

Máté Zsuzsanna

A különböző kulturális és művészeti szférák viszonyrendszeréről –

a XX. századi kultúr- és művészetfilozófiai felfogások alapján

■ A népszerű művészetet, a populáris kultúrát, a tömegművészetet és a tömegkultúrát az elit művészettel, a magas művészettel és kultúrával összehasonlító (az egyes koncepciókban árnyalt fogalmi kerettel bíró) kultúr- és művészetfilozófiai felfogásoknak nemcsak történeti feldolgozása vált aktuálissá az ezredfordulótól, hanem éppoly tanulságos lehet a különböző kulturális és művészeti területek között felállított viszonyok, relációk összehasonlító vizsgálata is. Három alapvető pólust vélek elkülöníthetőnek a relációkat tekintve a XX. századi kultúr- és művészetfilozófiák történetiségében. A „magasat”, az „elitet”, a „régit”, a „klasszikust”, a művészet önértékeit preferáló értékhierarchikus oppozíciók jobbára a XX. század első kétharmadának európai kultúr- és művészetfilozófiai gondolkodására jellemzőek. Az 1970-es évektől egyre több érv jelenik meg a különböző kulturális és művészeti szférák egymás mellé helyezése pólusán, az oppozíciókat már nem hierarchikusan fenntartó felfogásokban. Majd az ezredfordulóra a tömegművészet és -kultúra pozitív jelentéstartalma körvonalazódik, miáltal egyre erőteljesebbé válnak a funkcionális és hasznossági értékek melletti érvelések, jobbára az értékkülönbségek, az értékhierarchiák és a magas művészet önértékűségének megkérdőjelezésével együtt. E folyamatot leképezi a művész differenciálódó társadalmi státusza és szerepe, miszerint az 1960-as, az 1970-es évektől fokozatosan eltűnik a „hagyományos” művész típusa; főként az amerikai művészszerpek és a posztindusztriális társadalom hatásának következményeként.¹ Majd a fogyasztói társadalom, a kulturális globalizáció, a kultúra és a művészet piacosításának függvényében a művész egészséges küldetés tudatát és magabiztosságát, a tradicionális művészi identitás tudatot és felelősségtudatot lassan felváltja a praktikum. Ily módon a „művészet” mint a megélhetést adó munka forrása következtében egyre inkább kialakul az a fajta művészi törekvés (is), amelyet a különböző elvárási rendszereknek (például a szakértőknek, a „kapuőröknek”, a

potenciális befogadónak) való kritikus beállítottság nélküli megfelelés hat át; vagy a valamilyen szempontból sikerorientált; a hatásnak, az „új”-donságok öncélúságának, a hasznosságnak vagy másfajta érdekorientált elvárási igényeknek való alávetettség.²

A különböző kulturális és művészeti szférák változó viszonyrendszerében a befogadói értelemképzés és a megértés kitüntettségét állítom, ami egyrésztől a szembeállítás relációját még ma is fenntartja, másrésztől – paradox módon – az elkülönülő kulturális és művészeti területek egymás mellé helyezését, valamint a tömegkultúra pozitívnak látott karakterét is generálja. Tanulmányom első, szintetizáló jellegű részében az értelmezési, megértési problematika tágabb XIX–XX. századi vonatkozásait és a napjainkban is érvényesnek tekintett hermeneutikai-esztétikai felfogását összegzem, célom, hogy az értelemképzés és a megértés természetét komplexitásában – és egyúttal differenciáltan is – bemutassam. A második komparatív részben pedig az elkülönülő kulturális és művészeti területek közötti változó viszonyrendszer három pólusából kettőt mutatok be. Mégpedig a szembeállítás relációját, Oswald Spengler, a Frankfurteri Iskola néhány képviselőjének és Hauser Arnold felfogásában, illetve az egymás mellé helyezést, Umberto Eco és Almási Miklós – az oppozíciókat már nem hierarchikusan fenntartó – felfogását, mint véleményem szerint jellegzetesnek tekinthető XX. századi művészetfilozófiai érvrendszereket. Nem tekintek ki a harmadik pólusra, a tömegművészet és -kultúra pozitív jelentéstartalma melletti érvelésekre.

