrel közös műben a kultúriparként értett művészet a tömegek becsapását jelentette, amennyiben az egyre újabb, s így végső soron kielégíthetetlen étvágyat alakít ki az attrakció és szenzáció iránt, amely eltérít a valóságra vonatkozó reflexiótól, addig az *Esztétikai elméletben* a művészet nem jelenthet utat a remélt boldogsághoz, hiszen akkor közösködne a hazug kultúriparral. Forradalmi szerepe pusztán annyi maradt, hogy ellenállhat a tömegművészetnek és kultúriparnak, és ezt az ellenállást a rút, a fekete, a közölhetetlen rehabilitációja révén valósíthatja meg. Ennek viszont az az ára, hogy a művészet politikailag hatástalan, nem foglal direkt módon állást. Mindazonáltal Adorno úgy véli, a műalkotások igazságtartalmának van politikai dimenziója, amennyiben kifejezi az ellentmondások leghaladóbb tudatát lehetséges megbékélésük horizontjában.

A művészetet Adorno így részint autonóm jellegében, öntörvényűségében, másrészt viszont társadalmi beágyazottságában kívánja felmutatni. A művészet a természetet uraló ész egyik formája, mivel a műalkotások létrehozása során „nyersanyagot” – nyelv, hangok, színek – állítanak össze valamilyen egységgé. Az ezen egységet kialakító instancia Adorno szóhasználatában „racionalitás”, s ennél fogva minden műalkotás racionális konstrukció eredménye. Csak ennek eredményeként tapasztalhatjuk a műalkotást önmagában összefüggőnek és koherensnek. Döntő, hogy a nyersanyag racionális összeillesztése olyan radikális, hogy a művek koherenciájukban is rejtélyessé válnak, mivel az ésszerű konstrukció nem végezhető el egyszerűen. A műalkotás befogadója a nyersanyagot annak olyan individualításában tapasztalja, amely nem elérhető az egyszerű leírás számára, s Adorno meggyőződése szerint ez szólít meg elsősorban a műalkotások esetében: „Minden műalkotás, és a művészet egészében véve, rejtély; ez kezdettől fogva irritálta a művészet elméletét. Hogy a műalkotások mondanak valamit és ugyanazzal a lélegzettel elrejtik azt, ez a rejtélyjelleg a

nyelv szempontjából fogalmazza meg”.⁴¹⁶ A műalkotások tehát nyelvhez hasonlóak anélkül, hogy egyszerűen lefordíthatóak lennének valamelyik természetes nyelvre.⁴¹⁷

A nyersanyag felszabadításával a művészet megmenti a különféleséget, a sokfélést, amely különben az ész uralomra törő viszonyulása miatt eltűnik. A művészet így megmenti a nem-azonost, de eközben nem töri meg vagy haladja meg valójában az ész uralomra törő viszonyát, mivel a műalkotás az ész nélkül nem lehetséges. A nem-azonos megmentése a látszat révén történik, s egyedül így lehetséges a racionálisan meghatározott világban. Látszaton Adorno a művészet megalkotott jellegét érti, ami lehetővé teszi elkülönülését a közvetlen empirikus valóságtól: „[A szellem] Nemlétének és negativitásának mozzanata bekerül a műalkotásokba, melyek persze a szellemet közvetlenül nem teszik érzékivé, nem rögzítik, hanem kizárólag az érzéki elemek egymáshoz való viszonya révén válnak szellemmé. Ezért a művészet látszatjellege egyúttal az igazságban való részesedése [Methexis] is”⁴¹⁸ A műalkotás lényegi vonásaként Adorno rögzíti annak szellemi tartalmát: „Ami által a műalkotások, amennyiben jelenséggé válnak, többek, mint amik, az a szellemük. [...] Ami a műalkotásokban megjelenik, nem elválasztható megjelenésüktől, de nem is azonos azzal, a nem-tényleges a ténylegességükben, az a szellemük. A szellem teszi a műalkotásokat, dolgokat a dolgok között, valami dologtól különbözővé, miközben mégis csak dologként képesek azzá válni, nem tér-időbeli lokalizálásuk révén, hanem az eldologiasítás immanens folyamata révén, mely őket valami önmagukkal egyenlővé, önmagukkal azonosossá teszi. [...] A műalkotások szelleme nem más, mint immanens közvetítésük”.⁴¹⁹

Adorno a konstrukció és szellem mozzanata mellett a mimézis fogalmát is hangsúlyosan használja a műalkotás jellemzésére, azonban nem a fogalom Arisztotelész által meghatározott hagyományához kapcsolódva. A mimézis nála elsősorban azt jelenti, hogy fenntartás nélkül átadjuk magunkat annak és hasonlóvá tesszük magunkat ahhoz, amivel szembekerülünk, anélkül, hogy tudnánk, mindez hova vezet. A mimézis másik döntő szempontja, hogy aláhúzza a műalkotás önmagával való hasonlóságát, minden külsőtől való elszakadását, azaz a művészet autonómiáját: „A műalkotások mimézise az önmagával való

⁴¹⁶ ÄT, 182. A műalkotás rejtélyjellege egyúttal abszolút mivoltát is jelenti: „Adorno művészetfilozófiájának centrumát kétségtelenül az a feltevés jelenti, hogy a műalkotások belső konzisztenciájuk révén valami abszolút megtestesülései, hogy a műalkotásoknak ez az „abszolútja”, „rejtélyjellegük” viszont a filozófiát igényli, hogy deszifírozassák őket” (Paetzold 2010, 164).

⁴¹⁷ „Világra való vonatkozásuk ellenére [...] a műalkotások, ahogy már Adorno megjegyezte, nem „hermeneutikai objektumok”, azaz megértő elsajátításra létrehozott „textúrák”. Tapasztalatukhoz hozzátartozik egy értelemzavaró és érzékeket zavaró játék, mely minden megértésaktust újra és újra keresztez” (Wellmer 2004, 313-4).

⁴¹⁸ ÄT, 166.

⁴¹⁹ Uo., 134.

hasonlóság”.⁴²⁰ A műalkotás önmagával való azonossága ugyanakkor a teljesen hamis látszatot is létrehozza, hogy a műalkotás független a világtól: „Maga a mimetikus viszonyulásmód, mely révén a hermetikus művek a polgári más-számára-való-létet érintik, ludassá teszi magát abban, hogy egy tiszta magában-való látszata keletkezik”.⁴²¹

Adorno a „konstrukció” fogalmával juttatja érvényre, hogy a műalkotásban uralom működik. A tág értelemben vett kompozíciótól, mely lefedi a képi kompozíciót is, azzal különbözteti meg a konstrukciót, hogy az nem pusztán minden kívülről jövőt vet kíméletlenül maga alá, hanem az immanens részmozzanatokot is. Ennyiben a konstrukció a „meghosszabbított szubjektív uralom”, mely minél messzebb megy, annál jobban elrejtí magát.⁴²² Ezzel egyúttal az a nehézség is megjelenik, hogy a műalkotásban működő uralom elleplezi magát. A „konstrukció” fogalmát megvilágítja egy pregnáns hely az esztétika-előadásból:

„Miután [...] a művészi alkotás kötelező normái a modern művészet számára már nem léteznek [...], ezért mindaz csak azáltal teljesíthető, hogy a műalkotás különböző, egyes mozzanatai egy struktúraösszefüggésbe lépnek be, mely önmagában, minden egyes műalkotásban egy valóban csak a művészetre jellemző logika teljességgel kidolgozott, teljességgel konzekvens értelme [...]; és éppen a műalkotás e belső szerveződésének foglalatja, az lenne a konstrukció fogalma”.⁴²³

Nem mindenféle művészet képes azonban Adorno meggyőződése szerint a nem-azonos megmentésére, csak a hangsúlyosan autonóm művészet. Autonómia viszont először a modern művészetben jelenik meg valójában, amennyiben minden mű bizonyítani törekszik a korábbi művektől való függetlenségét, és ezáltal nem is lehet szó kanonikus formák kialakulásáról. A nem-azonos megmentése csak ott lehetséges, ahol minden mű egyben támadás a meglévő művek ellen, mert csak így bontakozhat ki az esztétikum racionális konstrukciója, és csak így léphet elő a nyersanyag individualitása.

Az elméleti előzmények felől nézve Adorno elgondolása Kant és Hegel elképzeléseinek bizonyos mozzanatait kísérli meg összekapcsolni. Adorno (és Benjamin) egy hegeli motívumot variálnak, amikor a művészetet (valamilyen kulturális terméket) tekintenek saját kora kitüntetett artikulációjának, mivel Hegel gyakran idézett gondolata szerint a

⁴²⁰ Uo., 159.

⁴²¹ Uo.

⁴²² Uo., 91.

⁴²³ Adorno 2009, 211f.

filozófia nem más, mint saját kora gondolatilag megragadva.⁴²⁴ Adorno a művészetben annak a racionalitásnak intenzív megjelenítését látja, amely egyébként is a társadalomban működik: „Az uralommentest csak az tudja képviselni, ami nem veti annak alá magát; az elnyomorodott használati értéket a haszontalan. A műalkotások a csere által többé már nem eltorzított dolgok, a profit és a méltóságától megfosztott emberiség hamis igénye által kialakítottak helytartói. A totális látszatban a magában való létük látszata az igazság maszkja. [...] Egy felszabadított társadalom túl lenne [...] a haszon cél-eszköz-racionalitásán. Ez rejtjeleződik a művészetben és alkotja társadalmi robbanófejét”.⁴²⁵

A művészet utal arra a másikra, ellenpólusra, ami ki van véve a társadalom termelési és újratermelési folyamatából, s ami nincs alávetve a valóságelvnek. A művészet ennyiben az uralkodó hasznossági viszonyokkal szemben utópikus mozzanatot képez.⁴²⁶ Az autonóm műalkotások egy olyan nem korrumpált racionalitás kifejeződései, mely szembeállítható a társadalmat átható, uralkodó racionalitással, de nem is esnek egybe az irracionalissal. Ehelyett megjelenítenek egy egységet túl ezen az alternatíván, „a nyugalmi állapotba került történelem” egyfajta „köztes birodalmát”, mely egyúttal tartalmilag az esztétikai képződmények igazsága: „csak az igaz, ami nem illeszkedik ebbe a világba”.⁴²⁷ A műalkotásokban az igazság monadologikus, összehúzódot megjelenésével van dolgunk, utópiászerűen megjelenítenek valami még nem létezőt, ami „diszharmoniójuk” (Unsimmigkeit) erősödését hozza magával: „Amennyiben műalkotások léteznek, egy nem meglévő meglétét posztulálják, és ezáltal konfliktusba kerülnek annak reális nem létével”.⁴²⁸

A művészet igazságát Adorno általában véve az esztétika legközpontibb kérdésének tekinti: „Minden esztétikai kérdés az igazságtartalom kérdéseiben végződik” – írja az *Esztétikai elmélet* korai Bevezetésében.⁴²⁹ „Lényeges a művészetben, ami nem tényállás, összemérhetetlen a dolgok empirista mércéjével. Gondolni ezt a nem tényként fennálló létezőt a művészetben – ez ösztönöz az esztétikára”.⁴³⁰ Mindeközben a szóban forgó igazság nem határozható meg elvont módon, hanem kapcsolódik „az esztétikai tárgy tapasztalatához”.⁴³¹ Az esztétika-előadás során Adorno a művészet igazságának négy jelentéssdimenzióját különíti

⁴²⁴ A *Jogfilozófia* előszavában olvashatjuk a sokat idézett sorokat: „a filozófia [...]: saját kora *gondolatokban megragadva*.” (Hegel 1983, 21)

⁴²⁵ ÁT, 337-8.

⁴²⁶ Uo., 461.

⁴²⁷ Uo., 93.

⁴²⁸ Uo.

⁴²⁹ Uo., 498.

⁴³⁰ Uo., 499.

⁴³¹ Uo., 513. „A művészet [...] mint az ismeret nem-fogalmi módozata végső soron egyáltalán nem ragadható diszkurzív úton; aki tudni akarja, mi a művészet, annak először is a művészet tapasztalatára van szüksége” (Gmünder 1985, 74).

el: egyrészt az ábrázoltra vonatkozó tárgyi, tartalmi dimenzió, másrészt a kifejezés igazsága, harmadrészt a formális összehangoltság, végül pedig az igazságtartalom.⁴³² Ez utóbbi mozzanat a műalkotás konstitutív történeti mozzanatát jelenti, melynek értelmében a művek „saját koruk öntudatlan történetírásai”.⁴³³ Adorno művészetre vonatkozó történelemfilozófiai elgondolását Walter Benjamin nagymértékben befolyásolta. E hatás egyik fontos eleme az, amit Benjamin „megmentő kritikának” nevez, és amit az „öntudatlan” jelző indikálta feladat kibontásával világíthatunk meg: ha ugyanis öntudatlan történetírásról van szó, akkor azt tudatosítani kell, és ez a filozófiai értelmező dolga. A műkritika nem ítéletalkotás a műről, hanem a képződményben rejlő reflexió kibontása, a mű – esetleg első látásra nem nyilvánvaló – felépítésének feltárása, rejtett szándékainak végrehajtása.

Adorno Benjaminszólól származó inspirációjának másik lényeges tényezője a művészet történelmen kívüli jellege, hiszen ez ad arra lehetőséget, hogy a műalkotás saját korának öntudatlan történetírása legyen. Benjamin egy levélben így fogalmazza meg műalkotás és történelem viszonyát:

„Számomra végérvényesnek tűnik, hogy nincs művészettörténet. Amíg például az emberi élet időbeli történésének összekapcsolása nemcsak a kauzálisan lényegit hozza magával, hanem anélkül a fejlődés, az érettség, a halál és az emberi élet egyéb kategóriái lényegében nem léteznének, addig egészen másképp áll a helyzet a műalkotással. Ez lényege szerint történelem nélküli. Az ilyen kísérlet, hogy a műalkotást beállítsák a történelmi életbe, nem nyit olyan perspektívákat, amelyek legmélyére vezetnek, ahogy például ugyanez a kísérlet a népeknél generációk perspektívájához és más lényeges rétegekhez vezet. A kurrens művészettörténet mindig csak anyag-történethez vagy forma-történethez lyukad ki, amelyhez a műalkotások csak példákat, mintegy modelleket kölcsönöznek. [...] A műalkotások specifikus történetisége éppen olyan, amely nem a „művészettörténetben”, hanem csak az interpretációban tárul föl”.⁴³⁴

A művészetfelfogás társadalomfilozófiai relevanciája világos, mivel a kritikusan szemlélt társadalom szempontjából a művészet eleve polemikus, s így a szabadságnak és a fennálló bírálatának a helye: „A művészet a társadalom társadalmi antitézise, nem vezethető le közvetlenül abból”.⁴³⁵ Csak mert megkülönbözteti magát az empirikus társadalmi világtól, ezért képes arra kritikusan vonatkozni, hiszen csak így van biztosítva, hogy nem olvad bele a

⁴³² Adorno 2009, 249 ff.

⁴³³ ÄT, 272. Ld. Figal 1996, 46; Wesche 2018, 15, „Műalkotásokat elemezni annyi, mint a bennük elraktározott immanens történelmet tudatosítani” (ÄT, 132).

⁴³⁴ Idézi Radnóti 1999, 51-2.

⁴³⁵ ÄT, 19.

világba. A gondolat Hegel elképzelésének olyan változata, ahol nem a filozófia, hanem a művészet nyújtja saját korának megragadását. Adorno ugyanakkor átértelmezi Hegelhez képest művészet és filozófia viszonyát, elvetve a filozófia hierarchikus fölérendeltségét. Míg Hegel számára a művészet tökéletlen formában nyújtja ugyanazt, amit a filozófia tökéletes formában, addig Adornónál a filozófia rá van utalva a művészetre anélkül, hogy azt megtudná haladni. Kiegészítendő ez, megfordítva, azzal, hogy a műalkotás pedig filozófiai értelmezésére van ráutalva, ahogy azt korábban láttuk.

Adorno a műalkotások létezésének sajátosságát azzal a tézissel ragadja meg, hogy a művek nem léteznek, hanem keletkezések, alakulások (Werden). A művek folyamatjellegének gondolata azzal függ össze, hogy azok a szemlélődő pillantás alatt megelevenednek, és folyamattá válnak, amit nem lehet statikus létezésnek tekinteni. A folyamatjelleg másként szólva a művek sajátos megszólalása, megjelenése, amit Adorno kiegészít azzal, hogy ebben a mű együttal el is rejti azt, amit mond. E két mozzanat együtt alkotja a műalkotások rejtélyvoltát. A művek így olyan elrendezések, melyek folyamatszerűen válnak tapasztalattá, miközben ugyanakkor szükségük van valamilyen hordozóra, amin megjelenhetnek. A műalkotások ennél fogva Adorno szerint másodfokú dolgokként határozhatók meg,⁴³⁶ amelyeknek szellemi képződményként igazságtartalmuk van:

„Ha a kész művek csak válnak azzá amik, mivel létük egy valamivé válás, akkor is a maguk részéről rá vannak utalva formákra, melyekben az a folyamat kikristályosodik: interpretáció, kommentár, kritika. Ezeket nem pusztán kívülről viszik rá a művekre azok, akik foglalkoznak velük, hanem a magukban vett művek történeti mozgásának színterét képezik, és ezért saját jogú formák. A művek igazságtartalmát mint valami azokat meghaladót szolgálják, és elkülönítik – a kritika feladata – nem-igazságának mozzanataitól. Hogy bennük sikerüljön a művek kibomlása, ahhoz azoknak a formáknak filozófiává kell élesedniük.”⁴³⁷

Ezzel a filozófia feladata is artikulálódik a másik oldalról: művészet, illetve általánosabban: szellemi képződmények interpretációjává kell válnia.

Az *Esztétikai elméletben* körvonalazódó filozófia, jelentős művészetfilozófiai hatásától eltekintve, a művészet tapasztalatába visszavonuló gondolkodást jelez, amely reméli, hogy műalkotásokhoz való viszonyában igazság mutatkozik meg. A filozófia maga válik esztétikaivá, amennyiben a művészet tapasztalatára korlátozva saját fogalmait csak e tapasztalat nem megfelelő megfogalmazási kísérleteiként tudja megragadni. Az „esztétikai

⁴³⁶ Uo., 152.

⁴³⁷ ÄT, 289. Adorno a gondolatot, hogy a művek történeti mozgása interpretációkon, bírálatokon, kommentárokon keresztül zajlik, Benjaminszólalattól vehette, aki *A fordító feladata* című dolgozata elején a művek „életét” ebben a szellemben fogja fel (Benjamin 1980, 73-4).

elmélet” így Adorno számára nem az esztétikum elmélete, hanem olyan esztétikai tapasztalat, amely az elmélet elégtelenségét veszi alapul.

Az így leírt teljesítményre mindazonáltal Adorno szerint nem mindenfajta művészet képes. Az *Esztétikai elmélet* kiindulópontja a klasszikus modern művészet „szituációja”, a radikálisan modern avantgárd (Baudelaire, Wagner, Schönberg, Beckett), kiegészítve a kultúriparral, amely a „művészet művészetlenítésével” szórakoztató termékek állít elő és esztétizálja az árufölösleget. Az *új zene filozófiájában* már láttuk az elgondolást, melynek értelmében a kultúripart alkotó populáris termékek nyomást gyakorolnak a valódi művészetre. Adorno érdeklődése olyan művészetre irányul, amely autonómmá vált azáltal, hogy minden kultikus kötődésből kilépett és saját törvényeket alakított ki. Ez az autonómia csak a modern művészetben jelenik meg igazán, mert itt bizonyítja minden mű függetlenségét a megelőző művek művészeti mintáitól, ami a maga részéről feltétele annak, hogy a racionális konstrukció kiépüljön az esztétikaiban, és a nyersanyag megjelenhessen a maga individualitásában. A művészet mint a nem-azonos megmentése továbbá a természeti szép rehabilitálását jelenti, amennyiben a művészet az egyetlen megnyilvánulása az ész uralma által nem eltorzított természetnek.

Adorno koncepciójában Beethoven szerepe egészen alapvető, akinek kitüntetett helyét társadalomfilozófiai relevanciája biztosítja: Beethoven zenéje Adorno számára a társadalomkritika és történelemfilozófia közege, s eközben előfeltevése, hogy Beethoven művészetének teljesítménye a társadalom „fogalom nélküli megismerése”, nem egyszerű lefestése vagy leírása.⁴³⁸ Beethoven alapján artikulált meggyőződéséből nyeri híres módszertani alapelvét: „A művészi konstrukció központi kategóriái lefordíthatók társadalmikba”.⁴³⁹ Adorno számára Beethoven összetartozik Hegellel, és mindkettő a polgári társadalom kibontakozásával. Mindez Beethoven esetében hangsúlyosan nem tudatos, nincs köze Beethoven politikai meggyőződéseéhez, kizárólag művészi érzéke minőségének következménye, mely a társadalmi összszubjektum „helytartójává” teszi.⁴⁴⁰

Vizsgálódásunk vezérlő szempontja a populáris művészet meghatározása, és így ezt kell követnünk az *Esztétikai elméletben*. A művészet és a kultúripar szembenállása teljes határozottsággal megfogalmazódik, jóllehet ez nem jelent elméleti újdonságot a korábbiakhoz képest. Az *Esztétikai elmélet* fejtegetései viszont már a magas kultúrában is kirajzolják a populáris művészet térnyerését, ami így már magában az magasművészetben is zajlik. Jelen

⁴³⁸ GS 14, 411.

⁴³⁹ Uo., 411.

⁴⁴⁰ Uo., 416, 418.

összefüggésben döntő, hogy Adorno a kultúriparhoz a művészet művészetlenítését (Entkunstung der Kunst) kapcsolja:

„A kultúripar által rászedettek és az áruira szomjazók a művészetben innen helyezkednek el: ezért észlelik leplezetlenebbül a jelenlegi társadalmi folyamattal való inadekvátságát – nem magának a folyamatnak a nem-igazságát –, mint azok, akik még emlékeznek arra, mi volt egykor a műalkotás. A művészet művészetlenítésére törekszenek. Félreérthetetlen szimptomája e tendenciának a szenvedély, hogy megérintsük, hogy egyetlen művet se hagyjuk annak lenni, ami, hogy bármit előállítsunk, és csökkentsük a távolságát a szemlélőtől. El kell tűnnie a megszegyenítő különbségnek a művészet és az élet között, melyet élni akarnak és melyben nem akarják, hogy zavarják őket, mert különben az undort nem viselnék el: ez a szubjektív alapja annak, hogy a művészetet besorolják a fogyasztási javak közé a anyagi érdekelttség [vested interests] révén”.⁴⁴¹

Az esztétika-előadás összefüggésében Adorno a művészet autonómiájával hozza összefüggésben a művészetlenítést: „Egyetlen kép sem a néző számára van, egyetlen szimfónia sem a hallgató számára, sőt, egyetlen dráma sem a közönség számára van, hanem először is önmaga kedvéért; és csak e mozzanat révén, melyet szekularizált teológiai mozzanatként kell jellemeznünk, tehát úgyszólván csak az abszolútumra tekintettel, és nem mondjuk, az emberekhez való közvetlen viszonyulásban, léteznek, szólalnak meg egyáltalán [a műalkotások]. Mihelyt megsértjük az ebben rejlő distanciát, mihelyt tehát a műalkotásokat közvetlenül arra vonatkoztatjuk, amit akarunk tőlük, máris 'művészetlenítjük', s ezzel tulajdonképpen éppen azt pusztítjuk el, amit kapni szeretnénk tőlük”.⁴⁴²

Ruth Sonderegger szónak teszi, hogy Adorno a könnyed műfajokkal kapcsolatban ragaszkodik a szórakozáshoz, kikapcsolódáshoz, s ezzel az érzéki boldogság mozzanatához a művészetben.⁴⁴³ Az egyre racionálisabban megkonstruált és elnémulásra hajló magasművészet nem ad helyet egy ilyen igénynek, míg a populáris művészet csak előre rajzolt, fazonra igazított boldogságot közvetít: ennyiben „a társadalmi rossz lelkiismerete a komolynak”.⁴⁴⁴ Sonderegger úgy véli, hivatkozva *A felvilágosodás dialektikája* egyik helyére,⁴⁴⁵ hogy a populáris művészet több támpontot kínált Adorno számára az esztétikai boldogság elméletéhez, mint a magasművészet.⁴⁴⁶ Megítélése pozitívabb színben láttatja a

⁴⁴¹ ÄT, 32 – kiemelés O.Cs.

⁴⁴² Adorno 2009, 192.

⁴⁴³ Sonderegger 2011, 424.

⁴⁴⁴ GS 3, 157.

⁴⁴⁵ GS 3, 164.

⁴⁴⁶ Sonderegger 2011, 425.

populáris művészeteket, mint ahogy jelen összefüggésben ábrázoltuk őket, anélkül azonban, hogy pontosabban kibontaná, milyen értelmezést adhatunk a populáris művészetnek.

Adorno álláspontját következőképpen foglalhatjuk össze: a kultúripar a „művészet művészetlenítésével” állít elő szórakoztató termékeket. A populáris művészet termékeivel kapcsolatban ellenvetése mindazonáltal nem pusztán az, hogy elmulasztják egy igényesebb teljesítmény, a műalkotás társadalomkritikai feladatának elvégzését. Még alapvetőbben problematikus a populáris művészetben a fennálló viszonyok igazolásának gondolata. Az ellenvetés arra az előfeltevésre épül, hogy mind a műalkotás, mind a populáris művészet terméke tartalmilag vonatkozik a fennálló viszonyokra – hiszen előbbi csak ezért lehet kritikus, utóbbi pedig igenlő.

Jelen fejezetben a Frankfurti Iskola művészetfelfogását követtük, különös tekintettel Adorno álláspontjára. Elsőként vizsgáltuk művészet és kultúra kérdését a Frankfurti Iskola gondolati programjában, majd Adorno korai zenefilozófiai munkáit követjük, középpontban a „Zene fétisjellege” című 1937-es dolgozattal. Társadalomkritikába ágyazódó zenefelfogása szélesebb kidolgozását tekintettük át a Max Horkheimerrel közösen írt *A felvilágosodás dialektikájában*, amit különösen a felvilágosodás fogalmára tekintettel fejtettünk ki. A Frankfurti Iskola egyik legfontosabb szövegévé váló gondolatmenet bontja ki azt az alaptézist, mely jelen összefüggésben különösen releváns: a tömegkultúra „felvilágosodás”, mégpedig a tömegek manipuláció révén történő becsapása. A kultúripar koncepciójának továbbgondolását követtük az új zene filozófiájának gondolkörében, melyet Adorno a 40-es évek végén dolgoz ki. A fejezet lezárásaként a poszthumusz *Esztétikai elmélet* művészetkoncepcióját rekonstruáltuk, kiemelve néhány, a tömegkultúrára vonatkozó megfontolást.

Összegzőképpen azt mondhatjuk, Adorno differenciált művészetkoncepciójának tárgyalása arra a nehézségre vezetett, hogy Horkheimer és Adorno a populáris művészet termékeit lényegileg csak negatívra jellemzik. A művészet igényes koncepciója felől nézve minden olyan művészet, mely a fennálló renddel nem állít szembe, csak stabilizálja azt. Ahogy a *Minima Moralia* reflexiójában láttuk, még a magában vett esztétikai tetszés is elmarasztalást kap, mivel nem emel szót a valóság bestialitása ellen. Az áttekintett koncepció problémája ennek értelmében nem abban rejlik, hogy a művészetről nem ad igényes és differenciált elképzelést, hanem az, hogy az elsődlegesen szórakozást célzó termékek értelmezésében túl erős előfeltevésekre épít. Ha olyan koncepciót találunk, mely a szórakozást jobban el tudja fogalmilag helyezni, miközben megtartja a művészet differenciált fogalmát,

akkor azzal a Frankfurti Iskola álláspontjának termékeny korrekciójához jutunk. A következő fejezet feladata annak kimutatása, hogy Hannah Arendt gondolkodása ilyen koncepciót kínál.

3. fejezet. Hannah Arendt: Művészet és szórakozás

Nem magától értetődő lépés, hogy Hannah Arendt gondolkodását művészetelméleti összefüggésbe helyezzük, mivel legfeltűnőbb súlypontjai nem esztétikai és művészetfilozófiai kérdések körében találhatók. A művészet elemzése nem állt gondolati törekvéseinek középpontjában, sokkal inkább foglalkoztatta a politikai tér és uralom, a nyilvános cselekvés vizsgálata. Gondolatmenetünkben az ad különös jelentőséget álláspontjának, hogy a tömegtársadalom keretei között próbál úgy számot adni a művészet sajátosságáról, hogy egyúttal a szórakozás, a feloldódó időöltés jogosultságát is elméleti szinten ismeri el. Ezzel az alapgondolattal Arendt – aki egyébként magánemberként nem rokonszenvezett Adornóval – termékeny kiegészítését nyújtja a Frankfurter Iskola megközelítésének, mely fogalmilag nem képes kezelni a szórakozás jelenségét. Jelen fejezet feladata ennek az elképzelésnek a kibontása, melyhez egyúttal a filozófusnő gondolkodásának kereteit is vázlatosan tárgyalnunk kell.

Arendt gondolkodásának alapvonalait politikafilozófiai és kordiagnosztikai megközelítésének összefüggésében elemezzük. Elsőként a totalitarizmus kordiagnózissá kitágított leírását követjük (3.1), majd az ehhez kapcsolódó hagyománytörés elképzelését tekintjük át (3.2). Egy további lépésben Arendt „politikai antropológiájának” három alapfogalmát, a munka, az előállítás és a cselekvés megkülönböztetését vesszük szemügyre (3.3), melynek keretében a műalkotás határhelyzetét kell részletesebben bemutatnunk (3.4). Végül a művészet és szórakozás fogalmi elkülönítését dolgozzuk ki, ami gondolatmenetünk szempontjából alapvető jelentőségű (3.5). Kezdjük a totalitarizmus elemzésével!

3.1 Totalitarizmus mint kordiagnózis

A totalitarizmus gyökerei című terjedelmes kötet Hannah Arendtet nemzetközileg ismertté tette, jóllehet a könyv tartalmával kapcsolatban kezdettől fogva bizonytalanságok adódtak. A bonyolultan szerkesztett mű fő témája az imperializmus jelensége és az ahhoz kapcsolódó totális uralom, ahol imperializmuson a fejlett kapitalizmus tizenkilencedik századi formáját érti, amelyben bizonyos tényezők a modern kor sajátosan problematikus jellegét mutatják meg, előrevetítve annak politikai csődjét. Arendt célja így a fejlett kapitalizmus genealógiája, s jóllehet a mű tárgya nem kifejezetten a modernség leírása, mégis azt mondhatjuk, Arendt egy meghatározott nézőpontból nagyjában-egészében a modernitás problémáival foglalkozik.

Törekvése nem a teljes modernség tárgyalása, mivel a totális uralom elemzésének kiindulópontja már a kérdés irányával meghatározott perspektívába állítja a modernséget. A totális uralom jelenségét saját kora alapvetően meghatározó és radikális újdonságának látja, s ezt a jelenséget hivatott érthetővé tenni a fejlett kapitalizmusként értett imperializmus elemzése.

A huszadik század e mérvadó újdonságát az jellemzi, hogy értelmezéséhez nem nyújtanak fogódzkodót a meglévő morális és politikai kategóriák: „A totalitarizmus eredetisége rettenetes, nem azért, mert valamilyen új „eszme” jelent meg a világban, hanem mert maguk a tettei minden hagyományunkkal szakítanak”.⁴⁴⁷ A modernség genealógiájának ösztönzője tehát a szembesülés a totális uralom megrendítő jelenségével, amely újszerűségéből adódóan új hozzáállást követel meg a történelemtől, mivel annak meg kell tanulnia „fogódzkodók nélkül gondolkodni”.⁴⁴⁸ Már itt megjelenik az a fordulat, amelyet a későbbi művek az európai szellemi hagyományok radikális válságának jelzésére fognak használni, jóllehet ebben az összefüggésben a formula még pusztán a totális uralom újszerűségét, hagyományos eszközökkel való megragadhatatlanságát hangsúlyozza.

A könyv több lényeges gondolatot megfogalmaz, amely a *Vita activa*ban külön kifejtés nélkül, kész tényként bukkan fel, ahogy például a gazdaság újkori eluralkodásának gondolata. A *Vita activa* mégsem tekinthető a totalitarizmus-elemzés direkt folytatásának és függvényének, ugyanis a kétségtelen tematikus átfedések ellenére a *Vita activa* elvi programja nagyobb igényű. Még ha olyan benyomásunk is támadna, hogy a VA a tevékenységek megkülönböztetését eleve egy történetfilozófiai, pontosabban hanyatlástörténeti sémára tekintettel fejti ki, amely szerint az értelmes, célját magában hordozó cselekvést viaszszorítja az önálló dinamikát mutató, elszabaduló gazdasági tevékenység, akkor is döntő, hogy a kifejtett megkülönböztetések értelmesek maradnak a modernség leírásától függetlenül. Amilyen nyilvánvalóan nincs kifejtett cselekvésmélet a totalitarizmus-könyvben, ugyanolyan világosan találhatók fontos közös témák, jóllehet ezek leginkább a modernség elemzését érintik, így például a saját dinamikára szert tevő gazdaság kialakulása, a közös érzék meggyengülése, valamint a társadalmi szféra létrejövele. Hasonlóképpen hiányzik a

⁴⁴⁷ EIU, 309-10. Ld. Poizat megjegyzését: „a totalitarizmus olyan eseményt képez, amely minden gondolati kategóriánkat felforgatta. [...] Olyan pontra jutunk, ahol hiányoznak a szavak és a fogalmak. A közvetlen háború utáni időszak ebben az értelemben két korszak között függő idő lenne, rés múlt és jövő között: egy „nulladik év” vagy egy abszolút kezdet.” (Poizat 2003, 30)

⁴⁴⁸ EU, 35.

totalitarizmus tárgyalásából, néhány utalástól eltekintve,⁴⁴⁹ Arendt sajátos hatalomfogalmának körvonalazása.

A totalitarizmus-könyv magában véve is rejt értelmezési nehézséget, mivel nem világos, hogyan lehet egymáshoz illeszteni a három nagy tematikus részt, az antiszemitizmus, az imperializmus és a totalitarizmus elemzését. Túl a tematikus egység problémáján meg kell említeni, hogy a mű vitathatatlan eredetisége mellett is nehezen elhelyezhető és besorolható. Ahogy egyik értelmezője megjegyzi, hogy

„a megállapodott diszciplináris módszertanok álláspontjáról nézve Arendt műve nehezen besorolható, miközben sok szabályt megszeg. Szisztematikusan túl nagyratörő és túlságosan értelmező ahhoz, hogy szigorúan történeti leírás legyen; túl adomázó, narratív és ideografikus, hogy társadalomtudománynak lehessen tekinteni, és jóllehet elevensége és stílusjegyei a politikai újságíráshoz közelítik, túl filozofikus ahhoz, hogy a széles közönség számára hozzáférhető legyen.”⁴⁵⁰

Bárhogy álljon is a tematikus egység és a diszciplináris besorolhatóság kérdése, az érvelés vezérmotívumát az a tézis alkotja, hogy az új uralomformát képező huszadik századi totalitarizmus kialakulása a tizenkilencedik századi imperializmusnak, pontosabban az utóbbi lényegét alkotó „terjeszkedés kedvéért való terjeszkedésnek” köszönhető.⁴⁵¹ Arendt mindazonáltal nem determinisztikusan szemléli ezt a folyamatot, mivel egyrészt meggyőződése, hogy a történelem menetében újra és újra szerepet játszanak kontingens tényezők és a cselekvők spontaneitása,⁴⁵² másrészt alapvetően félrevezetőnek találja a kauzalitás fogalmát a történeti tudományokban. Nézete szerint a kauzalitásba vetett hit voltaképpen tagadja a történeti tudományok sajátos tárgyát, amit csak leplez, ha olyan általános kategóriákat alkalmazunk az események folyamatára, mint kihívás és válasz,

⁴⁴⁹ Ld. például: „Gyakran megfigyelték, hogy a terror csak olyan embereket kerít hatalmába, akik el vannak szigetelve egymástól; ezért minden önkényuralmi kormányzatnak legelőször arra van gondja, hogy megteremtse ezt az elszigeteltséget. ... Ez az izoláció úgyszólván totalitarizmus előtti; megkülönböztető jegye a tehetetlenség, a hatalom ugyanis mindig az együtt, „összhangban” (Burke) cselekvő emberek sajátja. Az egymástól elszigetelt emberek eleve hatalom nélküliek.” (TGY 594)

⁴⁵⁰ Ld. Benhabib 1996, 63. A történészek körében Arendt vitatott szerző. A totalitarizmus-könyv értelmezése szempontjából meggyőző Canovan javaslata: „Arendt leírása a totalitarizmusról, hevesen vitatott első megjelenése óta, természetesen sebezhető kritikus ellenvetések által, különösen Németország és a Szovjetunió történészei részéről. A politikai elmélet nézőpontjából mindazonáltal az ilyen ellenvetések kevésbé nyomósak, mivel [...] ő kevésbé történelmet akart írni, mint inkább saját kora politikai lehetőségeinek és veszélyeinek modelljét akarta bemutatni.” (Canovan 1992, 60)

⁴⁵¹ „A totalitarizmus történeti magyarázatában az imperializmus áll a középpontban” (Brunkhorst 1999, 54). Brunkhorst utal arra is, hogy Arendt az imperializmus döntő jellemzőjét, az „önállósodó, minden határt elsőpró tökefelhalmozódás tézisé” Rosa Luxemburgtól veszi át” (uo.). Ugyanakkor Antonia Grunenberg szerint Lenin és Luxemburg elképzelésétől eltérően nem veszi alapul „a fejlődés vélt végpontját, a kapitalizmus összeomlását, ami aztán – esetleg kényszer hatására – forradalomhoz vezetne” (Grunenberg 2003, 65).

⁴⁵² Grunenberg 2003, 60.

általános trendeket keresünk.⁴⁵³ Ezen túlmenően egy helyen pontosabban kifejti a totalitarizmus-könyv címében szereplő igényt is, amennyiben elhatárolja a totalitarizmus „gyökereit” az „okoktól”:

„Az elemek önmagukban nem okoznak semmit. Csak akkor és csakis akkor válnak események gyökereivé, amikor hirtelen kikristályosodnak egy rögzített és meghatározott formává. Magának az eseménynek a fénye tesz bennünket képessé arra, hogy megkülönböztessük a saját konkrét elemeit a végtelen számú lehetőségtől, s ugyanennek a fénynek kell visszavezetnie bennünket ezeknek az elemeknek a mindig sötét és többértelmű múltjába. Ebben az értelemben jogosan beszélhetünk a totalitarizmus vagy bármilyen más történelmi esemény gyökereiről”.⁴⁵⁴

A történelmi események ilyen szemlélete feltűnően hasonlít Walter Benjamin „eredetre” vonatkozó elgondolásaira. Arendt sorait tekinthetjük Benjamin egy sokatmondó hasonlatát magyarázó megjegyzésnek is: „Az eredetnek, bár teljességgel történeti kategória, még sincs semmi közös vonása a keletkezéssel. Az eredettel kapcsolatban szó sincs a származott dolog létrejövéséről, inkább a létrejövésből és elmúlásból származóról. Az eredet a létrejövés folyamatában helyezkedik el örvény gyanánt, és ritmikájába rántja be a keletkezés anyagát”.⁴⁵⁵ Arendt törekvése ennek alapján a totalitarizmus eredetének megragadása, egy olyan konstelláció feltárása, ami nem tekinthető genetikusan levezetésnek.

A gondolatmenet elejét képező antiszemitizmus-elemzés láthatóvá teszi a nemzetállam hanyatlásának folyamatát, amely Arendt megítélésében egyedül lett volna képes olyan intézményes kereteket alkotni, amelyek gátat vethetnek az imperializmus terjeszkedésének. A hódítás gyakorlatát elvi szinten a rasszizmus igazolta, s eközben olyan közösségképet vázolt fel, amely feleslegessé teszi a politikai közösség és azzal együtt az állampolgárság gondolatát. A filozófus a tizenkilencedik századi imperializmust az egyre jobban uralkodóvá váló gazdasági tevékenység kibontakozásának tekinti, s fő törekvését az öncélú terjeszkedésben és a korlátozás nélküli tökefelhalmozásban látja. Ez a mozgatóerő aláásta a nemzetállam önkorlátozó szerkezetét, és előrevetítette a globális hódítás minden korláton túllépő célját. A globális hódítás, s egyúttal az imperializmus lényegét is Arendt „a terjeszkedés a terjeszkedés kedvéért” formulával ragadja meg.⁴⁵⁶ „Semmi nem jellemzőbb a hatalmi politikára az imperialisztikus korban, mint az a körülmény, hogy már nem lokalizálható, behatárolt és ezért megjósolható célokat követtek, amelyek a nemzeti érdeket alkottak, hanem képesek voltak a

⁴⁵³ EIU 388f.

⁴⁵⁴ EIU, 325.

⁴⁵⁵ Benjamin 1980, 218.

⁴⁵⁶ EU, 222.

hatalomra és még több hatalomra való korlátlan törekvésben bejárni és feldúlni az egész földgolyót, meghatározott nemzetileg vagy területileg előrajzolt célkitűzés és így megíósolható irány nélkül”.⁴⁵⁷ A nemzetállam hanyatlásával fellazulnak a nyilvános világ stabil határai, ami kapóra jön az imperializmusnak ahhoz, hogy minél jobban tudjon terjeszkedni és nyereséget termelni, s így az imperializmus előkészíti a terepet olyan politikai mozgalmak számára, amelyek a hódítást és az állampolgárság elképzelését leváltó nemzeti identitást állítják középpontba.

Az imperializmus terjeszkedésének egyik hatását Arendt abban látja, hogy európaiak szembekerültek más kontinensek esetenként jóval fejletlenebb népeivel, s ebből messzemenően a saját faji felsőbbrendűségük megerősödése bontakozott ki. A filozófusnő azt állítja, írja Antonia Grunenberg, hogy az európai polgárság az imperialista rablóhadjáratokat abban a hitben folytatja, egy politikai missziót visz végbe, a fehér faj felsőbbrendűségének misszióját.⁴⁵⁸ Európaiak nagy tömegei számára önértelmezésük fő bázisát faji és etnikai kategóriák képezik, keveredve azzal, amit Arendt „törzsi nacionalizmus”-nak nevez Közép- és Kelet-Európában. Ebben az összefüggésben kell értelmezni az antiszemitizmus sajátosan modern jelenségét is. A hagyományos antiszemitizmustól eltérően a modern antiszemitizmus furcsa jellemzője, hogy célja nyilvánvalóan áldozatai megsemmisítése, miközben ez teljesen céltalan, hiszen az áldozatok nem követtek el semmit, megsemmisítésük semmilyen szempontból nem „hasznos”. A modern antiszemitizmus újdonságát az alkotja, hogy vezetői már nem hercegek, vallási vezetők vagy miniszterelnökök, hanem olyan mozgalmak, amelyek propagandájukban az államot azonosítják a zsidókkal, és ezért el akarják pusztítani.⁴⁵⁹

Az imperializmus és rasszizmus Arendt elemzésében szükséges, de nem elégséges feltételei a totalitárius uralomnak: ehhez még be kellett következnie a megszokott fennálló politikai intézmények legitimációvesztésének nagy európai tömegek körében. A legitimációvesztés elsősorban abból eredt, hogy az európai polgárság gátlástalanul kihasználta a politikai intézményeket saját gazdasági érdekében vagy esetenként gazdasági osztályérdekek szolgálatában. Mindez azt eredményezte, hogy az állampolgárság fogalma és tartalma teljesen elvékonyodott és hiteltelené vált.

Ezen túlmenően Arendt az osztálytársadalom hanyatlását diagnosztizálja: az osztályok szerint tagolt társadalom helyére a tömegek lépnek, ahol ezek fő jellemzője, hogy nincsenek érdekeik, hanem teljesen alárendelik magukat egy vezérnek vagy mozgalomnak:

⁴⁵⁷ Uo., 211.

⁴⁵⁸ Grunenberg 2003, 66.

⁴⁵⁹ Grunenberg 2003, 64.

„A ’tömegek’ kifejezés csak abban az esetben alkalmazható, ha olyan emberekről van szó, akik pusztán számszerűségük miatt vagy közömbösségük okán – esetleg e kettő kombinációja folytán – nem integrálhatók politikai pártokba, helyi önkormányzatokba, szakmai szövetségekbe vagy szakszervezetekbe. Potenciálisan minden országban léteznek az ilyen értelemben vett tömegek, és ezek alkotják a többséget – ama semleges, politikailag közönyös emberek sokaságát, akik egyetlen pártba sem lépnek be, és szinte sohasem mennek el szavazni”.⁴⁶⁰

A tömegtársadalom megítélésébe bizonyosan belejátszik Arendt tanárának, Karl Jaspersnek a markánsan negatív megítélése. Jaspers szerint a tömeg „azzal fenyegeti az embert, hogy elmerül a retorikában és a „mi mindannyian” nyüzsgésében, melynek őszintétlen ereje mégis semmiként foszlik szét. A tagozódott tömeg is szellemtelen és embertelen. E tömeg – létezés egzisztencia nélkül (Dasein ohne Existenz). Babona hit nélkül. Mindent eltaposhat, tendenciájában semmilyen nagyságot és önállóságot nem tűr, de az embereket úgy tenyészt, hogy hangyává váljanak”.⁴⁶¹

Arendt alapvető meggyőződése, hogy a náci és a sztálinista rezsimek a politikai uralom egészen új, precedens nélküli formáját jelentik. Radikális újdonsága többek között abban mutatkozik meg, hogy a totális uralom nem a türannikus uralkodók új megjelenésformája, akik szemében a terror csak hathatós eszköz volt a hatalom megőrzésére. A totalitárius rendszerben a terror nem pusztán eszköz, hanem annak lényegét alkotja, s ez veti fel a kérdést, hogyan jutott hatalomra és hogyan lehetett egyáltalán lehetséges efféle uralom az európai kultúrában. Az első kérdésre a választ Arendt szerint a totalitarizmus fő vonzereje adja meg, ami ideológiájában rejlik, mely átfogó értelmet ad a politikai rendszernek, s egyben a történelem menetének mélyebb értelmét, hajtóerejét is tükrözi. A történelem két alapvető formában jelenik meg, egyrészt az osztályharcok egymásutánjaként, másrészt a fajok fennmaradásért folytatott küzdelmeként. Erre alapozva egyebek mellett könnyedén át lehetett lépni a pusztán emberi törvényeket, szerződéseket is. Egyik értelmezője szerint a könyv legfontosabb tézise úgy fogalmazható meg, hogy a totális uralom nem más, mint államtalánított politika: belső és külső, nép- és államszuverenitás megsemmisítése.⁴⁶²

Az efféle veszélyekkel összefüggésben hangsúlyozza a totalitarizmus-könyv újra és újra az állampolgárság jelentőségét. Végzetes következményekkel jár, ha a polgári felelősséget, az állampolgári feladatokat – jogokat, szabadságokat, intézményeket – átengedik

⁴⁶⁰ TGY, 381.

⁴⁶¹ Jaspers 1932, 37.

⁴⁶² Brunkhorst 1999, 53.

másoknak, mivel amikor a nyilvános világot másokra, más csoportokra bízzák, akkor az mindig űrt hagy maga után, ahova benyomulhatnak a kulturális barbárság erői. Az európai zsidóság Arendt számára olyan kisebbség, amely elfogadta, hogy elvágják a nyilvánosságtól, ezzel elidegenedett a világtól, s így mindent elvesztett.

A totális uralom mint államforma újdonságát Arendt arra alapozza, hogy az értelmezhetetlen törvényes uralom és türannikus-törvénytelen uralom ellentéte alapján: „Ha nem akarjuk azt mondani, hogy a totalitárius kormányzás előzmények nélküli, azt is mondhatjuk, hogy éppen azt az alternatívát robbantatta fel, amelyre a kormányzati formák lényegének mindenfajta meghatározását alapozták a politikai filozófiában: a törvényes és törvénytelen kormányzat, az önkényes és legitim hatalom alternatíváját”.⁴⁶³ A totális uralom, szemben a türannosz önkényuralmával, nem önkényes, mivel a „történelem törvényszerűségének” vagy a „természet jogának” ideológiájára támaszkodik. Voltaképpen lényegét Arendt szerint a terror alkotja.⁴⁶⁴ A terror célja nem egyszerűen félelemkeltés, hanem minden spontaneitás felszámolása: „Akik totális uralomra törnek, azoknak a spontaneitás mindazon formáit meg kell semmisíteniük, amelyeket az individualitás pusztá létezése mindig magával hoz, és még magánjellegű formáikban is üldöznie kell őket, bármily politikamentesek és ártatlanok legyenek is. A totalitárius állam „mintapolgára” a pavlovi kutya, a legelemibb reakciókra korlátozott emberpéldány, az a reakcióköteg, amely mindenkor megsemmisíthető és azonosan viselkedő más reakciókötegekkel helyettesíthető. Az ilyen polgár táborokon kívül csak tökéletlen formában hozható létre”.⁴⁶⁵

Ennek a sajátos hatalmi berendezkedésnek következményeként alakul ki az egyén elhagyatottsága, ami különösen fogékonnyá teszi a politikai befolyásolásra: Az alattvalók közti feltételek egyenlősége „nem elegendő a totalitárius uralom számára, mivel ez többé-kevésbé érintetlenül hagy bizonyos közösségi kapcsolatokat az alattvalók között, például a családi kötelékeket vagy a közös kulturális érdeklődést. Ha a totalitarizmus komolyan veszi saját céljait, akkor el kell jutnia ahhoz a ponthoz, amikor szükségessé válik „egyszer és mindenkorra véget vetni a sakkjáték semlegességének”, vagyis mindenféle tevékenység autonóm létezésének. Az, aki „a sakk kedvéért szeret sakkozni (és ez likvidátora szemében ugyanolyan, mintha a l’art pour l’art híve volna)”, még nem teljesen atomizált elem a tömegtársadalomnak; a totalitarizmus egyik alapfeltétele viszont a tömegtársadalom

⁴⁶³ TGY, 578.

⁴⁶⁴ Uo., 582.

⁴⁶⁵ Uo., 548.

tökéletesen heterogén egyformasága”.⁴⁶⁶ Arendt a német változatban kibontja a sakkjáték poénját:

„A totalitárius uralkodó számára a sakkjáték és a művészet tevékenységei teljesen azonos szinten állnak; mindkettőben egy dolog beszívja az embert, és ezért nem teljesen uralható [...] A sakkjátékost embertársával még mindig összekapcsolja a tábla, mely az ellenfeleket egymástól elválasztja és egyúttal össze is köti őket, mivel egy számukra közös világ darabját alkotja. Csak ahol ezt a közös világot teljesen lerombolták, és egy minden összefüggést nélkülöző társadalmi massa keletkezett, melynek heterogén egyformasága nem pusztán izolált, de önmagukra és semmi másra visszavetett egyénekből áll, ott tudja a totális uralom teljes hatalmát kifejtetni”.⁴⁶⁷

A fentieket Arendt nem úgy érti, hogy a tömegek alkotta társadalom szükségképpen vezérelvű, hanem úgy, hogy mivel a tömegekből hiányoznak a tartósabb szerkezetet kölcsönző érdekviszonyok, ezért az ilyen társadalom fogékonyabb a vezérelvű irányításra. A tömegek előtérbe kerülése nem lenne lehetséges a propaganda és ideológia közreműködése nélkül, mivel ezek segítségével a totális uralomra törő vezetők egy fiktív világot teremtenek, amely helyébe lép a saját egyéni tapasztalatnak. Ezen a ponton válik jelentőssé Arendt szemében a józan ész hanyatlása, hiszen a megítélés képességének semlegesítése teszi lehetővé, hogy saját tapasztalatok helyére az ideológia által bemutatott összefüggés lépjen. Az ideológia mindazonáltal nem nélkülözi teljesen a tapasztalati alapot, hiszen azzal az igénnyel lép fel, hogy ismeri „a történelem kulcsát vagy a világrejtély megoldását”, vagy tisztában van „a rejtett, mindent irányító törvényekkel, amelyek a természet és az ember életének folyamatait szabályozzák”.⁴⁶⁸

3.2 Hagyománytörés

A művészet és átfogóbban a kultúra megítélésének arendti perspektívájához szorosan hozzátartozik a hagyomány megtörésének gondolata, melynek két aspektusát is megkülönböztethetjük Arendtnél. Egyrészt a totális uralom jelenségével kapcsolatban említettük a katasztrófaperspektívát, melyet a filozófusnő egyértelműen a hagyomány érvénytelenedéseként fogalmaz meg. Másrészt Arendt modernításelemzésének fontos eleme

⁴⁶⁶ Uo., 393.

⁴⁶⁷ EUTH, 522-3.

⁴⁶⁸ Uo., 268.

az a körülmény, hogy az újkorra jellemző elidegenedés a világtól nem hagyja érintetlenül a modernitás tradícióhoz fűződő viszonyát sem, amennyiben gondolkodásmódját minden hagyománytól tudatosan elkülöníti és vele szembeállítja.

A hagyomány megtörésének gondolatát Arendt nem tárgyalja részletesen, jóllehet a modernség alapvető mozzanatának tartja. A modern korhoz való viszony minden esetben elválaszthatatlan a hagyomány kérdésétől, hiszen a modernitás önértelmezése általában kiemelt vonatkoztatási pontként tekint a hagyományra. A modernség alapvető nehézségét látja abban, hogy bármiféle tradíció érvénytelenné vált számára. Arendt többször hangsúlyozza nyomatékosan, hogy korunkra a tradícióhoz való viszony nem tekinthető magától értetődően folytonosnak, s ennyiben a mi gondolkodásunk – a már a totalitarizmus-könyvben is látott fordulattal – csak „fogódzkodók nélkül” lehetséges. Korunk jellemzőjévé vált, hogy nem lehet a hagyományra támaszkodni, mert az elveszítette magától értetődő érvényességét. Arendt hagyományon azt a „múlton végighúzódó vezérfonalat” érti, „melyhez a világ és saját tapasztalata megértéséhez akarva-akaratlan minden új nemzedék kötődik”.⁴⁶⁹ A hagyomány kríziseként leírt helyzetnek mindazonáltal kedvező aspektusát pillantja meg abban, hogy lehetővé válik egy megváltozott viszonyulás a hagyomány szövegeihez: „a hagyomány fonala megszakadt, s magunknak kell felfedezni a múltat – vagyis úgy kell a régi szerzőket olvasnunk, mintha előttünk soha senki nem olvasta volna őket”.⁴⁷⁰ A gondolkodás lehetőségeit tekintve határozottan képviseli azt az alapvető meggyőződést, hogy a gondolati hagyomány feldolgozása nélkül minden gondolkodás talajtalan.

A hagyománytörés gondolatát Arendt főleg kisebb esszéiben dolgozza ki, és a tizenkilencedik század olyan prominens gondolkodóihoz rendeli hozzá, mint Marx, Nietzsche, Kierkegaard, jóllehet e filozófusok gondolkodásában a tradíció megszakadását másként-másként értelmezi. Ugyanakkor ez a törés nyilvánvalóan a modernség jellemzője lehet, mégpedig a társadalmi kérdésétől függetlenül, amelynek megjelenésével a VA hozzá összefüggésbe. A megrendülő hagyomány nem más, mint a politikai filozófia Platónról Marxig húzódó tradíciója, kezdve azzal, hogy Platón közös emberi világunk dolgait, nézeteit a barlang hasonlatban tévedésnek nyilvánítja, egészen addig a marxi gondolatig, hogy a filozófia feladata ezen emberi világ megváltoztatása: „A Nyugat történelmének folytonosságát

⁴⁶⁹ MJK, 33. Arendt ezt a hagyományértelmezést a római kor fejleményének tartja, s hozzáfűzi: „Manapság a hagyományt néha lényegében romantikus fogalomnak tekintik, pedig a romantika nem tett egyebet, mint hogy a 19. század egyik vitapontjává tette a hagyomány kérdését; s a múlt dicsőítése csupán ama pillanat kiemelésére szolgált, melyben a modern korszak oly mértékben készült megváltoztatni a világot és az általános körülményeket, hogy a hagyományba vetett magától értetődő bizalom többé már nem volt lehetséges.” (MJK, 33-4)

⁴⁷⁰ Uo., 211.

megtörte a totalitárius uralom kétségtelen ténye, mely példa nélkülisége folytán nem érthető meg a politikai gondolkodás megszokott kategóriáin keresztül, és amelynek „büntettei” nem ítéltetők meg a hagyományos erkölcsi normák szerint. [...] A hagyományunkban beállott törés ma már kész tény”.⁴⁷¹

A szöveghely mutatja a hagyománytörés kétértelműségét Arendtnél: a modernitás értelemszerűen magával hozza a hagyomány jelentőségvesztését, mindazonáltal a hagyomány teljes érvénytelenedése a totalitarizmus következménye. A diagnózis világos előképe Walter Benjamin leírása a tapasztalataink érvénytelenségéről, melyet Benjamin még az I. világháborúra vonatkoztat.⁴⁷² A tradíció megtörése alakítja ki azt a szituációt, ahol „fogódzkodók nélkül” kell gondolkodni, ami előrevetíti az ítélőerő vizsgálatát Arendt életművének késői szakaszában, ahol e képesség az önálló politikai ítéletalkotás forrásaként tesz szert jelentőségre. A hagyomány legalapvetőbb teljesítménye, hogy szétválogat és neveket ad, mutatja, hogy hol és mi értékes, s ennek következtében a sajátos emberi folytonossággal is kapcsolatban van: „ha nincs hagyomány [...], akkor úgy tűnik, nincs áthagyományozott időbeli folytonosság, s ebből következően, emberi szemszögből nézve, mintha nem volna sem múlt, sem jövő, csak a világ örökös körforgása és élőlényeiének biológiai ciklusai”.⁴⁷³ A fogódzkodók nélküli gondolkodást egyes értelmezők a posztmodern gondolkodással hozzák összefüggésbe.⁴⁷⁴ A hozzárendelés legalapvetőbb nehézsége abban áll, hogy a kapaszkodók nélküli gondolkodás nem az egység, ész uralmát akarja megtörni a hagyományban, hanem az egész hagyomány radikális kérdésességét akarja konstatálni. A hagyomány megtörése továbbá, ahogy Albrecht Wellmer felhívja rá a figyelmet, Arendtet a liberalizmussal rokonítja. Kritikai megjegyzései dacára Arendt egyetért a liberalizmussal annak tudatosításában, hogy a tradíció ereje a modernitás beköszöntével visszavonhatatlanul megtört.⁴⁷⁵

A hagyomány megkérdőjeleződése mindazonáltal nem kizárólag negatív folyamat. Arendt a múlthoz való megváltozott viszonyban jelentkező előnyöket akarja szemléltetni a „rejtett zsidó tradíció” felmutatásával, amelyet olyan szerzők alkotnak, mint Kafka, Heine, Rahel Varnhagen, s akik közös vonása, hogy minden hagyomány és kultúra kérdésessé vált számukra. A rejtett zsidó tradícióban jelentős, új embereszményt fedez fel, amelynek jellemzője a kritikus viszony minden eleve adott hagyományhoz és normához. A rejtett

⁴⁷¹ Uo., 34.

⁴⁷² Ld. Benjamin „Tapasztalat és szegénység” című tanulmányát (Benjamin 1980).

⁴⁷³ MJK, 13.

⁴⁷⁴ Großmann 1997, 220.

⁴⁷⁵ Wellmer 2000, 225.

tradíció nem az uralkodó kultúrához tartozik, hanem olyan elfeledett töredékekből áll, amelyeket csak a hagyomány szál ellenében való értelmezésével lehet felfedezni.⁴⁷⁶ Bárhogyan álljon is a dolog a tradícióhoz való viszony konkrét részleteivel, ennek alapja a múlt és jövő szakadékaként értett jelen, ami a múlt széttöredezéséből és a jelen eljelentéktelenedéséből ered. A modern kor alapjellemzője Arendt meggyőződése szerint az, hogy minden generáció mindent előről kezd, s így a tradíció állandó lerombolása miatt nincs eligazító példa és tekintély. A jelen döntő mértékben rá van utalva arra, hogy megkísérelje visszaszerezni a múltat, hiszen a jelenlegi életnek csak így képes értelmet adni. Arendt a múlthoz való viszony metaforájával, a gyöngyhalász képével egyúttal jelzi, hogy nem a hagyomány és a múlt egészében vett felértékeléséről van szó, hiszen nem a tengerfenék, hanem a gyöngy számít. Ennek következménye, hogy a sajátos értelemben vett hagyomány elvesztése nem jelenti a múlt elvesztését, mivel a kettő nem azonos, „amint azt egyrészt a hagyomány, másrészt a haladás hívei el akarják velünk hitetni”.⁴⁷⁷

A világ folytonosságának aspektusát Arendt olyan részletkérdések elemzésében is érvényesíti, mint amilyen a nevelés problémája. Erre vonatkozó alapvető megfontolása, hogy a nevelés során a szülők a gyerekeket egyúttal abba a világba is bevezetik, melynek fenntartását a nevelés folyamata eleve szolgálja: „A nevelésben mindkettőért, a gyermek életéért és fejlődéséért, s a világ folytonosságáért is felelősséget vállalnak. [...] a világ is védelemre szorul a minden újabb nemzedékkel rá zúduló jövevények áradatával és pusztításával szemben”.⁴⁷⁸ Arendt voltaképpen a fenntartása a modern tömegtársadalom viszonyaival kapcsolatban az, hogy nincs olyan instancia vagy tényező, amely a világ védelmét, s ezzel valamiféle folytonosságát biztosítaná. A diagnózis előfeltevése, hogy az instabil világ valójában nem világ, és a permanensen, egyre gyorsuló ütemben változó világ már nem világ abban az értelemben, hogy értelmet és keretet tud adni az emberi létezésnek, ami Arendt feltevése értelmében fő funkciója lenne.

Meg kell említeni ebben az összefüggésben, hogy elemzéseiben a tekintély fogalmát is sajátosan értelmezi, amennyiben szembeállítja mind az erőszakos kényszerrel, mind az érveken alapuló meggyőzéssel.⁴⁷⁹ Arendt megítélése annyiban szokatlan, hogy egyáltalán nem szabja feltételként annak beláthatóságát, amit a tekintély képvisel, pedig ezt a tekintély

⁴⁷⁶ Nordmann 1994, 18.

⁴⁷⁷ MJK, 102.

⁴⁷⁸ Uo., 193.

⁴⁷⁹ Uo., 102.

jelenségével rokonszenvezők gyakran megkövetelik.⁴⁸⁰ „A tekintély [...] lehet egyes személyek tulajdonsága is, [...] és tartozhat egy hivatalhoz is [...]. Ismertetőjegye a kétely nélküli elismerés azok részéről, akiktől engedelmességet követelnek; sem kényszerítésre, sem meggyőzésre nincs szüksége”.⁴⁸¹ Arendt példája világossá teszi, hogy a gyermekével szemben érvekre hivatkozó apa már nem tekintélyre hagyatkozik, hanem demokratikusan jár el. Értelmezése szokatlansága pontosan azzal magyarázható, hogy a tekintély jelensége mint a folytonosság, a stabilitás forrása, s ennél fogva a tekintély eltűnése mint korok diszkontinuitása érdekes számára. A tekintély tipikusan konzervatív témája tehát Arendtnél világosan nem tekintélytisztelettel kapcsolatos, hanem azzal, amire az utal, nevezetesen a megőrzésre, stabilitásra.

3.3. Munka, előállítás, cselekvés

Arendt gondolkodása szorosan kapcsolódik a nyilvános tér és a cselekvés sajátosan értelmezett fogalmához, ahol a cselekvés a tevékenységek megkülönböztetésébe tagozódik. E felosztás keretében a *vita activa*, a gyakorlati-közéleti élet tényezőiként a munkát, az előállítást és a cselekvést különíti el.⁴⁸² A tevékenységek megkülönböztetésének politikaelméleti jelentősége abból ered, hogy Arendt meggyőződése szerint összefüggnek az emberi létezés különböző területeivel, szféráival, melyekhez értelmükénél fogva hozzá vannak rendelve. E területek egyike a nyilvános tér, amelyhez a politika lényegileg kapcsolódik, s így a politika elhatárolhatósága részben azon múlik, mennyire lehet az emberi létezés területeit elhatárolni. Ezen túlmenően, Arendt gondolkodásában a cselekvés alkotja a kitüntetett értelemben vett politikai dimenziót, s így a politika értelmezése nagymértékben összefügg a tevékenységek tipológiájával.

Rögtön le kell szögeznünk, hogy Arendt cselekvésfogalma egyrészt több, egymástól független értelemmel bír, másrészt szűkebb jelentésű, mint általában véve a cselekvés

⁴⁸⁰ Mint például Hans-Georg Gadamer, akinél a következőket olvashatjuk: „az, amit a tekintély mond, nem értelmetlen önkény, hanem elvileg belátható. Ebben áll annak a tekintélynek a lényege, melyre a nevelő, az előljáró vagy a szakértő támaszkodik.” (Gadamer 2003, 314) Ld. ehhez Olay 2007, 144-48.

⁴⁸¹ MG, 46.

⁴⁸² Akad olyan elemző, aki szerint Arendtnél ugyanúgy nincs kidolgozva politikai filozófia, mint ahogy azt ő Kantnál megállapítja, s ez a cselekvés előreláthatatlanságával függ össze (Nordmann 1994, 109-110). Ezzel az értelmezéssel szemben hangsúlyozni kell, hogy egyrészt Arendtnél világosabban téma a politika, másrészt önmagában a cselekvés előreláthatatlanságából még nem következne az elmélet lezárhatatlansága, ez csak egy sajátos politikaértelmezés feltételezésével adódik. Arendt esetében inkább arról van szó, hogy az általános elveket megfogalmazó politikai elmélet nem léphet a konkrét helyzetértékelésen alapuló cselekvés helyébe.

kifejezés használata. A cselekvés (és megfelelői nagy világnyelvekben) mai használatban jelenthet bármiféle aktivitást, tevékenységet, és már azzal, hogy szembeállítja munkával és előállítással, Arendt leszűkíti a cselekvést. Értelmezői gyakran emlegetik ezt a trichotómiát, miközben ritkán kísérlik meg, hogy plauzibilitását alaposan megvizsgálják. Gyakran csak annyit rögzítenek, hogy találhatunk nem egyértelműen besorolható tevékenységeket, ami viszont nem segít sokat a megkülönböztetések alapjainak tisztázása nélkül. Több értelmezés pedig megelégszik azzal, hogy rögzíti a cselekvés primátusát a másik két tevékenységformával, a munkával és az előállítással szemben.⁴⁸³ Érthető ez az eljárás, amennyiben könnyű úgy vélni, Arendt politikával kapcsolatos mondandójának kifejtéséhez nagy vonalakban ez is elég. Ezzel mindazonáltal figyelmen kívül hagyjuk azt az ellenvetést, hogy esetleg a cselekvés nem különböztethető meg a munkától és előállítástól, ami viszont ahhoz vezetne, hogy a cselekvés Arendt-féle hozzárendelése a politikához, politikai térhez semmitmondóvá válna.

Nyilvánvalóan feltehető továbbá az a kérdés, hogy munka és előállítás elhatárolása tartható-e, illetve, hogy ez jár-e bármilyen következménnyel a politika elemzésére nézve. Figyelemre méltó körülmény, hogy Arendt két döntő támpontja a tevékenységek elemzésében, Arisztotelész és Heidegger, nem adnak alapot munka és előállítás megkülönböztetésére.⁴⁸⁴ Maga Arendt is hangsúlyozza, hogy a munkára vonatkozó elemzéseiben elsősorban Marx gondolkodását nem tudta figyelmen kívül hagyni.⁴⁸⁵ Az utalás viszont nem tisztázza a marxi fejtegetések helyiértékét, s így kézenfekvően felmerül egy olyan értelmezési lehetőség is, hogy a munka és az előállítás megkülönböztetése nem magukból a jelenségekből, hanem más motívumokból származik. Az alábbiakban azt mutatjuk ki, hogy valóban így áll a dolog és a tevékenységek felosztását alapjában véve a tartósság, a maradandóság szempontja irányítja, s ennek a szempontnak az eredete nem a tevékenységek immanens vizsgálata, hanem az emberi létezés alapvető mulandósága.⁴⁸⁶

⁴⁸³ Ld. például Canovan, Heuer. Kivétel ez alól Benhabib és Höffe. Előbbi szövé teszi, hogy az arendti értelemben vett munka csak a háztartási munka, s ehhez kapcsolódóan bírálja a privát és a nyilvános szembeállítást (135ff.). Höffe pedig a megkülönböztetéseket tartja elégtelennek: „Amiket a *Vita activa* szép tisztán elválaszt, a munka szféráját az előállításétól és a cselekvésétől, azok az életben sokféleképpen átjárhatják egymást, a művész életében nem másként, mint a politikai és a tudomány életében.” (Höffe 1993, 23)

⁴⁸⁴ Téves az a néhány értelmezőnél megtalálható jellemzés (pl. Bakan 1979, 49), mely szerint munka, előállítás és cselekvés megkülönböztetése Arendtnél Arisztotelészre vezethető vissza, mivel egyrészt Arisztotelésznél nincs megfelelője a munkának, pontosabban nem különböztet meg munkát és előállítást, másrészt más a megkülönböztetés alapja.

⁴⁸⁵ VA, 98.

⁴⁸⁶ Ricœur akaratlanul is megerősíti ezt, amikor azt állítja, hogy az időbelisége különbözteti meg a cselekvést a munkától és az előállítástól: „A munka elemésződik a fogyasztásban, a mű tovább akar fennmaradni, mint halandó alkotója, a cselekvés pedig egyszerűen folytatódni akar.” (Ricœur 2000, 631)

Arendt szerint az emberi élet lényegi vonása a maradandóságra törekvés, amely révén a mulandó élet különböző formákban próbálja meghaladni saját illanékonyosságát, s ezek közé tartozik az előállítás és különösen a cselekvés. Gondolatmenete így annak az elképzelésnek egy változatát dolgozza ki, amely szerint az emberi létezés magában hordoz egy konfliktust, amelynek a megoldására tett kísérlet áthatja az emberi létezést. Lényeges mozzanata Arendt elképzelésének, hogy valóban csak a megoldás kísérletéről van szó, mivel az emberi létezés nem tudja sikeresen meghaladni saját végességét. A *Vita activa* 3. paragrafusa vázolja, hogy a görög gondolkodásmód számára az ember az egyetlen mulandó lény a halhatatlan kozmoszban, s ezáltal kap meghatározó jelentőséget a saját halandóság, aminek következtében felértékelődnek a lehetőségek annak meghaladására. Arendt egyéb gondolatmeneteiben egy ilyen törekvés meglétét felhasználja érvelésében és nem korlátozza a görög világlátásra, amiből kitűnik, hogy a tartósságra törekvést az emberi létezés általános jellemzőjének tekinti. A tartósság tehát nem eredeti és kizárólagosan politikai elv, hanem inkább az emberi élet szerkezetéből ered, s a politika jelentősége abban áll, hogy az ember számára lehetséges maradandóságnak és halhatatlanságnak bizonyos tulajdonságai a politika területére utalnak. Ezért jogosult Arendt álláspontja kapcsán *politikai egzisztencializmus*ról beszélni, s így gondolkodását annak az alaptézisnek a fényében vizsgáljuk, hogy azt meghatározza az emberi élet szerkezetének háttérben álló koncepciója.⁴⁸⁷

Meg kell említeni, hogy az állandóság, a maradandóság Arendt számára egy másik fontos tematikus összefüggésben, nevezetesen a modernitás kritikai elemzésében is mérvadó szerepet játszik. Diagnózisa értelmében ugyanis a modern kor alapjellemezője, hogy minden állandóságot felszámol, amennyiben mindent folyamattá változtat. Látni fogjuk, hogy a modernitás bírálata előfeltételezi a tevékenységformák állandóság alapján értelmezett megkülönböztetését, s ennyiben a modernitás-kritika összefügg az emberi élet szerkezeti leírásával. Az alábbiakban elsőként a nyilvános cselekvés vezérlő szempontját fejtjük ki, s csak ezután térünk rá a szűkebb értelemben vett politikai dimenzióra és a modernitás elemzésére.

A tevékenységek tipológiájával kapcsolatban elsőként az tisztázandó, hogy valójában miket is különít el Arendt, és mi a megkülönböztetésük alapjául szolgáló szempont, azaz, minek az a esetei a munka, az előállítás és a cselekvés. A programadó megnevezésként

⁴⁸⁷ Jelen összefüggésben egzisztencializmuson olyan gondolkodást értek, amelynek alapvető rétegét az élet élésének, mégpedig az egyéni emberi élet élésének leírása alkotja. Érdekesen egészíti ki mindezt, ahogy Arendt első gondolati élményeit egy Gerschom Scholemnek írt nyílt levélben megfogalmazza: „Nem tartozom azokhoz az „értelmiségiekhez”, akik a német baloldarról jöttek. [...] Marx jelentőségét csak nagyon későn ismertem fel, mert fiatal koromban sem a történelem, sem a politika nem érdekelt. Ha valahonnan egyáltalán „jöttem”, akkor a német filozófiából.” (IWV, 29) Ld. Arendt egzisztencializmusának kérdésköréhez részletesen Olay 2008.

használt „vita activa” kifejezés nem ad pontos választ erre, mert a felosztásból, mint Arendt maga hangsúlyozza, kimarad a gondolkodás tevékenysége, valamint hasonlóképpen, fűzhetjük hozzá, a szellemi vagy értelmi tevékenységek is. Ráadásul maga a vita activa kifejezés az életformák Arisztotelész által kidolgozott hierarchiájára utal, amelynek viszont Arendt elképzelésében nincs párhuzama. Arisztotelésztől eltérően itt nincs szó életformák értékelő besorolásáról, ahogy az a kérdés sem merül fel, amit az életforma kifejezés jelez, azaz hogy mi köré lehet egyáltalán életet építeni, mi lehet egy élet súlypontja. Ugyanakkor Arisztotelésznél az életformahierarchia nem a tevékenység típusainak leírását, hanem a rájuk épülő életforma értékelését érinti, amit Arendt ugyan szintén tárgyal, ám nem a tevékenységtipológia keretén belül. Amit Arisztotelész gyakorlati életformának nevez (*bios politikos*), és közéleti, politikai tevékenységet ért rajta, az leginkább még Arendt cselekvésfogalmának felelne meg.

Bonyolítja a helyzetet, hogy Arendt a munkát, az előállítást és a cselekvést hozzárendeli az emberi élet három alapvető adottságához.⁴⁸⁸ Ilyen alapfeltétel egyrészt az élet a biológiai életfolyamat értelmében véve, másrészt az, hogy az emberi létezés rá van utalva a tárgyiségra mint tartós tárgyak alkotta világszerűségre, s végül a harmadik alapfeltételt az emberi lények pluralitása alkotja. Így viszont kézenfekvő a felvetés, hogy munka, előállítás, cselekvés nem a tevékenységek felosztása, hanem az „emberi létezés alapvető aspektusai”.⁴⁸⁹ Arendt gondolatmenetéből később kiderül, hogy a három jelenség nem azonos értelemben alapfeltétele az emberi létezésnek, hiszen míg a munka az életfolyamat fenntartásaként elengedhetetlen feltétel, a cselekvés mint a cselekvő megmutatkozása annak feltétele, hogy az életnek legyen valamilyen célja, értéke, tartalma. Vizsgáljuk meg első lépésként munka és előállítás distinkcióját.

Arendt meghatározása szerint a munka az életfolyamat fenntartásához tartozik, míg az előállítás létrehoz valamilyen tárgyi eredményt. Ki kell emelni, hogy számára a létrehozás legfontosabb jellegzetessége az, hogy a létrehozott eredmény valamilyen tartós tárgy. A munka és az előállítás e megkülönböztetése feszültségben van a szokásos nyelvhasználattal, hiszen szokásos értelemben az előállítás lehet a munka egyik alosztala. Arendt szembeállításának alapvető nehézsége, hogy pusztán a tevékenységek külső szempontból történő leírása alapján nem különíthetők el világosan. Ez a belátás hiányzik az Arendtről szóló

⁴⁸⁸ VA, 1.§.

⁴⁸⁹ Uo., 12.

irodalom nagy részében, az értelmezők alapjában véve nem kérdőjelezik meg a megkülönböztetést, legfeljebb rámutatnak nehezen besorolható esetekre.⁴⁹⁰

A nehézség úgy világítható meg, ha szemügyre vesszük az előállítás meghatározását. Arendt első ránézésre előállítás és cselekvés Arisztotelészről származó nevezetes megkülönböztetését idézi fel, de egy lényeges ponton eltér attól: az előállítás arisztotelészi elemzésében, nem játszik szerepet az előállítandó termék tartóssága. Mind Platón, mind Arisztotelész számára az döntő, hogy az előállításban valamiféle tudás testesül meg, mégpedig nyilvánvalóan függetlenül attól, hogy az előállított végtermék tartós vagy sem, önálló létező vagy sem.⁴⁹¹ Jól szemlélteti mindezt az orvos Arisztotelész által gyakran említett példája, akinek tevékenysége nem önállóan létező és fennmaradó dologra, hanem az ontológiailag tekintve önállóan egészségre irányul. Arendt számára az előállítás döntő meghatározása egy tárgyi világ létrehozása, amellyel a lényegileg elmúlásként létező emberi életfolyamat először hoz létre olyasmit, ami nála magánál tartósabb. A munka viszont nem szerkezetében tér el az előállítástól, hanem abban, hogy végterméke – pl. a megsütött kenyér – fogyasztás tárgya, s ezért többé-kevésbé romlandó: „éppen az a munka ismertetőjegye, hogy semmi objektíve megragadhatót nem hagy maga után, hogy fáradozása eredményét rögtön újra elfogyasztják, és az csak nagyon kissé marad tovább fenn, mint ő maga”.⁴⁹²

Munka és előállítás megkülönböztetésének problematikus jellege abból származik, hogy Arendt nem teszi fel kellő súllyal azt a kérdést, hogy vajon nem eshetnek-e egybe ezek a

⁴⁹⁰ A különben érdekes értelmezést adó Villa például így ír erről: „Nem lehet nem meglepődni azon a magabiztosságon, amellyel Arendt megkülönböztetéseit megteszi. A munka, előállítás és cselekvés leíró fogalmi elkülönítése a *The Human Condition*-ben nem hagy teret a zavar vagy összemosás számára: mindegyik tevékenység a másik kettővel éles ellentétben jelenik meg.” (Villa 1996, 18) Hasonlóan: Seitz (2002, 83-89). Kivételt képez Rüdiger Bubner, aki utal arra, hogy problematikus Arendt hivatkozása praxis és poieszisz antik megkülönböztetésére: Arendt „az újkor vonatkozásában bevezetett egy további felosztást, amelynek szükségessége a cselekvéseméletben nem világos. A ’tevékeny élet’ gyakorlati ideáljával szemben egyrészt a munka, másrészt az előállítás jelenik meg, amelyekhez egyenként az *Animal laborans* és a *Homo faber* típusai vannak hozzárendelve. Itt nyilvánvalóan egzisztenciafilozófiai motívumok játszanak közre, amelyek Marxra válaszolnának, és egy túlzó értelmezés következik belőlük.” (Bubner 1982, 66) Kétségtelen viszont, hogy Benhabib megjegyzi, Arendt megkülönböztetéseit gyakran támadták vele rokonszenvező gondolkodók is: „sok későbbi értelmező, még olyanok is, akik rokonszenveztek művével, [...] törekedtek kimutatni, hogy az a mód, ahogy különbségeket tett, gyakran inkább összezavarta, mint megvilágította a szóban forgó jelenségeket.” (Benhabib 1996, 123) Ezt a túl általános megjegyzést Benhabib viszont visszavezeti Arendt egy a továbbiakban még tárgyalandó gondolatára, mely szerint minden tevékenységtípusnak van egy sajátos „helye”.

⁴⁹¹ Platónhoz ld. Gorgiasz 503D: „Ahogyan az összes többi mesterember is lelki szemeit az elkészítendő műre függeszti, és nem találmokra választja ki eszközeit, hanem annak érdekében, hogy műve, amin dolgozik, megfelelő alakot nyerjen. Tekintsd például a festőt, a házépítőt, a hajóácsot vagy más mesterembert tetszésed szerint, s látni fogod, hogy mindegyikük bizonyos rendben helyez el minden részletet, hozzáilleszti a másikkhoz, összehangolja őket, s így áll elő a mű mint összefüggő, rendezett, szép egész. S a többi mesteremberhez hasonlóan az imént említett mesterek, a testedzők és az orvosok is szép rendet teremtenek az ő művükben, a testben”. Arisztotelész pedig úgy gondolja, hogy az építő szaktudás az épületben van, azzal együtt keletkezik és létezik (Met. 1050a28f.) Wolfgang Wieland adott Platón ideatánáról olyan átfogó értelmezést, melynek alaptézise szerint az ideák ismerete sajátos, nem állításformájú tudásként értelmezhető (Wieland, 1982).

⁴⁹² VA, 11§.

tevékenységek. Adam Smith koncepciójának tárgyalása közben ugyan ő maga utal arra, hogy az előállítás munkává válik, ha termékeit nem tartós dologként, hanem eleven munkaerő eredményeként tekintjük,⁴⁹³ mégsem tekinti ezt elégséges indoknak a distinkció felülvizsgálatára vagy gondosabb megfogalmazására. Az utalás jelzi azt a lehetőséget, hogy a megkülönböztetés szemléletmód függvénye, s így kérdés, egyáltalán értelmes marad-e. Értelmezésünk szerint az, amit Arendt el akar határolni, nem más, mint a közvetlen szükségletek kielégítése és az életfenntartás kényszerétől mentes tevékenységek. Ennek a különbségnek viszont nem felel meg minden további nélkül a romlandó és tartós termékek előállítása közötti különbség. A megélhetésként végzett munka szempontjából egyszerűen nem releváns az előállítandó termék tartóssága.

Arendt jellemzése ráadásul néha félrevezető. Leírásában az előállítás meghatározó jegye, hogy egy produktumra, termékre irányul, míg a munka a szükségletek kielégítéséhez kapcsolódik. Ez azt sugallja, hogy a munka szükségletek közvetlen kielégítését jelenti, mondjuk gyümölcs szedését, és hasonlókat. Nyilvánvalóan vannak olyan alapszükségletek, amelyek kielégítését nem tudjuk elhárítani. Ezeket a szükségleteket ki lehet elégíteni közvetlenül, illetve lehet olyan tevékenységet folytatni, amely közvetve célozza a szükségletek kielégítését, ahol utóbbihoz tartozik mindenfajta pénzkereset. Mármost Arendt munkameghatározása a szükségletek közvetlen kielégítésére nézve triviális, a közvetett szükségletkielégítésre nézve viszont túl keveset mond. Pontosabban fogalmazva, a közvetett szükségletkielégítés – túl azon, hogy feltételez bizonyos közvetítő viszonyokat (csere- és/vagy pénzkereskedelmet) – lehet előállítás, sőt kézenfekvő, hogy az legyen. Elsősorban azért kézenfekvő, mert az előállítás képessége, ahogy ezt már a platóni Szókratész hangsúlyozza, olyan tudást feltételez, amelyet meg kell szerezni, s így nincs eleve mindenkinek a birtokában. A megtanulható tudás vezet olyan teljesítményekhez, amelyek más számára hasznosak, s ez azon alapszik, hogy olyan teljesítményekről van szó, amelyekben elvileg helyettesíteni tudjuk egymást.

Az előállítás, hasonlóan a munkához, értelmét tekintve nagymértékben mentes individuális vonásoktól. Kézenfekvő kivételt jelentenek ez alól a műalkotások, amire még vissza kell térnünk. Mindez viszont nem azt jelenti, hogy ne lehetne individuális vonásokat azonosítani egyes személyek munka- és előállításfolyamataiban, hanem azt, hogy az ilyen vonások háttérben maradnak az egyforma teljesítményekhez és termékekhez képest. Túl a közvetlen és közvetett szükségletkielégítés meghatározásának nehézségén, mind a munkához,

⁴⁹³ Uo.

mind az előállításához szükséges valamilyen tudás, sőt, Arendt utal arra is, hogy minden tevékenység igényel begyakorlást, tanulást.⁴⁹⁴ Az angol kiadás szövegében szereplő „labor” kifejezés fárasztó kétértelmű munkát jelent, s Arendt céloz arra, hogy az európai nyelvekben a „munka” megfelelői fáradságot, fájdalmakat jelentenek, s erre a nyelvhasználatban rejlő különbségre úgy hivatkozik, mint ami tartalmilag alátámasztja elgondolását.⁴⁹⁵ Világos viszont, hogy ennek nincs köze a romlandó és tartós termékek előállításának megkülönböztetéséhez. Az eddigieket tehát úgy foglalhatjuk össze, hogy a tevékenységek leírása a külső megfigyelő nézőpontjából nem képes világos különbséget tenni munka és előállítás között, amennyiben nem tudja elválasztani a közvetlen és a közvetett szükségletkielégítés jelenségét. Arendt megkülönböztetése munka és előállítás között legfeljebb a tevékenykedő személy perspektívájából tartható fenn, ami úgy világítható meg, hogy felelevenítjük Arisztotelész distinkcióját előállítás és cselekvés között. Utóbbira azért is szükség van, mert továbbvezet az arendti cselekvésfogalom tisztázásához.

A tevékenységben megnyilvánuló tudástól függetlenül Arendt számára szemmel láthatóan Arisztotelész megkülönböztetése volt mérvadó, aki a tevékenységeket a céljukhoz való viszonyuk alapján határozta el egymástól. Arisztotelész kiindulópontja az a Platónnál megtalálható gondolat, hogy az emberi cselekvés teleologikus szerkezetű: minden cselekvés valamilyen célt követ, amit a cselekvő jónak tart.⁴⁹⁶ Egyes tevékenységeknek mármost olyasmi a célja, ami elkülöníthető magától a tevékenységtől, egy végeredmény, valamiféle mű, produktum (*erga tina*), amelynek létrehozására a tevékenység irányul, míg más tevékenységek célja magukban a tevékenységekben található és nem választható el tőlük. Arisztotelész előállításnak nevezi az előbbi, és cselekvésnek az utóbbit (*poiésisz – praxisz*).⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Uo.

⁴⁹⁵ „Az európai nyelvekben minden szó a „munkára” [...] eredetileg 'fáradalmat' jelent, egy kellemetlenséget és fájdalmat okozó testi erőfeszítés értelmében, és a szülési fájdalmakat is jelentik” (VA, 428).

⁴⁹⁶ A *Nikomakhoszi etika* elején ez így hangzik: „Minden cselekvés és minden vizsgálódás, de éppúgy minden cselekvés és elhatározás is, nyilván valami jóra irányul” (1094a1-2). Günter Figal hívja fel a figyelmet arra, hogy az *Állam* című dialógusban, sőt, már a *Gorgiaszban* megtalálható a jó teleologikus felfogása, ahogy Arisztotelész később kidolgozza azt (Figal 1998, 146).

⁴⁹⁷ Arisztotelész megkülönböztetését többen vitatták, így például Márkus György és Steiger Kornél is. Márkus három ellenvetést tesz: 1) a praxis definíciója ellentmond az emberi cselekvések (tág értelemben) specifikus jellegének - azzal, hogy minden cselekvés másvalaminek a céljából történik; 2) a konkrét példák túl eltérőek, s még fontosabb, hogy bizonyos tevékenységek a mindenkori kontextus függvényében hol cselekvésnek, hol előállításnak számítanak; 3) a praxis legmagasabb formája a kontemplatív élet (biosz theorétikosz), de ez ellentmond annak, hogy a theoria mindenütt szemben áll a praxissal (Márkus 1998, 38 ff.) A harmadik ellenvetés félreértés: a kontemplatív életforma nem úgy esete a cselekvésnek, mint az érzékelés. Egyszerűen azt jelenti, hogy az elméleti vizsgálódás a túlsúlyos ebben az életvezetésben. A második ellenvetés nem veszi fontolóra azt a lehetőséget, hogy a cselekvő nézőpontjából lehet különbséget találni cselekvés és előállítás között. Steiger úgy látja, Arisztotelész végső soron helytelenül állítja mereven szembe a létrehozást és a cselekvést: „A változni képes dolgokra irányuló emberi tevékenység két aspektusból vizsgálható: morálisan és technikailag. A technikai

Arisztotelész szellemében Arendtnél a munka és az előállítás olyan célra irányulnak, amely rajtuk kívül található, ezzel szemben a cselekvés célja önmagában van, eltér viszont tőle abban, hogy nála szűkebb a cselekvés fogalma, mivel Arisztotelésznél más „öncélú” tevékenységek is ide tartoznak (játék, szórakozás).⁴⁹⁸ A cselekvést Arendt nem is az öncélú jelleggel határozza meg, hanem olyan tevékenységet nevez így, amely által a cselekvő a maga sajátosságában „megmutatkozik”, azaz megmutatkozik mint ez-és-ez az ember a maga egyszerűségében, szemben másokkal.⁴⁹⁹ A meghatározás érthetővé teszi a cselekvés szoros kapcsolatát a pluralitás alapfeltételével, hiszen csak akkor van értelme, ha az egyes emberek kellő mértékben különböznek, azaz ha minden egyes ember szigorú értelemben egyszeri.

