

Szakmai vélemény

Olay Csaba Akadémiai Doktori Értekezéséről*

Olay Csaba disszertációja a tömegkultúra elméletéről szól, pontosabban a magas kultúra és a tömegkultúra viszonyáról. Vagy talán azt is mondhatjuk, hogy a tömegkultúra értelmezéséhez szükségünk van (egyfajta *Kontrastfolieként*) a magas művészet elméletére. „Gondolatmenetünk fő tézisének úgy előlegezhetjük meg – írja a szerző –, 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 a populáris művészet termékei csak látszólag tartoznak ugyanabba a kategóriába, valójában különálló jelenségek.” (3.) De most egyelőre ne is magát a tézist nézzük (erről még sokat fogok beszélni, és sokat fogok vitatkozni), hanem magát a témakijelölést, és az ehhez kapcsolódó nehézségeket. A szerző mindjárt az első oldal lábjegyzetében Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* című gyűjteményes kötetére hivatkozva mondja: „Luhmann a »kultúrát« az egyik legrosszabb fogalomnak tartja, melyet valaha megalkottak [...], mert sokféle heterogén jelenséget foglal egybe [...]” (Uo.) De vegyük csak sorba: a 20. század első két évtizedében a „kultúra” volt a filozófia központi fogalma, a mára jobbára elfelejtett Heinrich Rickert munkásságának köszönhetően. Ő a kultúrát elementáris értelemben a természettel állítja szembe. „A természeti produktumok azok, amelyek szabadon nőnek a földből, a kulturális produktumok azok, amelyeket a föld létrehoz, ha az ember már szántott és vetett. Eszerint a természet annak az összessége, ami magától jön létre, amit átengedünk a maga »születésének« és »növekedésének«. Ezzel áll szemben a kultúra, amelyeket a cselekvő ember értékekhez kötődő célok alapján, vagy direkt módon hozza létre, vagy ha már létrejöttek, akkor a hozzájuk kötődő értékek miatt szándékosan *gondozza* őket.”¹ A kultúra így az értékhez, az értékeléshez, az értékesnek-tartáshoz kötődik. És most kanyarodjunk vissza újra Luhmannhoz. A *Die Gesellschaft der Gesellschaft* című mű egy kitüntetett helyén mintha átfogó definíciót adna a kultúrára: „Az összes kommunikációs médium együtthatása kondenzálja azt, amit átfogó kifejezéssel *kultúrának* nevezhetünk. A kondenzálás itt azt jelenti, hogy a mindenkor használt értelem a különböző szituációkban való újrafelhasználással egyrészt ugyanaz marad (mert egyébként nem újrafelhasználásról lenne szó), másrészt azonban önmagát konfirmálja, és eközben jelentésekben gazdagodik; így ezeket a jelentéseket nem lehet többé egyetlen képletben megragadni.”² A kultúra központi fogalma így a értelem lesz (amely egyébként Luhmann egyik legtöbbször használt fogalma). „Az értelem [pedig bizonyos] operációk *produktuma* [...], és nem egy világbeli kvalitás, amely nem egy teremtésnek, egy megalapításnak vagy egy eredetnek köszönheti a maga

* *Művészet és tömegkultúra: Frankfurti iskola, Arendt és a következmények*, Budapest 2020.

¹ Heinrich Rickert: *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft*, Verlag von J.C.B. Mohr 1926. 18.o.

² Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, I. kötet, Suhrkamp Verlag 1997. 409.o.

létét.”³ És Luhmann a lábjegyzetben Gilles Deleuze-t idézi: „Le sens est toujours un effet.”⁴ Könnyű belátni, hogy a luhmanni értelem-fogalom közeli rokonságban áll a rickerti érték-fogalommal, és így a kultúra elmélete is valamiféle folytonosságot mutat. Olay Csaba azt vethetné az ilyen holisztikus kultúraelméletek szemére, hogy azok nem alkalmasak egy differenciált kép kidolgozására.⁵ És így nem lehetne megragadni a kultúra tömegesedését és popularizálását, ami pedig legkésőbb a 20. század húszas évei óta a modernitás legelementárisabb kihívása.