A XX. századi modern és (az aktuálisan) kortárs műalkotásokra vonatkozó leggyakoribb megjegyzések egyike a befogadó részéről az, hogy nem értem, a másik, hogy ennek nincs értelme. A miértre adható lehetséges válaszaink: a befogadó türelmetlen, hiszen felgyorsult világunkban már nincs ideje a komplex műalkotások időigényes értelmezésére; sőt, az is lehetséges, hogy már képessége

sincs nyitottnak lenni a művészeti edukáció hiányosságai okán a modern és a kortárs alkotások irányába, mivel kialakulatlan maradt az esztétikai érzékenysége és a másfajta látásmódokat felfedező igénye. Valószínűsíthetően egyedül már nem is képes a modern és a kortárs műalkotások értelmezésére, ami a megváltozott művészeti jelrendszerek ismeretét, egy mélyebb interpretációs erőfeszítést, a hagyomány kontextusának esetleges feltárását egyaránt igényli. Az is lehetséges, hogy a műalkotás értelmezését és megértését egyfajta megfajtott és befejezhető, megoldható rejtvényként gondolja el, egyetlen értelmezést keresve. Éppen ezért lényegesnek vélem a műalkotás megértésének, az értelemképzés természetének a komplexebb ismeretét. Mivel bizonyossá vált, hogy a távolság a műalkotás és a befogadó között már jóval nagyobb, mint száz éve, a modern művészet és irodalom megjelenése óta radikálisan nő, és ebben a „meg nem értés” az egyik meghatározó elem. Márpedig az ember értelemkereső, -találó, mi több, értelemadó lény. Nemcsak a naiv befogadó, hanem a professzionális műértő is minden bizonnyal többször konstatálta valamilyen formában „meg nem értését” a kortárs alkotások vonatkozásában. Egyetlen klasszikusnak is tekinthető példaként Ignó Hugó legendássá vált megjegyzésére – „akaszszanak fel, ha értem” – utalok, Ady Endre *Fekete zongora* című verse kapcsán. Az 1907-ben, a *Magyar Hírlap*-beli tárcában leírt mondatát így magyarázza huszonegy évvel később a *Nyugat* (1908 és 1929 közötti) főszerkesztője: „A régi költészetet, a régi verset az »értelem« szónak minden értelme, korlátozottsága és szabatosága szerint meg lehetett »érteni«. Adyt már nem, s a régi értelem értelme szerint igenis mondhattam *A fekete zongoráról*, hogy akaszszanak fel, ha értem.”³

A modernitásban már nincs lehetőség a műalkotások spontán megértésére, szétvált az alkotói jelentésintenció és a befogadói értelemképzés egysége. Ezzel együtt létrejött egyfajta megértési válság, melyben a befogadó mintegy szembesül a műalkotás megértési problémáival. Részben ebbe a megértési válságba, valamint a mindennapi élet és a művészet szférájának az elkülönültségébe ékelődött bele fokozatosan az elmúlt két és fél évszázadban a filozófiától lassan önálló sodó esztétika és művészetfilozófia, valamint a különböző művészet- és irodalomtudományok. Összességükben legfontosabb feladatuk, egyben társadalmi legitimációjukat is biztosítva, a művészet és a műalkotás természetének, a vele kapcsolatos emberi, alkotói és befogadói, esztétikai és hermeneutikai tevékenység természetének a megértése, valamint az alkotás és a befogadó közötti megértési tá-

volság csökkentése. Tanulmánykötetemben *A művészet-teóriák hasznossága (?)* című fejezetben elemeztem részletesebben e problémakört.⁴