Mindazonáltal ezzel a meghatározással kapcsolatban is felmerül a tudás kérdése, hiszen a cselekvőt megnyilvánító tettek, mint például tanácsban beszédet tartani, bátran harcolni, kiállni egy ügyért, tudásnak nevezhető teljesítményeket tartalmaznak. Ugyanezen okból felvethető az is, hogy beszédet mondani, harcolni egyaránt lehetnek előállítások és cselekvések arendti értelemben, legalábbis egy külső nézőpontból tekintve. Ezt az ellenvetést⁵⁰⁰ úgy lehet megválaszolni, hogy a megkülönböztetést a cselekvő álláspontjára vonatkoztatjuk, s innen nézve tulajdonítunk más-más értelmet nekik. Már Arisztotelésznél is csak így lehet elkülöníteni a szórakozásból és a pénzkereset céljából történő favágást. Feltehető továbbá ismét a kérdés, vajon a cselekvés fenti meghatározása kellő alapot nyújt-e tevékenységek egy fajtájának elkülönítéséhez, hiszen azt lehetne ellene felhozni, hogy minden tevékenységben megmutatkozik a tevékenység végzője. Ez az ellenvetés azonban nem veszi

vizsgálat azt veszi szemügyre, milyen hatással van a tett a külvilágra; a morális azt, milyen hatással van a tett a tevékeny ember morális habitusára. Ha a hajókormányos a viharban helytáll és nehéz körülmények ellenére kikötőbe viszi a hajót, akkor technikailag a jó partotérést „alkotta meg”, morális szempontból pedig bátran cselekedett.” (Steiger 1987, 141) Steiger ezzel azonban csak azt mondja ki, hogy a cselekvésnek mindig van képességszerű komponense, de önmagában még nem cáfolja, hogy értelmes a cselekvés és az előállítás arisztotelészi megkülönböztetése.

⁴⁹⁸ „A harmadik tevékenységmód, a cselekvés esetében Arendtet Arisztotelész praxis-fogalma inspirálta, mégis meghökken még egy arisztotelianus is. Arisztotelésznél praxis-jellege van a látásnak, szemben a megfigyeléssel vagy örködéssel, más módon a sétálásnak, szemben a célorientált haladásnak; másféle módon „cselekszik”, aki bátran cselekszik. Nem utolsósorban praxis-jellege van a gondolkodásnak, ami ellentmond a kedvelt „elmélet-gyakorlat” ellentétnek.” (Höffe 1993, 18-9)

⁴⁹⁹ Érthetetlen, miért marginalizálja Michael Th. Greven az arendti cselekvésfogalomnak ezt a dimenzióját: „Még ha alkalmanként jelzi is a cselekvés más dimenzióit, Hannah Arendt életművében elsősorban arról a lehetőségről, azokról a határokról vagy akár arról a jelenkorban veszélyeztetett vagy korlátozott lehetőségről beszél, hogy politikailag cselekedjünk.” (Greven 2003, 119).

⁵⁰⁰ Benhabibnál a következő formában szerepel ez a fenntartás: „Arendt kísérleteire, hogy megkülönböztesse az emberi tevékenység olyan típusait, mint munka, előállítás és cselekvés, [...] vonatkozik egy tipikus ellenvetés: kimutatják, hogy bármilyen komplex emberi tevékenységet, gyári munkától könyvírásig, egy étel megfőzéséig, nem tekinthetünk egyszerűen egyetlen tevékenységtípus esetének. [...] Ha emberi tevékenységeket bonyolult társadalmi viszonyoknak tekintünk, és megfelelően összefüggésben vizsgáljuk, akkor ami egy tevékenységtípusnak tűnik, arról kiderülhet, hogy egy másik; vagy ugyanaz a tevékenység lehet esete több tevékenységtípusnak.” (Benhabib 1996, 131)

figyelembe, hogy egyes tevékenységek nyilvánvalóan inkább, mások kevésbé mutatják meg a cselekvőt.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy Arendt megkülönböztetése a *vita activa* belül nem nyújtja a tevékenységek olyan felosztását, amely külső megfigyelő számára is hozzáférhető különbségek alapján hajtható végre, sokkal inkább a tevékenységek cselekvő számára lehetséges értelmét, motivációját próbálja differenciálni. Fel kell továbbá hívni a figyelmet arra, hogy munka és előállítás elhatárolhatósága alprobléma Arendt gondolatmenetében, hiszen alapvető célja a politikai tevékenység elkülönítése, s ez még akkor sem válik kérdésessé, ha nem tudja problémamentesen elválasztani a munkát és az előállítást.⁵⁰¹ A munka és az előállítás esetében ráadásul olyasmiről van szó, ami meggyőződése szerint nem ad módot a személyes Kicsoda, a saját identitás kibontakoztatására.

Arendt gondolati programja céljából a cselekvés fogalmának kibontására van leginkább szüksége.⁵⁰² Jelen összefüggésünkben viszont az előállítás egyik sajátos esetét kell szemügyre vennünk, mégpedig a műalkotás létrehozását. Az előállítás elemzése során kitértünk arra, hogy az emberkéz alkotta termékek alapvető vonása Arendt számára tartósságuk, aminek révén megmaradó, emberi világot képesek alkotni az emberek számára. Az előállítás termékei továbbá nem fejezik ki, nem „mutatják meg” létrehozójukat, mivel ez a vonás a cselekvésnek van fenntartva. Ezzel a megfontolással a műalkotás feszegeti az arendti kategória határait, mivel nehéznek tűnik a cselekvésre jellemző önmegmutatkozás mozzanatát kikapcsolni a műalkotás leírásából. Arendt a *Vita activa* 23. paragrafusában teszi ezt meg, mely „A világ állandósága és a műalkotás” címet viseli, s jó kiindulópontot nyújt a művészet arendti tárgyalásához. Ezután vesszük szemügyre azokat a kisebb esszéket, melyek a művészet sajátos teljesítményét részletesebben veszik tekintetbe.

Arendt kiinduló megfontolása, hogy a művészet tartós alkotások létrehozásával a világnak mint az emberi létezés sajátos terepének a megalkotója. Ahogy korábban láttuk, a világ az egyes életfolyamatokon túlmutató értelemösszefüggés, amely otthont, keretet adhat az egyéni életnek. Arendt a műalkotások két vonását emeli ki: egyrészt nincs hasznuk, másrészt felcserélhetetlenül egyediek. Abból, hogy nincs hasznuk, egyben az is következik, hogy nem „használjuk” őket, sőt eltávolítjuk használati, cselekvési összefüggésektől. Arendt kiemeli, hogy a műalkotások nem merültek feledésbe akkor sem, amikor leváltak kultikus

⁵⁰¹ Más kérdés, hogy tarthatatlannak bizonyulhatnak olyan Arendttől származó kritikai megfontolások, melyek építenek erre a megkülönböztetésre: „Arendt alapvető kritikája Marxszal szemben az, hogy Marx elmosza munka és előállítás megkülönböztetését.” (Benhabib 1996, 132)

⁵⁰² Ld. ehhez Arendt-könyvemet (Olay 2008).

vagy mágikus funkciójukról, s ennyiben nem oldódnak fel ilyen célú használatukban. Következésképpen a műalkotások az ember alkotta dolgok közül a legtartósabbak, ezért a legvilágiabbak. A művek tartósságában a világ tartóssága izolált tisztaságban mutatkozik meg.

A művészet kitüntetett szerepére Arendt több összefüggésben kitér. Egyrészt a művészet artikulál olyan tapasztalatokat, melyeket nélküle csak diffúz módon átélnénk, de nem rögzítenénk. A forradalom-könyvben mellékes megjegyzésként a művészet hasonló nagyra értékelését találjuk: „az emlékezet kincsesházát költők a tartják fenn és vigyázzák, akiknek az a dolguk, hogy megtalálják és létrehozzák azokat a szavakat, amelyekből élünk”.⁵⁰³ Másrészt a művész olyan tárgyak létrehozója, amelyekben az egyes civilizációkat életető szellem mutatkozik meg, és amelyek tartósan hozzáférhetőek az utókor számára (MJK, 207). Ezeknek a vonásoknak a szemügyre vételéhez térjünk át a művészet arendti tárgyalására, mégpedig a szórakozással szembeállítva.

3.4 Művészet és szórakozás

Művészet és szórakozás megkülönböztetése Hannah Arendt gondolkodásában azzal a döntő előnnyel párosul, hogy nincs alapvetően értékelő hangsúlya a két jelenség megkülönböztetésének, ami a Frankfurti Iskola elgondolásában megoldhatatlan probléma. Az emberi tevékenységek fentebb kifejtett differenciálásából következően Arendt a művészetet és a szórakozást az emberi létezés két különböző dimenziójához tudja rendelni, mégpedig utóbbit az életfolyamathoz, előbbit pedig a világhoz, az emberkéz alkotta dolgok összességéhez. Függetlenül attól, hogy felvethető, a megkülönböztetéshez társul valamilyen értékelő mellékjelentés – az életfolyamat és a szellemi orientáció szembeállítását lehet hierarchikusnak tekinteni –, ezzel Arendt mindenképpen elismeri a szórakozást a jogos szükségletek egyikének.⁵⁰⁴

A szórakozás fogalma azonban értelmezésre szorul, hiszen azt az ellenvetést lehetne tenni, hogy a művészetet nem lehet a szórakozással szembeállítani, mivel a művészet is a szórakozás egyik formája. A műalkotások szemlélése, hallgatása, befogadása örömet okoz, és

⁵⁰³ F, 366.

⁵⁰⁴ Almási a „rekreáció” igényéről beszél az átlagember szükségletei között, melyet csak a művészeti szféra tud kielégíteni. A „mindennapi munka utáni szellemi-lelki újrateremtődés” igényével sem a klasszikus, sem az avantgárd paradigma nem számol. „De ez az igény többet is szeretne: legalábbis képzeletbeli vigasztalást és kárpótlást a mindennapos frusztrációkért – a főnök gorombaságáért, amit le kell nyelni –, a karrier kudarcaiért, az élet és a munka monotonijáért. A populáris paradigma itt a leghatékonyabb” (Almási 1992, 18).

ebben nem különbözik egy szappanopera, egy hobbi, egy vidámpark vagy bármilyen más időtöltés okozta örömtől. Az első feladat tehát a szórakozás fogalmának legalább olyan mértékű kidolgozása, hogy elkülöníthető legyen a szórakozás öröme a műalkotás élvezetétől.

A fogalmi különbséggel kapcsolatban Leo Löwenthal pontosan fogalmaz meg egy olyan dilemmát, mely a modernitásban két ellentétes tendenciaként végig kíséri az itt felmerülő kérdéseket:

„az egyik oldalon az igenlő magatartás minden intézménnyel szemben, amely előreviszi az ember szocializációját, a másik oldalon az aggódás az ember szellemi és morális karakteréért, amely egyre inkább a szabadidő-tevékenység intézményes formáinak nivelláló nyomása alá kerül. – De túl a biológiai és materiális lét fenntartásából közvetlenül adódó követelményeken, a létfontosságú kérdés így hangzik: mit csináljon az ember életének azzal a részével, amelyet sem az alvás, sem a munka nem tölt ki? A kérdés, amely modern társadalmunk minden szociális és kulturális területén ma felvetődik: mit kezdünk magunkkal, amikor elegendő idő áll rendelkezésünkre?”⁵⁰⁵

Löwenthal utal egy képzeletbeli párbeszédre Montaigne és Pascal között a szórakozás mibenlétéről, mely vita mindmáig lezáratlan, mindkét oldalon képviselővel. Montaigne felmérve az ember helyzetét a középkori kultúra összeomlása után, elsősorban a magányosságot és elszigeteltséget, a feudális társadalom után kialakuló hitetlen világ új életviszonyait látja nyomasztó, feszültséggel teli közegnek. Kiútként a szórakozást ajánlotta, mivel az a sokféleség révén felszabadít és vigaszt nyújt. Löwenthal úgy értékeli Montaigne álláspontját, hogy ezzel a megközelítéssel bizonyos, modernnek tűnő kulcsfogalmak már a XVI. században felmerülnek, mindennek előtt a menekülés a valóságtól, szórakozás és „biztonságérzet”.⁵⁰⁶

A képzeletbeli vita másik résztvevője viszont pontosan ellentétes álláspontot fogalmaz meg. Ami Montaigne esetében a túlélést biztosítja, az Blaise Pascal számára önrombolás, állapítja meg Löwenthal a *Gondolatok* híres 139. paragrafusára hivatkozva. Löwenthal ugyanakkor nem bontja ki Pascal markánsan kritikus szórakozáskonceptióját. A francia filozófus ugyanis a szórakozás tágran értett fogalmát az unalomra adott kényszeres reakciónak tekinti, mellyel az egyén annak az elviselhetetlenségét igyekszik kikerülni, hogy „teljes nyugalomban [...] szenvedélyek, ügyek, szórakozás és tevékenység nélkül” maradjon.⁵⁰⁷ Amit szerinte ilyenkor elkerülni törekszünk, az a teljes tétlenség állapotában adódó

⁵⁰⁵ Löwenthal 1973, 30-31.

⁵⁰⁶ Uo., 31, 33.

⁵⁰⁷ Pascal 1983, 70, 139. §.

tapasztalat, melyben az ember „átérzi semmi voltát, elhagyatottságát, függőségét, tehetetlenségét, ürességét. Lelke mélyéről azonnal rátör az unalom, a gyászos hangulat, a szomorúság, a bánat, a bosszúság, a kétségbeesés”.⁵⁰⁸ Ahogyan Pavlovits Tamás felhívja rá a figyelmet, Pascal e koncepció keretében nagyon tágan értelmezi a szórakozást, és voltaképpen bármiféle cselekvést, akár munkavégzést is beleért.⁵⁰⁹ A szórakozás fogalmának pascali kitágítása viszont azt jelenti, hogy elképzelése nem segít a szórakozás számunkra releváns, szűkebb fogalmának tisztázásában, hiszen nem tudjuk elhatárolni még olyan, lényegileg más tevékenységektől sem, mint a munkavégzés.

Ugyanebből az okból nem használható igazán Pascal azon megfigyelése, mely jogosan állapítja meg, hogy a vadászatot nem a zsákmányért végezzük. Ezt ugyanis kézenfekvően lehetne magyarázni önmagukért végzett tevékenységek és végeredményükért végzett tevékenységek arisztotelészi megkülönböztetésével, azaz praxisz és poiésisz szembeállításával. Pascal viszont ezt a különbséget vagy észre, vagy figyelembe nem veszi, és a vadászatot fedőtevékenységnek tekinti, melynek célja, hogy elterelje gondolatainkat saját halálunk vagy nyomorúságaink óhatatlanul felmerülő képzeteiről:

„Akik pedig adják a filozófust, s azt hiszik, hogy embertársaik okatlanok, mert naphosszat hajszojják a nyulat, melyet eszükbe sem jutott volna pénzért megvenni, nem sokat tudnak az emberi természetről. Mert az a nyúl nem jelentene számukra védelmet a halál és nyomorúságaink gondolata ellen, a vadászat azonban – amely eltereli róla figyelmüket – védelmet nyújt ellene.”⁵¹⁰

Pascal ezzel azt sugallja, hogy az emberi figyelem óhatatlanul a saját halálra és nyomorúságokra terelődik, és ennek tudatos vagy tudattalan elkerülését jelentenék az öncélú tevékenységek. Saját végességünk és mulandóságunk egyensúlytalansági állapotát fedi tehát el bármilyen önmagáért végzett tevékenység. Túl azon a kérdésen, valóban automatikusan felmerül-e bennünk saját halálunk és nyomorúságaink, nyilvánvalóan nem jutunk Pascal megfontolásával használható megkülönböztetéshez az önmagukért végzett tevékenységek körén belül.

Pascal álláspontjának híres folytatását jelenti a későbbi diszkussziót alapvetően befolyásoló Rousseau. A D'Alembert-nek írt levél elején ezt olvashatjuk:

„a színielőadások a mulattatást szolgálják; s ha igaz is, hogy az embernek szüksége van szórakozásra, annyit legalább el fog ismerni Ön, hogy a szórakozás csak annyiban

⁵⁰⁸ Uo., 68, 131. §.

⁵⁰⁹ Pavlovits 2014, 174-5.

⁵¹⁰ Pascal 1983, 72.

megengedett, amennyiben nélkülözhetetlen, és minden felesleges mulatság kárt tesz egy olyan lényben, akinek az élete igen rövid és az ideje igen drága”.⁵¹¹

Rousseau alapvető ellenvetése szerint a szórakozásból hiányzik a hasznosság, amivel a felvilágosodás korának általános felfogásához kapcsolódik. Mindazonáltal, Pascalhoz hasonlóan, esetében is megmarad az a fogalmi tisztázatlanság, hogy a szórakozást csak az időtöltés jegyével képes jellemezni. A képzelt vita fogalmi hozadékát úgy összegezzük, hogy a szórakozás lényegéhez tartozik az idő kellemes eltöltése, amit mindazonáltal egy mélyebb, egzisztenciális értelemben még lehet negatíve értékelni, és önmagunk előli menekülésnek tekinteni.

A szórakozás témáját a huszadik században a tömegkultúra elméletei tárgyalták, elsősorban a populáris, a népszerűség szempontját keresve.⁵¹² Jól kivehető több szerzőnél az a törekvés, hogy a tömegesen fogyasztott szórakoztatóipari termékeket úgyszólván rehabilitálja: egyenlő elbánást igényelve a magaskultúra és a populáris kultúra termékei számára. Tartalmi meghatározásba viszont alig bocsátkoznak a szerzők, hiszen jól érzékelhetően túlságosan sokféle az, ami szórakoztathat. Ha egy pillantást vetünk az utóbbi évtizedek szórakozáselméleteire, akkor egyetérthetünk Marian Adolf megállapításával, aki szerint a vonatkozó, nem kielégítő elméletek a szórakozás „receptív minőségével” függnek össze, ami oda vezet, hogy nehéz körülhatárolni a jelenséget: „A szórakozásnak túl sok formája van. Egyúttal mindenütt jelen van”.⁵¹³

Arendt elméleti újdonsága a Frankfurti Iskolához képest két szempont alapján rögzíthető. Egyrészt felfedezi szórakozás és művészet igényének különbségét, másrészt a tömegkultúra termékeiről állítja, hogy azok felemésztik a magasművészet termékeit. Adorno perspektívája felől ezzel kapcsolatban felvethető az az ellenvetés, hogy Horkheimer és Adorno sem akarja leértékelni a szórakozást, mindössze arról van szó, hogy a fennálló viszonyok megváltoztatásának perspektívájából tárgyalják a tömegművészetet, és felhívják a figyelmet annak fennálló viszonyokat stabilizáló jellegére. Az ellenérv mindazonáltal eltakar egy fontos részletet Arendt megfontolásában: azzal, hogy a – szükségszerű – életfenntartáshoz és biológiai életfolyamathoz rendeli hozzá a szórakozást, már eleve elismeri jogosultságát egy meghatározott területen. Következésképpen az életfenntartás nem politizálható át teljesen, mivel félrevezető csak abból a szempontból vizsgálni, konzerválja-e a fennálló rendet.

⁵¹¹ Rousseau 1978, 332.

⁵¹² Maase 2019, 23-40, 74ff.

⁵¹³ Adolf 2006, 199.

Természetesen Arendt felől nézve is megfogalmazható egy szórakoztató művel kapcsolatban a kérdés, vajon a fennálló rendet igazolja, de szórakoztató funkciója nem merül ki ebben.

Fontosabb egy további ellenvetés, mely arra hivatkozhatna, hogy művészet és szórakozás szembeállítása messze nem Arendt újdonsága, hanem jóval korábban megtalálható – mondjuk, az alacsonyabb rétegek „művészetének” és a „magasművészet” ellentétének tárgyalásában. Másként fogalmazva: a szórakozás és a műélvezet szembeállítása sokkal korábbi, visszavezethető akár Horatius „Aut docere volunt aut delectare poetae” sorára, melyet dolgozatunk bevezetőjében idéztünk. Ezzel tartalmilag felmerül az a döntő kérdés, miként határozható meg a szórakozás oly módon, hogy érdemlegesen el lehessen határolni a műélvezettől. Még ha fontolóra is vesszük ennek az ellenvetésnek a jogosultságát, akkor is látnunk kell, hogy Arendt a sajátosan tömegtársadalmi viszonyok között veti fel műélvezet és szórakozás különbségét. Álláspontjának tisztázásához ezért nézzük, hogyan ragadja meg a tömegtársadalom összefüggésébe kerülő művészetet!

Hannah Arendt a huszadik század sajátos helyzetét tömegtársadalomként jellemzi. A német filozófusnő egyike az első gondolkodóknak, akik artikulálják az eltömegesedés jelenségét, mégpedig nem csak politikai értelemben, hanem a kultúra vonatkozásában is.⁵¹⁴ Szóhasználatában a tömegtársadalom döntő ismérve, hogy megszűnnek azok a lehetséges rétegek, ahova mindazok, akik bármilyen okból szemben állnak a társadalommal mint átfogó elvárások egyfajta rendszerével, vissza tudnának vonulni. Arendt szóhasználatában a „társadalom” (society, Gesellschaft) elősorban az anoním tömeg közvetítette elvárásrendszer, amely – Heidegger az-ember elemzése nyomán – veszélyezteti, hogy az egyén a tulajdonképpeni, saját életét élje. A fogalom értelmezésében a filozófusnő támaszkodik Jaspers – Kierkegaard által motivált – „tömeg”-fogalmára, mely elősorban az egyéni vonásaitól megfosztott, önálló gondolkodásra és ítéletalkotásra képtelen egyének sokaságát jelenti. Arendt a társadalom fogalmát implicit módon adja meg, amennyiben társadalmon olyasmit ért, amivel még szembeállíthatók más népességcsoportok, tehát a népesség foglalja magába a társadalmat: „Amíg maga a társadalom a népesség bizonyos osztályaira korlátozódott, addig meglehetősen jók voltak az individuum túlélési esélyei a társadalom kényszereivel szemben; ez annak volt köszönhető, hogy a népességen belül egyidejűleg léteztek egyéb, nem társadalmi rétegek is, amelyekbe az egyes ember elmenekülhetett”.⁵¹⁵

⁵¹⁴ Kézenfekvő, hogy legfontosabb akadémiai tanárai, Heidegger és Jaspers ösztönözték Arendt ilyen irányú kérdésfelvetését.

⁵¹⁵ „A kultúra válsága”, MJK 206-7.

A kultúra elemzésében e sajátos szituáció megragadása céljából a filozófusnő bevezeti a műalkotások és szórakoztatóipari termékek (entertainment industry, Unterhaltungsindustrie) szembeállítását. A szórakoztatóipar iránti igényt Arendt a tömegesedésből vezeti le, mivel az életfolyamat nagyszámú ember esetében megnövekedett időtöltési igényt produkál. Minden párhuzam ellenére, melyet a szórakoztatóipar elgondolása Horkheimer és Adorno „kultúripar” koncepciójával mutat, döntően különbözik abban, ahogyan egyrészt Arendt, másrészt a szerzőpár elutasítja a tömegkultúrát. Előbbi számára a szórakoztatóipari termék a szellemi orientáció funkcióját nem képes betölteni, de ettől független pozitív teljesítménye, hogy a szórakozás biológiai igényét kielégíti. Ahogy a második fejezetben láttuk, Horkheimer és Adorno ezzel szemben a tömegkultúrát a fennálló stabilizálására szolgáló „becsapás”-ként értelmezik, amely segít elviselhetővé tenni az elviselhetetlent.

Arendt abból a megfigyelésből indul ki, hogy a tömegtársadalom fő jellemzője a kultúra szempontjából a szabadidő megnövekedése:

„mivel a „jó társaságként” felfogott társadalom a népesség azon rétegeit foglalta magában, amelyek nem csupán a gazdagság, hanem a szabad idő, vagyis a kultúrának szentelt idő felett is rendelkeztek, a tömegtársadalom valóban olyan új helyzetet jelent, amelyben a népesség nagy tömege olyan mértékben szabadul fel a fizikailag megterhelő munka súlya alól, hogy szintén elegendő szabad ideje marad a „kultúra” számára”.⁵¹⁶

A kortárs szociológiai megközelítések megerősítik ezt a megfigyelést, ahogy az jól látható például Schulze *Élménytársadalom* című nagy hatású, 1992-ben közzétett munkájából is. Schulze központi terminusa, az „élménytársadalom” azon a folyamaton alapul, hogy a szabadidő megjelenik a 19. században, tehát nagyszámú embernek már nem az a legfontosabb teendője, hogy saját létfeltételeiről gondoskodjon, hanem hogy értelmet adjon sok szabadidejének és életének. Arendt mindazonáltal ódzkodik attól, hogy a tömegtársadalmat egy „aranykor utáni felszínes sóvárgás” jegyében bírálja, amikor „a társadalom még jó és kifinomult volt”.⁵¹⁷

A művészet sajátságát Arendt a művész kitüntetett teljesítménye által próbálja megragadni: a művész „azon tárgyak autentikus létrehozója, amelyekben az egyes civilizációkat átlelkesítő szellem lényege megmutatkozik, és amelyek erre maradandó tanúbizonyságul szolgálnak az utókor számára”.⁵¹⁸ Arendt szemére lehet vetni, nem is kísérli meg, hogy definiálja a művészetet vagy a művészt. Erre az ellenvetésre egyrészt azt

⁵¹⁶ MJK, 205.

⁵¹⁷ Uo.

⁵¹⁸ „A kultúra válsága”, MJK 207.

válaszolhatjuk, a műalkotások nagyfokú individualitása nehezé teszi, hogy általános definíciót adjunk róluk, azaz amit általában tudunk mondani műalkotásokról, az semmitmondó. Egy másik oldalról fejeződik ki ez abban, hogy egy műalkotás leírásához, értelmezéséhez általában nem elégségesek a megszokott és bevett nyelvi kifejezések, hanem valamifajta nyelvet kell találni hozzá, de mindenképpen a megfogalmazás nehézségével küzdünk. Arendt egy ilyen érvet megfogalmaz, bár nem a műalkotások, hanem az egyén sajátos egyszerűsége kapcsán, amelyre nincsenek általános kifejezéseink.⁵¹⁹ Másrészt azt mondhatjuk az ellenvetésre, hogy Arendt nem kimerítő meghatározást kíván adni a művészetről ezen a helyen, hanem mindössze a szórakoztatóipari termékektől akarja elhatárolni, és javaslata ehhez az elhatároláshoz szemmel láthatóan elégséges.

Láttuk már, hogy Arendt szerint a tömegtársadalomban sokan akarnak az életfolyamat szükségleteihez tartozó szórakozást, s ezáltal adódik a műalkotások és szórakoztatóipari termékek szembeállításának nehézsége. Utaltunk arra is, hogy Arendtől függetlenül a szórakozás tartalmi meghatározására tett kísérletek meglehetősen elmosódottak bizonyultak. A filozófus úgy oldja meg a fogalmi megkülönböztetést, hogy már a szóhasználat szintjén szembeállítja a kultúrát és a szórakozást. Az eltérő fogalmak azt hivatottak jelezni, hogy a két jelenség nem egy nembe tartozik, nem ugyanannak alacsonyabb és magasabb szintű megvalósulását alkotják. Arendt gondolati építkezésében ennél fogva nem merül fel igényes és kommersz, magas és populáris művészet szétválasztásának problémája, hiszen a tömegkultúra egyáltalán nem művészet, hanem a pihenést szolgáló fogyasztási cikk. Az emberi létezés döntően más dimenzióhoz rendelődik hozzá a műalkotás és a szórakoztató fogyasztási eszköz, nevezetesen előbbi a világisághoz, utóbbi a biológiai életfolyamathoz. A kultúra, hasonlóan a politikához, az ember kitüntetett képességei közé tartozik, amelyek túlmutatnak a pusztán életfolyamaton, s ennyiben szembeállítják az állatok és az élőlények világával.

A szórakoztatóipar Arendtnél *expressis verbis* nem leértékelő jelentéssel bír: „A tömegtársadalom ezzel szemben nem kultúrát, hanem szórakozást akar, s a szórakoztatóipar által kínált portékát valójában éppúgy fogyasztja, mint bármely más fogyasztási cikket. A szórakozáshoz szükséges termékek a társadalom életfolyamatát szolgálják, jóllehet ehhez talán nem olyan fontosak, mint a kenyér és a hús.”⁵²⁰

Arendt szerint a szórakoztatóipari terméket a szórakozás folyamán „elfogyasztjuk”, hasonlóan a táplálkozás során elfogyasztott élelmiszerhez. Mindenesetre elvi szinten ismeri el a szórakozás jogosultságát, még akkor is, ha egyrészt az nem annyira alapvető szükséglet, mint

⁵¹⁹ VA, 17.

⁵²⁰ „Az oktatás válsága” (MJK, 212).

a táplálkozás, másrészt a kultúra iránti szükséglet alá rendelődik. Utóbbi mozzanatot Arendt azzal húzza alá, hogy szembeállítja a szórakozás időtöltésére fordítható idejét „a szó valódi értelmében vett szabad idő”-vel, vagyis olyan idővel, „amelyben szabadok vagyunk a világ és a kultúra számára”.⁵²¹ Álláspontja felveti azt a nehézséget, hogy félrevezetőnek tűnik azt mondani, a szórakozás fogyasztja a tárgyát, mivel a szórakoztatóipari termékekre is igaz az, amit Arendt az előállítás kapcsán vet fel, nevezetesen hogy tárgyi produktumokról, termékekről van szó, amelyek nem szűnnek meg létezni fogyasztásuk eredményeképpen. Az elgondolást úgy kell értenünk, hogy a szórakoztató termékhez az egyszeri fogyasztás szándéka tartozik hozzá, és ez nem változik meg azáltal, ha történetesen a szórakoztató termék fennmarad.⁵²²

Mindenestre Arendt megfogalmazása nyomán feltehetjük a kérdést, mit értsünk szórakozáson. A filozófusnő mindenestre nem ad igazán további tartalmi támpontot. A témára vonatkozó egyik diszkusszióban még ennyit hozzászól:

„Egyáltalán semmiképpen nem vagyok a sem szórakozás, sem a szórakoztatóipar ellen, már ha szórakoztat valakit. Különbség van viszont szórakozás és öröm között. Egy tárgy például okozhat örömet, de nehezen válthat ki élvezetet. A szórakozás veszélye éppen az, hogy teljességgel az életből származik, és ezáltal olyan intenzitást érhet el, melyet az öröm mint öröm sosem ér el. Valami nagyon hasonló érvényes a fájdalom és szenvedés különbségére. A fizikai fájdalom elérhet egy olyan szenvedést, mely a világot teljességgel kizárja. Ez ilyen kizárólagosan nem áll így a szórakozással. Amikor fél kiló epret eszem, még mindig a világra vonatkozom. De ha a szórakozás nem is olyan világtól elidegenítő és életre vonatkoztatott, mint a fájdalom, még akkor is lényegében az élet jelensége marad, míg az örömben úgyszólván belefeledkezhetek a világba. Önmagam és saját életem iránti ilyen érdektelenség nélkül tulajdonképpen kultúrérzék nem is létezhet”.⁵²³

Arendt megkülönböztetése, még ha nem is minden ponton világos, egyértelműen a kultúra és a művészet szellemi tartalma irányába mozog, melyet szembeállít a szórakozás önvonakozásával. A világba feledkezés öröme valamilyen szellemi tartalomban való feloldódás, szemben a szükséglet-kielégítés lehetséges intenzitásával a szórakozásban.

Ezen a ponton háríthatjuk el azt a lehetséges kifogást, hogy Arendt jogosulatlanul értékeli le a populáris vagy tömegkultúrát. Hangsúlyozni kell, hogy nem igazán leértékelésről

⁵²¹ Uo.

⁵²² Ld. Maase érdekes összefoglalóját a „művészetparadigma” és „kultúrparadigma” különbségéről, ahol utóbbi pontosan abban állna, hogy a populáris kultúra lényegileg nem „műjellegű” termékeit tágabb kontextusukban vizsgálják (Maase 2019, 77-80).

⁵²³ ZVZ, 303-4.

van szó, hiszen elismeri a szórakozás igényét, s annak kielégítését is. Világosan jelzi ezt a „amennyiben a szórakoztatóipar saját fogyasztási cikkeit termeli, éppúgy nem vethetjük szemére termékei mulékonyságát, ahogyan egy pékségre sem neheztelünk azért, mert árúja tönkremegy, ha nem fogyasztjuk el azonnal”.⁵²⁴ Arendt számára a kultúra kifejezés nyilvánvalóan szűkebb terjedelmű, s kiemelkedő művészetet, magaskultúrát ért rajta, amihez indoklást is fűz:

„A kérdés itt nem az, hogy a világítás, egy világ előállításának és megteremtésének képessége szerves része-e az emberi „természetnek”. Tudjuk, hogy léteznek világ nélküli és nem e világra való emberek; az emberi élet mint olyan csak annyiban igényel egy világot, amennyiben itt-tartózkodása idejére földi otthonra van szüksége. Egy adott kor emberei számára természetesen mindaz földi otthonként szolgálhat, amit menedéknek építenek, hogy tető legyen a fejük felett [...] A földi otthon csak akkor válik a szó valódi értelmében vett világgá, ha az emberek által *készített dolgok összessége olyan módon szerveződik, hogy képes ellenállni az ott élők emésztő életfolyamatának*, s ily módon hosszabb életű, mint ők. Csak ott beszélhetünk kultúráról, ahol ez a fennmaradás biztosított, és csak ott eshet szó műalkotásokról, ahol mindenféle hasznosságtól és funkcionalitástól függetlenül létező, minőségükben mindig változatlan dolgokkal találkozunk. – Ezen megfontolások alapján a kultúra bármely tárgyalásának valamiképpen a művészet jelenségéből kell kiindulnia”.⁵²⁵

Felvethető az ellenvetés, hogy a művészet vagy magaskultúra bizonyos alkotásai tisztán, vagy legalábbis elsődlegesen élvezet- és örömszerzésre törekszenek, mivel formai, szerkesztési megoldásokat csak így lehet érteni, s ezért az élvezetszerzésben a műalkotások hasonlóak a tömegkultúra termékeihez. Erre azt lehet válaszolni, hogy a műalkotásokat nem lehet kizárólag formai élvezetek alapján értelmezni, mivel ez tartalmi, szellemi jellegük elhanyagolását jelentené. Elvileg meg lehetne továbbá kísérlni, hogy értékkülönbséget állítsunk fel a műalkotások okozta élvezetek és a szórakozáshoz szükséges élvezet között, de ezzel jelen összefüggésben nem kell foglalkoznunk, mivel Arendt nézőpontjából ez még akkor is kevés lenne, ha sikerülne.⁵²⁶

⁵²⁴ MJK, 213.

⁵²⁵ Uo., 216 – kiemelés O.Cs.

⁵²⁶ Támpontot adhat e különbség leírásához a műalkotásokhoz való sajátos viszony jellemzése. Walter Grasskamp találóan jellemzi e viszonyulást, miközben azt javasolja, a populáris művészet termékeit is „művészetként” kellene megközelíteni: „Csak az, amit műalkotásnak vagy műalkotásként szemlélünk, csak az részesül magasan szervezett észlelésben és besorolásban ahelyett, hogy, miként a hétköznapiak legtöbb terméke és képe, intenzív fogyasztásuk ellenére, végső soron, figyelmen kívül hagyjuk, és használat után elfeledjük vagy elpusztítjuk. A kérdések, hogy miként készítették el valamit, miért így és nem másként, mikor és ki által, ezek a kérdések megszólaltatják azokat a dolgokat és képeket is, melyek jelentését különben ugyan átélnénk, de nem ismernénk meg” (idézi Maase 2019, 77).

Hannah Arendt álláspontjának tárgyalásához válaszolnunk kell arra a típusellenvetésre is, amelynek értelmében magaskultúra és populáris vagy tömegkultúra megkülönböztetése lehetetlen, mivel nem lehet világos határt húzni művek két halmaza közé. Ezt az érvet csak részben kell elfogadni. Természetesen vannak megítélési nehézségek, és a művészetek esetében ezek még ráadásul rendszeresen visszatérő, krónikus megítélési bizonytalanságok is. Ha ráadásul a műalkotások az emberi világtapasztalat legindividuálisabb képződményei közé tartoznak, akkor valójában nem meglepő, hogy általános fogalmak alá való besorolásuk tipikusan nem könnyű. Mindazonáltal ebből nem következik, hogy ne lehetne egy nem-diszkrét különbségről beszélni, amely nem zárja ki nehezen megítélhető határesetek lehetőségét. Ennek plauzibilitásához érdemes belegondolnunk, hogy nem okoz gondot különbséget tenni, mondjuk, egy sláger és Bartók vonósnégyesei között. Általánosabban fogalmazva, még ha el is ismerjük vitatható esetek lehetőségét, fenntartható két markánsan eltérő igény közötti különbség, amelyeket nem tanácsos és nem is lehet összemosni. Szórakozás és szellemi tájékozódás, kalandvágy között mindenképpen marad eltérés, és általában nem is okoz gondot eldönteni, egy adott mű melyikre is vállalkozik. Ráadásul egybeesésük esetén sem nehéz megállapítani, hogy két különböző dolog fonódik össze szerencsésen, de nem lényegileg: esetleges vonásuk, hogy egyazon műben fonódik össze egy szórakoztatás szempontjából sikeres termék és klasszikussá váló műalkotás.

Alapjában véve erre az esetleges egybeesésre hivatkozhatunk annak az unalomig ismert érvek a megválaszolásában, hogy Shakespeare népszerű műveket akart írni, illetőleg hogy Bach liturgikus zenét akart szerezni. Az a tény, hogy Shakespeare és Bach művei meghatározott funkcionális összefüggéseken belül jöttek létre, nem jelenti, hogy műveik ezekre az összefüggésekre korlátozódtak. Az továbbá, hogy Shakespeare színpadi művei és Bach zenéje túllép keletkezési keretükön, abban mutatkozik meg, hogy számtalan, hasonló keretek közt működő kortársuk művei iránt az utókor semmilyen összemérhető érdeklődést nem tanúsított.

Shakespeare művére egy további szempontból is érdemes kitérni. Egyesek úgy hivatkoznak ugyanis életművére, hogy csak sokkal később vált „valódi” művészetté, amikor irodalomként kezdték olvasni, nem pedig forgatókönyvként:

„William Shakespeare művét [...] ma a 'valódi' kultúra igazi csúcspontjának tekintik, de még olyan későn is, mint a tizenkilencedik század, mielőtt a darabjai nyomtatott költészetté váltak ahelyett, hogy előadandó forgatókönyvek lennének, nagyon is a populáris színház részei

voltak. Hasonlóképpen az opera, késő tizenhatodik századi felfedezése óta, populáris és exkluzív kultúra is volt”.⁵²⁷

Először is leszögezhetjük, a színdarabok valóban sajátos esetet alkotnak, amennyiben egyaránt lehet pusztán olvasni és előadni őket. A magyar irodalomban *Az ember tragédiája* vagy a *Csongor és Tünde* nyilván inkább olvasandó, mint előadásban látni való darabok, hasonlóan a *Faust*hoz. Ebben az értelemben talán meg lehet különböztetni egy darab irodalmi minőségét és előadás-alapanyagként való alkalmasságát. Mindazonáltal absztraktnak tűnik az a kérdés, lehetne-e mindkét módon befogadni egyazon művet. Bach zenéjének, ezzel szemben, nincs két esetleg különböző befogadási módozata, bár keletkezése utal egy liturgikus összefüggésre. Másfelől arra hivatkozhatunk, hogy az állítás nem a keletkezés körülményeire vonatkozik, hanem egy olyan minőségre, melyet az aktualitásoktól megszabaduló későbbi pillantás észrevesz. Bármennyire is olvasottá is válik a színdarab a történelem folyamán, nem kerülnek elő tucatjával Shakespeare színvonalú szerzők.

Érdemes itt kitérni a művészetnek egy olyan szociológiai elemzésére, amely Arendt alapmeggyőződésével ellentétes. A művészet szociológiai megközelítése gyakran sajátos optikához kapcsolódva abból az előfeltevésből indul ki, hogy a művészet hatékony eszköze annak, ahogy bizonyos társadalmi rétegek eltérő státuszukat kialakítják és különállásukat őrzik más rétegekkel szemben. Ebben a beállításban a tömegkultúra kialakulása egyáltalán nem problematikus fejlemény, hiszen mindössze a megfelelő szélesebb társadalmi rétegek vonatkozó igényeinek lecsapódása. A magasművészet védelmezése pedig nem más, mint privilegizált csoportok érdekeinek tudatos vagy nem tudatosított képviselése. Az álláspont részben épít arra a megfigyelésre, hogy nagyon vitatott a különböző művek megítélése, és ezért érdemes megfontolni, nem lehet-e művek értékelésének eltéréseit társadalmi rétegződés függvényében magyarázni.

Ez a megközelítés jellegzetesen kevésbé akar belemenni a kulturális alkotások közti különbségek tartalmi dimenziójába, ehelyett azt hangsúlyozza, hogy a befogadás formális feltételei – elmélyültsége, készségei, megszerzendő gyakorlata – bizonyos társadalmi státuszt feltételez szabadidőben, anyagi forrásokban, műveltségben. Ezzel a lépéssel viszont bizonyos értelemben tartalmatlanítja a műalkotásokat, és lementszi azok igényeit, hiszen egyszerű státuszsztimbólumok szintjére helyezi őket. Wagner operát hallgatni ugyanolyan státuszsztimbólum, mint Armani-öltönyt vagy Rolex órát hordani. Így viszont háttérben marad egy döntő összefüggés: nem tagadva a sznobizmus lehetőségét, könnyű belátni, hogy pusztán

⁵²⁷ Storey 2009, 9.

státusz jelzésére sokkal egyszerűbb drága ruhát és autót mutogatni, mint nehezen fogyasztható műalkotásokkal tölteni az időt. Ha a műveket pusztán státuszjelzőnek tekintjük, akkor nehéz indokolni, miért lenne érdemes fáradságos státuszszimbólumokat beszerezni. Ez a feltevés a műalkotásokkal foglalkozó egyén perspektívája fölé helyezi magát, hiszen nyilvánvalóan egyetlen műalkotásokkal foglalkozó személy se gondolja azt, hogy ő most azért hallgat Wagnert (hat órán keresztül), azért nézi Hencze Tamás képét, mert ezzel elkülöníti magát az alacsonyabb osztályoktól.

Konkrét példaként említhetjük a kultúrszociológia perspektíváját képviselő Herbert J. Gans-t, aki „Népszerű kultúra és magaskultúra” című tanulmányában abból indul ki,⁵²⁸ hogy népszerű és magaskultúra megkülönböztetése nem pusztán kétféle kultúra értékeslegessé szembeállítására, hanem valójában a jó életéről szól, hiszen arról akar dönten, hogyan kell a szabadon alakítható időt tölteni. Azt sugallja, hogy aki a populáris kultúrát bírálja, az valójában a jó életre vonatkozó értelmezési monopóliumot jelent be. Gans mindazonáltal összekever két dolgot. A kétféle kultúra megkülönböztetése magában véve nem akar a jó életéről dönten, csak világossá akarja tenni, hogy az ugyanazzal a „kultúra” névvel illetett termékek és szabadidős tevékenységek lényegesen különbözőek lehetnek, akár funkciójukat tekintve is, és ennél fogva értékelő különbségeket is tehetünk. Mindenfajta értékelő különbség eleve elutasítása nyilvánvalóan nem tartható, és vélhetően csak a moralizáló kultúrpopolás ellenreakciója. A kultúrszociológia nézőpontja ezzel szemben határozottan nem akar értékelni, csak azt vizsgálja, milyen társadalmi különbségeket tükröz a kultúrafogyasztás különbsége, és szélsőséges formájában azt állítja, hogy a kultúra nem más, mint hatékony rendszere a társadalmi különbségek fenntartásának. Ezt az álláspontot képviseli, mint később részletesen látni fogjuk, Pierre Bourdieu elgondolása is. A megközelítés alapvető hiányossága abban áll, hogy pusztán kívülről, kizárólag elkülönülési segédeszközként tekint a művészetre és a műalkotások befogadására, s ennyiben csak instrumentálisan képes műalkotásokhoz viszonyulni.

A tömegkultúra megjelenése egy ponton viszont problematikus Arendt számára: „A társadalom és a tömegtársadalom közötti legfőbb különbség talán az, hogy a társadalom akarta a kultúrát, felbecsülte és árucikké értékelte le a kultúra termékeit, saját önző céljai érdekében használta és kihasználta, de nem „fogyasztotta” őket. [...] A tömegtársadalom ezzel szemben nem kultúrát, hanem szórakozást akar, s a szórakoztatóipar által kínált portékát valójában éppúgy fogyasztja, mint bármely más fogyasztási cikket”.⁵²⁹

⁵²⁸ Gans 2003.

⁵²⁹ MJK, 212.

Másként fogalmazva, a műalkotások hozzáférhetőségének és befogadásának feltételeit nehezíti meg az a szórakoztatóipar, mégpedig azáltal, hogy felhasználja a műveket saját szórakoztatási céljaira:

„A szórakoztatóiparnak gargantuai étvágát kell kielégítenie, s mivel termékei a fogyasztás során eltűnnek, folyton új cikkeket kell kínálnia. Szorult helyzetükben a tömegmédiák kiszolgálói túlvé teszik a múlt és a jelen egész kultúráját, remélve, hogy megfelelő anyagra lelnek. Ez az anyag ráadásul nem kínálható úgy, ahogyan van; át kell alakítani, hogy szórakoztató, elé kell készíteni, hogy fogyasztható legyen. – Akkor jön létre tömegkultúra, amikor a tömegtársadalom ráteszi kezét a kultúra tárgyaira, s azzal a veszéllyel jár, hogy a társadalom életfolyamata [...] a szó szoros értelmében elfogyasztja, felhabzsolja és megsemmisíti a kultúra alkotásait. [...] Amikor magukat az alkotásokat megváltoztatják – újraírják, tömörítik, kivonatolják, giccsé silányítják a reprodukció során vagy a filmváltozatok kedvéért –, akkor természetükre hatnak. Ez nem azt jelenti, hogy a kultúra eljut a tömegekhez, hanem azt, hogy a szórakoztatás érdekében megsemmisül”.⁵³⁰

A szórakozás igényének elismerése mellett tehát Arendt bizonyos veszélyeket lát a szórakoztatóipar és a művészet egymás melletti létezésében. Az előbbi elgondolása értelmében nehezíti az utóbbi alkotásaihoz való hozzáférést, amennyiben azok komplexitását csökkentik szórakoztató fogyasztásuk érdekében.

Gondolatmenetünk szempontjából mindazonáltal Arendt elemzésének van egy művészetelméleti fogyatékosága, nevezetesen az, hogy kevésbé ragadja meg a sajátosan esztétikai tetszés mozzanatát, s ezzel a műalkotás jellemzésében annak elsősorban tartalmi, szellemi jellegére támaszkodik. Felvethető tehát az ellenvetés, hogy azt a módot, ahogy Arendt elhatárolja a művészetet és a szórakoztató terméket, érvényteleníthetné az esztétikai tetszés. Az esztétikai tetszés, hangozhatna az ellenvetés, nem különíthető el igazán műalkotásokban és szórakoztató termékekben. Bizonyosan nem találunk Arendtnél olyan összetett művészetfogalmat, mint Adornónál, aki komplex koncepciójában helyet biztosít a tetszés szempontjának. Ugyanakkor Arendt felfogásának e vonása csak abban az esetben lenne valódi fogyatékoság, ha gondolatmenetünk célja az esztétikum meghatározása lenne, mivel arra nézve Arendt megközelítése elégtelennek bizonyulna.

Az említett pontot úgy is megfogalmazhatjuk, hogy Arendt művészetértelmezése tartalomesztétika, s annyiban hegelianusnak nevezhető, amennyiben a művészet lényegi vonásaként annak szellemi tartalmát állítja előtérbe. Jellemző módon nem foglalkozik olyan

⁵³⁰ MJK, 214.

műfajokkal, melyek esetében a szellemi tartalom kérdése nehezebben értelmezhető. Zenéről, képzőművészetről vagy építészetéről nemhogy kisebb terjedelemben, de érdemben egyáltalán nem ír. A sajátosan esztétikai tetszés háttérbe szorulásán, első pillantásra meglepően, az sem változtat, hogy Arendt késői gondolkodása kitüntetetten foglalkozik az ítélőerő elemzésével és kanti *Ítélerő kritikájával*. Késői művében hangsúlyosan hivatkozik Kantra, de lényegileg más összefüggésben vizsgálja azt: a kanti ítélőerő Arendt szerint valójában Kant politikai filozófiáját foglalja magában. Ezzel a más érdeklődéssel együtt érdemes követnünk elemzéseit, keresve bennük a művészet jellemzéséhez használható támpontokat.

Arendt ítélőerőre vonatkozó elemzéseinek több rétege van, és a filozófusnő nem tisztázta ezek egymáshoz való viszonyát. A politikai jelentősége mellett a késői mű, a *The Life of the Mind* második kötetének utolsó bekezdése megfogalmaz egy olyan szempontot az ítélőerő tárgyalásához, mely jelzi az általa megoldandó feladatot:

„Teljesen tisztában vagyok azzal, hogy az érv még ágostoni változatában is valahogy homályos, hogy úgy tűnik, nem mond nekünk többet, mint hogy születésünk által arra vagyunk ítélve, hogy szabadok legyünk, függetlenül attól, szeretjük-e szabadságunkat, vagy gyűlöljük önkényességét, „örülünk” neki, vagy inkább el akarnánk menekülni félelmetes felelősségétől, a fatalizmus valamilyen formáját választva. Ez a holtpon, ha egyáltalán az, nem haladható vagy oldható meg, csak akkor, ha egy másik szellemi képességhez folyamodunk, mely nem kevésbé rejtélyes, mint a kezdés képessége, az ítélőerő képesség, amelynek elemzése legalább azt megmondja nekünk, mit tartalmaznak kellemes és kellemetlen érzéseink.”⁵³¹

Arendt Kant-értelmezésének tárgyalását nehezíti, hogy miközben az ítélőerő kanti elemzésére támaszkodik, nem mindig veszi át a Kantra jellemző aprólékos megkülönböztetéseket. Az ítélőerő döntő teljesítményét Arendt két fő szempont alapján ragadja meg, melyek egyike az ítélőerő sajátos tárgyára, a másik pedig az emberek pluralitásában való közvetítésre vonatkozik. Ennek értelmében egyrészt azt emeli ki, hogy az ítélőerő képes megítélni általános szabályok által nem lefedett konkrét eseteket. A jellemzés nagyon emlékeztet a reflektáló ítélőerő kanti meghatározására, viszont Arendt számára nem játszanak szerepet olyan meghatározások, amelyeket Kant ehhez kapcsolódóan bont ki. Elsősorban a pozitív érzés, az életerőket meglevenítő esztétikai tetszés tűnik el Arendtnél. A szabályokkal nem lefedett esetek megítélésének képessége akkor válik jelentőssé, amikor

⁵³¹ LM II, 217. Roland Beiner szerint Arendt gondolkodásában csak az ítélőerő képes kivezetni abból a zsákutcából, hogy az akarás a spontaneitás szakadékát foglalja magában (Beiner 115-6). Ez a hivatkozás mindazonáltal nem pontosítja, miben is lenne képes segítséget nyújtani az ítélőerő.

megszűnnek vagy érvényüket veszítik a bevett sémák és szokásos értékelések, tehát a totalitarizmus állapotában, ahol „a butaság olyan általánossá vált, mint amilyen azelőtt a józan ész volt; és ez nem jelenti azt, hogy ez a tömegtársadalom tünete, vagy hogy ’értelmiségi’ emberek mentesek tőle”.⁵³² Az a mód, ahogy Arendt a totalitarizmust elemezte, érthetővé teszi, miért van különösen szüksége e teljesítményre, hiszen egyik fő problémája az, hogy nem vették észre a totális uralom újszerűségét.

Az ítélőerő másrészt egyfajta kitágított gondolkodásmód révén túllép a saját individualitáson és egyszerűsége, s ezzel viszonyba lép másokkal, aminek a pluralitásra nézve van alapvető jelentősége. Az ítélőerő szerkezeti leírásával Arendt a plurális egyének egymáshoz való viszonyát akarja megragadni. Szembeállítja az igazságra irányuló gondolkodás és a politika területét, ahol az előbbi jellemzője az igazság egyértelmű eldöntése és eldönthetősége, míg az utóbbi sajátossága, hogy nem létezik egyértelmű eredményre vezető megítélési eljárás, s így lényegileg hozzátartozik mások véleményének figyelembevétele.⁵³³ Mások véleményének tekintetbevétele a politikai szempontból releváns gondolkodás legfontosabb jellemzője, s ez vezet az ítélőerőhöz:

„A politikai gondolkodás reprezentatív jellegű. Úgy alkotok véleményt egy adott kérdésről, hogy azt különböző szempontok szerint végiggondolom, tudatomban felidézem azok álláspontját, akik nincsenek jelen; vagyis képviselem őket. [...] nem empátiáról van szó, tehát hogy megpróbálok olyan lenni vagy úgy érezni, mint valaki más, és nem is arról, hogy létszámellenőrzést tartok, s a többséghez csatlakozom, hanem az történik, hogy saját egyéniségem szerinti létezésemet és gondolkodásmódomat helyezem oda, ahol éppen nem vagyok. Minél több ember álláspontja van jelen tudatomban, miközben egy adott kérdésen elmélkedem, és minél jobban el tudom képzelni, hogy miként éreznék és gondolkodnám én az ő helyükben, annál erőteljesebb lesz a reprezentatív gondolkodásra való képességem, s annál érvényesebb lesz végső következtetésem, véleményem. (E „kiterjesztett gondolkodásmódra” való képesség teszi lehetővé az emberi ítéletalkotást; ezt, mint ilyet, Kant fedezte fel *Az ítélőerő kritikájának* első részében, habár felfedezésének politikai és morális következményeit

⁵³² EIU, 383f.

⁵³³ Bernstein itt különbséget lát Arendt és a liberalizmus között: „Első pillantásra úgy tűnhet, hogy Arendt, amikor erősen védelmezi azt, hogy szükséges nyilvános tereket kialakítani, amelyekben nézeteket lehet tesztelni és vitatni, hasonlít a szólásszabadságot védelmező klasszikus liberális érvekhez. De ő jelentősen eltér a hagyományos liberalizmustól, amennyiben nem azért igazolja ezt a pluralitást, mert azt hiszi, a nézetek összeütközése vezet az igazsághoz. Egy ilyen nézetet vallani azt jelenti, hogy még mindig az igazság mércéin mérjük a véleményeket [...] a nézetek összeütközését nem az igazság mércéivel kell megítélnünk, hanem azáltal, hogy jobban-informált, jobban-megalapozott véleményekhez vezet-e.” (Bernstein 1996, 106) Értelmezése mindazonáltal nem meggyőző, hiszen a liberális álláspontnak nem kell feltételezni, hogy az igazság valahogyan ténylegesen elérhető.

nem ismerte fel.) Magát a véleményalkotási folyamatot azok határozzák meg, akiknek helyében az ember gondolkodik és saját értelmét használja, s a képzelőerő eme alkalmazásának egyetlen feltétele az önzetlenség, a személyes érdektől való megszabadulás. Ebből következik, hogy még ha nélkülözöm is mások társaságát vagy teljesen elszigetelt vagyok is véleményalkotásom közben, nem egyszerűen csak a magam társaságában vagyok a filozófiai gondolkodás magányában; továbbra is az egyetemes összefüggéseknek ebben a világában maradok, ahol mindenki más képviselőjévé válhatom”.⁵³⁴

A szöveghely világosan jelzi, hogy Arendt a kanti esztétika egyik alapfogalmában, az ítéelőerőben látja a kulcsot a másokra, mások perspektívájára vonatkozás értelmezésében, miközben e teljesítményt a politika lényegének tartja. A gondolat kapcsolódik a pluralitás már a *Vita activában* is alapvető elképzeléséhez, és az ítéelőerő hivatott megoldani a pluralitás belső szerkezetéből adódó nehézséget, a másokra vonatkozás és a mások figyelembevételének problémáját. Figyelemre méltó módon ez a probléma a *Vita activában* nem fogalmazódott meg, csak abban a negatív formában, hogy az egyén egyszerűsége a nyelv számára elérhetetlen, ennél fogva a másik egyszerűsége nem ragadható meg általános fogalmakkal. Az ítéelőerő teljesítménye a késői mű összefüggésében az egyediségében tekintett másik figyelembe vétele.

Az ítéelőerő ilyen értelmezésének fontos előfeltevése Arendtnél, hogy a gondolkodást eleve úgy érti, mint ami képtelen az egymásra vissza nem vezethető vélemények perspektivisztikus sokféleségének terepén mozogni. Másként szólva, gondolkodásnak olyan tevékenységet nevez, amelyet alapvetően egyedül, mindenki más nevében is végezhetünk. Ily módon szűkebb értelemben vett gondolkodás és kiterjesztett gondolkodásmód szembeállítására hordozza az ítéelőerő jelenségének elemzését. Felvethető azonban, hogy Arendt túl mereven ragadja meg ezt a különbséget. Nem magától értetődő, miért kellene azt a képességet, amely segítségével mások nézőpontját fel tudjuk venni, az ítéelőerőhöz, és nem a gondolkodáshoz kapcsolni. Ez már csak azért is furcsa, mert az ízlésítéletek kanti elemzése szerint az esztétikai megítélés folyamán másokat, pontosabban mindenki mást képviselvek. Ismeretes, hogy Kant esztétikai elemzéseinek egyik legmeglepőbb következménye származik ebből, nevezetesen hogy az esztétikai ítéletek szubjektív általánosérvényűséggel rendelkeznek.⁵³⁵ Érvelésében ez abból adódik, hogy az ilyen ítéletek meghozatalában ki van kapcsolva a megítélő személy minden sajátosságai és individuális vonása. Nyilvánvalóan szó sem lehet itt olyan mérlegelésről, mint amikor mások nézőpontját akarjuk figyelembe venni. Arendt viszont, úgy

⁵³⁴ MJK, 248.

⁵³⁵ Kant 2003, 2. §.

tűnik, gondolkodáson algoritmizált bizonyítási eljárást ért, és nem merül fel benne, hogy gondolkodásnak nevezhetné az olyan, tárgyi érdeklődéstől vezérelt vizsgálódást is, amely eltérő nézőpontok figyelembevételével és feldolgozásával alakítja ki álláspontját. Ha ez így van, akkor az, amit Arendt ítéletnek, ítélőerőnek nevez, integrálható a gondolkodásba.

A képviselő gondolkodás tehát magában a mérlegelés feladatában veszi figyelembe mások gondolkodását, perspektíváját.⁵³⁶ Megoldatlan marad azonban az a probléma, hogy vajon a képviselő gondolkodás teljesítménye nem áll-e ellentmondásban az egyén egyszerűségének és felcserélhetetlenségének arendti tézisével. A képviselő gondolkodás előfeltevése, hogy ha felveszem a másik nézőpontját, akkor tudok helyette gondolkodni. De éppen ez kérdéses, ha komolyan vesszük az egyének radikális egyszerűségét. Hiába jelent egyfajta általánosságot a kiterjesztett gondolkodásmód, ha nem képes megszüntetni a pluralitás plurális jellegét, hiszen az arendti értelemben vett politikai felszámolása lenne, ha a többiek helyett akarnék ítélni és cselekedni. Az ítélőerő teljesítménye egyfajta általánosság, de nem válik világossá, hogy ez milyen értelemben segít a cselekvésben. Ha viszont azt kell mondanunk, hogy az ítélőerő elemzése Arendt elképzelésén belül paradox törekvés, mivel a redukálhatatlan sokféleség egységesítését célozza, akkor kérdéses, hogyan lehetne meghatározni az ő előfeltevései keretében az ítélőerő politikai cselekvés szempontjából releváns teljesítményét.

A vázolt nehézség nem oldódik meg akkor sem, ha figyelembe vesszünk azt a fontos kettősséget, amelyre az ítélőerő arendti elemzésével kapcsolatban többen felhívták a figyelmet. D'Entrèves utal arra, hogy „A kultúra válsága” és az „Igazság és politika” című esszéikben az ítélőerő a politikai cselekvő döntéseit és tájékozódását hivatott szolgálni, s nem pusztán a szemlélő sajátos képességét alkotja.⁵³⁷ Ezt jellegzetesen fogalmazza meg „A kultúra válsága” című tanulmány, amikor *Az ítélőerő kritikájára* hivatkozva egy másfajta gondolkodásmódról beszél, amelyhez nem elég, ha az ember önmagával összhangban van, hanem képes „mindenki más helyében gondolkodni”, s amit ennél fogva „kiterjesztett gondolkodásmódnak” (*eine erweiterte Denkungsart*) nevezett.

„Az ítélőerő hatalma a másokkal való feltételezett megegyezésen alapul, s az ítélkezésben aktív gondolkodási folyamat a tiszta okoskodás gondolkodási folyamatával szemben nem

⁵³⁶ Feszültség abban, hogy a forradalom-könyv elemzései erős kétellyel viszonyultak a képviselő gondolatához, míg ebben az összefüggésben Arendt kimondottan nagyra értékeli a mások nézőpontjából való gondolkodást. Az ellentét azon alapul, hogy mást jelent a politikai képviselő és a gondolati képviselő. Arendt politikai képviselőre irányuló kritikája lényegében azt kifogásolja, hogy a képviselő átveszi, s ezzel elveszi a saját mérlegelés lehetőségét.

⁵³⁷ D'Entrèves 2000, 252. Ebben Beiner értelmezésére támaszkodik, aki szerint Arendt gondolkodása az ítélőerőről nagyjából két szakaszra osztható, melyek közül az elsőben az ítélőerő a nyilvános térben szereplő cselekvő képessége, míg a másodikban a kívülálló szemlélő kiváltsága (D'Entrèves 1994, 103).

önmagammal folytatott dialógus, hanem mindig és elsősorban, még ha egyedül vagyok is döntésem meghozatalakor, olyan elképzelt beszélgetés, amelyet másokkal folytatok, azokkal, akikkel végül megegyezésre kell jutnom. Az ítélőerő sajátos érvényessége ebből a feltételezett megegyezésből ered. Ez egyrészt azt jelenti, hogy az ítélőerőnek meg kell szabadulnia a „szubjektív feltételektől”, vagyis azoktól az egyéni sajátosságoktól, amelyek természetes módon meghatározzák a minden emberre jellemző egyéni szemléletet, és amelyek annyiban jogosak, amennyiben csupán magánvéleményt fejeznek ki, ám amelyek nem nyilvánulhatnak meg a piacon, s elveszítik minden érvényességüket a közélet szférájában. Másrészt viszont ez a kiterjesztett gondolkodásmód, amely előítéletként képes túllépni saját egyéni korlátain, nem működhet szigorú elszigeteltségben vagy magányban; szüksége van mások jelenlétére, „akiknek helyében” gondolkodnia kell, akiknek nézőpontját tekintetbe kell vennie, s akik nélkül sosincs alkalma arra, hogy egyáltalán működjön”.⁵³⁸

Ugyanakkor Arendtnél megtalálható az a tendencia, különösen erőteljesen a Kant-előadásokban, hogy a politikai ítélőerőt csak retrospektív módon értelmezze, tehát a szemlélőre, a történészre vonatkoztassa, élesen szembeállítva a cselekvő és a szemlélő helyzetét, ahogy már a *Vita activa* összefüggésében kirajzolódik. Az említett kettősség kérdésében azért nehéz tisztán látni, mert a cselekvő perspektívájára nézve Arendt nem fejt ki világosan, hogyan kellene érteni az ítélőerő működését. Az ítélőerő teljesítménye egyfajta általánosság, de az nem válik egyértelművé, hogy milyen értelemben segít a cselekvésben.

Az ítéletalkotás képességét Kant szellemében Arendt arra vonatkoztatja, hogy általa nem csak saját nézőpontunkból, hanem a jelenlévők perspektívájából is szemléljük a helyzetet és a dolgokat. Ennyiben az ítéletalkotás a „az embernek mint politikai lénynek alapvető képessége, amennyiben lehetővé teszi számára a nyilvánosság szférájában, a közös világban való tájékozódást”.⁵³⁹ Belátható mindazonáltal, hogy a gondolkodás leszűkített értelmezése attól függetlenül problematikus marad, hogy a politikai cselekvő vagy a részvétlen, esetleg utólagos szemlélő perspektívájára vonatkoztatjuk.

Egyesek (Beiner, Vollrath) felhívják a figyelmet Arendt ingadozására az ítélőerő kifejtésében, amennyiben részben Arisztotelészre, részben Kantra támaszkodik. Vollrath szerint Arendt sokáig az arisztotelészi gyakorlati okosság koncepciójához állt közel, de ez előfeltételezi egy valóságos és erkölcsileg rendezett közösség meglétét, és a totalitarizmus pontosan ezt az előfeltevést ingatja meg véglegesen. Ennélfogva végül a reflektáló ítélőerőben pillantotta meg az a képességet, amely kivezetne a reménytelen helyzetből, amit a

⁵³⁸ MJK, 227.

⁵³⁹ Uo., 228.

hagyományos kategóriák és intézmények összeomlása okozott. Mindazonáltal Vollrath megítélése alapján ez az ingadozás nem tűnik el Arendt műveiben.⁵⁴⁰ Az ítélőerőt részletesebben tárgyalják a Kant politikafilozófiájának szentelt előadások, s ezek áttekintésével az esztétikai tetszésre vett hozadékuk is jobban láthatóvá válik.

Az ítélőerő képességének kitüntetett politikai jelentőségét Arendt nagy mértékben Kantra támaszkodva próbálta kidolgozni.⁵⁴¹ Nem pusztán arról van szó, hogy Kantban találja meg az ítélőerő elemzéséhez a lényegében egyetlen fontos támpontot,⁵⁴² hanem ezen túlmenően azt a meglepő olvasatot javasolja, amely az esztétikai ítélőerő kritikáját próbálja politikafilozófiaként értelmezni.⁵⁴³ Kant iránti érdeklődése abból is következik, hogy Arendt lényeges pontokon nem találta kielégítőnek a totalitarizmus-könyv és a *Vita activa* álláspontját, különösen a politikai ítéletalkotás és igazolhatóság problémájára nézve. E körülmény annak egy aspektusa, hogy Arendtnél a politikai cselekvés nem meghatározott elvek szolgálatában áll és nincs tartalmilag meghatározva.

Kant-értelmezésében a német filozófusnő abból indul ki, hogy kifejezetten politikai filozófiát ugyan nem dolgozott ki, mégis esztétikai gondolatmenetei a politika mélyreható elemzéseként értelmezhetők. Arendt nem tulajdonít jelentőséget Kant kisebb történetfilozófiai írásainak, amelyeket politikafelfogása szempontjából szoktak vizsgálni. Ez a megközelítés legalább annyira kötődik sajátos politikaértelmezéséhez, mint amennyire meglepő Kantra nézve, amit Arendt maga is tisztán lát: „olyan kanti témát választottam elemzésem tárgyául, amely a szó szoros értelmében véve nem létezik – nevezetesen meg nem írott politikai filozófiáját”.⁵⁴⁴ A politika jelenségeit kézenfekvőbbnek tűnik a kanti morálfilozófiához besorolni, mivel Kant igénye szerint az etika minden cselekvésre érvényes alapelveket állít fel, s ez alól nem jelent kivételt a politikai cselekvés sem. Arendt törekvése, hogy rekonstruálja a megíratlan kanti politikafilozófiát, ennél fogva abba az ellenvetésbe ütközik, hogy Kantnak nincs sajátos mondandója a politikáról, hiszen ami releváns erre nézve, az elhangzik a morálfilozófiában és a jogfilozófiában.

⁵⁴⁰ Vollrath 1993, 44.

⁵⁴¹ Ernst Vollrath kiemeli, az ítélőerőről és a politikában betöltött szerepéről az életmű több helyén számos elszórt megjegyzést találunk (Vollrath 1993, 34).

⁵⁴² „Kant volt az első, és maradt az utolsó, a nagy filozófusok közül, aki foglalkozott az ítélőerővel mint az egyik alapvető szellemi tevékenységgel.” (LM I, 95)

⁵⁴³ Ld. ehhez Szilágyi-Gál Mihály tanulmányát, aki e törekvés kapcsán párhuzamot von Schiller és Arendt között (Szilágyi-Gál 2006).

⁵⁴⁴ SO, 249. Több értelmező tartja problematikusnak Arendt megközelítését. Ernst Vollrath például úgy látja, hogy Arendt teljesen átértelmezi Az ítélőerő kritikájának szándékát, amikor politikafilozófiaként olvassa (Vollrath 1993, 41). Papp Zoltán pedig felhívja a figyelmet arra, hogy „tartalmilag a politika gyökeresen mást jelent Kant és Arendt számára” (Papp 2002, 1634).

A filozófusnő szerint ennek a megfontolásnak a gyenge pontja az, hogy Kant erkölcsfilozófiája az univerzális ész által meghatározott akaratra épül. Montesquieu-höz kapcsolódva lényegében azt kifogásolja, hogy az akarat fogalmára alapozó filozófiai szabadságfogalom nélkülözi a politikai jelleget, és a politikai térben ilyen szabadság egyedül az önkényuralkodó rendelkezésére áll:

„Montesquieu számára, ahogy a régiek számára is nyilvánvaló volt, hogy egy cselekvőt már nem lehet szabadnak nevezni, ha nem rendelkezik a képességgel, hogy azt tegye, amit akar, akár külső, akár belső körülményekből adódóan. [...] Így a politikai szabadság különbözik abban a filozófiai szabadságtól, hogy világosan az én-képes-vagyok, és nem az én-akarak minősége.”⁵⁴⁵

Más indoklást kapunk egy további helyen, amely szerint Kant késői írásaiban a szemlélő nézőpontját, szemben a résztvevő cselekvő nézőpontjával, nem határozza meg a gyakorlati ész kategorikus imperatívusza.⁵⁴⁶ Mindazonáltal vitatható, mennyiben sikerül ezzel Arendtnek feloldania a feszültséget, hiszen az ítélőerő politikai jelentősége nehezen elválasztható attól az igénytől, hogy cselekedjünk, s ezzel visszajutunk ahhoz a nézőponthoz, amely nincs kivonva a kategorikus imperatívusz hatálya alól. A Kant-előadások további feltűnő sajátja, hogy Arendt messzemenően eltekint Kant esztétikájának művészetre vonatkozó aspektusaitól, miközben, mint láttuk, más összefüggésben egészen alapvető szerepet tulajdonít a művészetnek és a kultúrának.

Jóllehet Arendt az esztétikai ítélőerő kritikájának gondolkörében véli megtalálni „Kant politikai filozófiájának talán legnagyobb és legeredetibb vonásait”,⁵⁴⁷ mégsem könnyű pontosítani azt a tartalmi kérdést, amelynek mentén Kanthoz kapcsolódik. Láttuk, az esztétikai ítélőerő kiemelkedő politikai jelentőségét abban rögzíti, hogy egy nem-teoretikus érvényesség és általánosság alapjául képes szolgálni. Ez az érvényességigény nem a megismerésre jellemző általánosérvényűség, hanem „representatív” jellegű „általánosság”, amely a másokra való vonatkozásból, a másokkal való számvetésből ered. Mindezt Arendt a kanti esztétikára vonatkozó fejtegetéseiben a „szemlélő” perspektívájának kidolgozásával törekszik érvényesíteni.

Első pillantásra nem teljesen világos, mi szükség van még a szemlélőre, hiszen a mások gondolati képviselőtét teljesítő ítélőerőt korábban Arendt úgy fejtette ki, hogy nem utalt a sajátos szemlélő pozíció szükségességére. Azzal, hogy a szemlélő pozícióját előtérbe

⁵⁴⁵ LM II, 198ff.

⁵⁴⁶ LM I, 95.

⁵⁴⁷ MJK, 226.

állítja, a cselekvési szituáció felől visszahelyezi a hangsúlyt egy elméleti viszonyulásra, s azt a benyomást is keltheti, hogy ezekben az elemzésekben visszavonja az elmélet káros voltáról korábbi műveiben elhangzottakat. Ez azonban félrevezető, mivel Arendt Kant-értelmezésében nem az elmélet rehabilitációjára törekszik. A kifejtést illetően ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy a gondolatmenet döntő lépését, néző és cselekvő összekapcsolását már csak utalásszerűen sikerül jeleznie a 13. előadásban, s ennyiben a mű befejezetlen. A Kant-előadások ideiglenes jellegét mutatja az is, hogy néhol erősen vitatható kifejtését adja nevezetes Kant-helyeknek, így például az „ész botrányának” vagy a „kritika” értelmének.⁵⁴⁸

Mivel az általános szabályok által nem lefedett esetek megítélése érdekli, ezért Arendt számára, hasonlóan sokakhoz, akik ösztönzést merítettek *Az ítélőerő kritikájából*, a reflektáló ítélőerő koncepciója válik különösen érdekessé. *Az ítélőerő kritikája* a kritikai rendszer részterületeit, elsősorban *A tiszta ész kritikájában* kifejtett elméleti filozófiát és *A gyakorlati ész kritikájában* kifejtett gyakorlati filozófiát kívánja bizonyos értelemben összekapcsolni, s ezzel a rendszer egységalkotó lezárására törekszik. Kant kimutatja *A tiszta ész kritikájában*, hogy a tér és idő keretei között mozgó megismerésre milyen szigorúan általánosérvényű tételek érvényesek. *A gyakorlati ész kritikájában* a téren és időn túl érvényes erkölcsi követelmények fogalmazódnak meg. A két igény között azért van szükség közvetítésre, mert a térben és időben megjelenő világban kell erkölcsileg helyesen viselkednünk. Kant számára az ítélőerő kérdése először nem *Az ítélőerő kritikája* gondolatmenetében jelentkezik, hanem már *A tiszta ész kritikája* keretein belül is, mégpedig a sematizmus tárgyalásában. A tiszta értelmi fogalmak jogosultságát felmutatni törekvő transzcendentális dedukció menetében merül fel az a nehézség, hogy szükség van az emberi megismerést együtt és csak együtt alkotni képes két mozzanat, a szemlélet és fogalom közötti közvetítésre. Ezt az alapvető teljesítményt Kant szerint sémákra támaszkodva az ítélőerő végzi el.

Értelmezők körében vitatott a sematizmus tanának pontos helyiértéke és szükségessége *A tiszta ész kritikájának* összefüggésében.⁵⁴⁹ Kant megkülönböztet meghatározó és reflektáló ítélőerőt, ahol mindkettő az általános és az egyedi eset viszonyára vonatkozva működik. Meghatározó ítélőerőről van szó, ha adott általánoshoz kell egyes esetet keresni, s reflektáló ítélőerőről beszélünk, ha adott egyedi esethez kell valamilyen általánost találni: „Az ítélőerő, általában véve, az a képesség, amellyel a különöst mint az általános alá foglaltat gondoljuk el. Ha az általános (a szabály, az elv, a törvény) adott, úgy az ítélőerő, mely a különöst ezen általános alá szubsumálja, *meghatározó* [...] Ha viszont csak a különös

⁵⁴⁸ SO, 273.

⁵⁴⁹ Ld. pl. Höffe 2004, 107-15.

adott, és az ítélőerőnek ehhez kell megtalálnia az általánost, akkor az ítélőerő pusztán reflektáló”.⁵⁵⁰

A reflektáló ítélőerő lényegesen bonyolultabb, mint a meghatározó, amit már az is mutat, hogy nehéz rá példát mondani: a meghatározó ítélőerő teljesítménye, hogy eldönti az előttünk lévő valamiről, az asztal fogalma alá besorolható-e vagy sem. A logikai kiindulópontot ebben az esetben az asztal ismert fogalma képezi, és az asztal általános rögzített fogalmához viszonyít valamit a meghatározó ítélőerő. A reflektáló ítélőerő, ahogy Kant érti, az előttünk levő valamit rögzíti, és ahhoz keres általános fogalmat. Mivel a megismerés lényegi része általános fogalmak használata, ezért a kanti meghatározás szerint itt főként a meghatározó ítélőerő működéséről van szó, s ez elsősorban a nyelvhasználat és megismerés összefüggéseit vizsgáló kérdésfelvetések számára érdekes. A reflektáló ítélőerő ezzel szemben két sajátos területhez is hozzárendelhető, mégpedig az esztétikai tetszés és a teleológia, a természeti dolgokkal kapcsolatos célszerűség alkotja, s ehhez igazodik *Az ítélőerő kritikájának* tagolása is. A két területet a célszerűség fogalma köti össze, amely vonatkozásában Kant szerint az ítélőerő illetékes. A célszerűség fogalma elgondolása szerint a priori, azaz nem a tapasztalatból nyert fogalom. Mindebből jól kivehető, hogy *Az ítélőerő kritikája* sem a kanti rendszerben betöltött feladatát, sem a tárgyalt témákat tekintve nem korlátozódik az esztétikai tetszés elemzésére.

Az esztétikai tetszés esetében olyan célszerűségről van szó, hogy bizonyos észleletek megfelelnek az észlelő megismerőképességének abban az értelemben, hogy az értelem és a képzelőerő sajátosan élvezetes összjátékot folytat. A megismerőerőkre vonatkozó célszerűség azonban nem jelenti, hogy a szóban forgó észlelet megismerés igényével lépne fel, azaz tárgyának meghatározott tulajdonságokat tulajdonítana. Ennek a sajátos tetszésnek a területe jelöli ki az „esztétikai ítélőerő” tartományát. A célszerűség másik formája a „teleológiai ítélőerő” terepére jellemző, és komplex természeti képződményekkel mint célszerűen felépített organizmusokkal foglalkozik.

Kant elemzése elsősorban nem a műalkotások befogadására, sajátos szemlélésük, olvasásuk, hallgatásuk folyamatának leírására irányul, hanem olyan ítéletekre, amelyek valamit szépnek nyilvánítanak. Ilyen ítéletek nem a tárgyak objektív tulajdonságaira vonatkoznak, hanem a tárgy által kiváltott, képzelőerő és értelem között fellépő sajátos viszony megállapítására. Képzelőerő és értelem egy harmonikus, „szabad játékként jellemezhető” viszonyba kerülnek egymással, amit az adott személy kellemes érzésként él át.

⁵⁵⁰ Kant 2003, 88.

Arendt számára a *Life of the Mind* fejtegetései alapján a reflektáló ítélőerő kitüntetett politikai képességet jelent, mégpedig azért, hogy képes a konkrét sajátos megragadására, anélkül, hogy rendelkezésre állna megítélésének általános szabálya. Meggyőződése szerint csak a gondolkodás és az ítélőerő kölcsönös egymásra hatásából nyerhető olyan álláspont, amely kívül van a totalitarizmus homogenizált társadalmán. Jól szemlélteti ezt egyik, valamivel korábbi előadásának következő gondolata:

„Ha mindenkit elsöpör gondolkodás nélkül az, amit mindenki más tesz és hisz, akkor azok, akik gondolkodnak, kikerülnek rejtekükből, mert feltűnő az, hogy elutasítják az egyetértő csatlakozást, és ezzel egyfajta cselekvéssé válik. A gondolkodás tisztító mozzanata, Szókratész bábasága, amely a megvizsgálatlan vélemények implikációit kimutatja, és ezzel lerombolja [...], következtetésképpen politikai. Mert ennek a lerombolásnak felszabadító hatása van egy másik emberi képességre, az ítélőerő képességére, amelyet némi joggal az ember legpolitikaibb szellemi képességének nevezhetünk. Ez a képesség ítél meg egyes dolgokat, anélkül, hogy besorolná azokat olyan általános szabályok alá, amelyek taníthatók és tanulhatók, amíg habitussá válnak, amelyet később más habitusok és szabályok válthatnak fel”.⁵⁵¹

Mármost Arendt úgy látja, *Az ítélőerő kritikája* témái rendre kiemelkedő politikai jelentőséggel bírnak, s így ez a mű válik a fő kapcsolódási ponttá. A Kant-előadásokban ennek ellenére nem tárgyalja sem egészében, sem részletekbe menően az *Ítélőerő kritikáját*. Főbb témáit tekintve egyrészt a téma furcsaságával foglalkozik – a már említett körülménnyel, hogy Kant nem írt kifejezett politikai filozófiát –, másrészt a kisebb történetfilozófiai írások kapcsán a néző szerepét taglalja, végül pedig éppen csak hozzákezd a *sensus communis* elemzéséhez. Arendt számára eleve csak azok a mozzanatok izgalmasak Kant esztétikájában, amelyek a pluralitás tényére utalnak. A képesség arra, hogy mások szempontjait, álláspontját figyelembe vegyük, értelmezésében már a kanti „világpolgár” álláspontjára jellemző, mivel az ugyan „elszigeteltségben tevékenykedik, ám a képzelőerő segítségével megjeleníti mások szempontjait, s ezáltal egy potenciálisan nyilvános, mindenfelől nyitott térben mozog”.⁵⁵²

Fontosabb ennél a néző szerepe, amit Arendt a történelmi események értelmének megragadása kapcsán hoz fel, s egészen általános szinten fejt ki: „csak a néző foglal el olyan pozíciót, ahonnan lehetséges az egészre rálátnia; a cselekvőnek, tehát a szereplőnek, mivel

⁵⁵¹ RJ, 188-9.

⁵⁵² SO, 295.

része a játéknak, ki kell vennie a részét a játékból – ő már meghatározása szerint részleges”.⁵⁵³ Hasonló nehézséget lát abban, ahogy Kant a műalkotások létrehozásának és szépségük megítélésének viszonyát elemzi, mivel szerinte itt is a néző a döntő, s nem az alkotó: „A szép tárgyak létezésének sine qua non feltétele a közölhetőség; a néző ítélete teremti meg azt a teret, amely nélkül egy ilyen tárgy meg sem jelenhetne. A nyilvánosság terét a kritikusok és a nézők jelölik ki, nem a szereplők vagy az alkotók”.⁵⁵⁴ Jellemző az a mód, ahogy Arendt minden további nélkül áttér az esztétikai ízlésítélet kanti elemzéséről a megjelenés terére, amivel elhanyagolja Kant elemzéseinek azt az alapvető vonását, hogy nem közvetlenül tárgyalja a szép dolgokat, hanem úgyszólván közvetve, a szép dolgokra vonatkozó ítéletek fényében. Arendt fejtegetései annál az utalásnál szakadnak meg, hogy meglepő módon „a józan ész, a jó és a rossz megkülönböztetésének és az ítéletalkotásnak a képessége, az ízlés érzékén alapul”, mivel csak ennek a perspektívája rendelkezik a szükséges távlattal.⁵⁵⁵ A gondolatmenet alapvető hozadéka számára mások szempontjainak lehetséges figyelembe vétele, ami az emberi pluralitás pozitív elismerését jelenti, s régi alapvető meggyőződése szerint ez nem más, mint a politika lényege: „A politika az emberek pluralitásának tényén nyugszik. [...] Mivel a filozófia és a teológia mindig *az emberrel* foglalkozik, s minden kijelentésük igaz lenne akkor is, ha csak egy ember vagy két ember lenne, vagy csak egymással tökéletesen megegyező emberek léteznének, ezért nem is találtak filozófiailag érvényes választ a kérdésre: Mi a politika?”⁵⁵⁶

Visszatekintve a jelen fejezetben tárgyaltakra, elmondhatjuk, hogy Arendt hozadéka gondolatmenetünk számára az a fogalmi javaslat, hogy a magasművészet és populáris művészet, illetve tömegkultúra ellentétét lényegi különbségként, ne pedig egy kontinuum két szélső értékeként fogjuk fel. Arendt-hez kapcsolódóan mutattuk fel azt az, hogy csak látszólag van hasonló dolgokról szó, amelyek nem alkotnak egységes nemet: tulajdonképpen műalkotások és műalkotásnak látszó szórakoztatóipari képződmények mibenlétének eltéréséről van szó. A kérdés, miben különböznek a szórakoztatóipari képződményektől általában véve a műalkotásnak látszó szórakoztatóipari képződmények, csak egyes esetekben, de nem absztrakt és végérvényes kritériumokkal válaszolható meg.

Arendt elképzelésének továbbá az ad jelen összefüggésben különös jelentőséget, hogy a tömegtársadalom keretei között úgy próbál számot adni a művészet sajátosságáról, hogy

⁵⁵³ Uo., 319.

⁵⁵⁴ Uo., 332.

⁵⁵⁵ Uo., 334.

⁵⁵⁶ Uo., 21.

egyúttal a szórakozás, a feloldódó időtöltés jogosultságát is elméleti szinten ismeri el. Ezzel az alapgondolattal Arendt lehetőséget nyújt a Frankfurti Iskola megközelítésének módosítására, mely fogalmilag eleve nem képes a szórakozás jelenségének pozitív értelmet tulajdonítani. Ahogy láttuk, Arendt is megfogalmaz kritikus pontokat művészet és szórakoztatóipar egymás mellett létezésével kapcsolatban, de az így kibontott negatív hatások nem érintik a szórakozás alapvető elismerését. Rögzítettük ugyanakkor, hogy Arendt kevésbé nyújt olyan cizellált és differenciált művészetfilozófiai elképzelést, mint Adorno. Ennek fényében a két álláspont kölcsönösen kiegészítheti egymást. A következő fejezet célja az, hogy az Adorno és Arendt nyomán kirajzolódó megkülönböztetést művészet és populáris művészet között olyan további álláspontok fényében vizsgáljuk, melyek az említett distinkciót különböző szempontokból, de kifejezetten kétségbe vonják.

4. fejezet. Ellenvetések: Diszkussziók a tömegkultúra körül

Az előző fejezetekben követtük a Frankfurti Iskola, különösen Adorno, valamint Hannah Arendt elképzelését művészet és populáris művészet megkülönböztetéséről. Jelen fejezet a kidolgozott álláspontok és fogalmi megkülönböztetések termékenységét és érvényességét méri fel, s e célból olyan elképzeléseket tárgyal, melyek magasművészet és populáris művészet különbségét tagadják valamilyen szempontból. A művészet és kultúra kifejezések szemantikai tágassága miatt nyilvánvalóan nem törekedhetünk teljességre, ahogy arra sem, hogy átfogó és kimerítő képet nyújtsunk az összes lehetségesen felmerülő álláspontokról. Erre azonban nincs is feltétlenül szükség. Sokkal inkább arra kívánjuk felhasználni ezeknek a paradigmatiszós pozícióknak az elemzését, hogy az Adorno és Arendt nyomán kidolgozott elképzelést tartalmi termékenysége és igazolhatósága felől nézve vizsgálhassuk. Ebből adódik az a korlátozás is, hogy az áttekintendő álláspontokat csak bizonyos aspektusok alapján rekonstruáljuk, de nem törekszünk az érintett szerzők gondolati törekvéseinek átfogó ábrázolására.

Kiindulásként leszögezhetjük, jelen összefüggésben nem az a tagadhatatlan fejlemény foglalkoztat bennünket, hogy a huszadik század második felében a kultúrtudományokban, szociológiában a populáris kultúra és művészet termékei elemzés tárgyává váltak. Egyesek lelkesen üdvözlötték ezt a folyamatot, és egyebek mellett felszabadulásnak tekintették, amit vaskalapos kultúrkonzervatívok ellenében kellett kiharcolni.⁵⁵⁷ Paradigmatikusan jelzi ezt az igenlést Florian Niedlich néhány bevezető mondata az általa szerkesztett, *Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären* című tanulmánykötetből: „Kommerciális giccs vagy művészet? Elvakítás vagy elhalasztás? Időközben a német nyelvterületen is egyre inkább kibontakozik a trend, hogy a popkultúra esztétikai és politikai potenciálját erősebben differenciált perspektívából vegyék szemügyre. Többek között Susan Sontag, Umberto Eco és Roland Barthes munkái, valamint az anglo-amerikai Cultural Studies teoretikusai által ösztönözve egy ideje már itthon is akadémiai kontextusokban élénken tárgyalják a populáris jelenségét és különösen a populáris kultúrát.”⁵⁵⁸

Árulkodó, hogy Niedlich a popkultúra „potenciáljairól” beszél. Mint látni fogjuk, a tömegkultúra és tömegművészet pártfogói az egyik alapvető, sokat variált érvcsoportban arra

⁵⁵⁷ Eagleton 2003, eleje. Ld. még Norbert Bolz következő megjegyzését: „A Frankfurti Iskola kritikai elmélete egy rossz világról szóló rossz álm volt. Talán ma azt mondhatjuk, hogy végigálmodtuk az álmot, és felébredtünk. Ez az ébredés természetesen azokra, akik negativisztikusan továbbálmodnak, azt a benyomást teszi, hogy a pozitívba menekültünk” (Bolz 1997, 75).