Kezdjük tehát másképp: ha a tömegművészet, a tömegkultúra, a kultúraipar sajátosságait akarjuk megragadni, akkor három kézenfekvő megközelítési mód közül választhatunk. – (1) A tömegkultúrát tekinthetjük esztétikai jelenségnek, és összehasonlíthatjuk a magas művészet alkotásaival; ekkor többnyire ahhoz az eredményhez fogunk jutni, amelyet Georg Simmel általánosságban már 1890-ben kimondott: az olyan kulturális javaknak, amelyek egy szélesebb közönséghez szeretnének eljutni, szükségképpen engedniük kell a színvonalból. A tömegkultúra megjelenése így civilizációs hanyatlásként is leírható.⁶ Az eredményt ismerjük: létrejön a ponyvairódalom, a maga egyszerű sémáival, a könnyűzene, és vele együtt a slágerüzem, a maga jól átlátható és ismétlődő képleteivel. – (2) A tömegkultúrát tekinthetjük társadalmi jelenségnek is. Ebben az esetben a kiindulópontunk a következő: a magasművészet rendelkezik egy bizonyos társadalmi funkcióval, de a modern formájáról ugyanakkor elmondható az is, hogy *közvetlenül* nem elégít ki társadalmi szükségleteket. A tömegkultúráról viszont azt lehet mondani, hogy egy primer értelemben társadalmi szükségletek kielégítésére irányul. Ebben az esetben nagyon fontos lenne a tömegtársadalom kialakulását leíró szociológiai elméletek áttekintése. (Elsősorban Le Bon, Ferdinand Tönnies és Helmuth Plessner műveire gondolok.) Ebben az esetben a tömegkultúra triviálisan a tömegtársadalom művészete vagy kultúrája lenne. És aztán ezt a szálát meg lehetne hosszabbítani a 20. század vége felé oly népszerűvé vált élménytársadalom elméletéig.⁷ Ebben az esetben azt kellene mondanunk, hogy a tömegtársadalom *nem* ipari társadalom, hanem a szabad idő társadalma, ami azt jelenti, hogy létrejön a szórakozás, mint széleskörű társadalmi szükséglet. – (3) Elképzelhető egy olyan megközelítési mód is, hogy a modern technikai fejlődés eredményeként létrejövő tömegművelési médiumok a műalkotás egy új fogalmát, sőt a művészi alkotás teljesen új ágait hozzák létre. Ez mint ismeretes a fotózással kezdődött, és Walter Benjamin szerint a filmben érte el a maga csúcspontját. Ennek az álláspontnak az a nagy előnye, hogy az előbbi kettőt szintetizálni tudja: egyrészt a „technikai sokszorosíthatóság” hatására minden műalkotás átalakul, az is, amelyet nem másoltak, vagy amelyből nem készült film. És a sokszorosítás a termelésnek egy újfajta módja, a műalkotás így maga is az ipari előállítás mintájára születik meg.

³ I.m. 44.o.

⁴ Uo. 44. lábjegyzet.

⁵ Luhmann nem használja sem a „tömeg”, sem a „populáris” kifejezéseket. A tömeget egyedül a „tömegművelési médiumok” szóösszetételben használja.

⁶ Lásd Georg Simmel: *A társadalmi differenciálódásról*, Gondolat Kiadó 2010.

⁷ Gerhard Schulze: *Erlebnisgesellschaft*, Campus Verlag 1992.

Ebben az összefüggésben is lehet értelmezni Adorno és Benjamin híres vitáját, amelyet majd a maga helyén Olay Csaba is tárgyalni fog. Benjamin az előző két lehetőséget egy magasabb egységbe próbálja felemelni, Adorno viszont egyszerűen szintetizálni próbálja őket. miközben ennek a szintézisnek van egy sajátos szerkezete: Adorno egy esztétikai hanyatlásból indul ki, a tömegművészeti alkotásokat szerinte egyfajta „barbarizálódás” jellemzi, az alkotói módszerek hallatlan visszaesése. És ezt ő visszavezeti a művészet iránti újfajta szükséglet kialakulására, ami nem más, mint a szórakozás, a *Zerstreuung*. Így a szórakozás / a szórakoztatás lesz a tömegművészet vonatkoztatási pontja. (Egy ilyen értelmezés jól előkészítette volna az Olay Csaba által választott értelmezési stratégiát is.)

I.