A XIX. század utolsó évtizedeiben a romantika közvetlensége után, valamint a – XVII–XVIII. századtól az írni-olvasni tudás növekedésével, a sajtó elterjedésével és a népszerűsítés igényével megszületett olcsó és egyre kisebb igényű – kulturális tömegcikk⁵ áradata következményeképpen elindult egy látenszen már korábban is meglévő, ám igen erőteljessé váló szétválasztódási folyamat. A jelentőségre igényt tartó „magas művészet” vagy „elit művészet” egyre agresszívebben távol tartotta magát a könnyen érthetőségtől és az életközeli tartalmaktól, formáktól. Ennek eredményeképpen a XX. század első évtizedeire a műalkotás bonyolultsága és az átlagbefogadó megértési képességei közötti távolság mind nehezebben vált áthidalhatóvá, sőt, szakadékká szélesedett. Almási Miklóssal egyetértve: „Amikor az avantgárd szembefordult a közönséggel, nem tudhatta, hogy ezzel a gesztussal a tömegízlést véglegesen kiszolgáltatja a populáris kínálatnak. A modern művészet legtragikusabb skizmája, hogy az *avantgárd cserbenhagyta a publikumot*.”⁶ Ugyanakkor egyre inkább láthatóvá vált az is, hogy a komoly interpretációs feladatot jelentő klasszikus, a magas, illetve elit művészet és az avantgárd, valamint az érthetőségben a befogadóhoz közelebbi populáris művészet és tömegkultúra közötti határok történetileg változnak.

Mindemellett a XX. században a művészetfilozófiai, esztétikai, művészet- és irodalomelméleti irányzatok többsége beleesett a filozófia „akadémikus céh”-ére jellemző tudományos beszédmód fanatizmusába. Almási Miklóssal egyetértve, a legfőbb gond éppen a művészet megértését segítő szándék művészetfilozófiai, -elméleti és esztétikai artikulációja lett, mégpedig az „elmélet nagyképűsége” miatt: „... a teória, fogalmainak öntörvényű homályával oly messzire került a köznapi esztétikai tapasztalattól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. [...] Az elmélet nemcsak az egyszerű műélvezőt, de a teória művelőit is cserbenhagyta. Ma már úgy tűnik, hogy a fogalmak sormintái csak a szakmán belüliek számára íródnak, a »brancson« kívüliek alig értenek belőle valamit. Arról nem is szólva, hogy a késő XX. századi alkotások le is rázák magukról ezt a fajta értelmezési kísérletet.”⁷

Úgy vélem, hogy a műalkotások értelmezésének művészetfilozófiai artikulációjában történő szemléletváltás a XX. század utolsó harmadának a hermeneutikai szemléletéhez kapcsolódik, jobbra a gadameri hermeneutika kontextusában, illetve recepcióesztétikai folytonosságá-

ban, elsősorban nem értelmezési stratégiát kínálva, hanem magának az értelmezés, a megértés, az alkalmazás folyamatának és természetének a feltárását. Legfőképp azt, hogy mit tesz maga az interpretáció, melynek révén lehetővé válik, hogy „a magyarázat, a történeti rekonstrukció, a kánonképzés, a kritika stb. különböző kulturális gyakorlatait valamely hagyomány »termékeny« elszajátításának formáiként tárjuk fel [...]”.⁸ Gadamer azonos attitűdöt feltételez a művészetet, a filozófiát és a történelmet értelmező befogadótól. Ennek velejárója, hogy a hermeneutikai tudat oly átfogóan kitágul, hogy terjedelme még az esztétikai tudatét is felülmúlja. Ezért szerinte az „esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában”.⁹ Az esztétikai sajátosság és tapasztalat, sőt maga az esztétikai tudat is a műalkotásról szóló, a művel kapcsolatos és a műben történő hermeneutikai, értelmezési, megértési és alkalmazási folyamatokban bontakozik ki, ezért múlja felül a hermeneutikai tudat terjedelme az esztétikai tudatét.¹⁰ Gadamer a műalkotást mint megértendő határozza meg, amely az alkotás és a befogadás kölcsönös viszonyában „nemcsak hogy alkalmas az »értelmezésre«, hanem rá is szorul”. A műalkotás léte a befogadás által és benne teljesebb ki, miáltal maga a műalkotás is gazdagodik, ahogy a befogadó-értelmező is gyarapodik lét- és önértelmezésében. A műalkotás befogadásának folyamatát és eredményjellegét tekintve ez „egész életérzésünk megélniülését jelenti. A képzőművészet nagy alkotásainak valamely gyűjteményét egész életérzésünk fennkölttségével hagyjuk el, ahogy egy színházból vagy egy koncertteremből távozzunk. Egy nagy műalkotással való találkozás, úgymond, mindig is termékeny beszélgetés volt, kérdezz-felelek vagy megkérdőjelezés és válasza való felszólítás – egy valódi párbeszéd, melynek során valami kiderült és »megmarad«.”¹¹ Az egyedi értelmezések, megértések – éppen az abszolút megérthetőség és értelmezhetőség elérhetetlenségének (felismert!) tudatában – éltetik a nagyszerű műalkotásokat, mivel „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másként mutatkozik meg”. A „műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat”. E befejezhetetlenség nem az egyéni reflexiók, az értelmezések elégtelenségét, netán tökéletlenségét jelenti, hanem a lényege annak a történetiségében is változó létnek, melyek mi magunk, az értelmező befogadók vagyunk, kulturális hagyományozottságunkkal, folytonosan változó tapasztalataink közegével és szubjektivitásunkkal egyetemben.¹² E befejezhetetlenség egyben a műalkotás léteztetője is, hiszen tudjuk, addig él egy műalkotás, amíg értelmezik. Mindez