⁵⁵⁸ Niedlich 2012, 9.

hivatkoznak, milyen izgalmas, kiaknázatlanul és észrevétlenül hagyott rétegek rejlenek ezeken a területeken. Jellemző ugyanakkor, hogy a potenciálok tipikusan potenciálok maradnak – az állítólagosan mély jelentésrétegek még a szimpatizáló értelmezés szerint sem jelennek meg az esetek elsőpró többségében.

Jelen fejezetben gondolatmenetünk vezérfonala tehát nem magában véve a populáris művészet és kultúra elméleti tárgyalása, hanem sokkal inkább az a kérdés, hogy az újabb elemzések a populáris kultúra termékeiben fel tudják-e mutatni azokat a teljesítményeket és vonásokat, melyeket a magasművészetnek tulajdonítunk. Nyilvánvalóan nem mond ellent a művészet sajátos teljesítményének, ha a populáris kultúra termékeit más szempontból találjuk érdekesnek. A kulcskérdés tehát úgy fogalmazható meg, vajon alátámasztják-e a populáris kultúra újabb kifejtései és elméletei azt, hogy nincs lényeges, generikus különbség, legfeljebb csak fokozati eltérés műalkotások és populáris, szórakoztató termékek között? Háttérben marad eközben annak a kérdésnek a vizsgálata, milyen más, pozitív teljesítményeket lehet a populáris kultúra termékeinek tulajdonítani; ennyiben a populáris kultúrát dolgozatunkban a művészettel összevetve, nem pedig magában véve tárgyaljuk.⁵⁵⁹ Alapvető olyan álláspontokat tartunk szem előtt, melyek szerint nem különíthető el megbízhatóan magasművészet és tömegművészet, tömegkultúra. Lényegre törő példaként idézhetjük Strinati álláspontját:

„A tömegkultúra kritikusai által megvont megkülönböztetések nem olyan világosak vagy statikusak, ahogy állítják. A populáris kultúra és művészet, vagy a tömeg-, magas- és népi kultúra közti határok folytonosan elmosódnak és megváltoznak. Nem szükségszerűen adóttak, nem konzisztensen objektívek és történetileg állandók, hanem gyakran homályosak és történetileg változók. A tömegkultúra elmélete hajlamos elítélni a tömegkultúrát egészében véve.”⁵⁶⁰

Hangsúlyozva a válogatás nem kimerítő igényét, a továbbiakban részletesebben a következő álláspontokat vizsgáljuk. Először a pop-art teoretikusait követjük, Susan Sontag munkásságát, valamint szemiotikai-szemiotikai kultúraelméleteket, nagyobb teret szentelve Roland Barthes-nak, aki jelentős hatást gyakorolt többek között a Cultural Studies képviselőire. A pop-art teoretikusainak közös nevezője az elképzelés, hogy a komoly, magasművészet átalakult, már nem különül el úgy a hétköznapi jelenségektől, mint korábban.

⁵⁵⁹ Jól látható egyfajta sértettség a populáris kultúra kutatóinál amiatt, hogy tárgyakat nem „értékelik” eléggé a hagyományos megközelítések, vagy nem tartják tudományos vizsgálódásra méltónak (Maase 2019, 16-7). Jelen gondolatmenet ebben a kérdésben nem foglal állást. Nem vizsgáljuk például azt a kérdést, hogy tekinthető-e a tömegkultúra alakulása és térnyerése demokratizálódási folyamatnak (ld. ehhez Maase 1997, 16-20, és Maase 2019). Mindazonáltal érdemes jelezni, hogy egy ilyen kérdésfeltevés csak annak az előfeltevésnek az alapján fogalmazódhat meg, mely eleve politikai szempontoknak, egyfajta egyenlőség-elvárásnak veti alá a kultúra területét. Jól kivehetően a multikulturalizmus-vitának vannak hasonló dimenziói (ld. Taylor 1997).

⁵⁶⁰ Strinati 2004, 41.

Ezt követően a posztmodern szerteágazó jelenségét tárgyaljuk Jean-Francois Lyotard elképzelésére koncentrálva. A harmadik alfejezetben a brit-amerikai Cultural Studies, különösen Stuart Hall perspektíváját elemezzük. Ezután a pragmatista esztétika összefoglaló néven John Dewey, Richard Rorty és Richard Shusterman elképzeléseit tekintjük át, majd a művészet intézményelméletét vizsgáljuk, ahogy azt Dickie Arthur Dantóhoz kapcsolódva kifejtette. Végül két kiemelkedő művészet- és kultúrszociológiai megközelítést, Niklas Luhmann és Pierre Bourdieu gondolkodását tárgyaljuk. Luhmann rendszerelméletét a művészet intézményelméletével összefüggésben elemezzük, míg Bourdieu művészet- és kultúrszociológiáját annak a kulcstézisnek a mentén követjük, mely nem tagadja magasművészet és populáris művészet különbségét, de azt külső tényezőkre, a társadalmi különbségek továbbadására vezeti.

Két megjegyzést előre kell bocsátanunk. Egyrészt a szóban forgó szerzők többségéről nem feltétlenül mondhatjuk, hogy munkásságának tengelye, vagy akár csak fő szála a magasművészet és populáris művészet ellentéte lenne. Az alábbiakban vizsgálódásunk logikáját követve mégis ezt a témát tekintjük vezérfonálnak, s a kérdéses szerzők gondolatvilágának e szempontból kevésbé releváns komplex rétegeit is háttérbe szorítjuk. Másrészt az adott felsorolás nem tart igényt teljességre, nem állítjuk, hogy kimerítené az összes lehetséges idevágó álláspontot a magasművészet versus populáris művészet kérdéskörére nézve. A fejezet célja nem minden részletre kiterjedő áttekintés, hanem az előzőekben kidolgozott alapgondolatok argumentatív tesztelése. Nézzük először a pop-art elméleteit!

4.1 A pop-art és teoretikusai (Susan Sontag, Roland Barthes, Umberto Eco)

A pop-art gondolatmenetünkben két aspektusból is különösen érdekes fejlemény. Egyrészt a pop-art gyakorlata a tömegkultúra mindenütt jelenlévő motívumait, eszközeit, közegeit szélsőséges mértékben felhasználva, szinte azokon élősködve alkotja meg műveit, ahogy Andy Warhol és Roy Lichtenstein példája világosan mutatja. Joggal írható le ez a gyakorlat annak a ténynek a következményeként, hogy a második világháború után a hétköznapiakban tömegesen és kikerülhetetlenül megjelennek képek, zenék és szövegek, melyek szórakoztató, provokatív és kommersziális céllal készültek. A képek, zenék, szövegek tömeges megjelenését úgy is tekinthetjük, mint a rádió, tévé, magazinok értelmében vett populáris kultúra győzelme, mivel ezeket mindenki fogyasztja, és ezzel mindenki számára közös vonatkoztatási keretet

képeznek.⁵⁶¹ Lawrence Alloway, aki a pop-art fogalmat megalkotja, találóan írja le azt a helyzetet: a tömegtermelésből eredő városi kultúra egyfajta érintkezési pontot és közös alapot képez, amelyből – tudatos elzárkózás nélkül – egyre kevésbé tudja kivonni magát az ember. Alloway leírása szerint a mozik, reklámok, tudományos fantasztikus könyvek és a popzene nem a kommersz kultúrára vonatkozó szokásos értelmiségi ellenszenvet váltotta ki, hanem azt tényként elfogadták, részletesen tárgyalták és szenvedélyesen fogyasztották:

„Nem volt bennünk semmiféle ellenérzés a kommersziális kultúra iránt, mely értelmiségiek között szokványos, hanem elfogadtuk tényként, részletesen megvitattuk, és lelkesen fogyasztottuk. Vitáink egyik eredménye az volt, hogy a Pop kultúrát kiemeltük az „eszkapizmus”, „puszta szórakozás”, „lazítás” terepéről, és a művészet komolyságával kezeltük”.⁵⁶²

Andy Warhol és Roy Lichtenstein az 1960-as évek képzőművészetében paradigmaticusan mutatják az erre a folyamatra adható egyik választ, nevezetesen, hogy beépítik műveikbe a tömegesen forgalomban lévő képeket, zenéket és szövegeket. A Fluxus irányzata pedig deklaráltan azonosítja az életet és a művészetet, amivel a hétköznapi tárgyak, témák, ábrázolásmódok közel kerülnek a művészileg elfogadottakhoz.

Érdemes ugyanakkor aláhúzni a pop-art zavarba ejtő jellegét, melyet Eldridge következőképpen fogalmaz meg:

„Gyakran frusztráló és egyúttal mélyen érdekes elgondolkodni ezeken a műveken. Mit kellene kezdenünk Warhol *Brillo Box*aival vagy Marilyn képeivel, vagy Lichtenstein óriásra nagyított képregény-képeivel? Ezeket a tárgyakat vajon vizuális élvezetnek szánták? Vajon szórakoztatók, vagy szellemesek, vagy intellektuálisak, vagy társadalmi kritikának és kommentárnak szánták őket, vagy maguk is nyíltan kommersziálisak? Nagyon valószínűleg mindezek egyszerre, pontosan, ahogy mozifilmek és tévéshow-k megpróbálhatnak egyszerre kereskedelmileg sikeresek, szellemesek, megindítóak, reflektáltak és szórakoztatóak lenni, és néha sikerül is”.⁵⁶³

Gondolatmenetünk szempontjából azt fontos hangsúlyoznunk, hogy a pop-art akarva-akaratlanul jelentős lépést tesz a műalkotások és hétköznapi tárgyak, végső soron a művészet és a hétköznapok, a művészet és nem-művészet különbségének elmosódása felé. Valójában a folyamat már 1917-ben, Marcel Duchamp *Fontaine* című műve fontos lépést tesz ebbe az

⁵⁶¹ Maase 1997, 16.

⁵⁶² Idézi Storey 2009, 183.

⁵⁶³ Eldridge 2003, 255-56.

irányba,⁵⁶⁴ de a pop-art emeli programmá. Tanulságos ezen a ponton áttekintenünk Susan Sontag elképzelését, mely a tömegkultúra elméleti igazolását törekszik nyújtani.

Fentebb láttuk, hogy Susan Sontag a tömegkultúra „új szenzibilitásra” alapozott koncepciója alapján véve a avantgárd modernizmus klasszikussá válása és akadémiai elismertsége ellenében megy végbe. Sontag az „új szenzibilitás” jegyében egyre kevésbé látja értelmesnek „magas” és „alacsony” kultúra megkülönböztetését.⁵⁶⁵ A posztmodern ebben a vonatkozásban értelmezhető egyfajta populista ellenreakcióként a modernizmus elitizmusára. Ugyanakkor ki kell emelnünk, hogy Sontag értékelését nem a populáris kultúra termékeire alapozza, hanem egy sajátos kordiagnózisra, mely háttérbe szorítja a műalkotások érzéki létét és összefonódik egy torzítóan tartalomközpontú értelmezői gyakorlattal. Utóbbi szempont – az „értelmezés ellen” –, azaz Sontag tartalomközpontú értelmezésekkel szembeforduló általános polémiaja vezet a populáris művészet és kultúra termékeinek óhatatlan felértékeléséhez.

A modern értelmezői gyakorlatban szerinte túlbujáznak a tartalom keresése, mégpedig a formai, és még alapvetőbben az érzéki megjelenés és tapasztalás rovására. „Az értelmezés manapság legtöbb esetben nyárspolgári buzgóságot jelent, amely képtelen rá, hogy elfogadjon egy műalkotást úgy, ahogy van. A valódi művészet képes arra, hogy nyugtalanítson bennünket. Ha viszont sikerült a tartalmára redukálnunk, majd ezt a tartalmat értelmeznünk, megszelídítettük a műalkotást. Az értelmezés művészetet kezelhetővé és engedelmessé teszi”.⁵⁶⁶ „Hermeneutika helyett a művészet erotikájára van szükség” – hangzik „Az értelmezés ellen” című esszé zárómondata. Sontag szerint a tömegtermelés környezete eltompítja érzékszerveinket, és a modern kritikai gyakorlat és hermeneutikai dömping valójában elfedi előlünk a művek érzéki jelenlétét.

Mindazonáltal az értelmezés e kritikája egy sajátos történelmi helyzet következménye, melyet Sontag egyértelműen a huszadik századi fogyasztói társadalmaként ír le:

„Az értelmezés a műalkotás érzéki tapasztalatát adottnak veszi, és onnan lép tovább. Ma ezt nem tekinthetjük adottnak. Gondoljunk a műalkotások mindannyiunk számára hozzáférhető sokszorosítására, mely hozzájárul a városi környezet ütköző ízeihez, illataihoz, látványaihoz, melyek bombázzák érzékeinket. A mi kultúránk a feleslegen és a túltermelésen alapul; eredménye pedig érzéki tapasztalatunk élességének elvesztése. A modern élet minden feltétele – anyagi bősége, alapvető eltömegesedettsége – egyesül, hogy elbutítsa érzéki képességeinket.

⁵⁶⁴ Ld. Horváth Gizella 2016.

⁵⁶⁵ Sontag 1966.

⁵⁶⁶ Sontag 1964, 5.

És érzékeink, képességeink (és nem egy másik kor) állapotának fényében kell átgondolnunk a kritika feladatát.

Most az a fontos, hogy helyreállítsuk érzékeinket. Meg kell tanulnunk többet látni, többet *hallani*, többet *érezni*.⁵⁶⁷

Sontag tehát valójában nem egyszerűen „új szenzibilitást” akar, hanem az érzékeink újraérzékenyítését, aminek a tartalom ellenében kell végbemennie. A populáris művészet felértékelése így olyan érzékelési lehetőségek visszanyerése, melyek akaratlanul is irányulhatnak a hétköznapi tárgyakra ugyanúgy, mint a populáris művekre.⁵⁶⁸

Sontag elgondolása mindazonáltal nincs kimondottan populáris művészetekre kihegyezve. A populáris művészet és kultúra igenlő újraértelmezését találjuk Roland Barthes és Umberto Eco munkáiban, akik mindketten jelelméleti alapon dolgozzák ki kultúrafelfogásukat. Megközelítésük közös nevezőjét még pontosabban a jelértelmezés nyitottságának és lezáratlanságának, valamint a jel önkényességének gondolatával adhatjuk meg. Jóllehet eltérő értékelő hangsúlyokkal, de mindketten az említett jelfogalom következményeit dolgozzák ki a populáris kultúra értelmezésében. A jelelmélet és az aktív befogadói jelentésadás koncepciói felől nézve mind Barthes, mind Eco elméletileg érdekesnek találja a populáris kultúra területét. Az alábbi áttekintésben a két szerző gazdag munkásságának főként erre a szempontjára korlátozódunk, részletesebben kitérve Barthes munkásságára, aki jelentős hatást gyakorolt a később tárgyalandó Cultural Studies gondolkodóira.

Roland Barthes gondolkodásának veleje jelen összefüggésben a tömegkultúra szemiológiája mint ideológiakritika, miközben megközelítésének fontos sajátossága a jelelméleti, szemiológiai kiindulópont.⁵⁶⁹ Különös figyelmet szentelt a hétköznapi, populáris kultúra jelenségeinek, s egyfajta „mitológiaként”, azaz adott viszonyok természetesnek való beállításaként törekedett megragadni azokat. Az elemzés kritikai éle jól kitapintható. Barthes ideológiakritikaként értett szemiológiája a modern tömegkultúra (fotó, film, reklám stb.) jelrendszereit vizsgálja, s eközben a denotatív jelentéseken túllépő konnotatív jelentések potenciálját elemezve keres mitológiai állításokat. Jelfelfogásában a befogadók jelentéstulajdonítását tartja elsődlegesnek, amivel a szövegtől való függetlenség kerül figyelve középpontjába, egészen a szerző halálának gondolatáig elmenve.

⁵⁶⁷ Sontag 1964, 9

⁵⁶⁸ Sontag kritikájához ld. többek között Shusterman „Beneath Interpretation” című tanulmányát (Shusterman 1991), különösen 106-8.

⁵⁶⁹ Barthes-hoz általában ld. Müller-Funk 2006, 154-83; Olay-Ullmann 2011; Schneider 1996, 244-50; Strinati 2004, 5. fej; Angyalosi 1999.

Barthes maga három fázisra bontja gondolkodása alakulását, mely fázisok középpontjában először a nyelv, pontosabban a diskurzus, majd a tudomány (szemiológia), és végül a szöveg témája áll.⁵⁷⁰ A nyelv elsődlegessége azt jelenti az első fázisban, hogy a nyelvet „szociális objektumnak” tekinti, mely átfogja az író korát. Az írásmód határozza meg az író szabadságát a nyelven belül, és a szerző stílusát élettrajza befolyásolja. A következő korszakban Barthes vizsgálódásai a szemiológiára mint tudományra és a nyelv egyes művek szerkezetében és a műfajok egészében érvényesülő grammatikájára irányul. A harmadik fázis visszafordulást jelent a nyelvhez, irodalomhoz és művészethez, egyidejűleg elfordulva a strukturális elemzéstől.

Barthes érdeklődési köre nagyon tág, egyaránt foglalkoztatják irodalmi, társadalmi és kulturális kérdések, s eközben elsődlegesen a meggyőződése szerint a vizsgált jelenségek mögötti, azokat lehetővé tevő „nyelvekre”, kódrendszerekre irányul figyelme. A jelrendszernek tekintett irodalom problémái mellett a mindennapi élet mítoszteremtő jellege (*Mythologies*, 1957), a divat (*A divat rendszere*, 1967), a fényképezés esztétikája (*Világos kamra*, 1980) és sok más kérdéskör érdekli, mégpedig főként, bár nem kizárólagosan egy strukturalistának nevezhető látásmód keretében. Ide köthető Barthes életművének egy tartós, különböző korszakain áthúzódó előfeltevése, melynek értelmében társadalmi és kulturális jelenségek egyfajta nyelvnek és jelrendszernek tekintendők, melyek megfelelő olvasóra, megfejtőre várnak.⁵⁷¹ Következésképpen Barthes a társadalmi világot, az ember társas környezetét kulturális és mediális szöveggént érti, s így lényegileg jelek rendszereként ragadja meg. Kezdetől fogva hangsúlyozzuk, hogy magaskultúra és populáris kultúra különbségének elmosódása, illetve jelentéktelensége a strukturalista alapmeggyőződés szerves következménye: ha minden mesterséges tárgy szimbolikus dimenzióval rendelkezik, akkor ez a körülmény eleve felszámolja nemcsak magaskultúra és populáris kultúra, de kulturális termék és mesterséges tárgy különbségét is.⁵⁷²

Barthes a jel fogalmának értelmezésében Ferdinand de Saussure gondolataihoz kapcsolódik, melyeket *Bevezetés az általános nyelvészetbe* címen tanítványai adtak ki genfi előadásai alapján.⁵⁷³ Saussure gondolatmenetének velejét a nyelvi jel önkényességének tézise alkotja, mégpedig a nyelv (*langue*) értekek rendszereként való felfogása alapján. Mint

⁵⁷⁰ Barthes 1988, 8-12. Az irodalomban találunk olyan felosztást is, mely negyedik korszakot is elkülönít, mégpedig a test és gyönyör fogalmai mentén (Olay-Ullmann 2011).

⁵⁷¹ A gondolat nem csak strukturalista szerzőknél található meg, többek között Walter Benjaminsnál is alapvető szerepet játszik.

⁵⁷² Érdekes ellentét ezzel az elvi állásponttal – ahogy Radvánszky Anikó felhívta rá figyelmemet –, hogy Barthes az elemzendő szövegek választásában nagyon is ragaszkodott a francia magaskultúra kánonjához.

⁵⁷³ Saussure-höz ld. Hepp 2010, 29; Frank 1983, 33-48; Dosse 1996, 77-90.

ismeretes, tézise szerint a nyelv „egy forma, és nem szubsztancia”, azaz a nyelvi értékek rendszerét nem tartalmak vagy képzetek, élmények, hanem tiszta különbségek határozzák meg – amit Hjelmslev a strukturalizmus legalapvetőbb állításának tekint.⁵⁷⁴ Saussure megkülönbözteti a nyelvi rendszert (*langue*) és a beszédet (*parole*), ahol előbbin jelek absztrakt rendszerét, utóbbin pedig az egyes, individuális megnyilvánulást érti. Az elgondolás jelentősége összefüggésünkre nézve abban rejlik, hogy Saussure javaslata az empirizmus és a pszichológiai szemlélet elvetését implikálja, s így a többi humántudománnyal szemben önálló diszciplínát alapoz meg: a nyelvészetet. A saját szabályait szigorúan és erősen formalizálva megalkotó nyelvészet a többi humántudományra nagy vonzerőt fog kifejteni, és ösztönzi őket programja és módszerei átvételére. Az 50-es, 60-as évek globális szemiológiai programja, mely minden humántudományt átfogó strukturalista keretben igyekszik értelmezni így Saussure törekvéseire megy vissza, aki a szemiológiát azon tudományként definiálta, mely a jelek életét a társadalmi élet belsejében vizsgálja.⁵⁷⁵

Barthes elképzelésére nézve fontos hangsúlyoznunk, hogy Saussure a referenciális funkciót, tehát nyelvi jel és tárgy kapcsolatát, amit denotációnak is nevez, háttérbe szorítja. Ezzel olyan nyelvimmanens megközelítés bontakozik ki, amely egyúttal a nyelv társas voltát is figyelmen kívül hagyja. „Saussure ennél fogva a nyelv javára és a – metafizikai múltba utalt – értelem ellen foglal állást, s olyan döntést hoz, mely a strukturalista paradigma egyik jellemzőjét fogja alkotni”.⁵⁷⁶ Saussure a nyelvi rendszer zártságára építve javasol egy immanens megközelítést, mely a rendszer szinkron vizsgálatát tekinti lényegesnek. A strukturalista felfogás ily módon kikapcsolja a történeti változás figyelembe vételét, hiszen az a diakrón síkhoz tartozik, s ezzel az alapvető lépéssel elhatárolódik a többi, a történelemhez, történeti elemzéshez kötődő humán tudománytól. Logikusan következik ebből az orientációból, hogy a strukturalista megközelítés diszkontinuitáspárti: a történelmi folyamatosság feltevése helyett hajlanak arra, hogy a történelem lényegi alakulása a törések, szakadások mentén, nem pedig folyamatos átmenetek sorozataként ragadható meg.⁵⁷⁷ Mindazonáltal Saussure maga veti fel, a kifejezetten restriktív módszertan ellenére, a más területekre való kiterjesztés programját, mivel úgy gondolja, a nyelvtudomány csak egy része a jel általános tudományának.

⁵⁷⁴ Bertram et alii 2008, 121.

⁵⁷⁵ Dosse 1996, 80.

⁵⁷⁶ Uo., 85.

⁵⁷⁷ Ld. Olay-Ullmann 2011. Walter Benjamin eredet-gondolata a diszkontinuitás mozzanatában világosan rokona a strukturalista megközelítésnek, ahogy bizonyos értelemben az olvashatóság is rokon azzal a strukturalista meggyőződéssel, hogy minden társadalmi viszony nyelvszerű.

Barthes kiegészíti Saussure langue-parole megkülönböztetését egy harmadik tényezővel, a „matériával vagy szubsztanciával, mely a jelentés (szükségszerű) hordozója lenne”. A jel a nyelv szintjén jelölők viszonyaként adható meg, ahol a jelölő a hangalak, melyhez jelentés vagy képzet van hozzárendelve (kifejezés síkja), a jelölt pedig maga a jelentés, képzet (tartalom síkja). Barthes a saussure-i jelfogalmat Hjelmslev módosításával veszi át, aki mindkét síkot két rétegre, szubsztancia és forma rétegre bontja: Létezik így „1) a kifejezésnek egy szubsztanciája, pl. a hangzással kapcsolatos, hangképzési, nem-funkcionális szubsztancia, amellyel a fonetika és nem a fonológia foglalkozik); 2) a kifejezésnek egy formája, amelyet a paradigmatis és a szintaxisszabályok alkotnak [...]; 3) a tartalomnak egy szubsztanciája, ilyen például a *jelentett* érzelmi, ideológiai vagy egyszerűen fogalmi aspektusa, „pozitív” értelme; 4) a tartalomnak egy formája: a jelentettek egymás közötti formális szerveződése egy szemantikai jegy hiánya vagy megléte révén. Ezt az utóbbi fogalmat nehéz megragadni, mert az emberi nyelv vonatkozásában lehetetlen elválasztanunk a jelentettet a jelentőtől”.⁵⁷⁸

A pontosítás jelentősége Barthes számára abban rejlik a jelentősége, hogy a kifejezésformát hozzáférhetőnek tartja a nyelvészeti elemzés számára, de a tartalmi szubsztancia megragadásához már nyelven kívüli mozzanatokat is figyelembe kell venni. A nyelvi jelek és szemiológiai jelek megkülönböztetése a szubsztancia szintjén történik: a szemiológiai jelek elsődlegesen önmaguk jelei, s ennyiben „funkciójelek”, s csak egy második lépésben válnak absztrakt jelentéssel bíró szemiológiai jelekké (esőkabát egyrészt eső elleni védelmet jelent, másrészt meghatározott időjárási helyzetet).⁵⁷⁹

Barthes elgondolásában a denotáció (elsődleges jelentésaspektus) és konnotáció (másodlagos jelentésaspektus) elhatárolása, melyet Louis Hjelmslev munkáiból merít, lényeges szerepet játszik. A denotáció a jel konvencionálisan rögzített jelentése egy jelrendszeren belül. Ugyanakkor a jelek hajlamosak szemiológiai eltolódásra, amennyiben maguk a jelek is jelölővé válhatnak egy második jelrendszer szintjén. A konnotáció ebben a másodlagos rendszerben alakul ki azáltal, hogy az alapjelentésre a kontextusfüggő jelentésmozzanatok rakódnak. Barthes ideológiakritikai mítoszelemzésének a konnotáció alkotja az alapját.

A jelrendszer önkényességének gondolata mellett Barthes átveszi Saussure elképzeléséből a jel differenciális jellegének elképzelését is. A differencialitás gondolata pontosabban azt jelenti, hogy egy jel, tehát egy jelölő-jelölt (signifiant-signifié) pár, csak

⁵⁷⁸ Barthes 1976, 37-8.

⁵⁷⁹ Uo., 38-9.

azáltal létezhet, hogy különbözik minden másik jeltől, azaz jelölő-jelölt pártól, amelyekkel egyetlen nyelvi rendszert alkot. A jel és ezzel a jelrendszer önkényes jellege azt jelenti, hogy meghatározott jelölő és meghatározott jelölt között a kapcsolat esetleges, mivel semmiféle „természetes kapcsolat” (lien naturel) nem áll fenn jelentéshordozó és jelentés között. A nyelvet ennél fogva különbségek tiszta rendszerének tekinthetjük, melyet nem pozitív jelentések vagy jelek alkotnak, hanem elsődlegesen értékek (valeurs) szövete, azaz más értékekre való utalások negatív összessége. Saussure szerint lehetséges, hogy egy jel változatlan maradjon, még ha a nyelvi értékek eltolódnak is. A jelölt, avagy a jel szellemi, értelmi oldalának primátusa egyenértékű azzal a lehetőséggel, hogy elgondoljunk „a *magában vett jelölt fogalmát*, a gondolkodás számára való egyszerű jelenlétében, a nyelvtől, azaz jelölők egy rendszerétől való függetlenségében”.⁵⁸⁰

Barthes gondolkodásának egyik alapmotívumát meghatározhatjuk úgy, hogy a szemiológia elveit viszi át szociológiai tárgyakra, melyek közé az irodalmat és a hétköznapi kultúrát is besorolja. A hétköznapi mitológiájának ideológiakritikájáról alkotott barthes-i elképzelés közvetlenül releváns vizsgálódásunk menetére nézve. Barthes különböző jelfajták mellett a mítosz szintjét is a jelekhez sorolja, továbbá az irodalmat is másodlagos jelrendszerként értelmezi. A konnotatív, másodlagos jelrendszer paradigmatis esete a mítosz, a hétköznapi élet ideológiájának megvalósulása. Barthes a mítoszt jelek potenciális hordozójaként fogja fel.⁵⁸¹ A mitikus üzenet és jelszerű hordozója egyaránt jelölőből és jelöltből áll. Ennél fogva a mítoszban két szemiológiai rendszer rejlik: egyrészt a tárgynyelv, „melyet a mítosz igénybe vesz, hogy saját rendszerét kialakítsa”, másrészt a metanyelv, ami maga a mítosz: „másodlagos szemiológiai rendszer”. Az eredeti jelölő jelen van a mítoszban, de értelmét veszti, értelme pusztá formává válik.

A közvetlen társadalomkritika tehát egyúttal a társadalmi jelenségek szemiológiai tárgyalásának perspektíváját is megnyitja. Barthes jelelméletének alapgondolata, hogy minden jelenség esetén felmerül a mitikus jelentés szempontja, s így a vizsgálódás módszere arra irányul, hogy elhatárolja a rétegeket, és megvilágítsa a másodlagos jelentésrendszer viszonyait. A mitikus ideológiaképződés a hétköznapi minden szegmensére kihat, jóllehet

⁵⁸⁰ Derrida 1972, 31. Derrida radikálisan szakítani akar ezzel az előfeltevéssel, mivel szerinte már a „jelölő” kifejezés maga is félrevezető, hiszen az mindig csak a jel átfogóbb, egységes valóságának önálló alkotórésze. A „jelölő” maga is idealitás, mivel lényegileg a „jelölt” határozza meg és konstituálja. Ha viszont az értelem és jelentés, így Derrida döntő ellenvetése, azáltal jönnek létre, hogy különböző kifejezés-hordozókat egymásra vonatkoztatnak, akkor a fogalom azonosságát csak a rendszer zárttságának és megváltozhatatlanságának állapota biztosíthatja. Bármennyire is kézenfekvő azonban, a struktúra zárttságának gondolata egyáltalán nem magától értetődő, sőt, paradox következményekkel jár. Ld. ehhez Olay 2012.

⁵⁸¹ Hepp 2010, 43.

nem tudatosítva. A funkcionális összefüggések gazdag konnotatív jelentésekkel bírnak, melyek feltárása a szemiológiai elemzés feladata.

A mítosz lényegi teljesítménye Barthes elemzésében úgy összegezhető, hogy történelmet természetté alakít át, melyet tényként kell érteni. A polgári ideológia fő hozadéka tehát az, hogy naturalizál egy konkrét történeti szituációt: „a sajtó, a művészet vagy a közgondolkodás „természetes”-nek tüntet fel egy olyan valóságot, amely [...] minden ízében történeti képződmény”. Barthes célja felmutatni azt az ideológiai szemfényvesztést, mely a történelmet magától értetődő természetként akarja prezentálni.⁵⁸² A mítosz tendenciája, hogy magától értetődővé váljon, és ezzel a világ megváltoztathatatlan hierarchiáját sugallja. A mítosz így az uralkodó osztály eszköze, amit Barthes a modern tömegkultúra hétköznapi jelenségeiben (sport, fotó, film, reklám stb.) leleplezhető mitikus állítások felmutatásával illusztrál. A mítosz, pontosabban a mitológia mint a mitikus elbeszélések átfogó kerete⁵⁸³ azt a funkciót tölti be, hogy a hétköznapi ellentmondásokat, feszültségeket és igazságtalanságokat összeegyeztesse, amennyiben a nyilvánvalóan megmagyarázhatatlant megmagyarázza és igazolja. Szimbolikus módon oldja meg azokat az ellentmondásokat és igazságtalanságokat, melyeket a valódi életben nem képes feloldani, mivel „természetes tapasztalat” részeként tünteti fel őket. A *Mitológiák* című kötet miniatűrjeiben Barthes a tömegkultúra ideológiakritikáját nyújtja, mégpedig a kispolgárság ideológiáját pellengérre állítva, amely az egyre jelentősebbé váló médiumokból árad ízlések és értékelések formájában.

A kispolgári ideológia, ahogy Barthes érti, egyidejűleg társadalmi, etikai és esztétikai fogalom: „minden, ami bennem az átlagossal, a felemással, a vulgaritással, a középszerrel és különösen a sztereotípiák világával szemben undort vált ki”.⁵⁸⁴ A sokat hivatkozott *Paris-Match* címlap a francia trikolórnak tisztelgő színes bőrű katonával vitatott példája Barthes elképzelésének a mítoszból mint másodlagos jelrendszerről.⁵⁸⁵ A még gyarmattartó Franciaországra vonatkozó példa azért is érdekes, mert képi, vizuális jelenségen próbálja felmutatni az ideologikus mitológiai jelleget. A rózsacsokor nyugat-európai kontextusban a szenvedély kifejeződése, amit a „mitologizálás” hoz létre, hiszen mind a rózsacsokor, mind a szenvedély függetlenül létezett, mielőtt összekapcsolódtak. Jogos ugyanakkor az a megjegyzés, hogy a rózsa a szenvedély kifejeződéseként kultúraspecifikus.⁵⁸⁶

⁵⁸² Barthes 1983, 5.

⁵⁸³ Müller-Funk 2006, 156.

⁵⁸⁴ Idézi Dosse 1996, 122.

⁵⁸⁵ Müller-Funk 2006, 173.

⁵⁸⁶ Uo., 172, 182.

Két alapgondolat kibontakozását látjuk. Egyrészt a másodlagos jelentést képező mítosz nem számolja fel, csak deformálja és elidegeníti a nyelvi szinten meglévő értelmet. Barthes híres példáját használva, a francia zászló előtt tisztelgő fekete katona történetét elrabolja a mítosz, hogy a francia birodalom nagyságát hangsúlyozza a kolonializmus kritikusaival szemben. Szemben a nyelvi jel szintjén megmutatkozó önkényességgel és konvencionalitással, a mítosz szintjén található forma meghatározott módon motivált. A másik alapgondolat értelmében a mitikus kijelentés többféle lehetséges közegben valósulhat meg. Fotó, film, színdarab, reklám vagy társas viselkedés egyaránt jelszerű és jelentéssel bírhat. Ezen alapul, hogy Barthes megközelítése nem korlátozódik irodalmi tárgyakra, hanem ugyanúgy érint társas viszonyokat is. A mítosz mint történelem, mint társadalmi szokások és tapasztalatok létrehozta jelentés Barthes számára nem elméleti végcél, hanem társadalomkritikájának kiindulópontja. A mítosz természetének tisztázása egyben felhívás arra, hogy ilyenként ismerjük fel és dekonstruáljuk azt, s ennél fogva a nyelv kritikája mindig egyúttal társadalomkritika is.

Az 1957-es *Mitológiák* mindazonáltal még nem tükrözik a strukturalizmus kiérlelt hatását Barthes gondolkodásában. A kötet szövegei a hétköznapiakban működő, rejtett mitológiákat törekednek feltárni. Mitológiákról azért beszélhetünk Barthes szerint, mert a történetileg kialakult társadalmi viszonyokat a természetesség látszatával ruházzák fel. Egyesek bírálták Barthes-ot azért, mert túl tág jelfogalmat használt, és minden jelnek tekint, aminek jelentése van.⁵⁸⁷ Ugyanakkor Barthes témája, a tömegkultúra, a hétköznapi jelenségei úgyszólván kínálóznak egy strukturális elemzésre.⁵⁸⁸ Ha a strukturalizmust bizonyos értelemben akként a kísérletként határozhatjuk meg, hogy minél több területre kiterjesszük a Ferdinand de Saussure által a nyelvészetben javasolt modellt – ahogy ezt Louis Hjelmslev szorgalmazta⁵⁸⁹ –, akkor könnyen beláthatók egy ilyen megközelítés újszerű elméleti lehetőségei a populáris művészetre nézve. A struktúra vezérfogalma ugyanis módot ad arra, hogy a vizsgált jelenséget ne közvetlen megmutatkozásában, úgyszólván névértéken tekintsük, hanem ellentétek és strukturális viszonyok részeként.

Mint utaltunk rá, magasművészet és populáris művészet megkülönböztetésére nézve a strukturalista eljárás alapfeltevéseiből már adódnak bizonyos következmények: az oppozíciókban gondolkodó, struktúrán kívüli tartalmi vonatkozásoktól eltekintő elemzés

⁵⁸⁷ Dosse 1996, 126.

⁵⁸⁸ Frédéric Worms szerint Barthes filozófiai jelentősége abban rejlik, hogy kiterjeszti és általánosítja a strukturalizmust a legkülönbözőbb területekre, amelyeken „dekódolni” kell a felszíni értelmet, visszavezetve az elemi jelekre és rendszeres viszonyaikra (Worms 2009, 480).

⁵⁸⁹ Dosse 1996, 113.

kézenfekvően tekint el a szóban forgó differenciától. És valóban, Barthes számára a kultúra heterogén terület, mely átfogja a hagyományos magasművészetet (színház, képzőművészet, irodalom), de ugyanúgy a film, reklám, szórakozás, fogyasztás világát is. A *Mitológiák* egyik sokat hivatkozott, „Az új Citroen” című darabja provokatív párhuzamot von az európai magaskultúra emblematikus építészeti alkotása és korunk nagyon jellemző használati tárgya között: „Azt hiszem, hogy az autó ma többé-kevésbé pontos megfelelője a hatalmas gótikus székesegyházaknak”.⁵⁹⁰ A kapitalista kultúra e jelenségeinek és termékeinek közös nevezője szimbolikus többletük és hozadékuk, nem pedig gyakorlati értékük. A jellegzetességet jól illusztrálja, hogy Barthes a szemiotikai rendszerként való leírást kiterjeszti a kulturális produktumokról olyan jelenségekre is, mint a város: „a város egy költemény, [...] de nem egy klasszikus költemény, hanem olyan, mely a jelölőt bontja ki, és végső soron ezt a kibomlást kellene a városszemiotológiának megpróbálnia megragadni és megszólaltatni”.⁵⁹¹

Barthes gondolkodása harmadik szakaszában bizonyos mértékig elfordul a strukturalista elképzelésektől, elsősorban a jelrendszerek elképzelésétől távolodva. A korszak jellemzője, hogy már nem a konnotatív jelentések ideológiakritikáját kívánja nyújtani, hanem a jelölők szabad játékának kibontakozását, a „végtelen szemiózist” akarja biztosítani. Ezt viszont akadályozza a jel strukturalista fogalma. Az új orientáció kulcsfogalma a szöveg, melynek barthes-i elképzelése döntő pontokon motiválja a Cultural Studies szövegfogalmát. Mindazonáltal a szöveg Barthes-nál sajátos státuszú képződmény, melyet elhatárol a szokásos fogyasztás tárgyaitól. A mű rögzített jelölőkből álló, élettelen tárgy, mely valójában akkor válik szöveggé, amikor ténylegesen olvassák. Az így értett szöveg idézetek szövedéke, mely a kultúra ezernyi gyűjtőpontjából ered, s ennél fogva mindig intertextus: „Bármely szöveg intertextus; más szövegek vannak benne jelen, különböző szinteken, többé-kevésbé felismerhető formában; az előző és a környező kultúra szövegei.”⁵⁹² Minden szöveg intertextualitásának felmutatása érdekében Barthes öt kódot dolgoz ki: nyelvi kód, rétorikai kód, hermetikai kód, cselekvési kód, szimbolikus kód. Ezek a kódok („hangok”) összekötik a szöveget minden szöveggel, melyet előtte írtak vagy olvastak: „A kód a hivatkozások perspektívája [...], megannyi szilánkja ennek a valaminek, amely mindig már olvasott, látott, megtett, megélt: a kód ennek a *már*nak a nyoma.”⁵⁹³

A strukturalizmustól és jelelmélettől való távolodást markánsan jelző *S/Z* (1970) című könyv paradigmátikus elemzést ad Balzac 1830-as *Sarrasine* című novellájáról. Valamiféle

⁵⁹⁰ Barthes 1983, 127.

⁵⁹¹ Idézi Müller-Funk 2006, 181.

⁵⁹² Barthes 1981, 39.

⁵⁹³ Barthes 1997, 34-5.

végző struktúra azonosítása és a szöveg egyfajta „elbeszélés-grammatikába” való illesztése helyett Barthes poliszemikus egységként tárgyalja a művet. A szöveget rövid töredékek (ún. lexiák) sorozatára bontja, és az 561 lexiát öt kód (szemikus, proairetikus, hermeneutikus, kulturális és szimbolikus kód) alapján elemzi. Megkülönbözteti továbbá az olvasható és az írható szövegeket: az olvasható szövegek az ún. klasszikusok, az írható szövegek ellenben alkalmasak egy dinamikusabb elsajátításra, az újraírásra: „a szöveg nem a jelentettek struktúrája, hanem a jelentők galaxisa; nincs kezdete, reverzibilis, több bejáratral rendelkezik”.⁵⁹⁴ Az új szövegfogalomhoz az olvasó szubjektum új értelme irányába is mutat: „Az írható szöveg *mi vagyunk írás közben*, mielőtt még valamely kizárólagos rendszer (Ideológia, Műfaj, Kritika) átszelné, feldarabolná, megdermesztené, formába öntené a világ végtelen játékát”.⁵⁹⁵

Barthes szerint a szöveg esemény, a szövegnek nem egy „én” vagy a társadalom tulajdonít jelentést, hanem a saját kompozíciós játéka, s ezért nem meríthető ki teljesen: „Az írható szöveg nem dolog – hiába is keresnénk a könyvesboltok polcain. Sőt, mivel produktív (és már nem reprezentatív) modell alapján működik, érvénytelenít minden kritikát, amely – késztermékként – vegyülne vele: újraírni az írhatót nem jelenthet mást, mint disszeminálni, szétszórni a végtelen különbözőség terében”.⁵⁹⁶ A szöveget azért nem gondolhatjuk el a reprezentáció elve alapján, mert a konnotációk játékában nem jutunk el a denotációhoz, nincs utolsó kapcsolat valamilyen nyelven kívülivel. A konnotációk láncolata Barthes meggyőződése szerint végtelen, és nem rendezhetők hierarchiába, ami aláássa az igazság hagyományos felfogását, ami a jelentés és a tárgy denotatív viszonyára épül. Következésképpen a szöveg barthes-i értelemben nem statikus és zárt egység rögzített jelentéssel, hanem a strukturálás és a jelentő gyakorlat (*pratique signifiante*) nyitott folyamata, amely a jelentés végtelen potenciáljával rendelkezik.

A populáris kultúra témájának elvi elismerése mellett Barthes befogadó-központú jelentéselmélete különösen alkalmas arra, hogy a populáris művészetek iránti érdeklődést elméletileg megalapozza. A befogadó, illetve olvasó jelentésgeneráló szerepéről alkotott elképzelése nagy hatást gyakorol a továbbiakban, nem utolsósorban az angolszász Cultural Studies koncepcióira. Barthes megközelítésének kulcseleme az aktív olvasás, melynek mentén a modern kultúrát követve mélyfúrásokat végez a strukturalista jelelmélet eszközeivel. *S/Z* című könyvében ezt az eljárást az olvasó szerepének felértékeléseként mutatja be, aki intenzív

⁵⁹⁴ Uo., 16.

⁵⁹⁵ Uo., 15.

⁵⁹⁶ Uo.

olvasata során az irodalmi szöveget újraalkotja és jelenvalóvá teszi. Ehhez hasonlóan a kultúra kutatója intenzív jelértelmezése révén a kultúra jelentéseit nem pusztán leírja, hanem létrehozza.⁵⁹⁷ Az elképzeléshez Barthes fontos ösztönzéseket kap Julia Kristeva közvetítésével Mihail Bahtyintól. Bahtyin döntő gondolata – ami hasonlóképpen inspiráló lesz a Cultural Studies gondolkodói számára – a Dosztojevszkij poétikájának elemzése során kidolgozott polifón regény koncepciója. Kristeva szerint Bahtyin megközelítésében az érdekes, hogy az irodalmi szöveget, akár Rabelais-é, akár Dosztojevszkijé, elsődlegesen hangok, szölamok szövegimmanens sokaságának tekinti.⁵⁹⁸

Bahtyin kiindulópontja, hogy minden nyelvi megnyilvánulás, beleértve az irodalmi szövegeket is, egy dinamikus, kommunikatív folyamat, mely megszólít és válaszra ösztönöz másokat. A nyelvhasználat így mindig egy nyitott és lezáratlan dialógus része, mely inherensen vonatkozik más nyelvhasználatokra. Következésképpen az irodalmi szövegek egymással folytatott párbeszédbe ágyazódnak, ami abban mutatkozik meg, hogy a szövegeket korábbi szövegek hatják át, s így decentralizált polifónia jellemzi őket.⁵⁹⁹ A polifónia elképzelése viszont már kiindulópontjában kétségbe vonja a szöveg önálló zártságát, ami a maga részéről a strukturális elemzés feltétele lenne. Nem véletlen, hogy Kristeva Bahtyin gondolatait a „strukturális dinamizálására” szerette volna igénybe venni, ami a szövegek dialógusának elképzelése mentén a szubjektum szerepének újragondolása miatt is ígéretesnek tűnhetett.⁶⁰⁰ Kristeva végül a strukturálisra nézve kevésbé felforgató, jóllehet nagy hatású „intertextualitás” fogalmát alkotja meg. Bahtyinhoz képest jelentős eltolódás, hogy a polifóniát nem szubjektumokra vagy beszélői pozíciókra, hanem szövegekre értelmezi, s ezzel hű marad ahhoz, ahogy a strukturális alapvetően háttérbe szorítja a szubjektumot. A szerző azt az üres helyet alkotja, ahol a szövegek dialógusa végbemehet, a szöveg pedig megnyílik a környező szövegek univerzumára, de nem referenciális kontextusára.

Kristeva szerint minden szöveg „idézetek mozaikjaiként épül fel, minden szöveg egy másik szöveg beolvasztása és átalakítása”.⁶⁰¹ Így értelmezve az intertextualitás minden szöveg sajátosságává válik, és nem pusztán a meghatározott szövegekre, összefüggésekre vonatkozó tudatos célzásokat jelenti. A szöveg Kristeva elgondolásában már nem izolált adottság, hanem egy szövegtér, az úgynevezett „intertextuális tér” egyik, betagozódott eleme. Az intertextualitás koncepciója alapján a szöveget nem is képzelhetjük el izoláltként, mivel

⁵⁹⁷ Müller-Funk 2006, 161.

⁵⁹⁸ Dosse 1997, 74.

⁵⁹⁹ Úgy tűnik, Bahtyin eleve felszámolja a szöveg önállóságát, amennyiben kvázi-beszédaktusnak tekinti, mely feoldódik performativitásában. Ezt a konklúziót majd Barthes fogalmazza meg erőteljesen.

⁶⁰⁰ Dosse 1997, 74-5.

⁶⁰¹ Kristeva 1969, 348.

beláthatatlan sokaságú más szövegre utal. Az elgondolásból következik a szövegfogalom extrém kitágulása, mely magába foglalja a társadalmi struktúrákat, kultúrát és ideológiát is.

Az intertextualitás két további, gondolatmenetünk összefüggésében érdekes következménnyel is jár: egyrészt a dekanonizálás, másrészt a plurális olvasat (polilektúr) elképzelésével. Mivel minden szöveg más szövegekre hatást gyakorol, ezért nem létezhetnek kanonizált szövegek, pontosabban ezek kanonizált volta szükségképpen megalapozatlannak tűnik. Ezen a ponton eltekinthetünk attól a kézenfekvő kérdéstől, hogy a nagy hatástörténetű szövegek nagyobb hatását miért ne lehetne figyelembe venni? Másrészt a szövegek egymásra hatásának gondolata hitelteleníti a meghatározható és objektív szövegértelem képzetét. A szöveg értelme nem a szerző értelemadó, alkotó tevékenységére vezethető vissza, nem is a szöveg jelentéstartalma, hanem a szöveg interakciója elő-szövegeivel. Ebből következik, hogy akár egyes olvasatonként eltérő lehet a szövegértelem.

Barthes talán legtöbbet idézett gondolatával, a „szerző halálával” kapcsolódik az intertextualitás elképzeléséhez. „A szerző halála” című, 1968-as tanulmányában a jelentések forrásaként értett szerzőt háttérbe tolja, hogy helyette az olvasót tekinthesse a jelentések létrehozójának. Az olvasót tartja azon térnek, melybe a szöveg mint „idézetek szövedéke” bele van írva: „egy szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata, amelyek sorra átadják egyetlen jelentésüket [...] hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szöveg idézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő”.⁶⁰² Az író teljesítménye is csak látszólag eredeti, valójában egy mindig korábbi gesztust utánoz, s csupán azt ismerhetjük el teljesítményeként, hogy írásokat és írásmódokat vegyít és vet be egymás ellen. Az 1970-ben megjelenő *S/Z* világosan deklarálja Barthes szakítását a strukturalista módszer révén elérhető tudományosság eszményével. Nem csak Kristeva, de Deleuze, Derrida és mások hatására is Barthes a differenciák radikalizálására és ennek elméleti kidolgozására törekszik. A *S/Z* fő célja, hogy megvalósítsa és bemutassa az újfajta írás-olvasást, mely az intertextualitás elképzelésének következménye.⁶⁰³

Mivel Barthes radikálisan leszámol a szöveg meghatározott jelentését garantálni hivatott szerzővel, ezért a szöveg egységét csak egy másik pólusra vonatkoztathatja, nevezetesen az olvasóra. Az olvasó születése, ami a jelentés konstitúciója, a szerző halálának másik oldala: „a szöveg több írásból áll össze, különféle kultúrák termékeiből, amelyek dialógusba, paródiába, versengésbe kezdenek egymással; van azonban egy olyan hely, ahol e

⁶⁰² Barthes 1996a, 53.

⁶⁰³ Dosse 1997, 77-8.

sokféleség egybegyűlik, ez pedig nem a szerző, mint mindeddig mondogatták, hanem az olvasó: az olvasó az a hely, amelybe az írást alkotó idézetek beleíródnak, anélkül hogy akár egy is elvesznék közülük”.⁶⁰⁴

Jól kivehető, hogy Barthes szemében a szerző magyarázó elvként problematikus: „a mű *magyarázatát* mindig abban keresik, aki létrehozta”.⁶⁰⁵ Ugyanakkor zavaróan eltúlzott a szembeállítás, mely a szöveg értelmét biztosító Szerző-Isten merevsége és a pluralisztikusan örvénylő, jelentésgeneráló olvasó között feszül. Másként fogalmazva, az olvasó születésének formulája joggal húzza alá az egyetlen helyes, objektív olvasat hiteltelenségét, de a szerző leradírozásával a megértendő szöveg egységét is kétséges alapzatra helyezi. Barthes a befogadót állítja a középpontba, aki különböző kódok révén van kapcsolatban a szöveggel. A szöveg végleges értelmezhetősége nem létezik, és a szöveg nem más, mint szövegek végtelenségének médiuma: „Az értelmezés nem (többé-kevésbé megalapozott, többé-kevésbé szabad) értelemtulajdonítást jelent, hanem éppen ellenkezőleg, annak a felbecslését, hogy milyen jellegű a szöveg pluralitása”.⁶⁰⁶ A befogadó „én” már maga is „más szövegek, végtelen, pontosabban (eredetében) végtelenbe vesző kódok sokasága” úgy, hogy a szubjektivitás végső soron „az engem alkotó kódok”, „sztereotípiák általánossága”.⁶⁰⁷ Ezen a ponton meg kell jegyeznünk, hogy a kód fogalma Barthes-nál meglehetősen elmosódott, és olyan esetekben is egyértelműséget sugall, melyekben az nem áll fenn. A kód elképzelését később bírálták, mert egyrészt a befogadás aspektusát háttérbe szorítja, másrészt egy objektív olvasat lehetőségét sejteti.⁶⁰⁸ Mindenesetre a késői Barthes határozottan distanciálódik az elképzeléstől.

Roland Barthes tárgyalása után nézzük, hogyan jelentkezik a tömegkultúra Umberto Eco gondolkodásában.

Umberto Eco

Míg Barthes esetében a tömegkultúra tárgyai jelentenek sajátos demitologizálандó kutatási mezőt, anélkül azonban, hogy ő maga különösebben nagyra értékelné a populáris művészet termékeit, addig Umberto Eco szemmel látható rokonszevvvel pártolja a tömegkultúrát és tömegkommunikációt.⁶⁰⁹ A szűkebb szakterületeként esztétika felől érkező olasz gondolkodó klasszikus szerzőkre vonatkozó elemzései mellett számos konkrét

⁶⁰⁴ Barthes 1996a, 55.

⁶⁰⁵ Uo., 51.

⁶⁰⁶ Barthes 1997, 17.

⁶⁰⁷ Uo., 21-22.

⁶⁰⁸ Müller-Funk 2006, 161-2.

⁶⁰⁹ Ecohoz ld. különösen Kelemen 1998, 135-173; Caesar 1999; Hecken 2007; Rebentisch 2013, 27-40.

értelmezést szentelt képregényeknek, ponyvaregényeknek, mozihősöknek stb. A hatvanas években mindezzel egyik úttörője volt egy olyan humántudományos megközelítésnek, mely az addig lenézéssel kezelt műfajokat és műveket egyáltalán értelmezésre méltónak tartott, mégpedig nem függetlenül a nyitott mű koncepciójától, melyet Eco gondolkodói pályája során végig vallott.

A nyitott mű elképzelése a műalkotások sajátos „nyitottságát” dolgozza ki, mely egy szűkebb és megfoghatóbb értelemben különösen a modern művekre érvényes. Minden művészetre nézve Eco egy forma esztétikai értékét abban látja, hogy az egységét megőrizve mennyire szemlélhető és érthető meg többféle perspektívából, mennyire képes aspektusok és jelentésárnyalatok bőségét nyújtani. „Ilyen értelemben tehát egy műalkotás, amely befejezett és zárt a maga tökéletes organizmusának tökélyében, hasonlóképpen nyitott is, vagyis lehetőséget ad rá, hogy ezernyi különböző módon legyen interpretálható anélkül, hogy megismételhetetlen egyedisége megváltoznék”.⁶¹⁰ Ebből az is következik, hogy minden befogadást a mű értelmezése révén történő új megvalósításának kell tekintenünk. A műalkotás nyitottsága ennél fogva azt is jelenti, hogy a mű csak a befogadó kifejezett közreműködése révén válik valóságossá (e ponton Eco egyetértésben van más elképzelésekkel, egyebek mellett Hans-Georg Gadamer hermeneutikájával és Jacques Derrida dekonstrukciójával).

A modern műalkotásoknak viszont egy további értelemben sajátossága, hogy kifejezetten és szándékoltan értelmezési lehetőségek széles skáláját bocsátja rendelkezésre, s pontosan ezt kívánja Eco „nyitottságnak” nevezni. Példaként a zenében a tizenkét fokú skálán komponált darabokat, a képzőművészetben Calder mobiljait, az irodalomban Joyce *Finnegans Wake*-jét hozza fel. Meggyőződése, hogy a befogadásmód a modern művészet esetében lényegesen megváltozott a korábbi korokhoz képest, s ennek megfelelően a modern műalkotásban konstitutív a befogadásának lehetséges sokfélesége. A nyitott mű koncepcióját Eco azzal jellemzi, hogy a huszadik század második felétől ezek valójában „befejezetlen” művek, amelyeket a szerző – úgy látszik – többé-kevésbé mint egy építőjáték darabjait bíz rá az interpretálóra, látszólag érdektelennek tekintve, hogy mi sül ki végül a dologból”.⁶¹¹

A nyitott mű poétikájának történetét követve, Eco elnagyolt vázlattal jelzi a műalkotás nyitottságát a középkori allegorikus interpretáción át egészen a barokkig, ahol elsőként jelenik meg tisztán a „modern kultúra és érzékenység”, „mert itt az ember első ízben vonja ki magát a kanonikus megszokottság alól – amit a kozmikus rend és a lényeg stabilitása szavatol –, és kerül szembe – a művészetben éppúgy, mint a tudományban – egy mozgásban levő világgal,

⁶¹⁰ Eco 1976, 27.

⁶¹¹ Eco 1976, 28.

amely az invenció aktusait követeli meg tőle”.⁶¹² Ennek értelmében a modern emberre az a kreatív, inventív feladat vár, hogy a műalkotást már ne a meghatározott jelentésviszonyok alapján ragadja meg, hanem „kiderítendő rejtélyt, megoldandó feladatot, az élénk képzelet serkentőjét” fedezze fel benne. A klasszicizmus és a felvilágosodás között kialakuló „tiszta költészet” teszi meg a következő fontos lépést, mely az általános gondolatok és szabályok tagadásával egyúttal a költői teremtés aspektusát is játékba hozza. Végül pedig a 19. századi szimbolizmusban – Eco hivatkozása Paul Verlaine és Stéphane Mallarmé – megjelenik „a „nyitott” műalkotás tudatos poétikája”.⁶¹³ Ez a poétika végső soron a modern művészet egészére vonatkoztatható, amit a többértelművé vált világ fogalmához kapcsolódva világít meg: „a mű valójában kimeríthetetlen és nyitott marad, amennyiben „több értelmű”, minthogy itt az egyetemes törvények szerint rendezett világot egy többértelműségeen alapuló világ helyettesíti, akár a tájékozódási pontok hiányának negatív értelmében, akár az értékek és bizonyosságok folytonos felülvizsgálhatóságának pozitív értelmében.”⁶¹⁴

A nyitott mű kategóriáján belül Eco felállítja a „mozgásban lévő művek” szűkebb alkategóriáját azokra a művekre, melyek különböző, előre nem látott és nem fizikailag megvalósított struktúrákat foglalnak magukba. Legvilágosabb, paradigmatis esete az ilyen műveknek az olyan, eleve el nem rendezett részekből álló zenedarab, ahol a hallgató vagy befogadó nem egyszerűen gondolatilag és érzelmileg fejt ki aktivitást a befogadás folyamatában, hanem ténylegesen közreműködik a mű létrehozásában. Eco bizonyos nehézségekkel küzd, amikor a zenén túlmenő példákat akar hozni, mivel már a képzőművészeti mobilok esetében is zavarossá válik fogalmilag, vajon a maguktól mozgó művek esetében mi lenne a néző hozzájárulása? Végképp nehéznek tűnik az irodalmi példa, melyre egyetlen, ráadásul nem is kortárs művet talál Mallarmé *Livre* című, befejezetlen írásában. Eltekintve a példák alkalmasságától, Eco világosan megfogalmazza, hogy mit tekint a mozgásban lévő mű szerkezetének:

„a mű egyik végrehajtása se feleljen meg soha valamely végleges végrehajtási definíciónak; minden végrehajtás magyarázza, de nem meríti ki a művet, minden végrehajtás realizálja a művet, de valamennyi egymást kiegészítő viszonyban van egymással, végül minden végrehajtás teljes és kielégítő módon visszaadja a művet, de ugyanakkor befejezetlenül közvetíti, mert nem közvetíti azt a kifejeletet, amivel csak azonosulni képes a mű”.⁶¹⁵

⁶¹² Uo., 32.

⁶¹³ Uo., 33.

⁶¹⁴ Uo., 35.

⁶¹⁵ Uo., 47.

Mindazonáltal ez a szerkezet nem jelenti a művészi alkotás demokratizálását, mivel a megkülönböztetés művész és közönsége között megmarad.⁶¹⁶ „a mozgásban lévő mű a személyes közbeavatkozások sokaságának lehetősége, de nem amorf felhívás a válogatás nélkül történő közbeavatkozásra: nem szükségszerű és nem is egyértelmű felhívás az orientált közbeavatkozásra, arra, hogy szabadon kapcsolódjunk be egy világba, amely mindazonáltal a szerző akaratának megfelelő világ”.⁶¹⁷ Minden műalkotásra érvényes marad továbbá, hogy alapvetően nyitott a lehetséges olvasatok végtelen sorozata irányában.⁶¹⁸ Világszerte sikeres regénye, *A rózsza neve* kapcsán írt széljegyzeteiben Eco a költői hatást azzal határozza meg, hogy mennyire képes egy szöveg új és új olvasatokat ösztönözni, nem kimerítve saját lehetőségeit.⁶¹⁹

A nyitott mű koncepciója tehát hangsúlyosan megfogalmazza a „végtelen interpretálhatóság” elvét.⁶²⁰ Gondolatmenetünk összefüggésében különösen az a kérdés izgalmas, milyen összefüggés áll fenn e gondolat és a tömegkultúra elgondolása között? Eco számos elméleti tanulmányt és konkrét elemzést szentelt populáris műveknek, s így a szimbolikus termékek értelmében vett kultúra átfogóan érdekelte, melynek keretében a magas kultúrát és populáris kultúrát komplementernek, néha felcserélhetőnek tartotta.⁶²¹ A kérdéskörre nézve talán leglényegesebb az *Apokaliptikusok és integráltak* (*Apocalittici e integrati*) című tanulmánykötet, mely többféle tanulmány gyűjteménye, s nem feltétlenül tekinthetjük egy átgondoltan egységes álláspont kifejtésének. Jelen kontextusban az apokaliptikus és integrált értelmiségi, pontosabban a hozzájuk rendelt kultúrafelfogások különösen relevánsak.

Az ellentét veleje, tömören fogalmazva, a kortárs populáris kultúrához való viszonyban rejlik: míg az apokaliptikus értelmiségi minden populáris kultúrterméket elutasít, addig az integrált, betagozódott értelmiségi a tömegkultúra minden formáját kritikátlanul dicséri. Az „apokaliptikusok” csak az értékek feltartóztathatatlan hanyatlását látják, és nyilvánosan meg akarják vallani, hogy nem igazodnak ehhez. Az „integráltak” viszont a médiavállalatok üzenetét közvetítik: végre mindenki számára hozzáférhetőek a kultúrjavak. Az olasz gondolkodó egyaránt el akarja kerülni mindkét attitűdöt, és köztes álláspontot akar elfoglalni.

⁶¹⁶ Rebentisch 2013, 36.

⁶¹⁷ Eco 1976, 52-3.

⁶¹⁸ Uo., 55.

⁶¹⁹ Eco 2003, 588.

⁶²⁰ Kelemen 1998, 101.

⁶²¹ Bouchard 2009.

A tömegkultúra apokaliptikus olvasata szerint annak termékei a burzsoá, kapitalista kultúra produktumai, melyek a közönség számára valóságos, társadalmi ellentétek képzeletbeli megoldását kínálják. Eco ugyanakkor az apokaliptikusok szemére veti, hogy sosem kísérli meg ténylegesen értelmezni e műveket és fogyasztásuk módozatait.⁶²² A betagozódott vagy integrált értelmiségi ezzel szemben mindent elfogad, és tipikus alakja a képregény Superman, aki jelentéktelen dolgok elintézésére használja emberfeletti képességeit, miközben a fennálló viszonyokat alapjaiban érintetlenül hagyja.⁶²³ Így a szuperhős valójában az abszolút passzivitás alakja, melynek Eco olvasatában a másik oldalon megfelel az apokaliptikus hallgatózásba burkolózó elutasítása, mivel annak a mélyén is passzivitás rejlik.

A jelen összefüggésben legfontosabb következtetést Eco azzal vonja le, hogy a „tömegkultúra” kifejezést egyfajta átfogó antropológiai meghatározásnak és korszakmegjelölésnek tekinti, mint például a „bantu kultúrát”.⁶²⁴ Ebben a „tömegkultúrában” minden kommunikatív jelenség (az eszkapista élvezettől a lélek mélyére hatoló felhívásig) dialektikusan összekapcsolódik, és magán hordja környezete jegyeit. Következésképpen illúzió elkülöníteni az igényes, magasművészet termékeit a populáris szórakozástól, hiszen ezek összetartoznak a tömegkommunikáció univerzumában. Hozzáteszi azt is, hogy a tömegkultúra kritikusai, ha koherensek akarnak lenni, egyben a nyomtatás és az egalitarianizmus és a népszuverenitás kritikusai is.⁶²⁵ A nem minden ponton meggyőző indoklás alapján véve arra vonatkozik, hogy már a nyomtatott könyv megjelenése elindít egy úgyszólván tömegkulturális „logikát”, mely az átlagos olvasó, szemlélő elvárásaihoz van igazítva. Ezen azt kellene értenünk, hogy a könyvnyomtatás feltalálása után hamar megjelenik olyan művek sokasága, melyek a sorozatgyártás és az egyre szélesedő olvasóréteg hatását viselik magukon, és efemer, harsány, erős érzelmi reakciókat célozva az átlagfogyasztóhoz vannak igazítva.⁶²⁶ Eco perspektívája jellegzetesen összeolvasztja a történeti-társadalmi alakulásfolyamatot, melyet demokratizálódásként, s ennyiben politikai fejlődésként ragad meg, a kultúrfogyasztás mélyreható átalakulásával, melyet az egyre inkább meghatározó politikai-társadalmi pozícióba kerülő réteg (szavazójog, vásárlóerő) alakít.⁶²⁷ Az összemosás

⁶²² Eco 1994, 25; Bouchard 2009, 2-3.

⁶²³ Almási 1992.

⁶²⁴ Eco 1994, 23

⁶²⁵ Uo., 22.

⁶²⁶ 1994, 20-23.

⁶²⁷ Kaspar Maase hasonlóképpen a tömegkultúrát a modernség demokratizálódási folyamatának elemének tekinti: „A 19. század közepén olyan művészetek és szórakozások voltak uralkodók, melyeket a jómódú és képzett polgárok végeztek: opera és színház, táblakép és szobor, költészet és komolyzene. Amennyiben reprezentatív módon mutatták a „magas kultúrát”, e rétegek aláhúzták a társadalom vezetésére formált igényüket. Jó száz év lefolyásával az ebben az értelemben vett polgári kultúra átadta helyét a modern populáris kultúrának.” (Maase 1997, 16)

elkerülhetetlen következménye, hogy a demokratizálódási folyamat pozitív értékhangsúlya óhatatlanul átsugárzik a kultúra fogyasztásának változására is, miközben utóbbi esetében az alakulás iránya nem magától értetődő.

A magasművészet lehetőségeire nézve azt mondhatjuk, hogy Eco a pop art műveiben a „giccstermelők” kioktatását látja, akiknek e művek megmutatják, hogyan lehet művészileg igényes, ízléses módon idegen stílusesszközöket új kontextusokba helyezni.⁶²⁸ Érvelését követve egészen elvontan ahhoz a sémához jutunk, hogy a pop art a tömegkultúra termékeiben új jelentést képes felmutatni azáltal, hogy használatának megszokott közegéből kiemeli azokat. Nyitva kell viszont hagynunk azt a kérdést, vajon a pop artban láthatjuk-e a fogyasztói kultúra kritikus, szatirikus ábrázolását, vagy sokkal inkább az arra jellemző mesterséges szépség ábrázolásával van-e inkább dolgunk.

Umberto Eco számos tanulmányban alkalmazta a magaskultúra elemzési eszközeit populáris kultúrában honos jelenségekre, alakokra, mint például James Bondra és Superman-re, s eközben cáfolni törekedett a tömegkultúra ellen felhozott kritikus megfontolásokat. Mindez mégsem jelenti azt, hogy érvelése szükségképpen szembe menne a tömegkultúra kritikusainak álláspontjával. Éppen Eco elemzései utalnak ugyanis gyakran arra, hogy a populáris kultúra műveinek kevésbé eredetiek és nagymértékben standardizáltak, és hogy éppen a szerkezetek ismertsége teszi lehetetlenné a közönség részéről az önálló befogadást, mivel reakciója egy ismétlések révén kialakított reflexre hasonlít.⁶²⁹ A kettősséget magyarázhatja, hogy Eco összefüggést vél felfedezni a modernitás avantgárd művészete és a tömegkultúra között, melyet az avantgárd és a giccs dialektikája formulával ragad meg.⁶³⁰ Érdemes leírását részletesebben idézni:

„a giccset nem az elitkultúra mind megközelíthetlenebb szintekre való emelkedése hozza létre. A folyamat ennek éppen fordítottja. A hatások provokálására törő fogyasztáskultúra-ipar [...] még a nyomtatás feltalálása előtt megszületik. Amikor a népszerűsége vágyó kultúra

⁶²⁸ Hecken 2007, 99.

⁶²⁹ Uo., 96.

⁶³⁰ Eco „úgy véli, hogy a tömegkommunikáció rendszere az avantgarde művészet dialektikus ellenpontja, hiszen míg az avantgárd esetében a közölhetőség és a közérthetőség határát súroló nyitottsággal, a „végtelen kommunikálhatatlansággal” állunk szemben, addig a tömegkommunikáció a „végtelen kommunikálhatóság” példája. A modern kultúra e két pólusát egy ponton egységes elméletben akarja magyarázni: „És innen a nyelvészet közvetítésével eljutottam a szemiotikához.” (Kelemen 1976, 460) Almási Miklós az avantgárdra vonatkozó megítélésével egyetért: „Amikor az avantgárd szembefordul a közönséggel, nem tudhatta, hogy ezzel a gesztusával a tömegízlést véglegesen kiszolgáltatja a populáris kínálatnak. A modern művészet legtragikusabb skizmája, hogy az avantgárd cserbenhagyta a publikumot. Alapelve és gyakorlata egyaránt az aszkézis: a művészet ne legyen élvezet, mennél kevesebb szórakozást kínáljon, hiszen a szórakozás a SHOW-BIZ dolga, azaz a ripacsoké, a művész viszont vátesz, szenvedő próféta vagy oszlopos szent. A modern avantgárd művészetideál a magának alkotó, közönségét megvető, piacról kivonuló művész: mennél kevésbé kell a publikumnak, annál biztosabb, hogy igazi érték születik kezei között.” (Almási 1992, 16-7)

elterjed, az elitkultúrákban kialakuló művészet még kötődik az adott társadalom közös nyelvezetéhez és érzékenységéhez. És azzal egyenes arányban, ahogyan a fogyasztásikultúra-ipar fokozatosan megerősödik, ahogyan a társadalmat egyre inkább elárasztják a fáradság nélkül bevehető és fogyasztható üzenetek, a művészek egyre növekvő mértékben más elhivatottságot kezdenek érezni. Abban a pillanatban, amikor a népszerű regények kielégítik a közönség valóságtól való menekülésének igényeit és állítólagos kulturális felemelkedési vágyát, amikor a fénykép maradéktalanul alkalmasnak bizonyul azoknak az emlékmegőrző és gyakorlati funkcióknak az ellátására, melyek azelőtt a festészetre hárultak, a művészet nekilát, hogy kidolgozza az „avantgárd” tervezetét – ha nem is használják még ezt a kifejezést”.⁶³¹

Eco leírásához két megjegyzést mindenképpen fűznünk kell. Egyrészt szerint a tömegkultúra lényege nem a technológiában, hanem a nagyszámú fogyasztó átlag-igényeihez való igazodásban rejlik. Másrészt a magasművészetet funkcionális munkamegosztásból akarja levezetni: amikor egy funkciót betölt valamilyen új termék, akkor válik „szabaddá” a művészet.

Eco tehát a magasművészet és populáris kultúra termékei közti „színvonalkülönbséget” elsősorban használati módok különbségeként akarja felfogni: „Napjainkban a szinteket nem tartalmuk vagy művészi kivitelezésük teszi egymástól különbözővé, hanem élvezeti, *használati* módjuk. [...] A kritika tárgya helyett a nézőpont változik. Létezik figyelmes és figyelmetlen néző (illetve hallgató), és bizony a figyelmetlennek teljesen mindegy, ha éppen Wagner a *Survivor* zenei aláfestése a tévében. A figyelmes meg majd visszavonul és felteszi magának a *Trisztán és Izoldát* bakeliten”.⁶³² A gondolat előfeltevése, hogy a használat nem egyértelmű, azaz egyidejűleg többféle használat lehetséges és értelmes – ami a használati tárgyak esetében nem triviális feltevés.⁶³³ Mindenesetre 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. Bárhogy álljon is a dolog, Eco példája nem azt szemlélteti, amit ő szeretne: egyazon befogadó példáján jól látható, hogy mást akarunk, amikor kikapcsolódásra, ellazító szórakozásra vágyunk, és mást, amikor műalkotással szeretnénk

⁶³¹ Eco 1976, 211.

⁶³² Eco 2010.

⁶³³ Rebentisch 2013, 33-34.

foglalkozni. Ennélfogva nem egyazon könyvet akarjuk más-más használati módban, hanem más művet akarunk. Az egyik esetben időtöltést, a másikban irodalmat.⁶³⁴

Eco részletesen kifejti álláspontját a magas és alacsony irodalom megkülönböztetésének lehetetlenségéről a regényíróként világhírt hozó *A rózsza nevéhez* írt utószóban. A szöveg a posztmodern irodalom egyfajta meghatározását adja, kiindulva abból, hogy a modernitás kultúrájának töredékességével együtt jár a közös esztétikai normák eltűnése. Következésképpen a kortárs kultúrában már nem érvényesek a modern avantgárd érvei arra nézve, hogy a népszerűség alacsony színvonalat kell jelentsen, ahogy ezzel szemben az sem áll, hogy a népszerűtlenség az érték ismertetőjegye. Az esztétikai minőség tehát nem kizárólagosan azonosítandó a bonyolult kísérletezéssel és merész eredetiséggel, hanem elérhető az idézés és újrafelhasználás eljárásaival is:

„1965 óta két dolog véglegesen tisztázódott. Egyrészt az, hogy más cselekmények idézése is cselekmény, másrészt, hogy az idézet esetleg kevésbé lektúrszerű [consolatoria], mint az eredeti cselekmény. [...] Elképzelhető-e olyan regény, amelyik nem lektúrszerű, eléggé problematikus és mégis szórakoztat? – Ezeknek a tulajdonságoknak a társítása, valamint a cselekményesség, sőt a szórakoztatás újrafelfedezése a posztmodernizmus amerikai teoretikusainak jutott osztályrészül”.⁶³⁵

Ennélfogva a mai világ megváltozott konstellációjában a posztmodern művész valójában barkácsol: az eredetiség és újítás háttérbe szorul, míg az idézet uralkodóvá válik. A modernitás avantgárdja nem képes többé továbblépni, és ezzel a múlt újragondolása válik szükségessé, mivel valójában nem lehet leszámolni vele. A múlt megsemmisítése a kifejezési lehetőségek felszámolásához, s ezzel az elnémuláshoz vezetne. A múlt újragondolása viszont Eco szerint ironikus, nem ártatlan aktus lesz. Az ironikus megszólalás lényege olyan beszédmód, mely elkerüli a „hamis ártatlanság” csapdáját, kifejezésre juttatva, hogy ártatlan beszéd nincs többé, és mégis elmondva azt, amit mondani akart.⁶³⁶ Ezzel a megfontolással ugyanakkor eltűnni látszik minden fogalmi és kritikus lehetőség arra, hogy magasművészet és populáris művészet művei közt különbséget tegyünk.⁶³⁷

⁶³⁴ A giccs elemzése tartalmi tanulságokat is hordoz. A rossz ízlés a művészetben Eco meghatározása találó szerint a hatás előre-gyártása és erőszakolása (Eco 1976, 203).

⁶³⁵ Eco 2003, 611.

⁶³⁶ Uo., 612-3.

⁶³⁷ Eco saját, 1965-ös álláspontját idézve érzékelteti, hogy valójában egy merev, az avantgárdra jellemző szembeállításról akar megszabadulni, amely a mű üzenetének befogadhatatlanságát teszi meg a művészi érték kritériumának, s melyet menthetetlenül meghaladottnak vél: „mára terméketlen és ostoba akadémikuskodássá lett bukottnak nyilvánítani egy kísérletet, csak mert normális befogadásban részesül [...] Szögezzük le, hogy az üzenet befogadhatatlansága csak egy meghatározott történelmi pillanatban lett az érték garanciájává [...] Talán fel kéne végre hagynunk azzal a vitáinkat örökösen meghatározó hátsó gondolattal, mely szerint a külsőséges botrány okvetlenül egy-egy mű értékét bizonyítja. A rend és rendetlenség, fogyasztásra szánt és provokáló mű

Eco gondolatmenete, ahogy hangsúlyoztuk, a tömegkultúra termékeivel való minden rokonszenvezése ellenére sem kell, hogy azt jelentse, amit bizonyos megfogalmazásai sugallnak, tehát hogy nem lehet különbséget tenni magasművészet és populáris szórakoztató termékek között. Indirekt módon Eco sokszor pontosan azt támasztja alá, amit gondolatmenetünk alaptézisének nevezhetünk, nevezetesen hogy lényegi különbség van a valamilyen művészi, esztétikai programmal fellépő művek és a szórakoztatásra törekvő termékek között. Ráadásul Eco eljárását úgy is megfogalmazhatjuk, hogy újítása alapján véve abban rejlik, a magasművészet bevett elemzési eszközeit alkalmazza a populáris kultúra termékeire.⁶³⁸ Az igazán izgalmas kérdés az, hogy vajon Eco úgy gondolja-e, a Superman-képregények az Isteni színjátékhoz hasonló gazdagságot nyújtanak-e, ha a megfelelő elemzési eszközökkel közelítünk hozzájuk?

Térjünk át ezek után a posztmodern tárgyalására!

4.2 Posztmodern

Ahogy bevezetésképpen említettük, a posztmodern kialakulásának egyik gondolati szála a magasművészet és populáris művészet megkülönböztetésének elvetése. Ismeretes ugyanakkor, hogy a többértelmű posztmodern kifejezés használata nem szorítkozik a művészetek jellemzésére, hanem a kultúra átfogó megnevezése is lehet, továbbá gondolkodásmód, valamint korszakmegjelölés céljára is igénybe veszik. Jelen összefüggésében a posztmodern összetett jelenségének áttekintését elsősorban a művészetre vonatkozó elképzelésekre, és ezen belül is a magasművészet és populáris művészet viszonyát megfogalmazó gondolatmenetekre korlátozzuk.⁶³⁹ Az építészetben már a 60-as években megjelenő „posztmodern” kifejezés jelentése, melyet a filozófiában Jean-François Lyotard 1979-es *A posztmodern állapot (La condition postmoderne)* című kutatási beszámolójára szokás visszavezetni, maga is már heves viták tárgya, sokszor fogadják kételyekkel,

közötti különbség továbbra is különbség marad, mégis, talán más megvilágításba kellene helyezni. Azt hiszem ugyanis, hogy bőven fel lehet fedezni szembenállást és tiltakozást olyan művekben is, amelyek látszólag könnyű fogyasztásra vannak szánva, és fordítva, kiderülhet, hogy más, provokatívnak látszó és még mindig közönségpukkasztó művek viszont semmi ellen sem tiltakoznak” (Eco 2003, 610).

⁶³⁸ Eco 1994, 45.

⁶³⁹ A posztmodernhez általában ld. Strinati 2004, 6. fejezet; Welsch 2008, 1. fejezet; Docherty 2005; Malpas 2010. Nem hiányoznak a szkeptikus megfontolások sem. Niklas Luhmann például csak idézőjelbe téve, „úgynevezett posztmodern”-ről hajlandó beszélni, mivel úgy véli, nincs alapja a modernitás társadalomszerkezetéhez képest új struktúráról beszélni: „Elemzéseink nem nyújtanak semmiféle támpontot arra, [...] hogy a modernből a posztmodern társadalomba való átmenetről beszéljünk” (Luhmann 1998, 1143).

megkérdőjelezve, hogy használható valamiféle értelmes egységként. Neves gondolkodók, mint Foucault vagy Derrida, elutasítják a kifejezést.⁶⁴⁰ Mindenesetre maga Lyotard utal egy interjúban arra, hogy a kifejezést más értelemben használta, mint ahogy az amerikai irodalomkritika, építészet és festészet kontextusában értették: utóbbiak esetében a posztmodern a modernség végét jelenti, míg Lyotard számára egy más viszonyulást a modernséghez.⁶⁴¹ Lyotard eredendően a legfejlettebb társadalmakban kialakult tudás szerkezetének jellemzésére használta, viszont például Fredric Jameson és Jean Baudrillard a fejlett kapitalizmus kiváltotta technológiai fejlődést nevezi posztmodernnek.⁶⁴² Rögzíthetjük tehát már ezen a ponton, hogy a posztmodern kontextusfüggően többfélét jelenthet.

A posztmodern megnevezést kézenfekvő a modernitással szembeállítva megragadni, mindazonáltal a szembenállás pontosabb jellege már nem feltétlenül világos: nem egyértelmű, hogy a szembenállás temporális jellegű, azaz a posztmodern korszak lenne az, ami szemben áll a modernitással, vagy inkább tartalmi vagy formai szembenállásról van szó, ami egy sajátos stílusban kristályosodna ki.⁶⁴³ A későlatin *modernus* az időhatározóként is használt *modoból* ered, melynek itt releváns jelentése: kevéssel ezelőtt, imént. Reese-Schäfer megjegyzi, hogy a fogalom belső ellentmondással terhes, mivel a „modern” épphogy a legújabbat jelenti, ezért a „modern” fogalma mindig a jelent kíséri, s így „posztmodern” nem is létezhet. Dosse is szóvá teszi, hogy a posztmodern kialakulásának konstellációjához tartozik a jelen olyan felfogása, mely azt nem előrehaladó fejlődés részének tekinti,⁶⁴⁴ Habermas pedig Jaussra hivatkozva hangsúlyozza, hogy a modernitás eltérő korokban jelentette a korszak öntudatát, szembeállítva az antikvitással.⁶⁴⁵ Gondolatmenetünk e pontján nem feltétlenül szükséges belebocsátkoznunk a posztmodernitás átfogó értelmezésébe;⁶⁴⁶ termékenyebb, ha a modernséggel hangsúlyos szembenállásban megfogalmazódó jegyeket, törekvéseket vesszük figyelembe, mégpedig mindenekelőtt a művészetelmélet vonatkozásában.

A posztmodern kifejezés eredetileg az amerikai építészetből származik,⁶⁴⁷ és innen veszik át más művészeti formákban, többek között a festészetben. A posztmodern esztétika ugyanakkor nem jelent egységes irányzatot, általában közös nevezőnek tekinthetjük, hogy a posztmodern áramlatok (pop art, fotorealizmus, transzavantgardizmus stb.) szakítanak az

⁶⁴⁰ Docherty 2005.

⁶⁴¹ Reese-Schäfer 1995, 121.

⁶⁴² Malpas 2010.

⁶⁴³ Reese-Schäfer 1995, 43-44; Vester 1984, 19.

⁶⁴⁴ Dosse 1996, 503.

⁶⁴⁵ Habermas 1993, 153.

⁶⁴⁶ Ld. erről Welsch 2008 1. fejezet, Bertens 2002, Malpas 2005.

⁶⁴⁷ Welsch 2008.

innováció, az újítás követelményével, amit a modernség haladáseszméje variánsának tekintenek. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a posztmodern a művészet vagy esztétika dimenziója mellett mindenképpen jelent még általános gondolkodás- vagy megélésmódot, valamint korszakot, mely kétértelműség már Lyotardnál is megtalálható. Ahogy említettük, a posztmodern többféle dimenziót vagy aspektust jelölhet, s erre reflektálva létezik a posztmodern olyan értelmezése, mely azt stílusnak, és nem korszaknak tekinti. Ezáltal lehetségessé válik, hogy korábbi korokból származó műveket is összefüggésbe hozzanak vele.⁶⁴⁸

A „posztmodern” kifejezés a jelen társadalmának leírása során az iparosodott modernségtől való eltávolodást fejez ki, amennyiben a termelés átalakulása – tipikusan a termelésfolyamat földrajzi szétbontásával párhuzamosan – növekvő jelentőséggel ruhazza fel a tudásalapú iparokat. Filozófiában szorosan kapcsolódik a poszt-strukturalizmushoz, a kultúra vonatkozásában pedig a posztmodernitás a tizennyolcadik századi európai felvilágosodás eszményeire adott kritikai reakció. A tudományos kutatásban és filozófiában elérhető abszolút igazság, az univerzális és ahistorikus mércék a morál és politikai igazságosság területén a posztmodern szemlélet számára hiteltelenné válnak, sokkal jellemzőbb a relativizmus és a pluralizmus értékelése. Mindez nem független a két világháború nyomán megroppanó fejlődéshit és -optimizmus hanyatlásától, ami együtt jár az Európa vezető szerepébe vetett hit erodálódásával.⁶⁴⁹ A posztmodern művészetek a kevert műfajok, felületi hatások, játékosság és irónia iránt nyitottak, és ezeket a vonásokat nem tartják a magasművészetből kizárandó jellegzetességnek (ahogy az előző fejezetben már Eco esetében láttuk).

Korszakmegnevezésként használva vitatott, mikor is jött el a posztmodern kor, elsősorban azért, mert az 50-es, 60-as évekre visszanyúlnak azok az irodalmi, művészeti és kulturális áramlatok, melyeket később posztmodernnek neveztek. Mindazonáltal a „posztmodern” kifejezés az 1970-es évek végén, az 1980-as és korai 90-es években vált általánossá az európai és amerikai kultúrában.⁶⁵⁰ A kifejezés megjelenését, mint említettük, szokás az amerikai építészetre visszavezetni (Jameson szerint a II. világháború utáni kapitalizmusformára jellemző), mégis a „posztmodern” kifejezést programmatikusan elsőként Leslie Fiedler 1969-ben, a *Playboy*-ban publikált *Cross the border – Close that gap* című

⁶⁴⁸ Malpas 2005, 12-3.

⁶⁴⁹ Utóbbi folyamat részben a két pusztító világháború, és különösen a második világháborúhoz kapcsolódó kivándorlás, részben az Egyesült Államok ettől nem független felemelkedése, részben a gyarmatok felszabadulása miatt válik különösen érezhetővé (Dosse 1996).

⁶⁵⁰ Malpas 2005, 5.

esszéjében találjuk. Fiedler arra buzdít, hogy győzzük le az elit- és tömegkultúra, igényes és populáris művészet ellentétét. Megállapítja a modern avantgárd klasszikusainak halálát, és elutasítja a modern regény olyan paradigmatis alakjait, mint Proust vagy Joyce. Az új regénynek egyenesen a komolyság ellen kell irányulnia.⁶⁵¹ Fiedler célja nem annyira a pop formáinak propagálása, mint inkább egy köztes álláspont kialakítása, mely a magasművészet és a pop art, az elitkultúra és tömegkultúra közti hézag kitöltésére, a különböző osztályok és generációk kultúrája közti különbség felszámolására törekszik. A cél megvalósításához a hagyományos művészet kifigurázását, valamint a populáris műfajok, mint western, sci-fi és pornográfia újraértelmezését javasolja. Ezen túlmenően Fiedler úgy gondolja, a tömegtársadalom megfelelő kultúrája megköveteli a fenti ellentétek feloldását, hiszen fő jellemzője, hogy meghaladta a régi osztálytársadalmat:

„Egy „kulturáltak” számára, azaz bármely társadalomban a kivételezett kevesek – a miénkben főként az egyetemi végzettségűek – számára való művészet fogalma, és egy másik alfajta a „kulturálatlanok” számára, azaz a kizárt többség számára, akik ugyanolyan fogyatékosak Gutenberg készségeiben, mint amilyen képzetlenek az „ízlésben”, valójában az utolsó maradványát jelenti egy olyan megkülönböztetésnek az ipari tömegtársadalmakban, mely csak az osztályszerkezetű közösségekre jellemző”.⁶⁵²

Fiedler végeredményben arra jut, hogy a posztmodern író „kettős ügynök”, aki számtalan dimenzióban járatos és képes is ezeket összedolgozni. A posztmodern alkotás viszont nem simítja el a különböző részek eltéréseit, hanem többnyelvűséggel, kettős vagy többes kódolással dolgozik, ami legalább kettős szerkezetet jelent mind szemantikailag, mind szociológiailag: a posztmodern irodalom összekapcsolja a valóságot és fikciót, ahogy az elit- és populáris ízlést is. Ezzel Fiedler már 10 évvel a posztmodern irodalomvita előtt megalkotja azt az alapformulát, melyet átvisznek más területekre is: posztmodern az, ahol egyetlen műben nyelvek, modellek, eljárások alapvető pluralitását találjuk, és pedig nem pusztán egymás mellé helyezve, hanem kölcsönhatásban.⁶⁵³

A posztmodern egyik legismertebb megnyilvánulási terepére, az építészetre Charles Jencks építész és kritikus, a posztmodern építészet egyik legbefolyásosabb teoretikusa, viszi át a fogalom használatát, mégpedig nagyon pontosan követve Fiedler elképzelését.⁶⁵⁴ A posztmodern megközelítése az építészetben annyival egyszerűbb a többi területnél, hogy a „modernitás” értelme ezen a területen világosan megragadható. Építészetileg a Nemzetközi

⁶⁵¹ Hecken 2007, 105.

⁶⁵² Fiedler 1999, 287; ld. Welsch 2008, 15.

⁶⁵³ Welsch 2008, 16.

⁶⁵⁴ Ld. Welsch 2008, 19-20, Reißer-Wolf 2003, 355-375.