Olay Csaba nem a fenti három megközelítési módból indul ki, nem azokat ütközteti egymással, hanem inkább exemplárisan jár el, és a Frankfurti Iskola és Hannah Arendt koncepciójának rekonstrukciójával próbál eljutni a saját önálló javaslatához. „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 a populáris művészet termékei csak látszólag tartoznak ugyanabba a kategóriába, valójában különmű jelenségek.” (3.) – De még mindig ne közvetlenül a tézisre ügyeljünk, hanem a megközelítés tartalmi elemeire. A dolgozat kérdésfeltevését tekintve messzemenően igazolható a Frankfurti Iskola elméletéből való kiindulás. A Frankfurti Iskola koncepciójának történeti bemutatása számos érdekes és sok-sok kritikai észrevételt tartalmaz. Ezeket most nem fogom egyenként mind méltányolni és megvitatni. Azt mindenesetre a szerző jól látja, hogy a kultúra-tudományoknak már Horkheimer eredeti programjában is kitüntetett szerepük volt. Az „interdiszciplináris materializmusban” a kultúra feladata az volt, hogy közvetítsen a gazdaságelmélet és a pszichológia / szociálpszichológia között. (Így a kultúra fogalma szűkebb lesz, mint Rickertnél vagy Luhmannál.) Ha a közvetítési funkcióból indulunk ki, akkor a kultúra ebben az esetben a mindennapi értelemben vett „kulturáltságot” fogja jelenteni, mondhatnánk azt is, hogy egyfajta civilizáltságot. Viszont amikor Horkheimer gyakorlati tudományszervezőként fölkererte a megfelelő szerzőket a megfelelő témák kidolgozására, akkor ebből a magasművészet bizonyos tendenciáinak vagy régióinak szociologizáló elemzése lett. Ha nem vetjük el *ab ovo* ezt a megközelítési módot, akkor könnyű belátni, hogy ezt a közvetítő szerepet igazából a tömegkultúrának kellene betöltenie. És Benjamin tanulmányától ösztönözve a harmincas évek második felében sorra születnek a tömegművészettel foglalkozó dolgozatok, amelyek közül ki kell emelnünk Adorno híres-hírhedt dzsessz-tanulmányát. (Amikor 1964-ben újra publikálta, volt is benne némi szorongás. „A szerző lenne az első, aki bevallaná, hogy néhány dolog, amit leírt, a divat révén elavult, más túlzottan közvetlenné, szociálpszichológiaivá vált, megint más az intézményes

társadalmi mechanizmusok figyelembe vétele nélkül került értelmezésre.”⁸⁾ Szeretném felhívni a szerző figyelmét arra, hogy a Társadalomkutatási Intézetben a harmincas évek második felében (már az emigrációban) létrejött egy tervezet, amelyben a művészet legkülönbözőbb szféráit vizsgálták volna meg a tömegesedés szempontjából, mindenekelőtt az építészetet (Kracauer), az irodalmat (Löwenthal) stb. Ebből a projektből azonban nem lett semmi. Axel Honneth-nek tulajdonítható az a hipotézis, hogy Horkheimer kezdeti programja éppen azért fulladt kudarcba, mert nem sikerült egyértelműen tisztázni a „kultúra” fogalmát.⁹ – Ezt követően Olay Csaba alaposan elemzi az 1937-es „Tradicionális és kritikai elmélet” című tanulmányt, nagyon helyesen rámutatva annak lukácsi gyökereire. További dicséretet érdemel e tanulmány és *A felvilágosodás dialektikája* közötti dolgozatok részletes elemzése és feldolgozása. (Az egyébként kitűnő irodalomjegyzékből itt hiányzik egy meghatározó jelentőségű könyv, melynek szerzője Helmut Dubiel.)¹⁰ Mindenesetre Adorno ekkori nézeteit és elképzeléseit jól összefoglalja az a mondat, amelyet a dzsessz-tanulmány újra-közlésekor ír le: „Ez az értekezés több szempontból is áttörést képvisel: ötvözi egymással a művészi-technológiai és a társadalmi megfontolásokat.”¹¹ Vagyis a fent leírt első és második megközelítést.