alapvetően a műalkotás (hermeneutikai) „feltölthetőségének” köszönhető, melynek révén a mű a korok változása során is nyitva tartja a jelentést, lehetőséget adva másképpen értékre, egyben a revitalizálódásra és a kanonizálódásra. A többértelműség az 1960-as évektől vált kiemelt problematikává az esztétikai (irodalomtudományi) gondolkodásban. E folyamatban korábban Jakobson révén a költői szó többértelműsége hangsúlyozódott, majd Umberto Eco a művészi üzenet alapvető többértelműségét minden idők minden műalkotásának állandó vonásaként tárgyalja, melyet a nyitottsággal azonosít.¹³ Uspenszkij művészetszemiotikájában szintén „a többértelműség általában (azaz a többféle értelmezés lehetősége) a művészi alkotás lényegi oldalát jelenti”.¹⁴ Hankiss Elemér az irodalmi művek alapvető jellemzőjének a jelek többértelműségét, illetve magas konnotációs tartalmát tartja.¹⁵ A „hermeneutikai feltölthetőség” – Almási Miklós szerint – a műalkotás mint esztétikai tárgy többértelműségét és az értelmezés többféleségének a lehetőségét egyaránt jelenti. A XX. század második felétől az esztétikai értékstruktúra egyik legfontosabb alkotóeleme tehát a „feltölthetősége”, „a mű belső sokrétűsége”, mely a műalkotás „revitalizálódásra képes értékvilágá”-nak alapja, és amelyet éppen a „másképp” értelmezések újítanak meg. Almási Miklóst idézem: „... a jelentős alkotásokat nemcsak látni-olvasni kell, de meg is kell vitatni, beszélni kell róluk, tüntetni kell mellettük vagy ellenük, a *modern rítus* tárgyaiként válnak befogadók vitái, csoportok harcai, egyének mások által felfokozott lelkesültsége vagy gyűlöletessége révén értékessé. [...] *a műérték nem immanens módon van, hanem csinálódik.* [...] Ami aztán rögzül, értékesnek »tekintődik«. És ha egy következő generáció is beleakaszódik, azaz a mű belső sokrétűsége következtében számára »másképp« ritualizálható, ha más értékvetületet képes benne felfedezni, vagy éppen az eltemetettségből hozza elő a művet egy korábbi (temetési) rítussal szemben, akkor az alkotás megkezdheti útját a halhatatlanság felé. Azt gondolom, hogy így működik többek között az idő rostája. [...] Ám ne feledjük, az értékcsinálódás virtuális magja a *mű revitalizálódásra képes értékvilága*. Társasjáték, aminek öngerjesztő energiája is van, ezért hangsúlyozom, hogy az alkotás értékpotenciái nélkül üresjárat is lehet. (Tudjuk: a ritualizálódás gyenge műveket is képes felkapni egy időre, s aztán beleejti őket a feledés kútjába.) Ezért lényeges a mű másképp-értelmezhetősége (immanens érték) és a következő generációban újrainduló interpretációs folyamat (az értékcsinálódás következő hulláma). E két tényező egymásból csíholja elő a művészi értéket. [...] csak ha egy

kor alkotás-ritualizációja a másképpértelmezés révén átnyúlik a következőbe, akkor rögzül végleg a műérték.”¹⁶