Stílus (International Style) vált uralkodóvá a II. világháború utáni újjáépítés korszakában.⁶⁵⁵ Racionálisan szerkesztett, funkcionalista építészet bontakozik ki, mely univerzális építészeti nyelvezetet alkalmaz, nem pusztán függetlenül helyi sajátosságoktól, építési hagyományoktól, hanem kifejezetten kerülve az ilyen „regionalizmusokat”. Fontosnak látják az olyan korszerű anyagok használatát, mint üveg, beton és acél, egyúttal elvetendőnek tekintik a fölösleges díszítést, ornamentumot, amihez nyilvánvaló motivációt nyújtott Adolf Loos „Az ornamentum bűn” jelszava is. A modernista építész krédója szerint az új, ipari város igényeinek megfelelően kell tervezniük, s a várost egyfajta munkaeszközzé kell alakítani, mely lehetővé teszi a munka zavartalan végzését és hatékony adminisztrációját.

A Language of Post-Modern Architecture bevezetésében Charles Jencks leszögezi: „A modern építészet a Missouri állambeli Saint Louis-ban halt meg 1972. július 15-én, 15 óra 32 perckor”.⁶⁵⁶ A dátum egy nagy lakótömb felrobbantására utal, melyet a Nemzetközi Stílus szigorú funkcionalizmusának szellemében építettek, követve a racionalitás, univerzalitás és emberi tervezés alapelveit. Jóllehet ezek az elvek dicséretes célok szolgálatában álltak – a polgárok szükségleteit egységesen szervezett formában kielégíteni –, mégis Jencks szerint az ipari tervezés és uniformizált építkezés túlságosan uniformizált környezetet hozott létre és felbomlasztotta a hagyományos közösségeket. A modern építészet hibája abban rejlik, hogy az elithez szól. Ezzel szemben a posztmodern építészet a helyi terekhez, stílusokhoz akar viszonyt kialakítani, el akarja ismerni a regionális identitásokat és törekszik utalni a helyi hagyományokra.

Jencks felfogásában a posztmodern építészet megpróbálja meghaladni az elitista igényt, de nem annak elvetésével, hanem azzal, hogy az építészet nyelvét különböző irányokba kibővíti – a földhözragadt felé, a hagyomány felé, az utca kommersziális zsargonja felé. A „kettős kódolás” eljárásával, mely egyszerre fordul az elit és a populáris ízléshez, a posztmodern megközelítés eklektikussá válik, amennyiben különböző korszakokból kölcsönöz stílusokat, továbbá „idé” más épületek mozzanataiból. Ily módon „magába foglalja a múlthoz való visszatérést, ahogy az előrehaladást is. [...] Ezek az egyidejű visszatérések mindazonáltal egy differenciával járó hagyományt képeznek, és ez a differencia nem más, mint a modern világ beavatkozása”.⁶⁵⁷ A kettős kódolás egyidejűleg idéz korábbi tradíciókat és emeli ki ugyanakkor a kortárs kontextust anyagok és dizájn alkalmazásával, hogy ezzel különböző stílusok és korok játékos, többretegű kölcsönhatását alakítsa ki.

⁶⁵⁵ Ld. Klotz 1985, 25-35.

⁶⁵⁶ Idézi Pradel 2002, 120.

⁶⁵⁷ Jencks 1987, 11.

Gondolatmenetünk perspektívájából érdemes itt megjegyezni, hogy az építészetben nehezen értelmezhető a magas és populáris műfaj különbsége.

Más művészeti ágakban, az építészettől eltérően, korántsem volt olyan világos, hogy mi is lenne az a modernség, ami a posztmodern megfogalmazásában kiindulópont lehetne, s ennél fogva a jelentése is szerteágazóbb lett.⁶⁵⁸ A sokféle irányultság között mégis rögzíthető egyfajta közös nevezőként a modernista művészetfelfogásokban az a hajlam, hogy megkérdőjelezzék a bevett stílusokat és formákat. A művészeti modernség mozgalmi célul tűzték ki, hogy meghaladjanak minden elfogadott kritériumot és elvárást arra nézve, mi egy műalkotás – ami jól láthatóan eltér az építészetben kibontakozó játékosan plurális, eklektikusan idézőgazdag mű elképzelésétől. Eközben avantgárdnak tekintették magukat, mely újírja a művészet szabályait. A modernség egyik kulcstémája tehát a művészetfogalom megkérdőjelezése és átalakítása. Danto így fogalmaz:

„A modernizmus története a késő 1880-as évektől kezdődően egy fél évezrede fejlődő művészetfogalom lebontása. A művészetnek nem kell szépnek lennie; nem szükséges törekednie arra, hogy a szem számára érzékelések olyan összességét kínálja, mely egyenértékű azzal, amit a való világ kínál; nem szükséges, hogy legyen képi tárgya; nem szükséges, hogy formáit egy képi térben helyezze el; nem szükséges, hogy a művész ecsetkezelésének mágikus terméke legyen”.⁶⁵⁹

Ha a művészi modernitás közös pontja az avantgárd, akkor sokak számára a posztmodern jelenti ezeknek a törekvéseknek a kimerülését, annak a gondolatnak az érvénytelenedését, hogy a művészetnek egyetlen célja van, hogy képes megváltoztatni a világot. Ugyanakkor a posztmodern magával hozza a művészet egyfajta demokratizálódását is, amennyiben folyamatosan tágítja az immár művészeknek tekintett formákat, témákat, technikákat. Emblematisan használja Andreas Huyssen, amerikai kritikus a magasművészet és populáris kultúra közti „Nagy Kettéosztottság” (Great Divide) megfogalmazást, melynek felszámolódását a posztmodern egyik kulcsmozzanatának tekinti.⁶⁶⁰

Az irodalom vonatkozásában érdemes felidézni azokat a posztmodern lényegéhez tartozónak vélt szempontokat, melyeket a „posztmodern” kifejezést elsőként használó Ihab Hassan 1971-es könyve második, 1982-es kiadásában gyűjtött össze: a kánon feloldása,

⁶⁵⁸ Malpas 2005, 17; Welsch 2008.

⁶⁵⁹ Beyond the Brillo-Box, 1992, 4, idézi Malpas.

⁶⁶⁰ Huyssen 1986.

fragmentálódás, pluralizálódás, irónia, karneválszerűség, „Én” és „mélység” elvesztése.⁶⁶¹ Jelen összefüggésben nem feladatunk a komplex történeteket különböző művészeti ágakban összefoglalni, hiszen elsődlegesen a művészetre vonatkozó elméleti reflexió érdekes számunkra. E szempontból azonban a posztmodernnt olyan korszakként vagy gondolkodásmódként értelmezhetjük, mely a modernség alapgondolataival áll szemben. Ebben az esetben a „poszt” előtag a szembenállást, nem pusztán időbeli különbséget akarja hangsúlyozni.

A javaslattal mindazonáltal szükségessé teszi annak pontosabb tisztázását, mit is lehet modernségen érteni. A nyilvánvalóan tematikusan és diszciplinárisan is sokfelé ágazó kérdés kimerítő tárgyalásába itt terjedelmi okokból nem bocsátkozhatuk bele, mindössze kiemelünk olyan általános szempontokat, melyekben a posztmodern szembenállása konstitutív. E szempontokra tekintettel gondolatmenetünkre nézve már alárendelt kérdés, vajon a posztmodern a modernség folytatása vagy elkülönül tőle. A lényegi aspektusokat egyrészt a technikai és társadalmi haladásba vetett hit, másrészt a sajátosan modern művészet iránti bizalom képezi, ahol az első két szempont a felvilágosodás örökségét is magába foglalja. Malpas kiemeli, hogy a tudás átalakulása magában vett célból egy áruvá, melyet a nemzetközi piacon adnak-vesznek, a 80-as évektől kezdve sokak szemében jól megragadja a kor szellemét. A felvilágosodás magasztos céljai (igazság és emancipáció) helyett a tudás már sokkal inkább a posztmodern fogyasztói társadalom alapvető árucikkévé válik: „Az ismeretet eladásra termelik ma is és a jövőben is, és azért használják fel, hogy új termelésben értékesüljön: mindkét esetben a csere a cél”.⁶⁶² A posztmodern filozófiai értelmezése részben bizonyosan a felvilágosodáshoz való viszonyhoz és az univerzalizitás valamilyen igényéhez kapcsolódik. A „modernség” e szembeállításban mindig az univerzalizitás bizonyos szintjének képviselőjét jelenti, amivel szemben állnak a „posztmodernnek” (többek között Habermasnál jelenik meg így a szembenállás). Köztes pozíciók is megfogalmazódtak, így például Wolfgang Welschnél, aki szerint a perspektívák sokaságaként értett pluralitás már a modernség elképzeléseiben is megjelenik.

Welsch tanulságosan foglalja össze hat tézisben a posztmodern lényegét:⁶⁶³

1. A posztmodern jellemzője a radikális pluralitás, mely nem egyszerűen egy összhorizonton belül értelmezhető, hanem még a keretelméletek különbségére is vonatkozik.

⁶⁶¹ Ld. Malpas 2005, 8-9. Wolfgang Welsch felvetése szerint viszont a posztmodern nem önálló korszak, hanem a modernség bizonyos gondolatait viszi tovább, ahogy e hipotézis kifejeződik könyvének címében is: *Unsere postmoderne Moderne*.

⁶⁶² Lyotard 1993, 15; vö. Malpas 2010, 14.

⁶⁶³ Welsch 2008, 4-7.

Ilyen pluralitás helyenként már a modernségben is megjelenik, de a posztmodern állapotban hatja át a társadalom és a hétköznapi élet egészét, melyben plurális értelemmintázatok és cselekvésmódok dominálnak. Mindazonáltal nem pusztán felbomlásfolyamatról van szó, mivel ez a pluralizálódás a valódi demokráciától elválaszthatatlan.

2. A posztmodern alaptapasztalata a nagyban különböző tudásformák, életfelfogások és cselekvési minták egyenrangú ésszerűség és értelmessége. Az egyenrangú ésszerűség elismerésének alapja az a mérvadó tapasztalat, hogy egyazon tény, jelenség más szemléletmódban teljesen másnak mutatkozik, mégpedig úgy, hogy a más szemléletmód nem kevésbé világos és ésszerű. A posztmodernben igazság, igazságosság, emberiség többes számban állnak.

3. Az elvi pluralizmus másik oldala és tiltó következménye az anti-totalitárius hozzáállás, melyből kiindulva a posztmodern offenzív módon lép fel a sokféleség érdekében és mindenfajta hegemoniaigény ellen. A heterogén elméletek, nyelvjátékok és életformák melletti fellépés nem gondatlanságon alapulnak és nem olcsó relativizmust jelentenek, hanem a szabadság motivációjával történeti tapasztalatból indulnak ki. A posztmodern szemlélet minden kizárólagosságigényben valamilyen partikularitás abszolutizálásának illegitim törekvését pillantja meg.

4. Különböző területeken az ilyen pluralitás a posztmodern közös nevezője, kiugró a posztmodern jelenségek egyezése irodalomban, építészetben, a művészetekben általában véve, a társadalomban a gazdaságtól a politikáig, s túl ezen a tudományokban és filozófiában.

5. Ellentétben legelterjedtebb félreértésével és az elnevezés sugallatával, a posztmodern semmiképpen nem anti-modern és transz-modern. Alapvető tartalmát, a pluralitást már a huszadik század modernsége is propagálta, mégpedig olyan iránymutató területeken, mint a tudomány és a művészet. A posztmodern éppenséggel ennek az orientációnak a széleskörű megvalósulása és beváltása, s ezért a posztmodern tartalma semmiképpen nem anti-modern. Ebben az értelemben a posztmodern tulajdonképpen „radikális-modern”, és nem „poszt-modern”, s magához a modernséghez tartozik mint annak átfarmálása, amire Welsch könyvének címe is utal: „Posztmodern modernségünk”. Ellentétben áll viszont a posztmodern modernség az újkor értelmében vett modernséggel, melynek alapvető „megszállottságait” elveti: az egység nagy álmait és koncepcióit, melyek a *mathesis universalis*tól a világtörténelem-filozófiákon át a társadalmi utópiák elképzeléseiig nyúlnak. Egy fontos ponton viszont különbözik a posztmodern a modernségtől, mégpedig a modernizmusban, tehát a fokozás, az innováció, a meghaladás ideológiájában. Ennélfogva az avantgárdra jellemző izmusok dinamikáját elveti, és az állandó meghaladás modernista

koncepciójában az újkori abszolútumkeresést pillantja meg. Ebből következően a posztmodern saját viszonyát a modernséghez nem is a meghaladás, felülmúlás kategóriáiban gondolja el.

6. Túl a szabadságra vonatkozó pozitív belátásokon, a posztmodern pluralitás elméleti és gyakorlati problémák kiéleződését hozza magával. Alapvetően etikailag megalapozott megközelítésként, a radikalitásában felismert pluralitáshoz való újfajta viszony igényét fogalmazza meg, s ezt a lényegileg konfliktusteli pluralizmusra szabott etika keresésében konkretizálja. Szorosan kapcsolódik ehhez az ész problémája, melyet a racionalitásformák pluralitása vet fel. Az egyetlen, mindenre érvényes racionalitásforma, a hiperracionalitás már nem lehet hivatkozási alap, ugyanakkor viszont a racionalitások heterogenitása sem lehet a végső szó. Az ész új koncepciójára van szükség, mely nem hagyja figyelmen kívül a valódi különbözőséget, s ugyanakkor nem adja fel szükségtelenül a kommunikáció és megértetés igényeit, hanem ehelyett felmutatja és megőrzi a különböző racionalitásformák határait, miközben egyben köztük átmeneteket és viszonyokat lehetővé tesz és kialakít. Ezt az újfajta elképzelést Welsch a „transzverzális ész” elméleteként tervezi kidolgozni.

A posztmodern mértékadó filozófiai kidolgozását vitán felül Jean-Francois Lyotard munkásságában kereshetjük. Mielőtt alaposabban szemügyre vennénk álláspontját, érdemes egy pillantást vetni Fredric Jameson koncepciójára, aki szerint a posztmodern a fejlett kapitalizmusnak megfelelő kultúrforma.⁶⁶⁴ Jameson megközelítése ahhoz a típushoz tartozik, mely a posztmodernben a fejlett kapitalizmus sajátosságait, kulturális és gazdasági jellemzőit törekszik feltárni, s értelmezése tengelyét már vaskos kötete címében is kifejezi: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*.⁶⁶⁵

A megközelítés eleve állást foglal a posztmodern olyan – marxista inspirációjú – értelmezése mellett, mely a társadalmi folyamatok és változások felől közelítik meg a jelenséget. Jameson szerint a magukat posztmodernnek értő művek egyik alapvető vonása az, hogy elmosódik bennük a határ magaskultúra és tömeg- vagy kommersz kultúra között. Ezzel „új típusú szövegek jönnek létre, amelyeket áthatnak annak a kultúriparnak a formái, kategóriái és tartalmi, amelyet olyan szenvedélyesen tagadott meg a modern minden ideológusa, Leavistól és az amerikai Új Kritikától kezdve egészen Adornóig és a frankfurti iskoláig”.⁶⁶⁶ Jameson a modern identitás összeomlását diagnosztizálja a fogyasztói társadalom által kiváltott zagyva kulturális egyveleg (pastiche) és skizofrénia formájában, amihez a

⁶⁶⁴ Ld. ehhez átfogóan Angermiller 2011.

⁶⁶⁵ Jameson 2010.

⁶⁶⁶ Uo., 24.

kritikai távolságtartás elvesztése társul a posztmodern kultúrában.⁶⁶⁷ A posztmodern lényegi szempontja magának a szubjektumnak a „halála” – „az autonóm polgári monász vagy én vagy individuum vége”.⁶⁶⁸ A modern szubjektum felszámolódása egyúttal a sajátosan modern elképzelések letűnését is jelenti az esztétika, a megismerés, kritika és politika területén – ezek felbomlása a legproblematisabb vonás a posztmodernbe való átmenetben.

Jameson a posztmodernnt a kapitalista gazdaság átalakulásának tekinti, melyet lényegileg meg kell különböztetnünk a régebbi imperializmustól. Az új formációban, a „kései kapitalizmusban”,⁶⁶⁹ a posztmodern alkotja azt a „kulturális logikát”, melyben a tőzdespekulációk globalizálódása, az ipari termelés kiszervezése fejlődő országokba, a növekvő automatizáció és komputerezáció új identitás-, tapasztalás- és kutúraformákat hoz létre. A könyv első vázlatát képező „Posztmodern és fogyasztói társadalom” még csak két lényegi jellemzőjét írta le a posztmodernnek, melyeket Jameson a pastiche és skizofrénia fogalmakkal jelölt.⁶⁷⁰ A posztmodernizmus-kötet első fejezetévé terebélyesedő elemzésben már a posztmodern következő „alapvető ismérveit” említi: „az új mélységnélküliséget, amely meghosszabítást talál a kortárs „elméletben” csakúgy, mint a kép vagy a szimulákrum egészen új kultúrájában; a történetiség ebből fakadó gyengülését, mind a publikus Történelemhez fűződő viszonyunkban, mind pedig egyéni időbeliségünk új formáiban”, „az egészen új érzelmi alaphangot”, melyeket Jameson „intenzitásoknak” nevez, és „mindezeknek a mély alapvető viszonyát egy egészen új technológiához, amely már magában az egészen új gazdasági világrendszer alakzata”.⁶⁷¹

A fentiekből adódik, hogy Jameson a posztmodernről kialakított, akár elfogadó, akár elutasító álláspontokat egyúttal a korunk későkapitalizmusára vonatkozó implicit vagy explicit állásfoglalásnak tekinti. Még konkrétabban a műalkotásokra vonatkozóan meggyőződése, hogy

„az esztétikai termelés mára betagozódott az általános értelemben vett árucikktermelésbe: az eszeveszett gazdasági sürgetés, hogy egyre újabb és újabb újdonságnak tűnő terméket állítanak elő (a ruházati cikkektől a repülőgépekig) egyre nagyobb áruforgalom mellett, ma egyre fontosabb strukturális szerepet és helyzetet jelöl ki az esztétikai újításnak és kísérletezésnek”.⁶⁷²

⁶⁶⁷ Malpas 2010.

⁶⁶⁸ Jameson 2010, 35.

⁶⁶⁹ Jameson az Ernest Mandeltől átvett kifejezés jelentését is körvonalazza (Jameson 2010, 19-20).

⁶⁷⁰ Jameson 1998.

⁶⁷¹ Uo., 28; ld. ehhez Roberts 2000, 123ff.

⁶⁷² Jameson 2010, 25-7.

Jameson fő törekvése annak az elmozdulásnak kimutatása – művészet, költészet, építészet, mozi és televízió tárgyalásával –, hogy a modern kultúra, mely megkérdőjelezte és parodizálta a polgárságot, a posztmodern kultúrává válik, mely pusztán az árucseré részévé válik és elveszti minden kritikai életét. A modernitás bíráló és parodizáló gesztusa pusztán pastiche-é válik, tarka egyveleggé a hétköznapi élet, populáris kultúra és magasművészet elemeiből.

Az esztétikai alkotás áruvá válásának tétje Jameson szerint az identitás fokozódó esztétizálódása: a termelés és fogyasztás a kései kapitalizmusban leginkább arra irányul, hogy életstílusokat és képeket hozzon létre és reklámozzon. „A posztmodernizmus a pusztán árucikké válás folyamatának fogyasztása”.⁶⁷³ Az árucikkek már nem pusztán használati tárgyak, hanem márkák, identitások, a személyiség és a közösség alkotórészei egy olyan világban, mely elvesztette közösségi dimenzióit.

A posztmodern kultúra skizofrén mélységnélkülisége lehetetlenné teszi a politikai kritika és kollektív cselekvés modern formáit. A skizofrénia fogalmát Jameson nem szokásos pszichopatológiai értelemben használja, hanem Lacan munkásságából merítve inspirációt a paranoia ellentétéként értelmezi azt. Mindannyian a sajátos lacani értelemben paranoiások vagyunk, amennyiben elkerülhetetlenül konstruálunk egy „Én”-t, egy egót, mely köré rendezhetjük a világ megértését. A paranoia ennyiben megfeleltethető a modernitásnak, és a vele szembeállított posztmodern jelenti a skizofréniát, azaz a kötött elbeszélés megnyitását, a zárt mintázat megtörését. A skizofrénia így ahelyett, hogy az egót egyetlen nagy narratívához kapcsolná, nyitottan viszonyul benyomások sokféleségeihez.⁶⁷⁴ Amikor ez a skizofrénia általános kulturális stílussá válik, akkor elveszíti morbid jellegét, és élvezetes intenzitásokat tesz lehetővé.⁶⁷⁵

A jelen világában Jameson szerint bármiféle filozófiai rákérdésnek és politikai ellenállásnak azzal kell kezdődnie, hogy a modern szubjektum lényegét alkotó identitást és cselekvőképességet újra feltárjuk. Az elidegenedés felszámolása a hagyományos város összefüggésében abban áll, hogy „újra meg kell hódítani a térérzékelést, és meg vagy újra kell építeni egy jól megfigyelhető tárgye gyüttést, amelyet el lehet tárolni az emlékezetben, és amelyet az egyén újra és újra fel tud térképezni mobil, folyton változó útvonalai során.” Az egyénnek újra kell orientálódnia a „kognitív térképezés” révén, mely létrehoz „helyzeti reprezentációkat”, s ezekkel az egyén számára lehetségessé válik odafordulni „ahhoz a nagyobb és a maga teljességében megjeleníthetetlen totalitáshoz, amely a társadalmi

⁶⁷³ Uo., 10.

⁶⁷⁴ Roberts 2000, 123f.

⁶⁷⁵ Jameson 2010, 46ff.

struktúrák összessége”.⁶⁷⁶ Hogy a posztmodern kultúra ehhez megfelelő kiindulópontot képez-e, az nyitott kérdés.⁶⁷⁷

Összegzésként emeljük ki, hogy Jameson számára a posztmodern nem egyszerűen egy stílus a többi között, hanem a későkapitalizmus logikája, s ennyiben történelmi korszak, ahogy ezt markánsan le is szögezi:

„Nem tudom eléggé hangsúlyozni a radikális különbséget a két nézet között, ahol az egyik szerint a posztmodernizmus egy (választható) stílus a sok közül, a másik viszont úgy igyekszik megragadni a posztmodernizmust, mint a kései kapitalizmus logikájának domináns kultúráját. A két megközelítés valójában teljesen eltérően alkot fogalmat az egész jelenségről: az egyik erkölcsi ítéletek sora (ilyen értelemben közömbös, hogy ezek előjele pozitív-e vagy negatív), a másik pedig hamisítatlan dialektikus kísérlet arra, hogy elképzeljük jelen korunkat a Történelemben”.⁶⁷⁸

Jean-Francois Lyotard, Jameson megközelítésétől eltérően, a posztmodernt nem a kapitalizmus gazdasági rendje felől, hanem az átfogó elméletek státuszának és a tudás szerkezetének megváltozása felől közelíti meg. Lyotard *A posztmodern állapot* című könyve mindenképpen az egyik legfontosabb filozófiai vonatkoztatási pont a posztmodernről folyó diszkusszióban, melynek két tengelye a „nagy elbeszélések” elvetése a kis, lokális történetek javára, valamint az új technológiák növekvő befolyásának és a tudás átalakulásának kritikus szemlélete. A könyv Lyotard legismertebb és legtöbbet hivatkozott műve lett, jóllehet ő maga többször kifejezte, hogy filozófiaiilag főként a viszály, a különbség témáját körüljáró, *Le différend* című munkáját tartja fontosnak – melyet saját bevallása szerint sokkal hosszabb idő alatt, sokkal gondosabban írt meg. Utóbbi mű jóval részletesebben kidolgozza azt a pozitív filozófiakonceptiót, melynek igényét *A posztmodern állapot* még inkább csak felveti. Lyotard ezen filozófiai projektjét leegyszerűsítve úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a nagy elbeszélések elvetéséből kiindulva egy Auschwitz után is vállalható igazságosságkonceptiót törekszik kidolgozni nyelvfilozófiai alapon, elsősorban Kanthoz és Wittgensteinhez kapcsolódva.

Lyotard a fenséges kanti elemzésére támaszkodva dolgozott ki egy olyan avantgárd-értelmezést, mely a nem-ábrázolás és az ábrázolhatatlan fogalmát teszi középpontba. Ezt az elképzelést jelen összefüggésben nem kell részletesen követnünk, hiszen kifejezetten a magasművészetre vonatkozik.⁶⁷⁹ A meghatározatlan és ábrázolhatatlan Lyotard szerint a viszály lényegéhez tartoznak, és nem ábrázolhatók közvetlenül, legfeljebb érezhetővé válnak

⁶⁷⁶ Jameson 2010, 68-9.

⁶⁷⁷ Malpas 2010, 19.

⁶⁷⁸ Jameson 2010, 63.

⁶⁷⁹ A fenséges esztétikájához ld. Majetschak 2007, Reese-Schäfer 1995.

olyan ábrázolásokban, melyeknek „esemény”-jellegük van. Ilyen művek a huszadik századi avantgárdban fordulnak elő, s megkísérelnek valamilyen ábrázolhatatlanra utalni, kiváltva ezáltal „vegyes érzéseket”. Ebben a fenséges szerkezete tér vissza, azzal a jelentős módosulással, hogy nem az ábrázolhatatlan ábrázolása fontos például egy szimbólum révén (ahogy a romantikában), hanem mindenfajta ábrázolás kudarca. Éppen ez a kudarc utal az ábrázolhatatlanra, ami a maga részéről meghatározatlan marad. Nézzük részletesebben *A posztmodern állapot* gondolatmenetét, mely összefüggésünkre nézve fontosabb a fenséges esztétikájánál!

A mű külső felkérésre, a kanadai kormány egyetemi tanácsának megbízásából készült 1979-ben, s témája a tudás megváltozása a legfejlettebb ipari társadalmakban az új információtechnológiák hatására. A választ nem közvetlenül, hanem a tudás mai helyzetének elemzésén keresztül kapjuk. A „posztmodern” tudás tisztázása után vizsgálja Lyotard az új médiumok szerepét és hatását, s ebben az értelemben megközelítését, legalábbis elsődlegesen, nem a technológia szempontja határozza meg.

A „posztmodern” kifejezéssel Lyotard főként a „nagy elbeszélések”, metanarratívák utáni korszakot akarja megjelölni. A „nagy elbeszélések” a modernitásra jellemző kísérletek, melyek minden „kis elbeszélést” vagy „diskurzusformát” megpróbálnak belefoglalni egyetlen homogenizáló elbeszélésbe (kereszténység, emancipáció, kapitalizmus, szocializmus, technológia stb.). Ezekkel szemben Lyotard a huszadik század művészi és tudományos avantgárdjaira támaszkodik, melyek mind megkérdőjelezzik az egységmodelleket és alapvetően a valóság plurális szerkezetét képviselik. A posztmodern állapot meghatározásában és leírásában így a pluralitás, mégpedig a radikális pluralitás alkotja a legalapvetőbb szempontot, mégpedig a diskurzusok kibékíthetetlen sokféleségének gondolataként értett pluralitás.

A posztmodern nyilvánvalóan ellenfogalom, melynek meghatározó ellenpólusa a modern tudás, amely „explicit módon olyan nagy elbeszélésekhez folyamodik, mint amilyen a szellem dialektikája, a jelentés hermeneutikája, a racionális illetve a tevékeny szubjektum emancipációja vagy a jólét megteremtése”.⁶⁸⁰ Konkrétabban úgy fogalmazhatunk, hogy modern minden olyan megközelítés, mely egyetlen átfogó keret- vagy metaelmélet feltételezésére épít, és úgy véli, a különböző diskurzusok, álláspontok egyesíthetőek ebben a keretben. Lyotard meggyőződése szerint a modernitás alapvető feltevése, hogy a kis elbeszélések, részleges diskurzusok torzulásmentesen beleilleszkednek, vagy legalábbis

⁶⁸⁰ Lyotard 1993, 7.

elvileg beleilleszthetők egy átfogó, nagy elbeszélésbe. Egyenesen ennek az előfeltevésnek az elutasításával jellemzi a posztmodern állapotot: „Végőskig leegyszerűsítve, a ’posztmodern’ a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként határozom meg”, más helyeken a nagy elbeszélések széteséséről beszél.⁶⁸¹

A posztmodern hivatkozása a pluralitásra az átfogó egységelméletekkel szemben – ahogy Welsch összefoglalásában is láttuk – többé-kevésbé kifejezetten azt sugallja, hogy a modern tudás – s vele együtt a hagyományos filozófia – az egység, a monizmus bűvöletében mozgott. Nyilvánvalóan leegyszerűsítő általánosításról van szó, melyet nem lenne könnyű akár csak a klasszikus gondolkodók esetében is igazolni. Ugyanakkor nem tagadható, hogy az egység keresése, ha nem is monomániás, de átható és erős motívum a gondolkodás történetében. Bizonyos azonban, hogy a totalizáló leírásról való lemondás, az egész megragadásának hiteltelenedése lényegi feltevése a posztmodern megközelítésnek. Az egész felbomlása, az átfogó igazolás és legitimáció elvesztésének tapasztalata azonban magában véve csak pesszimizmushoz vezet, amit Lyotard a századforduló számos művésznél és gondolkodójánál diagnosztizál.⁶⁸²

Az egység felbomlása gondolatánk ki kell egészülnie még egy másik előfeltevással, nevezetesen azzal, hogy e felbomlásban esélyt pillantsanak meg, s ne csupán rezignációhoz vezessen. Ehhez konkrétabban Lyotard szemében arra van szükség, hogy a tényleges sokféleséget fenntartások nélkül a maga pozitívitásában és értékében ismerjük el, és ne pusztán a lemondás józanságával viszonyuljunk hozzá. A nagy elbeszélésekbe, metanarratívákba vetett bizalom vége teret engedhet a korlátozott, különböző nyelvjátékok, életformák sokféleségének, ahol csak ennek a pluralitásnak az igenlése és helyeslése alkotja a posztmodern felfogást. Egy németül megjelent interjúban Lyotard erről így nyilatkozik: „Az igazságosság a következő lenne: elismerni a sokféle és lefordíthatatlan, egymásba fonódó nyelvjáték autonómiáját, sajátyszerűségét, és nem egymásra redukálni őket; egyetlen szabállyal, mely mindazonáltal általános szabály lenne, nevezetesen, ’hagyjatok játszani [...] és hagyjatok bennünket nyugodtan játszani’.”⁶⁸³

A megszüntethetetlen és pozitíve értékelt pluralitás alkotja tehát a posztmodern magvát, amiből következik egyebek mellett a heterogén elemek összeegyeztetésének nehézsége.⁶⁸⁴ Nem meglepő ennek alapján, hogy Lyotard a posztmodern állapot lényegi

⁶⁸¹ Lyotard 1993, 8; pl. uo., 38.

⁶⁸² Uo., 88-89.

⁶⁸³ Idézi Welsch 2008, 33.

⁶⁸⁴ Felvethető lenne, hogy a posztmodern alapfenoménjeit, a pluralitást és differenciát egyaránt gondolkodása középpontjába állító, Jacques Derrida-féle dekonstrukció miért nem szerepel jelen elméleti áttekintésben

mozzanatát az egységesítő metaelmélet lehetetlenségében, s ezáltal a legitimáció általános válságában látja. Ez egyúttal rámutat arra, hogy a nagy elbeszélés, a metanarratíva egyik alapvető funkciója a legitimáció volt. A nagy elbeszélések hiteltelenedése Lyotard szemében válságba sodorja a hagyományos filozófiát és intézményként az arra alapozott egyetemet is. „Az elbeszélőfunkció elveszti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt”.⁶⁸⁵ Mindenesetre Lyotard szorosan összekapcsolja egyrészt a tudás, tudomány, másrészt a filozófia és egyetem szempontjait, és egyidejű, összefüggő válságot diagnosztizál bennük, melynek kulcsa a tudás lényegi megváltozása. *A posztmodern állapot* azt a munkahipotézist dolgozza ki, hogy „a tudás státusza megváltozik, amikor a társadalmak az ún. posztindusztriális, míg a kultúrák az ún. posztmodern korba lépnek”.⁶⁸⁶

Lyotard perspektívája egy sajátos nyelvfelfogáson alapul, melynek középpontjában – a késői Wittgenstein nyomán – a nyelvi gyakorlatok, nyelvjátékok állnak. A társadalom és kultúra működését a nyelvjátékok leírásának mintájára gondolja megragadhatónak, mivel „a megfigyelhető társadalmi kötelék nyelvi 'lépésekből' áll össze”.⁶⁸⁷ A nyelvjátékok koncepciójának már Wittgensteinnél lényeges eleme az a gondolat, hogy nem létezik minden nyelvjátékot, minden nyelvi gyakorlatot egyesítő nyelvjáték. Ennélfogva nem feltételezhetjük egy olyan, végső összemérhetőséget és érthetőséget biztosító keret meglétét, mely mindenki számára elérhetővé tenne egy általános érvényű, átfogó világleírást – ami nem más, mint a nagy elbeszélések hiteltelenedésének átfogalmazása. A nyelvi rendszer, a nyelvjátékok összefüggésének gondolata válik Lyotardnál a központi gondolattá, s lép az emberi tudat, az autonóm szubjektum helyére, nyilvánvalóan érintve a tudatos autonóm lényhez kapcsolódó olyan eszméket is, mint szabadság, emancipáció, egyenlőség: „A nyelvjátékok ezen szétszóródásában [dissémination] úgy tűnik, maga a társadalmi szubjektum bomlik fel. A társadalmi kötelék nyelvi, de nem egy szálból fonódik. Szövedék, amelyben legalább kétféle,

(hasonló elmondható lenne a differencia-filozófiáról, beleértve legalább Deleuze-t és Foucault-t). Már csak azért is érdekesnek tűnhetne, mert a dekonstrukció a hierarchizáló megkülönböztetések elleni általános küzdelemként fogalmazódik meg, mely általában véve gyanúval kezeli a hierarchizáló megkülönböztetéseket, s ennél fogva leépítendőnek, dekonstruálandónak tartja azokat (Angehrn 2004). További szempontból is izgalmas kérdésfeltevésünkre nézve Derrida gondolkodása, mivel filozófia és irodalom között nem lát megvonható határt, és ezzel – a később tárgyalandó Richard Rortyhoz hasonlóan – filozófia és irodalom megkülönböztethetlenségének téziséhez jut. Két fő okból nem szerepel tárgyalásunkban a dekonstrukció. A fontosabbik ok, egyrészt, az, hogy Derrida megközelítése nem kezeli kitüntetett témaként a művészetet, és azon belül a magasművészet és populáris művészet különbségét. Másrészt Derrida maga erős fenntartásokkal viseltetett a „posztmodern” kifejezéssel szemben, és sosem nevezte saját megközelítését posztmodernnek (Welsch 2008, 143).

⁶⁸⁵ Lyotard 1993, 8. A metafizikai filozófia és az egyetem viszonyának megalapozásviszonyként való felfogása nem meggyőző, mivel az egyetem intézménye a középkortól többféle funkcionális összefüggésben mozgott. A kérdést más aspektusból tárgyaltuk máshol (Olaj 2018b).

⁶⁸⁶ Lyotard 1993, 11.

⁶⁸⁷ Uo., 28.

valójában azonban meghatározatlan számú és különböző szabályoknak engedelmeskedő nyelvjáték keresztezi egymást”.⁶⁸⁸

A posztmodern tudás állapotára a fentiek értelmében az egyes diskurzusok izolálódása jellemző, melyek egymással már nem érintkező tevékenységek sokféleségét alkotják. Az egységes tudomány koncepciója a nagy elbeszélésekhez hasonlóan hitelét veszti, ami kiélezi a tudomány igazolásának, legitimációjának kérdését, hiszen a tudomány is csak az egyik lehetséges diskurzusformává válik. Lyotard szerint a tudományokat gyakorlati eredményeik sem képesek igazolni, mivel egyfelől bizonyos tudományok nem nyújtanak a valóság befolyásolására alkalmas eredményeket (szellemtudományok), másfelől a tudományok eredményessége valójában csak az újabb kutatások ösztönzését, de nem magukat az eredményeket jelenti. A tudás megváltozását Lyotard a posztmodern tudomány bizonyos kitapintható korlátai mentén következőképpen jellemzi:

„Az eldönthetetlenségek, az ellenőrzés pontosságának határai, a kvantumok, a nem teljes információk konfliktusa, a „*törtobjektumok*”, a katasztrófák és a gyakorlati paradoxonok iránt érdeklődő posztmodern tudomány elméletileg önmaga fejlődését diszkontinuusként, katasztrófálisként, nem rektifikálhatóként, paradox jellegűként írja le. A posztmodern tudomány megváltoztatja a tudás szó értelmét, s megmondja, miként történhet meg ez a változás. S egy olyan legitimációs modellt sugall, amely semmiképpen sem a legjobb teljesítményé, hanem a paralógiaként értett differenciáé.”⁶⁸⁹

A tudományos gyakorlat leírásából kiindulva, Lyotard egyenesen azt hangsúlyozza, hogy a nézeteltérésre (dissentiment) kell helyezni a hangsúlyt. Saját álláspontját explicit módon Habermas konszenzusorientált kommunikáció-felfogásával szemben bontja ki, melyben a vita, a kommunikáció végcélja a konszenzus. Lyotard viszont úgy véli, az egyetértés, a konszenzus „csak egy állapot a vitában, s azoknak nem célja. A cél inkább a paralógia”, azaz a levezethetetlen és a meglévővel összemérhetetlen innováció.⁶⁹⁰

A tudomány és a tudás helyzetének megváltozása Lyotard elgondolásában összefügg a technikai fejlődéssel, különösen az információs eszközök megjelenésével és elterjedésével. Új kommunikációs csatornák terjednek el, és a tudásnak úgy kell átalakulnia, hogy az új kommunikációs eszközökön is át lehessen adni. Ennek következményeként azt veti fel, hogy a tudás információvá válik, és csak annyiban tekintik hasznosnak, amennyiben lefordítódik számítógépes programokra. A tudás ily módon alanyához képest külsődlegessé válik, áruvá

⁶⁸⁸ Uo., 87.

⁶⁸⁹ Lyotard 1993, 128-9 – fordítás módosítva.

⁶⁹⁰ Uo., 142.

válík, melyet a piacon adnak és vesznek, óhatatlanul összefonódva gazdasági és hatalmi viszonyokkal. E folyamatok alapvetően átalakítják a tudáshoz, tudományhoz való viszonyt, s vele együtt a tudáshoz való hozzáférést is.

A tudás megváltozásának elemzése során Lyotard megkülönbözteti a tudományos tudástól a narratív tudást, melyet generációról generációra adják tovább. A narratív tudás nem igényel legitimációs elvet: „saját legitimációjának kérdését nem juttatja érvényre, az áthagyományozódás pragmatikájával hitelesíti önmagát, anélkül hogy érvekhez és bizonyítékokhoz folyamodna”.⁶⁹¹ Mindazonáltal a narratív tudás nem értéktelenebb, mint a tudományos tudás, eltérő nyelvjátszókról van szó, melyek más forrásból nyerik meggyőző erejüket. Míg a narratív tudást az áthagyományozás érvényesíti, addig a tudományos tudást az legitimálja, hogy felülvizsgálható igazságokat fogalmaz meg. A sajátosan posztmodern tudás többek között azzal a fontos jellemzővel írja le Lyotard, hogy az – a metaelmélet hiánya miatt – rendszerint önmagára is vonatkozás: „a posztmodern tudás feltűnő sajátossága az, hogy explicit módon benne van az a diskurzus, amely azokról a szabályokról folyik, melyek érvényessé teszik”.⁶⁹² Ez az önmagára vonatkozás azonban paradoxonokhoz és önkorlátozásához vezet, amire Gödel nemteljességi tételét, a kvantummechanikát és katasztrófaelméletet hozza fel példaként.

A posztmodern tudást Lyotard a paralógia és az innováció megkülönböztetésével ragadja meg. Az innováció döntő vonása, hogy egy már működő nyelvjátszón belül mozog, míg a paralógia a fennálló szabályok felől nézve hibás következtetés, viszont e kereteken kívülről szemügyre véve váratlan többletet, újdonságot képezhet. A paralógia „olyan lépés a tudás pragmatikájában, amelynek jelentőségét gyakorta nem ismerik fel rögtön”.⁶⁹³ A paralógia ennél fogva a tudás adott keretein kívülre vezető, kreatív lépés, melynek jelentőségét gyakran nem ismerik fel azonnal. Az ilyen értelemben felfogott paralógia Lyotard elképzelésében a tudományokban és a művészetekben új válaszokhoz vezet.⁶⁹⁴

A „nagy elbeszélések” vége szükségessé teszi, hogy az igazságosság kérdését új módon tegyük fel, mégpedig már nem a konszenzusra orientálódva, mely „elavult és gyanús

⁶⁹¹ Uo., 61.

⁶⁹² Uo., 118.

⁶⁹³ Uo., 131.

⁶⁹⁴ Lyotard álláspontját a tudományra nézve többen vitatták. Steven Connor például azt tette szóvá, hogy Lyotard elemzésében túlságosan a törésekre, disszenzusra helyeződik a hangsúly. Jóllehet a tudományos kutatás „fokozódó mértékben alá van vetve a közvetlen használat és hasznosság szempontjának”, ez nem vezet a konszenzus eltűnéséhez. Valójában a kortárs kutatás célja „olyan egységesítő elméletek [megalkotása], melyekkel számot lehet adni a természetben ismert minden erő működéséről – ha valami egyáltalán, akkor ez egy nagy elbeszélés” (Connor, 1997, 30–1).

értékké” vált.⁶⁹⁵ Ez a programszerű megjegyzés *A posztmodern állapot* végén hangzik el, és a kidolgozást az 1983-as *Le différend* nyújtja. Lyotard kiindulópontja a kérdés, hogy miként menthető Auschwitz után a „gondolkodás becsülete”, s a „viszály” (différend) nyelvfilozófiai elemzése keretében törekszik feltárni azt a mechanizmust, ahogy egyik diskurzusfajta elnyomja a másikat. Ez az elnyomás szerkezeti része a „nagy elbeszéléseknek”, és borzalmas valósággá váltak a huszadik század politikai totalitarizmusaiban. A viszály olyan konfliktus „(legalább) két fél között, melyet nem lehet megfelelően eldönteni, mivel hiányzik a mindkét érvelésre alkalmazható megítélési szabály”.⁶⁹⁶ Ha átlagos jogvitaként kezelik a viszályt, akkor legalább az egyik féllel jogtalanság történik, mivel általában hiányzik az univerzális megítélési szabály. Következésképpen a diskurzusfajták közti viszály nem elkerülhető. A filozófus feladata az, hogy a viszályt felmutatni képes nyelvezetet találjon. Kifejezetten elhatárolódva Habermastól, Lyotard olyan filozófiát törekszik kidolgozni, mely figyelembe veszi a végső disszenzusokat, s így inkább igazságot szolgáltat a viszálynak, mint a mindenütt konszenzusra építő elméletek.⁶⁹⁷ Kantra és Wittgensteinre hivatkozva védelmezi az egyes diskurzusfajták radikális pluralitását, heterogenitását és inkommenzurabilitását. Mindegyik diskurzusfajtnak megvannak a saját szabályai és saját joga, melyek nem oldhatók fel egyetlen átfogó keretelméletben. Saját elgondolását egyfajta ellenállásként fogja fel, mely a diskurzusformák kapitalizmusra jellemző uniformizálása ellen irányul, ahogy az az új technológiák segítségével zajló korlátlan „komplikálódásfolyamatban” az egész földön egyfajta „nagy monásként” elterjed.

Lyotard álláspontja a művészet vonatkozásában a pluralitás, az összeegyeztethetetlen sokféleség központi gondolatából bontakozik ki, ahogy azt már a tudás és tudomány tárgyalásában is érvényesíti. A huszadik század avantgárd mozgalmaira hivatkozik, kiemelve azok innovatív művészetfelfogását, az új lehetőségek intenzív keresését. Lyotard egész élete során sokat foglalkozott művészekkel, de főleg olyanokkal, akiket inkább a modernség képviselőinek szoktak tekinteni. Leginkább olyan művészek iránt érdeklődik, akik megkérdőjeleznek esztétikai szabályokat, konvenciókat, és új játékszabályokat alkottak (például Picasso és Georges Braque). Ugyanakkor semmiképpen nem híve az eklektikus sokféleségként értett „posztmodernnek”:

⁶⁹⁵ Lyotard 1993, 142.

⁶⁹⁶ Lyotard 1983, 9.

⁶⁹⁷ Albrecht Wellmer visszaveszi Habermas éles szembeállítását, melyet a modernség projektje és a posztmodern között állít fel (ld. Welsch 2008, 160 f.), aminek következtében Welsch közös vonásaik miatt Wellmert már kvázi-posztmodernnek tartja.

„Az eklekticizmus a jelenlegi kultúra nulla foka: az emberek reggae-t hallgatnak, western-t néznek, McDonald-bisztróban ebédelnek, és a helyi szokások szerint vacsoráznak, párizsi parfümmel illatosítják magukat Tokióban, retrodivat szerint öltöznek Hongkongban, s a megismerés a televíziós játékok prédájává vált. Könnyű közönséget találni az eklektikus művek számára. A művészet giccsé válik, és hízeleg a fogyasztó „ízlésében” uralkodó kuszaságnak. A kiállító, a kritikus, a közönség egymás kedvére tesznek az akármiben: a renyhülés korát éljük”.⁶⁹⁸

Lyotard művészetre vonatkozó elemzéseinek középpontjában főleg a modern és posztmodern művészet megkülönböztetése áll, s kevésbé a magasművészet és populáris művészet elkülönítése. Modern és posztmodern művészet közti distinkciója pedig az ábrázolhatatlanhoz való viszonyon alapul, mivel meggyőződése szerint a modern művészet magát „a megjeleníthetetlen megjelenítésének szenteli. Láttatni azt, hogy van valami, amit elgondolhatunk ugyan, de nem láttathatunk: ez a modern festészet tétje”.⁶⁹⁹ Végső soron ezzel egy összefonódó meghatározáshoz jut el: „Egy mű csak akkor lehet modern, ha mindenekelőtt posztmodern. Az így értett posztmodernizmus pedig nem a végnapjait élő, hanem az állandóan születőben lévő modernizmus állapota”.⁷⁰⁰ Ennek értelmében a posztmodern, ahogy fentebb utaltunk rá, Lyotard szerint a modernség része.

Konkrétan a modern művészet értelmezése céljából Jean-François Lyotard érdekes javaslatot dolgoz ki, melyhez a fenséges fogalmát radikalizálja.⁷⁰¹ Elgondolásában az általában vett fenséges az ábrázolhatatlan ábrázolása, a megjeleníthetetlen megjelenítése, s ezzel a meghatározással alakul ki a „fenséges festészet esztétikája”, amit kézenfekvően értelmezhetünk a modern művészet átfogó leírásaként: „a modern művészet (beleértve az irodalmat) a fenséges esztétikájából lépett elő ugyanúgy, mint az avantgárd logikája a maga axiómaival”.⁷⁰² A fenséges festészet ugyan „ábrázol”, „megjelenít” valamit, de csak negatív módon, tehát minden figuratív vagy leképező elemet elkerül, olyan „fehér” lenne, mint Malevics egy négyzete. Csak annyiban tenne láthatóvá, amennyiben letiltja a látást, csak annyiban okoz örömet, amennyiben fájdalmas. Lyotard hozzáteszi: „Ezekben a tanokban felismerhetjük a festészeti avantgárdok axiómáit, amennyiben fő törekvésük szintén a megjeleníthetetlenre való utalás, látható megjelenítések segítségével”.⁷⁰³ Lyotard elképzelésében így az esztétikai modernség a fenséges művészete, amelyet csak Kantra

⁶⁹⁸ Lyotard 2002, 16.

⁶⁹⁹ Uo., 17.

⁷⁰⁰ Uo., 18.

⁷⁰¹ Liessmann 1989, 30-31; Majetschak 2007, 94-8.

⁷⁰² Lyotard 2002, 17.

⁷⁰³ Uo.

visszanyúlva lehet megfelelően megragadni, s amihez legfőbb hivatkozási alapja Barnett Newman festői életműve.

Lyotard felfogásához, érthető módon, főként olyan szerzők kapcsolódnak, akik a posztmodern inkább stílusként, és nem annyira korszakként próbálják értelmezni. Lyotard *Mi a posztmodern?* című tanulmányában nem történeti korszakok megnevezéseiként használja a realizmus, modern és posztmodern fogalmakat. Mindhárom egyidejűleg létezik bármilyen kultúrában, csak különböző ábrázolás- és megjelenítésmódokat jelentenek.⁷⁰⁴ Ugyanakkor rögzíthetjük, hogy a posztmodern Lyotard által vázolt fogalma nem indokolja igazán, hogy magasművészet és populáris művészet különbsége miért lenne tarthatatlan. Sőt, a fenséges esztétikája arra utal, hogy a modern magasművészetben olyasmi mutatkozik meg, amit nem várhatunk a populáris vagy könnyű műfajoktól.

Összegezve a posztmodern művészet és gondolkodás kapcsán áttekintett mozzanatokat, két szempontot emelhetünk ki. Egyrészt elmondhatjuk, hogy a II. világháború utáni időszakban magán a művészetben belül jelennek meg olyan tendenciák, melyek a hagyományos művészetfogalom megkérdőjelezését tűzik zászlajukra. Teszik ezt azonban művészi programként, amit a művészet önfelszámolásaként vagy határfeszegető kitérítésaként is leírhatunk. Mindenesetre az ilyen művészi programok nolens volens közelítik a műalkotásokat a hétköznapiakhoz és az abba beletartozó populáris művekhez is. Ennyiben magán a művészetben belül egyes törekvések közvetlenül vagy közvetve a magasművészet és populáris termékek különbségét gyengítik.

Másrészt a posztmodern pluralitás melletti elköteleződése kézenfekvően igazolja a populáris művek értékét, ha nem is lebecsülve a magasművészetet, de több ponton feladatként kitűzve a kettő összekapcsolását egyazon műben. Semmiképpen nem mondhatjuk azonban, hogy ez a megkérdőjelezés, avagy követelmény konkluzív értelemben felszámolta volna a különbséget magas és populáris művészet között. Sőt maga a felszólítás is megőrzi a különbséget, hiszen a feladat pontosan a két különböző tényező egymásra vonatkoztatott, „kettős kódolású” összedolgozása. Ennélfogva még az Eco-i értelemben vett, egyszerre magasművészeti és populáris igényekkel fellépő művek sem cáfolják jelen gondolatmenet alapvető tézisének. Ezzel áttérhetünk a Cultural Studies vizsgálatára!

⁷⁰⁴ Malpas 2005, 28.

4.3 Cultural Studies

A Cultural Studies megnevezés rendszerint arra a heterogén kutatási irányra vonatkozik, melynek intézményesülése a Richard Hoggart által alapított, majd a birminghami egyetemhez kapcsolódó, Stuart Hall által vezetett Centre of Contemporary Cultural Studies-ban történt meg.⁷⁰⁵ Már a névben szereplő „tanulmányok” (studies) kifejezés is utal arra, hogy nem elhatárolható akadémiai diszciplínáról, hanem inkább egy új téma- és kutatási területről van szó, ahogy a Gender/Postcolonial/Gambling/Queer Studies, s hasonlók esetében. A Cultural Studies felfogása szerint – melyet több kultúrtudományos irányzat oszt – a kultúra hagyományos értelmezése tarthatatlan és elavult, mert egyrészt etnocentrikus, másrészt félrevezetően harmonizáló. Etnocentrikus, mert feltételezi az emberi szellem egységét, amely egy európai kánonban öltene testet. A hétköznapi rutinokat kultúraként leíró megközelítés számára ez nehezen érthető, de legalábbis fölösleges normativitás, melyet az irányzat képviselői programatikusan le kívánnak bontani. A megközelítés fő gondolati lépése abban áll, hogy a tágon értett gyakorlatokat, hétköznapi tárgy- és viszonyrendszereket tekinti kultúrának, és ezek jelentés- és kifejezésrendszereinek feltérképezésére törekszik. Eközben alárendelt kérdésnek tartja, ahogy e gyakorlatok és tárgyak eltérnek a kultúra, művészet hagyományos formáitól.

A Cultural Studieshoz sorolható szerzők munkáinak közös kultúrelméleti háttérét az a feltevés képezi, hogy egyes társadalmi csoportok – pl. a fiatalok – szubkultúráit jelentéssel bíró csoportstílusoknak tekinthetjük, és társas szöveggént olvashatjuk, melyek titkos üzeneteket és „jelentés-térképeket” alkotnak.⁷⁰⁶ Ehhez kapcsolódik a kultúra hagyományos értelmezésével szembeni ellenvetés, melynek értelmében a hagyományos felfogás harmonizáló, mivel nem veszi észre vagy eltekint a kultúra konfliktusos és hatalommal átitatott jellegétől. Ebből a szempontból az irányzat képviselői fő elméleti és egyúttal empirikus esettanulmányokban igazolandó feladatuknak azt tartják, hogy a felszín mögött rejlő konfliktusokat feltárják kulturális jelenségekben. Az alaptézis tehát úgy hangzik, hogy a kultúra társadalmi ellentmondások és konfliktusok terepe.⁷⁰⁷

Gondolatmenetünkbe a Cultural Studies szerzői elsősorban annak a közös meggyőződésnek az alapján tartoznak bele, hogy a közönség értelmezői kreativitása miatt a populáris művészetek és a tömegkultúra sem tekinthetők egyszerű ideológiai

⁷⁰⁵ A Cultural Studies áttekintő tárgyalásához ld. Hecken 2007, 127-144; Müller-Funk 2006, 270-286; a mozgalom történetét Andreas Hepp vázolja (Hepp 2010, 81-111). A kifejezés többféle jelentéséhez ld. Baßler 2008. Az alábbiakban a kifejezést szűkebb értelemben használjuk, mivel a tágabb jelentésben megítélésünk szerint túlságosan átfogó, inkább már egy kutatási terület megnevezésére szolgál.

⁷⁰⁶ Göttlich 2011, 503.

⁷⁰⁷ Hepp 2011, 16.

indoktrinációnak. Stuart Hallra utalva jegyzi meg Emma Keltie, hogy a közönség huszadik század folyamán kidolgozott elmélete úgy kérdőjelezi meg Adorno és Horkheimer álláspontját, hogy kimutatják, „a közönség képes jelentést tulajdonítani kulturális termékeknek, a különböző közönségek jelentésalkotásaira koncentrálva, miközben saját ideológiai vonzalmaikra építenek. A közönségek a médiaüzeneteket elfogadják, elutasítják vagy kitárgyalják olyan külső struktúrák alapján, melyek formálják világértelmezésüket”.⁷⁰⁸

A Cultural Studies nem dolgoz ki saját kultúrafogalmat, mivel az nem kívánatos rögzítésekhez vezetne. A dekonstrukció attitűdjéhez hasonlóan úgy vélik, állandóan készen kell lennünk arra, hogy a kultúra jelenségeire vonatkozó meghatározásokat magukat kultúrjelenségnek tekintsük. Ennélfogva a kevés elfogadott fogalom egyike az „áthelyeződés” (displacement), amivel kapcsolatban Stuart Hallt már a bevezetőben is idéztük:

„A diszkurzív, a textualitás metaforája megtestesít egy szükségszerű eltolódást, egy áthelyeződést, amely, úgy gondolom, mindig benne rejlik implicit módon a kultúra fogalmában. Ha a kultúrát kutatjuk [...], el kell ismernünk, hogy mindig az áthelyeződés terepén fogunk kutatni. Mindig lesz valami decentrált a kultúra közegében, a nyelvben, a textualításban és jelentésekben, ami mindig kivonja magát azon kísérlet alól, hogy egyenesen és közvetlenül más struktúrákhoz kössük őket”.⁷⁰⁹

Az idézetben megfogalmazódó meggyőződésen alapul a távolságtartás a fogalmi pontosság és az akadémiai munka követelményeitől, mivel ezeket a tudomány meghaladott magaskultúrájához tartozónak vélik. Fontos törekvés továbbá, ismételten a dekonstrukció szellemében, hogy hagyományos megkülönböztetéseket tegyenek témává a hierarchikusan alárendelt terminus támogatása, felértékelése céljából: férfi/nő, fehér/színes, gazdag/szegény, hetero-/homoszexuális. A Cultural Studies kutatói szerint e megkülönböztetések társadalmi konstrukciókat alkotnak, s így a marginalizált pólus elméleti támogatása a társadalmi küzdelmek és konfliktuskihordás része. John Fiske szerint a populáris kultúrával szembeni ellenvetés, melynek értelmében az csak menekvést, pusztá eszkapizmust jelent a világból, de nem ábrázolja azt, felületes meggondolás, mivel megfelelnek arról a tényről, hogy az eszkapizmus vagy fantázia nem csak menekülés valami elől, hanem egyúttal egy előnyben részesített alternatíva felé való menekülés is.⁷¹⁰

Stuart Hall egy 1980-as tanulmányában két fő paradigmát rögzít az áramlat szempontjából: a kulturalizmust és a strukturalizmust, szemiotikát. Előbbit közvetíti Hoggart

⁷⁰⁸ Keltie 2017, 6.

⁷⁰⁹ Hall 1999, 105.

⁷¹⁰ Fiske-t idézi Niekisch 2004.

és Williams munkássága,⁷¹¹ utóbbit Lévi-Strauss és Barthes, miközben nem mondhatjuk, hogy a Cultural Studies egyetlen, egységes iskolát nem képezne.⁷¹² Richard Hoggart – a Centre korábbi igazgatója – *The Uses of Literacy* (1957) és Raymond Williams *Culture and Society 1780-1950* (1958) műve nyomán három fő törekvés rajzolódik ki a szóban forgó kutatásokban: Először is Hoggart leírása a munkásosztály önálló kultúrájáról paradigmaticusan iránymutató szerepet tölt be, amennyiben egy sajátos szubkultúrát saját jogán vizsgálendő jelenségnek tekint. Mindenekelőtt a normatív megítélés, azaz a magaskultúrához való viszonyítás szempontjának mellőzéséről van itt szó. A megközelítés iránya ennél fogva eleve semlegesíti és elmosza magaskultúra és populáris kultúra régi megkülönböztetéseit, hiszen a magaskultúra már nem kitüntetett normaként, hanem több társadalmi réteg egyikének szubkultúrájaként jelenik meg.

A Cultural Studies keletkezésével kapcsolatban Aleida Assmann utal arra, hogy Stuart Hall olyan más kollégákkal, mint Raymond Williams és Richard Hoggarth, a tekintélyes irodalomprofesszornál, F. R. Leavis-nél tanultak, aki egy kifejezetten elitista, polgári magaskultúra koncepcióját képviselte. Leavis egy markáns kánonpolitika híveként a humán tudományok alapzatát kívánta rögzíteni a 19. századi angol irodalom kötelező kánonjában. Ehhez alapul vette a tompa, lusta társadalmi tömeg és a művelt kevesek éles szembeállítását, ahol utóbbi szűk elit hivatott arra, hogy a kultúra letéteményese legyen, és fenntartsa a kulturális életet. A Cultural Studies Birminghamben kibontakozó megközelítése ettől a szűk és elitista kultúrafogalomtól távolodik el nagyon határozottan, és fordul kézenfekvően az ipari tömegkultúrához. Az iskola alapvető impulzusa így a magaskultúrától a populáris kultúrához való odafordulásként ragadható meg, s ezt a 70-es, 80-as években lelkesen követték olyanok, akik nem találták a kultúra elitista, polgári meghatározásában nem találták helyüket és nem ismertek magukra – migránsok, feministák és más társadalmi kisebbségek.⁷¹³ A hagyományos kánon mint közös kulturális tradíció gondolatát, írja Hall, „elfűjta a világ, a migráció, a töredezettség, a perifériák felemelkedése és a reprezentációjuk érdekében folytatott harc, a perifériák kulturális hatalomért való küzdelme és az etnikai jelleg pluralizálódása magán az angol társadalmon belül”.⁷¹⁴ A szerzők legfontosabb témái – ebből érthető módon – a fiatalok és a munkások kultúrája, valamint a régi és új médiumok különbsége, valamint a nők és etnikai kisebbségek lettek.

⁷¹¹ Mulhern 2000, 93-106.

⁷¹² Hepp 2010, 27, 16.

⁷¹³ Assmann 2006, 16-18.

⁷¹⁴ Hall 1990, 21.

Meghatározó másodszor Raymond Williams meglátása, melynek értelmében a kultúra fogalma az ipari társadalomban párhuzamosan alakul az „ipar”, „demokrácia”, „osztály” fogalmaival. Ezzel egyidejűleg döntő impulzusokat ad az alap-felépítmény marxi gondolatának bírálatahoz is. Williams két fronton küzd a monologizmusok elhárításáért. Egyrészt újszerűen szembeszáll a magaskulturális örökség intenzív immanens exegézisével, melyet többek között Cambridge-ben műveltek mintaszerűen. Williams újítása abban áll, hogy az irodalom és más művészeti formák tanulmányozását – Matthew Arnold híres meghatározásával a „legjobb, amit gondoltak és mondtak” – átalakította egyfajta társadalmi és kulturális tudássá. Tézise úgy foglalható össze, hogy az irodalom kezdettől fogva a társadalom praxisának tekintendő, és ezért nem választhatók el az össztársadalmi folyamattól. Williams ezzel egy kulturális materializmus álláspontját fejt ki, szembeállítva kollégái kulturális idealizmusával. Álláspontját így kettős értelemben bővíti ki, egyrészt a kánont, másrészt a humán tudomány tárgyterületét, mivel az irodalom mellett bevonja a képzőművészeteket és zenét, továbbá a mai társadalomban nagy befolyással bíró médiumokat, filmet, rádiót, tévét.

A másik fontos elméleti frontvonal Williams számára a 60-as, 70-es években domináns marxizmussal szemben formálódik ki. A szembenállás legfontosabb eleme a kultúra olyan fogalma, mely lényeges pontokon túllép Marx alap-felépítmény sémáján, amennyiben arra a meggyőződésre épít, hogy minden társadalomban megtalálható gyakorlatok, értékek és jelentések egy olyan központi rendszere, melyet uralkodónak és befolyásosnak nevezhetünk. Williams ezzel már a meghatározás szintjén túllép a magaskultúra hagyományos kutatásán, és a kultúrát új tárgyterületként adja meg: „egy egész életforma, anyagi, intellektuális és spirituális”.⁷¹⁵ A megközelítésből a Cultural Studies gondolkodói azt a következtetést vonják le, hogy az ipari társadalom is csak egy különös, relatív kultúrát hoz létre, még ha abszolút igényekkel lép is fel.

Végül, harmadszor, a Cultural Studies képviselőinek meggyőződése, hogy a kultúra szempontjából legmeghatározóbbak azok a tömegmédiumok, amelyekben a kultúrát terjesztik. Alapvető tévedés a tömegmédiumokról úgy gondolkodni, hogy azok mindössze a kultúra bevett állományát továbbítják szélesebb közönségnek. A Cultural Studies alaptézise ezzel ellentétes: a sajtó, a rádió és a televízió kommunikációs formája döntő arra nézve, mi számít kultúrának, életstílusnak, világértelmezési javaslatnak (nagy csalódásként a magaskultúra minden igényére nézve). Stuart Hall megközelítésében a kultúra elemzése

⁷¹⁵ Williams 1958, XVI.

elsősorban ideológiakritika.⁷¹⁶ Korai munkatársa, Charles Wright Mills már a 60-as években megfogalmazza azt az intellektuális feladatot, hogy leleplezzék a modern kommunikációs eszközök révén keringő olyan kliséket és sztereotípiákat, melyek a fennálló viszonyokat stabilizálják, esetleg eleve létrehozzák, és hozzájuk képest alternatívákat dolgozzanak ki. Hall ebben a szellemben „populáris kultúrán” filmeket, könnyűzenét, képregényeket és különböző médiumokban történő politikai híradást és orientálást ért, s mindezekben a tömegeket befolyásoló tényezőket lát. Az így felfogott populáris kultúra az a keret, melyben az egyének a világot visszatérő mintázatokba és összefüggésekbe helyezve értelmezik: „Egészében véve, a kulturális apparátus alkotja azt a lencsét, melyen keresztül az emberek látnak; azt a közeget, mely révén értelmezik és leírják, amit látnak”.⁷¹⁷ A populáris kultúra, beleértve a modern kommunikációs médiumokat is, sztereotípiákat, kliséket, értékeléseket terjeszt, mellyel hozzájárul a fennálló hatalmi viszonyok kialakításához és fenntartásához.

A Cultural Studies szerzői ennél fogva a kultúra területét radikális formálódások és átalakulások közegének tartják, s ebben nem a hagyományos marxizmust követik, mely szerint – mint láttuk – a kultúra pusztán önálló felépítmény, hanem Antonio Gramsci elgondolását veszik alapul.⁷¹⁸ A kultúra szférája iránti érdeklődésükben egyeznek a Frankfurti Iskolával és Talcott Parsonsszal, aki a kultúra feladatát normák fenntartásában és produktív alakításában látta.⁷¹⁹ A Cultural Studies teoretikusai, különösen Stuart Hall, több, programatikus szálon kapcsolódnak Gramsci hegemonia-fogalmához, mely lehetővé teszi, hogy az ideológia terepén feszültségeket és konfliktusokat ragadjunk meg. A hegemonia gondolatát főként Althusser és a strukturalizmus monolitikus ideológia-értelmezése ellenében törekszenek kidolgozni.⁷²⁰ Gramsci nyomán viszont Hall kutatási programja az ideológiát nem felülről oktrojált képződménynek, hanem vitatott és harcok tárgyát alkotó alakzatnak tekinti, melyben domináns és alárendelt csoportok ütköznek, illetve állnak vitában egymással. Ezek a konfliktusok sokrétű és komplex módon jelentkeznek, és különféle tárgyalási, megvitatási formákban alakulnak. A Cultural Studies szerzőinek alapvető meggyőződése, hogy – szemben a Frankfurti Iskola felfogásával – a befogadói oldal aktivitását hangsúlyozni kell ezekben a folyamatokban. Az átértelmezés, tiltakozás, kinevetés és gúny olyan értelmezői stratégiákat jelenthetnek, melyek érvénytelenítik bizonyos tartalmak súlykolását.

⁷¹⁶ Winter 2011, 474.

⁷¹⁷ Mills 1967, 406.

⁷¹⁸ Raymond Williams koncepciója komoly hasonlóságokat mutat Gramsci elképzeléséhez, még ha nem is nyilvánvaló, hogy közvetlen hatást gyakorolt volna rá (Bieling 2006, 459-60).

⁷¹⁹ Hecken 2007.

⁷²⁰ Ld. erről Althusser vonatkozásában Strinati 2004 és Goldstein 2005, 23-35.

A Cultural Studies megközelítésében különösen fontos, ahogy Gramsci a Marx által elhanyagolt kulturális felépítmény szerepét meghatározza.⁷²¹ Gramsci alapkérdése arra vonatkozik, milyen módon képes egy alárendelt osztály megszerezni a hatalmat és uralkodó osztállyá válni, mégpedig elsősorban a többi osztály elfogadásának, beleegyezésének elnyerésével. A *Börtönfüzetek* számos kulturális jelenséget tárgyalnak, a nyelvet, a populáris kultúrát, melyek jelentőségét az adja, hogy Gramsci szerint gazdaság, kultúra és politika, alap és felépítmény többszörösen összefonódnak és kölcsönhatásban vannak. Nem létezik determinisztikus viszony, mely meghatározott gazdasági formációból kauzálisan létrehozna egy meghatározott politikai-kulturális formációt.⁷²² A gazdasági változások csak a történelmi folyamat egyik formáját jelentik, mely történelmi folyamat a kollektív emberi praxisból ered. Az emberek alakítják történelmüket a mindenkor adott történeti feltételek mellett. Gramsci filozófiájában a praxis így kulcskategóriává válik, mégpedig a történeti változás, alakulás gondolatához kapcsolódóan: a valóság nem magában valóan létezik, hanem csak történeti kontextusban, melyben az emberek alakítják és megváltoztatják azt. „A realitást csak az emberre vonatkoztatva ismerjük, és mivel az ember történeti lény, ezért az ismeret és a realitás is egy kifejlés, az objektivitás is egy kifejlés stb.”⁷²³ E meggyőződésnek felel meg Gramscinál a „praxis filozófiája” – Antonio Labriola szóalkotása –, mely alapjában véve a marxizmus sajátos koncepcióját jelenti, ahol előtérben áll az elmélet és gyakorlat egysége (amelynek Lenin a fő modellje).⁷²⁴ A modern gondolkodás nagy eredményének azért tartja a „praxis filozófiáját”, mert az a filozófia konkrét történetivé válását és történelemmel való azonosítását jelenti. Gramsci ezzel a felfogással az Antonio Labriola által megalapított olasz marxizmus hagyományához kapcsolódik, mely a Feuerbach-tézisek fiatal Marxának szellemében bírálta a történetfilozófiai determinizmust és ökonomizmust. Ezzel szemben hangsúlyozza az egyének cselekvésének szubjektív, tevékeny oldalát, s ennek következtében a történelmi folyamat meghatározó tényezőjének nem kizárólag a gazdasági tényezőket tekinti, hanem a nemzeti történelmek sajátosságában kikristályosodó politikai, kulturális, vallási befolyásokat is.

⁷²¹ Többen kiemelik, hogy Gramsci esetében nem beszélhetünk kiérlelt elméletről, sokkal inkább produktív vázlatokról van szó (Deppe 2007, 555; Kiss 2018, 231).

⁷²² Kolakowski 1978, 231ff; Bieling 2006, 438-9; Fusaro 2015, 95.

⁷²³ Gramsci 1977, 10, 11. füzet. Ld. ehhez Kolakowski 1978, 220-252.

⁷²⁴ „Gramsci a „praxis filozófiája” kifejezést kódszóként használta a marxizmusra a *Börtönfüzetek*ben. A kifejezés a marxizmus olyan értelmezéseit jelentette, melyek követték őt abban, hogy minden tudást egy kulturális összefüggésben helyezték el, mely a maga részéről osztállyspecifikus világnézeten alapul. Gramsci ezt „abszolút historicizmusnak” hívta, s ez jellemző Marx korai művének hegeli marxizmusára, Lukácsra, Korschra, Blochra és a Frankfurteri Iskolára” (Feenberg 2015, 117).

A „praxis filozófiája” Gramscinál egyszerre jelenti a társadalom ellentmondásainak elméletét és azt, hogy a nép gyakorlatilag tudatában van ezeknek az ellentmondásoknak – a történeti szükségszerűség öntudata. A praxis filozófiája magába foglalja egy forradalmi kollektív akarat kialakítását, mely képes a történelem szükségszerűségével összhangban cselekedni: „a praxis filozófiájának jellege egy sajátos tömegkoncepció, egy tömegkultúra, egy olyan tömegé, mely egységként cselekszik, más szóval, rendelkezik cselekvési normákkal, melyek nem csak az eszmék szintjén univerzálisak, hanem „általánosítva vannak” a társadalmi valóságban”.⁷²⁵ A praxis filozófiája „abszolút „historizmus”, a gondolkodás abszolút világisága és leszállítása a földre, „a történelem abszolút humanizmusa”.⁷²⁶

Gramsci meggyőződése, hogy a kultúra szférájában át kell törni az uralkodó konszenzust ahhoz, hogy a fejlett polgári társadalomban megváltoztathatók legyenek a tulajdonviszonyok. Marxra visszavetítve úgy fogalmazhatunk, hogy Gramsci a tágon értett kultúra szféráját nem pusztán a gazdasági és termelési viszonyok folyamányának, hanem az össztörténet befolyásoló tényezőnek tekinti. Elképzelésében az uralkodó „hegemónia” biztosítja, hogy a hátrányos helyzetű csoportok beleegyeznek a saját elnyomóik által kialakított rendbe, s e hegemónia megdöntése nélkül a társadalmi viszonyok megváltoztatására nincs remény. Hegemónián Gramsci ennél fogva a kulturális, szellemi élet kizárólag kulturális, szellemi eszközökkel történő uralását és irányítását érti.⁷²⁷ Mindegyik osztály uralkodó helyzetre törekszik, éspedig nem csak politikai intézményekben, hanem közvélekedésben, értékekben, a társadalom nagyobb része által elismert mércékben. Ezen érvényesülés céljából minden osztályban kialakul saját „organikus” értelmisége. A gondolat aláhúzza az értelmiségi csoportok jelentőségét Gramsci koncepciójában, amelyek szakértői és szervezői az értelmezési mintáknak, kultúrformáknak, meggyőződéseknek. Látni kell ugyanakkor, hogy az értelmiségi fogalmát rendkívül tágon értelmezi, mivel alapvetően mindenkit értelmiséginek tekint, aki szellemi és kreatív módon aktív. Az értelmiségiek a „felépítmény funkcionáriusai”, akik annak két nagy egységében, a politikai társadalomban vagy a civil társadalomban tevékenykednek, és prohegemoniális vagy antihegemoniális tevékenységet fejtenek ki. Az értelmiségiek Gramsci szerint funkcionálisan tagolódnak: míg a legfelső szinten a különböző tudományok, filozófia, művészet alkotói állnak, addig a legalacsonyabb szinten a már meglévő, hagyományos, felhalmozott intellektuális gazdagság

⁷²⁵ Gramsci 1977, 10. füzet, II § 31.

⁷²⁶ Gramsci 1977, 11. füzet, § 27.

⁷²⁷ Fusaro 2015, 95-108.

„gondozói” és népszerűsítői.⁷²⁸ Az ideológiatermelés e szintjei alatt Gramsci figyelembe vesz még egy szintet, nevezetesen a közvélekedést (*senso commune*).⁷²⁹

Gramsci hatalomfelfogása értelmében az uralom nem pusztán kényszeren és elnyomáson alapul, hanem belejátszik egyetértés, konszenzus is. Az állam e megközelítésben a politikai társadalomból és a civil társadalomból áll.⁷³⁰ A hegemonia „normálisan” a parlamentáris működésben jelentkezik, mégpedig az egyensúlyban lévő kényszer és konszenzus kapcsolatában oly módon, hogy a közvélekedés orgánumaiban jelentkező többségi konszenzus támogatja azt. A hegemoniáért folyó harc a felépítményhez tartozó civil társadalomban zajlik, mely a gazdaság és az állam között helyezkedik el. A civil társadalom részét képező politikai szervezetek, gazdasági egyesületek, egyház, család, különböző szintű iskolák és médiumok nem homogén ideológiát fejeznek ki, hanem különböző hegemoniális képződmények bonyolult hálózatát (intézmények, diskurzusok és gyakorlatok sokféleségét), s ezzel hatnak a nyilvános vitákra, melyekben a konszenzus kialakításáért, a közvélekedés megnyeréséért folyik a küzdelem. A közvélekedés Gramsci szerint a konszenzus és erőszak közti érintkezési pontot alkotja, s ezért az állam is törekszik a megfelelő közvélekedés kialakítására, különösen népszerűtlen intézkedéseket tervezve. Gramsci szerint a proletariátusnak „organikus” értelmiségre van szüksége, azaz olyan értelmiségiekre, akik nem kívülről, tudományos megfigyelőként írják le a társadalmi életet, hanem kifejezik a tömegek valódi érzéseit és tapasztalatait, melyeket a tömeg maga nem tudott kifejezni.⁷³¹ Gramsci meggyőződése volt, hogy a munkásosztály halad afelé, hogy létrehozzon egy saját, eredeti kultúrát, mely teljesen különbözik a polgári kultúrától, de nem tette világossá, hogy milyen mértékű törést jelentene a proletár kultúra létrehozása.⁷³²

Jelen összefüggésben különösen érdekes, ahogy Gramsci a kereskedelmileg sikeres irodalomnak kulcsszerepet tulajdonít, mivel meggyőződése szerint ez a szinte egyetlen megbízható forrás a különben hallgatásba burkolózó többség véleményére, érzéseire nézve. A tartós népszerűség jelzi, hogy az adott irodalom valóban a kor gondolkodását fejezi ki. Ezen felül a piaciilag sikeres irodalom tájékoztat különböző kulturális rétegek állapotáról is – például azzal, hogy a létében bizonytalanná vált középosztály kalandregényeket olvas, melyek hősei saját sorsukat képesek alakítani. Hozzátehetjük, hogy ezzel az értelmezéssel a sikeres

⁷²⁸ Bieling 2006.

⁷²⁹ A *senso comune* fordítása vitatott. Ld. Kiss 2018.

⁷³⁰ Egyesek szerint ezzel Gramsci az állam – és a nemzet – fogalmait vissza tudja illeszteni egy olyan marxista elméleti keretbe, mely Marxnál magánál erre nem volt képes. Ld. ehhez Mouffe 1979, 9-11.

⁷³¹ Gramsci értelmiség-konceptiójához ld. Nagy 2010.

⁷³² Kolakowski 1978, 240.

irodalom nem tudatos kifejezés és értelmezés, hanem társadalmi szimptómák egyfajta felülete.⁷³³

A Cultural Studies gondolkodói átvesszik Gramsci hegemoniakoncepcióját a populáris kultúrára vonatkozóan, amit a hegemoniáért folyó, szakadatlan küzdelem terepének tekintenek: „Korunkban folyamatosan zajlik [a küzdelem a hegemoniáért – O.Cs.], ellenállás és elfogadás komplex vonalai mentén, ami a kultúra területét egyfajta állandó csatatérre teszi, mégpedig olyan csatatérre, ahol senki nem győz véglegesen, hanem mindig vannak megnyerhető és elveszthető stratégiai pozíciók”.⁷³⁴ A populáris kultúra nem olyasmi, törekszik Hall kimutatni, amit fontos művek meghatározott jelentése, minőségei és értékei határoznak meg, sokkal inkább a mindenkori hegemoniális harcok függvénye. A Gramsci inspirálta megközelítésben Hall és kutatótársai az ideológia fogalmát eloldják a Louis Althusser Marx-értelmezéséből származó funkcionista és homogenizáló tendenciáktól. A hegemonia koncepciójához kapcsolódva egyrészt a kultúra és a populáris kultúra megragadható az ideológia ellentmondásokkal és konfliktusokkal szabdaltsága miatt, ahol ez az ideológia legalább részben nem felülről oktató, hanem kiharcolt és megvitatott. Másrészt különös jelentőségre tesz szert hivatalos kultúra és populáris kultúra szembenállása, melyet beleolvasnak a fennálló viszonyokat igazolni törekvő hatalmi blokk („power bloc”) és a népi osztályok („popular classes”) ellentétébe. A populáris kultúra tere ellentmondásokkal, ambivalenciákkal és feszültségekkel jellemezhető, viszont pontosan ez által elkerülheti az uralkodó tömb ideológiai uralmát, és ezzel az ellenállás kikristályosodási pontjait nyújthatja. Az ellenállási aktusokat a domináns osztály Hall szerint ideológiailag és kereskedelmileg igyekszik betagozni, ami részben sikerül is. Ennélfogva a populáris kultúra nem homogén képződmény, hanem részint a domináns kultúra által befolyásolt, részint viszont a lázadás, az ellenzékiesség és utópia aktusait tartalmazza. Hall meggyőződése, hogy a populáris kultúra feszültség- és konfliktusteli viszonyban van a domináns ideológia uralta magas kultúrával. A Gramscihoz kapcsolódó fogalmi keret tehát eleve az ellenállás lehetőségeit tulajdonítja a populáris kultúrának, mivel a magasművészetet a domináns, elismert kultúra, azaz a hegemonia részeként látja. Jellemző módon ezzel a magas kultúra ellenállási, társadalomkritikai potenciálja – hasonlóan Marcuse affirmatív koncepciójához – eleve kívül esik a Cultural Studies optikáján.

A megközelítés jól szemléltethető a *Centre* ifjúság- és médiakutatásaival. Az ifjúsági szubkulturális stílusokat például olyan kísérleteknek tekintik, mellyel a munkásosztály

⁷³³ Hecken 2007, 127-8.

⁷³⁴ Hall 1981, 233. Hall kapcsolódásáról Gramscihoz ld. Müller-Funk 2006; Hepp 2010; Kiss 2018 264-67.

fiataljai osztályhelyzetük sajátos körülményeire szimbolikusan reagálnak a háború utáni Angliában.⁷³⁵ Azt próbálták kimutatni, hogy a fiatalok megtagadták a hegemoniális konszenzust, és rituáléikkal, praktikáikkal és az ezeket keretező csoportéletükkel saját szabad teret csikarnak ki maguknak, amennyiben szubkulturális stratégiáikkal ellenhegemoniális célokat követnek. Jóllehet nem rendelkeznek hagyományos osztálytudattal, és nem is határolódnak el a társadalomtól bizonyos politikai kijelentésekkel, mégis jelentős ellenállási potenciállal rendelkeznek, amit öltözködésükkel és egyéb, szimbolikus használati tárgyakkal jeleznek. Stuart Hall még az iskolakötelezettség megtagadását is ebben a keretben, a fennálló viszonyokkal szembeni ellenállásként értelmezi, arra hivatkozva, hogy az iskola az osztálykülönbségek fenntartásának eszköze.⁷³⁶ A hippi-mozgalom elemzése során kimutatja, hogy ez a szubkultúra milyen nagymértékben kerüli azokat az értékeket, melyeket Parsons a nyugati világ alapzatának tekint: passzivitás, irracionalitás, élvezetek, közvetlenség, spontaneitás egyaránt ellentétben állnak az önkontrollra és célracionális tevékenységre épülő társadalom értékeivel.⁷³⁷

Stuart Hall úgy gondolja, a „populáris” mindig csak az egyik pólusa egy vitatott ellentétpárnak, melynek másik pólusa az elitista, domináns kultúra. A két pólus közti feszültségben ugyanazok a termékek, tárgyak hol az egyik, hol a másik oldalon tűnhetnek fel (pl. a régi magaskultúrától elmozdulva a II. világháború után olyan amerikai jelenségek elismeréséig, mint a jazz, rock, mozi és dizájn). Az elképzelés nyitva hagyja azt a kérdést, hogy az államilag-intézményesen támogatott kultúra ellentétéként a populáris kultúra vajon az uralkodó osztály elutasításának vagy elfogadásának eszköze-e? Bizonyos, hogy Hall számára a populáris kultúra válik a döntő helyszínné, ahol a társadalomban lényegi döntések, attitűdök képződnek, még ha szerinte nem is lehet szó a szereplők és intézményes eszközeik egyenrangúságáról. Jóllehet az uralkodó hegemonia tartósan megnyilvánul a médiumok és iskolák feletti ellenőrzésben, a populáris kultúrában mégis lehetségesnek tartja a „népi osztályok” harcát a „hatalmi blokkok” szövetségeivel szemben. Hall elgondolásában, ahogy Fiske-nél is, a társadalmi valóságot egyrészt egy hatalmi blokk (power-bloc), másrészt a nép (people) alkotja, ahol a hatalmi tömb folyton irányításra és ellenőrzésre törekszik, míg a nép állandóan próbál kitérni ez alól.⁷³⁸

⁷³⁵ Hecken 2007, 131; Hepp 2010, 11-15.

⁷³⁶ Nyilvánvaló ezen a ponton a párhuzam a pályáját iskola- és oktatásszociológusként kezdő Bourdieu-vel, akinek sok vitát kiváltó tézise szerint az iskola naturalizálja, azaz képességbeli természetes adottságok különbségeként látta a valójában társadalmi különbségeket.

⁷³⁷ Ld. ehhez Hecken 2007, 133-4.

⁷³⁸ Nickisch 2004, 248; Hecken 2007, 135.

Stuart Hall érdeklődése az ideológiára irányul, melyet a magától értetődő nézetekkel köt össze: „Különösen érdekelnek a gyakorlati értelmezések, a gyakorlati keretek, melyeket az emberek használnak, és amelyek javarészt nem tudatosak. Amikor emberek azt mondják: „Ez természetesen így van, nemde?“, akkor a „természetesen” a legideologikusabb mozzanat, mivel ennél a mozzanatnál vagyunk legkevésbé tudatában, hogy egy sajátos keretet használunk, és hogy ha egy másik keretet használnánk, akkor a dolgok, melyekről beszélünk, más jelentéssel bírnának”.⁷³⁹ Ugyanakkor Hall elveti a „hamis tudat” koncepcióját, mivel nem tudunk kilépni teljesen az ideológiából. Ideológián ennek megfelelően elméleti kereteket (nyelvek, fogalmak, kategóriák, gondolati képek, képzetrendszerek) ért, melyeket különböző osztályok és társadalmi csoportok alkotnak, hogy értelmet adjanak a társadalom működésének, definiálják és formálják azt. „Kultúrán itt minden meghatározott történeti társadalomban a gyakorlatok, reprezentációk, nyelvek és szokások mindenkori mezőjét értem. A hétköznapi tudat ellentmondásos formáira gondolok, melyek a hétköznapi életben gyökereznek és hozzájárulnak annak alakításához”.⁷⁴⁰ Döntő jelentőségű, hogy a kultúra ebben a megközelítésben túllép az alkotások területén, és magába foglalja a művek befogadását, terjesztését, fogyasztását, sőt, az e befogadást körülvevő életformát, értékeket, intézményeket, amennyiben azok tárgyi formát öltenek.⁷⁴¹

Az ideológia iránti érdeklődés a Cultural Studies megközelítése számára lehetővé teszi a „tömegkommunikáció” újragondolását,⁷⁴² mégpedig határozottan elvetve a közvetlen befolyásolás behaviorista koncepcióját. A médiumok nem egyszerűen beleplántálnak

⁷³⁹ Idézi Winter 2011.

⁷⁴⁰ Hall 1989, 89.

⁷⁴¹ Winter 2011, 474-5. Egy közös kutatásban a következő kultúra-definíciót olvashatjuk: „A „kultúra” szóval azt a szintet jelöljük, melyen társadalmi csoportok önálló életformákat alakítanak ki, és társadalmi és anyagi élettapasztalataiknak kifejezésformát kölcsönöznek. Kultúra az a mód, az a forma, melyben csoportok feldolgozzák társadalmi és materiális egzisztenciájuk nyersanyagát [...]. Egy csoport vagy osztály „kultúrája” átfogja a csoport vagy osztály sajátos és elkülönült életmódját, a jelentéseket, értékeket és gondolatokat, ahogy azok az intézményekben, a társadalmi viszonyokban, hitrendszerekben, erkölcsökben és szokásokban, tárgyak használatában és az anyagi életben megtestesülnek” (Clarke et al. 1979, 41; idézi Winter 2011, 474-5).

⁷⁴² Érdeemes megjegyezni, hogy az amerikai szociológiában a tömegmédiumokat mérvadó szerzők a populáris kultúrához sorolják. David Riesman tárgyalásában a tömegmédiumok elvesztik manipulatív jellegüket, mivel eleve a populáris kultúra részének tekinti őket. Megítélése szerint így az újdonság és spektakulum követelménye egyaránt átjárja a tömegmédiumokat a huszadik század második felétől, ami többek között abban is jelentkezik, hogy a rádió, tévé és sajtó már nem tesz különbséget politikai hírek és sport, mozi között (fogkrém és politikai program találása ugyanolyan eszközökkel történik). Riesman a nyilvánosságot és közvéleményt nem a tömegdemokrácia címszó alatt, hanem a populáris kultúra jelensége keretében tárgyalja, amit általában véve konzumútmutatónak tekint: „a populáris kultúra lényegében a fogyasztás tanítója” (idézi Hecken 2007, 81). Az így értelmezett populáris kultúra esetében a passzív befogadás kézenfekvő. Mindazonáltal bármikor megváltozhatnak a kortárs csoportok értékelései, és ezek átrendezhetik a fogyasztási célokat. Bizonyos pontokon párhuzamos elképzelés találunk Mills elgondolásában. Az elidegenedett munkának megfelel a standardizált, igénytelen szabadidős szórakozás passzív fogyasztása. Riesmanhoz hasonlóan a „populáris kultúrát” Mills is filmekkel, könnyűzenével, képregényekkel és a sajtó, rádió, tévé politikai híradásával azonosítja, Riesmantól eltérően viszont mindezeket a tömegek befolyásolási eszközének látja. A tömegek befolyásolását azonban nem direkt hazugságnak tartja, hanem a világ visszatérő sémákba és formulákba kényszerítésének.

ideológiai tartalmakat a közönségbe, hanem közvetítenek ideológiákat, melyeket viszont a közönség értelmezésének, olvasatának függvényében dinamikusan változó jelentésűnek tekintenek.⁷⁴³ Az „üzenetek”, képzetek változó jelentésének gondolatával függ össze a közönség homogenitásának és passzivitásának felülbírlata. Stuart Hall, John Fiske és Paul Willis egyaránt aktívnak tekinti a közönséget, mely a „szövegek”, „üzenetek” többféle olvasatára képes és hajlamos is. Ezen a ponton a Cultural Studies felfogása ellentétes a Frankfurti Iskola passzív manipulált befogadjával.