Az értekezés egyik központi része a Horkheimer és Adorno által közösen írt *A felvilágosodás dialektikája* című mű elemzése. Ugyanakkor az is tudható, hogy a vonatkozó fejezet szinte teljesen Adorno munkája. Ennek címe: „A kultúraipar”. „A monopóliumnak alávetett tömegkultúra mindenütt azonos, és lassan kirajzolódik a csontváza, a monopólium fabrikálta fogalmi váz. Irányítói már nem is nagyon törődnek elfedésével; hatalma csak nő attól, ha minél brutálisabban mutatja meg valódi önmagát.”¹² Olay Csaba tiszteletre méltó alaposággal körbejárja, hogy mit jelenthet az „ipar” szó ebben az esetben. A fenti idézet alapján csak annyit mondhatunk ki, hogy a tömegkultúra most már nem a gazdaság és a pszichológia között áll, hanem belecsúszik magába a gazdaságba. A kultúraipar is létrehoz valamilyen termékeket, de ezekre a termékekre már a monopolkapitalista környezet nyomja rá a bélyegét. Ez pedig azt jelenti, hogy a kultúraipar standardizált tömegtermékekből áll. Olay Csaba írja erről: „Az ipar ebben az esetben nem a termelési folyamatra, hanem a téma standardizálására, és a terjesztési technikák racionalizálására vonatkozik. A szóban forgó technikák meghatározzák azt, ahogyan a tömegek fogyasztják őket.” (121.) Véleményem szerint azért fontos az iparra és a termelési folyamatra való utalás is. Adorno számára a tömegkulturális cikkek létrehozása nem alkotás, hanem gazdasági értelemben vett termelés. De milyen „termékeket” hozhat létre a kultúraipar? Olyan termékeket, amelyek *nem* alapvető szükségleteket, hanem a szórakozás szükségleteit elégítik ki. El

⁸ Theodor W. Adorno: *Moments musicaux*, Suhrkamp 1964. 9.o. (És ne feledjük: a tanácsadója Seiber Mátyás volt, „aki 1933-tól vezette a frankfurti Hoch’sche Konzervatórium dzsessz-tanszakát”. (Uo.)

⁹ Axel Honneth: *Kritik der Macht*, Suhrkamp Verlag 1985.

¹⁰ Helmut Dubiel: *Wissenschaftsorganisation und politische Erfahrung*, Suhrkamp Verlag 1978.

¹¹ Theodor W. Adorno: *Moments musicaux*, i.k. 9.o.

¹² Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*, Atlantis Kiadó 2011. 154.o.

kell ismerni, hogy nem teljesen sikeres a „kultúraipar” terminus megválasztása, mert itt nem egy fogyasztási cikket hozunk lére, hanem olyan cikkeket, amelyek a szórakozást szolgálják. A szórakozás egy valamiben különbözik a pusztá fogyasztástól, abban, hogy ugyanakkor tartalmazza az „elkényeztetés” mozzanatát is. Ugyanakkor ez a választóvonal nincs elég biztos kézzel meghúzva. „A szórakoztatás által elkényeztetettnek lenni annyi, mint egyetérteni. Ami csak akkor lehetséges, ha elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze elől.”¹³ Az „elkényeztetésből” tehát az egyetértés következik; az egyetértés viszont már azt feltételezi, hogy nem látunk rá a társadalmi folyamat egészére, vagyis feltételezi a „társadalmi totalitás” fogalmának megingását. És most adódnának olyan különbségek, amelyek kimondásához nincs elég információnk. Vajon az egyszerű fogyasztásnál ez a totalitás adott, vagy ott föl sem merül? Fogadjuk el, hogy a szórakoztatás a részletekbe való belefeledkezést jelenti. De mit jelentenek ebben az esetben a részletek? „A szórakozás mindig annyit tesz, ne kelljen rágondolni, lehessen megfeledkezni a szenvedésről, még ott is, ahol [az megmutatkozik].”¹⁴ De szenvedni nem lehet a részletektől, és közben benne állni, belefeledkezni a részletekbe? „Alapja a tehetetlenség. Menekülés [...] az ellenállás utolsó gondolatától, melyet a rossz valóság még meghagyott [...]”¹⁵ A szórakozás így annyit jelent, hogy egy adott helyzet megéléséhez, megítéléséhez nem kapcsolódik már a helyzet megváltoztatásának vágya vagy szándéka. – Ezzel a pár utalással azt akartam megmutatni, hogy *A felvilágosodás dialektikájában* igenis meg lehet találni egy szórakozás- vagy szórakoztatás-elmélet alapjait. Így nem hiszem, hogy tartható lenne a Hannah Arendt-fejezet elején szereplő következő megállapítás: „a Frankfurti Iskola [...] fogalmilag nem képes kezelni a szórakozás jelenségét”. (148.)

II.