A hermeneutikai-esztétikai tevékenységben az értelmezői, megértési és alkalmazási folyamatnak vagyunk tevékeny alanyai, befogadóként a műalkotás újraalkotói. A műalkotás értelmezése és megértése az alkalmazásban realizálódik, mely egyszerre megértésnek és hatásnak is tudja magát azzal, hogy az életünkbe olvad, a létünkbe kerül, hogy bevonódik ön- és létértelmezésünk egészébe, miáltal nyilvánvalóvá válik ön- és léteremtő produktivitása.¹⁷ A gadameri filozófiai hermeneutika szerint a egyszerű műalkotás segít az értelemképzésben, segít értelmezni a világot, a létezését, s benne az emberiség létét; keresve, megtalálva és/vagy megkérdőjelezve az önmagunk létezésének is értelmet adót, miáltal a műalkotás: létben való gyarapodás. A művészetről való gondolkodásunkban Hankiss Elemér *Ikarosz bukása – Lét és sors az európai civilizációban* című könyvének transzparenciafogalma tömöríti e hermeneutikai szemléletből is eredeztethető, az egyes műalkotásokra vetített sajátosságokat. Hankiss az emberi létezés két alapvető szintjét különíti el. A mindennapi, praktikus, triviális „élet” felszíne mellett a többé-kevésbé rejtett mélyréteget: az emberi „lét” egzisztenciális kérdéseinek (az élet értelmén, értékein, teljességén, az emberi méltóságon, a tények által eltakart igazi valóságon, a jón, rosszon, halálon, időn, szépségen stb.) és az élet felszíne alatt rejlő mintázatokon, összefüggéseken, hálózatokon való mindenkorai töprengést. Ennek az értelemképzésnek kitüntetett helye a művészet: a „Lét és a Sors mélyen fekvő tartományának átsugárzása az élet mindennapi felszínén”, azaz transzparenciája.¹⁸

Oswald Spengler, José Ortega y Gasset és Walter Benjamin kultúrfilozófiájának egyik közös eleme, hogy egy adott kor kulturális hanyatlása egyik legbiztosabb tünete a művészek és a potenciális befogadók elszakadását tartották.¹⁹ Spengler *A Nyugat alkonya* című 1922-ben megjelent – néhány évvel később Ortégára, majd a Frankfurti Iskolára, döntően Theodor Adornóra is nagy hatással bíró – kultúrfilozófiájában ezen elszakadás egyik oka, hogy a nyugati (fausti) kultúra kései szakaszában az alkotás és a befogadó harmonikus viszonya – a műalkotás valóságának mindenki előtt szabadon feltárulkozó jellege – megbomlott. Spengler organikus kultúrafelfogásában e bomlási állapot már következménye annak a folyamatnak, miszerint a kultúra virágzó periódusára jellemző igény – az ember és a világ viszonyát illetően az élet bensőséges átélése – leépült. A kultúra hanyatló korszakában a létezők egyedi sajátosságainak megérté-