A médiahasználat vonatkozásában mind Stuart Hall, mind Fiske a kreatív, ellenhegemoniális dimenziót próbálja felmutatni. Kiindulva abból, hogy mediális képződmények és szövegek mindig sugallnak egy kézenfekvő olvasatot, melyek összhangban vannak az uralkodó kulturális képzetekkel, hangsúlyozzák a lehetőséget, hogy a nézők társadalmi és kulturális helyzetük függvényében máshogy is értelmezhetik a szövegeket. A szándékolt, eltervezett jelentések ily módon megkérdőjelezhetők, átalakíthatók, s ezzel ellenzéki olvasatok is létrejöhetnek. A médiafogyasztásban ennél fogva a jelentések és értelem meghatározására vonatkozó harc folyik, ami végső soron nem más, mint a valóság definiálásáért és újradefiniálásáért zajló küzdelem. Érdeemes megjegyezni, hogy nincs kifejezetten tartalmi ismertetőjegy arra nézve, mitől „ellenzéki” egy értelmezés, az ellenhegemoniális pozíció pusztán a fennálló domináns kultúrával való szembenállást rögzíti.

Összegezve elmondhatjuk tehát, Hall érvelésének felépítésére jellemző, hogy megközelítésében a magaskultúra a politikai hatalom eszköze, amennyiben elkerülhetetlenül azt támogatja. Következésképpen az igazi társadalomkritika csak a populáris kultúrában fejeződhet ki (ami alapjában véve szerkezeti hasonlóságokat mutat Marcuse „affirmatív kultúra” gondolatával). Annak kifejtésére nézve, miként jelentkezik kritikai potenciál a populáris kultúrában, Stuart Hall és a Cultural Studies gondolkodásának Gramsci mellett másik döntő forrása Mihail Bahtyin.⁷⁴⁴ Bahtyin hozadéka alapvetően a populáris kultúra pozitív felhangja, mégpedig a populáris mint a „hétköznapi emberek” mindennapos tapasztalatai, a „nép” autentikus élvezetei és hagyományai.

Bahtyin *Rabelais és világa* című 30-as években készült, de csak Sztálin halála után egy évtizeddel, 1965-ben megjelenő főműve azt mutatja ki, hogy Rabelais reneszánsz regényének, a *Gargantua és Pantagruel*nek valódi alapja a népi kultúra, melyet a nevetés és karnevál kultúrájának tekinthetünk. Bahtyin a népi kultúrát és ezzel Rabelais-t kifejezetten elkülöníti a 16. századi uralkodó irodalmi kánonképződésektől. A „népi(es) nevetéskultúra”

⁷⁴³ Ebben az összefüggésben dolgozza ki Hall kódolás-dekódolás koncepcióját (Hall 2006).

⁷⁴⁴ Hecken 2007, 137ff.

szembeállítása a polgári esztétikával mindazonáltal jól kivehetően a sztálini művészet és politika ellen is szól. Bahtyin kultúraelméletének döntő vonása a hivatalos és nem hivatalos kultúra megkülönböztetése. Az utóbbi valósul meg a karnevál Bahtyin értelmezésében utópisztikus gyakorlatában, melynek szervezőelve a nevetés. A nevetésben megbékél élet és halál, a változás és krízis az élet elsődleges jelenségeiként mutatkoznak meg, melyek semmissé teszik a dogmákat, uralmat és autoritást. A karnevál így Bahtyinnál alapvetően a hivatalos, uralkodó, komoly igazságoktól, kényszerektől és tabuktól való ünnepi megszabadulás, ami egyúttal feudális és vallási hierarchiák ideiglenes felfüggesztése is.⁷⁴⁵

Stuart Hall a populáris jelentőségét abban rögzíti, hogy autentikus kifejeződése az alul levők kultúrájának, mivel az ellenállás eszközeként szolgálhat, amikor alacsonyabb kultúraként akarják félretolni. Különösen Bahtyin karneváli keveredés koncepciója vált fontossá számára, mivel ez nem esik abba a hibába, hogy az alacsonyabbat a magasabb helyére akarja tenni. Egy ilyen nem tiszta és hibrid gyakorlat célja a pusztá felcserélés helyett sokkal inkább az a kísérlet, hogy fellazítsa a merev ellentétet.⁷⁴⁶ A Cultural Studies meghatározó gondolkodói közül John Fiske dolgozott ki ettől eltérő Bahtyin-értelmezést. Hall értelmezésével szemben Fiske kevésbé a keveredés, sokkal inkább az értékek megfordításának pozitív felfogását hangsúlyozza. A karneváli elemeket azért tartja fontosnak, mert a hivatalos kód ellen hatnak, és ennyiben mindig politikai jelentőséggel bírnak. Fiske a populáris kultúrát alapvetően az elnyomottak kultúrájának tekinti, akik ezeknek a termékeknek az élvezetével az uralom ellen fordulnak. Gondolatmenetünk összefüggésében érdekes feszültség, hogy a populáris kultúra termékeit egyúttal a hegemoniális ideológiához is kapcsolja. A populáris kultúra csak azért hibrid, mert rákényszerül arra, hogy a számára idegen termékeket szubverzív módon használja, eleve adott jelentéseit megsokszorozza, megtörje vagy ignorálja. Fiske felfogásában a populáris kultúra a kifordítás műveletei révén válik az ellenállás kultúrájává.⁷⁴⁷

Fiske álláspontjának fontos előfeltevése, hogy a „szöveg” fogalmát nagyon tág értelemben veszi, beleértve videókat, öltözködési stílusokat, mozifilmeket ugyanúgy, ahogy termékeket, különféle árukat. Az ilyen tágan értett szövegek viszont már a társadalmi környezet részét képezik:

„Nem azt gondolom, hogy a szövegek jelentésére vonatkozó harc a társadalmi harc tükröződése lenne, hanem azt, hogy része annak. Nem azt akarom mondani, hogy az egyiknek

⁷⁴⁵ Bahtyin „heteroglossza” gondolatához és a Bahtyin-Fiske viszonyhoz ld. Hepp 2010, 36.

⁷⁴⁶ Hecken 2007, 141.

⁷⁴⁷ Niekisch 2004.

elsőbbsege van a másikkal szemben, inkább azt mondanám, ha megszorogatnak, hogy az emberek nem tudnak társadalmi harcot folytatni az anyagi feltételekért, ha nem tudnak harcolni ezeknek a feltételeknek a jelentéseiért.”⁷⁴⁸

Erre alapozva tudja Fiske a populáris kultúrát a népben gyökerező ellenhatalomként értelmezni, miközben az ellenállás formái jellegzetesen sokfélék. Felfogásában az uralom nem pusztán termelési eszközök birtoklását jelenti, hanem magába foglalja a teljesítményelvet és a munkamegosztást is, ezért pontosabb a fennálló rendről beszélni, beleértve a kapitalista társadalomban szükséges fegyelmezett attitűdöket is. Ezzel a fennálló renddel szembeni mégoly kis ellenszegülés is (pl. a lógás az iskolából) Fiske szemében pozitív, és pontosan ilyen ellenszegülésekre ad alkalmat a nem egyértelmű kultúripari termékeket megváltoztatva, átértelmezve használó populáris kultúra.

Fiske a hatalmi tömb-nép szembeállítás (mely rugalmasabb a „társadalmi osztály” kategóriájánál) úgy értelmezi, hogy a domináns csoportok fáradhatatlanul azon dolgoznak, hogy a számukra hasznos érdekeket a *common sense* részévé naturalizálják. A nép részéről ezen a ponton adódik az ellenállás lehetősége, amellyel kreatív, sokféle formában visszavonulási területeket lehet kialakítani az uralkodó ideológiákkal szemben. A populáris kultúra létfontosságú funkcióját Fiske abban látja, hogy fenntartja és kibővíti a társadalmi identitás azon területeit, melyek kivonhatók a hatalmi tömb befolyása alól. Sokkal inkább ezek a területek lehetnek a társadalmi változás kiindulópontjai, nem pedig közvetlen, forradalmi kísérletek.

A fennálló renddel szembeni kritika nem hagyja érintetlenül a tudományos és közéleti tényezők megítélését sem, nem utolsó sorban azért, mert ezek egyértelmű üzenetre és olvasatra törekszenek. A komoly hírműsorok és tudományos közlemények személytelen, hivatalos hangneme Fiske szerint nem engedik meg a döntő szubverzív tényezőt, nevezetesen a populáris, átértelmező használatot. Odáig megy, hogy előbbi tényezőket a hatalmi tömbök képviselőinek állítja be, és velük szemben a bulvársajtót értékeli nagyra.⁷⁴⁹ A bulvársajtó jellegzetes vonásai lehetővé teszik az önálló, szubverzív befogadást, sőt, még a szkeptikus nevetést is. Fiske jól láthatóan előfeltételezi eközben, hogy a racionalitás- és objektivitásigény összekapcsolandó az uralkodó tömb politikai-gazdasági igényével annak meghatározására, hogy mindenki számára mi a jó. Ezzel a populáris védelmezésében a posztmodern, posztstrukturalista alapgondolatokat eleveníti fel, tagadva az esszencialista igazságok és tényeknek megfelelő kijelentések lehetőségét.

⁷⁴⁸ Fiske interjúját idézi Niekisch 2004, 242.

⁷⁴⁹ Fiske 1992.

Összegezve azt mondhatjuk, hogy a Cultural Studies megközelítésében a populáris kultúra meghatározott szempontból történő felértékelődése történik meg. Hall és munkatársai számára a populáris kultúra saját jogán érdekes kutatási téma, melyet nem szükséges és nem is termékeny a magas kultúra mércéjével mérni. Ez magában véve már abból következik, hogy a politikai-hatalmi viszonyok iránti érdeklődéstől vezettetve eleve a széles tömegeket elérő és foglalkoztató képződményekkel foglalkoznak. Jól kivehető, hogy a populáris kultúra mind Hall, mind Fiske elgondolásában meghatározott társadalomfilozófiai és hatalomelméleti előfeltevések összefüggésében érdekes. A kultúra és a populáris művészet tárgyalása alapvetően ideológiaelemzés, a populáris kultúra pedig szimbolikus szabadságharc lehetősége a populáris kultúrában. Minden eltávolodás és Gramsci által inspirált kritika ellenére, a Cultural Studies megőrzi Marx alapgondolatát, melynek értelmében a modern társadalom alapvetően egy konfliktus-összefüggést alkot, csak ennek a küzdelemnek a mibenlétét nem a gazdasági viszonyokban, hanem a szimbolikus-kulturális szférában keresi.

Megközelítésükkel viszont valójában nem a magasművészet és a populáris művészet közti különbséget oldják fel, hanem a populáris művészet termékeiben pillantanak meg dimenziókat, melyeket a fennálló hatalmi viszonyok és azok megváltoztathatósága felől nézve relevánsnak vélnek. Jogos ugyanakkor a megfigyelés, hogy az ellenzéki olvasatok, a domináns ideológiával szembeni térnyerés strukturálisan nem oldja meg a problémákat, hanem csak imagináriusan teszi lehetővé, hogy az öntapasztalás kreatív feldolgozásával szimbolikusán distanciálódjunk.⁷⁵⁰ Könnyen belátható, hogy kézenfekvően alakul ki ebben az elméleti keretben az „ellenzéki” olvasatok intenzív keresése és hangsúlyozása a populáris termékekkel kapcsolatban, míg a magasművészetre és magaskultúrára eleve a konzervatizmus árnya vetül.⁷⁵¹

Az irányzat módszertani és normatív megalapozottságának hiányosságát az irodalomban már szóvá tették.⁷⁵² Ami az előbbit illeti, a szövegfogalom szélsőséges kiterjesztése nehezen megoldhatóvá teszi a szöveg és a kontextus egymáshoz való viszonyának problémáját. A normatív állásfoglalás pedig annak ellenére hiányzik, hogy a Cultural Studies gondolkodói eleve az aktív politikai cselekvés és beavatkozás felől nézik saját tevékenységüket. Ahogy Grossberg nemrégiben megjegyezte, a Cultural Studies nem az elméletből vagy más diszciplínákból meríti kérdéseit, hanem elsődlegesen „politikailag

⁷⁵⁰ Winter 2011, 476.

⁷⁵¹ „A Cultural Studies azt jelenti, hogy a populáris kultúrát komolyan vesszük, és nem kezeljük le, de nem szabad az értékelések felborogatásához vezetnie úgy, hogy a populáris tanulmányozása válna a politikai tisztesség jelévé, míg a magas művészet a konzervatizmus és reakció oldalára kerül.” (Felski 2004, 40)

⁷⁵² Baßler 2008.

motivált”, pontosabban „elkötelezett olyan tudás létrehozására, mely egyaránt segít az embereknek megérteni, hogy a világ megváltoztatható, és ugyanakkor ajánl nekik valamilyen irányt, hogyan kellene megváltoztatni”.⁷⁵³ A Cultural Studies megismerési érdeke ennek megfelelően elsősorban a jelen fenoménjeire és problémáira irányul, főként abból a célból, hogy politikai állításokat tegyünk. Gyakorlati eljárásukra jellemző, hogy a jelen tágan értett kultúrájából választanak valamilyen aktuális tárgyat (AIDS-betegek fotóját, bevándorlólakások dísz tárgyai, építkezés, hip-hop lemezek, foci drukkerek, Schwarzenegger-film, német-lengyel-határ, O. J. Simpson elleni per), és ennek diszkurzív, politikai és életvilágbeli implikációit, kontextusait bontják ki, elsődlegesen a politikailag problematikus aspektusokra koncentrálnak (intézményes előítéletek, kizárás, diszkrimináció). A megközelítésből eleve adódik egyfajta politikai-állásfoglaló elfogultság, mely feszült viszonyt eredményez a bevett akadémiai diszciplínákkal.

A magasművészet konkrét elemzésére viszont alig találunk példát, a populáris művészet és a magasművészet különbségének tagadása vagy gyengítése lényegében azáltal megy végbe, hogy a populáris művészet jelentőségét és elismerését indokolják. Stuart Hall a 90-es évek második felétől diaszpórákban keletkezett művekkel, filmekkel foglalkozik, melyeket főként a hibriditás és a fordítás kulturális logikájának fogalmaival jellemez. Utóbbit olyan folyamatnak tartja, melynek alapvető nehézsége abból ered, hogy sohasem zárul le, hanem mindig eldöntetlen marad. Nem egyszerűen elsajátításról vagy alkalmazkodásról van szó, hanem olyan folyamatról, mely egy kultúrát arra készítet, vizsgálja felül saját referenciarendszerét, mérvadó normáit és értékeit.⁷⁵⁴

Kövessük ezek után a pragmatista esztétika elgondolásait!

4.4 Pragmatista esztétika: Dewey, Rorty és Shusterman

Pragmatista esztétikáról elsősorban az álláspontját kifejezetten így nevező Richard Shusterman kapcsán beszélhetünk.⁷⁵⁵ Mindazonáltal egyrészt John Dewey elgondolása a művészi tapasztalatról lényeges előzménye Shusterman elképzelésének, másrészt pedig a neopragmatizmus világszerte legismertebb képviselője, Richard Rorty is kidolgozott gondolatmeneteket, melyek a művészetet határozottan pragmatista szellemben gondolják el.

⁷⁵³ Idézi Baßler 2008.

⁷⁵⁴ Ld. Winter 2011.

⁷⁵⁵ Shusterman 2004.

Pragmatizmuson itt olyan megközelítést értünk, mely a művészetet elsődlegesen a gyakorlat felől és gyakorlati igények alapján, többek között bizonyos társadalmi funkciók felől, veszi szemügyre. Gondolatmenetünkre nézve az említett szerzők közös nevezője, hogy nem tekintik merevnek a szórakoztató termékek és a műalkotások közti határvonalat, a különbséget inkább fokozatnak fogják fel.

Az alfejezetben elsőként Dewey esztétikai tapasztalatról alkotott elképzelését tárgyaljuk, majd azt követően Rorty antifundacionalista kultúrafelfogását és a liberális ironia ehhez kapcsolódó koncepcióját tekintjük át, végül Richard Shusterman pragmatista esztétikáját elemezzük.⁷⁵⁶ A tárgyalás során eltekintünk a pragmatizmus általános vonásainak részletes kifejtésétől – egyebek mellett a dualizmusok meghaladásának kísérletétől vagy a gyakorlat előtérbe állításától –, előljáróban csak egyetlen, látszólagos feszültséget célszerű jelezni: a pragmatizmus egyik döntő meggyőződése a gyakorlat elsődlegességére vonatkozik, s bizonyos feszültséget mutat az esztétikai élmény elemzésével. A nehézség abban rejlik, hogy az esztétikai viszonyulás, az esztétikai tapasztalat lényegileg kontemplatív, azaz végső soron nem-gyakorlati, elméleti helyzetekhez, beállítódásokhoz kötődik. A „pragmatista esztétika” ilyen értelmezése azonban félreértés lenne, mivel Dewey mérvadó elgondolásában a pragmatista nem a gyakorlat elsőbbségét jelenti az elmélettel szemben, hanem az esztétikai tapasztalat elsőbbségét a műalkotással szemben. E felfogás azon az előfeltevésen alapul, hogy az esztétikai tapasztalatot a művészeteknél tágabban kell értelmeznünk, amiben Shusterman nagyon határozottan követi Dewey-t. Nézzük elsőként John Dewey álláspontját!

John Dewey 1934-ben megjelentetett, *Art as Experience* című munkája már a címben utal a koncepció leglényegesebb aspektusára, melynek értelmében a művészetet tapasztalatként kell értelmeznünk.⁷⁵⁷ Az esztétikai tapasztalatot a hétköznapi tapasztalattal összefüggésben ragadhatjuk meg, mégpedig a hétköznapi tapasztalásban meglévő mozzanatok fokozódásaként és kiteljesedéseként. Úgy is fogalmazhatunk, Dewey megközelítésében az esztétikai tapasztalat nem a tapasztalatok egy különleges fajtája, hanem sokkal inkább egy minden tapasztalatban benne rejlő, sajátos dimenzió. Felfogása az esztétikai tapasztalat vonatkozásában is érvényesíti azt a Hegelhez kapcsolódó, vezérlő alapgondolatát, melynek értelmében a valóság minden aspektusa kontinuitásban ragadható meg.

⁷⁵⁶ Shusterman újabban „szomaesztétiká”-nak nevezi azt a szerteágazó kérdésfeltevést, mellyel a karteziánus dualizmust meghaladni hivatott, szerteágazó tapasztalati módokat kívánja összefoglalni. A zavarba ejtően sokféle jelenséget egybekötő álláspontra ezen a ponton nem szükséges kitérnünk, ld. ehhez a budapesti Shusterman-konferencia anyagát (*Pragmatism Today*. Vol. 6/1 Summer 2015).

⁷⁵⁷ Dewey-hoz átfogóan többek között ld. Guyer 2014 III, 309-334 és Hagberg 2013.

Dewey saját álláspontját darwinista keretben dolgozza ki, kiegészítve mély demokratikus meggyőződéssel, amennyiben bízik az egyének legkülönbözőbb nézeteinek és cselekvéseinek egymásra hatásában. Az amerikai filozófus továbbá meliorista, aki a fokozatos módosítást és apránkénti javítást mindig lehetségesnek és kívánatosnak tartja. Pragmatizmusra jellemző alaptétele azt állítja, hogy minden emberi tapasztalat az emberi organizmus és környezete közti előrevivő interakció eredménye, s így a teljes tapasztalatot a világgal való sikeres boldogulás folyamata alkotja. E gondolat fényében tarthatatlannak véli elmélet és gyakorlat, ismeret és instrumentális használat, mesterség és művészet, tiszta esztétikai kontempláció és érési ingerek merev megkülönböztetését. Emiatt Dewey elveti azokat az elméleteket, melyek az esztétikai tapasztalat kontemplatív jellegét hangsúlyozzák. Bármennyire jól érthető, miért vet el bizonyos elméleteket, ugyanannyira nem világos, hogyan lehetne a műalkotások befogadását a világgal való sikeres boldogulásnak tekinteni. Az alapidilemmát abban lehet megragadni, hogy a világgal való boldogulás, a sikeres cselekvés nehezen értelmezhető egy olyan szituációban, melyben tipikusan nem zajlik cselekvés.

Dewey késői munkásságában fordul kifejezetten esztétikai kérdések felé. Egészen a „Tapasztalat, természet és művészet” című fejezetig, mely az *Experience and Nature* című kötetben közölt előadások között hangzik el, nem esik szó esztétikáról. A kötet 1929-es második kiadásának előszava pregnánsan foglalja össze a fejezetben kifejtett álláspontot:

„A tapasztalatban található természeti erők és működések legmagasabb, mivel legtokéletesebb megtestesülését a művészetben találjuk [...] A művészet olyan alkotás folyamata, melyben természetes anyagokat újraformálnak egy tökéletes beteljesedést [consummatory fulfillment] célzva eseménysorok elrendezése révén, melyek előfordulnak rendezetlenebb módon a természet alacsonyabb szintjein. A művészet „szépművészet” abban a mértékben, amennyire a természeti folyamatok céljai és végpontjai dominálnak és szembeötlően élvezetesek. Minden művészet instrumentális, mivel technikákat és eszközöket használ. Megmutatkozik, hogy a normális művészi tapasztalat magában foglalja azt, hogy események beteljesedő és instrumentális fázisait jobban egyensúlyba hozza, mint ahogy a természetben vagy a tapasztalatban találjuk. A művészet ennél fogva a természet betetőző történetét képezi, s egyúttal a tapasztalat csúcspontját is jelenti”.⁷⁵⁸

Dewey részletesebben majd *Art as Experience* című könyvében fejti ki, mit is ért az esztétikai tapasztalásban rejlő „tökéletes beteljesedésen” (consummatory fulfillment). A gondolatot

⁷⁵⁸ Dewey 1929, viii-ix.

viszont az idézett összefüggés megelőlegzi: az esztétikai tapasztalat olyan tapasztalat, melyben érzésünk szerint a tapasztalás komplexitásai és feszültségei harmonikusak és feloldódnak, tehát egy olyan állapotról van szó, mely inkább önmagáért élvezhető, nem pedig valamilyen, magán a tapasztaláson túlmutató elméleti vagy gyakorlati probléma megoldásának részeként. A tapasztalatban rejlő közös esztétikai dimenzió a tapasztalat formája, ami a különböző mozzanatok egy centrum felé való elrendezettségét jelenti.⁷⁵⁹

Dewey a következőket írja:

„A tapasztalatot alkotó tevékenységek és elszenvedések, amennyire a tapasztalatban értelem található és jelentéssel teli, nem mások, mint a bizonytalan, az új, a szabálytalan és a megállapodott, a bizonyos és az egyforma egyesülése – olyan egyesülés, mely definiálja is a művészt és az esztétikait. Mivel ahol csak művészet van, ott kontingens és a folyamatban lévő többé már nincs feszültségben a formálissal és gyakorival, hanem harmonikusan összevegyülnek. És a tudatos tapasztalat ismertetőjegye, melyet gyakran röviden „tudat”-nak neveznek, az, hogy benne az instrumentális és a célra irányuló, a közvetlenül birtokolt, elszenvedett és élvezett jelentések eggyé válnak. És mindezek különösen igazak a művészetben. [...] A művészet a természet általános, gyakori, rendezett, megállapodott fázisának hihető egyesülése a még nem beteljesült, folyamatban lévő, s ezért még bizonytalan, kontingens, új, különös fázisával; vagy, ahogy bizonyos esztétikai elméletek helyesen, jóllehet empirikus megalapozás és empirikus tartalmú nyelvezet nélkül, megállapították, a művészet szükségszerűség és szabadság egyesülése, a sok és az egy harmóniája, az érzéki és ideális összebékítése”.⁷⁶⁰

Guyer kiemeli, hogy Dewey ezekkel a meghatározásokkal Hutchesont követi, aki szerint a szépség az egyformaság és sokféleség észleletén alapul.⁷⁶¹ Ugyanakkor a hegeli művészetfilozófia hatása is nyilvánvaló abban a gondolatban, hogy az érzéki és az eszmei megbékítése történik az esztétikai tapasztalatban. Az idézett passzus mutatja azt is, hogy Dewey naturalista elképzelése a folytonosságot hangsúlyozza a biológiai, pszichológiai, társadalmi és szellemi szintek között.

Art as Experience című könyvben kifejtett esztétikai elképzelés alapgondolata úgy ragadható meg, hogy a műalkotások csak kifejezett és legpregnansabb formái annak az esztétikai tapasztalatnak, mely a hétköznapi világviszonyunk részét is alkotja. Saját vállalkozását abban látja, hogy „helyreállítsa a folytonosságot a tapasztalat kifinomult és

⁷⁵⁹ Bertram 2005, 195.

⁷⁶⁰ Dewey 1929, 358-9.

⁷⁶¹ Guyer 2014, 313-4.

intenziválódott formái – melyek a műalkotások – és a hétköznapi események, tevékenységek és elszenvedések között, melyekről általánosan elfogadjuk, hogy a tapasztalatot alkotják”.⁷⁶² Dewey tapasztalatról adott elképzelésének kiindulópontja, hogy az ember eleven lény, akinek élete egy környezetben zajlik, melyhez állandóan viszonyulnia kell, s mellyel állandóan egyensúlyra és harmóniára törekszik. A tapasztalat fogalmát eközben lényegesen más hangsúlyokkal látja el, mint a brit empirizmus hagyománya.⁷⁶³ Az organizmusok folytonosan csökkenő és növekvő energiacserét valósítanak meg, míg az ember esetében ennek a cserefolyamatnak nem pusztán fiziológiai kivitelezését, hanem különböző szintű szándékos akcióit, tudatosodásait láthatjuk. A cserefolyamatnak vannak egyensúlypillanatai, melyekben a forma és a forma tudata alakul ki:

„Formával akkor van dolgunk, amikor elérünk egy stabil, még ha mozgásban is lévő, egyensúlyhoz. A változások egymásba kapcsolódnak és támogatják egymást. Ahol jelen van ez a koherencia, ott tartósság is jelen van. A rendet nem kívülről kényszerítik rá, hanem az energiák egymás közti harmonikus interakcióiból alakul ki. Mivel aktív (nem valami statikus, mivel idegen a folyamattal szemben), a rend maga fejlődik ki”.⁷⁶⁴

A környezetünkkel való interakcióban adódó ilyen pillanatok tudatosítását nevezi Dewey pregnáns értelemben tapasztalatnak (*an experience*). Az életfolyamat feltételei miatt az emberi lény folyamatosan tapasztalatokat szerez, viszont ezek a tapasztalatok gyakran fejletlenek és kezdetlegesek. A szembenállást a következőképpen fejezi ki:

„Az ilyen tapasztalattal szemben, *igazi* tapasztalatot [*an experience*] szerzünk, amikor az anyagi tapasztalat tökéletesedésig fejlődik. Akkor és csak akkor integrálódik az általános tapasztalásfolyamba, és válik el egyúttal a többi tapasztalattól. Egy munkát elvégeztek kielégítő módon; egy problémát megoldottak; egy játékot végigjátszottak; egy helyzetet, legyen az élelem evése, sakkozás, egy beszélgetés folytatása, könyvírás vagy részvétel egy politikai kampányban lekerekítettek oly módon, hogy lezárása beteljesítés, nem pedig megszakítás. Az ilyen tapasztalat egészet alkot és magával hozza saját egyéniesítő minőségét és magának való elégségességét. Ez egy *igazi* tapasztalat”.⁷⁶⁵

Dewey hangsúlyozza, hogy az egyensúly tudatosulásának ilyen pillanatai nem korlátozódnak a műalkotások befogadására, hanem megtörténhetnek a természetes és mesterséges környezettel való kölcsönhatás számos pontján. Az ilyen tapasztalatoknak van egy esztétikainak nevezhető mozzanata, mely egésszé és egységessé teszi azokat: tudatosan

⁷⁶² Dewey 1980, 9.

⁷⁶³ Dewey tapasztalatfogalmának sajátos hangsúlyaihoz ld. Bacon 2012, 50-53.

⁷⁶⁴ Dewey 1980, 14.

⁷⁶⁵ Uo., 35.

tapasztalunk egy mélyen jelentésteli egészt és egységet, melynek különállónak tűnik egységessége és lezártága folytán.⁷⁶⁶ Ha hiányzik az egészszletes beteljesülés a tapasztalatból, akkor a nem-esztétikaival van dolgunk. Következésképpen az esztétikai tapasztalat ellentétét Dewey „anesztétikus”-nak nevezi, s jellemzőjének az inkoherenciát, a szétszórt és befejezetlen, elmosódott és sivár jelleget tartja. Mindebből adódik, hogy az esztétikai és a nem-esztétikai eltérése Dewey számára nem lényegi nembeli, hanem csak fokozati különbséget jelent.

Leginkább természeti folyamatok sokféle ritmusa alapján lehet harmóniát és rendet találni, ami a különféle egésszé egyesítésében rejlik. Ezzel a tapasztalat esztétikai jelleget ölt, egységességben és individualításban több lesz (szemben a hektikus hétköznappal, ahol az többnyire tökéletlen marad). A tapasztalategységnek kifejezést adó mozzanatok életintenzitással és emocionalitással rendelkeznek – az ember teljesen feloldódik bennük. Dewey elképzelésével kapcsolatban mindazonáltal meg kell jegyezni, hogy az „egész” és a „rend” fogalma a tapasztalással kapcsolatban bizonyos mértékig homályosnak tűnik. A tapasztalatnak vagy regularitás-modelljét, vagy újdonság-modelljét különböztethetjük meg – sajátos „rend(ezettség)” nem látszik a tapasztalás általános jellemzőjének.⁷⁶⁷ A művészet társadalmi funkciójával kapcsolatban pedig nem egyértelmű, mennyire indokolt egy ilyen elvárás.

A művészet létrehozására viszont az jellemző, hogy szándékosan alkotja meg az említett egyensúly-tapasztalatokat. Jóllehet a művészet előképe megtalálható az életfolyamatban – a madarak fészkeiben, a hódok várában, de a mesteremberek alkotta termékekben is⁷⁶⁸ –, de művészet mégis csak akkor jön létre, amikor a beteljesült tapasztalat öntudatra ébred és szándékos tevékenység céljává válik. A szépművészet (fine art) Dewey szerint feltételezi, hogy tudatos képzetként alkotják meg, ahol ez a tudatos képzet „az emberiség történelmének legnagyobb szellemi teljesítménye”.⁷⁶⁹ Dewey a beteljesültség mellett érzelmi dimenziót is feltételez az esztétikai tapasztalatban, mégpedig kettős értelemben. Egyrészt a rendezettség élvezetet vált ki bennünk, mely – úgy tűnik – nem elkülönülő része annak, amit tapasztalatnak nevezünk. Másrészt műalkotások sajátos érzelmek (öröm, bánat, félelem, gyűlölet és szerelem) kifejezései és ábrázolásai, s ezáltal a műalkotások tapasztalata maga is sajátos érzelmi jelleggel bír.⁷⁷⁰ Egyesek felvetik, hogy

⁷⁶⁶ Uo., 41.

⁷⁶⁷ Ld. ehhez Olay 2011.

⁷⁶⁸ Dewey 1980, 30.

⁷⁶⁹ Uo., 31.

⁷⁷⁰ Uo., 73.

Dewey elképzelése nem feltétlenül koherens az esztétikai tapasztalat emocionális dimenzióját tekintve,⁷⁷¹ de jelen összefüggésünkben ennek részletes vizsgálatára nincs feltétlenül szükség.

Rögzíthetjük gondolatmenetünkre nézve, hogy Dewey esztétikája áthelyezi a hangsúlyt a művészetről az általában vett tapasztalatban rejlő kreativitásra. Ezt a gondolatot két előfeltevéssel egészíti ki. Egyrészt a művészet társadalmi funkciója érdekli, másrészt pedig a jelen társadalmi gyakorlatát a művészetre nézve torzítónak tartja. A múzeumokban és könyvtárakban elkülönített műalkotások szerint elszakadnak a hétköznapi tapasztalástól, és csak szűk művelődési igényt elégítenek ki. Az esztétikai tapasztalat elemzésére nézve ebből arra következtet, hogy nem szabad kiindulnunk a műalkotások jelenbeli torz formájából, hanem új kiindulópontra van szükség. E kritikai meggondolás párosul a további meglátással, hogy a művészet valódi társadalmi funkciója sem válik világossá a jelenlegi viszonyok közt.⁷⁷²

Az új kiindulópontot Dewey az esztétikai tapasztalat és a hétköznapi életfolyamatok közötti folytonosságra építi. A műalkotások, ahogy láttuk, nem egyebek, mint a hétköznapi tapasztalat kiemelkedő megvalósulásai, s egyben azok meghaladása meghaladásai. A tapasztalat a pragmatista filozófus szerint az ember és természet, illetve környezet kölcsönviszonyából adódik, mégpedig olyasmiként, ami ingadozik a harmónia és rendezetlenség pólusai között. Dewey megközelítése naturalista, illetőleg, ahogy előszeretettel nevezte, „kulturális naturalista”: a művészet alapvetően a természeti világban gyökerezik, az emberi organizmus elemi vágyaiban, szükségleteiben és ritmusaiban: „minden művészet és minden élet ritmusa alatt ott rejlik [...] az eleven teremtmény környezetéhez való viszonyainak alapvető mintázata”.⁷⁷³ Ebből következik az is, hogy Dewey számára a művészet célja végső soron a jobb élet. A célkitűzés egyúttal azt is jelenti, hogy elutasítja a művészet kontemplatív jellegét: „Az esztétikai műalkotás többféle célt elégít ki [...] Inkább szolgálja az életet, mint hogy egy meghatározott és körülhatárolt életmódot írna elő”.⁷⁷⁴ A pragmatizmusra jellemző meliorizmus itt abban jelentkezik, hogy Dewey kifejezetten a művészet demokratizálását és minél több osztályra, embercsoportra történő kiterjesztését tűzi ki célként. A kiterjesztés igényét a „szépművészet múzeum-koncepciójára” (museum-conception of fine art) szerint jellemző elitizmus ellenében fogalmazza meg, mely elutasítja

⁷⁷¹ Ld. Guyer 2014, 322 ff.

⁷⁷² Richard Rorty ezen a ponton is kapcsolódik Dewey-hoz, és az esztétikai „önteremtést” a liberális társadalom ismertetőjegyének nyilvánítja, mely védi a magánélet tereit és az egyéneknek ezzel új tereket biztosít. Ld. ehhez Thomä 2008, 157.

⁷⁷³ Dewey 1980, 155-56.

⁷⁷⁴ Dewey 1980, 135.

a populáris művészetet.⁷⁷⁵ Mindazonáltal Dewey, túl azon, hogy a demokratizálódást feltétlen értéknek tekinti, nem ad olyan értékelést a populáris művészetről, mely alátámaszthatná ezt a kritikát. További nehézség, hogy a múzeumok vélt vagy valós elitizmusának elutasítása közben megfeledkezik arról a kérdésről, hogy valamiképpen el kellene határolódnia annak, ami művészet, legyen bár magasművészet vagy populáris, attól, ami már nem az. Az elhatárolás szükségességét már az is jelzi, hogy Dewey feltett szándéka, hogy a művészetet a múzeumokból a gyárakba vigye.

Dewey a modern kornak tulajdonítja azt a megközelítést, mely inkább a különbségeket hangsúlyozza a szépművészet és a gyakorlati mesterségek között, szemben a görögökkel, akik a közös vonásokat emelték ki. A megközelítés káros következménye, hogy a művészet és az esztétikai tapasztalat egyre inkább elválik a hétköznapi tevékenységektől. Megjegyezhetjük, hogy egy ilyen eltávolodás és az abból eredő igény a hétköznapi és a művészet közelítésére már Ralph Waldo Emerson munkásságban jelentős volt: „A szépségnek vissza kell jönnie a hasznos mesterségekbe [arts], és el kell felejtenünk a szépművészet és hasznos mesterség megkülönböztetését [the fine and the useful arts]. A hétköznapi tapasztalatnak felfokozott esztétikai tapasztalattá kellene válnia, hogy az instrumentális és az esztétikai szigorú különbsége érvényét veszítse. Az emberi lényekben lévő művészi ösztön így „szépséget és szentséget talál új és szükségszerű tényekben, a mezőn és az útszélien, a boltban és a malomban”.⁷⁷⁶ Dewey szűk száz évvel később kapcsolódik ahhoz a gondolathoz, hogy a művészet nem más, mint a hétköznapi ismert jelenségek felfokozott tapasztalása.

A tapasztalat elsőbbsége két értelemben is döntő vonása Dewey esztétikájának: a műalkotás mint puszta „művészi termék” (art product) megkülönböztetendő a felfokozott tapasztalati tevékenységtől (heightened experiential activity), ami a valódi műalkotás: „az aktuális műalkotás az, amit a termék tesz a tapasztalattal és tapasztalatban”⁷⁷⁷ – azaz először is az alkotó művészet tapasztalata, utána pedig a mű közönségének tapasztalata. A befogadóra nézve megállapítja, hogy a műalkotás felhívás arra, hogy hajtsa végre a képzelet segítségével az alkotás megelevenítő, egységadó aktusát. A műalkotás ennél fogva nem puszta inger, és nem is csupán eszköze valamilyen cselekvésnek. Dewey ebben látja az esztétikai tapasztalat sajátosságát.⁷⁷⁸ Guyer hozzászól, hogy ezzel Dewey azt a Kantnál felmerülő és többek között Dilthey által is elfogadott gondolatot eleveníti fel, melynek értelmében a képzelőerő

⁷⁷⁵ Horváth 2016, 138ff.

⁷⁷⁶ Emerson 1987, 218.

⁷⁷⁷ Dewey 1980, 3.

⁷⁷⁸ Uo., 277-78.

elengedhetetlensége az esztétikai tapasztalatban eleve kizárja azt, hogy a művész és a közönség kapcsolatát egy üzenet egyszerű átviteleként fogjuk fel.⁷⁷⁹

Dewey a fentiek alapján a művészi alkotófolyamatot kevesek sajátos képességeként ragadja meg, mellyel saját tapasztalataikat valamilyen médiumba át tudják ültetni és ezzel műalkotássá tudják formálni. A műalkotás létrejöttéhez arra van szükség, hogy az alkotás koncepciója és a megvalósítása az alkotófolyamatban kölcsönösen egymásból jöjjenek létre. Párhuzamosan konkretizálódik szerinte a két tényező, forma és anyag kölcsönösen hatnak egymásra, és végül úgy válnak egységgé, hogy megtalálható bennük a tapasztalat ritmusa. Dewey elméletében egyrészt nem könnyű megmondani, mi lenne a tapasztalat ritmusa, ami az esztétikai tapasztalatra, s ezzel a műalkotásra nézve fontos. Másrészt az nem könnyen belátható, miért lenne a ritmus a tapasztalat lényege.

A mű megalkotásának folyamatában a művészi technika oldja fel forma és nyersanyag feszültségviszonyát, mégpedig annak az egyedi tapasztalatnak megfelelően, melyet ki kellene fejeznie. A művészetnek ezért lehet története, mert újra és újra releváns tapasztalatok merülnek fel, melyek kifejezést igényelve új stílusokat mozgósítanak. Dewey szerint a művészet annyiban hasonlít a tudományhoz, hogy itt is kísérletezésről, lehetőségekről és technikák kipróbálásáról van szó. A művészt az kényszeríti kísérletezésre, hogy nagymértékben individualizált tapasztalatot akar kifejezni. Egy helyen még a tudomány fölé is emeli a művészetet: „a művészet, az a tevékenységmód, mely úgy bír értelemmel, hogy azt közvetlenül élvezni lehet, nem más, mint a természet betetőzése”.⁷⁸⁰ Az összevetés korlátja, tehetjük hozzá, hogy a kísérletezés értelme döntően eltér a két területen: míg a természettudományos kísérletezés egyénfüggetlen igazolási eljárást jelent, addig a művészi kísérletezés a sajátos kifejezési forma próbálgatását takarja.

Dewey az esztétikai tapasztalat ritmusát teszi meg a kifejezendő tényezőnek, s azt nem merev szabályszerűségek összességéként, hanem egymásra rakódó, energetikus rendszerek komplex szöveteként értelmezi, mind egy műalkotás, mind egy tapasztalat összritmusa esetében. Képek esetében ilyen saját ritmusdimenziót képező rendszereket jelentenek a színek, a fény, a kontúr, ahol ezek kölcsönhatásban vannak egymással. Ezáltal az esztétikai nem csak a rend és tagoltság, hanem a sokféleség és meglepetés iránti emberi igényt is kielégíti.

A ritmus képzőművészetre vonatkoztatott hangsúlyozása is jelzi, hogy Dewey a műalkotás recepcióját időben kiterjedtnek tekinti. Egymásba fonódó ritmikus rendszerek

⁷⁷⁹ Guyer 2014, 329.

⁷⁸⁰ Dewey 1980, 33.

sokaságaként a műalkotás nem ragadható meg pillanatszerűen. Ezzel viszont kérdésessé válik a térben és időben kibontakozó művészeti ágak megkülönböztetésének alapja. Dewey szerint minden mű egyforma abban, hogy mindkét minőséget egyesíti egy tér-idő-kontinuumban. Kérdés azonban, hogy nem tágítja-e ki Dewey a ritmus fogalmát túlságosan, amikor bármifajta tagoltságot, artikuláltságot ritmusnak nevez.⁷⁸¹

A minden esztétikai tapasztalatban benne rejlő egészlegesség, a mű totalitása túlmutat önmagán, megérteti a befogadóval, hogy egy még nagyobb, mindent átfogó egészbe tartozik. A szemlélő ezzel meghaladja a zavaros és unalmas hétköznapi világot, megszabadítja annak korlátozottságától, és megvilágítja számára más emberi lényekkel való kapcsolatát. Az esztétikai élmény az egészlegesség jellege alapján felmagasztalja a hétköznapiságot, és a képzelet működését segíti elő. A hétköznapiakból ismert dolgok, jelenségek másként és szokatlanul jelennek meg, amit Dewey egy helyen az újjászületés képével fejez ki, amennyiben a műalkotás mintegy megfiatalítva mutatja be a hétköznapiságot.

A filozófiai hagyomány művészetelméleteit Dewey fenntartásokkal kezeli. Alapvető veszélynek tartja ugyanis, hogy a filozófiai művészetelméletek az esztétikai tapasztalat totalitásában egyes mozzanatokat túlhangsúlyoznak és abszolutizálnak, elvesztve ezzel annak sajátosságát. Nietzsche abban marasztalja el, hogy a művészet szokatlan ábrázolásmódja alapján az illuzórikus jelleget, az álomszerűséget tekinti a lényeges vonásnak. Schiller elgondolásában pedig szerint a művészet az alapján válik játékká, hogy a mű a szemlélőt kiszabadítja hétköznapi szűkösségéből. Dewey mindkét esetben valami szubjektív izolálását látja problematikusnak: vagy csak a művész valósítja meg magát a művészetben, vagy a befogadó saját individualitását. Az arisztotelészi mimézis vagy a lényeg ábrázolása szerint az elképzelés előfeltevését alkotó ontológia miatt problematikus. A pragmatista gondolkodó kétli, hogy léteznének univerzális lényegiségek, olyan merev nemek és fajok, melyeket a művészet általános érvennyel bemutatathatna. Dewey az egész hagyományt elveti, sőt szemükre veti, hogy egyáltalán nem szereztek esztétikai tapasztalatot.⁷⁸²

A művészet társadalmi jelentősége abból adódik, hogy a képzelet felélesztésével a megszokottól eltérő tapasztalatokhoz segíti hozzá az embereket. Ezzel Dewey szerint a művészet társadalmi és morális szerepet kap, mivel segítségével más kultúrák és életfelfogások megértése lehetővé válik. Ami elsőre idegennek tűnik, az az esztétikai tapasztalat egészes jellege folytán a saját változatoként jelenik meg. Így tolerancia és

⁷⁸¹ Egy képiséget és zeneiséget szembeállító esztétikai koncepció lehetőségéhez ld. Figal 2010.

⁷⁸² Jelen összefüggésben nem szükséges egyenként kitérnünk ezekre az ellenvetésekre, melyek nem kis mértékben félreértéseken alapulnak.

együttérzés alakul ki, amivel az idegen beilleszthető a saját horizontba. A művészet ezzel egy olyan társadalom összekötő tényezőjévé válik, mely megenged egymás mellett létező, eltérő érték hagyományokat. A műalkotás morális hatása mindazonáltal nem meghatározott üzenetek hirdetését jelenti, hanem csak indirekt módon, az emberi beleérzés és képzelőerő aktiválása révén lehetséges. Dewey koncepciójában egyedül a művészet képes arra, hogy berögzült gondolkodásmódokat és értékeléseket fellazítson, és mozgásba hozzon, amivel egy demokratikus, pluralisztikus és ideológiamentes társadalom előfutárát alkotja.

Ugyan a Dewey által választott példák helyenként azt sugallják, mintha bármilyen filmet vagy szórakoztató terméket hajlandó lenne elfogadni esztétikai tapasztalat tárgyaként (kert szépítgetése, sportmozdulatok),⁷⁸³ mégis használ értékelő kifejezéseket („vulgáris”, „olcsó”), melyek világosan mutatják, hogy nem tekint mindent egyformán elfogadhatónak. Magyarázatot technikai és gazdasági körülmények alapján keres: a munkafolyamat felosztása egyes lépésekre korlátozza a tapasztalatot, beleértve az esztétikait is, a termelőnél éppúgy, mint a fogyasztónál. Ez az általánosan kedvezőtlen állapot csak akkor változhat meg, ha a munkát nem pénzkereset céljából végzik privát tulajdonosok nyereségmaximalizáló ellenőrzése alatt, hanem társadalmilag megváltozik a helyzet:

„Csak egy ilyen változás fogja komolyan módosítani a tapasztalat tartalmát, melyet a számunkra készített tárgyak előállítására képez. És a tapasztalat természetének e módosulása az a végső soron meghatározó elem a létrehozott dolgok tapasztalatának esztétikai minőségében. Abszurd az a gondolat, hogy az alapprobléma megoldható a pihenő órák számának pusztán megnövelésével. Egy ilyen gondolat csak visszaállítja a régi, dualisztikus megkülönböztetést munka és szabadidő közt. – A lényeg az, hogy a változás, mely csökkenti a külső nyomás erejét és növeli a szabadságát és a személyes érdekeltséget a termelési tevékenységben. A munkafolyamat és munkatermékek oligarchikus külső ellenőrzése az a fő erő, mely megakadályozza a munkásban azt a bensőséges érdekeltséget abban, amit csinál, ami a lényegi előfeltétele az esztétikai kielégülésnek. Magában a gépi termelés természetében nincs semmi, ami leküldhetetlenül megakadályozná, hogy a munkás tudatosítsa a jelentőségét annak, amit csinál, élvezze a társaságból és a jól végzett munkából eredő kielégülést”.⁷⁸⁴

Hagberg kiemeli,⁷⁸⁵ hogy Dewey az esztétikai iránti igényt antropológiai állandónak tartja, s ennél fogva úgy véli, ha az emberek a múzeum-művészetet az élettől távolinak érzékelik, akkor a nyersebb, harsányabb szórakozások, látványosságok felé fordulnak. Az emberekben

⁷⁸³ Dewey 1980, 5-6.

⁷⁸⁴ Dewey 1980, 343.

⁷⁸⁵ Hagberg 2013, 273-4.

elnyomhatatlan vágy van „önmagukban élvezetes [esztétikai] tapasztalatokra”, ami így a tömegkultúra felé fordulást ösztönzi.⁷⁸⁶

A Frankfurter Iskola – nem túl elmélyült – elhatárolódása Dewey-től nem annyira az esztétikai tapasztalat szerkezeti leírásában, mint inkább lehetőségességének megítélésében rejlik. Horkheimer egyetértően idézi Dewey gondolatát, melynek értelmében a művészet az emberi kommunikáció legszabadabb formája, de rögtön hozzáteszi, ez már nem lehetséges a propaganda és kommersziális irodalom korában. A társadalmi környezet nyomása elől az igazi művészetnek izolálódnia kell, hogy egyáltalán individualitás és közösség eszményeihez hű tudjon maradni: „Az utolsó lényegi műalkotások mindazonáltal feladják azt a gondolatot, hogy a valódi közösség létezik; egy magányos és kétségbeesett élet emlékművei, mely nem talál hidat senki máshoz, sőt, még saját tudatához sem.” Az ilyen művek, Horkheimer Joyce-ra, Picasso *Guernicájára* utal, szomorúsága és rettenete nem a valóságtól való ésszerű elfordulás vagy a valóság elleni jogosult lázadás, világképük sokkal inkább el van vágva a társadalomtól, és ezért kényszerül bizarr és diszharmonikus formákba. „Ezek a zord műalkotások azzal, hogy lojálisak maradnak az egyénhez a létezés becstelenségével szemben, megőrzik a megelőző műalkotások igazi tartalmát, és közelebbi kapcsolatban vannak Raffaello madonnáival és Mozart operáival, mint bármi, ami ugyanazokkal a harmóniákkal dolgozik ma, amikor a boldog arckifejezés az örület álarcát vette fel, és csak az örültek melankolikus arcai maradnak a reménye jelei”.⁷⁸⁷

Összegzőképpen elmondhatjuk, hogy Dewey elképzelésének centrumát az esztétikai tapasztalat alkotja, következésképpen a műalkotás mint a művészet objektívált formája nem játszik kitüntetett szerepet. Mivel érdeklődésének iránya nem a műalkotás, hanem a befogadó oldalán végbemenő tapasztalás, ezért saját előfeltevései keretén belül nem szükséges feltennie azt a kérdést, miben különböznek műalkotások egyrészt használati tárgyaktól általában véve, másrészt szórakoztató termékektől. Dewey pragmatista elmélete így nem nyújt fogódzót a magasművészet és szórakoztató termék megkülönböztetéséhez, sőt, eleve azt sugallja, hogy ilyen felosztás félrevezető – túl a gondolkodásában eleve meglévő anti-dualista hozzáálláson. Esztétikai koncepcióját azonban, mint látni fogjuk, Richard Shusterman következetesen és szellemesen gondolja tovább.⁷⁸⁸ Térjünk át ezek után Richard Rorty elképzelésére.

⁷⁸⁶ Dewey 1980, 6.

⁷⁸⁷ Horkheimer 1941, 295, 294.

⁷⁸⁸ Shusterman 1993.

Az egyik legismertebb és legszélesebb körben ismert amerikai filozófus és értelmiségi, Richard Rorty emeli ki Dewey művészetkoncepcióját a mellőzöttségből, és határozottan kapcsolódik az *Art as Experience* bizonyos elemzéseéhez.⁷⁸⁹ Rorty hangsúlyozza a képzelőerő jelentőségét egy pluralisztikus kultúrában, amennyiben segíti társadalmi csoportok kölcsönös megértését, sőt radikalizálja e gondolatot Dewey-hoz képest. Sem Dewey, sem Rorty nem néznek azonban szembe az először Hegel által megfogalmazott tézissel, mely szerint bekövetkezett a művészet (mint társadalmilag releváns tényező) vége.⁷⁹⁰ Dewey nem vonta kétségbe a művészet előfutár-szerepét, még ha elszórtan szkeptikus is volt saját kora művészetével szemben. Nem vette komolyan továbbá azt a problémát, hogyan kellene az embereket ahhoz érzékenyíteni, hogy képzeletüket a művészet egyáltalán képes legyen megeleveníteni. Így művészetfilozófiája túl optimistának tűnik, mivel túlzott társadalmi elvárásokkal terheli meg a művészetet – olyan nehézség ez, melynek Rorty is örököse. Rorty művészetre és kultúrára vonatkozó megfontolásai tágabb filozófiai programjának keretei között értelmezhetők, ahol ezt a programot címszószerűen a kultúra antifundacionalista újraértelmezésének nevezhetjük. A megalapozásról való tudatos, helyenként túlságosan is harsány lemondás párosul Rortynál az irónia, a liberalizmus és a szolidaritás felértékelésével.

Mindeközben Rorty gondolkodását komplex viszony fűzi a művészethez és kultúrához, jóllehet annak magja bizonyosan nem egy esztétika vagy művészetfilozófia. A bonyolult kapcsolat egyik tényezője, hogy Rorty pályája során elhagyja a filozófia diszciplínáját az irodalomtudomány kedvéért, és ezt a váltást nem pusztán külsődleges szervezeti kérdésnek tekinti, hanem elvi szinten is képviseli.⁷⁹¹ Következésképpen az irodalomra vonatkozó reflexió lényegi részét képezi filozófiai önértelmezése megváltozásának, mégpedig a filozófia mélyreható bírálatának formájában. A művészet és irodalom jelentősége ebből a kritikai megközelítésből nő ki: a filozófiát ki kell nyitni vagy beleolvasztani valami másba, ahol ez a más Rorty számára a művészet és irodalom. Elsődleges törekvése ennél fogva nem önmagában a művészet és irodalom tisztázására irányul, ezeket sokkal inkább a megfelelően átalakított filozófia befogadó terepének tekinti. Ez az alapgondolat érvényesül abban is, ahogy Rorty a demokratikus feladatokat és politikafilozófiai kérdéseket tárgyalja, beleértve az „emberiség beszélgetésének” gondolatát, mely egyúttal a filozófia, az irodalom és a művészet átfogó terepe és motivációja is. Könnyen belátható, hogy így körvonalazható megközelítése kezdettől kevésbé fogékony a művészeti

⁷⁸⁹ Rortyhoz általában ld. Reese-Schäfer 2006; Pihlström 2011; Bacon 2012; Malachowski 2013.

⁷⁹⁰ El kell itt tekintenünk a művészet vége gondolat értelmezési vitájától. Egyes értelmezők szerint Hegelnél a gondolat valójában a csak romantikus művészet végét, kiüresedését akarja jelteni.

⁷⁹¹ Reese-Schäfer 2006, 10.

ágak különbségeire, a műalkotások szintjeinek sokféleségére és specializált esztétikai kérdésekre. Nézzük közelebbről, mit remél Rorty a művészettől és irodalomtól?

Rorty a sajátosan angolszász filozófia antifundacionalista bírálatával lett szélesebb körben ismertté, melyet tudományos és épületes filozófia megkülönböztetésére építve fejtett ki. A megkülönböztetés mérvadó szempontja a megalapozás, a fundamentum és az alapok kereséséhez való viszony, mely Rorty meggyőződése szerint alapvetően és megszállottan uralja az európai gondolkodást. A tudományos filozófia ennél fogva arra az önértelmezésre épül, hogy az ismeretelmélet megalapozza a különböző igazságigényeket, valamint felülvizsgálja az egyes módszerek, eljárások jogosultságát. Rorty 1979-es főművének címe – *Philosophy and the Mirror of Nature* – a tükörmetaforával jelzi a valóság leképezésének igényét, mely a filozófiát meghatározza és az igazság korrespondenciaelméletét részesíti előnyben.

Konkrétan karteziánus-kantiánus hagyománynak tekinti a végső megalapozás törekvését, tehát a filozófia kanti eszméjét „mint a tiszta ész ítélőszékét, mely ítélkezik minden más kulturális igényről”.⁷⁹² Ebben a hagyományban a tudat a természet tükreként jelenik meg, mely többé-kevésbé pontos leképezéseit adja a külvilágnak – és pontosan ezt a félrevezető metaforát és gondolati programot akarja Rorty meghaladni. „A tudat mint tükör gondolata nélkül a tudás fogalma a reprezentáció pontossága nem lett volna kézenfekvő. Ezen utóbbi fogalom nélkül Descartes és Kant közös stratégiája – pontosabb reprezentációkra törekedni a tükör vizsgálata, javítása és tisztítása révén – nem lett volna értelmes”.⁷⁹³ Rorty központi gondolata, hogy a Descartes-tal kezdődő, Locke és Kant által folytatott filozófia a neokantiánusok, a fenomenológia és a nyelvanalitikus filozófia esetében egyaránt folytatódó program, amit az ismeret, a megismerés, a nyelvi jelentés alapzatának, fundamentumának kereséseként határozhatunk meg. A filozófia ebben az értelmezési keretben a megalapozás diszciplínája, mégpedig egyúttal a többi kulturális terület és gyakorlat megalapozásának vállalkozása is.⁷⁹⁴

Az így értett tudományos filozófiával állítja szembe – nem utolsó sorban Dewey-ra hivatkozva – az épületes filozófiát, mely bármiféle megalapozási törekvés elutasításán alapul. Az alapzatok és megalapozások keresését Rorty nem csupán vélt vagy valóságos sikertelensége és reménytelensége miatt utasítja el, hanem egy álságos törekvést is felfedezni

⁷⁹² Rorty 1979, 4.

⁷⁹³ Uo., 12.

⁷⁹⁴ Fehér M. István találóan jellemzi Rorty helyzetét azzal, hogy az amerikai gondolkodó egy félrevezető alternatívaként fogalmazza meg kérdést, amikor tudományos, megalapozó és épületes filozófia szembeállításában gondolkodik. A problémafelvetés így már eleve meghatározza, hogy csak rossz válasz lehetséges (Fehér 1994).

vél benne. A karteziánus-kantiánus hagyomány filozófiája valójában a történelem elől menekül, amennyiben ahistorikus fundamentumok révén próbál kilépni a történelemből. Ennek megfelelően az épületes filozófiának az alapelvek igazolását egyfajta terápiával kell leküzdenie.⁷⁹⁵ Wittgensteintől merítve inspirációt, az amerikai gondolkodó szemében nem az a feladatunk, hogy alapokat találjunk bizonyos elvekhez, hanem hogy kigyógyuljunk az alapok kereséséből.

Ugyan korábban használja a „posztmodern” jelzőt saját gondolkodásának jellemzésére, és Lyotard-hoz hasonlóan elutasítja a „nagy elbeszéléseket”, „meta-narratívákat”, a kilencvenes évek elejétől kezdve mégis lemond róla, mert meglátása szerint nagyon elmosódottá válik használata. Ezután a „poszt-Nietzscheánus filozófia” fordulatot részesíti előnyben, amit „anti-reprezentacionalizmusa” és „anti-esszencializmusa” tekintetében párhuzamosnak lát a pragmatizmus hagyományával. E szellemben Rorty a tudományos elméleteket sem a valóság viszonyainak megtalálásaként, hanem fogalmi keretek révén történő előállításaként hajlamos értelmezni. Álláspontját plasztikusan fogalmazza meg a következő passzus, melyet érdemes hosszabban idézni:

„semmi fontos nem múlik e két megfogalmazás – az előállítás és a megtalálás képze – közötti választáson [...]. De kevesebb paradoxonnal jár, ha megőrizzük azt a klasszikus elgondolást, hogy a fizika „annak jobb leírására [törekszik], ami már megvolt”. Erre nem mély episztemológiai vagy metafizikai megfontolások miatt van szükség, hanem egyszerűen azért, mert amikor elbeszéljük whigekre emlékeztető történeteinket arról, hogy elődeink hogyan mászták meg fokozatosan azt a hegyet, amelynek (feltehetőleg nem valóságos) csúcsán állunk, szükségünk van bizonyos dolgok állandóságára a történet során. A természet erői és az anyag kicsiny részecskéi, ahogyan a mai fizikaelmélet elgondolja, jól betöltik ezt a szerepet. A fizika egyszerűen azért a „megtalálás” paradigmája, mert (legalábbis Nyugaton) nehéz a változó fizikai univerzumok történetét elbeszélni a változatlan Morális Törvény vagy poétikai kánon hátterével, ám nagyon könnyű elmondani a történet fordítottját. Makacs „naturalisztikus” elgondolásunk arról, hogy a szellem, ha nem is redukálható természetre,

⁷⁹⁵ Rorty érvelése úgy foglalható össze, hogy a filozófia, ahogy főáramú angolszász filozófia tanszékeken művelik, kimerítette elméleti lehetőségeit, és túlélte egykori hasznát és funkcióját, bármi legyen is az. Éppen ezért megérdemli, hogy befejeződjék. „Ahogy más „terapeutikus” filozófusok, Rorty is úgy gondolja, hogy kanonikus „filozófiai problémáinkat” inkább elkerülni, mint megoldani kell. Mindazonáltal ez nem azért van így, mert álproblémáknak tartja őket, melyek nyelvünk félreismeréseiből vagy téves használatából adódnak. Rorty megközelítése historista. Tagadja, hogy a filozófia örök problémákkal foglalkozna, melyek hozzáférhetőek minden reflektáló személy számára, mivel része az emberi állapotnak. Kanonikus problémáink így eléggé sajátosak, de csak gondolatok egy történetileg kontingens, s ennél fogva potenciálisan választható konstellációjában. Jóllehet valaha ígérhettek nagy dolgokat, ezeket a gondolatokat most felelősségteljesen eldobhatjuk” (Williams 2001, 428).

mindenesetre azon élősködik, nem több, mint annak belátása, hogy a fizika jó hátteret kínál számunkra, mely előtt elmondhatjuk a történelmi változásról szóló történeteinket. Nem arról van szó, hogy egyfajta mélyebb belátással rendelkezünk a valóság természetébe, mely azt mondja, hogy az atomokat és az űrt kivéve minden „konvenció szerinti” (vagy „szellemi”, vagy „kitalált”). Démokritosz belátása volt, hogy a dolgok legkisebb részeiről szóló történet hátteret nyújt az e részecskék alkotta dolgok változásait elbeszélő történetek számára. A világtörténet (Lucretius, Newton és Bohr által sikerrel kiteljesített) eme műfajának elfogadása meghatározó lehet a Nyugat számára, ám nem olyan választás, amely elérhetne, vagy amely megkövetelne episztemológiai vagy metafizikai garanciákat”.⁷⁹⁶

A filozófia hagyományos felfogása – belátható módon – nem egyeztethető össze Rorty alapvető programjával, hiszen nála a filozófia nem más, mint egy „írásmód” (a kind of writing), melyet bármely más irodalmi műfajhoz hasonlóan nem formája vagy témája, hanem hagyománya határoz meg.⁷⁹⁷ A filozófia ennél fogva nem hivatkozhat már történelemfeletti igazságokra, a valósággal való közvetlen kapcsolatra, és elveszti azt a kitüntetett helyét, amelyet az „ész ítélőszékének” kanti metaforája fejez ki. A filozófia egy diszciplína lesz a többi között, egy hang a többi hang között, melyek kultúránkat alkotják. Rorty alapján véve egy poszt-filozófiai beállítódás mellett érvel, mely pragmatikus érzékenységet mutat a tudás iránt, nem arra figyelve, milyen pontosan reprezentálja a világot, hanem arra, hogyan tudnak az emberek sikeresen boldogulni a világgal. Megközelítése inkább a leírás szabadságára, mint igazságára törekszik, és lemond arról, hogy egyetlen igaz szótárt találjon, mely alapját képezhetné minden más szótárnak. Következésképpen az önmagunkról és a világról való összemérhetetlen beszédmódok pluralitása nem jelentkezik nehézségként, és a kultúra többi részének bírójaként értelmezett filozófus felcserélhető a publikus értelmiségi, felvilágosult dilettáns alakjával, aki „a polipragmatikus, szókratikus közvetítő különböző diskurzusok között”.⁷⁹⁸

Tartalmilag Rorty „antifilozófiája” kapcsolja össze gondolkodását a művészetrel és irodalommal,⁷⁹⁹ miközben antifundacionalizmusa politikai következményei dominálták egyre inkább gondolkodását. A fundacionalizmus feladása nyomán már nem talált a filozófia számára központi feladatkört a nyugati kultúrára nézve. Megkísérelte ezért nyomon követni „a Nyugat kalandját” Dickens, Kundera és mások műveiben. Miközben rendszeresen megismételte a hagyományos filozófia kritikáját, centrális témája a kontingencia elemzése

⁷⁹⁶ Rorty 1979, 344-45.

⁷⁹⁷ Rorty 1982, 92.

⁷⁹⁸ Rorty 1979, 317.

⁷⁹⁹ Hiley, 409.

lett, politikai következményeivel együtt, és ezt a gondolatot a liberális ironikus alakjában dolgozta ki, mely döntő szerepet játszik a *Contingency, Irony, and Solidarity* című műben.

Az 1989-ben megjelentetett könyv világítja meg, hogyan gondolja Rorty az önleírás, új önleírás és új szótárak létrehozásának gyakorlatát, mely elvi szinten számol a szótárak sokféleségével. „Az érdekes filozófia csak ritkán vizsgál egy tézis mellett és ellen szóló érveket. Szokásosan explicit vagy implicit módon verseny egy megmerevedett, gátlóvá és bosszantóvá vált szótár és egy új szótár között, mely még csak félig öltött formát és homályosan nagy dolgokat ígér”.⁸⁰⁰ A szabadságot a kontingencia elismeréseként határozza meg, és ennek nyomán a kultúra feladatát abban látja, hogy számolja fel a metafizikai szükségleteket az alapvető, végső igazolások iránt, és gyógyítson ki azokból. A terápiás filozófiafelfogás – melyet Wittgenstein félreismerhetetlenül motivál – központi alakja az ironikus, aki Rorty szerint a világunk problémáihoz illő hozzáállást testesíti meg. Az ironikus az a fajta személy, aki „szembenéz legközpontibb vélekedéseinek és vágyainak kontingenciájával – olyasvalaki, aki kellően historista és nominalista annak az eszménynek a feladásához, hogy azok a központi vélekedések és vágyak visszautalnak valamire, ami túl van az idő és a véletlen hatókörén”.⁸⁰¹ Az ironikus alakja elismeri végső szótára alaptalanságát. És az ironikus liberális, ha alaptalan vélekedései és vágyai között volt a „remény, hogy a szenvedés csökkeni fog, s hogy emberi lények más emberi lények általi megalázása megszűnhet”.⁸⁰²

A kultúrát Rorty nem kezeli önértékként, hanem pragmatikus szellemben a morális nevelés és befolyás szempontjából veszi szemügyre. Ebből a perspektívából az irodalmat, filmet és televíziót tartja a legrelevánsabb tényezőnek,⁸⁰³ mivel regények, szappanoperák sokkal inkább képesek felhívni a figyelmet társadalmi problémákra (diszkrimináció, magány, szegénység), mint filozófiai vagy politikai traktátusok.⁸⁰⁴ A társadalmi problémák iránti figyelemfelkeltés különösen fontos demokráciákban, ahol „a politika inkább a szenvedés enyhítésére vonatkozó érzelmes felszólítások, mint az erkölcsi nagyságra való felszólítás ügyévé válik”.⁸⁰⁵ A lényegekre vonatkozó kérdések spekulációja helyett az irodalom konkrétabb kérdésekhez vezet: „mit tehetünk, hogy előre jussunk egymással, hogyan tudjuk kényelmesen elrendezni a dolgokat egymással, hogyan változtathatók meg intézmények úgy,

⁸⁰⁰ Rorty 1989, 30.

⁸⁰¹ Uo., xv.

⁸⁰² Uo.

⁸⁰³ Uo., xvi.

⁸⁰⁴ Mindazonáltal Rorty maga, Richard Shustermann szóbeli közlése szerint, sosem rendelkezett televízióval, ami az utóbbi szerepére vonatkozó megjegyzését kissé kétes fénybe helyezi.

⁸⁰⁵ Rorty 1991, 81.

hogy mindenkinek az a joga, hogy megértsék, több eséllyel teljesüljön”.⁸⁰⁶ Ezért állítja Rorty, hogy a mérnökök és költők „alkotnak meglepő új projekteket a legnagyobb szám legnagyobb boldogságának elérése érdekében”.⁸⁰⁷ Az irodalom képes arra, hogy többféle leírást és nézőpontot mutasson, érzékenyebb a különbözőség kíváncsisága iránt, s ezzel védelmet nyújt a leegyszerűsítés és egyes diskurzusok támadása ellen. Az irodalom kitüntettségét Rorty elgondolásában tehát az biztosítja, hogy egyetlen művészeti ág, sőt egyetlen műfaj, nevezetesen a regény, narratíva értékelődik fel multiperspektivitása miatt.

Térjünk át Rorty áttekintése után Richard Shusterman pragmatista esztétikájára!

Richard Shusterman pragmatista esztétikája határozottan áll ki a könnyű műfajok és a populáris művészet alkotásainak védelmében.⁸⁰⁸ Az általa kidolgozott elképzelés pragmatista jellegét egy markáns passzusban azzal jellemzi, hogy – Rorty és Margolis álláspontjához hasonlóan – nem tartja szükségesnek változatlan esztétikai tárgyak feltételezését ahhoz, hogy értelmesen lehessen műalkotások érvényes interpretációjáról beszélni.⁸⁰⁹ Jelen összefüggésben azonban nem elméletének pragmatista jellege, hanem a populáris művészetek védelmezése releváns.

Legnyomósabb érvként a populáris művészetek védelmében azt hozza fel, hogy túl gyakran nyújtanak esztétikai élményt, még az értelmiségieknek is, ahhoz, hogy az összes ilyen termékről kijelentsük értéktelenségét. Függetlenül attól, mennyire tartjuk meggyőzőnek ezt a hivatkozást – elvégre szappanoperák esetében egyáltalán nem tűnik triviálisnak ez az állítás –, Shusterman fő érve az, hogy a magas és populáris művészet különbsége bizonytalan és vitatható.⁸¹⁰

„Dewey tanait valló pragmatizmusom nemcsak kritikussá tesz az elidegenítő ezoterizmussal és a magasművészet totalizáló igényeivel szemben, hanem gyanakvóvá is a magasművészet és a populáris kultúra produktumait elválasztó, esszenciális és áthidalhatatlan szakadékot illetően. Ráadásul maga a történelem is világosan megmutatja, hogy egy kultúra populáris szórakoztatását szolgáló művek (pl. görög vagy akár az Erzsébet korabeli dráma) a következő korszak klasszikusaivá válhatnak. Sőt egy alkotás még egyazon kulturális perióduson belül is betölthet mind a populáris, mind a magasművészetnek megfelelő szerepet, attól függően, hogy interpretálja és hogyan értékeli közönsége.”

⁸⁰⁶ Uo., 78.

⁸⁰⁷ Uo., 74, 81.

⁸⁰⁸ Shusterman 2003. Shustermanhoz ld.: Shusterman 2006, 347-349; Marsoobian 2011, 123-125;

⁸⁰⁹ Shusterman 2006, 355.

⁸¹⁰ Shusterman 2003, 313-14.

Ahogy a passzusból kiviláglik, Shustermann osztja Dewey több alapvető meggyőződését. Az esztétikának szerinte is fontosabb szerepet kellene játszania a filozófiában, mint amelyet a modern filozófiában tulajdonítanak neki. A gondolat olyan társadalmi eszményekkel is kapcsolatos, melyek már, ahogy láttuk, Dewey számára is fontosak voltak: a művészet demokratizálása és értékelése a hétköznapiakban, a művészet és az esztétikai tapasztalat meliorizációs potenciálja és a múzeumművészet radikális kritikája.

Rögzítsük mindenekelőtt, hogy a populáris és magasművészet átjárhatóságának tézise során jellemző módon az a lehetőség fel sem merül, hogy korábbi kor magasművészete későbbi kor szórakoztatásává válik. Az illusztráció pedig, mint oly sokszor, William Shakespeare, aki a 19. századi Amerikában egyszerre volt komoly színház és vaudeville. Shusterman azt állítja, hogy mivel a magasművészet minden tulajdonsága megtalálható az úgynevezett tömegkulturális termékekben is, ezért meg kell kérdőjeleznünk megkülönböztetésüket. A rap és a hip-hop esetein kívánja megmutatni, hogy ezek az „alacsony” zenei irányzatok megfelelnek azoknak a kritériumoknak, melyeket hagyományosan a magasművészet számára tartunk fenn. Meggyőződése szerint a könnyűzene ellentmond mindenfajta megkülönböztetésnek „magas” és „alacsony” között, és különösen a „kultúripar” általános leértékelését teszi kétségessé. A populáris művek növekvő értékelésével könnyebbé válik, hogy társadalmi funkciót tulajdonítsunk a művészetnek (tolerancia, pluralitás stb.)

Shusterman részletesen kitér arra, miért nehéz megvédeni a populáris művészetet értelmiségi kritikusaival szemben, és négy okot sorol fel.⁸¹¹ Először is a populáris művészet nem tartja szükségesnek, hogy szembenézzon az értelmiségi kritikával, mivel megfelelő igazolásnak tartja rajongói elégedettségét. Shusterman itt céloz arra is, hogy az értelmiségi kritika nyelvezete a populáris művészettel szemben elfogult – amit a továbbiakban nem próbál igazolni. A második nehézséget abban látja, hogy a populáris művészet esztétikai fogyatékoságait védelmezői túlságosan elnézően kezelik, és eközben társadalmi igényekkel és a demokrácia elveinek előmozdításával mentetik. Esztétikai érvényessége felmutatása nélkül viszont csak megerősítik azt a bírálni kívánt értékelést, melynek értelmében a populáris művészet esztétikailag alacsonyabb rendű. A harmadik ok Shusterman szerint az, hogy míg a magasművészetet kiemelkedő alkotók legjobb műveire koncentrálnak értelmezik, addig a populáris művészetet közepeszerű termékek alapján írják le. Ezzel szemben annak kimutatására törekszik, hogy a populáris művek között is találunk esztétikailag értékeseket,

⁸¹¹ Uo., 315-7.

viszont ezt bevallottan szűk terepen, a popzenében a funkyra vonatkoztatva végzi el. Negyedik, legnagyobb problémaként pedig azt olvashatjuk, hogy az „esztétikum” kifejezést szinte kizárólag a magasművészettel kapcsolatban használják.

A populáris kultúra esztétikai védelmezését illető nehézségekkel kapcsolatban elsőként bontsuk ki azt az implikációt, mely az első problémakörben hangzik el: a populáris művek elsődleges önértékelési szempontja egy olyan közönségelégedettség, mely nem igényel további indoklást. Természetesen nem kizárt, hogy esztétikai gyöngyszemeket lelünk e produktumok sokaságában, de maga Shusterman mondja ki, hogy nincs törekvés e művek megalkotása során ilyesmire. Hozzátehetjük, hogy az idegen, elfogult értelmiségi nyelvezetre vonatkozó ellenvetés nehezen értelmezhető, mivel nem világos, az esztétikai hiányosságok megfogalmazása miért lenne nyelvezetfüggő. Már csak azért sem, mert a második ok pontosan azt veti fel programszerű feladatként, hogy a populáris művészetet esztétikailag kell igazolni – mégpedig nyelvezettől függetlenül! Ezt a nyelvezeti elfogultságot kifogásolja egyébként a negyedik ellenvetés is.

A második ok voltaképpen a feladat kijelölés, s egyben átvezetés a harmadik nehézséghez, melyet az elemzési objektumok célzatos felül- és alulkalibrálásának nevezhetünk. Fontos viszont az a felvetés, hogy a populáris kultúrát védelmezői nem esztétikai, hanem társadalmi-politikai funkciók felől védelmezik. Az amerikai posztmodern elméletekben – és azon kívül is – valóban gyakran előtérbe kerül a művek értékelésénél az a szempont, hogy miként járulnak hozzá egy demokratikus-pluralisztikus társadalom kibontakozásához és az egyén szabadságához. E kérdéskör kitakar és irrelevánssá tesz olyan hagyományos ellentétpárokat, mint autentikus-hamis, eredeti-átvett, mély-felszínes, s ezáltal elmosódik a magasművészet és a populáris művészet, illetve tömegkultúra különbsége. A kánonok alakulása szempontjából ez a megközelítés kiterjesztette a hagyományos kánonokat a populáris kultúra műveivel, melyek pragmatista nézőpontból alkalmasabbak arra, hogy a közösségi érzéket, az érzékenységet és műveltséget növeljék. Fontos látnunk, hogy az érvelésben összekeverednek önmagukban legitim szempontok, melyeknek az összekapcsolása kérdőjelezhető meg. Az emberek, a közönség művelése, érzékenyítése lehet fontos szempont még akkor is, ha nem feltétlenül a művészetben kell megtörténnie. A populáris kultúrában (például televíziós szappanoperákban) sugallt tartalmakat, elveket és érzékenyítést (faji, szexuális stb. kisebbségek, problémák irányában) fontosnak és hasznosnak tarthatjuk úgy is, hogy ne akarjuk művészetnek tekinteni.

A harmadikként kifejtett nehézségnek a magasművészetre vonatkozó részével egyetértünk. Ahogy eddig is hangsúlyoztuk gondolatmenetünkben, a műalkotás igénye arra,

hogy műalkotás legyen, természetesen nem garantálja, hogy jó műről van szó. Ennyiben teljesen helytálló Shusterman megállapítása arról a tendenciáról, hogy a művészetet gyakran nagy művek alapján értelmezik. Így például a művészet igazságának gondolata, ahogy Hans-Georg Gadamer megfogalmazza, kizárólag nagy művekkel kapcsolatban meggyőző. Mindazonáltal némi kétkedéssel fogadhatjuk azt a tervet, hogy félreismert remekművek sokaságát lehet kiemelni a populáris kultúra termékeinek tengeréből, melyek – ahogy az elsőként említett ok elismeri – nem is törekednek arra, hogy a népszerűség mércéjén túlmenően sikeresek legyenek. A vállalkozás kivitelezésével kapcsolatban részint a populáris művek közt található, esztétikailag értékes művek nagy száma kétséges,⁸¹² részint az nem világos, milyen műfajokra terjesztené ki Shusterman tézisé. Vajon szappanoperákat, plakátokat, cirkuszt is vizsgálna így?

A populáris és magasművészet átjárhatóságának tézise külön vizsgálható az eddigi felvetésektől, és összefügg a kánon problematikájával, mely gondolatmenetünkre nézve alapvető jelentőségű. Érvelésünk fő tézise, melynek értelmében kategoriális különbség van szórakozás és magasművészet között, felveti azt a nehézséget, hogyan lehet megítélni, hogy egy adott mű melyik kategóriához tartozik? Joggal kérdezheti valaki, milyen kritériumok alapján járunk el itt? Létezik-e vajon a műalkotások listája, miközben a másik oldalon ott vannak a populáris művek, melyek egyáltalán nem művészetet, hanem szórakozást jelentenek? Úgy érvelhetünk, hogy léteznek kánonok, de nem olyan merevek, időtlenek és egyértelműek, mint amilyenek ellenzőik szeretik tekinteni őket. Sokkal inkább rugalmas kánonokról kell beszélnünk, melyeknek a funkciója magyarázza rugalmasságukat. A kétségtelenül találó meglátás, hogy kánonok ritkán szólnak az örökkévalóságnak, elfedi a kialakításuk alapjául szolgáló nyilvánvaló igényt rájuk. Következésképpen a kánon megértéséhez nem változatlanságának elvárásából, hanem az általa betöltött funkcióból érdemes kiindulni.

A kánon modern fogalma a görög „kanón” kifejezésre megy vissza, ami sokfélét jelent: mérő pózna, vonalzó; zsinórmérték, szabály, példány, minta, norma, standard. Jól láthatóan a kifejezés lényegileg valamilyen mérceként szolgáló hivatkozási alapra, kitűnőségre vonatkozik. Fontos azonban megemlíteni, hogy nem feltétlenül szilárdan rögzített mércéről van szó, hiszen a régi görög szerzőket összefoglalóan *kanonész*nek nevezték, a kitűnőség modelljeinek, normáinak. A katolikus egyház szóhasználatát tolja el a „kanón” kifejezés jelentését a szilárdan rögzített szabály irányába, amennyiben az egyház hite szerint

⁸¹² Shusterman másfél évtizeddel a *Pragmatista esztétika* után már határozottan állítja, hogy „a populáris művészet nagy része siralmasan nem esztétikai és társadalmilag kártékony” (2009a, 476).

zsinórmértéket jelentő könyvek összességét érti kánonon. A kánonok tematizálása gyakran a teológiai szóhasználatot tartja szem előtt, és ebből kiindulva szentel nagy figyelmet a kánonok egységének, változékonyságának. A kánon és kánonképződés eredetileg teológiai kontextusból kiindulva a művészetekben és irodalomban az elfogadott és véglegesnek, vagy legalább tartósnak tekintett nagyraértékelés. A kérdésfeltevésünkkel való kapcsolata úgy fogalmazható meg, hogy a kánon is egy kategorikus, lényegi különbséget, de legalábbis határozott minőségi különbséget törekszik megvonni a műalkotások vagy szövegek csoportjai között. Ami a kánon része, az nem pusztán fokozatilag, vagy legalábbis fokozatilag jelentősen különbözik mindattól, ami nem tartozik abba. Különösen érdekes a kánonok történeti változékonyságára és relativitására vonatkozó megfontolások, melyeket a magasművészet és szórakoztató termékek megkülönböztethetlenségére is fel szoktak érvként hozni.⁸¹³

Aleida Assmann a kánonra vonatkozó vitákat az irodalom területén tekinti át, és kánonmeghatározásában a szövegek listájának három ismertetőjegyét rögzíti: a kiválogatást, az értéket és a tartósságot. Az így értett kánon egyéni műveltséget és kulturális identitást hivatott megalapozni, melynek terjedelmét a kiválogatás adja meg. A szövegekre vonatkozó értéktulajdonítás úgyszólván „megszenteli” a szövegeket, továbbá, harmadsorban, a kanonikus szövegek listáját tartós fennállás jellemzi. Az ismertetőjegyek közül a tartósságot tekinti legfontosabbnak: „nem slágerlista, mely máról holnapra az ízlés változásának konjunktúráival megváltozik. Nem alkotják meg újra minden generációban az uralkodó ízléskritériumok szerint, hanem már mindig is készen találjuk, és viszonyulunk hozzá”.⁸¹⁴ Assmann még hozzászól megfogalmazásához, hogy a „kötelező érvényű szövegek előzetes válogatása” a kulturális csoport történeti tapasztalatait és értékeit jeleníti meg és gyakoroltatja be minden olvasattal, s ennyiben a kollektív identitás fontos alkotótényezője.⁸¹⁵

Triviális első feltételként rögzíthetjük, hogy a kiválogatásként értett kánon kérdése egyáltalán csak akkor merülhet fel, ha már van miből válogatni, azaz ha már több mű hozzáférhető, melyek közül válogatnunk kell. Művekben vagy szövegekben nagyon szegény korok ennél fogva nem ismerik igazán a kánonképzés és -képződés problémakörét. Ha már viszont léteznek művek és szövegek, akkor ezek befogadása és olvasása kifejezett szándék

⁸¹³ Levine 1988; Strinati 2004, 41.

⁸¹⁴ Assmann 2006, 223 ff.

⁸¹⁵ Assmann felhívja a figyelmet a kánonvita identitás- és kisebbségpolitikai aspektusára is: „A kánonkérdést ma főleg azok feszegetik, akik felfedezték, hogy ki vannak zárva belőle. Ez kevésbé a kánonhoz való hozzáférés, mint inkább a kánon által történő reprezentálás kérdése. Sokan nem találják meg benne magukat: Mindenekelőtt a nők és társadalmi és kulturális kisebbségek tagjai. A kánonvita ezáltal alapvetően decentralizálódott; egyre inkább olyan álláspontok felől tárgyalják, melyek az európai központon kívül és domináns kultúrák és társadalmi rétegek centrumán túl vannak.” (Assmann 2006, 223)

nélkül is kialakít kánonokat.⁸¹⁶ A kánonokat mindazonáltal tévedés lenne valamifajta fejlődés kifejeződéseként látnunk, sőt, egyesek szerint a kánonok változékonysága tagadhatatlan vonás: „A „sui generis világirodalmi érték”, melyről Babits értekezett, szép eszmény, de Platón és Kant örökségének olyan része, amelyről a jelen helyzetben azt hihetjük, hogy elavult, vagy legalábbis időszerűtlen. Olyan szemléletre vall, amely inkább önmagában való lényeknek, mintsem intézménynek tünteti föl az irodalmat, vagyis alaktani ismérvek alapján el lehet dönten, mi műalkotás és mi nem az”.⁸¹⁷

Visszatérve Shusterman érvelésére, kiindulhatunk Shakespeare-re tett utalásából, melyet kézenfekvő összefüggésbe hozunk a kánonok kérdésével. A kultúrtörténész Lawrence W. Levine Shustermanhoz hasonlóan azt az álláspontot képviseli, hogy nagyon ingatag a határ magasművészet és tömegkultúra között. *Highbrow/Lowbrow* című kötetében széles anyagon törekszik szemléltetni azt a tézist, hogy kulturális elhatárolások történetileg nagyon változékonyak voltak, és ezért igen törékeny minden ilyen jellegű szembeállítás, amely természetesnek hitt kategóriákra hivatkozik. Az egyik nagy esettanulmánya Shakespeare-re vonatkozik, kimutatva, hogy Shakespeare a tizenkilencedik századi Amerikában népszerű szórakozást jelentett – amihez hozzáfűzhetjük, hogy ezt, pontosabban ezt is jelentette a tizenhetedik században kortársai számára is. Amire Levine fel akarja hívni a figyelmet, az voltaképpen nem ismeretlen kérdés a művészetre vonatkozó reflexióban, mivel ahhoz kapcsolódik, vajon megszületése pillanatában művészetnek tekintették-e mindazt, amit a tizennyolcadik században kialakuló egyetemes művészetfogalom alapján megszoktunk művészetnek nevezni. Levine problémafelvetése ezt a kérdést annyiban módosítja, hogy a művészettel nem tetszőleges területet állít szembe (mondjuk a vallási funkcionalitást az egyházzene és a biblikus festészet esetében), hanem egy meghatározott dimenziót, a szórakozás igényét. Könyvében művészet és szórakoztatás distinkciójának ingatagságát bizonygatja, s közben jól érzékelhetően idegesíti a sznobéria, amellyel művelt kollégák a népszerű kultúra leértékelését hajtogatják.

Shusterman és Levine érveléséből mindenképpen elismerhetjük a változékonyság mozzanatát, tehát azt a körülményt, hogy nem tűnnek állandónak és időtlennek olyan értékelések, melyek egyes műveket helyeznek el különböző kánonokban. E mozzanat

⁸¹⁶ Kulcsár-Szabó 2000, 198.

⁸¹⁷ Szegedy-Maszák 2008, 130, 138. Szegedy-Maszák óvatosan ugyan, de egy „korábbi helyzet újrabekövetkeztével” írja le a jelenkort. „A számítógépek korában alkotó és befogadó szembenállása kétségessé vált. [...] Az irodalom körvonalai váltak bizonytalanná, emlékeztetve arra, hogy e fogalom viszonylag rövid történeti időszakban látszott könnyen azonosíthatónak. Az avantgárd örökségétől elválaszthatatlan tanulság, hogy irodalomnak kell elfogadnunk azt, ami korábban nem számított annak. Irodalom s nem irodalom különbségének elbizonytalanodása azt eredményezheti, hogy a kánon s a fejlődés eszménye egyaránt veszíthet létjogosultságából” (Szegedy-Maszák 2008, 139).

elismerése mellett azonban látnivaló, hogy 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. Természetesen ismeretesek olyan esetek, amikor a kánon valamely darabja vagy darabjai újraértékelődnek; ezzel szemben józanul csak azt mondhatjuk, hogy a kánonok globális átértékelése nem szokott előfordulni. Amikor egyáltalán előfordul kánonok nagyarányú átértékelése, akkor az külső – gyakran vallási – szempontok szerint történik. Úgy tűnik, belső okokból kánonok nem szoktak nagy arányban megrendülni. Természetesen világnézeti, politikai földindulások, radikális váltások esetében van ilyen; de ezek egyértelműen kánonforradalmak, ahol világos az új, radikálisan eltérő kánon megteremtése. Az efféle esetek tehát nem tekinthetők a kánon „normál működésének

Továbbá még ha ki is kerül valami a jelentős művek kánonjából, akkor sem szokott szórakozás tárgyává, szórakoztatóipari termékké válni. A klasszikussá avanszálás úgyszólván egyirányú utca. Ez arra utal, hogy a kanonizálódás jelensége nem felel meg pontosan a magasművészet és a szórakoztató termékek különbségének; a kánon a magasművészetben belül jelöli meg a kiemelkedő művek körét. Ezen a ponton fontolóra vehetjük egy további differenciálás lehetőségét „normál” fogyasztás és kutatói érdeklődés között: nyilvánvalóan minden korban vannak „kisebb” szerzők, akik az adott szakterület kutatói számára érdekesek, de nem feltétlenül azok az átlagos, normál olvasó, művészetkedvelő szintjén (17. századi holland tengeri tájképfestészet, 18. századi felvidéki filozófusok stb.).