A dolgozat leginvenciózusabb fejezete Hannah Arendttel foglalkozik. Már Arendtnek a tömegkultúra kapcsán való mozgósítása is meglepetést kelthet, illetve kell, hogy keltsen. „Nem magától értetődő lépés, hogy Hannah Arendt gondolkodását művészetelméleti összefüggésbe helyezzük, mivel legfeltűnőbb súlypontjai nem esztétikai vagy művészetfilozófiai kérdések körében találhatók. A művészet elemzése nem állt gondolati törekvéseinek középpontjában, sokkal inkább foglalkoztatta a politikai tér és uralom, a nyilvános cselekvés vizsgálata.” (148.) Ez nem csak meglepő, de nagyon eredeti lépés is. Mindenesetre ez könnyebb terep, mint az egész Frankfurti Iskolát áttekinteni, de a szerző itt érezhetően sokkal nagyobb biztonsággal is mozog. A Hannah Arendttel való foglalkozás már abból az intuícióból is származhatott, hogy Arendt viszonylag sokat beszél a „tömegtársadalomról”. A *Vita activa* című könyvében arról ír, hogy „a mai tömegtársadalomban” már csak „a társadalmi folyamatokon belüli” funkciókról beszélhetünk. „A tömegtársadalmak társadalmisága egy évszázados fejlődés után végül elérte azt a pontot, hogy a közösség minden tagját megragadja, és ugyanazzal a hatalommal kontrollálja. A tömegtársadalom mutatja az általában vett

¹³ I.m. 181.o.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

társadalom győzelmét; ez az a stádium, amikor a társadalmon kívül már nem állhatnak fenn csoportok.”¹⁶ A tömegkultúra az ilyen körülmények között létező kultúra; de az interpretáció tétje az, hogy valóban sikerül-e ezt a társadalomképet átvezetni a művészeti vagy kulturális alkotások inherens jellemzésébe. A *Vita activa* című könyv első megközelítésben egy olyan tematikával rendelkezik, amely teljesen irrelevánsnak tűnik a számunkra. „Mit teszünk, amikor tevékenyek vagyunk?» – ez az előttünk fekvő könyv témája.”¹⁷ Erről a témáról írta Rüdiger Bubner: „A cselekvés-fogalmat a filozófiai tradícióban nem vették igazán komolyan. Vagy elhanyagolták, vagy semmiféle figyelmet sem szenteltek neki.”¹⁸ És bár Bubner számára minden bizonnyal Hannah Arendt adta a maga cselekvés-könyvének közvetlen inspirációit,¹⁹ mégis csak Arisztotelész kapcsán említi meg egy lábjegyzetben, egyúttal éles bírálatban részesítve: „A *Vita activa* című antropológiai és kultúrkritikai kísérletében Hannah Arendt a *praxis* és a *poiésis* antik megkülönböztetését elevenítette föl. Majd az újkorra tekintettel egy további megkülönböztetést vezetett be, amelynek szükségessége egy cselekvésemélet tekintetében közel sem plauzibilis.”²⁰ Úgy látom, Olay Csaba egyetért az ellenvetéssel, és konkrét érvekkel fel is dúsítja azt; de ennek részleteit most nem fogom rekonstruálni. Mindenesetre van egy lábjegyzet, amely nem konzisztens az előzőekkel: „Téves az a néhány értelmezőnél megtalálható jellemzés, mely szerint munka, előállítás és cselekvés megkülönböztetése Arendtnél Arisztotelészre vezethető vissza [...]” (160. 484. jegyzet.) (Arisztotelész a *Nikomakhoszi etika* elején különbséget tesz *praxis* és *poiésis* között, méghozzá az alábbi megállapításból kiindulva: „Minden [...] cselekvés és elhatározás [...] valami jóra irányul; tehát helyes az a megállapítás, hogy »jó az, amire minden irányul«. Csakhogy bizonyos különbség mutatkozik a végcélok tekintetében [...]»)²¹ A kérdés azonban ez: miért tesszük mindezt, miért kell átharapnunk magunkat Arendt cselekvés-elméletén? Először is vegyük észre, hogy Arendtnél a munkáról szóló fejezet utolsó részfejezete ezt a címet viseli: „A fogyasztók társadalma”. Ebben a filozófusnő elmondja, hogy korunkban sokat vitatkoznak arról, hogy a jelenlegi társadalom munkatársadalom-e vagy fogyasztói társadalom. Ez azonban szerinte semmiféle különbséget sem jelent: a fogyasztás is munkaszerű tevékenység. A munka viszont megfelel vagy összhangban van az emberi test biológiai folyamataival, vagyis Arisztotelész fogalmait használva, a szükségszerűség birodalmába tartozik. Ebben a fogalmi hálóban mondja ki Arendt az ötvenes évek végén: „Az előttünk álló automatizáció esetében nem annyira a természetes életnek a mechanizáció és a technicizálódás általi fenyegetése a legfontosabb, hanem sokkal inkább az, hogy az emberi »művészetek«, és ezzel együtt az igazi produktivitása egyszerűen elmerülhetnek egy szélsőségesen