se és átélése helyett a valóság megismerését pusztán egy elérendő végcél, egy teleologikusság vezérli, amely a lét végtelen változatosságát kiszámíthatóvá redukálja, miáltal az ember életszférája szellem és lélek nélkülivé, automatikussá és racionálissá válik. Ily módon az ember szellemi és lelki életében végbemenő nivellálódás kérdésessé teszi a művészet mint autonóm létszféra fennmaradását a kultúra hanyatló fázisában. A spengleri kultúrfilozófia egyik alapvető oppozíciója a kultúra virágzó szakaszában a lét mélységi dimenzióit organikusan szemlélő (vidéki) életforma, valamint a kultúra hanyatló civilizációs stádiumának mechanisztikus szemléletű, kiszámítható, haszonelvű, felszínessé vált nagyvárosi, világvárosi létmódja.²⁰ Felfogásában sem a világváros tömegembere, „tényembere”, sem az intelligens „agyember” részéről nem teremődik igény a létezés mélységi dimenzióinak megjelenítésére, észrevételére, miáltal a lét mélységeit, a létezés értelmét kutató és kifejező „alkotás helyébe a konstrukció lép”.²¹ A spengleri nagyvárosiak, civilizált tömegember élete túlracionalizált, felszínes és dinamikus. Ugyanakkor nyugtalan is, mivel a szem pillanatnyi „ingerei”, a változások és a gyorsaság az egyén kedélyállapotát magas szintre emelhetik, miközben egyre inkább kiüresedik, egy „tradíciókat nélkülöző, vallástalan, intelligens és terméketlen tényember”-ré válik.²² A szellemi, a lelki élet sivárságát, az élet értelmetlenségének érzetét és az egyén identitásnélküliségét hivatott leplezni a test és az érzékek szüntelen ébren tartása, működésük intenzitásának felfokozása. A kultúra civilizációvá hanyatlása a művészet halálát hozza, miszerint az tömegművészetté válik, melyet a hatásvadászat, a pillanatnyi benyomáskeltések célja hat át, hogy rövid idő alatt váratlan, jelentős és tömeges hatást keltsen a szórakoztatás és a hasznosság szintjére süllyedve.²³ Spengler saját korát már hanyatlónak látja, melyben a műalkotás eredeti mivoltához képest már csupán egy torz képmás: „Amit manapság művészetként üznek, az tehetetlenség és hazugság; [...]. Járjuk végig az összes kiállítást, hangversenytermet és színházat, s nem találunk mást, csak serény ügyeskedőket és lármázó bolondokat [...].”²⁴ Többek között megszűnik az esztétikai tapasztalat kitüntetett státusza, mivel a befogadó alkotásélményei elveszítik a szimbolikus formákban és a sorsszerűségben gyökerező jellegüket.²⁵ Kicsérélhetővé és felejthetővé válnak, utánzatokká, így megszűnik annak lehetősége is, hogy a műalkotás az emberi egzisztenciára hasson.

A létezés mélységei, a létértelem iránt érzéketlen, identitás nélküli, a létezés felszínességének spengleri „tényembere” távoli utódja Nietzsche „törpe ember”-ének,

valamint elődje és rokona Ortega komolytalan tömegemberének, Heidegger „akárkijének”, akit az élet „könnyedén vétel”-e és „könnyűvé vétel”-e jellemez. Egyben távolabbi elődje Marcuse „egydimenziós” fogyasztó emberének is, hiszen már Spengler is vizionálja, hogy az ember a gép (a technika) és a pénz rabszolgájává válik. Valamennyien az ember autentikus létmódjának, identitásának, létezésének értelmetlenségére: ember voltunk hanyatlására figyelmeztetnek.

A Frankfurti Iskola – többek között Walter Benjamin, Theodor Adorno, Leo Löwenthal – kultúrkritikájára az 1960-as évekig a magaskultúra és a tömegkultúra, az elit, a magas és a tömegművészet értékelvű szembeállítás jellemző. A művészet érintkezése a technikával a reprodukált műalkotás valódiságának megkérdőjelezéséhez vezet Walter Benjaminsnál 1936-ban. Szerinte a reprodukált műalkotás nem valódi, mert szertefoszlik „a mű aurája” és egyben „a műalkotás egyedisége is, mely azonos a hagyomány összefüggésrendszerébe történt beágyazottságával”.²⁶ Az 1950-es években Leo Löwenthal oppozíciója – a szépirodalom inkább a mű morális-intellektuális követelményei alapján próbál igazságot közvetíteni, míg a tömegkultúrában a „hatásjelleg” tekintik alapvető kritériumnak – a hatás valódiságára kérdez rá, mely már távolról sem az arisztotelészi katartikus hatás, hanem egyfajta „igénykielégítés”, szórakozás, amely a valóságtól való meneküléssel, a középszerűséggel és a konformizmussal áll szoros kapcsolatban. Löwenthal a modern ember diszharmonikus voltára kérdez rá: nem arról van-e szó, hogy a modern ember meghasadt személyiség: egyik oldalon a munka kényszere, másik oldalon a szellemi és esztétikai feszültségektől való mentesség, a szórakoztatás, ahogy ezt a tömegkultúra lehetővé teszi? A tömegkultúra történetének tárgyalásakor egyaránt érinti a szórakozás iránti mindenkori szükségletet és annak veszélyeit.²⁷ Adorno szerint a művészetnek a „kultúripar” totalitásába és a technikai hatalomba való helyeződése egyet jelent a magaskultúra teljesítményének felismerhetetlenné válásával: „... a művészet és a szórakoztatás a célnak alárendelődve egyetlen hazug képletbe foglaltatik: a kultúripar totalitásának képletébe. Ennek lényege az ismétlés. A kultúripar [...] jellegzetes újításai kivétel nélkül csak a tömeges reprodukció kísérletei.”²⁸ Az erőteljes szembeállítások sorozatában érvelő Frankfurti Iskola képviselői a műalkotások „önmagáért és önmagában való”, valamint eszmei és esztétikai értékeit állítják szembe a tömegkultúra „elbutítás progresszió”-jával, funkcionális és hasznossági, piac-, élvezet- és fogyasztásorientált kultúriparának szórakoztatóüzemé-