Mindezek alapján a klasszikafileológus Manfred Fuhrmann kánonértelmezését tekinthetjük a jelen összefüggés szempontjai felől nézve inspirálónak. Értelmezési javaslata eleve elkerüli a kánonok változékonyságára vonatkozó, relativisztikus ízű problémát, mivel a kánont nem végérvényes, egyszer s mindenkorra szóló döntésnek, hanem meghatározott funkciót betöltő orientációs eszköznek tekinti. Konceptiója értelmében a kánonnak bizonyos tartóssággal kell rendelkeznie, hogy képes legyen orientáló szerepet betölteni. Ez nem lenne lehetséges, ha a hitlisták változékonyságával módosulna. Ugyanakkor a kánon feladata nem az, hogy egyszer és mindenkorra meghatározza, hol a helye egy bizonyos műnek, sokkal

inkább a kultúra áttekinthetetlen sokféleségét akarja közvetíteni azok számára, akik részt vesznek benne. Nem merev lista, hanem hosszabb időre érvényes orientációs eszköz, mely mindazonáltal folyamatosan újratárgyalható addig látens hagyomány vagy új alkotások miatt.⁸¹⁸

A kánon efféle rugalmas értelmezése sokkal jobban összeegyeztethető azzal a gyakran felmerülő gyakorlati igénnyel, mely sokszor megköveteli kánonok vagy kánonszerű válogatások kialakítását. A képzés, műveltség vagy vallás intézményei működésük biztosítása vagy identitásuk meghatározása során kénytelenek művek, relevánsnak tekintett írások listáit, azaz kánonokat alkotni. Voltaképpen tehát egy üzemszerűségi szempont gyakorol nyomást kánonok kialakítása felé. Nyilvánvalóan különbségek lehetnek az adott olvasmánylisták zártága és állandósága tekintetében, de ez nem változtat azon, hogy a kánonoknak meg kell születniük. Ezen a ponton kézenfekvő a kánont megalkotó személyek, szervezet, grémium önkényére, döntéseinek esetlegességére és az ebből fakadó relativitásra hivatkozni. Ezzel együtt mondhatjuk azt, hogy kánonokat nem csak „csinálják”, hanem azok „születnek” a kulturális fogyasztás visszacsatolásai révén. Végző soron az olvasók figyelme, nem pedig minisztériumi szakértők döntenek arról, hogy az adott irodalomnak kicsoda kedvelt figurája.

Shusterman – és Levine – ellenvetése arra is hivatkozik, hogy magas és alacsony, illetve populáris kultúra megkülönböztetése elmosódott, ezért a megkülönböztetés ellenvetendő. A szembeállítás problematikus, így az ellenvetés, mert a megkülönböztetés nem vonható meg világosan minden egyes esetben. Az ellenérv azt feltételezi, hogy ha egyáltalán vannak nehezen elhelyezhető esetek, akkor a megkülönböztetés nem érvényesíthető minden esetben világosan, s ezért elvetendő. Ha rámutatunk erre az előfeltevésre, akkor világossá válik gyengéje: néhány határeset vagy nehezen megítélhető eset miatt arra hajlik, hogy apró különbségek kontinuumának tüntessen fel valamit, ahol valójában markáns eltérések adódnak. Természetesen elismerhetjük, hogy vannak határesetek, zavarba ejtő példák, melyek esetében bizonytalan eldönteni, hogy vajon a magasművészethez vagy populáris művészethez tartoznak-e. De közelebbi vizsgálat nyomán ezekben az esetekben is kiderül, hogy nem maga a megkülönböztetés vitatható, hanem az adott eset hozzárendelése a két különböző szemponthoz. Fontos látni, hogy a hibrid képződmények újabban divatos kutatása sem változtat azon a körülményen, hogy felismerhetők maradnak az alkotóelemek a hibrid konstellációban is. Csak azért ismerhető fel valami hibridként, mert a különmemű elemek különbözőségükben megragadhatók maradnak. Fentebb láttuk már provokatív, mert az

⁸¹⁸ Fuhrmann 2002, 41. Ebből az is következik, hogy a kánon a klasszikus fogalmával tartozik össze, amennyiben a kánon a klasszikus műveken túl megadja az olvasásra érdemes műveket.

abortuszról szóló diszkusszióban hevesen vitatott, példaként a megtermékenyített petesejt és a kilenc hónapos magzat különbségét. A legélesebb vita nem arról szól, hogy ezek lényegileg különböznek-e vagy sem, hanem arról, hol húzzuk meg, illetve egyáltalán meghúzható-e világosan a határ a kettő között. Önmagában ez a megfontolás nem perdöntő; viszont jelzi azt, hogy akár még bizonyos határesetek elismerése sem kell, hogy egy lényegi megkülönböztetést elutasítsunk.

Meggondolásunkat azzal is alátámaszthatjuk, hogy művészet és szórakoztató termék jól elkülöníthető a szerző szándéka felől. Hogy egyáltalán mit akart alkotni a szerző (magasművészetet vagy szórakoztató műfajt), az világosan eltérő szokott lenni. Természetesen elképzelhető, hogy valaki pusztán szórakoztatóipari munkát akar létrehozni, és remekmű születik – de egyrészt ez sokkal kevésbé gyakori, másrészt egyáltalán nem szükségszerűen történik. Shakespeare és Bach munkái – melyeket minduntalan felhoznak példaként –, alaposabban szemügyre véve nem azt igazolják, hogy nem lehet megkülönböztetni magasművészetet és populáris termékeket. Kétségtelenül Shakespeare szórakoztatni akart, és e célból üzemszerűen írt szövegeket. De kivételes tehetsége miatt a szórakoztatás üzemi feltételei mellett született művek kiemelkedően érdekes művek lettek. Ez nem sikerül mindenkinek, aki hetente-havonta akar írni valamit. Következésképpen Shakespeare esete nem olyan egyszerű, mint Shusterman sugallja, mivel a tizenhatodik században nem volt tipikus termelője a populáris kultúrának, ahogy Johann Sebastian Bach sem volt tipikus liturgikus zenész. Shusterman téziséhez azt kellene kimutatni, hogy nem csak kivételes művek, hanem átlagosak is számíthatnak későbbi korokban klasszikusnak. És erről természetesen szó sincs, hiszen nem minden forgatókönyv- vagy drámaíró volt Shakespeare.

Shusterman kritikája a kultúripar koncepciójára vonatkozóan világos párhuzamot mutat részben a Cultural Studies bizonyos érveléseivel, részben – ami még fontosabb – Adorno könnyűzenére vonatkozó nézeteinek, különösen a dzsessz-kritikájának kritikájával. Az ellenvetés veleje az, hogy Adorno nem volt képes meglátni a popzene, és így populáris művészet pozitív tendenciáit. Érdekes arra emlékeztetni – ahogy fentebb volt szó róla –, hogy *A felvilágosodás dialektikája* előtt született kéziratokban még volt szó arról, hogy a szerzőpár kidolgozza a tömegkultúra pozitív aspektusait. Ez a kritikai megközelítés látható Albrecht Wellmer Benjamin-képében is:

„Benjamin a technicizált tömegkultúrában felfedezi az ember ipari társadalom okozta pszichikai szétrombolódásának ellenmértékét; Adorno viszont mindenekelőtt az alkalmazkodás és a pszichés manipuláció közeget látta benne. Érdekes ez a szembenállás: úgy gondolom, hogy Benjamin – a filmtől a rockzenéig – a modern tömegművészet olyan potenciáira

irányította rá a figyelmet, amelyeket Adorno egyfajta tradicionalizmus és elméleti elfogultság alapján képtelen volt észrevenni. A rockzene mint „indusztriális népzene” érdekes jelenség; véleményem szerint a rockzenében és a vele létrejött beállítottságokban, észlelési módokban és készségekben legalább annyira ott rejlik az esztétikai kultúra demokratizálásának és felszabadításának potenciálja, mint a kulturális regresszióé. Az ilyen ambivalenciákat például a dzsessz esetében Adornóval szemben meg kellene védenünk”.⁸¹⁹

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a fejezetben áttekintett pragmatista inspirációjú álláspontok Dewey, Rorty és Shusterman esetében egyaránt a magasművészet és populáris művészet különbségének bírálatára törekedtek. A megvizsgált megfontolások mindazonáltal nem igazolták konklúzív módon, hogy a megkülönböztetés tarthatatlan lenne. Dewey esetében elsősorban az általában vett tapasztalat és az esztétikai élmény közti folytonosság feltevése és a múzeumművészet bírálata teszi nehezzé, hogy elismerje a szóban forgó megkülönböztetést. Richard Rorty a filozófia erőteljes orientációváltása céljából fordul a művészethez, pontosabban leginkább az irodalomhoz, s eközben ezt a funkciót a társadalom, végső soron az emberiség dialógusában törekszik lehorgonyozni. Shusterman pedig azt igyekszik kimutatni, hogy magasművészet és populáris művészet között csak bizonytalan határt lehet megvonni. Amint láttuk, a tézist nem könnyű meggyőzően alátámasztani, mivel még a határesetek sem vonják feltétlenül kétségbe a megkülönböztetés érvényességét. Forduljunk ezek után a művészet intézményelméletéhez!

4.5 A művészet intézményelmélete és a művészet autopoétikus rendszere⁸²⁰

A művészet intézményelméletét Arthur C. Danto felvetéséhez szokás kötni, melyet George Dickie dolgozott ki részletesebben. A művészet intézményi elméletét kiegészítjük Niklas Luhmann álláspontjának vizsgálatával, aki az autopoétikus rendszerek a eseteként tekint a művészet rendszerére. Meggyőződésünk, hogy a „művészet rendszere” gondolatot tekinthetjük variációnak a művészet intézményelméletére, még ha bizonyos hangsúlyok máshova kerülnek is.

⁸¹⁹ Wellmer 2008, 59-60.

⁸²⁰ A művészet intézményelméletéhez átfogóan ld. Jimenez 1997, 409ff.; Eldrige 2003; Guyer 2014 III; Carroll 1999, 224-240; Seregi 2017, 249-58; Kőműves 2011; Luhmannhoz Reese-Schäfer 1999; Hagen 2011; Ternes 2011; Karácsony 1995; Balogh-Karácsony 2000; Joas-Knöbl 2011, 351-392.

Az elképzelés gondolatmenetünk számára elméleti kihívást jelent azzal a kulcstézisével, hogy a műalkotást nem valamilyen formai vagy tartalmi jegye, nem valamiféle teljesítménye különbözteti meg közönséges tárgytól, hanem egy intézményi, vagy legalábbis intézményesen rögzített keret.⁸²¹ A műalkotást műalkotássá nem tág értelemben vett tulajdonságai, belőle eredő teljesítményei teszik, hanem a műalkotásnak nyilvánítás, a műalkotásként való értelmezés. Danto egy helyen a férj példájával szemlélteti az elképzelés alapgondolatát: pontosan úgy, ahogy valaki csak azért férj, mert bizonyos intézményesen meghatározott feltételeknek eleget tesz, miközben külsőleg egyáltalán nem tűnik eltérőnek más férfiaktól, ugyanígy valami műalkotás lehet, ha meghatározott intézményesen rögzített feltételeknek megfelel, még ha külsőleg nem is néz ki másként, mint egy tárgy, mely nem műalkotás.

Dolgozatunk kérdésfeltevése, a műalkotások és a szórakoztató termékek megkülönböztetése szempontjából e koncepcióban az okoz nehézséget, hogy Danto és Dickie felfogásában nincs lényegi akadálya annak, hogy egy szórakoztató termék műalkotássá avanszáljon, nincs a műalkotásnak olyan tulajdonsága, mely az intézményi értelmezéstől függetlenül megkülönböztetné a szórakoztató termékektől. Az eredetileg a művészet mibenlétének meghatározása céljából Danto és Dickie által kidolgozott elképzelés könnyen átfogalmazható a probléma-feltevésünk szempontjából releváns ellenvetéssé: nem különböző teljesítmények és funkciók, hanem intézményi összefüggések és keretek határozzák meg, hogy valami magasművészet-e vagy populáris művészet. Az elmélet alapján, még ha van is különbség műalkotás és szórakoztató termék között, az akkor sem a művekhez és termékekhez tartozó különbség, hanem legfeljebb a róluk adott értelmezés különbsége.

Mint látni fogjuk, erre talán még lehetne azt válaszolni, hogy az intézmény-elmélet végső soron megvonja a különbséget; inkább csak elméletileg biztosít könnyű átjárást. Megítélésünk szerint azonban Danto elképzelése túlhangsúlyozza az intézményes keret meghatározó jellegét. Végső következményként azt a relativisztikus ízű álláspontot sugallja, hogy ha ma valaki betesz egy hétköznapi tárgyat egy múzeumba, az már nem teszi azt műalkotássá – azt fogják neki mondani: ezt már megcsinálták – bizonyos értelemben egy történeti értelmezési keretbe ez már nem fér bele. Mindenesetre az érvelésünk fő téziseként javasolt kategoriális különbség műalkotások és szórakoztató termékek között az intézmény-elmélet felől nézve nem tűnik tarthatónak, hiszen nem jól-rosszul kivitelezett esztétikai program, hanem deklaráció hozza létre a műalkotást. Pontosabban, az esztétikai program lehet

⁸²¹ A magyar nyelvű irodalomban pl. Szegedy-Maszák Mihály sugall ilyen álláspontot (Szegedy-Maszák 2008, 138).

olyasmi, amit az értelmezés hoz ki, de ettől még a mű maga akár szórakoztató termék is lehet. Nézzük azonban közelebbről az intézményelmélet alapgondolait.

Danto bizonyos megfontolásaira építve Dickie dolgozza ki a művészet „intézmény elméletét” (institutional theory of art), mely egy tárgy művészet voltát nem érzékelhető tulajdonságokra vezeti vissza, hanem a tárgyhöz képest külső feltételekkel hozza kapcsolatba, melyeket Dickie az intézmény kifejezéssel határoz meg.⁸²² Danto kérdésfeltevése készíti elő az elmélet alapgondolatát, amikor a 20. századi művészet néhány emblematikus alkotásával kapcsolatban kielezi művészet és nem-művészet különbségének kérdését. Mindeközben Danto bizonyos pontokon elhatárolódik az intézményelmélettől, és egy helyen Bourdieu mező-gondolatáról állítja, hogy az differenciáltabban fogalmazza meg a művészet intézményelméletét.⁸²³

Világos, hogy Danto megközelítését a readymade és a pop art inspirálta.⁸²⁴ Danto elképzelése értelmében a mű „léte az értelmezés”.⁸²⁵ Az értelmezés „átalakító eljárás”, mely a kereszteléshez hasonlítható: „a tárgy nem új nevet, hanem új identitást kap, ami által tagja lesz bizonyos kiválasztott közösségnek”.⁸²⁶ Joggal jegyzi meg Juliane Rebentisch, hogy a readymade egyike a legfontosabb témáknak, ha meg akarjuk határozni, hogy mi a művészet a kortárs művészetben.⁸²⁷ Danto pedig a legismertebb filozófiai reakciót dolgozza ki a readymade felvetette kérdésre, amennyiben a közönséges tárgyak alakjában fellépő művészetet akarja megmagyarázni. Ezáltal arra a provokációra keres választ, melyet korábban minden művészetelmélet megkérdőjelezhetetlennek tekintett, nevezetesen, hogy a műalkotás különbözik egyszerű, hétköznapi tárgyaktól.

Horváth Gizella szerint súlyos leegyszerűsítés úgy érteni Dantót, mintha a művészetvilág egyszerűen csak kinevezhetne műalkotássá egy tárgyat, mely ezáltal műalkotássá válna: „A művészeti világ elsősorban nem intézmények és emberek, hanem eszmék és történelmi vonatkozások rendszere. Egy közönséges tárgyat nem egyszerűen

⁸²² Vö. Dickie 1974.

⁸²³ „A „mező” összemérhetetlenül árnyaltabb szerkezetű, mint bármi, amit azok a filozófusok, akik a „művészet intézményelméletét” fogadják el, valaha is megpróbáltak explicitté tenni. Az intézményelmélet egyik fő megalkotója, a filozófus George Dickie újabban különösen kiemelte a művész szerepét annak meghatározásában, hogy mi lehet, és mi nem lehet műalkotás. De elmulasztotta felismerni, hogy van egy ezt megelőző kérdés arra vonatkozóan, ki a művész, és ehhez a mezőre kell hivatkoznunk a válasz érdekében. Mivel a mezők objektív struktúrák, ezért az a kérdés, hogy mi a művészet és kik a művészek, objektív kérdések, és Bourdieu arra törekedett, hogy a megfelelő tudományt dolgozza ki mindkettő megértése céljából: a kulturális mezők történeti tudományát” (Danto 1999, 216).

⁸²⁴ Horváth 2016, 164-5.

⁸²⁵ „Lehet valaki realista a tárgyak tekintetében és idealista a műalkotásokat illetően; ennyiben igaz, hogy művészeti világ nélkül nincs művészet” (Danto 2003, 124). Érdekes párhuzamok adódnak Gadamer elgondolásával, melyekre itt nem térhetünk ki.

⁸²⁶ Uo., 124.

⁸²⁷ Rebentisch 2013, 122.

kikiáltanak műalkotássá, hanem műalkotássá válik, ahogyan egy ember kereszténnyé válik a keresztelezés által, nem egyszerűen kereszténynek fogják fel ettől kezdve”.⁸²⁸ Horváth indoklását nem tudjuk teljesen elfogadni, mivel Danto maga következetesen ragaszkodik a merev különbséghez.

Danto végső soron nem nevezi saját elképzelését intézményi vagy institucionalista művészetelméletnek, ezt a lépést George Dickie teszi meg.⁸²⁹ A műalkotás egyrészt a mesterségesen létrehozott tárgy, másrészt pedig az a tény, hogy valamilyen csoport vagy a társadalom valamilyen alcsoportja a tudatos észlelés lehetséges tárgyának nyilvánította. A művészetvilág⁸³⁰ személyiségei rendelkeznek azzal az autoritással, hogy valamit műalkotássá deklaráljanak, mégpedig anélkül, hogy olyan indoklást nyújtanának, mely mindenki vagy legalábbis sokak számára követhető lenne. A „mi művészet?” kérdést végső soron az intézményes kontextus dönti el, mivel nem léteznek olyan tulajdonságok, amelyek valamit műalkotássá tesznek. Dickie ezzel Paul Ziff and Morris Weitz egymástól függetlenül kifejtett érvelését követve jut arra a negatív eredményre, hogy a művészetnek nincs olyan lényege, ami minden műalkotásban megtalálható lenne.⁸³¹ Dickie az érvelés hiányosságát abban látja, hogy a hagyományos kísérletek egyszerű tulajdonságokra, izolált viszonyokra koncentráltak. A művészet lényegét szerinte akkor lehet megtalálni, ha viszonyrendszereket veszünk figyelembe.

Mind Danto, mind Dickie elképzelésére nézve érdekes kritikát fogalmaz meg Howard S. Becker, aki Dantóhoz kapcsolódik *Art Worlds* című, 1982-ben megjelentetett könyvében. A szociológia Chicagói Iskolájához sorolható Becker, aki szerint „művészet az, amit a művészetvilág művészetként ratifikál”.⁸³² Elgondolása értelmében Danto „művészetvilág” fogalma túlságosan meghatározatlan marad, amennyiben nem világítja meg közelebbről, hogy tulajdonképpen kicsoda mit csinál, és kivel? Becker módszertani javaslata a konkrét művészetvilágok leírására vonatkozik: „A szociológiai elemzőknek nem kell eldönteniük, ki jogosult a dolgokat művészetnek címkézni [...]. Csak azt kell megfigyelnünk, kit tartanak a művészetvilág tagjai erre alkalmasnak, kinek engedik megtenni ezt abban az értelemben, hogy

⁸²⁸ Horváth 2016, 164.

⁸²⁹ Dickie 1969, 254.

⁸³⁰ A „művészetvilág” (artworld) kifejezés Dantótól származik, és többek között Howard S. Becker teszi ismertté (ld. ehhez Danko 2012, 62-65 és Danko 2015, 86-122).

⁸³¹ Ld. cikkeiket (németül) Bluhm – Schmücker 2002. Az egészhez ld. Kőműves Sándor: A művészet intézményi elmélete (Kőműves 2011).

⁸³² Becker 2008, 156.

ha egyszer azok az emberek valamiről azt mondják, hogy művészet, akkor a többiek úgy tesznek, mintha az lenne”.⁸³³

Triviálisan felmerülő nehézség, hogy ezek szerint Maradona cipőjére ugyanúgy igaz, mint Duchamp *Fontaine*jére, hogy az intézményi kontextus teszi művészetté. Az ellenvetés változatát fogalmazza meg Richard Wollheim, aki szerint a művészet intézményelmélete a művek közti differenciálást sem tudja megmagyarázni, azaz arra is intézményi keretek közt keres választ, miért tartunk egyes műveket mesterműnek, másokat kevésbé jónak. Amennyiben a művészet intézményelmélete a művészet és nem-művészet különbségét úgy adja meg, hogy lemond a műalkotások lényegi tulajdonságainak megadásáról, annyiban egyúttal azzal a kérdéssel sem tud mit kezdeni, hogy egyes művek miért inkább művek, miért jobb művek, mint mások. Richard Wollheim elenvetése végső soron arra fut ki, hogy az intézményes kontextus csak a klasszifikáláshoz elegendő, de a kvalifikáláshoz, minősítéshez már nem.⁸³⁴

Wollheim ellenvetéséhez kapcsolódva érdemes aláhúzni, hogy Dickie leírásában a szakértők, kritikusok véleményének szakmai jellege szinte egyáltalán nem játszik szerepet. Jellegzetesen kimarad, pontosabban óvatosan kerül bele a megfontolásba, hogy a művészetvilág meghatározó tagjai indoklást, magyarázatot fűznek értékelésükhöz, nem pedig pusztán lakonikusan rögzítik, hogy valami remek- vagy fércmű. Az elgondolás nyomán óhatatlanul támadó önkényesség benyomása nyilvánvalóan erre vezethető vissza, hiszen még az a mozzanat is belekerül, hogy ha kapunk is indoklást, azt nem sokan értik – ami alaposabban szemügyre véve bármilyen, specializáltabb témára vonatkozó szakvéleménnyel kapcsolatban felvethető.

Csak utalásszerűen térünk ki arra, hogy Danto egy további tézist is markánsan kidolgoz, melyet formulaszerűen a művészet filozófiai kisemmizésével foglalhatunk össze. Tendenciózus olvasatot ad a filozófia művészethez való viszonyáról, amiből kirajzolódik „a művészet elnyomásának története”, s ebben „a filozófia története szinte egyetlen hatalmas és közös erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére”.⁸³⁵ A koncepció előfeltevése, hogy a

⁸³³ Becker 2008, 151. „A művészetvilágok tágan vannak értelmezve, és magukba foglalnak mindenféle cselekvőt a legkülönbözőbb szinteken. Összetételük változik, együttműködési módjukban előfordulnak változások. Ezért használ Becker határozottan többes számot, amikor művészetvilágokról beszél. Eltérően Danto „művészetvilágától” vagy más, sokat használt (művészet)szociológiai fogalomtól, mint amilyen Bourdieunél a „művészeti mező” vagy Niklas Luhmann-nál a „művészet rendszere” [...], Beckernél a művészetvilágok instabilak és nagymértékben heterogének. Következésképpen minden művészeti helyzetet külön kell vizsgálni, mivel minden művészetvilágnak saját ismertetőjegyei, szabályai és érintkezési mintázatai vannak” (Danto 2015, 89).

⁸³⁴ Wollheimhez ld. Guyer 2014 III.

⁸³⁵ Danto 1997, 18.

filozófia és a művészet Platónról kezdve verseng a lelkek feletti uralomért, és Platón művészetfelfogása már ennek a konfliktusszituációnak az eredménye.⁸³⁶ A görög gondolkodó ugyanis azzal semlegesíti a filozófia szempontjából a művészet veszélyességét, hogy száműzi „ontológiailag a másodlagos és származékos jelenségek” szférájába. Danto ehhez az erős értelmezéshez fűzi hozzá, hogy Platón tulajdonképpen filozófiája nem más, mint a művészetről alkotott elmélete, s ennél fogva „a filozófia maga sem több talán a művészet kismimmizésénél”. Ezen olvasatot kiterjeszti a filozófia történetére: Platón óta

„a filozófia felváltva ingadozik a művészet látszattá silányítására és ezzel ellényegtelenítésére irányuló analitikus erőfeszítések és az olyan elemzések között, amelyek bizonyos mérvű érvényességet tulajdonítanak a művészetnek, s azt állítják róla, hogy tulajdonképpen ugyanazt csinálja, mint a filozófia, csak ügyetlenebbül”.⁸³⁷

Utóbbi megközelítés már alapjában véve a „hegeli stratégia”, azaz a művészet besorolása a filozófia előképződményei közé, amennyiben a művészet valójában ügyetlen filozófiaként jelenik meg.

Danto teljesen világosan Hegelről mintázza filozófia-felfogását, melynek kifejti, hogy „a világ a maga történetiségében a tudat dialektikus feltárulása önmaga számára”.⁸³⁸ A történelem bizonyos szakaszai úgy viszonyulnak egymáshoz, hogy egyik előkészíti a másikat, a művészet az egyik szakaszhoz tartozik, a filozófia pedig egy másik szakaszhoz tartozik, a művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban.” Duchamp műve: „a művészetben belül veti fel a művészet filozófiai természetének kérdését”. A művészet filozófiával helyettesítése a platóni program második lépése, mégpedig mint „a művészet leereszkedő méltatása elidegenedett filozófiaként”: „Amikor a művészet interiorizálja saját történetét, úgy tudatosítja saját történetét, ahogy korunk művészete teszi, talán elkerülhetetlenül filozófiává válik” – ekkor a művészet véget ér.⁸³⁹

Jelen összefüggésben nem szükséges részletesen tárgyalnunk ezt a diagnózist, mindenképpen érdemes azonban a művészetre vonatkozó mozzanatokat áttekintenünk. Ami a filozófia leírását illeti, Danto meglepő módon nem vesz tudomást olyan filozófiai koncepciókról, melyek nem a művészet helyére akarnak lépni, amennyiben magasabb szinten valósítják meg azt, ami a művészetben is megtalálható, hanem a műalkotás alá rendelik, vagy azzal egyenrangúnak tekintik a filozófiai gondolkodást (Heidegger, Gadamer, Benjamin,

⁸³⁶ Uo., 20.

⁸³⁷ Uo., 21.

⁸³⁸ Uo., 30.

⁸³⁹ Uo., 30-31.

Adorno). A művészetre nézve egyetérthetünk azzal a veszéllyel, melyet Horváth Gizella már Danto gondolkodásában észrevesz: „A művészet önmaga filozófiájává vált. Már nem a valóság tükre, sokkal inkább önmaga tükre. Ez a befelé fordulás izgalmas kérdéseket és javaslatokat szült, amelyek elmélyítették a művészetről szóló elképzeléseinket és megértésünket. Viszont úgy tűnik, hogy a művészetet annyira lefoglalta az önkeresés, hogy már nehezen talált vissza a művészen kívüli és tőle függetlenül létező világhoz”.⁸⁴⁰

A művészet intézményi elméletét kiegészítjük Niklas Luhmann álláspontjának vizsgálatával, aki az autopoétikus rendszerek aleseteként tekint a művészet rendszerére. Meggyőződésünk, hogy a „művészet rendszere” gondolat tekinthető variációnak a művészet intézményelméletére, még ha bizonyos hangsúlyok máshova kerülnek is. Luhmann elképzelésével kapcsolatban hangsúlyoznunk kell, hogy gondolkodásában a művészet elemzése nem speciális, egy különleges területre kidolgozott koncepció, hanem átfogó szociológiai elméletének, az autopoétikus rendszerek elméletének alkalmazása a művészet terepére.⁸⁴¹ Első lépésben átfogó társadalomelméletet vizsgáljuk, melynek komplexitása megköveteli a részletesebb tárgyalást, majd második lépésben vizsgáljuk ennek kiterjesztését a művészet és kultúra területére, áttekintve tanulságait és hiányosságait gondolatmenetünk szempontjából.

Niklas Luhmann a 20. század második felének egyik, talán a legmeghatározóbb német szociológusa, akinek rendszerelméleti megközelítése számos területen követőkre talált és prominens vitapartnereket inspirált, többek között Jürgen Habermast. Kiindulópontja a saját szabályszerűségeket és logikákat mutató alrendszerekre differenciálódó, sajátosan modern társadalom gondolata. Megközelítésében nem az alrendszerekre történő differenciálódás gondolata eredeti, mely Simmelnél és Webernél is világosan megtalálható, hanem a differenciálódás radikális továbbgondolása.⁸⁴² Újítása abban áll, hogy – Talcott Parsonra támaszkodva – továbbviszi az alrendszerek elkülönülésének gondolatát, egészen az egymástól autistán elválasztott, de egymás jelzéseire reagáló, önfenntartó társadalmi alrendszerek elképzeléséig. Luhmann a saját működési logika mentén önállósodó és önfenntartásra törekvő területek, összefüggések gondolkodója. Az autopoétikus rendszer híres formulája nem más,

⁸⁴⁰ Horváth 2016, 158.

⁸⁴¹ Danko (2012) úgy véli, nem pusztán egy aleset a művészet Luhmann számára, mert a 70-es évektől több tanulmányt szentel a kérdéskörnek (főleg irodalomnak és képzőművészetnek). Ez mindazonáltal nem mutatja meg azt, miért ne lenne a művészet csupán egy alrendszer.

⁸⁴² Müller-Funk hangsúlyozza, hogy a modern társadalom talán bizonyos szempontokból kulturálisan homogénebb, mint a premodern, de funkcionálisan komplexebb, amennyiben folyamatosan sajátos szabályrendszerekkel jellemezhető alrendszereket hoz létre (Müller-Funk 2006, 95).

mint a saját logika mentén való, önfenntartó elszakadás minden környezettől, mely egyúttal sajátos észlelési keretben viszonyul működési feltételeihez.

A társadalmat Luhmann a hagyománytól eltérően nem emberek, társas szubjektumok sokaságának, hanem kommunikációs folyamnak tekinti, mely saját logikája szerint zajlik. Egyes területek megértése ennek megfelelően nem más, mint sajátos területlogikájának, önfenntartó rendszerének tisztázása. Megközelítésének előfutárai közé olyan gondolkodók sorolhatók, akik valamely terület logikájának konzekvens kidolgozását tűzték ki célul, ahogy például *A fejedelem* Machiavellije tette a politika területével.

A luhmanni rendszerelmélet jellegzetes vonása, hogy nem csak a társadalmat fogja fel a hagyománytól eltérően, hanem ezzel összefüggésben a szociológia feladatát is. A szociológiát felvilágosodásnak tartja, melyet mindenfajta értékelés nélkül a másodfokú megfigyeléssel (azaz a megfigyelések megfigyelésével) azonosít.⁸⁴³ Luhmann elgondolásában a társadalom egy rendszer, melyet kritikai szándékok nélkül, pusztán analitikusan kell leírni. E célt az indokolja, hogy a tudomány és a társadalomkritika lényegileg különböznek. Szinte provokatív módon hangsúlyozza, hogy a szociológiai leírástól nem várható annak tisztázása, „milyennek kellene lennie tulajdonképpen a társadalomnak. Hiszen ezt voltaképpen túl könnyű is lenne megmondani, egyszerűen kívánságlistákat kell összeállítanunk vagy negatív tapasztalatokat kell törölnünk, hogy eljussunk azokhoz az eredményekhez, amelyekkel a társadalmat, egy emberi vagy bármilyen társadalmat szeretnénk.”⁸⁴⁴

A kérdéskör lényegi részét képezte Habermas és Luhmann nagy vitájának 60-as évek végén, 70-es évek elején, konkrétan azon vitapontként, hogy szociológiát kritikai elméletként vagy rendszerelméletként kell-e művelni? Luhmann úgy érvel, a tudomány sokkal nehezebb, mint a kritika, amit többek között azzal indokol, hogy a tudományos elemzés feladata distanciát teremteni gondolati, nyelvi megszokásainkhoz is. A szociológia így nem a jelenségekre vetett közvetlen pillantás, hanem az első, közvetlen pillantáson túllépő, módszertani hangsúllyal értett „második pillantás tana”. A szociológia így Luhmann felfogásában a „felvilágosodás felvilágosítása” (Aufklärung der Aufklärung).⁸⁴⁵ Luhmann törekvése, hogy a magától értetődőt a magától értetődőségében felmutassa, nem csak szociológiai cél, hanem a filozófia egyik klasszikus vállalkozása is. A szociológia luhmanni felfogásához kapcsolódik társadalomfogalmának deklaráltan „radikálisan antihumánus” jellege is, melynek

⁸⁴³ Luhmann „másodfokú megfigyelésként” értékeli Freud elképzelését az elfojtó, szublimáló tudatról: „Így újrafogalmazhatjuk a politikai gazdaságtan marxi kritikáját és az elfojtó, szublimáló tudat freudi kritikáját. Mindkét esetben megfigyelésről van szó, mely arra specializálódik, hogy megfigyelje, amit a megfigyelő rendszerek nem tudnak megfigyelni” (Luhmann 1988, 299).

⁸⁴⁴ Luhmann 2005, 16.

⁸⁴⁵ Bognár-Karácsony 2013, 9.

kiindulópontja, hogy nem az emberből kell kiindulunk a társadalom megértéséhez. Az egyén, a testi-lelki ember nem több, mint a társadalmi rendszer és alrendszerei környezetének része.⁸⁴⁶

Szociológiafelfogása határozottan nem-normatív, sőt anti-normatív, fő motivációja a kontingencia tematikája, ami Luhmannt mindig is lenyűgözte. Alapmeggyőződése, hogy a társadalmi jelenségek, rendek kontingensek, esetlegesen abban az értelemben, hogy minden lehetne másként is, „sem nem szükségszerű, [...] sem nem lehetetlen”, „úgy, ahogy van (volt, lesz), lehetséges, de másként is lehet”.⁸⁴⁷ Luhmann a kontingencia alapvonásából azt vezeti le, hogy a szociológiának le kell mondania mind kauzális állításokról, mind morális ítéletekről, mert az ezekhez szükséges világos kauzális és felelősségviszonyok nem állapíthatóak meg. Ebből következik jellegzetes érvelésstílusa is, mely szisztematikusan tartózkodik erkölcsi ítéletektől. Elméleti motivációja így alapvetően az analitikus érdeklődés, mely a normalitás látszatát kívánja áttörni, és eltekint a tapasztalatoktól és szokásoktól.⁸⁴⁸ A kontingencia-tézis egyrészt a leleplezés gesztusát hozza magával, amivel párosul a „felvilágosítás” önértelmezése, másrészt a madártávlat perspektívája, mely felülemelkedik a sürgő-forgó szubjektumok emberi világán. Hozzátehetjük mindehhez, hogy Luhmann elmélete nagyon absztrakt, ezért empirikus adatokkal való tesztelése sem könnyű. Ráadásul nem is igényli az empirikus tesztelhetőséget, ő maga nem végez empirikus megfigyeléseket.⁸⁴⁹

Luhmann rendszerelméletét három mérvadó hagyomány felől rekonstruálhatjuk: egyrészt Parsons funkcionalizmusa, másrészt a biológia és filozófiai antropológia, végül Husserl fenomenológiája van rá nagy hatással.⁸⁵⁰ Talcott Parsonsnál folytatott tanulmányokból meríti azt az alapgondolatot, hogy a társadalmi jelenségeket egy nagyobb összességre, egészre nézve betöltött funkciója felől kell értelmeznünk. A kiindulópont tehát mindig egy stabil szerkezetű rend, melynek fennállását bizonyos funkcionális teljesítmények biztosítják. A szociológus feladata pedig abban áll, hogy azonosítsa ezeket a funkcionális teljesítményeket. Luhmann nem ortodox módon viszonyul Parsonshoz, s fő kritikapontja a struktúraleírás primátusára vonatkozik, amit nem tart meggyőzőnek. Pont fordítva, azt javasolja, hogy a funkcióelemzésnek tulajdonítsunk elsőbbséget, és abból kiindulva tárgyaljuk

⁸⁴⁶ Luhmann 1998, 30.

⁸⁴⁷ Luhmann 2009, 123.

⁸⁴⁸ Uo., 131.

⁸⁴⁹ Egyetlen kivétel fogalmazódik meg: „Egyetlen feltevésre nézve veszünk igénybe empirikus evidenciát, mely úgy hangzik, hogy a Földön az evolúció során található biomassa, s éppígy a nyelv létezése óta a kommunikatív események mennyisége növekedett” (Luhmann 1998, 416).

⁸⁵⁰ Joas-Knöbl 2011.

a struktúrát: Parsons „strukturális-funkcionális” megközelítéséből így tervez „funkcionális-strukturális” rendszerelméletet kidolgozni.

Luhmann programja három összefüggő szempontból távolodik el Parsonstól. Először is nem fennálló rendstruktúrákból indul ki, s ennél fogva nem is jelentkezik számára a rend eredetének Parsons számára központi problémája. Ismeretes, hogy a „Hobbes-problémaként” is hivatkozott nehézség abban áll, miként jöhet létre általános haszonelvű cselekvés mellett egyáltalán társadalmi rend, rendezettség. Parsons mérvadó sejtése az, hogy a rend és rendezettség társadalmi normák teljesítményei, miközben a „normális” társadalmi rend sem önmagunk alávételéből és alárendeléséből (ahogy Hobbes képzelte), sem piaci mechanizmusokból (ahogy Locke és Smith képzelték) nem jöhet létre.⁸⁵¹ Parsons ellenpéldája szerint a Hobbes-féle természeti állapot embere kérdezheti ki garantálja, hogy fegyverek leadását mások is megteszik? Parsons következtetése értelmében Hobbes-nál nem csak utilitarista elvek vannak, és így a társadalmi rendezettség, ami tagadhatatlanul fennáll, magyarázatra szorul. Luhmann szakít ezzel a megközelítéssel, s úgy véli, nem kell támaszkodnia értékekre, normákra, melyek összetartanak a társadalmi szerkezetet. Elméleti építkezésében feladja a normatív jelleget, s meggyőződése, hogy a modern társadalomban értékek, normák nem játszanak jelentős szerepet.

A rendszer fogalmát, másodszor, biológiából átvett elképzelés alapján az önfenntartás felől értelmezi. Ahogy organizmusok változó és ellenséges környezetben stabilizálják magukat, úgy szemlélhetjük Luhmann szerint a társadalmi rendszereket a saját környezetükben, azaz a biológiai modellt átvihetjük társadalmi egészekre.⁸⁵² Luhmann az önszerveződés paradigmájához kapcsolódik, mely az 1960-a évektől kezdődően több területen, fizikában, kémiában, biológiában és kibernetikában bontakozik ki. A modell segítségével a szociális rendszerek (soziale Systeme) sajátos önszerveződésformáját akarja kifejteni, és azzal határozza meg a szociális rendszereket, hogy azok csak a kommunikáció médiumában tartják fenn és termelik újra magukat. A huszadik század önszerveződés-elméleteinek leegyszerűsített magvát a „nem triviális, operatív zárt, autópétikus gépezet” képzetével fogalmazhatjuk meg. Ennek megfelelő koncepciók már léteztek a kibernetikában (Heinz von Foerster), a disszipatív struktúrák elméletében (Ilja Prigogine), a szinergetikában,

⁸⁵¹ Locke és Smith felfogásában a kereskedelmi és piaci cselekvőket a haszonelvű cselekvés jellemzi, a csereaktusok „mindenki javára” történnek, és ez teszi lehetővé a tartós társadalmi rendet, azaz a piacot.

⁸⁵² Maturana nem értett egyet ezzel a kiterjesztéssel, mivel szerinte az élőlényekről a szociális rendszerekre való átvitel nem igazolható.

az autokatalitikus hiperciklusok elméletében (Manfred Eigens) és Maturana és Varela autopoézis-elméletében stb.⁸⁵³

Szociális rendszert Luhmann értelmezésében olyan kölcsönösen egymásra vonatkozó cselekvések alkotnak, melyek magukat elhatárolják más cselekvésektől. Minden rendszer, beleértve a szociális rendszereket is, elkülönül környezetétől, ahol a környezet (Umwelt) nem egyszerűen természeti-ökológiai környezet (köznapi értelemben), hanem minden, ami nem a rendszerhez tartozik.⁸⁵⁴

„Szociális rendszerek csak akkor figyelhetők meg empirikusan, ha cselekvési rendszerként gondoljuk el őket. [...] A funkcionális rendszerelmélet [számára] [...] a stabilitás már nem a rendszer voltaképpeni lényegének számít, mely kizár más lehetőségeket; sokkal inkább problémának tekintjük a rendszer stabilizálását, melyet egy változékony, a rendszertől függetlenül változó, kíméletlen környezettel szemben kell megoldani, és ezért nélkülözhetetlenné teszi a folytonos orientálódást más lehetőségek irányában. Így a stabilitást már nem foghatjuk fel változatlan szubsztanciaként, hanem csak rendszer és környezet közti relációnak tekinthetjük, a rendszer struktúrájának és egy változó környezethez viszonyított határának relatív invarianciájaként.”⁸⁵⁵

Luhmann saját funkcionális-strukturalista rendszerelmélete ennél fogva nem magában véve a rendszerre vonatkozik, nem korlátozódik a rendszer, a szervezet belső működésére, hanem a rendszer-környezet kölcsönviszonyára koncentrál.⁸⁵⁶

A Talcott Parsonhoz fűződő termékeny, jóllehet kritikus kapcsolódás mellett Luhmann a filozófiai antropológia sajátosan német hagyományából is merít. A huszadik század első felében filozófiai antropológia néven olyan interdiszciplinárisan inspirált elképzelések jelentek meg, melyek a biológia, az etnológia, a szociológia bevonásával törekedtek az emberi egzisztencia és cselekvés sajátosságait feltárni. A gondolati programhoz fontos előmunkákat nyújtott Herder kifejezésantropológiája a tizennyolcadik század végén, Feuerbach antropológiája, Marx korai filozófiai-antropológiai írásai, a huszadik században pedig Max Scheler, Helmuth Plessner és Arnold Gehlen munkái. Luhmann számára különösen Gehlen gondolatai jelentettek fontos ösztönzést, aki nemzetiszocialista involváltsága miatt rendkívül vitatott szociológiai professzorként működött Speyerben és Aachenben.

⁸⁵³ Ternes 2011, 662. A rendszerelméleti előzményekhez még ld. Karácsony 1995.

⁸⁵⁴ Joas-Knöbl 2011, 356-7.

⁸⁵⁵ Luhmann 1970, 39.

⁸⁵⁶ A Luhmann által használt német „Organismus” és „Organisation” kifejezések különbségét nem lehet visszaadni magyarul, mivel mindkettőnek a „szervezet” felel meg.

Gehlen 1940-es főműve *Az ember. Természete és helye a világban*⁸⁵⁷ a filozófiai antropológia egyik nagy, fentebb már említett koncepcióját eleveníti fel az emberről mint hiánylényről (Mängelwesen). Ellentétben az állatokkal, az embert nem rögzítik és határozzák meg viselkedésében ösztönei. Míg az állat ösztönei révén az inger által kiváltott, előre programozott, közvetlen választ ad az adott helyzetre, addig az emberből hiányoznak ilyen viselkedésirányító ösztönök. Az ösztönszegénység ugyanakkor „világra nyitottság”-ot (Scheler) jelent, ami legalább annyira esélyeket is magába foglal.⁸⁵⁸ Az emberi viselkedés ösztönöktől való eloldódása lehetővé teszi a aktív, átfogó cselekvést és tanulást. Az ebből eredő meghatározatlanság kényszeríti az a embert, hogy „rögzítse” magát, értelmével, másokkal együttműködve alakítsa ki világát.

Az ösztönök szegényessége Gehlen elgondolásában kiváltja a viselkedés stabilizálásának igényét, és ebben játszanak döntő szerepet a szokások és rutinok. Mivel „a világgal szembeni nyitottság [...] alapján véve megterhelést jelent”,⁸⁵⁹ ezért folyamatosan tehermentesítésre van szükség, ami kézenfekvően nyúl vissza korábbi tanulási folyamatokra. A tehermentesítés elve Gehlen intézményelméletének alapgondolata, s ez gyakorol Luhmannra is döntő hatást: az intézmények, tradíciók is tehermentesítenek, ahogy az egyéni rutinok és szokások. Tradíciók és intézmények, írja egy helyen

„azok a formák, melyeket egy természete szerint veszélyeztetett és instabil, érzelmileg túlterhelt lény talál, hogy kölcsönösen a másikat és önmagát elviselje, valami, amire az ember magában és a másokban számíthat és támaszkodhat. Egyrésről ezekben az intézményekben közösen fogják fel és követik az élet céljait, másrésről bennük az emberek a cselekvés végérvényes meghatározottságai felé orientálódnak, azzal a rendkívüli nyereséggel, hogy a belső élet is stabilizálódik úgy, hogy nem kell minden alkalommal érzelmileg belebonyolódniuk vagy alapvető döntéseket kikényszeríteniük magukból”.⁸⁶⁰

Az intézmények és hagyományok ilyen értelmezése könnyen vezethet konzervatív következtetésekhez, ahogy Gehlen esetében ez meg is történik. Gehlen rokonszenvezett az erős állam gondolatával, s a Harmadik Birodalom szimpatizánsa lett, majd a német konzervatív kultúrkritika vezéralakja a II. világháború után.

Luhmann számára mindenekelőtt a tehermentesítés gehleni koncepciója érdekes, mégpedig átültetve a rendszerelméletre. A komplexitás redukciója (Reduktion der Komplexität) híres formulájával Parsons meghaladását készíti elő. Utóbbinál ugyanis

⁸⁵⁷ Gehlen 1976.

⁸⁵⁸ Gehlen 1976, 45-6.

⁸⁵⁹ Uo., 47.

⁸⁶⁰ Gehlen 1968, 71.

megválaszolatlan marad a kérdés, hogy mi a struktúráképződés funkciója, hogy mi a rendszerek és struktúrák funkciója? Luhmann a hiányzó választ a komplexitás redukciójában találja meg: az intézmények, stabil struktúrák rögzítenek interakciós formákat, lehatárolják a résztvevők cselekvési lehetőségeit, csökkentik azok elvileg végtelen számát, és ezzel alakítják ki az emberek rendezett együttműködését: „A teljesítmény fokozása [...] az emberi megélés megváltoztathatatlanul csekély figyelemterjedelmére tekintettel csak a rendszerképzések révén történhet, melyek biztosítják, hogy az információfeldolgozások egy értelmes összefüggésben zajlanak le”.⁸⁶¹ A szociális és másféle rendszerek egyszerűsítik a magában véve végtelenül bonyolult környezetet, hiszen lehatároltabb cselekvési lehetőségeket alakítanak ki. A rendszerképződés eközben egyrészt lehatárolódás a környezettől, beleértve más rendszerektől való lehatárolódást is, másrészt belső struktúrák kiépülése.

Végül fontos megemlíteni Edmund Husserl hatását Luhmannra, melynek egyik tényezője módszertani. Luhmann úgy véli, hogy a mód, ahogy ő valószínűtlennek nyilvánítja a normálist és a normalitást – amit fentebb idéztünk –, párhuzamba állítható Husserl gondolati lépésével, a természetes beállítódás „generáltézisének” felfüggesztésével:

„Mindenekelőtt egy analitikus érdeklődésről van szó: a normalitás látszatát kell áttörni, el kell tekinteni tapasztalatoktól és szokásoktól, és ebben az értelemben (itt nem transzcendentális elméletként véve) fenomenológiai redukcióról van szó. – A módszertani recept erre így hangzik: olyan elméleteket keressünk, melyek a normálist valószínűtlenként tudják megmagyarázni.”.⁸⁶²

Jelen összefüggésben eltekinthetünk annak tárgyalásától, hogy Luhmann félreérti Husserl gondolatának értelmét. Husserl ugyanis a hétköznapi gondolkodást nem valószínűtlennek akarja nyilvánítani, hanem az annak alapjául szolgáló magától értetődőséget kívánja témává tenni, és filozófiailag vizsgálni.

Husserl hatásának másik fő szála Luhmann gondolkodásában az intencionalitás egyik aspektusából adódik. Az intencionalitás gondolatából kimetszi azt a mozzanatot, hogy a tudat intencionális irányulása tárgyára kikerülhetetlenül azt jelenti, hogy a tudat a világ egy részletére irányul, s egyúttal a világ többi részétől való eltekint. Ezt a gondolatot is a rendszerelmélet keretében fogalmazza meg: a rendszerek kvázi-szubjektumok gyanánt fókuszálnak bizonyos mozzanatokra, és egyúttal sok minden mástól eltekinenek. Luhmann tehát az foglalkoztatja Husserl fenomenológiája kapcsán, hogy a világ összetettségéhez és

⁸⁶¹ Luhmann 1970, 77. „Az intézmények időbelileg, tartalmilag és társadalmilag általánosított viselkedésvárások, és mint ilyenek a szociális rendszerek struktúráját alkotják” (Luhmann 1974, 13).

⁸⁶² Luhmann 2009, 131.

komplexitásához hogyan tudnak viszonyulni szociális rendszerek. A világ elvileg végtelen komplexitása feldolgozhatatlan bármely rendszer számára, ezért annak csökkentése elengedhetetlen. Ennélfogva a rendszerek lényegi funkciója, hogy egy meghatározott horizonthoz, a világ komplexitásának meghatározott szeletéhez fordulnak, és ezáltal formálódik meg, minek van „értelme” az adott rendszerben. Luhmann elméletében a társadalmi rendszerek korlátozottan és szelektív módon észlelik a környező világot, és működésük csak akkor érthető, ha ezt a sajátos világészlelést és a hozzá kapcsolódó értelemképzést tekintetbe vesszük.

A három elméleti hagyomány mellett Luhmann elméleti alakulásának bizonyos előzményei már megjelennek első vizsgálódásaiban, melyek szervezetszociológiai kérdésekre irányulnak a hatvanas évektől kezdődően.⁸⁶³ E munkák alapmotívuma a hagyományos szervezetszociológia bírálata (Max Weber, Robert Michels), mely a szervezeteket az uralom-engedelmesség, cél-eszköz kategóriáival törekszik leírni. A hagyományos megközelítésben a bürokráciákat bizonyos célok teljesítésére programozott kvázi-gépeknek tekintik, melyek hierarchikus renddel bírnak. Luhmann kritikája arra irányul, hogy a szervezetek nem írhatók le így, mivel informális viszonyok, információáramlás, alá-fölrendeltségi relációk nem mutatkoznak meg egy ilyen fogalmi keretben. Luhmann túllép a hagyományos megközelítés korrekciójánál, és azt a tézist dolgozza ki, hogy a rögzített szervezeti célok nem játszanak döntő szerepet. Az emberek azért alkotnak szervezeteket, hogy szükségleteket elégítsenek ki és problémákat oldjanak meg. Az egyesülés elméleti célja megfogalmazható ezzel, de az együttműködés során fellépő nehézségek és igények gyakran nem illeszthetők bele az alapítás szerkezetébe, még módosítások árán sem.⁸⁶⁴ Luhmann arra a következtetésre jut, hogy a szervezet fennmaradásához több kell, mint a kialakításakor definiált cél teljesítése. A szervezet alegységei is többet hajtanak végre, mint a részcélokat, és az alegységekre osztlás sem vezethető le az eredeti célból, mert az alkalmazkodásképtelenséghez vezetne.⁸⁶⁵

A szervezetszociológiai vizsgálatok eredménye tehát az a belátás, hogy a rendszerek multifunkcionálisak, s ez a rendszerelmélet irányába inspirálja Luhmannt, amit kiegészít a

⁸⁶³ Luhmann 1964, Luhmann 1969.

⁸⁶⁴ Luhmann 1964, 27.

⁸⁶⁵ „Először is nem lehet minden, a rendszer számára szükségszerű teljesítményt egyetlen vagy akár több, ellentmondásmentesen összefüggő rendszercélra vonatkoztatni. Ez előfeltételezne egy tökéletesen elrendezett, stabil környezetet, mely a rendszert a célja kedvéért fenntartja. Mivel ez az előfeltevés sosem teljesülhet tökéletesen, ezért minden rendszernek célja mellett további önfenntartási stratégiákat kell kifejlesztenie. Csak ahol léteznek ilyen önfenntartási mechanizmusok, ott van értelme rendszerről beszélni. Másodszor a konkrét cselekedetek sosem vonatkoztathatók kizárólag egyetlen célra. Ez azt jelentené, hogy mellékkövetkezményeit figyelmen kívül hagynánk. A cselekedeteknek mindig sokféle következménye van, melyek különböző rendszerproblémákat hol kedvezően, hol hátrányosan érintenek. Minden tényleges cselekvés, egy rendszer minden részstruktúrája ebben az értelemben multifunkcionális” (uo., 75-6).

teleologikus cselekvésmodell kritikája.⁸⁶⁶ A kritika arra irányul, hogy a cselekvés nem célirányos folyamat, és hogy a cselekvők célokra, értékekre hivatkozása félrevezető. Luhmann felvetése, hogy az állandó hivatkozás célokra, értékekre alapján véve a komplexitás redukcióját szolgálják, amire az emberi megismerőképesség sajátos korlátozottsága miatt van szükség:

„a komplexitásra való emberi potenciál, az összetett tényállások megragadásának és feldolgozásának képessége súlypontját tekintve tudatalatti észlelési folyamatokban van, ellenben a magasabb, tudatos szelektáláson alapuló gondolati teljesítmények csak nagyon kevés változót képesek egyidejűleg átlátni. [...] Ugyanezen okból veszíti el az ember gyorsan az áttekintést kauzális összefüggésekről, ha több, egymáshoz kapcsolt kauzális tényezőt egyidejűleg kell kezelnie”.⁸⁶⁷

Luhmann számára ebből az fontos, hogy az ok-okozati viszonyokra vonatkozó feltevések funkciója, ahogy az értékeké is, a komplexitás csökkentése, a szimplifikáció. A szociológia megközelítésében ezért nem a kauzális viszonyok keresése a döntő, s ez a felvetés is a rendszerelmélethez való átmenetet ösztönzi.

Luhmann ezen a ponton szakít a késői Parsons rendszerelméletében még fellelhető normatív mozzanattal. Míg Parsons úgy látja, a társadalmak integrációját végső soron értékek és a „látens struktúrafenntartás” biztosítja, addig Luhmann elveti egy átfogó, integráló rendszer vagy értékészlet feltevését, és a modern társadalmakat funkcionálisan differenciáltak tekinti, ahol az átható, alapvető felosztottság miatt az egyes funkcióterületek (tudomány, gazdaság, politika stb) kizárólag saját logikájukat követik. A rendezőelvekre, normákra, társadalmi kohéziót jelentő értékekre való hivatkozás valójában csak tehermentesítés a komplexitás redukciója érdekében. A gondolattal Luhmann elutasít minden normatív igényt, és csak az alrendszerek logikáját tartja meg, melyek sajátos eljárásaik révén döntenek stabilitásukról és dinamikájukról. A rendszerelmélet további kidolgozásában elsősorban a környezetfüggetlenség és az öndinamika szempontjait radikalizálja.

A rendszerelmélet kiépítése a 70-es, 80-as évekre tehető, mégpedig megtartva a jog-, szervezet-, igazgatásszociológiai súlypontot. A *Szociális rendszerek* (Soziale Systeme) címmel 1984-ben megjelent munka összefoglalása, és egyben radikalizálása a rendszerelméletnek. Luhmann önértelmezése szerint elméleti főműve a rendszerelmélet paradigmaváltása, ugyanakkor vélhetően egyfajta válasz is Habermas *A kommunikatív cselekvés elmélete* című, 1981-es nagy hatású művére. A *Szociális rendszerek*, mely az 1997-

⁸⁶⁶ Luhmann 1968, 18ff.

⁸⁶⁷ Uo., 31-2.

ben megjelenő *A társadalom társadalma* című hatalmas munkáig Luhmann főművének számított, valójában nem jelent teoretikus fordulatot, inkább csak felerősíti a rendszerelméleti szemléletet. Két fő ponton érhető tetten a radikalizálás, egyrészt a rendszer realizztikus értelmezésében, másrészt az önreferenciális rendszerek elképzelésének kidolgozásában.

A rendszerek realizztikus értelmezése Talcott Parsonsszal szembeállítva jelentős, aki a rendszer fogalmát a valóság jobb megértéséhez hasznos analitikus eszköznek tartotta. Luhmann ezzel szemben a társadalmi jelenségeket ténylegesen rendszereknek tekinti, ahogy az első fejezet nyitó mondatai megfogalmazzák:

„A következő megfontolások abból indulnak ki, hogy rendszerek vannak. Ilyenformán vizsgálódásaink nem ismeretelméleti kételkedéssel kezdődnek, ugyanakkor nem is kapcsolódnak a rendszerelmélet „legfeljebb analitikus relevanciájához” visszavonuló állásponthoz. [...] A rendszerfogalom valami olyasmit jelöl meg, ami valóban rendszer, és ezáltal készen áll arra, hogy a kijelentései igazolásának felelősségét a valóságon mérje le.”⁸⁶⁸

Amennyire alapvető a rendszer fogalma, annyira nem világos, mi lenne lényegi ismertetőjegye vagy kritériuma. Mindenesetre Luhmann saját elgondolását egy teljesen átfogó elméletnek tartja, egy „szuperelméletnek”, mely „univerzalisztikus igényű [...] (ez azt jelenti: önmagát és ellenfeleit bevonja önmagába)”.⁸⁶⁹ A rendszerek leírásának három paradigmáját különbözteti meg általános rendszerelméleti értelemben. Egyrészt rendszerként tekinthetjük a részekből összeálló egészt, aminek a társadalom tagjainak összességeként való felfogása felel meg. Ez a koncepció Luhmann szerint elégtelen, mert a társadalom emergens rend, azaz olyan tulajdonságokat mutat, melyek csak az egész, az összesség szintjén jelentkeznek, de az izolált elemek felől érthetetlenek maradnak. Másrészt beszélhetünk a rendszer-környezet paradigmáról, melyhez maga Luhmann korai elképzelései is tartoznak, s itt az egyes társadalomterületeket differenciálódott részrendszereknek tekintjük, melyek környezeti input-okra output-okat adnak. Az elképzelésben „nyitott rendszerek” és a környezet között cserefolyamatok zajlanak. Luhmann e paradigma fő nehézségének azt látja, hogy nehéz a rendszerek differenciálódását megmagyarázni. Végül a harmadik paradigma az önreferenciális rendszerek koncepciója, melyben a rendszerek operatív zártság révén differenciálódnak.

⁸⁶⁸ Luhmann 2009, 27 (a szöveg fordítását a továbbiakban jelzés nélkül helyenként módosítom). Ld. még: „A rendszerfogalom (az általunk használt értelemben) mindig reális tényállást jelöl meg. 'Rendszer'-en tehát soha sem csak analitikus rendszert értünk, pusztá gondolati konstrukciót, pusztá modellt.” (Luhmann 2009, 468). A gondolattal kapcsolatban megfogalmazták, hogy ezzel Luhmann valójában ontologizálta a rendszerfogalmat, ami nem fér össze ismeretelméleti konstruktivizmusával (Balogh-Karácsony 2000, 298).

⁸⁶⁹ Luhmann 2009, 18.

A *Szociális rendszerek* másik jelentős újdonsága az önreferenciális rendszerek gondolata, mellyel Luhmann új alapokat is keres elképzelése számára. A gondolatot az eleven organizmusok elmélete inspirálja, és kiindulópontja az a feltevés, hogy azokat jobban megérthetjük, ha *operacionális zártságukból* (operative Schließung), nem pedig a környezettel való kapcsolatukból és kölcsönhatásukból indulunk ki. Organizmusok lehetnek fizikailag nyitottak, vehetnek fel és adhatnak le anyagokat környezetükben, az anyagok feldolgozása és az információk áramlása mégis tisztán rendszerimmanens logika szerint, és nem a környezettől függően megy végbe. Másként fogalmazva, ami az operatív zártság értelmében a rendszerben történik, az elemeinek kizárólag a rendszer által meghatározott reprodukciója. Az operatív zárttság másik fontos aspektusa az elhatárolódás a környezettől (Ausdifferenzierung), azaz olyan határ kiépítése mindazzal szemben, ami nem tartozik a rendszerhez, mely meggátolja a környezet meghatározó befolyását a rendszer állapotaira. A rendszer alapja ennyiben az elhatárolódás a környezettől. Az önreferenciális jelleg tehát nem egy szubjektum reflexióját vagy reflexivitását jelenti, hanem az operatív önmagára vonatkozást.

Luhmann fő hivatkozási pontja az önreferenciális rendszerek elképzelésében az autopoézis elmélete, melyet a chilei Humberto R. Maturana és Francisco J. Varela dolgoznak ki. Maturana az autopoézis elképzelését élőlények sajátos szerveződésformájának leírására dolgozza ki, s definíciója értelmében egy eleven rendszert az jellemez, hogy saját műveleteit csak éppen e műveletek hálózata hozza létre. Az eleven rendszer egysége ennek megfelelően nem más, mint elemek és műveletek ilyen belső reprodukciójának hálózata. A rendszer továbbá folyamatosan saját állapotaira reagál, létrehozza saját elemeit és struktúráit, és ezen túlmenően műveletek szintjén autonóm.⁸⁷⁰ Maturana és Varela neurofiziológiai kutatásainak meglepő felfedezése, hogy nincs egyértelmű kapcsolat a szaruhártya mögötti szemsejtek és a fény fizikai tulajdonságai között, azaz nincs világos kauzális kapcsolat fényforrás és idegrendszer között. Maturana és Varela azt a következtetést vonja le, hogy az idegrendszer zárt rendszer, mely nem egyszerűen leképezi a környezetét, hanem saját működési logikája révén konstruál egy saját világot. A gondolat általánosítása szerint az eleven organizmusok önmegalkotó és csak önmagukra vonatkozó rendszerek, avagy a híressé vált kifejezéssel „autopoietikus rendszerek”. A zártságukban autonóm organizmusok kapcsolatba lépnek a

⁸⁷⁰ Maturana a következő meghatározást adja az autopoietikus rendszerek osztályáról: „Ezen osztály minden eleme dinamikus rendszer, amely mint folyamatok hálózata meghatározza saját alkotórészeinek létrehozását; ezek az alkotórészek egyrészt kölcsönhatásaik révén éppen annak a létrehozási folyamathálónak az állandó megteremtésére és megvalósítására hatnak vissza, amely létrehozza őket; másrészt az alkotórészek létrehozását célzó folyamatok hálózatát egységként teremtik meg egy olyan térben, amelyet azáltal határoznak meg, hogy megvalósítják határaikat” (idézi Staubmann 2004, 228).

környezettel („strukturális illeszkedés/kapcsolódás” (Kopplung)), és a kívülről kapott ingereket saját logikájuk és érdekeik szerint dolgozzák fel, illetve reagálnak azokra (ez felel meg a világra és környezetre nyitottság Gehlen-féle gondolatának).

Luhmann a biológiai elképzelést alkalmazza szociális rendszerekre (Maturana és Varela szkeptikusak), és megfogalmazza az „autopoietikus fordulat” alaptézisét: a pszichológiai és szociális rendszerek autopoietikus rendszerek. A gondolatot tekinthetjük a funkcionalizmus radikalizálásának, mivel a társadalmi alrendszerekre úgy tekintünk, mint amelyek csak saját logikájukat követik, csak saját kódjuk, sajátos programjuk szerint működnek. Luhmann egyúttal ki is emeli a biológiai keretből az elképzelést, mivel a különböző rendszerfajtákat sajátos műveleteikre vonatkoztatja.⁸⁷¹ „Autopoietikusnak olyan rendszereket akarunk nevezni, melyek alkotóelemeiket maguk termelik és újratermelik. Mindent, amit ilyen rendszerek egységként használnak, elemeiket, folyamataikat, struktúráikat és önmagukat a rendszerben eleve éppen ilyen egységek határozzák meg”.⁸⁷²

A modern társadalmat Luhmann, Max Weber nyomán, számos funkciórendszer (tudomány, politika, gazdaság, jog, művészet, vallás) elkülönülő aggregátumaként határozza meg. Az egyes funkciórendszerek sajátos kommunikációs módot alakítanak ki, melyek csak az adott alrendszerben lépnek fel. Ezeket a funkciórendszereket Luhmann szintén autopoietikus rendszereknek tartja, mivel önmagukat újrateremtik, környezetükkel szembeni határaikat sajátos műveletekkel határozzák meg, melyek a rendszer részeként saját műveleteire és állapotaira vonatkoznak.

Az önreferenciális rendszerek gondolata egyúttal az az elméleti támpont, melyre építve Luhmann a szubjektum fogalmára építő szociológiai és filozófiai hagyománytól eltávolodik. A társadalmi történések meggyőződése szerint nem vezethetők vissza az érintett egyének tudatos viszonyulására, s ezzel Luhmann a „szociológia számára vélhetően legfájdalmasabb módon” lemond „a cselekvésfogalom *kategoriális* [...] alkalmazásáról, mely szokásos értelmezés szerint egy értelemadó szubjektumra utal”.⁸⁷³ Reese-Schäfer felhívja a figyelmet arra, hogy Luhmann metodológiai, és nem normatív antihumanizmust dolgoz ki, melynek alapja a megismerés kikerülhetetlen vakfoltjainak gondolata.⁸⁷⁴ Ahogy egy interjúban fogalmaz, „a szubjektum a rendszerelmélet általi elutasítása szorosan összefügg azzal a

⁸⁷¹ „[S]zükségük van arra, hogy definiálják sajátos működési módjukat, vagy hogy reflexió révén meghatározzák identitásukat, hogy szabályozni tudják azt, mely értelemegységek teszik bensőleg lehetővé a rendszer önreprodukcióját, s ezért mindig újra reprodukálni kell őket.” (Luhmann 2009, 51).

⁸⁷² Luhmann 1995, 56.

⁸⁷³ Luhmann 2001, 139f.

⁸⁷⁴ Luhmann antihumanizmusához ld. Karácsony 2013.

gondolattal, hogy a világ nem olyasmi, amit egyetlen pontból leírhatnánk”.⁸⁷⁵ Mindez nem változtat azon, hogy a cselekvés fogalmának egyfajta destrukcióját látjuk a német szociológusnál, mivel nézete szerint a cselekvésekről való beszéd valójában csak konstrukció, tulajdonítás, mely során az egyének (azaz a pszichikai rendszerek) azért beszélnek cselekvésről, hogy a komplexitást redukálják:

„A cselekvéseket tulajdonítási folyamatok konstituálják. Ezek annak köszönhetően valósulnak meg, hogy a szelekciók, bármilyen okokból, bármilyen kontextusban és bármilyen szemantikák segítségével („szándék”, „motívum”, „érdek”) rendelhetők a rendszerekhez. Az, hogy ez a cselekvésfogalom nem szolgál a cselekvés megfelelő oksági magyarázatával, már abból is nyilvánvalóan következik, hogy ez a fogalom a pszichikait figyelmen kívül hagyja”.⁸⁷⁶

A rendszerek általános elméletén belül szociális rendszerek négy fajtáját különböztethetjük meg. Elsőként az interakciórendszerek határát a jelenlét és távollét határozza meg. Másodszor a szervezetrendszerek tagjai döntései révén reprodukálják magukat, miközben a kívülállók megnyilvánulásai a környezet részét képezik. A társadalom rendszere (Gesellschaftssystem) képezi a legtágabb szociális rendszert, melynek határa mindent, ami a szocialitáshoz tartozik, magában foglal. Végül a társadalmi mozgalmak a híveik tiltakozása által termelik újra magukat.⁸⁷⁷

Luhmann szerint minden funkcionális alrendszerhez hozzárendelhető egy alapvető ellentétpár, mely az adott rendszer, mondjuk így, érzékenységi irányultságát megadja. A rendszer észlelési képességei, irritálhatósága erre az ellentétpárra vonatkozik. Az adott rendszer sajátos közegét, médiumát bináris kódok alkotják, melyek megfelelő program segítségével töltik be sajátos funkciójukat. A kódokat tekinthetjük a funkcionális alrendszerek sajátos „nyelvének” abban az értelemben, hogy az alrendszer – mondjuk a gazdaság – azt „érti”, ami ezen a nyelven szól. Így például a gazdaság bináris kódja a birtokolás vs. nem-birtoklás, programja a szűkösség-ár, médiuma a pénz-tulajdon-hatalom, funkciója pedig a materiális reprodukció.⁸⁷⁸ A gazdaság rendszerébe az tud belépni, ami ezekre a szempontokra lefordítható. Döntő Luhmann elgondolásában, hogy az önreferenciális alrendszerekben csak az jelenhet meg, csak azzal tudnak foglalkozni, ami saját kódjukra lefordítható. A környezettel szembeni elhatárolódást az alkotja, hogy a rendszer csak a kódjára lefordított mozzanatokat képes tudomásul venni.

⁸⁷⁵ Reese-Schäfer 1999, 62.

⁸⁷⁶ Luhmann 2009, 183.

⁸⁷⁷ Uo., 16.

⁸⁷⁸ Reese-Schäfer 1999, 186.

A gondolatból fontos következmény adódik a rendszer és környezete viszonyára nézve. Az autopoietikus rendszerek ugyanis kívülről irányíthatatlanok, legfeljebb csak ingerelhetők. Ez a gondolaton alapul Luhmann sokszor gúnyosan megfogalmazott, alapvető irányításesszimizmusa:

„Ahogy a hopi-indiánoknál az esőtánc, úgy tűnik, fontos szerepet tölt be a gazdaság ösztönzéséről, Németország helyzetének biztosításáról, munkahelyek teremtéséről való beszéd; legalábbis azt a szerepet, hogy olyan benyomást kelt, valamit csinálnak, és nem egyszerűen csak kívárlják, hogy a dolgok maguktól változzanak”.⁸⁷⁹

Luhmann egyik kedvenc hivatkozása egy korábbi liberális gazdasági miniszter mondását idézi: „A gazdaságot a gazdaságban csinálják!” Álláspontja szerint minden tervezés, irányítási szándék félreérti a rendszerek működését, mivel a rendszerek és alrendszerek alakulnak, fejlődnek, de nem tervezhetők.

A szociális rendszer tehát nem szilárd, tárgyi egységek vagy struktúrák révén definiálható, hanem az értelem állandó újratermelése révén, mely az alrendszer megfelelő kódja által történik. A tudományban az igaz-hamis kódja alapján termelődik értelem. Luhmann szemében viszont a tudományt nem határozhatjuk meg az emberek révén, mert ők túlmutatnak tudományos tevékenységükön, amennyiben többek között politikai, művészi stb. tevékenységük és dimenziójuk is van vagy lehet. Hasonlóképpen a cselekedeteknek is több lehetséges kontextusuk van, s ezért Luhmann azt javasolja, hogy a rendszerek vizsgálatában egyedül az adott rendszerre jellemző bináris kódot vegyük figyelembe, ami alapján az értelem termelődik:

„Emberek nem tudunk funkciórendszerekhez oly módon hozzárendelni, hogy közülük mindenki csak egy rendszerhez tartozik hozzá, tehát csak a jogban, de a gazdaságban nem, csak a politikában, de a képzési rendszerben nem vesz részt. Ez végül ahhoz a következtetéshez vezet, hogy már nem állíthatjuk, a társadalom emberekből áll; mivel az embereket már nyilvánvalóan nem lehet egyik részrendszerben sem, tehát a társadalomban sem elhelyezni”.⁸⁸⁰

A rendszer eddig kifejtett mozzanatait ki kell egészíteni egy további lényeges vonással. A szociális rendszerek Luhmann elméletében értelemrendszerek (Sinnsysteme), értelmet generáló és feldolgozó rendszerek. A rendszer keletkezése és stabilizálódása megköveteli, hogy az alternatív megvalósulási lehetőségek kizártak legyenek. Ahogy korábban említettük, Luhmann általános megközelítése a kontingencia felmutatásában áll:

⁸⁷⁹ Luhmann 2002, 113.

⁸⁸⁰ Luhmann 1998, 744.

meg kell mutatni, miért éppen az adott megvalósult lehetőség vált valóra, és nem más. Az értelemrendszerek keletkezése nem más, mint a kizárás regisztrálása.

Minden szociális rendszer értelemrendszer, de nem minden értelemrendszer szociális, ahogy például a pszichikai rendszerek. Az értelem sajátos fogalma a szociális rendszerben a kommunikáció hasonlóképpen sajátos fogalmához vezet. A kommunikáció ugyanis Luhmann szociális rendszerekről alkotott fogalmának az alapzata: csak szociális rendszerek reprodukálják magukat kommunikáció révén, és a szociális rendszerek alakulása nem más, mint kommunikáció folyamata. Ez a gondolat voltaképpen a hagyományos „szubjektum” fogalmával való szakításként azt is jelenti, hogy a társadalom Luhmann szemében nem emberekből vagy cselekedeteiből épül fel, hanem „kommunikációk”-ból: „Az elemi, a szociálist különös valóságként konstituáló folyamat egy kommunikációs folyamat”.⁸⁸¹ Felfogásában a kommunikációk a szociális rendszer elemi egységei, melyekben értelem termelődik és értelemre vonatkoznak. Meglepő tézise értelmében az ember nem része a társadalom rendszerének, mivel nem emberek, hanem kommunikációk kommunikálnak. Rögtön hozzá kell tennünk, hogy ebben az elméletben a kommunikáció kifejezés nagyon sajátos értelemben szerepel, melyet talán onnan érdemes megközelíteni, hogy Luhmann olyan jelenséget keres, mely önreprodukcióra képes és a társadalom lényegi mozzanatának lehet tekinteni. Ez azt jelenti, hogy

„a szociális rendszerekben, amelyek kommunikáció révén alakulnak ki, csak kommunikáció áll rendelkezésre az elemek felbontásának eszközeként. Az ember elemezheti az kijelentéseket úgy, hogy végigköveti azokat időbeli, tárgyi és szociális értelmi viszonyaikban, képezhet mindig kisebb értelemegységeket részletekbe menően, egészen a belső horizont végtelen mélységéig lehatolva – de mindezeket csak kommunikáción keresztül teheti, azaz sok időráfordítással és szociálisan nagyon igényes módon. A szociális rendszernek semmilyen más tagolási mód nem áll rendelkezésre; nem mehet vissza sem kémiai, sem neurofiziológiai, sem pedig mentális folyamatokra (noha mindezek léteznek és közrehatnak)”.⁸⁸²

A kommunikáción Luhmann tehát nem azt érti, hogy valaki valakivel valamit közöl. A szokatlan fogalomhasználatot megvilágítja, ha figyelembe vesszük a kommunikáció „valószínűtlenségét” mint kiindulópontot. Alapjában véve a kommunikáció bekövetkezésének feltételeit keresi, s eközben kommunikáció műveletén három szelekció, az információ, a közlés és a megértés együttesét érti. Az információ az a tartalom, az a valami, amiről szó van, s az információ szelektivitása azt jelenti, hogy a tárgyi vonatkozás révén más lehetőségek

⁸⁸¹ Luhmann 2009, 155.

⁸⁸² Luhmann 2009, 181.

háttérbe szorulnak. A közlés mozzanata a kommunikáció közlési viselkedésként való felismerhetőségét érinti, s ennek alapján ismerhető fel, hogy nem egy tetszőleges viselkedés zajlik le. Végül a megértés pusztán a közlés és információ különbségének megfigyelése. Luhmann nem teszi hozzá, de mindez még nem garantál viselkedést befolyásoló elfogadást (a „dohányzás káros” közlés megértése még nem jelenti, hogy nem fogok dohányozni).⁸⁸³

A kommunikáció fogalma szorosan összefügg az értelem sajátos luhmann-i fogalmával. A kommunikációk ugyan rá vannak utalva emberi tudatra, de a tudatok nem tudnak egymásba nézni, ezért kommunikáció mindig csak valami kommunikáltra tud vonatkozni. Másként szólva, Luhmann nem a szubjektív oldalt, hanem az interszubjektív, objektivált tartalmat akarja hangsúlyozni. Az értelem Luhmann számára univerzális médium,⁸⁸⁴ mivel nincs olyan kommunikáció vagy tudataktus, mely ne értelmet dolgozna fel. A pszichikai és szociális rendszerek ily módon az „értelem” közegeiben működnek.⁸⁸⁵

Luhmann Parsons nyomán kitágított kommunikációfogalmat használ, melyet „szimbolikusan általánosított kommunikációmédiumok” elméleteként dolgoz ki. Ilyen médiumokat, közegeket képeznek az igazság, a szerelem, a hatalom, a pénz stb.: „Az értelem révén válik lehetségessé a pszichikai és szociális rendszerképződések interpenetrációja autopoiesziszük megőrzése mellett. Az értelem teszi lehetővé a tudat számára önmaga megértését és további megteremtését a kommunikációban, s egyúttal azt is, hogy a kommunikációt vissza lehessen vonatkoztatni a résztvevők tudatára. Az értelem fogalma ezáltal felváltja az *animal sociale* fogalmát”.⁸⁸⁶ Az értelem sajátos fogalma Luhmann számára két aspektusból fontos: egyrészt, az iménti idézet értelmében, leírja a pszichikai és a szociális rendszerek kölcsönös egymásra hatását. Másrészt biztosítja azt a lehetőséget, hogy kommunikációfolyamatok magukban véve vizsgáljunk. Funkcionálisan felfogva, az „értelem” az emberi megélés rendezési formája, melynek jellemzője, hogy túl sokféle az, ami lehetséges. Ebből következően kell, hogy strukturálja egy program a kiválasztás szabályozását, és ez nem más, mint az „értelem”.

Az értelem Luhmann-féle felfogását megvilágítja, ha figyelembe vesszük, hogy olyan elméletet akar kidolgozni, mely „a normálist valószínűtlennek állítja be”, s ennek megfelelően a folytonosan végbemenő kommunikációt is valószínűtlenként írja le.⁸⁸⁷ A *kommunikáció valószínűtlensége* című tanulmányában Luhmann három valószínűtlenség-szempontra nevez

⁸⁸³ Staubmann 2004, 231f.

⁸⁸⁴ Luhmann 1998, 51.

⁸⁸⁵ „Az értelem sajátos rendszerek – nevezetesen a tudat és a társadalmi rendszer – működésmódja, és ezeken a rendszereken kívül [...] nem fordul elő” (Luhmann 1992, 306).

⁸⁸⁶ Luhmann 2009, 239.

⁸⁸⁷ Uo., 131.

meg. Először is „valószínűtlen, hogy valaki egyáltalán megérti, amit a másik gondol [meint]”. Másodszor valószínűtlen, hogy egy kommunikáció több személyt elér, mint ahányan jelen vannak az adott szituációban. Végül harmadszor valószínűtlen a siker, mivel megértés és elérés ellenére sem biztos, hogy a kommunikációt „el is fogadják”.⁸⁸⁸ Médiumoknak, közegeknek Luhmann azokat az instanciákat nevezi, melyek feladata pontosan abban áll, hogy „valószínűtlent valószínűvé alakítsanak át”,⁸⁸⁹ azaz elsősorban kommunikációs médiumokról van szó Luhmann elméletének összefüggésében. A három Luhmann által kiemelten leírt kommunikációs médium megfelel a három valószínűtlenségnek: nyelv – terjesztő médiumok (Verbreitungsmedien) (írás, könyv) – szimbolikusan generalizált kommunikációs médiumok (néhol „sikermédiumok”-nak nevezi őket). E három médium egymásra vonatkozik, amennyiben kölcsönösen lehetővé teszik és korlátozzák, valamint problémákkal terhelik egymást.⁸⁹⁰

A művészet autopoietikus rendszere Luhmann saját bevallása szerint nem érdekli különösebben, csak általános érvényre igényt tartó elméletéből következően nem tekinthet el attól, hogy létezik művészet.⁸⁹¹ A művészet rendszerelméleti megközelítése az autonóm művészet kialakulásától kívánja öngeneráló rendszerként megragadni a művészetet, mely állapotot a művészet autonómiája az olasz reneszánszban éri el. A művészetben, ahogy más funkciórendszerekben is, a társadalmi modernitás nyilvánul meg, melyet Luhmann a rendszer autonómiájában és az azt tematizáló önleírásban rögzít.⁸⁹² Fontos hozzáfűznünk, hogy a művészet autopoietikus rendszerének leírása nem jár együtt konkrét műelemzésekkel, s ennyiben valamelyest absztrakt marad. Főként a művészeti rendszer autonómmá válását akarja felmutatni, ami késő középkori kezdemények után a reneszánszban történik meg.⁸⁹³ Hercegi udvarokban ekkor alakulnak ki szigorú, maga alkotta, csak belső követelményekre alapozott szabályok, bár ezzel még nem jár együtt a művészet társadalmon kívülre kerülése: A művészet „nem más, mint a társadalom végbemenése, és az is marad, nem más, mint kommunikáció, és az is marad”.⁸⁹⁴ A rendszer operatív lezárulása akkor történik meg, amikor megkezdődik a saját művészettörténet írása. A művészet identitásproblémái fokozódnak a 17. századtól kezdve kialakuló művészeti piaccal, amikor egyrészt egyre kevésbé talál támogató összefüggéseket, például egyházakat, hercegi udvarok, másrészt az autonómia növekedése

⁸⁸⁸ Luhmann 1981, 26.

⁸⁸⁹ Luhmann 2009, 176.

⁸⁹⁰ Uo., 176-77.

⁸⁹¹ Luhmann 1997, 10.

⁸⁹² Uo., 471.

⁸⁹³ Ld. ehhez Tóth 2002, 150-153.

⁸⁹⁴ Luhmann 1994a, 13.

előtt megnyílik az út. A folyamat egyúttal kikényszeríti a művészet önreflexióját, ami a romantikában főként az ironia eszközeivel történik (törés, tükrözés).⁸⁹⁵

Luhmann számba veszi, hogy milyen ellenpólusra vonatkozik a művészet, amitől magát megkülönböztetve egyáltalán konkretizálódhat. Az első ilyen ellenpár a természet, melynek utánzása a miméziselméletekben fogalmazódik meg. Az újkorban a funkcionális differenciálódás már nem tette tarthatóvá a természettel való mimetikus egység gondolatát, így a szimbólumok váltak a művészet jellemző formájává. A további elkülönülés során a szimbólumokat egyre inkább jelek váltják fel, a jelhasználat egyre szabadabb értelmezésével.

Luhmann olvasatában a művészet elkülönülése egy további fontos következménnyel jár. A fokozódó újításkényszer és innovációs nyomás a műalkotások lényegi követelményévé válik, amennyiben a műalkotásnak újnak, és legfőképpen eredetinek kell lennie.⁸⁹⁶ A fokozódó differenciálódással a művészet társadalmi funkciórendszere még inkább arra van utalva, hogy folyton újdonságot termeljen. Ezt Luhmann a többi rendszerre is érvényesnek látja: új tudást, új szerelmeket, új termékeket, új törvényeket és még a teológiában is új hermeneutikai olvasatokat kell elérni.⁸⁹⁷ Ennélfogva a művészet rendszerének innovációkényszerére ugyanazt a magyarázatot adja, mint bármely elkülönülő alrendszerre. Kant felől azt mondhatjuk, hogy a nála még területspecifikus originalitásigény kiterjed minden területre. Az egyes művek még nem alkotják a művészet kommunikációs rendszerét,⁸⁹⁸ de az egyes mű vagy „kompakt kommunikáció”, vagy „a művészetről szóló számtalan kommunikáció programja”.⁸⁹⁹ A művészet funkciója a funkcionális differenciálódás tekintetében abban áll, hogy „a megfigyelések megfigyelésére sajátos formákat hoz el a világba”.⁹⁰⁰ A modern művészet a modern társadalom művészete, tehát illeszkedik a társadalmi differenciálódás folyamatába.

Luhmann hosszan fejtegeti a kérdést, mi alkotja a művészet specifikus kódját.⁹⁰¹ A hagyományos esztétika alapján felmerülhetne a szép és rút ellentéte, viszont ennek az a nehézsége, hogy nem csak műalkotásokra, hanem más jelenségekre is, többek között emberekre, használták. A szépség mérvadó szempontja mellett mindenképpen kell a

⁸⁹⁵ Az ironia eszközeivel még az érthetlenséget, inkommenzurabilitást is lehetett kommunikálni: „A paradox sikerrel jár – formaként. A töredék sikerrel jár – szövegként. Az ironiát megértik. [...] Ami ily módon láthatóvá válik, az a kommunikáció autopoézisének elpusztíthatatlan erőteljessége. Folyik tovább – még ha nem is tudjuk, hogyan” (Luhmann 1994a, 24).

⁸⁹⁶ Luhmann 1994a, 42.

⁸⁹⁷ Uo., 46.

⁸⁹⁸ Luhmann 1997, 89.

⁸⁹⁹ Luhmann 2008, 146.

⁹⁰⁰ Luhmann 1997, 115.

⁹⁰¹ Uo., 310ff.

rendszerelméleti megközelítésnek művészetet definiáló kódot találni, hogy a félresikerültségük miatt nem szép műveket még műveknek lehessen tartani: „A félresikerült műalkotások is műalkotások – csak éppen félresikerültek”.⁹⁰² Luhmann szemmel látható szkepszissel veszi fontolóra azt a lehetőséget, hogy a művészet maga határozza meg, mi tekinthető műalkotásnak. Kételye az előre programozott meghaladási tendencián alapul, mivel ahol a meghaladás maga válik a lényeggé, ott felvetődik a kérdés: „Van deklarációs kompetenciája a művésznek? Ki az, vagy mely intézmények azok? Vagy nem kell mégis – és ez megint komplexitás lenne – valamilyen nehézségre bukkannunk a mű létrehozásában? Szükséges, hogy valami kudarcot vallhasson, valami nehezebb legyen, vagy akadályokat kell felépítenünk magunknak, problémákat, melyeket azután megoldunk”.⁹⁰³ Érdekes módon Luhmann a tömegművek elméletének keretében veszi röviden szemügyre a könnyű műfajok kérdéskörét, mégpedig a szórakozás szempontja kapcsán. A szórakozás, hasonlóan a politikai művészetéhez, szerinte az idegenreferenciát állítja előtérbe, és ezért nem lehet művészetnek, legfeljebb triviális művészetnek (Trivialkunst) tekinteni.⁹⁰⁴ A művészetet ezzel szemben az önreferencia tünteti ki, s ezért a különbség az információ problematizálásában, pontosabban abban a kérdésben rejlik, hogy „vajon az információ önreferenciája figyelembe veszik-e vagy sem”.⁹⁰⁵ Ha az információ önreferenciális, akkor a műalkotás rekurzív hálózatában méltatják, azaz arra vonatkoztatják, amit éppen ennek az információnak a kiválasztása hozzáad a műalkotás formai dimenziójához. Ha az információ triviális, akkor csak meglepetésként, nyitott meghatározatlanságok kellemes feloldásaként élék meg.

Tulajdonképpen Luhmann – egy komplex és absztrakt átfogó szociológia keretében – arra jut, amire a művészetvilág koncepciója: a környezethez képest nagyjában-egészében autonóm értelmezési keret dönti arról, mi művészet. Hogy a funkciórendszerek csak irritálni tudják egymást, az egyben azt is jelenti, hogy például művészet és gazdaság vagy művészet és politika kölcsönhatásáról Luhmann nem mond semmit. Ennyiben művészetszociológiája a populáris művészetek felé megőrzi a magasművészet különbségét, ami egyes elemzők kritikáját kiváltotta.⁹⁰⁶

⁹⁰² Uo., 316.

⁹⁰³ Luhmann 1994a, 99.

⁹⁰⁴ Koller 2007, 115.

⁹⁰⁵ Uo., 123.

⁹⁰⁶ Urs Stäheli a következőket írja: „Nem csak a művészet sajátos területei marginalizálódnak, hanem a „tömegkultúra” egész területe ki van zárva a művészet rendszeréből. A rendszerelmélet megkérdőjelezetlenül viszi tovább magas és alacsony kultúra hagyományos elválasztását” (idézi Koller 2007, 116).

Összegezve elmondhatjuk, hogy a művészet intézményi elmélete és rendszerelméleti megközelítése alapján véve egyaránt a művészet autonómiáját állítja, mellyel kapcsolatban a művészet folyamatosan fenn akarja tartani saját elkülönülését környezetétől. Luhmann álláspontja abban különbözik alapvetően a művészet intézményelméletétől, hogy az intézmény-gondolat nem feltételezi, hogy a műalkotásokat műalkotássá tevő intézmények kvázi-élőlények legyenek, azaz autopoétikus rendszert alkossanak. Mivel a populáris művészet könnyen tűnhet ezen elhatárolódás megkérdőjelezésének, ezért végső soron Luhmann művészettelfogása éppenséggel támogatja a magasművészet és populáris művészet különbségét. Forduljunk most Pierre Bourdieu művészetszociológiája felé!