¹⁶ Hannah Arendt: *Vita activa*, Piper Verlag 1989. 42.o. – Ezt Adorno még „totális integrációnak” nevezte volna; sőt az 1968-as szociológiai előadásában nagyon hasonlóan szemléltetette ezt a fogalmat, de nem egy csoport, hanem egy individuális ember példájához kötve.

¹⁷ I.m. 12.o.

¹⁸ Rüdiger Bubner: *Handlung, Sprache und Vernunft*, 1982. 11.o.

¹⁹ *Handlung, Sprache und Vernunft* – már a címadásban rejlő hármasság is rájátszik Arendt koncepciójára.

²⁰ I.m. 66.o. 1. jegyzet.

²¹ Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*, Európa Könyvkiadó 1997. 5.o.

intenzifikált életfolyamatban [...].”²² Ez a döntő hely, amely alapján Olay Csaba kimondja (majd más szöveghelyekkel alá is támasztja): Arendtnál a művészet, a művészi alkotásban rejlő produktivitás élesen szemben áll a munkával, a fogyasztással és a fogyasztáson belül elhelyezkedő szórakozással. A szerző többször elmondja, hogy Adorno pozitív módon nem tudta meghatározni vagy megalapozni a „szórakozás” fogalmát, ezért kell az ő kritikai beállítottságát összeegyeztetni vagy -gyűrni az arendti antropológiai koncepcióval. (Így jutunk el lassan a dolgozat „tézisének” alátámasztásához: „Azt állítjuk, hogy a magasművészet művei és a tömegkultúra, avagy a populáris művészet termékei csak látszólag tartoznak ugyanabba a kategóriába, valójában különmemű jelenségek.” [3.]) Ehhez az eredményhez két kritikai megjegyzést szeretnék fűzni: (1) A művészet és a szórakozás szembeállítása ugyan következik az arendti tevékenység-elmélet kategóriális rendszeréből. De esztétikailag tekintve a műalkotás a produkció, a létrehozás, az alkotás kategóriája, a szórakozás viszont a befogadás szférájába tartozik. Van egy hely, ahol Olay Csaba is érzi ezt a kettősséget, és a szórakozást nem a művészettel, hanem a műélvezettel állítja szembe. „Ezzel tartalmilag felmerül az a döntő kérdés, miként határozható meg a szórakozás oly módon, hogy érdemlegesen el lehessen határolni a műélvezettől?” A disszertáció alapján röviden így válaszolhatunk a kérdésre: a szórakozás az ember biológiai lényegéből adódó szükséglet, az emberi lét antropológiai állandója. (2) Láttuk fent, hogy Bubner Arendt könyvét „kulturakritikai és antropológiai kísérletnek” nevezte. Most már értjük mindkettő jelentését, de számomra most csak az „antropológiai kísérlet” a fontos. Ha ezt az eredményt visszakapcsoljuk a Frankfurter Iskola eredményeihez, akkor egy a dolgozat gondolatmenetét és koncepcióját alapján veszélyeztető tézist kell kimondanunk: a Frankfurter Iskola képviselői és elsősorban Adorno élesen szemben álltak az antropológiai irányzattal, gondolattal, megoldásokkal.²³

III.

A tézis kifejtése és alátámasztása befejeződött; az utolsó fejezet a tömegkultúra értelmezésére javasolt koncepció próbára-tesztjeként is olvasható. „Az előző fejezetekben követtük a Frankfurter Iskola, különösen Adorno, valamint Hannah Arendt elképzeléseit művészet és populáris művészet megkülönböztetéséről. Jelen fejezet a kidolgozott álláspontok és fogalmi megkülönböztetések termékenységét és érvényességét méri fel [...].” (193.) Ezeknek a programatikus soroknak lehetne egy erősebb és egy gyengébb olvasatuk, én inkább a gyengébb értelmet tartanám szem előtt. Ebben az esetben a fejezet arról szól, hogy miután sikerült találni egy fundamentális különbséget művészet (értsd: magasművészet) és a szórakozás között, azt a kérdést kell föltennünk, hogy mit lehet mondani korunk azon esztétikai-

²² Hannah Arendt: *Vita activa*, i.k. 119.o.