vel. Bacsó Béla – a Frankfurti Iskola tömegkultúra-felfogását is elemző – tanulmányában a „Zerstreuung” értelmezése során kifejtett (egyik) tézise: az „üzemszerű szórakoztatás annak lehetőségétől foszt meg, hogy valaki esztétikai tapasztalathoz jusson”. Mivel ez egy olyan jelenség, melyet a „kultúripar maga teremt meg, és teremti meg hozzá az ekként észlelő embert”. Miként a frankfurtiaknál a „Zerstreuung” úgy jelenik meg, mint az „ember menekvése önmaga elől,” a létezés lényegi kérdései elől, úgy Heideggernél is a modern ember jelenvaló létének létmódját a szórakozás és a „támpont nélküli időzés a világban” szétszórtsága jellemzi.²⁹

Hauser Arnold (a temesvári születésű pesti bölcsész-hallgató, vasárnapi körös, 1918-ban esztétikából doktoráló, majd emigráló) művészetfilozófus és -szociológus első, tudományos hírnevet hozó munkájának, az 1951-ben megjelent, azóta tizenhat nyelvre lefordított *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* című könyvének recepcióját elemző tanulmányában Zuh Deodáth így összegezte: „Hauser szintetikus marxizmusának igen kevés levegője maradt” – a korabeli német művészettörténet-írás elméleti háttérével foglalkozó tudósok elvárásainak kontextusában.³⁰ Szinte ugyanezt mondhatnánk Hauser Arnold másik könyvének hazai idézettsége kapcsán is az elmúlt három évtizedben. Márpedig 1982-ben még a művészet foglalkozók egyik alapkönyve volt *A művészet szociológiája* című (németül 1974-ben megjelent), közel kilencszáz oldalas munkája, melyben több mint száz oldalon keresztül tárgyalta a műveltségi rétegeket, valamint a művelt elit művészetét, a népművészet sajátosságait, a népszerű művészet, a tömegművészet, a tömegkultúra minőségeit és a hazánkban akkor még kevésbé ismert nyugati fenomenjeit.³¹ Hauser Arnold a népszerű művészetet és a tömegművészetet következetesen a – német klasszikus (művészet) filozófia és a lukácsi esztétika hatását is mutató – „magasrendű művészettel” állítja szembe, értékhierarchikus és funkcionális oppozíciók sorozatában. Egyben művészet-szociológiai szempontból is elemzi a népszerű és a tömegművészet termelési, fogyasztási és működési mechanizmusait, számtalan konkrét példát hozva, valamint a népszerű művészet történetiségét is vázolja a hellelnizmustól kezdődően. Néhány értékhierarchikus oppozíciót kiragadva e terjedelmes és komplex elemzésből: „... a magasrendű, igazi alkotás szigora és komolysága hol a kellemes és tetszetős szintjére száll alá a népszerű művészetben, hol a semmire sem kötelező érzelmesség és az ordító szenzáció szintjére.” A szórakozás, kikapcsolódás, céltalan játszadozás eszköze, „szegényes pótszer”, szemben a „tisztá művészettel”, mely a „legmagasabb rendű