4.6 Bourdieu művészet- és kultúrszociológiája: a társadalmi különbségeket konzerváló kultúra⁹⁰⁷

A hozzávetőleg a huszadik század második felétől intézményesülő kultúr- és művészetszociológia főbb képviselői, ha nem is minden változatában, különösen nagy szkepszissel tekintenek a kultúripar horkheimeri-adornói koncepciójára. A művészet- és kultúrszociológia körülhatárolása nem feladata gondolatmenetünknek, és azért használjuk mindkét kifejezést, mert a tárgyalt jelenségek némelyike, főként a szórakoztató termékek, átnyúlnak a tágabban vett kultúrszociológia terepére.⁹⁰⁸ Anélkül, hogy bele kellene mennünk a művészet- és kultúrszociológia definiálásának összetett kérdésébe, elmondható, hogy a művészet markánsan szociológiai megközelítése számára főként az autonóm művészet és tömegkultúra értékelő különbségtétele képezte a kritika tárgyát, mely megkülönböztetést Adorno helyenként összefüggésbe hozott az értékítélet-mentesség weberi elvének elutasításával is. Jelen alfejezetben egy ilyen kritikus perspektívát vizsgálunk, mely a szociológián belül alapvetően meghatározza a művészetről és kultúráról való gondolkodást. Eközben nem állítjuk, hogy semmilyen kezdeményezés nincs ezen a területen, mely Pierre Bourdieu kifejtendő álláspontjától abban a szellemben térne el, mely gondolatmenetünket jellemzi.⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ Bourdieu-höz átfogóan ld. Mounier 2001; Müller-Funk 2006, 213-233; Joas-Knöbl 2011, 518-557; Schwingel 2011; Péquignot 2009; Jourdain – Naulin 2011; Fáber 2018; Lempert 2010; Braz 2017.

⁹⁰⁸ Fentebb utaltunk Schmidt-Lux – Wohlrab-Sahr – Leistner tanulmányos áttekintésére a kultúrszociológia négy lehetséges meghatározásáról (2016, 25).

⁹⁰⁹ Néhány utalással kitér Danko rövid művészetszociológiai áttekintése szerzőkre, akik Bourdieu gondolkodását kritikusan szemlélik (Danko 2012).

A szociológiai megközelítés számára a műalkotások, kulturális termékek, esetleg maguknak a művészeti ágaknak a különbségei jól megfeleltethetőnek tűnnek társadalmi rétegek eltéréseinek, melyek különböző műalkotásokat, kulturális termékeket „fogyasztanak”. A vizsgálódás azon az átfogó hipotézisen alapul, hogy korreláció áll fenn a művészeti vagy kulturális fogyasztás és a társadalmi helyzet között.⁹¹⁰ E megközelítés csak nehezen egyeztethető össze a különböző művek és kulturális termékek értékelő megkülönböztetésével, hiszen ez magában foglalná a vonatkozó társadalmi rétegek értékelő megkülönböztetését is. Az alábbiakban Pierre Bourdieu művészet- és kultúrszociológiáját tárgyaljuk részletesebben, mivel a sajátosan művészet- és kultúrszociológiai megközelítés egyik paradigmaticus képviselőjeként markánsan képviseli az említett tézist. Hangsúlyozottan elsősorban művészetszociológiájára összpontosítunk, s nem tárgyaljuk átfogóan szociológiai munkásságát, ami az életműve sokrétűsége és terjedelme miatt messze túllépne jelen munka keretein. Bourdieu-re is érvényes, ahogy Luhmannra az előző fejezetben láttuk, hogy gondolkodásában a művészet elemzése nem egy különleges területre kidolgozott koncepció, hanem átfogó szociológiai elmélete, azaz a mező- és habituselmélet alkalmazása egy sajátos területre.

Bourdieu művészetéhez való közelítése nem választható el alapvető elméleti orientációjától, mely sokirányú tevékenységében – szociológián kívül etnológia, filozófia, nyilvános és politikailag elkötelezett értelmiségi szerep – mindenhol megjelenik: a társadalmi egyenlőtlenségek felmutatásának törekvése. A művészetek és a tágabban értett kulturális tevékenységek is ebben a perspektívában jelennek meg sajátos terepként, közegként, ahol nyíltan és rejtve egyenlőtlenségviszonyok mutathatók ki, melyek befolyásolják a cselekvők viselkedését. Érdeemes megemlíteni, hogy Bourdieu az egyenlőtlenségek továbbadásának szempontjával vált a francia, és nem csak francia iskola- és oktatásszociológia úttörőjévé. A francia szociológus olyan intenzitással próbálta felmutatni, hogy az iskolarendszer és az oktatás mennyire konzerválja a társadalmi különbséget, hogy egyesek megfogalmazták az ellenvetést, ő maga sem futhatta volna be akadémiai pályáját, ha helytállók lennének elemzései.⁹¹¹

Megfontolásaink arra az eredményre fognak vezetni, hogy Bourdieu a magasművészet és populáris művészet különbségét implicit módon megkérdőjelezi, amennyiben visszavezeti társadalmi különbségekre. Eljárásnak elméleti ára, hogy nem képes, illetve nem hajlandó figyelembe venni a művekhez való befogadói viszonyulást, mivel azt a presztízsfogyasztás

⁹¹⁰ Fleury 2011, 27.

⁹¹¹ Pl. Dosse 1997, 90. Ld. még Joas-Knöbl idézet „félgyarmati helyzet” és „szociális rasszizmus”.

mintázata alapján értelmezi. Gondolatmenetünk összefüggésében Bourdieu következő művészet- és kultúrszociológiai alaptézise fontos: a magasművészet és magaskultúra alapján véve pusztán az egyik rafinált módja annak, hogy felsőbb és tehetősebb társadalmi osztályok elkülönülnek az alattuk lévőkötől, és ezzel stabilizálják, újratermelik a fennálló társadalmi különbségeket.⁹¹²

Az alaptézissel kapcsolatban előre bocsátjuk fenntartásunkat: Bourdieu megközelítésének feloldhatatlan szerkezeti problémája abban rejlik, hogy a művészet lehetséges instrumentalizálásának tárgyalása a művészet értelmezésének helyébe lép. Nem veti fel egyáltalán azt a lehetőséget, hogy a műalkotások státuszkülönbségek jelzése céljából történő fogyasztása esetleg inadekvát használata is lehet a művészetnek? Attól, hogy egyesek társasági találkozóhelynek használták az operát, még nem biztos, hogy a *Varázsfuvola* kielégítően értelmezhető nyilvános helyek esetleges háttérzajaként. Bourdieu – Veblen státuszfogyasztás elképzelésének alapján – a művészet instrumentalizálását tartja szem előtt. A gondolat viszont előfeltételezi, hogy külsődleges viszonyulásmódról van szó, s ennél fogva Bourdieu a művészet inadekvát használatát írják le anélkül, hogy nyomatékosan jeleznék, ez félrevezető viszony a művészethez.

Pierre Bourdieu szociológiai elmélete a mező, habitus és tőke kulcsfogalmai köré rendeződik. Túl a már említett művészetszociológiai alapgondolatán, melynek értelmében a műalkotások közti különbségek társadalmi különbségek fedőjelenségei, a különböző műalkotások fogyasztása a társadalmi különbségek újratermelődésének eszköze, szűkebben a művészetre nézve a művészeti mező fokozódó bezárkózásának téziséét fejti ki. Művészet- és kultúrszociológiája nem specifikus művészetszociológia, hanem Max Weber vallásszociológiai munkái ösztönzésével viszonylagosan autonómnak tekintett társadalmi terek vagy „mezők” átfogó elméletét alkotja meg. Az emberi társadalom világa e megközelítésben mezőkre bomlik (gazdaság, tudomány, vallás, irodalom stb.), melyek sajátos felépítéssel és működési elvekkel rendelkeznek, maga után vonva e mezők autonómiáját is. Az elképzelés párhuzamba állítható Niklas Luhmann rendszerelméletével, anélkül hogy – tudomásom szerint – hatottak volna egymásra.⁹¹³

Bourdieu a habitus, társadalmi tér (mező), tőke fogalmaival egy köztes álláspontot akar kidolgozni szociológiai funkcionális és strukturalizmus között, s ezzel egyaránt el

⁹¹² A reprodukciós mechanizmusok feltárása nyilvánvalóan a fennálló viszonyok bírálatahoz is hozzá akar járulni. Lempert szerint Bourdieu kutatásaink morális jelentősége már eleve abból következik, hogy azokkal az „egyszerű emberek” életét akarja könnyebbé tenni (Lempert 2010, 53). Ez nem elégséges indoklás, hiszen nyilvánvalóan számtalan szociológiai kutatásról elmondható, hogy elméleti hozadékaival a jobbító cselekvés előfeltételeit teremti meg.

⁹¹³ A hasonlóságra a vonatkozó irodalomban felfigyeltek, pl. Pokol 1995.

akarja kerülni a saját tetteit és mozgatórugóit átlátó szubjektum elképzelését és a teljességgel meghatározott, saját tevékenysége iránt vak, csak a struktúrát megtestesítő cselekvő elméletét. Általános megközelítésének továbbá fontos eleme, hogy az esszencializmus gyanúját felidéző fogalmak (szubjektum, identitás, társadalom, kultúra) helyett relacionális fogalmakat keres, melyekkel a behaviorista reakció és a szabad döntés közti területet akarja lefedni. E terepet a szokások, szabályok, normák dimenziójában találja meg, melyek elemzésében a késői Wittgenstein felfogását követi, s a rutinizált, képességekben megtestesülő szabálykövetést állítja középpontba.

Bourdieu új elméleti útjának egyik kulcsfogalma „társadalmi tér” (*espace social*) vagy „mező” (*champ*). Kezdetben társadalmi tereknek, majd egyre inkább mezőknek nevezi az egymástól elhatárolódó részterületek sokaságát, melyekben az adott terület sajátos javaiért, tétjeiért folyik a küzdelem.⁹¹⁴ A mezők struktúráját a szereplők egymáshoz viszonyított helyzete határozza meg, mégpedig a szereplő által birtokolt „tőke”, azaz a mezőre jellemző sajátos erőforrás alapján, melynek felhalmozása a mező szereplőinek fő célja. Az így jellemezhető társadalmi tér alapvonása, hogy a szereplők uralkodó pozíciókra törekszenek, s ezért a harc, küzdelem meghatározó eleme. A küzdelem motivációja másfelől a sajátos értelemben vett „illusio”, melyet Bourdieu a latin *ludus* kifejezésre vezet vissza, és a játékba való belevonódást, a játékba belebonyolódást ért rajta. Arról a meggyőződésről van szó, hogy érdemes részt venni a játékban, hogy az adott területen elnyerhető erőforrás megéri az erőfeszítést – ami a kívülálló számára egyáltalán nem magától értetődő. A Bourdieu használta „játék” kifejezés mindazonáltal valamelyest félrevezető, mivel csak a tét és versengés mozzantára koncentrálna. Az illusio elsajátítása, interiorizációja viszont ezen túlmenően egybeesik a mezőhöz tartozó habitus megszerzésével. Bourdieu egy helyen a játékhoz való elvárásolt viszonyról is beszél: „a játékhoz való elvárásolt viszony [...] a társadalmi tér mentális struktúrái és objektív struktúrái közti ontológiai cinkosság eredménye”⁹¹⁵. A habitus, Bourdieu koncepciójának harmadik kulcsfogalma így a mező sajátos tétjeinek és szabályainak ismeretét és elismerését jelenti.

A mező fogalma Bourdieu gondolkodásnak központi eleme, mely 1966-ban jelenik meg „*Champ intellectuel et projet créateur*” című írásában. A gravitációs mező modellje felől

⁹¹⁴ „Bourdieu elmélete első megközelítésben mindössze a gansi koncepció szociológiai elmélyítésének tűnik, közelebbről tekintve azonban észrevevesszük, hogy a komplexitás fokában is messze felülmúlja azt. Bourdieu Bellnek abból az alapvető meggyőződéséből indult ki, hogy a társadalmi homogenizáció tézise (vagyis a tömegtársadalom eszméje) nem tartható. [...] Bourdieu mindenekelőtt két ponton módosította a gansi elemzéseket: kritikának vetette alá az „osztály” fogalmát, és új elméleti bázisra helyezte a társadalom kultúraelméleti strukturalitásának leírását.” (Weiss 2005, 175)

⁹¹⁵ Bourdieu 1994, 151.

értelmezi, azaz olyan erővonalak intelligibilis rendjeként, melyek mentén a mezőspecifikus tőkéért (gazdasági, kulturális, szimbolikus, társadalmi stb.) zajló társadalmi konfliktusok kibomlanak. Ugyan a mező fogalmát Kurt Lewin vezeti be a társadalomtudományokba, Bourdieu Weber-tanulmányok összefüggésében, Gaston Bachelard-ra hivatkozva tárgyalja. A mező fogalmának döntő vonása dinamikus jellege, mivel a különböző fajtájú társadalmi konfliktusok, konkurenciák, harcok feszültségeket okoznak, és újra és újra létrehozzák a mezőre jellemző erővonalakat. A mező így egyfajta küzdő- és egyszerre „nézőtere” annak a többé-kevésbé deklarált harcnak, amely a materiális és szimbolikus javak elosztásáért folyik, beleértve a helyes megnevezéseket és klasszifikációkat. A mező önállósodása a rá jellemző tét kialakulásával történik meg: Bourdieu példái szerint a politikai mező sajátos tétje a hatalom, a gazdasági mezőé a gazdagság, a művészi mezőé az elismerés. Az egyes mezőknek a mezőspecifikus tétek biztosítanak zárttságot, a mezőbe belépő egyének pedig a mezőspecifikus tétre törekszenek, s e tőke megszerzéséért és megtartásáért fáradoznak, mivel annak birtoklása határozza meg a mezőben elfoglalt helyzetet.

Az erővonalak Bourdieu elgondolásában nem pusztán mechanikus szabályok, azaz társadalmilag meghatározott kényszerek, hanem egyben az adott terület játékterét is alkotják, amelyhez igazodhatnak a cselekvők. A mező tehát játéktér is, sajátos szabályokkal és sajátos tétekkel, célokkal. Az egyének a mezőben sikerre törekszenek, helyzetüket javítani, de legalábbis megőrizni igyekeznek. „Nem elég azt állítani, hogy a mező története egy harc története, amely az érvényes észlelési kategóriák monopóliumáért folyik; maga a harc teremti meg ugyanis a mező történetét; a harc révén temporalizálódik a mező”.⁹¹⁶ A mező párhuzamba állítása a játékkal nemcsak a játék tétjének elismerése és a szabályok megléte miatt érdekes, hanem azért is, mert a játékszabályok a fennálló rendet, azaz az ortodoxiát testesítik meg, melyhez képest a szabályok megújítására törekvés az eretnekek ellenmozgását képezi.

A mező működésének leírásához használt játék metafora egyúttal hangsúlyozza, hogy minden mezőnek saját játékszabályai vannak, melyek meghatározzák a mezőspecifikus tőke megszerzésének és megtartásának legitim módjait. A mező továbbá a játékhoz hasonlít abban, hogy léte egyformán oka és eredménye annak, hogy a játékosok hisznek a tét értékében és abban, hogy érdemes e tétért küzdeniük.⁹¹⁷ Ahogy említettük, Bourdieu ezt nevezi *illusio*-nak – a művészi és tudományos mezőre nézve előnyben részesíti a *libido sciendi* és *libido*

⁹¹⁶ Bourdieu 2013, 179 (a fordítást módosítottam).

⁹¹⁷ Bourdieu 1994, 151.

artistica kifejezéseket.⁹¹⁸ A latin *ludus* szóból eredő *illusio* kifejezés aláhúzza, hogy a kívülálló számára a játék nyilvánvalóan értelmetlen, amire Bourdieu a perjeli pálcáért küzdő szerzeteseket hozza fel példának. Szerinte a nem vallásos szemlélő számára ez értelmetlen, miközben ahhoz nem kell vallásosnak lenni, hogy a küzdelem tétjét megértsük. Az illúzió fogalma ebben az összefüggésben félrevezető, mert azt sugallja, hogy a kívülálló szükségképpen értelmetlennek látja a küzdelem tétjét. Ezzel szemben a kívülálló számára a legtöbbször nagyon is érthető, mire megy ki a játék, még akkor is, ha ő maga nem tartaná a játékban való részvételt és győzelmet annyira fontosnak.

A mező Bourdieu szerint uralókra és uraltakra (dominants – dominés) tagolódik, s a köztük lévő feszültség és a mezőspecifikus tőkéért folyó küzdelem alapvető vonása minden egyes mezőnek. A saját helyzet javítása, megőrzése céljából alapvetően kétféle stratégiatípus különíthető el: megőrzés és felforgató átalakítás (subversion). Az első típus azokra jellemző, akik monopolizálják a mezőspecifikus tőkét és állandósítani akarják a játékszabályokat, melyek egészében véve a javukra szolgálnak. Az uralók tehát az ortodoxia, a fennálló játék (*le jeu tel qu'il est*) védelmezői. Bourdieu előfeltevése szerint az uralók rendelkeznek eszközökkel, hogy saját javukra működtessék a mezőt, viszont számolniuk kell az uraltak ellenállásával.⁹¹⁹ Az ellentétes stratégia azokra jellemző, akik kevesebb mezőspecifikus tőkével rendelkeznek, s akik gyakran új szereplők, a térbe belépő „trónkövetelők” (*prétendants*). Az uraltak próbálják megváltoztatni a szabályokat saját helyzetük javítása céljából, időnként próbálják az intézményes kereteket tágítani, hogy marginális helyzetükön javíthassanak. Az uraltak tehát eretnekek, amennyiben a fennálló hierarchia megalapozottságát akarják megkérdőjelezni. Ennélfogva Bourdieu elképzelésében minden mező szerkezetébe bele van építve a felforgató dinamika, hiszen az uraltak szemében a mezőt irányító szabályok mindig megkérdőjelezendők, igazságtalannak tűnnek.

Az uralók és uraltak küzdelmének keretet ad azonban a rejtett és hallgatólagos közös érdek, hogy a mező javaiért folyó küzdelem megéri a fáradságot, s ebből következően maga a mező maradjon fenn.⁹²⁰ Ahogy már Simmel rámutatott *A viszály* (*Der Streit*) című dolgozatában, a résztvevők minimálisan egyet kell, hogy értsenek abban, mi a küzdelem tárgya. A vonatkozó egyetértés előfeltétele annak, hogy a játék, a mező fennálljon, és hogy be lehessen lépni. Következésképpen a felforgató stratégiák sosem totálisak, csak „részleges

⁹¹⁸ Jurt 2004, 213.

⁹¹⁹ Bourdieu 1980b.

⁹²⁰ Bourdieu 1994, 152.

forradalmakra” adnak alkalmat.⁹²¹ Bourdieu szerint az ellenzék és az ortodoxia kölcsönösen egymásra vannak utalva, mivel az utóbbinak szüksége van az előbbire, hogy megerősítse és fenntarthassa a doxát. Összekapcsolódásukat a francia szociológus „objektív cinkosságnak” (complicité objective) nevezi, mely szembenállásuk alapjául szolgál.

A mező fogalmához tartozik lényeges vonásként, hogy több van belőlük: különböző társadalmi területek ezért különböző működési módokat és célokat mutatnak – ebben Bourdieu alapvetően Durkheim és Max Weber differenciálódáselméleti programjához kapcsolódik. Tézise tehát úgy hangzik, hogy a társadalmi világ több mezőből áll, a társadalom szférákra hullott szét, melyek egysége a modernségben nem állítható elő. A Luhmannéhoz közeli álláspont egyben hasonló problémákat is magával hoz: nem tudja jól igazolni, miért pontosan annyi mező van, amennyi (Bourdieu nagyszámú, csak empirikusan és történetileg megadható mezőt feltételez), és hogy pontosan hogyan kellene megvonni a határokat a mezők között.⁹²²

Abban, ahogy a mező fogalmát Bourdieu relációs szerkezete alapján ragadja meg, felismerhető a strukturalizmus öröksége. Az irányzat a lényegi újítását abban látja, hogy bevezeti a társadalomtudományokba a strukturális módszert, pontosabban a „relacionalista gondolkodásmódot”, mely szakít a „szubsztancialista gondolkodásmóddal”. A relacionalista megközelítés alapvetően minden elemet azokkal a viszonyokkal jellemez, melyek más elemekkel egy struktúrává, egy rendszerre egyesítik, mely struktúrából vagy rendszerből nyeri értelmét és funkcióját. A relacionalista gondolkodás a valóságot inkább relációknak, mint dolgoknak tekinti.⁹²³

A mező legtöbb definíciójában szerepel a hálózatos jelleg, azaz a struktúra. A tér fogalmát Bourdieu egy helyen így definiálja: „különböző és együttesen létező, elkülönülő pozíciók összessége, melyeket a többi pozíció definiál, kölcsönös külsődlegességük által és közelségük, szomszédságuk vagy távolodásuk által, valamint rendviszonylatok által is”.⁹²⁴ A mezőknek Bourdieu szerint általános törvényei vannak, invariáns funkciótörvények érvényesülnek olyan eltérő mezőkben, mint a politika mezője, a filozófia mezője, a vallás mezője.⁹²⁵ A mezők cselekvési lehetőségeket nyújtanak, de csak meghatározott lehetőségeket, miközben számos más lehetőséget kizárnak. Legalább ennyire fontos, hogy a mező

⁹²¹ Bourdieu 1984a, 116.

⁹²² Joas-Knöbl 2011, 545-6.

⁹²³ Bourdieu 1980a, 11.

⁹²⁴ Bourdieu 1994, 20. A mező távolságok, különbségek rendszere: „A mező egészében véve eltérő szinteken lévő különbségek rendszereként határozható meg, és minden, ami az intézményekben vagy a cselekvőknél – tetteikben vagy diskurzusaikban – történik, az értelmét csak a viszonyban, az oppozíciók és megkülönböztetések játéka révén nyeri el” (Bourdieu 2001, 90).

⁹²⁵ Bourdieu 1984a, 113.

fogalmával Bourdieu választ keres arra a kérdésre, mi adja a praxis szabályosságát és egységességét, ha nem tekinthetjük azt tudatos szabálykövetésnek vagy modellek megvalósításának? A praxis szabályozottságát viszont egy másik, a mező fogalmával szorosan összefüggő bourdieu-i kulcsfogalom adja: a habitus.

A „habitus” szót Bourdieu sokrétűen használja: szokás, szokásrend, az egyéni magatartás mögött meghúzódó attitűdök összességét, ízlést, gondolkodási sémát. A kifejezés jelentésmagvát azon megoldási stratégiák és jártasságok kötege alkotja, melyeket az ágensek szocializációjuk során alakítanak ki a felmerülő feladatokra, nehézségekre egy meghatározott mezőben. A fogalom fő poénja Bourdieu elképzelésében az, hogy e készségeket, stratégiákat az egyének részben készen kapják családjukban, szüleiktől, szűkebb környezetüktől. Így a beszoktatás, szocializáció a társadalmi helyzettől válik függővé.

A habitus fogalma hordozza azt a strukturalizmuskritikai belátást, melyet Bourdieu már a kabil társadalom vizsgálata során megszerez: a cselekvés sosem pusztán hordozója, exemplifikációja egy szabálynak vagy struktúrának, hanem mindig érdekvonatkozású és rendelkezik konfliktusos dimenzióval is. A habitus koncepciójának van egy másik kritikai aspektusa is, mégpedig az utilitarista és racionalista cselekvésméletek ellen irányulóan.⁹²⁶ Érdemes megjegyezni, hogy Bourdieu a habitus fogalmával szubjektum és objektum meghaladását is célozza, mégpedig Merleau-Ponty inspirációjára. A habitus fogalma révén túl akar lépni a szubjektum és objektum steril, episztemológiai szembeállításán.⁹²⁷ Az utalás egyben megvilágítja, hogy a mező fogalma mellett azért van szükség a habitus fogalmára, mert utóbbi jelzi a személyesen elsajátított aspektust, mely révén a mezőben az adott egyén zökkenőmentesen képes tevékenykedni. Ahogy a mező rögzíti, mi lehetséges és mi nem az adott relatíve autonóm szférában, társadalmi térben, úgy rögzítik a habitusszerkezetek a belső, megszokásszerű kényszereket, képességeket.⁹²⁸ Bourdieu a „habitus” fogalmát nem Arisztotelészről, hanem Erwin Panofskytól veszi át, s így sajátos hangsúlyokkal látja el, melyek nem Arisztotelész vagy az arisztotelészi hagyomány felől ragadhatók meg.

A habitust Bourdieu olyan gyakorlati érzéknek tekinti, mely egy meghatározott társadalmi térben vezetni és orientálni képes a cselekvést:

⁹²⁶ Joas-Knöbl 2011, 526, 534.

⁹²⁷ Mounier 2001, 42.

⁹²⁸ „[A] különböző mezők történetileg elkülönült és műveletek folyamában rejlő apriorija határozza meg a játékpontok szabályait, melyeket a cselekvők szociális kényszerekként vagy korlátozásokként tapasztalnak; nem tudják kivonni magukat alóluk, hacsak el nem hagyják a mezőt [...]. Egyidejűleg a játékot konstituáló szabályokra alapozva a szabadság játékterei is létrejönnek, melyek a „habitus és mező közti ontológiai cinkosság” előfeltevése mellett először teszik lehetővé a materiális és szimbolikus javakra, a legitimitásra és autoritásra vonatkozó elosztási harcokat” (Gamm 2001, 237).

„A habituson olyan tartós és átvihető hajlamok [dispositions] rendszerét értjük, amely, valamennyi múltbeli tapasztalatot beleépítve, minden pillanatban mint *észlelési, értékelési és cselekvési minta* működik. A habitus továbbá – az azonos jellegű problémák megoldását elősegítő sémák analogikus átvitelének, valamint a kapott eredmények dialektikusan folyamatos korrekciójának köszönhetően – lehetővé teszi végtelenül differenciált feladatok elvégzését”.⁹²⁹

Az elképzelés szerves részét alkotja az a gondolat, hogy a hagyományos ismeretelmélet és az általa preferált elméleti beállítódás (elméleti ész, tudomány, skolasztikus ész) elsiklik a gyakorlatot irányító tudás fölött. „Az elméleti ész kritikája” ambíciózus címmel – a *Le sens pratique* című kötet első könyve – azt az elképzelést dolgozza ki, hogy a gyakorlatot irányító tudás rutinizált, elsajátított eljárások, megítélések összessége, amely nem írható le megfogalmazott szabályok ismereteként és követéseként. Bourdieu a késői Wittgenstein elemzéseivel kapcsolódik,⁹³⁰ és különbséget tesz aközött, hogy valaki képes megtenni valamit, és aközött, hogy meg tudja fogalmazni mindazon szabályokat, teendőket, amelyek szükségesek az adott valami megtételéhez. A huszadik század második felében implicit, személyes vagy hallgatólagos tudás néven tárgyalták ezt a különbséget.⁹³¹

Bourdieu hangsúlyozza, hogy a habitus nem mechanikus meghatározása az egyének cselekvésének, nem változatlan determinizmusról, hanem rutinizált automatizmusokról van szó. A habitusok kialakította tevékenységek és gyakorlatok rendelkeznek az ösztönös viselkedés vonásaival, mindazonáltal jelen van bennük „egy részleges, hiányos és nem folytonos tudatforma, akár a minimális éberség formájában, ami elengedhetetlen az automatizmusok működésének ellenőrzéséhez”.⁹³² A habitusra épülő koncepció egyrészt tehát rutinizált cselekvésekre utal, melyek összefüggésében az egyén nem tud teljesen újítani, radikálisan új magatartást tanúsítani, mivel nem tudja magát teljesen függetleníteni az elsajátított habitustól. Ennélfogva a habitus meghatározza az egyén látásmódját, s annak cselekvése révén újratermeli az objektív struktúrákat is, melyek végső soron létrehozták. Másrészt Bourdieu szerint az egyének nem automaták, nem változatlan állandóság jellemzi cselekvésüket és gondolkodásukat, mert képesek változtatásokra és újításokra.

⁹²⁹ Bourdieu 2009, 213.

⁹³⁰ Ld. a következő implicit hivatkozást a késői Wittgensteinre: „minden olyan kísérlet, amely a gyakorlatot egy nyíltan megfogalmazott szabálynak való engedelmességre alapozza – legyen az művészeti, erkölcsi, politikai, orvosi, sőt tudományos [...] törvény –, beleütközik a kérdésbe: hogyan határozzák meg szabályok, a szabályok alkalmazásának, pontosabban szólva az eljárás- vagy receptgyűjtemény gyakorlatba való átültetésének megfelelő módját, illetve idejét [...], egyszóval beleütközünk a végrehajtás művészetének kérdésébe. És ezzel újra csak belebotlottunk a habitusba” (Bourdieu 2009, 250-51).

⁹³¹ Ld. különösen Polányi 1994, valamint Szívós 2005.

⁹³² Bourdieu 2009, 254.

„Szándékolatlan találmányok” indulhatnak ki abból, ahogy eltérő módokon alkalmazhatják az egyének cselekvési és gondolkodási sémáikat.⁹³³

A habitus egyszerre az egyének és csoportok struktúrája, és mindig a külső helyzet – a társadalmi tér – interiorizálásának eredménye. A szocializáció folyamatának is tekinthetjük, melynek során a biológiai egyed társadalmi egyénné válik. A folyamat során az egyén elsajátítja a társadalmi elvárásokat, belenő saját csoportjába, s ezzel egyben magáévá is teszi a kollektív tájékozódás tagolódásait és irányait. A habitus kialakulása részben öntudatlan nyelvelsajátítás, egyben taxonómiák, osztályozások elsajátítása, részben tudatos begyakorlás is, ahol az egyén a cselekvésben, gyakorlásban tárgyi, fogalmi tudás mellett jártasságokra, képességekre is szert tesz. A habitus ennél fogva tartós beállítódások és változó helyzetek összjátéka, mely épül a múltbeli tapasztalatok folytonos mozgósítására. Bourdieu a habitus fogalmát – építve a habitus eredeti latin jelentésére is (habeo: a.m. hordani, viselni, lakni) – az érzület, gondolkodás, viselkedés együttesére alkalmazza.

Magát a habitus kifejezést, ahogy említettük, Bourdieu a művészettörténész Ervin Panofsky *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás* című 1951-es művéből veszi át. Panofsky a művészettörténet azon periodizációs igényéből indul ki, hogy elkülöníthető egységeket, korszakokat törekszenek felmutatni benne. A korszakok egységének jellemzéséhez belső hasonlóságokat kell felfedezni olyan különböző jelenségekben, mint a művészeti ágak, bölcséleti irányzatok, vallási mozgalmak stb. Panofsky feltevése szerint a történeti korszakok egységét egységes gondolkodásmód, szellem, világnézet határozza meg, amely megnyilvánul filozófiájában, művészetében, politikájában stb. Elgondolása értelmében 1130 és 1270 között a gótikus művészet és a skolasztikus gondolkodás összefügg, mivel létezik egy mentális habitus, mely különböző területeken ugyanazon struktúrákat létrehoz. A tisztázás, osztályozás szenvedélye hatja át a korszakot és válik uralkodóvá a skolasztika oktatási hegemoniája miatt. Bourdieu előszót ír Panofsky könyvének francia kiadásához, és kiemeli közös nevezőként a *modus operandi* szerepét. A művészt habitusa köti össze társadalmával, mégpedig úgy, hogy nincs feltétlenül tisztában vele.

Bourdieu a habitus fogalmát Panofskyhoz képest kitágítja a különböző társadalmi terekre, és az egyének konkrét helyzetekhez kötődő gyakorlati érzékeként (*sens pratique*) fogja fel azt. Nem könnyű megválaszolni a kézenfekvő kérdést, hogy mi is akkor a gyakorlati érzék; bizonyos azonban, hogy erre alapozva gondolja Bourdieu, az egyén cselekedhet

⁹³³ Joas és Knöbl végső soron úgy látja, Bourdieu nem tudja megmagyarázni a cselekvőre nézve az innováció és változtatás e játékerét, és ezzel összefüggésben a kreativitás, újítás sem kap kellő súlyt Bourdieu elképzelésében (Joas-Knöbl 2011, 544-45, 548-49). Ld. még Berkovits 2009, 67.

másként is, mint ahogy a minták sugallják. Az elsajátított válaszkészletként értelmezett habitus működésére az jellemző, hogy ugyan meghatározza az egyének cselekedeteit, de nem determinisztikus módon. Szemléltetésként gondoljunk az alsóbb társadalmi rétegek központi értékére, a férfierőre, ami kifejeződik az erős italok fogyasztásában, a nőkkel szembeni megalázó bánásmódban. Ennek a francia szociológus szerint az az oka, hogy e társadalmi réteg csak fizikai erejét tudja a termelés folyamatába felhasználni, ezért a fizikai erőnek különleges fontossága van a család túlélésében, így az értékrendszer is ezt emeli piedesztálra. Emiatt viszont az ilyen családban felnövő gyermek, e modellt látva, maga is hajlamos lesz ennek a mintának megfelelően élni, de mindezzel együtt nincs determinálva, hogy mindenki így is fog viselkedni. Viszont aki a családi értékrendet követi, az nem fog tudni továbbtanulni, mivel az nem volt érték, nem volt jutalmazott magatartás. Így végső soron a családi mintát követő személy maga is fizikai munkás lesz. Ha pedig sok a fizikai munkás, akkor azok a demokratikus viszonyok között nyomást fognak gyakorolni a kormányzatra, hogy fizikai munkát igénylő munkahelyeket hozzon létre, és ne például magas képzettséget igénylőt.

A habitus fogalma Bourdieu elméleti építkezésében több dichotómia meghaladását, valamint több álláspont elvetését alapozza meg. E koncepció hivatott elkerülni a tudatos és tudattalan, a finalizmus és determinizmus antinómiáit, ugyanakkor Sartre elképzelésével is szemben áll, mely minden társadalmi meghatározottságot kizár. Shusterman kiemeli, hogy a habitus fogalma meghaladni törekszik az emberi cselekvés magyarázatában az ésszerű indokok és pusztá okok merev dualizmusát.⁹³⁴ A habitus fogalma ellentétes a mechanisztikus meghatározottsággal, mely a strukturalizmusra jellemző, legyen szó akár az „emberi szellem” Lévi-Strauss-féle koncepciójáról, Althusser gazdasági termelési struktúrájáról vagy Foucault episztéméjéről. A társadalmi cselekvők nem vak, tehetetlen hordozói objektív struktúráknak. A habitus ennyiben az egyének alkotó képességeit jelöli, melyek ugyanakkor mindig társadalmilag elsajátított, konstituált diszpozíciók.⁹³⁵

A habitus eddigi tárgyalása is érzékeltette, hogy Bourdieu az egyénre nem egyénként, hanem kifejezetten társadalmi csoportjának képviselőjeként koncentrált. Vizsgálódása egyik tengelyét így az a probléma alkotja, hogy a társadalmi csoport magatartásrendje hogyan hat az egyéni viselkedésre. Másfelől viszont vizsgálnia kell azt is, hogy milyen mechanizmusoknak határozzák meg az egyes társadalmi csoportok tagolódását és viselkedését. Alapvető értelmezési egysége ezért a társadalmi osztály, mely azonban nem korlátozódik a „társadalmi pozícióra” (hivatás, jövedelem), hanem az osztály jellegzetes gyakorlatát is figyelembe veszi.

⁹³⁴ Shusterman 1999, 4.

⁹³⁵ Jurt 2004, 212-3. Ld. ehhez Joas-Knöbl 2011, 533-35.

Bourdieu tehát egy fontos ponton módosítja a marxi felfogást, amennyiben kiegészíti a Max Weberől származó rend és életstílus alapján történő rétegzettség gondolatával. Az osztály fogalma ennél fogva Marxhoz képest eltolódik, mert nem osztályok meghatározók, hanem a társadalmi terek, melyekhez kapcsolódnak az osztályozások.⁹³⁶

Webernél a rendek a modern társadalmak egyenlőtlenségeinek kulturális-szimbolikus dimenzióját alkotják, melyeket sajátos életvezetési formák, meghatározott értékpreferenciák és elismerésviszonyok jellemeznek. Ezzel megjelenik a társadalmi különbségekben a rendspecifikus értékelések mozzanata, mégpedig relatíve függetlenül az objektíve, tisztán gazdaságilag meghatározott osztályhelyzettől.⁹³⁷ Bourdieu ehhez a hagyományhoz kapcsolódva köti össze az életfeltételek és életvezetés vizsgálatát, s véli úgy, a társadalmi osztályok az életstílusok gyakorlatai és attribútumai alapján különülnek el egymástól (fogyasztás, közéleti tájékozódás, pártpolitikai preferenciák stb.). Alapgondolata tehát az, hogy lényegi összefüggés van társadalmi szerkezet fennállása és életstílusokhoz kötött, szimbolikus és kulturális fogyasztási szokások között, mivel a társadalom tagolódását nem rögzítik objektív társadalmi és gazdasági tények, hanem az folyamatosan újratermelődik a fogyasztást reguláló ízlésen keresztül. Ahhoz, hogy valaki egy másik osztályba lépjen be, nem elég gazdasági tőkét felhalmoznia, hanem el is kell sajátítania az adott osztályba tartozók habitusát.

Ezen a ponton a habitus gondolatát ketté kell bontanunk: az egyik része az a gondolat, hogy képességszerű, jártasságszerű tudás működik hétköznapi cselekedeteinkben, tudományos és művészi tevékenységeinkben egyaránt. A másik rész viszont ilyen cselekvés- és gondolkodásminták egységét állítja egy társadalmi csoporthoz kapcsolódóan. A habitus működése nem az egyén megértése felől érdekes, hanem a habitus osztályspecifikus reprodukálódása felől, mivel „az osztály- (vagy csoport-) habitus interiorizált struktúrák, közös észlelési, fogalomalkotási és cselekvési sémák szubjektív, de nem egyéni rendszerének tekinthető”. Bourdieu a komplex viszonyokat következőképpen rögzíti:

„*valamennyi egyéni diszpozíciós rendszer a többi strukturális variánsának tekinthető, amelyben az adott osztályon és pályáíven belüli pozíció egyedisége fejeződik ki. Az ún. „személyes” stílus, vagyis az a különös ismertetőjegy, amelyet magán hordoz egy adott habitus valamennyi terméke, legyen szó akár egy gyakorlatról vagy egy műalkotásról, sohasem más, mint egyfajta eltérés egy korszak vagy egy osztály eredeti stílusához képest. Az egyéni habitusok közötti különbségek alapelve a társadalmi pályáívek egyediségéből*

⁹³⁶ Braz 2017, 31-32.

⁹³⁷ Weber 1972, 179ff. Ld. ehhez Schwingel 2011, 104-106.

származik, mely pályáívekkel kronologikusan elrendeződő és egymásra visszavezethetetlen meghatározottságok sora korrelál: a habitus [...] egy olyan kivételes integrációt valósít meg, amelyet egy osztály valamennyi tagjának az első, statisztikailag közös tapasztalatai uralnak”.⁹³⁸

Bourdieu szerint a habitus főbb tulajdonságai közé tartozik egyrészt a hiszterézis, azaz egyfajta tehetetlenség a környezet megváltozásával kapcsolatban, ami különösen a dinamikusan változó modern társadalmakban feltűnő. A habitus így akkor is fennmarad és bizonyos stabilitást mutat, ha nem igazodik gyorsan az őt létrehozó struktúrák változásaihoz. Másodszor a habitust struktúrák hozzák létre, de mivel meghatározza a társadalmi cselekvők magatartását, és látásmódját, ezért maga is strukturáló elemmé válik. Harmadrészt a habitus transzponabilis, azaz átvihető más mezőkre, így az egyes mezőkben elsajátított magatartásformák, habitusok átkerülhetnek más területekre is. Végül a habitus döntő vonása az irreflexivitás, ami az automatizmussá válás, interiorizálás mozzanatát is magában foglalja. Ez egyúttal azt is jelenti, hogy a habitus tartalma és sémái az egyén számára nem hozzáférhetőek.

A habitus bourdieu-i fogalmával kapcsolatban alapvető kritikát fogalmaz meg a Wittgenstein-szakértő Jacques Bouveresse, aki szerint a fogalom híján van a magyarázó erőnek, mert körben forgó. A habitus ugyanis megtanult képességeket hivatott leírni, de nem képes megvilágítani, hogyan cselekednek különböző helyzetekben ugyanúgy vagy hasonló helyzetekben eltérően. Bouveresse ellenvetésére Bourdieu védelmében azt lehet mondani, hogy az ő problémája voltaképpen nem a szabálykövetés, mivel valójában a képességek mezőspecifikus jellege foglalkoztatta. Így Bouveresse olyasmit kér rajta számon, amire nem vállalkozott. A habitus fogalmát bírálták továbbá annak determinisztikus jellege miatt is.⁹³⁹

Összefüggésünkben érdekes Schulze individualizálódásra vonatkozó kritikus megjegyzése, melynek értelmében Bourdieu tipikus életfolyamatokra összpontosít, miközben nem, illetve csak alig foglalkoztatja a szubjektív elsajátítás, az idioszinkráziák és a normától való sokféle eltérés. Ezért a nyolcvanas években, amikor az individualizálódás kutatása lépett az osztály és társadalmi szerkezetelméletek helyére, elgondolása már nem volt olyan aktuális, mint a hatvanas években. Pontosán arra hivatkozva lehetett kétségbe vonni Bourdieu habitus-elméletét, hogy az életfolyamatok egyre kevésbé tipikusak és egyre inkább egyediek, individuálisak. Tulajdonképpen a habitus fogalmát továbbgondoló Bernard Lahire is elismeri ezt a kritikát, mégpedig a szocializációk sokféleségére hivatkozva. Különösen a habitus

⁹³⁸ Bourdieu 1980a, 101–102.

⁹³⁹ Bouveresse 1993, 54ff.

egységét kérdőjelezte meg, mivel életútjuk során az egyének általában sokféle társadalmi és kulturális környezettel kerülnek kapcsolatba. Ennek eredményeként heterogén diszpozíciókat látunk különböző embereknél, ami sokkal kevésbé homogén, mint ahogy a habitus sugallja.⁹⁴⁰ Ebbe az összefüggésbe tartozik az a bírálat is, hogy Bourdieu az egyént a társadalomra vezeti vissza.⁹⁴¹ A francia szociológus szemében az egyénnek alig van szerepe, csak társadalmi osztályának példánya, s hasonlóképpen habitusa is csak az osztályhabitus variánsa.

A társadalmi tér különbségeinek ontológiai értelmezése további pont, ahol Bourdieu lényegesen eltér Marxtól. Az egymáshoz társadalmi helyzetben közeli egyének Bourdieu szerint nem alkotnak „valódi osztályokat” (*classes réelles*), pusztán „papíron létező osztályokat” (*classes sur le papier*). Az osztály tehát álláspontja szerint nem feltétlenül jelent olyan valóságot, melyhez az egyén tudatosan odatartozna. A megfogalmazással Bourdieu mindazonáltal el akarja kerülni az osztályok relativista vagy nominalista felfogását is, mely azokat önkényes klasszifikációknak vagy elméleti segédeszközöknek tekintené. Elképzelése szerint az osztályok abban a pillanatban válnak létezővé, amikor politikai mobilizáció tárgyát kezdik képezni, mivel ez hozza létre az osztályhoz tartozás érzését. A „valódi” osztály Bourdieu felfogásában csak „mozgósított” osztály lehet: „azok az osztályok, melyeket elkülöníthetünk a társadalmi térben, nem léteznek valóságos csoportokként, jóllehet megmagyarázzák annak a valószínűségét, hogy gyakorlati csoportok alakulnak ki, családok (homogámia), klubok, egyesületek, sőt szakszervezeti vagy politikai ’mozgalmak’”.⁹⁴² Ennélfogva a valódi osztálynak annál nagyobb esélye van a megalakulására, minél jobban megfelel egy elméleti osztálynak: „ami létezik, az egy társadalmi tér, különbségek egy tere, melyben az osztályok egyfajta virtuális állapotban léteznek, szaggatott vonallal előrajzolva, nem adottságként, hanem *valamiként, amit létre kell hozni*”.⁹⁴³ Bourdieu szellemes képe a szaggatott vonallal előrajzolt csoportosulásokról találóan jellemzi a virtuális jelleget.⁹⁴⁴

Fontos következtetés ebből a megfigyelésből, hogy Bourdieu a konfliktuselméleti, bizonyos értelemben utilitarista megközelítése alapján az egyénfeletti, kollektív jelenségeket is utilitarista, konfliktusteli képződményként értelmezi: a „kultúra” egy játék, versengési terep a többi mellett, melyben különböző osztályok érvényesítik saját esztétikai elképzeléseiket és elvárásaikat, s ezzel egyúttal elhatárolódnak más osztályoktól. Hasonlóképpen a nyilvánosság

⁹⁴⁰ Hradil 1989; Coulangeon – Duval 2015, 4.

⁹⁴¹ Schwingel 1995, 64ff.

⁹⁴² Bourdieu 1984, 4. Marx magán-való és magáért-való osztályt különböztet meg annak alapján, kialakul-e az összetartozás kifejezett tudata. Mint fentebb láttuk, a probléma Lukács osztálytudat-fogalmában is megjelenik. Nem teljesen világos, hogy Bourdieu osztályfogalma megfeleltethető-e ennek a különbségnek.

⁹⁴³ Bourdieu 1994, 28.

⁹⁴⁴ Nem válik világossá, hogyan kell értenünk az enyhébb összetartozás formáit (egyesületek, klubok), ahogy az sem, miért nem lehet a nemzet miatt Bourdieu értelmében vett osztály.

Bourdieu szemében nem értékelendő kényszermentes és pluralisztikus cseréje politikai nézeteknek, hanem a 18-19. századi polgári hivatalnokréteg stratégiai eszköze a nemesség elleni fellépésre.⁹⁴⁵

Bourdieu a mező és a habitus elképzelésére épített elméletének harmadik kulcsfogalma a tőke fogalma, melyet a mező meghatározása során már említettünk: a tőke nem más, mint a tét, a javak, melyekért egy meghatározott mezőben küzdenek. Ennyiben Bourdieu-nél a társadalmi tér, illetve mező és a tőke fogalmi kölcsönösen egymásra utalnak. A Marx által eredetileg csak gazdasági vonatkozásban használt tőke fogalmát Bourdieu kitágítja, és többféle lehetséges erőforrást jelöl vele, melyek egyaránt az adott szereplő területspecifikus erőforrásait jellemzik: valamilyen felhalmozás eredménye, melyet további (anyagi vagy nem anyagi) profit szerzése céljára használnak. Ugyanakkor egyrészt megőrzi a tőke azon marxi jelentésmozzanatát, hogy a tőkét profitkészítő funkciója különbözteti meg egy nagyobb pénzösszegtől.⁹⁴⁶ A területspecifikus, felhalmozható erőforrások pluralitása felveti azt a kérdést, hogyan viszonyulnak egymáshoz a különböző mezőspecifikus tőkék, és Bourdieu alaptézise erre vonatkozóan azt mondja ki, hogy azok bizonyos feltételek esetén átválthatók egymásra. Másrészt a tőke fogalmában megőrzi a marxi tradícióból eredő pejoratív jelentést is, tehát azt, hogy nem egyenlően oszlik el, s ezzel egyenlőtlenségek forrásává válik.

Bourdieu szóhasználatában a „tőke” fogalma lefed minden társadalmilag értékes erőforrást, nem csak egy növekvő készletet (ahogy a klasszikus közgazdaságtanig), és nem is csak egy pénzben mérhető többletértékért bevetett készletet (ahogy a klasszikus közgazdaságtan óta). A tőke fogalma ezáltal annyira kitágul, hogy kérdésessé válik annak megkülönböztető ereje. Nyilvánvalóan, ha minden tőke, akkor semmitmondóvá válik valamit tőkének tekinteni. Mindenesetre egy ilyen, nivelláló irányba mutat, hogy Bourdieu az anyanyelv elsajátítását is tőkefelhalmozásnak tekinti. Nehezen hárítható el az a benyomás, hogy a tőkefogalom közvetlen evidenciájával együtt könnyen felaprózódik. Ha a focistának más a sajátos tőkéje, mint a teniszezőnek, akkor a sport egész mezője szétesni látszik sportágspecifikus tőkékre. Ez a sokféleség mindenképpen szemben áll a Bourdieu által leggyakrabban emlegetett három, négy tőkefajtaival (gazdasági, kulturális, társadalmi – néha még szimbolikus).

⁹⁴⁵ Joas-Knöbl 2011, 543.

⁹⁴⁶ Itt eltekintünk attól a kérdéstől, hogy Marx számára a tőke fogalma magában foglalja-e a kapitalista termelési és társadalmi viszonyokat.

Bourdieu elképzelésének az az újdonsága, hogy az anyagi forrásként értett szűkebb tőkefogalom mellett más tőkefajtákat is feltételez, egyúttal Marx-kritikát is jelent, hiszen magában foglalja azt az ellenvetést, hogy Marx kizárólag a gazdasági javakért folyó küzdelemre koncentrálna elhanyagolta vagy nem vette észre az összeütközések, konfliktusok egyéb formáit. Négy fő tőketípust megkülönböztet: a) gazdasági, b) kulturális, c) kapcsolati (le capital social), d) szimbolikus tőke.⁹⁴⁷ Már a korai *A gyakorlat elméletének vázlatában* használja Bourdieu Marx-kritikája során a „szimbolikus tőke” kifejezést, mégpedig szimbolikus tétel, nyereségek elérésre alkalmas cselekvések összefüggésében (nagyilekű adakozás, tékozló viselkedés stb.).

Az egyes tőkefajtákat a következőképpen jellemezhetjük. A kulturális tőke első közelítésben a kulturális és képzési javak felhalmozását jelenti.⁹⁴⁸ A társadalmi vagy kapcsolati tőke (capital social) olyan kapcsolatok tartós hálózatát jelenti, melyek a kölcsönös ismeretség és elismerés többé-kevésbé intézményes kapcsolatainak tartós hálózatát alkotja.⁹⁴⁹ A kapcsolatok hálózatának kiterjedtsége és a kapcsolati pontok tőkeerőssége meghatározó jellemzője a kapcsolati tőke mértékének. Végül a szimbolikus tőke az a presztízs és tekintély, amit a gazdasági vagy kulturális tőke elismerése jelent.⁹⁵⁰

A tőkeformák átválthatóságának tézise Bourdieu elképzelésének kulcseleme, mivel éppen azt akarja Marx kritikus továbbgondolásával kimutatni, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődésének nem csapán a gazdasági, hanem a többi tőkeforma felhalmozása és továbbadása is forrása lehet. Voltaképpen tehát nem az érdekli, hogy az egyén miként képes bányászni e tőkeformákkal, hanem az, hogy az egyént magába foglaló társadalmi egység (család, osztály) miként képes felhalmozni és különböző mechanizmusok révén átörökíteni azokat. A különböző tőkefajták differenciálása ennél fogva a továbbadható és újratermelhető társadalmi különbségek újabb formáinak differenciálása is. Az előnyösebb társadalmi helyzet – Bourdieu alapvető tézise értelmében – nem csak a gazdasági, hanem másfajta tőke egyenlőtlen eloszlásából is származhat. A különböző tőkefajták elhatárolásának elméleti hozadéka a marxi elmélettel szembeállítva domborodik ki: míg Marx a társadalmi helyzetet a termelésben betöltött, végső soron anyagi helyzet függvényének látta, addig

⁹⁴⁷ Jourdain-Naulin 2011, 88f. Bourdieu számára a mezők praxisait azok a csereviszonyok különböztetik meg, melyek nem áru-, de nem is pénzformájúak, mivel ezek alakítják ki azokat a sajátos csereviszonyokat, melyek az áruk világán kívül vannak, de éppenséggel lehetővé teszik a profitot. A praxis kulturális, szociális és szimbolikus formái nem nélkülözik a csereszándékokat, ahogy azt a gazdasági elméletek állították. Azt mondhatnánk, hogy Bourdieunél végső soron „a nem-gazdasági gazdaságok politikai gazdaságtanáról” van szó (Nassehi 2004, 183). Ez voltaképpen összhangban van Joas-Knöbl megállapításával.

⁹⁴⁸ Bourdieu 2000.

⁹⁴⁹ Bourdieu 1980b, 2.

⁹⁵⁰ Bourdieu 1987, 160.

Bourdieu számára nem a gazdasági az egyetlen meghatározó tényező a társadalmi térben elfoglalt helyzetre nézve. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az egydimenziós marxi egyenlőtlenségfogalom több lehetséges egyenlőtlenség kombinációjává differenciálódik Bourdieu-nél. Ahány tőkefajta, annyi egyenlőtlenség.

A különböző tőkeformák egymásra való átválthatósága Bourdieu alapvető meggyőződései közé tartozik, amit viszont nem szabad úgy érteni, mintha a gazdasági tőkére redukálható volna a többi tőkefajta. A tőkéknek nincs egy alapformája, mert több szempontból különböznek, ahogy erről fentebb már volt szó. A kapcsolati tőke esetében a legkevésbé nyilvánvaló az átválthatóság, viszont könnyen belátható, hogy a kapcsolatrendszer a többi tőkeformát képes kiterjeszteni, megsokszorozni, azaz egyfajta multiplikátor-hatásról minden további nélkül beszélhetünk.

Az egyenlőtlenségek újratermelődésének folyamatát súlyosbítja, hogy mindez nem transzparens, átlátható módon történik, hanem a különbségek „naturalizálódnak”, azaz természetes különbségekként jelennek meg. A naturalizálódás paradigmatis eseteét fejtette ki Bourdieu iskolaszociológiájában. Az iskolarendszer, így alaptézise, „természetes”-nek tüntet fel olyan különbségeket az iskolások teljesítményében, melyek valójában a társadalmi háttérből adódó különbségek. Miközben a tanárok állítólag az egyes iskolások „tehetségét” értékelik, ezzel alapjában véve adottságszerűvé változtatják a mögötte meghúzódó osztály- és réteggülönbségeket.⁹⁵¹ Ennélfogva a naturalizálás problematikus vonása, hogy nemcsak reprodukálja a fennálló társadalmi különbségeket, de ezt ráadásul oly módon teszi, hogy elrejtí a különbségek társadalmi jellegét, és ezzel magát a naturalizálódás folyamatát.

A tőkefajták felhalmozhatósága és továbbadhatósága Bourdieu vezérlő szempontja, ezért ebből az aspektusból külön megvizsgálja az egyes tőkefajtákat. A gazdasági tőke, lévén materiális, könnyen felhalmozható és átadható. A kulturális tőke ellenben személyes

⁹⁵¹ Konrad Paul Liessmann egy újabb könyvében (Liessmann 2014) neve említése nélkül, jól kivehetően Bourdieu-nek címzi kritikai megjegyzéseit: „A művelt képzettségről [Bildung] való beszéd [...] nagyon pontatlan. Hogy a szülői ház és a szociális miliő befolyásolja a képzettség esélyeit, az nyilvánvaló és elkerülhetetlen – kivéve, ha minden gyereket születésétől fogva nyilvános intézményekben őriznek meg és nevelnek fel. Mármost több megfontolást lehet felvetni, például, hogy vajon az iskola valóban elsősorban arra szolgál-e, hogy újra és újra kiegyenlítse a szociális különbségeket, melyeket egy kapitalista társadalom dinamikája révén naponta kitermel, és azt is kérdezhetnénk, hogy ez a szociálkompenzatorikus feladat miért nem sikerül mindig kielégítően, vagy talán nem is sikerülhet. A szöveg, hogy a művelt képzettséget öröklük, viszont valami teljesen mást sugall: A művelt képzettség birtokában lévő rétegek nyilvánvalóan kincsként őrzik azt, csak a gyermekeiknek adják át, és másokat nem engednek oda hozzá. – Érezzük a régi előítéleteket a már rég nem létező műveltségi polgársággal szemben. [...] De nem, természetesen nem így értik, hanem sokkal inkább úgy, hangzik a pontosítás, hogy az iskolának a „származás” többet ér, mint a „tehetség”. Viszont ennek semmi köze nincs az örökléshez” (Liessmann 2014, 127). „Hogy miért mondanak csődöt az iskolák azzal a feladattal, hogy társadalmi hiányosságokat képzettséggel kompenzáljanak, az kevésbé magukon rajtuk múlik, mint inkább azon a társadalmi klímán, melyben a művelt képzettséget már nem a társadalmi mobilitás motorjaként fogják fel és tapasztalják” (uo., 128).

elsajátítást, s ezért ráfordított időt feltételez. Hasonló mondható el a társadalmi vagy kapcsolati tőkéről, mivel a kapcsolatok rendszere folytonos igényli új kapcsolatok kialakítását és a meglévők fenntartását.⁹⁵² Minden egyén rendelkezik valamennyivel minden tőkefajából, ahol Bourdieu még differenciálja az egyén vagy osztály helyzetét meghatározó tényezőket. Háromdimenziós térnek fogja fel a társadalmi teret, melyben a következő fontossági sorrendet állíthatjuk fel három aspektus között: egyrészt a tőke össz mennyisége, másrészt a birtokolt tőkék szerkezete, harmadrészt a tőkék össz mennyiségének és szerkezetének időbeli alakulása számít.⁹⁵³

A szimbolikus tőke fontos politikai következményeket is hordoz: „a társadalmi osztályozásért folyó harc alapvető dimenziója az osztályharcnak, és ezen a kerülő úton játszik a szimbolikus termelés szerepet a politikai harcban. Az osztályok kétféleképpen léteznek, egyrészt objektíve, másrészt, a többé-kevésbé explicit társadalmi reprezentációban, melyet az alanyok alkotnak, és mely a harc egyik tétje”.⁹⁵⁴ A dominálók szimbolikus erőszakot alkalmaznak a domináltakon, miközben legitimálják az őket előnyben részesítő társadalmi rendet. A dominancia, az uralom innen kezdve naturalizálódik, „természetesnek” tűnik, még az uraltak számára is, amennyiben félreismerik az önkény érvényesülését.⁹⁵⁵ Joas és Knöbl ebben az összefüggésben hívja fel a figyelmet arra, hogy Bourdieu-nek nincs átfogó elmélete a társadalmi változásról, mivel a habitus-konceptió a társadalmi különbségek meglehetősen stabil újratermelődését hivatott megalapozni.⁹⁵⁶ Mindazonáltal az irodalom és művészet területén találunk olyan elképzeléseket, melyek változásokat magyaráznak, mégpedig a újíto fiatalabb generációkra hivatkozva, amire még visszatérünk.

Bourdieu tőkefogalmával kapcsolatban egyesek alapvetően bírálták a fogalom kiterjesztését a gazdaság területén túlra.⁹⁵⁷ A kiterjesztés két mozzanatot foglal magában: egyrészt, hogy más társadalmi területek hasonlóan működnek, mint a gazdaság, másrészt, hogy más tőkefajták hasonlóan működnek, mint a gazdasági tőke. Jelen összefüggésben nem szükséges részletesebben vizsgálnunk azt a kérdést, mi következik Bourdieu „tőke” fogalmának többértelműségéből. Nyilvánvaló például, hogy ha az elméleti vállalkozást a marxi gazdasági egyenlőtlenség korrekciójaként értjük, akkor kevésbé zavaró, hogy az egyenlőtlenség további lehetséges szempontjaiként a gazdasági egyenlőtlenség mellett még

⁹⁵² Bourdieu 1980b, 2.

⁹⁵³ Jourdain-Naulin 2011, 91-2.

⁹⁵⁴ Bourdieu 1984a, 62.

⁹⁵⁵ Fleury utal arra, hogy Sartre elemzései sokban előlegzik Bourdieu-t: „E három kulcsfogalmat, nevezetesen az *elkülönülést* [distinction], az *örökös* pozícióját és az *erőszakot* Pierre Bourdieu Jean-Paul Sartre-tól kölcsönzi, akit nem idéz mintaként” (Fleury 2011, 66).

⁹⁵⁶ Joas-Knöbl 2011, 550. Ld. még Berkovits 2009.

⁹⁵⁷ Calhoun 1993.

milyen további egyenlőtlenségeket veszünk fel. Gondolatmenetünkre összpontosítva a kulcskérdés úgy hangzik, a kultúrjavak fogyasztását érinti-e a tőkefogalom bizonytalansága. A válasz: igen.

Bourdieu-t többször bírálták a gazdasági nyelvezet használata, a társadalmi élet „ökonomista” víziója miatt.⁹⁵⁸ Mindazonáltal a francia szociológus nem fogadta el a gazdasági megfontolásra alapozott cselekvés szociológiáját, mely szerint minden cselekvés gazdasági kalkuláció eredménye. A gazdasági nyelvezet fő elméleti hozadékanak azt tartja, hogy általa az eltérő társadalmi területek (mezők) közös jegyei feltárhatók, mivel a tőkefajták átválthatósága a közös szerkezetet mutatja meg. Más kérdés, hogy felmerülhet az a sejtés is, a tőkeátválthatóság tézise elfedi a tőkefajták, erőforrások különbségét (iskolázottságon nem tudok tejet venni, a bizalmas ismerősök nem adhatnak nekem tudást, csak tudásigényes feladatokat végezhetnek el helyettem stb.). Nézzük ezek után a szűkebben vett művészeti és kulturális szempontokat.

Bourdieu szűkebb művészetszociológiai elképzeléséhez közelítve, először is látnunk kell, hogy a kultúra szűkebb és tágabb fogalmát csak egymással összefüggésben tartja értelmesnek, azaz kapcsolatot tételez fel szűkebb, magaskultúra és tágabb, hétköznapi kulturális gyakorlatok között, és mindkettőt hozzákapcsolja társadalmi csoportok különbségéhez: „csak azzal a feltétellel érthetjük meg teljesen a legitim kulturális javak közti választásokat irányító diszpozíciókat, ha visszahelyezzük őket a diszpozíciók rendszerének egységébe, ha beillesztjük a hétköznapi, normatív értelemben vett „kultúrát” az etnológia tág értelmében vett „kultúrájába”, és ha a viszonyba állítjuk a legtisztább tárgyak művelt ízlését a élelmiszerek ízének elemi ízlésével”.⁹⁵⁹ Elméletében gondolatmenetünkre nézve két fő szempontot különíthetünk el, egyrészt az osztályspecifikus ízlések témáját, másrészt a művészi alkotás szerkezeti elemzését főként a művészeti mező sajátosságaiból kiindulva, melyek nagyjából egymás után bontakoznak ki. Az első perspektíva (*L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* (1969) és *La Distinction. Critique sociale du jugement* (1979) jellemzője az az alapgondolat, hogy a művészet befogadása lényegében fogyasztás, mégpedig a társadalmi megkülönböztetés eszközének tekinthető fogyasztás. A második megközelítés – jóindulatúbban – a mezőelmélet fényében vizsgálja művészeti mező termelési viszonyai, figyelmét főleg az alkotófolyamatokra irányítva (*A művészet szabályai*). Utóbbi keretében bizonyos mértékig megjelenik a művészeti mező külső, azaz politikai, gazdasági

⁹⁵⁸ Jordain-Naulin 2011, 101.

⁹⁵⁹ Bourdieu 1979, 109.

támadásokkal szembeni autonómiája, különösen a „Freier Austausch” című szövegben (valójában egy beszélgetés a művész Hans Haacke-vel).

Az első megközelítés keretében Bourdieu a művészethez és kultúrához való viszony legfontosabb elemét abban a törekvésben rögzíti, hogy megkülönböztessük magunkat más társadalmi helyzetű egyénektől:

„Valóban úgy tűnik, hogy a gazdasági szempontok szerint leghátrányosabb helyzetű csoportok és a legkeményebb sorsú osztályok ebben a terjesztési és elkülönülési játékban, mely a tulajdonképpeni kulturális játék és objektíve az osztályszerkezet szerint szerveződik, csak a kontraszt eszközeiként, azaz a kiemeléshez szükséges ellentétként, illetve „természetként” szerepelnek. A szimbolikus megkülönböztetések játéka tehát egy szűk területen játszódik le, melynek határait a gazdasági kényszerek diktálják, és ami, innen nézve, a privilegizált társaságok privilegizáltjainak játéka marad, akik megengedhetik maguknak, hogy az igazi ellentéteket, nevezetesen a hatalmiakat, a modor ellentéteivel leplezzék el”.⁹⁶⁰

A *Distinction* sokak szerint Bourdieu főműve, bizonyosan egyik legtöbbet tárgyalt könyve, és a szociológiai irodalomban is a legnagyobb művekkel együtt emlegetik. A kötet alcíme nem csekély elméleti ambíciót jelez, amennyiben az ítélőerő kanti kritikájának szociológiai felülvizsgálatát kívánja nyújtani. Maga a szembeállítás könnyen megfogalmazható: az esztétikai ítélet távolról sem olyan általános érvényű és érdek nélküli, ahogy Kant *Az ítélőerő kritikájában* megfogalmazza, hanem osztályhelyzet függvénye és az elhatárolódó megkülönböztetést szolgálja. Ennek megfelelően az ítélőerő és az ízlés sem társadalmi osztályokon átnyúló képességek, hanem osztályspezifikusan eltérő és történetileg változó képességek.⁹⁶¹ Érdekes már itt kiemelni a fentebb tárgyalt habitus-koncepció egy következményét: Bourdieu-nél nem egyén különbözteti meg magát egyéntől, hanem osztály osztálytól, hiszen a habitusnak az egyén csak osztályhoz rendelt hordozója.

Ezen a ponton vissza kell röviden térnünk az elmélet és filozófia kritikájára, melyet Bourdieu a „skolasztikus látásmód” (vision scolastique) elnevezéssel tárgyal. A kritika az elméleti vizsgálódás és annak a eseteként az esztétikai megítélés állítólagos érdekmentessége és univerzalitása ellen irányul, melyet elsősorban Kant állított középpontba. A „skolasztikus episztemocentrizmus” (l’épistémocentrisme scolastique) Bourdieu szemében azt a megközelítést jelenti, mely elvonatkoztat a gyakorlati szituációba való beágyazottságtól és a cselekvés kényszerétől, s úgy tekinti a cselekvőt, mintha az distanciálódott, tisztán elméleti

⁹⁶⁰ Bourdieu 1970, 72-73.

⁹⁶¹ Ld. Mounier 2001, 103; ProiBl 2014, 80-82.

megismeréssel viszonyulna a világhoz, mivel saját attitűdjét belevetíti a cselekvőbe. A nem tudatosuló belevetítésnek több változatát véli felfedezni:

„a tudós belevetíti a cselekvőbe saját látásmódját, és különösen a tiszta megismerés és felfogás hozzáállását, mely, kivételektől eltekintve, idegen a cselekvőtől. A „filologizmus” hajlamos arra, Bahtyin szerint, hogy minden nyelvet holt nyelvként kezeljen; a strukturalista szemiológusok intellektualizmusa tekinti a nyelvet inkább az értelmezés vagy kontempláció tárgyának, mint a cselekvés és hatalom eszközének. És az olvasat hermeneutikai elméletének episztemocentrizmusa (vagy, *a fortiori*, a műalkotások értelmezésének mint „olvasatnak” az elméletéé) is így jár el: olyan előfeltevések jogosulatlan univerzalizálásával, melyek bele vannak épülve az olvasó és a tudományos *skholé* helyzetébe”.⁹⁶²

E félreismerést elkerülendő, Bourdieu megkülönbözteti a nem-reflektált logikának engedelmeskedő praxist a cselekvés kényszerétől mentes, kontemplatív megfontolás tevékenységétől, ahol az utóbbi teljesen félrevezető. Ha elmoszuk e különbséget, akkor figyelmen kívül hagyjuk a praxist, ahol struktúra és cselekvés egymásba folyik, és így a társadalmi viszonyok materiálisan és szimbolikusan reprodukálódik.

A „skolasztikus látásmód” kritikája ennél fogva a gyakorlati tudásnak megfelelő tudást akarja érvényre juttatni. Ebben szerepet játszik John Austin „scholastic view” fogalma, melyhez Bourdieu fogalomhasználata kapcsolódik. Austin olyan koncepciókra utal a kifejezéssel, melyek, eltekintve a konkrét nyelvhasználati szituációtól, csak az izolált jelentésre koncentrálnak. Ez a megközelítés egyúttal azt is előfeltételezi, hogy a világ és minden jelensége adekvát módon megragadható a gondolati megismerés viszonyulására építve. A „skolasztikus látásmód” másik jelentésaspektusa Bourdieu-nél annak hangsúlyozása, hogy az izolált jelentésre való koncentráció csak a „*skholé* szituációjában” lehetséges. A megfogalmazás a cselekvés- és döntéskényszerek felfüggesztésére vonatkozik, amire a kettős jelentésű görög kifejezés is utal (szabad idő és tétlenség). A *skholé* szituációja ennél fogva a világ kényszereitől szabaddá tett idő, mely lehetővé teszi a szabad viszonyt a világhoz és kényszereihez.⁹⁶³ Az ebben elsajátított teoretikus viszonyulás a sajátos képzési helyekhez kötődik, kezdve az iskolával, ahol a játékos, cél nélküli tevékenység anyagi tétek nélkül megy végbe. A „homo scolasticus”-t ennek megfelelően az definiálja, hogy képes komolyan játszani (Platónnál: *szpoudaiósz paidzein*), miközben az állam fedezi ennek anyagi költségeit. Ennek a sajátos beállítódásnak a megjelenése Bourdieu leírásában a modernitás differenciálódási folyamata utánra tehető, melyben egyes cselekvési racionalitások

⁹⁶² Bourdieu 1997, 80.

⁹⁶³ Bourdieu 1997, 9, 24.

kioldódnak átfogó összefüggésükből, és egyúttal kölcsönös be is zárulnak. A folyamatban létrejönnek a világmegismerés differenciált formáit, miközben az egyes mezők, beleértve a gazdaság önállósodó mezőjét, elkülönülnek.⁹⁶⁴

A szűkebb értelemben vett kultúra Bourdieu elgondolásában a kettős értelemben vett megkülönböztetés (mint kitűnés és mint distanciálódás) játéka, melyben osztálykülönbségek fejeződnek ki. A *Distinction* provokatív tézise értelmében a művészet recepciója osztályfüggően változó. A luxusízlés és az alapjául szolgáló esztétika a felsőbb osztályok tagjaira jellemző, akik a gazdasági kényszerektől való függetlenségük miatt a cél nélküli és látszólag érdekmentes művészettel, például az absztrakt művészettel (Braque, Delauney, Malevics, Duchamp), tudnak egyáltalán mit kezdeni. Az alsóbb osztályok számára viszont idegenek az érdekmentes összefüggések, a formai különbözőségek elvontnak tűnnek, mivel szépséget és művészetet csak gyakorlati összefüggésekben, kontextusfüggően tudnak szemlélni.

Az uralkodó ízlést Bourdieu az iskolában és családban elsajátított kulturális kompetencia elsajátításával hozza összefüggésbe. Ráadásul az iskolai teljesítményt, ahogy fentebb volt róla szó, szerinte a családi és társadalmi helyzet határozza meg, s így összességében a kulturális kompetenciát a társadalmi helyzetre vezeti vissza. A kulturális kompetencia, a „jó ízlés” így a korán kezdődő családi szoktatás eredménye, és ez vezet annak elfedéséhez, hogy valójában szerzett képesség az, amit spontán, „természetes ízlésnek” tekintenek. Mint az iskolai teljesítményekkel kapcsolatban, a leleplezendő folyamat itt is a társadalmi különbségek naturalizálása lesz. Az esztétikai élményt szubjektívnek és szabadnak éljük meg, de ez Bourdieu elgondolásában voltaképpen egy elsajátított kulturális önkény, amely nincs tisztában saját önkényességével és korlátozottságával.⁹⁶⁵ Következésképpen Kant esztétikai tetszésre vonatkozó meghatározásait etnocentrikusnak és történelemfeledettnak tartja, melyek a *homo aestheticus* tapasztalataira támaszkodnak, aki önmagát a művészi

⁹⁶⁴ Kézenfekvő ellenérv Bourdieu leírásával szemben, hogy a teoretikus distanciálódás beállítódása már Platónnál és Arisztotelésznél világosan megfogalmazódik, mégpedig mindenfajta modern differenciálódásfolyamatot megelőzően.

⁹⁶⁵ Az 1966-ban szerzőtársakkal megjelentetett *L'amour d'art* című kötet az európai múzeumok látogatottságát elemzi, s ezzel a művészet egyik legrangosabb területén vizsgálja a fogyasztási szokásokat. A kérdőívekből azt az eredményt olvassa ki, hogy szignifikáns összefüggés van a múzeumlátogatók társadalmi jegyei és művészethez való hozzáállásuk, valamint arról alkotott nézeteik között. A könyv központi megállapítása, hogy a múzeumlátogatók összetétele nem felel meg a népesség keresztmetszetének, hanem a magasabb iskolai, sőt egyetemi végzettségűek felülreprezentáltak, még úgy is, hogy a múzeumok ingyenesen látogathatók. Bourdieu és szerzőtársai elutasítják a képzési elit által adott értelmezést, mely szerint az alsóbb osztályok csak „barbár” ízléssel rendelkeznek, és alapvetően értetlenek a magasművészettel szemben. A könyv arra jut, hogy a magasművészetet csak az képes élvezni, aki megtanulta és elsajátította, hogy itt egyáltalán élvezni lehet valamit, és hogy mit lehet élvezni. Ennélfogva nem beszélhetünk úgy „tisztá” és „barbár” ízlés eloszlásáról, mintha veleszületett képességekről lennének (ld. ehhez Danko 2012, 48; Lempert 2010).

tapasztalat egyetemes szubjektumának állítja be. Így az ízlésítélet kanti elméletének valódi alapját etikai alapelvek halmaza alkotja, melyek a maguk részéről egy sajátos szociális helyzetből eredő diszpozíciók általánosításai.

Alaposabban szemügyre véve a *Distinction* gondolatmenetében alapvető szerepet játszó Kant-kritikát, feltűnőek a párhuzamok a homo scolasticus alakjára és az elméleti viszonyulásra vonatkozó, fentebb áttekintett bírálatával.⁹⁶⁶ A kritika fő iránya az érdeknélküli szemlélésre való képesség társadalmi helyzetéhez kötött jellege, melyet nem tartunk meggyőzőnek. Ha igaza lenne az érdektelen szemlélés megtanulhatatlanságára építő kritikának, akkor nem világos, hogy egyáltalán bárki, aki alacsonyabb sorból érkezett, hogyan volt valaha képes esztétikai minőségeket észlelni és létrehozni. Ezen az alapon egyetlen munkásköltő, munkásfestő se lenne lehetséges, se József Attila, se Kassák Lajos. A *Distinction* végén kibontott érvelés értelmében Kant egyetemesnek állítja be egy rétegspecifikus, azaz a szabadidővel rendelkező polgárság észlelési sémáit (bár nem feltétlenül tudatos megtévesztés szándékával). Bourdieu túlságosan merev elképzelése azt sugallja, hogy mindenki be van zárva esztétikai szocializációja átjárás nélküli kalitkájaiba.

A kanti esztétikát Bourdieu azzal is bírálja, hogy megfelel-e saját történetiségéről. Kant ízlésfogalmát és az azon alapuló esztétikai ítélet fogalmát biztosan lehet bírálni történetietlensége miatt, de a francia gondolkodó elemi szintű bírálata határozottan túlmegy ezen. Az érdektelen szemlélés, befogadás követelménye ugyanis csupán annyit kíván, hogy egyénfüggő céljainkat, preferenciáinkat felfüggesztve szemléljük, fogadjuk be a kérdéses jelenséget. Egy ilyen szemlélődő beállítódást lehetségesnek tarthatunk attól függetlenül, hogy esetleg történetileg szituáltak gondoljuk a mindenkori szemlélődő aktust.

Bourdieu elképzelésében az ízlés tagozódása a habitusra vezethető vissza, mely az egyén különböző kulturális választásait egy „életstílus”-ban koherenssé teszi. Az osztályspecifikus ízlés egy társadalmi osztály kulturális választásainak eltérő területeken megnyilvánuló közös mozzanata (étkezési szokások, nyelvezet, zenei és képzőművészeti ízlés, dekorációs döntések, öltözködési szokások, sporttevékenységek stb.). A habitus indukálta, különböző területeken működő – sport, étkezés – hasonló attitűdöket véli szemléltetni azzal az ellentéttel, ahogy az alsóbb osztályok az erőt, a mennyiséget, a dologiságot részesítik előnyben, míg a polgárság a formát, a könnyedséget, a távolságtartást

⁹⁶⁶ A kritikai szempont részét képezi filozófiakritikájának, melyet a pascali meditációkban fejt ki: A filozófia nem hajlandó genetikus megközelítést alkalmazni, különösképpen nem hajlandó a gondolkodás genetikus megközelítésére, és ezen alapul a filozófia ellenállása a társadalomtudományokkal szemben. A filozófia továbbá áldozata a „skolasztikus tévkövetkeztetésnek”, amennyiben Bourdieu filozófia-felfogása jól kitapinthatóan a francia közeget, azon belül is Jean-Paul Sartre alakját veszi mintának (Bourdieu 1997, 56).

preferálja. Az inkább a testi erőt, mint a formát értékelő alsóbb osztályok az étkezésben olcsó és tápláló termékeket keresnek, míg a szabad foglalkozások művelői az ízletes, egészséges, könnyű és nem hizlaló termékeket választják.⁹⁶⁷ Hasonlóképpen jelentkezik a sportban az alsó osztályok instrumentális viszonya a testhez, amennyiben olyan sportágakat választanak, melyek nagy erőfeszítést igényelnek, időnként fájdalommal és szenvedéssel járnak (bokszt), esetenként a testi épség kockáztatásával (motorsport). Ezzel szemben a polgárság kevésbé megerőltető sportokat választ, melyek kevésbé öregítenek és egészségesebbek (golf, lovaglás, vívás), s amelyekben általában nincs közvetlen ütközés, érintkezés.⁹⁶⁸ Bourdieu sportra vonatkozó megállapításai mindenképpen túlzásnak tűnnek. Természetesen a vállalatvezetők golfozhatnak gyakrabban, mint kerékpároznak, de ennek oka lehet a luxuskontextus és a sajátos érdekérvényesítési terep is. Teljesen kimarad a francia szociológus elemzéséből, hogy bizonyos mozgásformák (például a labdajátékok, a kitartást vagy egyensúlyérzéklet igénylő sportok) triviálisan többé vagy kevésbé tetszhetnek egy meghatározott személynek. Nyilvánvalóan bizonyos sportok művelése (tenisz is) lehet státuszjelzés, de ettől még van, legalábbis lehet az egyéneknek egy természetes viszonya, preferenciasorrendje különböző sportokhoz.

Bárhogy álljon is a dolog az életstílus egységével, Bourdieu úgy gondolja, hogy a három nagy osztály közül a polgárság határozza meg a jó ízlést, melyet a többi osztály is elfogad „természetes” viszonyítási keretként.⁹⁶⁹ A többi osztály ezzel szimbolikus erőszak áldozatává válik, mivel kulturális zsarnokság alá vetik őket. A „jó ízlés ideológiája” hasonlóan működik, mint az iskolai értékelésben a társadalmi különbségek naturalizálása a tehetségbeli „adottság ideológiájában”. Mindazonáltal Bourdieu szerint az uralkodó osztályban sincs teljes egyetértés a jó ízlés meghatározása tekintetében, mivel frakciókra bomlik, melyek szimbolikus küzdelmet folytatnak a jó ízlés definiálásáért. A polgárság legműveltebb tagjai (professzorok, tanárok, újságírók) a kultúra olyan koncepcióját védik, melyet a francia szociológus „aszketikus arisztokratizmus”-nak nevez, és amelynek megfelel a hagyományos elitista kulturális gyakorlatok értékelése (klasszikus zene, múzeumlátogatás, klasszikus olvasmányok). Másrészt a polgárság gazdagabb tagjai (gazdasági és ipari vezetők, szabad foglalkozásúak stb.) hedonistább fogyasztási elveket követnek, s kulturális gyakorlataik inkább a luxustermékekre irányulnak (utazások, műkincskereskedelem stb.).

⁹⁶⁷ Bourdieu 1979, 233.

⁹⁶⁸ Bourdieu 1984, 192-3.

⁹⁶⁹ Bourdieu a kultúrfogyasztás szempontjából három osztályt különböztet meg: polgárság, középosztályok (kispolgárok), alsó osztályok (classes populaires) (Jourdain-Naulin 2011, 67).

A középosztályok, avagy kispolgárság a polgárság definiálta domináns kultúrához igazodik, és társadalmi felemelkedése céljából fenntartások nélkül törekszik bekapcsolódni annak tevékenységeibe. Bourdieu ezzel kapcsolatban a „kulturális jóakarát” megnevezést használja, ami a legitim kultúra tiszteletében és a művelődésre törekvésben nyilvánul meg. A kispolgárság igyekszik utánozni a polgárságot, mégpedig számára elérhető pótlékokkal, melyek a kulturális legitimitás külső jegyeit hordozzák. A fotográfia Bourdieu szemében a festészet pótléka, az operett pedig az operának felel meg.

A középosztály, avagy kispolgárság szintén nem egységes, három frakciója egyaránt sajátos életstílussal rendelkezik. A visszaszorulóban lévő „hagyományos kispolgárság” (*petite bourgeoisie traditionnelle*) (mesteremberek, kereskedők) ízlése hagyományos, dísztelen, nagy jelentőséget tulajdonítanak a munkának és szigorúságnak. A második, elterjedőben lévő frakció a „hivatalnoki kispolgárság” (*petite bourgeoisie d'exécution*), mely alkalmazottakból, közép-kaderekből, technikusokból stb. áll, mindent alárendel társadalmi felemelkedésének, és tevékenységük jellemzője a fegyelmezettség és komolyság. Végül a harmadik csoport az új kispolgárság (*petite bourgeoisie nouvelle*), mely magába foglalja az iskolai végzettség hiányában lecsúszott polgárságot és a nagy kulturális tőkével, de a polgárságba integrálódáshoz nem elegendő társadalmi tőkével rendelkező kispolgárságot. Ide tartoznak a művészeti, kommunikációs, tanácsadó foglalkozások, melyeknek társadalmi elismertetésére e csoport törekszik. Mivel a kispolgárságban egyaránt találhatók felemelkedő és lecsúszó egyének, ezért itt a fogyasztási szokások, gyakorlatok heterogénebbek, mint a felső és alsó osztályokban.

Az alsó osztályt Bourdieu gyakorlatilag a munkásosztállyal azonosítja, és ezt tekinti a legegységesebbnek. A munkásosztály viszonya a kultúrához a „szükséges választása”, mivel korlátozott gazdasági eszközei miatt rákényszerül egy egyszerű életstílusra. Kénytelen inkább a praktikus és célszerű dolgokat választani az esztétikus minőségek helyett. Ennélfogva a munkásosztály nem csak azért nem éli a polgárság életét, mert anyagi lehetőségei hiányoznak hozzá, hanem azért is, mert alapvetően nincsen olyan szükségletrendszere, mely túlmegy a szükségszerűn, s az ilyen szükségleteket fedező kiadásokat csak pazarlásnak tudja tekinteni. Bourdieu értelmezésében az alsó osztály tagjai a nem szükségszerű költségeket (ékszerre, ruhára, más javakra) nem tekintik szimbolikus nyereségnek, és inkább spórolnak, mintsem hogy felesleges „csecsebecsére” kiadják.⁹⁷⁰

⁹⁷⁰ Külön kérdés, hogy elhelyezhető-e Bourdieu „szükség választása” sémájában az egymással való versengés minden rétegben ismert jelensége („Bezzeg a Kovácsék kerítése magasabb”).

Az munkásosztály ízlése alapvetően az anyagi viszonyai függvényében formálódik, és megfelel egy funkcionális és pragmatikus esztétikának, mely különböző életterületeken nyilvánul meg (tartalmas étel, rendes ruha, könnyen rendben tartható berendezés). A szerény életvezetésnek felel meg Bourdieu szerint a munkásosztály egyetlen explicit ízlésnormája, a konformitás alapelve. Ez a princípium elítél minden kísérletet, hogy valaki „kilógjon a sorból”, jobb akarjon lenni. Az alapelv következtében az osztály magába is zárul, aminek pozitív vonatkozása a szolidaritás. Meg kell jegyeznünk, hogy Bourdieu elképzelésében nehezen tehető fel az a kérdés, mire vezethető vissza a konformitást kikényszerítő viszony a felemelkedési kísérletekhez? Elméleti építkezése azt sugallja, hogy a felsőbb osztályok elkülönülési kísérlete akadályozza a mobilitást, mivel a felsőbb osztályok nem engedik a munkásosztály tagjait kitörni. Eleve fel nem merül az a lehetőség, hogy a munkásosztály magában tartja, visszahúzza, megkísérelt kitörést pedig szankcionálja. A kiemelkedési kísérletek munkásosztályból jövő szankcionálása nehezen tulajdonítható a felsőbb osztályoknak.

Konkrét kulturális választásaiban az munkásosztály ízlése Bourdieu szerint nem önálló, hanem a domináns ízlés lefokozott változata: a többé-kevésbé, régi művelt kultúra szórványos töredékeire korlátozódik, az osztályhabitus által kiválogatva és újraértelmezve.⁹⁷¹ Önállótlanágából következően a munkásosztály ízlése nem képes ellenkultúraként megkérdőjelezni az uralkodó kultúra legitimitását. Ezen a ponton a francia szociológus csekélyebbnek látja az alsó osztály kulturális kezdeményező-készségét, mint a Cultural Studies gondolkodói, akiknél az ellenállás kifejeződése reális lehetőségként merül fel.⁹⁷²

Az ízlés hierarchiáját Bourdieu elméletében az utánpótlás és a megkülönböztetés magyarázza. Minden osztály a magasabb osztályok ízlését próbálja utánozni, de csak csökkentett formáját éri el. Az utánpótlás ugyanakkor fenyegetés az utánpótlásra nézve, mivel általa kitüntetettséget, s ezzel végső soron uralkodó helyzetét vesztheti el. Az utánpótlás részéről ez újra kiváltja a megkülönböztetésre, elhatárolódásra törekvést. Amint egy gyakorlat elterjed, elveszíti megkülönböztető erejét, és a felsőbb osztályok elhagyják exkluzívebb gyakorlatokért, termékekért. Bourdieu szemében az ízlések elsősorban negatív jelentésűek, ellen-ízlések, elszörnnyedések, zsigeri elutasítások „más ízlésekkel, a mások ízlésével” szemben. Ennélfogva a Bourdieu nagy művének címében szereplő „megkülönböztetés” két dimenziót jelöl. A megkülönböztetés játéka kettős törekvése

⁹⁷¹ Bourdieu 1979, 535.

⁹⁷² Schmidt-Lux et alii 2016, 122-3.

egyszerre jelent egy „megtartandó rangot” és egy „fenntartandó távolságot” másokhoz képest.⁹⁷³

A megkülönböztetés-szerkezetet Bourdieu meríthette Edmond Goblot-tól is, aki maga részéről Georg Simmel koncepcióját gondolta tovább,⁹⁷⁴ és kifejezetten kapcsolódik Thorstein Veblen presztízsfogyasztásról (conspicuous consumption) alkotott elképzeléséhez.⁹⁷⁵ Simmel a divattal kapcsolatban írja le azt a folyamatot, melyben az alacsonyabb osztályok követik a magasabbakat, viszont ha túl közel kerülnek hozzájuk, az már ösztönzi a magasabb osztályokat, hogy újítással, változtatással elkülönüljenek.

„Mikor a divat állandóan átalakítja a társadalmi formákat, az öltözködést, az esztétikai ítéleteket, s az egész stílust, amelyen keresztül az emberek kifejezik magukat, akkor maga a divat, azaz a legújabb divat egészében csak a felső rétegek sajátja lesz. Amint az alsó rétegek is megkezdik a divat elsajátítását, s ezáltal átlépik a felső rétegek megszabta határokat, s áttörnek a rétegeknek a divat által összetartott egységét, a felső rétegek elfordulnak ettől a divattól egy újabb felé, ezáltal ismét elkülönülnek a széles tömegektől – s újból kezdődik az említett játék. Az alsó rétegek ugyanis természetesen felfelé tekintenek és törekszenek, s ezt leginkább a divatnak alávetett területeken tehetik meg, miután ezeken a legtöbb esetben lehetséges az utánzás. Ugyanez a folyamat játszódik le – bár nem mindig olyan szemmel látható formában, mint az úrnők és szolgálok esetében – a felső rétegek különböző rétegei között is”.⁹⁷⁶

Még fontosabb Thorstein Veblen hatása, aki szerint a presztízsfogyasztásban a terméket nem magában és magáért élvezzük, hanem azért, mert a másokhoz viszonyított kiemelt helyzetünket jelzi. A dolgozni nem kényszerülő úri osztály (leisure class) igyekszik elhatárolódni a többi osztálytól, és sajátos javak fogyasztása révén fitogtatja kitüntettségét. Az alsóbb osztályok viszont utánózni törekszenek a felsőbbeket, ami új termékek felé tolja a felsőbb, elhatárolódásukat őrizni kívánó osztályokat.⁹⁷⁷ Nyilvánvalóan nehéz minden esetben kizárólagosságot elképzelni, tehát azt, hogy termékeket, műveket csak presztízsjelzőként fogyasztunk.⁹⁷⁸ Viszont elsődleges szempont igenis lehet, hogy valamit „megengedhetünk magunknak”. Simányi Léna felhívja a figyelmet félreértési lehetőségekre, és jelzi a Bourdieu munkásságához fűződő tartalmi kapcsolatot is, nevezetesen fogyasztás és társadalomszerkezet

⁹⁷³ Bourdieu 1979, 68-69.