²³ Lásd Adorno híres Gehlennel folytatott rádió-beszélgetését, ebben mondja Adorno: „Én azt mondanám, hogy a szociológia lényegében olyan tudomány, amely kulturális mozzanatokra vonatkozik vagy azokra is vonatkozik, és nem redukálható az ember lényegére, az antropológiára.” Friedmann Grenz: *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Suhrkamp Verlag 1974. 225.o.

filozófiai áramlatairól, amelyek valamilyen nézőpontból tagadják „a magasművészet és a populáris művészet különbségét”? (193.) Hogy lehet tagadni ezt a különbséget? Mintha az átmeneti esetek marginalizálhatók lennének, és a tipikus eset az lenne, hogy meg kell különböztetnünk egy slágert és egy Bartók-vonósnégyest. Ez Olay Csaba példája. (Azt tudjuk, hogy Adorno a vonósnégyesek közül különösen az 1929-ben bemutatott harmadikat becsülte nagyra. Egy kritikában ezt írta: „Bartók *Harmadik Kvartettje* kétségtelenül a magyar komponista eddigi legjobb munkája [...].”)²⁴ Az elmúlt egy évszázadban több olyan tendencia is fölbukkant, amelyek egy szigorú elválasztást legalábbis elrelativizáltak (vagy megkérdőjeleztek). Nézzük tehát a tendenciákat, a szintetizáló vagy áthidaló kísérletek sorát. (1) Voltak olyan művek, amelyek már az 1920-as években a köztes térségben próbáltak mozogni. Gondoljunk Brecht és Weill *Koldusoperájára* (1928) vagy Gershwin *Rhapsody in Blue* című művére (1924). (2) Gondoljunk olyan igényes művekre, amelyek a modern tömegkommunikációs eszközöknek köszönhatték a megszületésüket; gondoljunk a hangjátékokra, az elektronikus zenei alkotásokra, és a teljes filmművészetre (vagy filmiparra). (3) És végül voltak olyan esetek, amikor egy valóságos átjárás, vagy egymástól való tanulás játszódott le. A tömegművészet ritkán tanult a magasművészettől, de fordítva ez már gyakrabban előfordult. Albrecht Wellmer többek között éppen azért bírálta az adorni zeneesztétikát, mert kizárta ezt a befolyásoló és megtermékenyítő hatást. „Nekem most nem az a célom, hogy újra védelmembe vegyem a dzsessz progresszív és szubverzív vonásait Adornóval szemben; inkább csak a pillantás beszűkülése érdekel [...].”²⁵ – Olay Csaba elemzéseinek hátterében fölsejlenek ezek a tendenciák, de ő inkább az elméletekkel van elfoglalva. Ha valaki azt hitte volna, hogy a differencia-tagadás csak a pop artra és a posztmodernre korlátozódik, akkor most meglepetéssel nézhet az elemzések gazdagságára. Ebből a valóban rendkívül gazdag áttekintésből én most csak két szerzőt fogok kiemelni. De annyit még előljáróban szeretnék elmondani, hogy Olay Csaba bírálatai minden esetben rendkívül körültekintő rekonstrukciók után fogalmazódnak meg. És ily módon a szerző mintegy indirekt módon akarja megerősíteni a maga eredeti koncepcióját, amely a Frankfurti Iskola és Hannah Arendt elképzeléseit szintetizálja. Mintha a disszertáció látens céljai között az is szerepelne, hogy a jelenlegi már-már áttekinthetetlen vitát valamiképpen elrendezze. De mivel fent a gyengébb olvasat mellett köteleztem el magam, ezért ezt a gondolatmenetet most meg kell szakítanom, és csak az általam kiválasztott két szerzőre térhetek rá. – Umberto Eco az esztétikában a „nyitott mű” koncepciójával vált ismertté. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején írott tanulmányában a művet egy „kimeríthetetlen relációhálózatként” értelmezi, amelynek középpontjában az olvasó, illetve az interpretátor áll, aki ezekből a relációkból egy önálló formát

²⁴ Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, 18. kötet, 287.o.