⁹⁷⁴ Fleury 2011, 67.

⁹⁷⁵ Jourdain-Naulin 2011, 76f.

⁹⁷⁶ Simmel 1973, 479.

⁹⁷⁷ Schmidt-Lux et alii 2016, 118-21.

⁹⁷⁸ A hét szabad művészet értelmezésében is szerepet játszik a munkavégzés alóli mentesség, mégse jutott eszébe senkinek azt elsődlegesen presztízsjelző aktivitásként érteni, melynek elsődleges értelme a presztízjs jelzésében áll.

összefüggését. Ugyanakkor annak kiemelésével, hogy Bourdieu ízlélméletét ma már „inkább fogyasztásméletként” kezelik,⁹⁷⁹ hallgatólagosan megerősíti, hogy az elképzelés *esztétikai* érvényessége megkérdőjelezhető.

Peterson és Kern 1996-os empirikus vizsgálódásukban azt találták, hogy a felső osztály „mindenevővé” (omnivore) vált, amennyiben könnyű zenei műfajokat is fogyaszt, szemben az alsó osztállyal, mely egyfajta, alsó műfajokat fogyaszt. Úgy tűnik, a polgárság kulturális eklekticizmusa megkérdőjelezi a szigorú homológiát társadalmi hierarchia és kulturális hierarchia között, s ezzel a kulturális legitimitás elméletét is. Peterson és Kern mindazonáltal nem ezt a következtetést vonják le, hanem úgy vélik, pusztán összetettebb lett a társadalmi megkülönböztetés: „A mindenevőség nem foglalja magában a megkülönböztetések iránti közömbösséget. Megjelenése sokkal inkább azt sugallja, a szimbolikus határok megszabásának új szabályai alakultak ki”.⁹⁸⁰

Az eddigieket a következőképpen foglalhatjuk össze: A művészet Bourdieu számára a szimbolikus javak egyik esete, többek között az oktatás és a tudomány mellett. A szimbolikus javakkal kapcsolatos álláspontja az, hogy az e javak társadalmi eloszlásában rejlő bizonyos mechanizmusok újratermelik és átörökítik a társadalmi tagoltságot és különbségeket. Ennélfogva a francia gondolkodó paradigmátikusan képviseli a művészet szociológiai elemzésének iránymutató kérdését: milyen anyagi, társadalmi státuszra vonatkozó feltételei vannak a művészet, a kultúra fogyasztásának? Feltevése értelmében a társadalmi rétegződésnek, osztályoknak megfelel valamilyen művészet, kulturális termékek bizonyos köre. Az elképzelésből következik, hogy értelmetlen hierarchiát felállítani magasművészet és populáris művészet, illetve tömegkultúra között, mert a mutatkozó eltérő vonások nem a művek tulajdonságaiból, hanem az eltérő társadalmi helyzet alapján elsajátított fogyasztási képességekből, ízlésből adódnak. Másként fogalmazva, nem a színdarab és video különbségét kell vizsgálni, hanem annak kialakulását, miért járnak az egyik társadalmi osztály tagjai színházba, míg a másiké videotékába. Megítélésünk szerint Bourdieu egy szükséges feltételt túloz el oly mértékben, hogy az elfedi a művek közti különbségeket. Nyilvánvalóan rá lehet mutatni feltételekre, melyeknek teljesülnie kell, hogy valaki műalkotásokkal egyáltalán tudjon kezdeni valamit, és e feltételek összefügghetnek anyagi, társadalmi státusszal. Ebből viszont nem következik, hogy a művek között ténylegesen nem találhatunk olyan különbségeket, melyek nem pusztán sajátos osztályhelyzetek „konstrukciói” vagy „indikátorai”.

⁹⁷⁹ Simányi 2005, 169.

⁹⁸⁰ Peterson – Kern 1996, 904.

Érdemes végül egy pillantást vetnünk a művészi mező működésének bourdieui elemzésére, mely a művészetre jellemző újítási kényszer gondolatát indokolja a mezőelmélet fényében. Gondolatmenetünk elején volt már szó arról, hogy legkésőbb a romantikával kezdődően a műalkotás meghatározó tulajdonságává válik az eredetiség, ami a filozófiai esztétikában Kant zsenifogalmával kodifikálódik. Bourdieu az újítás mozzanatát úgy értelmezi, hogy az valójában a mezőben fennálló szabályok úrafogalmazását jelenti, és az újradefiniálásért folyó küzdelem szempontja mentén a vallási életből merített ortodoxia-eretnység fogalompárral írja le. 1988-ban Bourdieu megjegyzi Lévi-Strauss kapcsán, hogy a *Distinction*-ban számos mozzanat egy strukturális elemzésnek felel meg, nevezetesen azoknak az elemzéseknek, melyek ki akarják mutatni, létezni szimbolikusan annyi, mint különbözni.⁹⁸¹ Az innovációkényszer pedig erre vezeti vissza.

Bourdieu a művészi világot rendi jellegűnek tekinti, melyben a fokozódó rálicitálás elve figyelhető meg, s eközben a rálicitálást a divat már felidézett dinamikájának mintájára ragadhatjuk meg. Kérdése egyúttal arra is irányul, milyen gazdasági logika szerint működik a művészeti mező? A magaskultúra sajátossága, hogy a fogyasztót arra készítetik, tegye magáévá az alkotó nézőpontját: a műalkotás értéséhez ismerni kell hagyományokat, konvenciókat, s általában véve is el kell fogadni az alkotó előfeltevéseit. A termelés viszonyaira lefordítva ez azt jelenti, hogy a fogyasztónak kell igazodnia a termelő álláspontjához. A tömegkultúra nagyjából fordítva működik: a termelői álláspont könnyen érthető, mivel a termelő igazodik a fogyasztó feltételezett álláspontjához.

Még a Bourdieu álláspontjával szimpatizálók is megfogalmazták azt a kritikát, hogy nem tűnik tarthatónak a művészet, pontosabban a magasművészet legitimáló funkciója, mivel Bourdieu példái (az akkor modernnek számító festészet, mint például Kandinszkij, és operalátogatás) ma sokkal szélesebb körben hozzáférhetőek, és egyáltalán nem automatikusan csak felsőbb rétegek érdeklődésére számíthatnak. A magas kultúra elemei nem jellemzik közvetlenül a felső osztályokat, a „kulturális mindenevő” alakja már nem igazodik az osztályhovatartozáshoz.⁹⁸² A kulturális mindenevő másik oldala mindazonáltal a kulturális hierarchia elutasítása: eszerint nem található olyan koherens művelt vagy magas kultúra (culture cultivée), melyet „legitimnek” lehetne tekinteni. Ennek jele, hogy bizonyos értelemben zavarban vagyunk, amikor ma meg kellene adnunk a magas kultúra tartalmát.⁹⁸³

⁹⁸¹ Dosse 1997, 93.

⁹⁸² Danko 2012, 53-4.

⁹⁸³ Jourdain-Naulin 2011, 86.

Jóllehet az eddigiekben a művészet fogyasztásának elképzelését állítottuk szembe a Fankfurti Iskola és Arendt elgondolásával, érdemes megjegyezni, hogy Bourdieu konkrét elemzése a televízióról szerkezeti hasonlóságokat mutat a kultúripar horkheimeri-adornói leírásával. A vezető szempont mindkét esetben a tömegmédiум szerkezetének hatása a közvetített tartalomra. Bourdieu televízióelemzése megállapítja a televíziós közvetítés sajátos közegének jellemző vonásait, és ennek alapján írja le, milyen preferenciákat hoz magával a televízió mint médium. Mivel a televíziós műsor minél szélesebb rétegeket kell, hogy megszólítson, ezért a közérthetőség fontosabb szemponttá válik, mint a tartalom összetettsége. Így a bonyolult fogalmazó, de szakmailag hitelesebb szakértő helyett a gyengébb, de egyszerűbb mondatokban beszélő szakértőt hívják meg egy beszélgetős műsorba.⁹⁸⁴

A televízió gazdasági aspektusa, tehát hogy a tévécsatornák tipikusan nyereségre törekednek, más tartalmi eltolódást hoz magával. A nézőkért folyó, profitorientált harc következménye a normalitás negligálása, szenzációvadászat, a szokatlan, extrém jelenségek, események előtérbe állítása.⁹⁸⁵ Az extremitások keresése viszont eltereli a kiegyensúlyozott leírásokról, elemzésekről a figyelmet, és ezzel a szórakoztatás funkciójának felel meg. Mindazonáltal Bourdieu nem követi a horkheimeri-adornói gondolatot, mely szerint a szórakozás a fennállóval való egyetértést jelent.

Összegezve a művészet és kultúra szociológiai tárgyalását, elmondhatjuk, hogy Bourdieu elméleti előzményeket követve (Veblen, Simmel) a kulturális fogyasztást a társadalmi elkülönülés eszközének tekinti. Mindazonáltal csak azon az elméleti áron tudja magasművészet és populáris művészet különbségét megkérdőjelezni, hogy figyelmen kívül hagyja a befogadó perspektíváját, és eltekint a műalkotás tartalmi jelentésétől. A művek befogadását valójában a státuszfogyasztás modellje alapján értelmezi.

A fejezet összegzéseként elmondhatjuk, hogy olyan álláspontokat tekintettünk át, melyek tagadják a magasművészet és populáris művészet megkülönböztetésének tarthatóságát. Miután az előző fejezetekben tárgyaltuk a Frankfurti Iskola, különösen Adorno, valamint Hannah Arendt elképzelését magasművészet és populáris művészet megkülönböztetéséről, jelen fejezetben a kidolgozott álláspontok és fogalmi megkülönböztetések termékenységét és érvényességét mérte fel a megkülönböztetést vitató elképzelések tükrében. Átfogó és kimerítő képről nyilvánvalóan nem lehetett szó, a

⁹⁸⁴ A kérdés még általánosabban, azaz túllépve a tévéspecifikus vonásokon, is megfogalmazható, mivel a közérthetőség dominanciája a tömegdemokrácia általános vonásának tűnik, s mint ilyen, nem korlátozódik a televízióra, hanem a nyomtatott és elektronikus sajtóra egyaránt áll.

⁹⁸⁵ Matzker 2009, 187.

paradigmatikus pozíciók elemzésével arra törekedtünk, hogy az Adorno és Arendt nyomán kidolgozott elképzelést tartalmi termékenysége felől kövessük. Ebből adódott az a korlátozás is, hogy az áttekintendő álláspontokat csak bizonyos aspektusok alapján rekonstruáltuk, de nem törekedtünk az érintett szerzők gondolati törekvéseinek átfogó ábrázolására.

Nem az a tagadhatatlan fejlemény foglalkoztatott bennünket, hogy a huszadik század második felében a kultúrtudományokban, szociológiában a populáris kultúra és művészet termékei elemzés tárgyává váltak, amit egyesek lelkesen üdvözöltek, és egyebek mellett kultúrkonzervatívok ellenében kivívott felszabadulásnak tekintették. Gondolatmenetünk vezérfonala tehát nem magában véve a populáris művészet és kultúra elméleti tárgyalása volt, hanem sokkal inkább az a kérdés, hogy az újabb elemzések a populáris kultúra termékeiben fel tudják-e mutatni azokat a teljesítményeket és vonásokat, melyeket a magasművészetnek tulajdonítunk. Nyilvánvalóan nem mond ellent a művészet sajátos teljesítményének, ha a populáris kultúra termékeit más szempontból találjuk érdekesnek. A kulcskérdés tehát úgy fogalmazható meg, vajon alátámasztják-e a populáris kultúra újabb kifejtései és elméletei azt, hogy nincs lényeges, generikus különbség, legfeljebb csak fokozati eltérés műalkotások és populáris, szórakoztató termékek között? Háttérben marad eközben annak a kérdésnek a vizsgálata, milyen más, pozitív teljesítményeket lehet a populáris kultúra termékeinek tulajdonítani; ennyiben a populáris kultúrát dolgozatunkban a művészettel összevetve, nem pedig magában véve tárgyaljuk. Láttuk, hogy a tömegkultúra és tömegművészet pártfogói az egyik alapvető, sokat variált érvcsoportban arra hivatkoznak, milyen izgalmas, kiaknázatlanul és észrevétlenül hagyott rétegek jelennek ezeken a területeken. Jellemző ugyanakkor, hogy a potenciálok tipikusan potenciálok maradnak – az állítólagosan mély jelentésrétegek még a szimpatizáló értelmezés szerint sem jelennek meg az esetek elsöprő többségében.

Hangsúlyozva a válogatás nem kimerítő igényét, részletesebben a következő álláspontokat vizsgáltuk. Először a pop-art teoretikusait követjük, Susan Sontag munkásságát, valamint szemiotikai-szemiotikai kultúraelméleteket, nagyobb teret szentelve Roland Barthes-nak, aki jelentős hatást gyakorolt többek között a Cultural Studies képviselőire. A pop-art teoretikusainak közös nevezője az elképzelés, hogy a komoly, magasművészet átalakult, már nem különül el úgy a hétköznapi jelenségektől, mint korábban. Ezt követően a posztmodern szerteágazó jelenségét tárgyaljuk Jean-Francois Lyotard elképzelésére koncentrálva, rövid kitekintéssel Jacques Derrida dekonstrukciójára. A harmadik alfejezetben a brit-amerikai Cultural Studies, különösen Stuart Hall perspektíváját elemezzük. Ezt követően a pragmatista esztétika összefoglaló néven John Dewey, Richard Rorty és Richard Shusterman elképzeléseit tekintjük át, majd a művészet intézményelméletét vizsgáljuk, ahogy

azt Dickie Arthur Dantóhoz kapcsolódva kifejtette, s ezzel kapcsoltuk össze Niklas Luhmann rendszerelméleti álláspontját is. Végül a kiemelkedő művészet- és kultúrszociológiai megközelítést, Pierre Bourdieu nagy hatású megközelítését tárgyaltuk, melynek kulcstézise nem azt tagadja, hogy magasművészet és populáris művészet különbözne, hanem azt, hogy lényegi különbség lenne a termékek között, melyek eltérését külső tényezőkre, a presztízsfogyasztásra vezeti vissza.

5. fejezet. Összegző megfontolások és következtetések

Gondolatmenetünk végére érve, tekintsük át a megtett lépéseket. Célkitűzésünk az volt, hogy a magasművészet és populáris művészet ellentétét megalapozott, bár nem diszkrét különbségként mutassuk fel. Az érvelés fő tézisént úgy fogalmaztuk meg, hogy a magas és a populáris művészet lényegi eltérését művészet és szórakoztató termékek különbségeként ragadhatjuk meg. Azt állítottuk, hogy a magasművészet művei és a tömegkultúra, avagy populáris művészet termékei csak látszólag tartoznak ugyanabba a kategóriába, valójában különmű jelenségek. A javasolt különbségtevés nem két halmaz diszkrét elválasztását adja, hanem úgy állítja szembe a kettőt, hogy bizonyos elemek történeti alakulás során változhatnak, és egyik halmazból, a magasművészet alkotásai közül egyesek idővel a populáris művek közé kerülhetnek, vagy megfordítva, a populáris művek vagy termékek halmazából kerülhetnek át idővel a magasművészet halmazába művek. Mindazonáltal fontos tézisnek bizonyult gondolatmenetünkben, hogy a fordított irányú mozgás elenyészően csekély, mivel a magasművészet művei vagy nem jól sikerült műalkotások, és így csak egzotikus kutatói érdeklődés tárgyai, vagy pedig jól sikerült művek, illetve remekművek.

A jelzett célból vizsgáltuk a magasművészet és populáris művészet ellentétének felmerülését és tárgyalását, különös tekintettel a Frankfurti Iskolára és Hannah Arendt gondolkodására, valamint kitekintettünk továbbá több olyan álláspontra, melyek az ellentét fellazítását, sőt semmisségét állítják. A fentiekben azt a gondolatot dolgoztuk ki, hogy Adorno és Arendt közös álláspontja szerint *lényegi különbség* van magasművészet és szórakoztatóipar között. Tarr Béla *Kárhozata* és a Barátok közt szappanopera között. A *Varázshegy* és a Romana füzetek között nem egyszerűen graduális eltérés, hanem lényegi különbség van. Elismerhetjük, hogy lehetnek átmeneti esetek, köztes példák, melyek egyértelmű és kizárólagos hozzárendelése vagy a magasművészetéhez, vagy a tömegkultúrához nem könnyű, de ekkor alapján véve nem a különbség, hanem az adott eset elhelyezhetősége kérdéses és vitatott. Hasonló helyzettel láthatunk, bár sokkal hevesebb szenvedélyeket és indulatosabb vitákat kiváltva, az abortusz megítéléséhez kapcsolódóan, nevezetesen hogy a megtermékenyített petesejt és az emberi lénynek tekintendő magzat között hol húzható meg a határvonal. Eltekintve a katolikus állásponttól, mely nem ismeri el a különbséget, azt nem vitatják a diszkusszióban, hogy döntő és alapvető különbség van a megtermékenyített petesejt és a közvetlenül megszületés előtt álló magzat között. Az intenzív vita ezzel szemben arról folyik, hol lehet meghúzni a határvonalat a két, lényegesen különbözőnek tekintett állapot között. A nehézség lényege annak a folyamatnak a természetes folytonossága, melyben

nincsenek természetes törések, megszakadások. A párhuzam azt hivatott aláhúzni, hogy még akkor is képviselhető a művészet és a szórakoztatóipari termék közti lényegi különbség, ha a két végpólus jelenségek egy hasonlóan folytonos sorozatának két végén helyezkedne el. Több álláspont, mint láttuk, erre hivatkozva sugallja vagy állítja határozottan, hogy az említett megkülönböztetés tarthatatlan.

Igyekeztünk válaszolni arra a típusellenvetésre is, amelynek értelmében magaskultúra és tömegkultúra megkülönböztetése lehetetlen, mivel nem lehet világos határt húzni művek két halmaza közé (ld. fent 198ff.). Az érvet csak részben kell elfogadnunk. Természetesen vannak megítélési nehézségek, és a művészetek esetében ezek még ráadásul rendszeresen visszatérő, krónikus megítélési bizonytalanságok is. De ebből nem következik, hogy ne lehetne egy nem-diszkrét különbségről beszélni, amely nem zárja ki nehezen megítélhető határesetek lehetőségét. Ennek plauzibilitásához csak arra kell gondolni, hogy nem okoz gondot különbséget tenni, mondjuk, egy sláger és Bartók vonósnégyesei között. Általánosabban fogalmazva, még ha el is ismerjük vitatható esetek lehetőségét, fenntartható két markánsan eltérő igény közötti különbség, amelyeket nem tanácsos és nem is lehet összemosni. Szórakozás és szellemi tájékozódás, kalandvagy között mindenképpen marad eltérés, és általában nem is okoz gondot eldönteni, egy adott mű melyikre is vállalkozik. Ráadásul egybeesésük esetén sem nehéz megállapítani, hogy két különböző dolog fonódik össze szerencsésen, de nem lényegi vonásuk, hogy összefonódnak, s pontosan ezt lehet arra az unalomig visszatérő évrre mondani, hogy Shakespeare népszerű műveket akart írni, illetőleg hogy Bach liturgikus zenét akart szerezni.

A magasművészet és a szórakoztató termékek világosan különböznek a létrehozó szándék felől nézve. Ezzel a tézissel kapcsolatban felhozhatná valaki azt az ellenvetést, hogy a műalkotások esetében gyakran nem igazán érdekes, milyen szándékkal alkották meg. Műalkotásokhoz viszonyulva nem a szerzői szándék kibogozása, nem a *mens auctoris* foglalkoztat bennünket. Gondolatmenetünkben viszont érvényesíteni kívánjuk a létrehozói szándékra való hivatkozást, mivel úgy véljük, hogy lényeges különbséget találunk, melyet a tervezett tömeges termelés aspektusához köthetünk. Az ellenvetés mindazonáltal nem perdöntő. Amikor ugyanis azt állítjuk, hogy a műalkotás esetében nem a szerző szándéka érdekel bennünket, akkor voltaképpen a megértésfolyamatról alkotott leegyszerűsítő képet akarunk helyesbíteni. Arany János nevezetes anekdotája is – „gondolta a fene” – azt sugallja, hogy félrevezető és téves leírása az alkotói folyamatnak az, hogy az alkotás becsomagolja, avagy kódolja a szándékot a műbe, melyet aztán a megértő kicsomagol, avagy dekódol.

Kiinduló áttekintésünk a művészet fogalmának kialakulását követte nagyon vázlatosan. A fogalomtörténeti elemzés aláhúzza az autonóm művészet kiformalódásának késői idejét, ami mindazonáltal nem akadályozta annak, hogy bizonyos megszorításokkal a magasművészet és populáris művészet ellentétet korábbi korokban is értelmezzük. Semmiképpen nem korlátozódik a különbség megjelenése a tömegtársadalmakra, jóllehet ezekben nyomatékosan megjelenik egy olyan fogyasztói réteg, mely a kultúra területén is jelentős keresletet hordoz.

A Frankfurti Iskola elemzését Adorno munkássága köré rendeztük, mivel ő dolgozta ki a legcizelláltabb elgondolást a művészetről (Benjaminről eltekintve). Adorno egyes írásaiban követtük, ahogy az autonóm műalkotásra társadalomkritikai terhek is hárulnak, és ennek alapján szembekerül a szórakoztatást megtestesítő kultúriparral. A fejezetben a Frankfurti Iskola művészettelfogását követtük, különös tekintettel Adorno álláspontjára. Elsőként vizsgáltuk művészet és kultúra kérdését a Frankfurti Iskola gondolati programjában, majd Adorno korai zenefilozófiai munkáit követjük, középpontban a „Zene fétisjellege” című, 1937-es dolgozattal. Társadalomkritikába ágyazódó zenetelfogása szélesebb kidolgozását tekintettük át a Max Horkheimerrel közösen írt *A felvilágosodás dialektikájában*, amit különösen a felvilágosodás fogalmára tekintettel fejtettünk ki. A Frankfurti Iskola egyik legfontosabb szövegévé váló gondolatmenet bontja ki azt az alaptézist, mely jelen összefüggésben különösen releváns: a tömegkultúra „felvilágosodás”, mégpedig a tömegek manipuláció révén történő becsapása. A kultúripar koncepciójának továbbgondolását követtük az új zene filozófiájának gondolkörében, melyet Adorno a 40-es évek végén dolgoz ki. A fejezet lezárásaként a poszthumusz *Esztétikai elmélet* művészetkoncepcióját rekonstruáltuk, kiemelve néhány, a tömegkultúrára vonatkozó megfontolást.

Adorno differenciált művészetkoncepciójának tárgyalása arra a nehézségre vezetett, hogy Horkheimer és Adorno a populáris művészet termékeit lényegileg csak negatívra jellemzik. A művészet igényes koncepciója felől nézve minden olyan művészet, mely a fennálló renddel nem állít szembe, csak stabilizálja azt. Ahogy a *Minima Moralia* reflexiójában láttuk, még a magában vett esztétikai tetszés is elmarasztalást kap, mivel nem emel szót a valóság bestialitása ellen. Az áttekintett koncepció problémája ennek értelmében nem abban rejlik, hogy a művészetről nem ad igényes és differenciált elképzelést, hanem az, hogy az elsődlegesen szórakozást célzó termékek értelmezésében túl erős előfeltevésekre épít. Ha olyan koncepciót találunk, mely a szórakozást jobban el tudja fogalmilag helyezni, miközben megtartja a művészet differenciált fogalmát, akkor azzal a Frankfurti Iskola

álláspontjának termékeny korrekciójához jutunk. Ezt a következő fejezet törekedett Hannah Arendt gondolkodásában megtalálni.

Hannah Arendt munkásságát új szempontból igyekeztünk hasznosítani. Arendtet nem a kultúra, sokkal inkább a totalitarizmus, a nyilvános tér, a forradalom gondolkodójaként szokás számon tartani. Gondolatmenetünk összefüggésében Arendt hozadékát abban a fogalmi javaslatban összegezhetjük, hogy a magasművészet és populáris művészet, illetve tömegkultúra ellentétét ne egy kontinuum két szélső értékeként fogjuk fel. Csak látszólag van hasonló dolgokról szó, amelyek fogalmilag nem alkotnak egységes nemet: tulajdonképpen műalkotások és szórakoztatóipari képződmények eltéréséről van szó, mely utóbbiak között néhány, de semmiképpen nem túlságosan sok szórakoztató termék a műalkotásnak látszik. A kérdés, miben különböznek a szórakoztatóipari képződményektől általában véve a műalkotásnak látszó szórakoztatóipari képződmények, csak egyes esetekben, de nem absztrakt és végérvényes kritériumokkal válaszolható meg.

Az negyedik fejezetben olyan álláspontokat tekintettünk át, melyek tagadják a magasművészet és populáris művészet megkülönböztetésének tarthatóságát. Miután az előző fejezetekben tárgyaltuk a Frankfurti Iskola, különösen Adorno, valamint Hannah Arendt elképzelését magasművészet és populáris művészet megkülönböztetéséről, jelen fejezetben a kidolgozott álláspontok és fogalmi megkülönböztetések termékenységét és érvényességét mérte fel, mégpedig azzal, hogy a megkülönböztetést vitató elképzeléseket vizsgáltunk. Átfogó és kimerítő képről nyilvánvalóan nem lehetett szó, a paradigmatis pozíciók elemzésével arra törekedtünk, hogy az Adorno és Arendt nyomán kidolgozott elképzelést tartalmi termékenysége felől kövessük. Ebből adódott az a korlátozás is, hogy az áttekintendő álláspontokat csak bizonyos aspektusok alapján rekonstruáltuk, de nem törekedtünk az érintett szerzők gondolati törekvéseinek átfogó ábrázolására.

Nem az a tagadhatatlan fejlemény foglalkoztatott bennünket, hogy a huszadik század második felében a kultúrtudományokban, szociológiában a populáris kultúra és művészet termékei elemzés tárgyává váltak, amit egyesek lelkesen üdvözöltek, és egyebek mellett kultúrkonzervatívok ellenében kivívott felszabadulásnak tekintették. Gondolatmenetünk vezérfonala tehát nem magában véve a populáris művészet és kultúra elméleti tárgyalása volt, hanem sokkal inkább az a kérdés, hogy az újabb elemzések a populáris kultúra termékeiben fel tudják-e mutatni azokat a teljesítményeket és vonásokat, melyeket a magasművészetnek tulajdonítunk. Nyilvánvalóan nem mond ellent a művészet sajátos teljesítményének, ha a populáris kultúra termékeit más szempontból találjuk érdekesnek. A kulcskérdés tehát úgy fogalmazható meg, vajon alátámasztják-e a populáris kultúra újabb kifejtései és elméletei azt,

hogyan nincs lényeges, generikus különbség, legfeljebb csak fokozati eltérés műalkotások és populáris, szórakoztató termékek között? Háttérben marad eközben annak a kérdésnek a vizsgálata, milyen más, pozitív teljesítményeket lehet a populáris kultúra termékeinek tulajdonítani; ennyiben a populáris kultúrát dolgozatunkban a művészettel összevetve, nem pedig magában véve tárgyaljuk. Láttuk, hogy a tömegkultúra és tömegművészet pártfogói az egyik alapvető, sokat variált érvcsoportban arra hivatkoznak, milyen izgalmas, kiaknázatlanul és észrevétlenül hagyott rétegek rejlenek ezeken a területeken. Jellemző ugyanakkor, hogy a potenciálok tipikusan potenciálok maradnak – az állítólagosan mély jelentésrétegek még a szimpatizáló értelmezés szerint sem jelennek meg az esetek elsőprő többségében.

A gondolatmenetben jeleztük, hogy vizsgálódásunk több szerteágazó jelenséget nem hogy nem követ minden részletében, de még elnagyoltan sem. Ez a vizsgálódás vezérlő kérdésének összetettségén múlik. E jelenségek közül elsőként a médiumokat, medialitást kell kiemelnünk, mely több ponton felmerült, de nyilvánvalóan nem térhettünk ki rá kimerítően. Hasonlóképpen a tömegkultúra átfogó fogalmát sem kívántuk kidolgozni és vizsgálni, hiszen tágran értelmezve ez magába foglalta volna a szabadidős tevékenységek zavarba ejtően széles skáláját, kezdve a tévézéstől, az elektronikus médiumok fogyasztásán át a különböző sportokig. Már magában a gondolatmenetben is jeleztük, hogy a szórakoztató termékek pozitív vonásaival, lehetőségeivel (tájékoztató-felvilágosító, terápiás stb.) sem kívántunk részletesen foglalkozni. Hangsúlyoztuk azt is, hogy a népművészet szempontja tárgyalásunkban csak marginálisan jut szóhoz. Ugyanígy kiemeltük, hogy a kérdéskör részeként nem vizsgáltuk mindenre kiterjedően a szórakozás központi fogalmát annak változatos dimenzióiban. Mindezekkel a megszorításokkal, vizsgálódásunk központi tézisé, úgy véljük, igazoltuk.

BIBLIOGRÁFIA

Rövidítések

ÄT: Theodor W. Adorno 1997. *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*. 7. köt. Frankfurt/M., Suhrkamp.

EIU: Hannah Arendt 1994. *Essays in Understanding 1930-1954*. Szerk. J. Kohn, New York – San Diego – London, Schocken.

EJ: Hannah Arendt 2001. *Eichmann Jeruzsálemben*. Budapest, Osiris.

EUTH: Hannah Arendt é.n. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. München – Zürich, Piper.

F: Hannah Arendt 1991. *A forradalom*. Budapest, Európa.

FD: Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max 2011. *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest, Atlantisz (a fordítást külön jelzés nélkül többször módosítottam).

GS: Theodor W. Adorno 1997. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/M., Suhrkamp.

IWV: Hannah Arendt é.n. *Ich will verstehen*. München – Zürich, Piper.

LM: Hannah Arendt 1978. *The Life of the Mind*. I-II. köt. New York, Harcourt Brace Jovanovich.

MDT: Hannah Arendt 1968. *Men in Dark Times*. San Diego – New York – London, Harcourt Brace Jovanovich.

MG: Hannah Arendt 1975. *Macht und Gewalt*. München, Piper.

MJK: Hannah Arendt 1995. *Múlt és jövő között*. Budapest, Osiris – Readers International.

RJ: Hannah Arendt 2003. *Responsibility and Judgment*. New York, Schocken Books.

SO: Hannah Arendt 2002. Előadások Kant politikai filozófiájáról. In *A sivatag és az oázisok*. Budapest, Gond – Palatinus. (SO)

SO: Hannah Arendt 2002. Mi a politika? In *A sivatag és az oázisok*. Budapest, Gond – Palatinus. (SO)

TO: Lukács György 1971. *Történelem és osztálytudat*. Budapest, Magvető.

TGY: Hannah Arendt 1992. *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest, Európa.

VA: Hannah Arendt 2002. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München – Zürich, Piper. (VA)

ZVZ: Hannah Arendt 1994. *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im Politischen Denken I*. München, Piper.

Felhasznált irodalom

Adajian, Thomas 2018. The Definition of Art. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/art-definition/> (utolsó letöltés: 2019.12.10.)

Adolf, Marian 2006. *Die unverstandene Kultur. Perspektiven einer Kritischen Theorie der Mediengesellschaft*. Bielefeld, transcript.

Adorno, Theodor W. 1970: Dzsessz. In Uő: *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest: Gondolat. 330–376.

Adorno, Theodor W. 1970b. Könnyűzene. In Uő: *Zene, filozófia, társadalom*. Budapest: Gondolat. 407–434.

Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max 1990. *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest: Gondolat – Atlantisz.

Adorno, Theodor W. 1993. *Einleitung in die Soziologie (1968). Nachgelassene Schriften. IV.15*. Szerk. Christoph Gödde. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 1997. *Gesammelte Schriften*. 20 kötet. Szerk. Rolf Tiedemann. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Adorno, Theodor W. 1998a. Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon. 280–305.

Adorno, Theodor W. 1998b. A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon. 306–322.

Adorno, Theodor W. 1998c. A művészet és a művészetek. In Uő: *A művészet és a művészetek*. Budapest, Helikon. 280–305.

Adorno, Theodor W. 2009. *Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften. IV.3*. Szerk. Eberhard Ortland. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. 2017. *Az új zene filozófiája*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa.

Adorno-Benjamin 1994. *Theodor W. Adorno und Walter Benjamin: Briefwechsel 1928–1940*. Szerk. Henri Lonitz. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Adorno-Horkheimer 2004. *Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: Briefwechsel 1938–1944*. Szerk. Christoph Gódde és Henri Lonitz. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Almási Miklós 1992. *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest, T-Twins Kiadó – Lukács Archivum.

Almási Miklós 2002. *Korszellemv@dászat*. Budapest, Helikon.

Andorka Rudolf 2006. *Bevezetés a szociológiába*. Budapest, Osiris.

Angehrn, Emil 2010. *Sinn und Nicht-Sinn. Das Verstehen des Menschen*. Tübingen, Mohr Siebeck.

Angermiller, Johannes 2011. Fredric Jameson: Marxistische Kulturtheorie. In Stephan Moebius – Dirk Quadflieg (szerk.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden, VS Verlag. 297-308.

Angyalosi Gergely 1999. *Roland Barthes. A semleges próféta*. Budapest, Gond.

Arendt, Hannah . *Múlt és jövő között*

Arendt, Hannah 1994. *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Übungen im politischen Denken I*. München: Piper.

Arendt, Hannah 1995. *Múlt és jövő között*. Osiris – Readers International, Budapest.

Arendt, Hannah 2002. *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Piper, München/Zürich. (VA)

Assmann, Aleida 2006. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin, Erich Schmidt Verlag.

Augustinus, Aurelius 1982. *Vallomások*. Budapest, Gondolat.

Bachman-Medick 2009. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt.

Bacon, Michael 2012. *Pragmatism. An Introduction*. Cambridge, Polity.

Bacsó Béla 1994. Szempontok a tömegkultúra elemzéséhez. In Uő: *Határpontok. Hermeneutikai esszék*. Budapest, MTA Könyvtár Lukács Archivuma. 131-138.

Bacsó Béla 2014. A „Zerstreuung” esztétikájához. In Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. Budapest, L'Harmattan – Könyvpont Kiadó. 21-27.

Bagi Zsolt 2017. *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Budapest, Napvilág.

Bakan, Mildred 1979. Hannah Arendt's Concepts of Labor and Work. In Melvyn A. Hill (szerk.): *Hannah Arendt: The Recovery of the Public World*. New York, St. Martin's Press. 49-65.

- Balogh István – Karácsony András 2000. *Német társadalomelméletek. Témák és trendek 1950-től napjainkig*. Budapest, Balassi.
- Barck, Karlheinz (szerk.) 2000. *Ästhetische Grundbegriffe*. Stuttgart, Metzler.
- Barthes, Roland 1976. *Válogatott írások*. Budapest, Európa.
- Barthes, Roland 1981. Theory of the Text. In: Young, R. (szerk.): *Untying the Text. A Post-Structuralist Reader*. Boston, Routledge & Kegan Paul. 31–47.
- Barthes, Roland 1983. *Mitológiák*. Budapest, Európa.
- Barthes, Roland 1988. *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland 1996a. A szerző halála. In Uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris. 50-55.
- Barthes, Roland 1996b. A műtől a szöveg felé. In Uő: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris. 67-74.
- Barthes, Roland 1997. *S/Z*. Budapest, Osiris.
- Baßler, Moritz 2008. New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies. In Ansgar Nünning – Vera Nünning (szerk.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart, Metzler. 132-155.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb 1999. *Esztétika*. Budapest, Atlantisz.
- Behrens, Roger 2003. Erfahrung in der Popkultur. Kritische Anmerkungen zu Richard Shustermans Ästhetik des Pragmatismus. In: Rodrigo Duarte – Oliver Fahle – Gerhard Schweppenhäuser (szerk.): *Massenkultur. Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*. Münster, Lit Verlag. 117-138
- Behrens, Roger 2004. *Kulturindustrie*. Bielefeld, transcript.
- Beiner, Roland 1985. Hannah Arendt über das Urteilen. In Hannah Arendt: *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*. München, Piper, 115-216.
- Benhabib, Seyla 1996. *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*. London, Sage Publications.
- Benjamin, Walter 1991. Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie”; in: uő: *Gesammelte Schriften*. II/1, Frankfurt/M., Suhrkamp 1991. 368-385.
- Benjamin, Walter 1969. A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In Uő: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest. 306-307.
- Benjamin, Walter 1980. Tapasztalat és szegénység. In Uő.: *Angelus Novus*. Budapest, Gondolat.

Berkovits Balázs 2009. Bourdieu és a „tudományos igazságok szociológiája”. In *Replika* 67. 2009 szeptember. 65-78.

Bernstein, Richard J. 1996. *Hannah Arendt and the Jewish Question*. Cambridge, Polity Press.

Bertens, Hans 2002. A posztmodern Weltanschauung és kapcsolata a modernizmussal. In Bókay Anatal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris. 20-48.

Bertram, Georg 2005. *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam.

Bertram, Georg – Lauer, David – Liptow, Jasper – Seel, Martin 2008. *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Bieling, Hans-Jürgen 2006. Die politische Theorie des Neo-Marxismus. In André Brodocz – Gary S. Schaal (szerk.): *Politische Theorien der Gegenwart I*. Opladen – Farmington Hills, Verlag Barbara Budrich. 435-466.

Bluhm, Roland – Schmücker, Reinold (szerk.) 2002. *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn: Mentis.

Bognár Bulcsu – Karácsony András (szerk.) 2013. *Kommunikáció és társadalom. Luhmann olvasókönyv*. Budapest, Gondolat.

Bollenbeck, Georg 2007. *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis G. Anders*. München, Beck.

Bolz, Norbert 1997. 1953 – Auch eine Gnade der späten Geburt. In Jochen Hörisch (szerk.): *Mediengenerationen*. Frankfurt/M., Suhrkamp. 60-89.

Bonnemann, Jens 2012. Drei Sonnen im Universum der Kunst. (Rezension über: Günter Figal: *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 2010.). http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3384 (utolsó letöltés: 2020.02.10.)

Bouchard, Norma 2009. Eco and popular culture. In Peter Bondanella (szerk.): *New Essays on Umberto Eco*. Cambridge, Cambridge University Press. 1-16.

Bourdieu, Pierre 1970. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre 1979. *Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit.

Bourdieu, Pierre 1980a. *Le sens pratique*. Paris, Minuit.

Bourdieu, Pierre 1980b. Le capital social. Notes provisoires. *Actes de la recherche en sciences sociales* 3.

Bourdieu, Pierre 1984a. *Questions de sociologie*. Paris, Minuit.

- Bourdieu, Pierre 1984b. Espace social et genèse de classes. In *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. vol. 52. 3-14
- Bourdieu, Pierre 1987. *Choses dites*. Paris, Minuit.
- Bourdieu, Pierre 1994. *Raisons pratiques. Sur la theorie de l'action*. Paris, Le Seuil.
- Bourdieu, Pierre 1997. *Méditations pascaliennes*. Paris, Le Seuil.
- Bourdieu, Pierre 2000. Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke. In: Felkai Gábor – Némedi Dénes – Somlai Péter (szerk.): *Olvasókönyv a szociológia történetéhez II. Szociológiai irányzatok a XX. században*. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó. 431-445.
- Bourdieu, Pierre 2001. *Das politische Feld. Zur Kritik der politischen Vernunft*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft.
- Bourdieu, Pierre 2009. *A gyakorlat elméletének vázlata. Három kabil etnológiai tanulmány*. Budapest, Napvilág.
- Bourdieu, Pierre 2013. *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapest, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola.
- Bouveresse, Jacques 1993. Was ist eine Regel? In Gunter Gebauer/Christoph Wulf (szerk.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt/M., Suhrkamp. 41-56.
- Braz, Adelino 2017. *Bourdieu*. Paris, Ellipses.
- Brunkhorst, Hauke 1999. *Hannah Arendt*. München, Beck.
- Brunkhorst, Hauke 2004. Critical Theory and the analysis of contemporary mass society. In Fred Rush (szerk.): *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Brunkhorst, Hauke 2014. *Kritik und kritische Theorie*. Baden-Baden, Nomos.
- Brunkhorst, Hauke – Koch, Gertrud é. n. *Herbert Marcuse*. Wiesbaden, Panorama Verlag.
- Busch, Walter 2010. *Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik*. München, Wilhelm Fink.
- Caesar, Michael 1999. *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*. Cambridge, Polity Press.
- Calhoun, Craig 1993. Habitus, field, and capital: The question of historical specificity. In *Bourdieu: Critical Perspective*. Cambridge Companion to Critical Theory. Cambridge: Cambridge University Press.

Canovan, Margaret 1992. *Hannah Arendt. A Reinterpretation of Her Political Thought*. Cambridge, Cambridge University Press.

Carroll, Noël 1997. The Ontology of Mass Art. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55:2 Spring.

Carroll, Noël 1999. *Philosophy of Art*. London, Routledge.

Clarke, John et al. 1979. *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt/M., Syndikat.

A Companion to Aesthetics

Coulangeon, Philippe – Duval, Julien 2015. Introduction. In Uők. (szerk.): *The Routledge Companion to Bourdieu's Distinction*. London – New York, Routledge. 1-12.

Cruz, Omayra Zaragoza – Guins, Raiford (szerk.) 2005. *Popular Culture. A Reader*. Londons, Sage Publications.

Danko, Dagmar 2012. *Kunstsoziologie*. Bielefeld, transcript.

Danko, Dagmar 2015. *Zur Aktualität von Howard S. Becker. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden, Springer SV.

Danto, Arhtur Coleman 1997. Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet? In Uő.: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Budapest, Atlantisz. 15-36.

Danto, Arthur Coleman 1999. Bourdieu on Art: Field and Individual. Shusterman, Richard (szerk.): *Bourdieu. A Critical Reader*. Oxford, Blackwell Publishers. 214-219.

Danto, Arthur Coleman 2003. *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*. Budapest, Enciklopédia Kiadó.

Därmann, Iris 2011. *Kulturtheorien*. Hamburg, Junius.

Debord, Guy 2006. *A spektakulum társadalma*. Budapest, Balassi.

D'Entrèves, Maurizio Passerin 1994. *The Political Philosophy of Hannah Arendt*. London - New York, Routledge.

D'Entrèves, Maurizio Passerin 2000. Arendt's theory of judgment. In Villa, Dana Richard szerk.: *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. Cambridge, Cambridge University Press, 245-260.

Derrida, Jacques 1972. *Positions*. Paris, Minuit.

Dewey, John 1929. *Experience and Nature*. London, George Allen & Unwin.

Dewey, John 1980. *Art as Experience*. New York, Perigee Books.

Dickie, George 1969. Defining Art. *American Philosophical Quarterly* vol. 6, Nr. 3 (1969 July). 253-256.

Dickie, George 1974. *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca, Cornell University Press.

Dickie, George 2000. The Institutional Theory of Art. In Noël Carroll (szerk.): *Theories of Art Today*. Madison, The University of Wisconsin Press.

Dilthey, Wilhelm 1974. Gondolatok egy leíró és taglaló pszichológiáról. In Uő: *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*. Budapest, Gondolat.

Docherty, Thomas 2005. Postmodernist theory. Lyotard, Baudrillard and others. In Richard Kearney (szerk.): *Continental Philosophy in the 20th Century*. London, Routledge. 392-414.

Dosse, François 1996: *Geschichte des Strukturalismus*. I. köt. Hamburg, Junius.

Dosse, François 1997: *Geschichte des Strukturalismus*. II. köt. Hamburg, Junius

Dreyfus, Hubert 1997. Kierkegaard & the Information Highway.
<https://goldberg.berkeley.edu/lecs/kierkegaard.html> (utolsó letöltés: 2020. május 21.)

Droysen, Gustav 1994. Historika. In Csejtei Dezső – Dékány András – Laczkó Sándor – Simon Ferenc (szerk.): *Ész – élet – egzisztencia IV. Történetfilozófia 1*. Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány. 51-109.

Duarte, Rodrigo – Fahle, Oliver – Schweppenhäuser, Gerhard 2003. Fall und Aufstieg der Kulturindustrie-Kritik. In Uők (szerk.): *Massenkultur. Kritische Theorien im interkulturellen Vergleich*. München, Lit Verlag. 9-20. [--- ld google.books]

von der Dunk, Hermann W. 2004. *Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München, Deutsche Verlagsanstalt.

Durand-Gasselin, Jean-Marc 2012. *L'École de Francfort*. Paris, Gallimard.

Hall, Stuart 1999. Cultural Studies and its Theoretical Legacies. In Simon During (szerk.): *The Cultural Studies Reader*. London – New York, Routledge. 97-112.

Eagleton, Terry 2003. *After Theory*. Basic Books, New York.

Eco, Umberto 1976. *A nyitott mű*. Budapest, Gondolat.

Eco, Umberto 1994. *Apocalypse postponed*. Bloomington, Indiana University Press.

Eco, Umberto 2003. Széljegyzetek *A rózsá nevéhez*. In Uő: *A rózsá neve*. Budapest, Európa. 583-617.

Eco, Umberto 2010. Kultúrák háborúja. <http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html> (utolsó letöltés: 2019.12.10.)

Eldridge, Richard 2003. *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge, Cambridge University Press.

Emerson, Ralph Waldo 1841/1987. Art. In A. Ferguson et al. (szerk.): *The Essays of Ralph Waldo Emerson*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Fáber Ágoston 2018. *Pierre Bourdieu: elmélet és politika*. Budapest, Napvilág Kiadó.

Fawcett, Edmund 2014. *Liberalism. The Life of an Idea*. Princeton, Princeton University Press.

Feenberg, Andrew 2015. Realizing Philosophy. Marx, Lukács, and the Frankfurt School. In Stefano Giacchetti Ludovisi (szerk.): *Critical Theory and the Challenge of Praxis. Beyond Reification*. Aldershot, Ashgate. 117-130.

Fehér M. István 1994. Sartre, hermeneutika, pragmatizmus. *Holmi* 1994.

Felski, Rita 2004. The role of aesthetics in cultural studies. In Michael Bérubé (szerk.): *The Aesthetics of Cultural Studies*. Oxford, Blackwell. 28-43.

Fetscher, Iring 2004. *Marx*. Freiburg, Herder.

Figal, Günter 1991. Philosophische Zeitkritik im Selbstverständnis der Modernität. Rousseaus Erster Discours und Nietzsches zweite Unzeitgemäße Betrachtung. In Günter Figal – Rolf-Peter Sieferle (szerk.): *Selbstverständnisse der Moderne. Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie*. Stuttgart, Metzler. 100–132.

Figal, Günter 1992. Die Frankfurter Schule. In: Anton Hügli – Poul Lübcke (szerk.): *Philosophie im 20. Jahrhundert 1: Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie*. Reinbek, Rowohlt.

Figal, Günter 1994. Vom Schweigen der Texte. In uő: *Für eine Philosophie von Freiheit und Streit*. Stuttgart, J. B. Metzler.

Figal, Günter 1995. *Sokrates*. München, Beck.

Figal, Günter 1996. *Der Sinn des Verstehens*. Stuttgart, Reclam.

Figal, Günter 2002. Die Wahrheit und die schöne Täuschung. Zum Verhältnis von Dichtung und Philosophie im Platonischen Denken. *Philosophisches Jahrbuch* 107. 301-315.

Figal, Günter 2006. *Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie*. Tübingen, Mohr Siebeck.

Figal, Günter 2010. *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie*. Tübingen, Mohr Siebeck.

Figal, Günter 2012. *Kunst. Philosophische Abhandlungen*. Tübingen, Mohr Siebeck.

- Figal, Günter 2015. *Unscheinbarkeit. Der Raum der Phänomenologie*. Tübingen, Mohr Siebeck.
- Fisher 2001. High art versus low art. In Berys Gaut – Dominic McIvor Lopes (szerk.): *The Routledge Companion to Aesthetics*. London – New York, Routledge. 409-421.
- Fiske, John 1992. Popularity and the Politics of Information. In Peter Dahlgren – Colin Sparks (szerk.): *Journalism and Popular Culture*. London, Sage Publications.
- Fleury, Laurent 2011. *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. Paris, Armand Colin.
- Frank, Manfred 1983. *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Freud, Sigmund 1982. Rossz közérzet a kultúrában. In Uő.: *Esszék*. Budapest, Gondolat. 327-405.
- Fuhrmann, Manfred 2002. *Bildung. Europas kulturelle Identität*. Stuttgart, Reclam.
- Fusaro, Diego 2015. *Antonio Gramsci*. Milano, Feltrinelli.
- Gadamer, Hans-Georg 1996. *Gesammelte Werke*.
- Gadamer, Hans-Georg 2003. *Igazság és módszer*. 2. kiad. Budapest, Gondolat.
- Gadamer, Hans-Georg 1993. Begriffsgeschichte als Philosophie. In Uő: Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. *Gesammelte Werke Bd 2*. Tübingen, J. C. B. Mohr. 77-91.
- Gamm, Gerhard 2001. *Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. In Gerhard Gamm – Andreas Hetzel – Markus Lilienthal: *Klassiker der Sozialphilosophie*. Stuttgart, Reclam. 225-248.
- Gans, Herbert J. 2003. Népszerű kultúra és magaskultúra. In Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris. 114-149.
- Gángó Gábor 2014. A mese mint felvilágosodás, kultúra és erőszak. In: Olay-Weiss: A művészettől a tömegkultúráig. Budapest, L'Harmattan 2014. 127-134.
- Gehlen, Arnold 1968. Mensch und Institutionen. In Uő: *Anthropologische Forschung. Zur Selbstbegegnung und Selbstentdeckung des Menschen*. Reinbek, Rowohlt. 69-77.
- Gehlen, Arnold 1976. *Az ember. Természete és helye a világban*. Budapest, Gondolat.
- Gelfert, Hans-Dieter 2005. *Nagy-Britannia rövid kultúrtörténete*. Budapest, Corvina.
- Geyer, Carl-Friedrich 1982. *Kritische Theorie. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno*. Freiburg – München, Alber.
- Giddens, Anthony 2003. *Szociológia*. Budapest, Osiris.

Gmünder, Ulrich 1985. *Kritische Theorie: Horkheimer, Adorno, Marcuse, Habermas*. Stuttgart, Metzler.

Goldstein, Phillip 2005. *Post-Marxist Theory*. Albany, State University of New York Press.

Göttlich, Udo 1996. *Kritik der Medien. Reflexionsstufen kritisch-materialistischer Medientheorien am Beispiel von Leo Löwenthal und Raymond Williams*. Opladen, Westdeutscher Verlag.

Göttlich, Udo 2007. Jugendszenen als Unterwelten der Kultur? Anmerkungen zu einem aktuellen Problem der Massen- und Kulturindustriekritik. In Rainer Winter – Peter V. Zima (szerk.): *Kritische Theorie heute*. Bielefeld, transcript. 303-319.

Gramsci, Antonio 1970. *Filozófiai írások*. Budapest, Kossuth.

Gramsci, Antonio 1977. *Caderni del carcere*. Torino, Einaudi.

Grimm, Marc 2009. Ware, Kunst, Autonomie: Ästhetik und Kulturindustrie bei Adorno. In Stefan Müller (szerk.): *Probleme der Dialektik heute*. Wiesbaden, VS Verlag. 63-84.

Großmann, Andreas 1997. Renaissance einer streitbaren Denkerin. Hannah Arendt in der neueren Diskussion. *Philosophische Rundschau* 44/1997, 208-233.

Grunenberg, Antonia 2003. *Arendt*. Freiburg – Basel – Wien, Herder.

Guyer, Paul 2014. *A History of Modern Aesthetics*. I-III. köt. Cambridge, Cambridge University Press.

Habermas, Jürgen 1970. *Zur Logik der Sozialwissenschaften*. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Habermas, Jürgen 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*. I-II. köt. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Habermas, Jürgen 1985. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesugen*. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Hadas Miklós 2001. A libido academica narcizmusa. *Replika* 47-48 (2002. június), 175-194.

Hagberg, Garry L. 2013. Dewey's pragmatic aesthetics: the contours of experience. In Alan Malachowski (szerk.): *The Cambridge Companion to Pragmatism*. Cambridge, Cambridge University Press. 272-299.

Hagen, Wolfgang 2011. Niklas Luhmann (1927-1998). Luhmanns Medien – Luhmanns Matrix. In Martin Ludwig Hoffmann – Tobias F. Korta – Sibylles Niekisch (szerk.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt/M, Suhrkamp. 187-203.

Hall, John R. – Grindstaff Laura – Ming-Leung, Lo (szerk.) 2010. *Handbook of Cultural Sociology*. London, Routledge.

- Hall, Stuart 1981. Notes on the deconstruction of the popular. In Raphael Samuel (szerk.): *People's History and Socialist Theory*. London, Routledge. 227-240.
- Hall, Stuart 1989. Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ‚Rasse‘ und Ethnizität. In Uő.: *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften* 1. Hamburg – Berlin, Argument Verlag, 56-91.
- Hall, Stuart 1990. The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities. In *October*. Vol. 53. 11-23.
- Hansen, Klaus P. 2011. *Kultur und Kulturwissenschaft*. Tübingen – Basel, A. Francke.
- Hartmann Michael 2007. *The Sociology of Elites*. London – New York, Routledge.
- Hauser Arnold 1984. *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat.
- Hecken, Thomas 2007. *Theorien der Populärkultur*. Bielefeld, transcript.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1983. *A jogfilozófia alapvonalai vagy természetjog és államtudomány vázlata*. Budapest, Akadémiai.
- Heinlein, Michael – Seßler, Katharin (szerk.) 2012. *Die vergnügte Gesellschaft*. Bielefeld: transcript
- Held, David 1980. *Introduction to Critical Theory. Horkheimer to Habermas*. London: Hutchinson.
- Hepp, Andreas 2010. *Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden, VS Verlag.
- Herder, Johann Gottlieb 1978. *Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról*. Budapest, Gondolat.
- Herder, Johann Gottlieb 1983. *Értekezések – levelek*. Budapest, Európa.
- Herlinghaus, Hermannn 2005. Populär/volkstümlich/Popularkultur. In Karlheinz Barck – Martin Fontius – Friedrich Wolfzettel – Burkhardt Steinwachs (szerk.): *Ästhetische Grundbegriffe*. 4. köt. Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler.
- Heuer, Wolfgang 1987. *Hannah Arendt*. Hamburg, Rowohlt.
- Heuer, Wolfgang 1992. *CITIZEN: Persönliche Integrität und politisches Handeln: Eine Rekonstruktion des politischen Humanismus Hannah Arendts*. Berlin, Akademie Verlag.
- Hidas Zoltán 2019. A formák és az élet. Georg Simmel és a mindennapok szellemi megmentése. In *Replika* 2019 (111), 999–1007.
- Hildebrand, David L. 2018. A Brief Account of John Dewey's Ethics, Political Theory, and Philosophy of Art and Aesthetics.
http://www.davidhildebrand.org/uploads/3/2/1/2/32124749/2018_hildebrand_john_deweys_et_hics_politics_aesthetics.pdf (utolsó letöltés: 2020. február 22.)

- Hiley, David R. 2010. Rorty among the continentals. In Alan D. Schrift (szerk.): *The History of Continental Philosophy. 1-8.*, 6. köt. 401-21.
- Hindrichs, Gunnar (szerk.): *Dialektik der Aufklärung. Klassiker Auslegen*
- Honneth, Axel 1993. A Kritikai elmélet. In *Magyar Filozófiai Szemle* 1993/1-2. 242-280.
- Honneth, Axel 1997. Elismerés és megvetés. Pécs, Jelenkor.
- Honneth, Axel 2013. *Harc az elismerésért. A társadalmi konfliktusok morális grammatikája.* Budapest, Harmattan.
- Honneth, Axel 2014. Eldologiasodás. In *Replika* 88. 2014.
- Honneth, Axel 2018. *Szenvedés a meghatározatlanságtól.* Budapest, Áron.
- Horkay Hörcher Ferenc 2013. *Esztétikai gondolkodás a felvilágosodás korában 1650–1800. Az ízlésetesztika paradigmája.* Budapest, Gondolat.
- Horkheimer, Max 1941. Art and Mass Culture. *Zeitschrift für Sozialforschung* 9, 291-304.
- Horkheimer, Max 1976. Hagyományos és kritikai elmélet. In Papp Zsolt (szerk.): *Tény, érték, ideológia.* Budapest, Gondolat. 43-116.
- Horkheimer, Max. *Gesammelte Schriften.* Frankfurt/M, Fischer.
- Horkheimer, Max 1987a. Zur Soziologie der Kunst. In Uő.: *Gesammelte Schriften.* Bd. 5. 360-63.
- Horkheimer, Max 1995. A társadalomfilozófia jelenlegi helyzete és egy társadalomkutató intézet feladatai. *Pompeji* 1995/2. <http://epa.oszk.hu/00600/00689/00001/hork1.html> (utolsó letöltés: 2018. november 28.)
- Horváth Gizella 2016. *A szép és a semmi.* Kolozsvár – Nagyvárad, Bolyai Társaság – Partium Kiadó.
- Höffe, Ottfried 1993. Politische Ethik im Gespräch mit Hannah Arendt. In Kemper, Peter szerk.: *Die Zukunft des Politischen. Ausblicke auf Hannah Arendt.* Frankfurt/M, Fischer.
- Höffe, Ottfried 2004. *Kant.* München, Beck.
- Hradil, Stefan 1989. System und Akteur. Eine empirische Kritik der soziologischen Kulturtheorie Pierre Bourdieus. In Klaus Eder (szerk.): *Klassenlage. Lebensstil und kulturelle Praxis.* Frankfurt/M., Suhrkamp. 111-141.
- Hullot-Kentor, Robert 2006. Einleitung. In Theodor W. Adorno: *Current of Music. Nachgelassene Schriften.* I. 3. Frankfurt/M, Suhrkamp.

Huyssen, Andreas 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington – Indiana, Indiana university Press.

Jacobs, Mark D. – Hanrahan, Nancy Weiss 2005. Introduction. In Uők (szerk.): *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. London, Blackwell. 1-14.

Jaspers, Karl 1932. *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin 1932.

Jameson, Fredric 1998. *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1988*. London – New York, Verso.

Jameson, Fredric 2010. *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus logikája*. Budapest, Noran Libro.

Jäger, Werner 1946. *Paideia. The Ideals of Greek Culture*. I. köt. Oxford, Basil Blackwell.

Jencks, Charles 1987. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*. London, Academy Editions.

Jimenez, Marc 1997. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris, Gallimard.

Joas, Hans – Knöbl, Wolfgang 2011. *Sozialtheorie*. Berlin, Suhrkamp.

Jourdain, Anne – Naulin, Sidonie 2011. *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*. Paris, Arman Colin.

Jung, Matthias 2009a. *Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation*. Berlin – New York, De Gruyter.

Jung, Matthias 2009b. *Kultursociologie*. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz.

Jung, Thomas 1999. *Geschichte der modernen Kulturtheorie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Jurt, Joseph 2004. Pierre Bourdieu (1930-2002). Eine Soziologie der symbolischen Güter. In Martin Ludwig Hoffmann – Tobias F. Korta – Sibylles Niekisch (szerk.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt/M, Suhrkamp. 204-219.

Kant, Immanuel 1997. Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből. In Uő: *Történetfilozófiai írások*. Szeged, Ictus Kiadó. 41-58.

Kant, Immanuel 1924. *Kant's gesammelte Schriften*. Berlin, Georg Reimer.

Kant, Immanuel 2003. *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, Osiris – Gond-Cura Alapítvány.

Karácsony András 1995. *Bevezetés a tudásszociológiába*. Budapest, Osiris-Századvég.

Karácsony András 2013. Kivezetés a szubjektumfilozófiai hagyományból. In Bognár Bulcsu – Karácsony András (szerk.) 2013. *Kommunikáció és társadalom. Luhmann olvasókönyv*. Budapest, Gondolat. 391-99.

Kirk, G.S. – Raven, J. E. – Schofield, M 1998. *A preszókratikus filozófusok*. Budapest, Atlantisz.

Klotz, Heinrich 1985. *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart*. Braunschweig-Wiesbaden, Friedr. Vieweg & Sohn.

Kelemen János 1998. *Olasz hermeneutika Crocétól Ecoig*. Budapest, Kávé Kiadó.

Keltie, Emma 2017. *The Culture Industry and Participatory Audiences*. Palgrave Macmillan.

Kolakowski, Leszek 1978. *Main Currents of Marxism. Its Origin, Growth, and Dissolution*. vol. III. Oxford, Clarendon Press.

Koller, Markus 2007. *Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften.

Konersmann, Ralf 2010. *Kulturphilosophie zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Kőműves Sándor 2011. *A művészet intézményi elmélete*. Doktori értekezés. Debrecen. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/108605/Doktori_Disszertacio_Komuves_Sandor-t.pdf;jsessionid=5A007AAF7D8F9DB3D359B6446ADFBD65?sequence=7 (utolsó letöltés: 2019. 11. 10)

Kramer, Sven 2003. Benjamin und Adorno über Kunst in der Massenkultur. In R. Duarte – O. Fahle – G. Schweppenhäuser (szerk.): *Massenkultur: Kritische Theorie im interkulturellen Vergleich*. Münster, Lit Verlag. 21-41.

Kristeva, Julia 1969. *Sémeiotiké. Recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil.

2003. *Kultur verstehen. Zur Theorie und... der Geisteswissenschaften*.

Kulcsár Szabó Ernő 2000. *Irodalom és hermeneutika*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

Kulcsár Szabó Zoltán 2014. Szórakozott tömegek. In: Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont Kiadó, Budapest.

Ladwig, Bernd 2006. Die politische Philosophie der Frankfurter Schule. In André Brodocz – Gary S. Schaal (szerk.): *Politische Theorien der Gegenwart*. Verlag Barbara Budrich, Opladen & Farmington Hills. 29-68.

Lempert, Wolfgang 2010. *Soziologische Aufklärung als moralische Passion: Pierre Bourdieu*. VS Verlag, Wiesbaden.

Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of a Cultural Hierarchy in America*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

Lewandowski, Tadesz 2013. *Dwight MacDonald on Culture. The Happy Warrior of the Mind, Reconsidered*. Frankfurt/M., Peter Lang.

- Liesmann, Konrad Paul 1989. *Philosophie der modernen Kunst*. Wien, WUV Facultas.
- Liesmann, Konrad Paul 2009. *Schönheit*. Wien, UTB.
- Liessmann, Konrad Paul 2014. *Geisterstunde. Theorie der Unbildung*. Wien, Zsolnay Verlag.
- Lindner, Burckhardt 2011. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. In Uő. (szerk.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart – Weimar, J. B. Metzler. 229-250.
- Llosa, Mario Vargas 2014. *A látványcivilizáció*. Budapest, Európa.
- Lohmann, Hans-Martin 1991. *Freud zur Einführung*. Hamburg, Junius.
- Löwenthal, Leo 1980a. Standortbestimmung der Massenkultur, In: *Schriften I. Literatur und Massenkultur*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Löwenthal, Leo 1980b. „Mitmachen wollte ich nie.” *Ein autobiographisches Gespräch mit Helmut Dubiel*. Frankfurt/M, Suhrkamp.
- Ludassy Mária 2014. Jean-Jacques hite, Rousseau vallása. In uő. *Felvilágosodástól elsötétítésig. Politikafilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz. 43–54.
- Luhmann, Niklas 1964. *Funktionen und Folgen formaler Organisation*. Berlin, Duncker & Humblot.
- Luhmann, Niklas 1968. *Zweckbegriff und Systemrationalität. Über die Funktion von Zwecken in sozialen Systemen*. Tübingen, Mohr Siebeck.
- Luhmann, Niklas 1969. *Legitimation durch Verfahren*. Neuwied – Berlin, Luchterhand.
- Luhmann, Niklas 1970. Funktionale Methode und Systemtheorie. In Uő: *Soziologische Aufklärung. Bd. 1: Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas 1974. *Grundrechte als Institution: Ein Beitrag zur politischen Soziologie*. Berlin, Duncker & Humblot.
- Luhmann, Niklas 1981. *Soziologische Aufklärung. Bd. 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas 1988. Neuere Entwicklungen in der Systemtheorie. *Merkur* 42. 292-300.
- Luhmann, Niklas 1992. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas 1994a. *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bern, Benteli.
- Luhmann, Niklas 1994b. Kultur als historischer Begriff. In Uő.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. 4. köt. Frankfurt/M, Suhrkamp.

- Luhmann, Niklas 1995. Soziologische Aufklärung, Bd. 6: Die Soziologie und der Mensch. Opladen 1995.
- Luhmann, Niklas 1996. *Die Realität der Massenmedien*. Opladen, Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas 1997. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas 1998. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas 2001. Autopoiesis als soziologischer Begriff. In Uő: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart, Reclam. 137-158.
- Luhmann, Niklas 2002. *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas 2005. *Einführung in die Theorie der Gesellschaft (Vorlesung 1993)*. Darmstadt.
- Luhmann, Niklas 2008. *Schriften zur Kunst und Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas 2009. *Szociális rendszerek. Egy általános elmélet alapvonalai*. Budapest, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat.
- Lukács György . A regény elmélete.
- Lüddeman, Stefan 2010. *Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lyotard, Jean-François 1993. A posztmodern állapot. In Jürgen Habermas - Jean-François Lyotard – Richard Rorty: *A posztmodern állapot*. Budapest, Osiris. 7-145.
- Lyotard, Jean-François 2002. Mi a posztmodern? In Bókay Antal – Vilcsek Béla – Szamosi Gertrud – Sári László (szerk.): *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*. Budapest, Osiris. 13-20.
- Maase, Kaspar 1997. *Grenzenloses Vergnügen. Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt/M., Fischer Verlag.
- Maase, Kaspar 2019. *Populärkulturforschung. Eine Einführung*. Bielefeld, transcript.
- MacDonald, Dwight 2005. A Theory of Mass Culture. In Raiford Gunis – Omayra Zaragoze Cruz (szerk.): *Popular Culture. A Reader*. London – Thousand Oaks – New Delhi, Sage Publications. 39-46.
- Majetschak, Stefan 2007. *Ästhetik*. Hamburg, Junius.
- Malachowski, Alan 2013. Imagination over truth: Rorty's contribution to pragmatism. In Uő (szerk.): *The Cambridge Companion to Pragmatism*. 207-228. Cambridge, Cambridge University Press.
- Malpas, Simon 2005. *The Postmodern*. London – New York, Routledge.

Malpas, Simon 2010. Postmodern. In Rosi Braidotti (szerk.): *The History of Continental Philosophy. Volume 7. After Poststructuralism: Transitions and transformations*. Chicago, University of Chicago Press. 11-31.

Manent, Pierre 1994. *A liberális gondolat története*. Pécs, Tanulmány Kiadó.

Marcuse, Herbert 1976. Filozófia és kritikai elmélet. In Papp Zsolt (szerk.): *Tény, érték, ideológia*. Budapest, Gondolat. 117-143.

Marcuse, Herbert 1999. A kultúra affirmatív jellege. In Bujdosó Dezső (szerk.): *Német kultúraelméleti tanulmányok 2*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó. 233-260.

Marsoobian, Armen T. 2011. Aesthetics. In Sami Pihlström (szerk.): *The Continuum Companion to Pragmatism*. London, Continuum. 112-125.

Marx, Karl 1957. *A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés. Marx-Engels Művei*. 1. köt. Budapest, Kossuth.

Marx, Karl 1965. *A politikai gazdaságtan bírálatához. Előszó. Marx-Engels Művei*. 13. köt. Budapest, Kossuth.

Marx, Karl 1967. *A tőke*. I. köt. *Marx-Engels Művei*. 23. köt. Budapest, Kossuth.

Marx, Karl 1972. *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai. (Nyersfogalmazvány). 1857-1858. Marx-Engels Művei*. 46/II. kötet. Budapest, Kossuth.

Marx, Karl – Engels, Friedrich 1976. *A német ideológia. Marx-Engels Művei*. 3. kötet. Budapest, Kossuth.

Matzker, Reiner 2009. *Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*. Reinbek, Rowohlt.

Mayer, Andreas 2016. *Sigmund Freud*. Hamburg, Junius.

Márkus György 1977. Die Seele und das Leben. Der junge Lukács und das Problem der „Kultur“. In Heller Ágnes – Fehér Ferenc – Márkus György – Radnóti Sándor (szerk.): *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt/M., Suhrkamp. 99–130.

Márkus György 1992. Marxizmus és kultúraelméletek. In Uő: *Kultúra és modernitás*.

Márkus György 1998. A „kultúra” antinómiái. In Uő: *Metafizika – mi végre?* Budapest: Osiris Kiadó. 289–319.

Márkus György 2017a. Walter Benjamin, avagy az áru mint fantazmagória. In Uő: *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 687-740.

Márkus György 2017b. Adorno és a tömegkultúra. Az autonóm művészet a kultúriparral szemben. In Uő: *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 741-776.

Márkus Görgy 2017c. A lélek és az élet. A fiatal Lukács és a „kultúra” problémája. In Uő: *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 653-686.

Mersch, Dieter 2006. *Medientheorien*. Hamburg, Junius.

Meyer, Katrin 2016. *Macht und Gewalt im Widerstreit. Politisches Denken nach Hannah Arendt*. Basel, Schwabe Verlag.

Moebius, Stephan 2011. Pierre Bourdieu: Zur Kulturosoziologie und Kritik der symbolischen Gewalt. In Stephan Moebius– Dirk Quadflieg (szerk.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden, VS Verlag. 55-69.

Moebius, Stephan – Quadflieg, Dirk 2011. Kulturtheorien der Gegenwart – Heterotopien der Theorie. In Uők (szerk.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden, VS Verlag. 11-19.

Mouffe, Chantal (szerk.) 1979. *Gramsci and Marxist Theory*. London, Routledge & Kegan.

Mounier, Pierre 2001. *Pierre Bourdieu, une introduction*. Paris, Pocket/La Découverte.

Müller-Funk, Wolfgang 2006. *Kulturtheorie*. Tübingen – Basel, A. Francke Verlag.

Müller-Funk, Wolfgang 2008. *Die Kultur und ihre Narrative*. Wien – New York, Springer.

Münkler, Herfried 1990. Die Kritische Theorie der Frankfurter Schule. In Karl Graf Ballestrem – Henning Ottmann (szerk.): *Politische Philosophie des 20. Jahrhunderts*. München – Wien, Oldenbourg. 179-210.

Nagy József 2010. Gramsci futurizmus-értelmezése. https://www.academia.edu/2454828/Gramsci_futurizmus-ertelmezese_Gramscis_interpretation_of_futurism (utolsó letöltés: 2020.02.10.)

Nassehi, Armin. Sozialer Sinn. In Nassehi, Armin – Gerd Nollmann, Gerd (szerk.) 2004. *Bourdieu und Luhmann*. Frankfurt/M., Suhrkamp. 155-188.

Nádas Péter 2013. Ami mellette szól, s ami ellene. *Élet és irodalom*. Szeptember 13. 4.

Neidlich, Florian 2012. Einleitung. In Uő (szerk.): *Facetten der Popkultur: Über die ästhetische und politische Kraft des Populären*. Bielefeld, transcript Verlag. 9-14.

Niekisch, Sibylle 2004. John Fiske (*1939) Populärkultur zwischen Alltagspraxis und Widerstand. In Martin Ludwig Hofmann – Tobias F. Korta – Sibylle Niekisch (szerk.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Frankfurt/M., Suhrkamp. 240-258.

Nordmann, Ingeborg 1994. *Hannah Arendt*. Frankfurt/M – New York, Campus.

Olay Csaba 2007. *Hans-Georg Gadamer: Phänomenologie der ungegenständlichen Zusammenhänge*. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Olay Csaba 2008. *Hannah Arendt politikai egzisztencializmusa*. L'Harmattan, Budapest.

Olay Csaba 2011. Reguláztalan tapasztalat. A tapasztalat értelmezése Gadamer-nél és Adornónál. In *Magyar Filozófiai Szemle* 2011/4, 50-66.

Olay Csaba 2012a. A tömegtársadalom kultúrája a Frankfurter Iskola és Arendt gondolkodásában. In Lengyel Zsuzsanna – Jani Anna (szerk.): *A másik igazsága*. Budapest, L'Harmattan. 109-128.

Olay Csaba 2012b. Megértés mint utánalkotás? Schleiermacher és Gadamer. In Papp Zoltán (szerk.): *„Viharnak kitett szavak által”*. Tanulmányok Bacsó Béla hatvanadik születésnapjára. Budapest, ELTE Bölcsészettudományi Kar. 153-164.

Olay Csaba – Weiss János 2014. *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont Kiadó, Budapest.

Olay Csaba 2015a. Benjamin és Adorno vitája a tömegkultúráról. In Fehér M. István – Kiss Andrea-Laura – Lengyel Zsuzsanna Mariann – Nyíró Miklós (szerk.): *Vitában egymással. Filozófusok vitái, kontroverziái*. L'Harmattan, Budapest. 317-340.

Olay Csaba 2015b. Rorty and Shusterman on popular art. In *Pragmatism Today*. Vol. 6/1 Summer 2015. 28-44.

Olay Csaba 2016. Elidegenedés Rousseau gondolkodásában. In *Magyar Filozófiai Szemle* 2016/4. 9-30.

Olay Csaba 2018. Bildungskonzepte um 1914 aus europäischer und ungarischer Perspektive. In Tamás Görbe – Hajnalka Halász – Rita Hegedüs – Csongor Lőrincz (szerk.): *Übersetzungsereignisse: Kultur, Wissenschaft, Geschichte. 100 Jahre Hungarologie in Berlin*. Wien, Praesens Verlag. 91-100.

Ortega y Gasset, José 2000. Renan. In Uő: *Hajótöröttek könyve. Esszék*. Budapest, Nagyvilág Kiadó.

Ortega y Gasset, José 2003. *A tömegek lázadása*. Budapest, Nagyvilág.

Ottmann, Henning 2012. *Geschichte des politischen Denkens. Band 4: Das 20. Jahrhundert. Teilband 2: Von der Kritischen Theorie zur Globalisierung*. Stuttgart, J.B. Metzler.

Paetzold, Heinz 2010. Schellings ästhetischer Absolutismus heute. In Heinz Paetzold – Helmut Schneider (szerk.): *Schellings Denken der Freiheit. Wolf Dietrich Schmied-Kowarzik zum 70. Geburtstag*. Kassel, Kassel University Press. 149-168.

Panofsky, Erwin 1986. *Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás*. Budapest, Corvina.

Papp Zoltán 2002. Nincs és legyen. *Holmi* 2002/12, 1632-38.

Papp Zoltán 2010. *Elidőzni a szépnél...* Budapest, Atlantisz.

Pascal, Blaise 1983. *Gondolatok*. Budapest, Gondolat.

- Pavlovits Tamás 2014. *Mi egy ember a végtelenben? Pascal értelmezések.* Budapest, Gondolat – Aeternitas.
- Peterson, Richard A. – Kern, Robert M. 1996. Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review.* vol. 61, nr. 5, 900-907.
- Péquignot, Bruno 2009. *Sociologie des arts.* Paris, Armand Colin.
- Poizat, Jean-Claude 2003. *Hannah Arendt, Une introduction.* Paris, Pocket.
- Pokol Béla 1995. *Modern francia szociológiai elméletek.* Budapest.
- Polányi, Mihály 1994. *A személyes tudás. I-II.* Budapest, Atlantisz.
- Pradel, Jean-Louis 2002. *A jelenkor művészete.* Budapest, Helikon.
- Prokop, Dieter 2009. *Ästhetik der Kulturindustrie.* Marburg, Tectum Verlag.
- Radnóti Sándor 1990. Tömegkultúra. In Uő „Tisztelt közönség, kulcsot te találsz...”. Budapest, Gondolat. 256-283.
- Radnóti Sándor 1999. *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politika tanulmány Walter Benjaminről.* Budapest, Argumentum Kiadó – Lukács Archívum.
- Radnóti Sándor 2010. *Jöjj és láss! A modern művészetfogalom keletkezése. Winckelmann és a következmények.* Budapest, Atlantisz.
- Rebentisch, Juliane 2013. *Theorien der Gegenwartskunst.* Hamburg, Junius.
- Reese-Schäfer, Walter 1995. *Lyotard.* Hamburg, Junius.
- Reese-Schäfer, Walter 1999. *Niklas Luhmann.* Hamburg, Junius.
- Reese-Schäfer, Walter 2006. *Richard Rorty.* Hamburg, Junius.
- van Reijen, Willem – Bransen, Jan 1987. Das Verschwinden der Klassengeschichte in der 'Dialektik der Aufklärung'. In Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften Bd. 5.* Frankfurt/M., Fischer.
- Reißer, Ulrich – Wolf, Norbert 2003. *Kunst-Epochen. 20. Jahrhundert II.* Stuttgart, Reclam.
- Roberts, Adam 2000. *Fredric Jameson.* London, Routledge.
- Rorty, Richard 1979. *Philosophy and the Mirror of Nature.* Princeton, Princeton University Press.
- Rorty, Richard 1982. *Consequences of pragmatism.* Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Rorty, Richard 1989. *Coningency, irony, and solidarity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Rorty, Richard 1991. *Essays on Heidegger and Others*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Rosa, Hartmut et alii 2010. *Theorien der Gemeinschaft*. Hamburg, Junius.
- Rousseau, Jean-Jacques 1978. *Értekezések és filozófiai levelek*. Budapest, Magyar Helikon.
- Rush, Fred 2004. The conceptual foundations of early Critical Theory. In Uő. (szerk.): *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge, Cambridge University Press. 6-39.
- Schiller, Friedrich 2005. A naiv és a szentimentális költészetről. In Uő.: *Művészet- és történetfilozófiai írások*. Budapest, Atlantisz 2005.
- Schmidt, Christian 2012. Die Kritische Theorie der Frankfurter Tradition als Projekt. In *Philosophischer Rundschau* 59 (2012) 50-77.
- Schmidt-Lux, Thomas – Wohlrab-Sahr, Monika – Leistner, Alexander 2016. *Kultursoziologie – eine problemorientierte Einführung*. Weinheim – Basel, Juventa.
- Schneider, Norber 1996. *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart, Reclam.
- Schneider, Norbert 2011. *Geschichte der Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Köln – Weimar – Wien, Böhlau Verlag.
- Schulze, Gerhard 1993. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt-New York, Campus.
- Schoeck, Helmut 2007. *Az irigység. A társadalom elmélete*. Budapest, Helikon.
- Schweda, Mark 2015. *Joachim Ritter und die Ritter-Schule zur Einführung*. Hamburg, Junius.
- Schweppenhäuser, Gerhard 2005. *Adorno zur Einführung*. Hamburg, Junius.
- Schweppenhäuser, Gerhard 2010. *Kritische Theorie*. Stuttgart, Reclam.
- Schwingel, Markus 2011. *Pierre Bourdieu*. Hamburg, Junius.
- Seregi Tamás 2015. A tudományág, amellyel mindenről lehet beszélni. Z. Varga Zoltán beszélgetése Pierre Bourdieu *A művészet szabályai* című könyvéről. In *Jelenkor*, 2015 május, 557-562.
- Seregi Tamás 2017. *Művészet és esztétika*. Szeged, Tiszatáj Könyvek.
- Shook, John R. – Margolis, Josphe (szerk.) 2006. *A Companion to Pragmatism*. Oxford, Blackwell.

Shusterman, Richard 1989. Postmodernism and the Aesthetic Turn. In *Poetics Today* 10 (1989). 605-622.

Shusterman, Richard 1991. Beneath Interpretation. In David R. Hiley – James F. Bohman – Richard Shusterman (szerk.): *The Interpretive Turn*. Ithaca – London, Cornell University Press. 102-128.

Shusterman, Richard (szerk.) 1999: *Bourdieu. A Critical Reader*. Oxford, Blackwell Publishers.

Shusterman, Richard 2003. *Pragmatista esztétika*. Pozsony, Kalligram.

Shusterman, Richard 2009a. Popular arts. In Stephen Davis és mtsai (szerk.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford, Wiley-Blackwell. 476-478.

Shusterman, Richard 2009b. Pragmatist aesthetics. In Stephen Davis és mtsai (szerk.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford, Wiley-Blackwell. 480-484.

Sigwart, Hans-Jörg 2012. *Politische Hermeneutik. Verstehen, Politik und Kritik bei John Dewey und Hannah Arendt*. Würzburg, Königshausen & Neumann.

Simányi Léna 2005. Bevezetés a fogyasztói társadalom elméletébe. In *Replika* 51-52, 2005 november. 165-195.

Simmel, Georg 1973. A divat. In Uő: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Gondolat. 473-507.

Somlyó Bálint 2014. *Kerülő úton*. Budapest, Kijárat.

Sontag, Susan 1964. Az értelmezés ellen. <http://lato.adatbank.transindex.ro/?cid=118> (utolsó letöltés: 2019. november 27.)

Sontag, Susan 1966. *Against Interpretation and Other Essays*. New York, Picador.

Smudits, Alfred – Parzer, Michael – Prokop, Rainer – Reitsamer, Rosa 2014. *Kunstsoziologie*. München, Oldenbourg Verlag.

Staubmann, Helmut 2004. A szociális rendszerek mint önreferenciális rendszerek – Niklas Luhmann. In Julius Morel – Eva Bauer – Tamás Meleghy – Heinz-Jürgen Niedenzu – Max Preglau – Helmut Staubmann: *Szociológiaelmélet*. Budapest, Osiris. 227-248.

Steenblock, Volker 2008. Popkultur und Kulturkritik. In Volker Steenblock (szerk.): *Kolleg Praktische Philosophie Band 3 Zeitdiagnose*. Stuttgart, Reclam. 206-239

Steinert, Heinz 1998. *Kulturindustrie*. Münster, Westfälisches Dampfboot.

Steinert, Heinz 2003. *Die Entdeckung der Kulturindustrie*. Münster, Verlag Westphälisches Dampfboot.

- Storey, John 2009. *Cultural Theory and Popular Culture*. Harlow-London, Pearson-Longman.
- Straßenberger, Grit 2015. *Hannah Arendt*. Hamburg, Junius.
- Strinati, Dominic 2004. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London, Routledge.
- Szegedy-Maszák Mihály 2008. *Megértés, fordítás, kánon*. Pozsony, Kalligram.
- Szilágyi-Gál Mihály 2006. A szép nyilvános jellege. Hannah Arendt és Friedrich Schiller Kant esztétikájáról. *Beszélő* június 11/6. 32-35.
- Szívós, Mihály 2005. *A személyes és a hallgatóságos tudás elmélete: előzmények, keletkezéstörténet és új távlatok*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Szücs László Gergely 2006. Társadalomkritika és/vagy üdvtörténet? Horkheimer és a történelemfilozófia problémája. *Világosság* 2006/5.
https://www.academia.edu/1509732/Társadalomkritika_és_vagy_üdvtörténet_Horkheimer_és_a_történelemfilozófia_problémája?auto=download&email_work_card=download-paper
(utolsó letöltés: 2020.02.10.)
- Talon-Hugon, Carole 2010. *L'esthétique*. Párizs, PUF.
- Taylor, Charles 1997. Az elismerés politikája. In Feischmidt M. (szerk.): *Multikulturalizmus*. Budapest, Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium. 124–152.
- Ternes, Bernd 2011. Niklas Luhmann: Systemtheoretiker und Poet zivilklinischer Theorie. In Stephan Moebius– Dirk Quadflieg (szerk.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden, VS Verlag. 657-670.
- Thomä, Dieter 2008. Ästhetisierung. In Volker Steenblock (szerk.): *Kolleg Praktische Philosophie Band 3 Zeitdiagnose*. Stuttgart, Reclam. 133-166.
- Tóth Benedek 2002. A művészet rendszere Niklas Luhmann szociológiájában. In: Bangó Jenő – Karácsony András (szerk.): *Luhmann-könyv*. Budapest, Rejtjel. 131-153.
- Ujházy László 2019. „Ott is elkelne az igényes hallgatás”. In *Magyar Naracs* 2019/40, 10.03.
- Vester, Heinz-Günter 1984. *Die Thematisierung des Selbst in der postmodernen Gesellschaft*. Bonn, Bouvier.
- Vico, Giambattista 1963. *Az új tudomány*. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Volkman, Ute 2007. Das Projekt des schönen Lebens – Gerhard Schulzes „Erlebnisgesellschaft”. In Uwe Schimank – Ute Volkman (szerk.): *Soziologische Gegenwartsdiagnosen I*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften. 75-89.
- Vollrath, Ernst 1993. Hannah Arendts 'Kritik der politischen Urteilstkraft'. In Peter Kemper (szerk.): *Die Zukunft des Politischen. Ausblicke auf Hannah Arendt*. Frankfurt/M, Fischer. 34-54.

Waschkuhn, Arno 2000. *Kritische Theorie. Politikbegriffe und Grundprinzipien der Frankfurter Schule*. München – Wien, Oldenbourg.

Walter-Busch, Emil 2010. *Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik*. München, Wilhelm Fink.

Weber, Max 1972. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen, J.C.B. Mohr.

Weiss János 1995. *Az esztétikum konstrukciója Adornónál*. Budapest, Akadémiai.

Weiss János 1997. *A Frankfurti Iskola. Tanulmányok*. Budapest, Áron.

Weiss János (szerk.) 2004. *Az integrációtól a narrációig. A felvilágosodás dialektikájának recepciója*. Budapest, Áron.

Weiss János 2005. *A kor – gondolatokban megragadva*. Budapest, Áron.

Weiss János 2011. Az eldologiasodás elmélete és a Taylor-rendszer. In Uő: *Lukács öröksége. Helyzetfelmérés a kommunizmus bukása után*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány. 46-83.

Weiss János 2014. Kísérlet Adorno Fétiskarakter-tanulmányának újraolvasására. In Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont Kiadó, Budapest. 97-110.

Weiss János 2016. Az „öntudat” filozófiai elmélete. In Kővári Sarolta-Soóky Krisztina-Weiss János: *A szubjektum labirintusai*. Budapest, Áron Kiadó.

Wellmer, Albrecht 2000. Arendt on Revolution. In Dana Richard Villa (szerk.): *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. Cambridge, Cambridge University Press, 220-241.

Wellmer Albrecht 2004. Sprache – (Neue) Musik – Kommunikation. In *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens* 2004.

Wellmer, Albrecht 2005. Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie. In Axel Honneth (szerk.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*. Frankfurt/M., Suhrkamp.

Wellmer, Albrecht 2008. Igazság, látszat, megbékülés. A modernitás esztétikai megmenekítése Adornónál. In Uő: *A modern és a posztmodern dialektikája. Az észkritika Adorno után*. Budapest, Gond-Cura Alapítvány.

Wellmer, Albrecht 2009. *Versuch über Musik und Sprache*. München, Carl Hansen Verlag.

Welsch, Wolfgang 2011. *Esztétikai gondolkodás*. Budapest, Harmattan.

Welsch, Wolfgang 2008. *Unsere postmoderne Moderne*. 7. kiad. Berlin, Akademie Verlag.

Wessely Anna (szerk.) 2003. *A kultúra szociológiája*. Budapest, Osiris.

- Wessely Anna 2003a. A kultúra szociológiai tanulmányozása. In Wessely 2003.
- Wessely Anna 2009. Egy autopoietikus művészetszociológia. In *Replika* 66. 2009. május. 101-109.
- Wiehl, Reiner 1988. Philosophie und Kulturkritik. In Jan Assman-Tonio Hölscher (szerk.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Wiggershaus, Rolf 1986. *Die Frankfurter Schule. Geschichte. Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*. München – Wien, Carl Hanser.
- Wiggershaus, Rolf 1987. *Theodor W. Adorno*. München, Beck.
- Wiggershaus, Rolf 1998. *Max Horkheimer*. Hamburg, Junius.
- Williams, Michael 2001. Richard Rorty. In A. P. Martinich – David Sosa (szerk.): *A Companion to Analytic Philosophy*. London, Blackwell. 428-433.
- Williams, Raymond 1985. *Culture and Society 1780-1950*. London, Doubleday & Company.
- Winter, Rainer 2011. Stuart Hall und die Erfindung der Cultural Studies. In Stephan Moebius – Dirk Quadflieg (szerk.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften. 469-481.
- Winter, Rainer – Zima, Peter V. (szerk.) 2007. *Kritische Theorie heute*. Bielefeld: transcript.
- Winter, Rainer 2007. Kritische Theorie jenseits der Frankfurter Schule? In Winter, Rainer – Zima, Peter V. (szerk.): *Kritische Theorie heute*. Bielefeld, transcript. 23-46
- Wolin, Richard 2015. *Heidegger's Children*. Princeton, Princeton University Press.
- Worms, Frédéric 2009. *La philosophie en France au XX^e siècle. Moments*. Paris, Gallimard.
- Zima, Peter V. 2015. *Subjectivity and Identity. Between Modernity and Postmodernity*. London, Bloomsbury.
- Zolberg, Vera L. 2005. Aesthetic uncertainty: The New Canon? In Mark D. Jacobs – Nancy Weiss Hanrahan (szerk.): *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Oxford, Blackwell Publishing. 114-130.