²⁵ Albrecht Wellmer: Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und die blinden Flecken seiner Musikphilosophie, in: Axel Honneth (szerk.): *Dialektik der Freiheit*, Suhrkamp Verlag 2005. 263-264.o.

hoz létre.²⁶ Erről írja Olay Csaba: „Minden műalkotásra érvényes [...], hogy alapvetően nyitott a lehetséges olvasatok végtelen sorozata irányában. 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.” (212.) A „lehetséges olvasatok” minél tágasabb spektruma lehetővé teszi ugyan, hogy mennyiségi különbségeket tegyünk a különböző művészeti alkotások között, de az nem biztos, hogy ez a különbség éppen a magasművészet és a tömegművészet között fog húzódni. Azt is lehetne mondani, hogy *A rózsza neve* éppen egy olyan mű, amely szintetizálni próbálja a komoly és a könnyű művészetet (ahogy azt a fentiekben említett két nagy húszas évekbeli drámai és zenei mű is tette). Olay Csaba azonban úgy értelmezi Eco eljárását, hogy az elismeri a magasművészet és a populáris kultúra különbségeit, hiszen az előbbi bevett elemzési eszközeit alkalmazza az utóbbira is. – A luhmanni koncepció egy fejezet részeként bukkan fel, de én biztosan nagyobb teret adtam volna neki. Habár az aligha vitatható, hogy Luhmann nem elsősorban a művészet érdekelte. De azért a fő művében, a *Die Gesellschaft der Gesellschaft*-ban a művészet leírására is remek gondolatokat találunk (én most a bonyolult szociológiai kontextus felelevenítése helyett egyetlen passzust szeretnék idézni: „Amit észlelünk, az már így van és nem másképp. Amit teszünk, az célok által irányított, sokszor más célok által, és sokszor teljesen el is hagyhatjuk a célokat. Ezért, amire a művészet törekszik, azt a *kikapcsolt lehetőségek reaktiválásának* is nevezhetjük. A művészet funkciója az, hogy a világot a világban megjelenítse, az egységet az egységben ábrázolja, akár megjobbítva, akár (mint manapság oly gyakran) megrosszabbítva. Ez ugyan minden dolog esetében, minden megragadott értelmén keresztül megtörténik, de úgy, hogy az egyik a másikra utal, és a világ maga láthatatlan lesz. A műalkotás igénybe veszi az értelemnek ezt a megvilágító és elfedő funkcióját, de azt úgy fokozza, hogy a láthatatlan is láthatóvá váljék [...].”²⁷ A leírásból persze annyi rögtön kivehető, hogy a művészet a társadalomnak egy speciális rendszere, és amit Luhmann itt funkciónak nevez, azt nyugodtan tekinthetjük a művészet teljesítményének vagy alapvető sajátosságának is. De ha ezen átlendülünk, akkor két dolgot mondhatunk: vagy azt, hogy itt a művészet egy klasszikus alakjáról van szó, vagy pedig azt, hogy a leírás olyan elvont, hogy így nem lehet különbséget tenni magaskultúra és tömegkultúra között. Én inkább az utóbbira hajlanék, bár látom, hogy az előbbi is képviselhető, amit Olay Csaba is tesz. A klasszikus leírásból az is adódhat, hogy „Luhmann művészetfelfogása éppenséggel támogatja a magasművészet és a populáris művészet különbségét”. (303.) – A disszertáció utolsó fejezete így a differenciátagadók cáfolata; de ez a cáfolat nem abból a célból történik, hogy alátámasszuk a dolgozatnak az adorni és az arendti koncepciót szintetizáló elképzelését, hanem inkább azért, hogy utólag elejét vegyük a lehetséges

²⁶ Umberto Eco: *Nyitott mű*, Európa Könyvkiadó 1998. 75.o.

²⁷ Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, I. kötet, Suhrkamp Verlag 2015. 352-353.o.

megingatásoknak. Az elmúlt bő száz év művészi tapasztalatai azonban még mindig rendelkeznek egy ilyen megingató erővel.

Olay Csaba dolgozata egy égetően aktuális filozófiai-kordiagnosztikai problémát tárgyal, rendkívül alapos felkészültséggel, az esetek döntő többségében a koncepciók immanens, sokszor már-már bravúros rekonstrukciójával. A fentiekben megfogalmazott ellenvetések és ellenjavaslatok inkább csak a disszertáció által kiváltott vitakedvet voltak hivatva tanúsítani. Minden fenntartás nélkül javaslom tehát a disszertáció vitára bocsájtását, és a szerzőnek a DsC cím odaítélését.

Budapest, 2021. szeptember 2.

Weiss János