önmegvalósítást jelenti. [...] A magasrendű, komoly, meg nem alkuvó művészet mindig nyugtalanító, sokszor egyenesen megrázó és fájdalmas, a népszerű művészet ezzel szemben megnyugtató, eltereli a figyelmünket a lét kínzó problémáiról, és ahelyett, hogy aktivitásra és erőfeszítésre, kritikára és önvizsgálatra serkentene, passzivitásra és önelégültségre készítet. [...] A népszerű művészetnek csak a hétköznapjainkra van gondja, a magasabb rendű dolgok, az erkölcsi lét komolysága és kockázata elől megszökik, és bennünket is menekülésre biztat [...] A tisztán csak szórakozás, kikapcsolódás céljára szolgáló művészet immanens okokból jóformán sohasem változik, de a magasrendű művészet szférájában végbemenő újítások hatására stílust vált, lévén az példaképe. [...] Demokrácia és szocializmus nem annyit tesz, hogy a művészetet a többség műveltségi szintjére kell leszállítani és a tömeg korlátolt műértéséhez, kritikátlan művészeti ízléséhez kell idomítani, hanem annyit, hogy a társadalom széles rétegeinek hozzáférhetővé és fokozatosan érthetővé kell tenni a valódi műalkotásokat. [...] A művészeti tömegtermelés jelenlegi szervezete mindenestre az igények manipulálására épül [...] A szórakoztatóipar semmit sem tesz annak érdekében, hogy a tömegeket kritikus gondolkodásra és művészi ítéletképeségre nevelje [...] az csak szórakozás és elérzékenyülés, nem pedig katarzis és elmélyülés. [...] Kiterjedése, tömege és mindenütt jelenvalósága folytán a modern kultúripar nagy hatalmat nyert fogyasztói felett.”³²

Umberto Eco maradandónak bizonyult könyve, *A nyitott mű*, amelyben a „műélvezési viszony struktúrája”-t írja le, a „hogyan működik” kérdésére válaszolva, többek között a „rossz ízlés struktúráját” is tárgyalva, így a giccs, a tömegkultúra („midcult” és „masscult”) sajátosságait. Az 1970-es években írt *A tömegkultúra és a kultúra szintjei* című tanulmányának érveivel együtt e felfogás egyfajta kiegyenlítődést hordoz, mivel a tömegművészet és -kultúra ellenében és a mellette szóló érveket egyaránt összefoglalja, jelezve a különböző kulturális és művészeti szférák egymás mellé helyezetséget. Az ellenérvek: A tömegkultúra a tömeghatás érdekében az átlagízlést célozza meg, kerülve minden eredetiséget. Homogenizálja és egyöntetűvé teszi az igényeket és az ízlést, ily módon paternalista. A tömegkultúra a kultúrába fektetett tőkétől függ, érdeke a profitszerzés, amelyhez a kultúra csupán eszköz. A tőkeerős vállalkozások kiszorítják a kultúrpiacról a kevésbé tehető, ám értékes műalkotások terjesztőit. A tömegkultúra így megváltoztatja a kulturális értékek jelentését: érték csak az lehet, amire tömegigény van, amit nagy meny-

nyiségben lehet eladni. Azonban a kultúrpiac a fogyasztást (a keresletet) manipulálja, nem a meglévő igényeket elégíti ki, hanem igényeket teremt, és egyben befolyásolja az ízlésátlagot. A tömegkultúra passzív befogadóvá formálja a közönséget, kész megoldásokat nyújtva, ezáltal (is) konformizmusra nevel. Nem az értelemre, hanem az érzelmre akar hatni. Kevésbé segíti elő az egyén műveltségi szintjének megújítását, fejlesztését, a legjobb esetben is csupán tartósítja azt. A tömegkultúra időnként arra vállalkozik, hogy a magaskultúra értékeit terjessze új feldolgozásban, ezek az alkotások azonban többnyire leegyszerűsítik, meghamisítják az eredetit, a valódi művészet kérdésfeltevéseit és szituációsémáit veszik át és vulgarizálják. Ily módon az álkultúra látszik valódi kultúrának. A tömegkultúra termékei elmoszák az értékes és értéktelen, a kultúra lényeges és lényegtelen jegyei közti különbségeket, különösen a tömegkommunikációs eszközökön belül, mivel itt kollázs módra együtt jelentkeznek a magaskultúra és a tömegkultúra termékei, miáltal az értékkülönbségek eltűnnek. A tömegkultúra az élet felszínét mutatja, az alkotások szerkezete egyszerű és áttekinthető, alakjai vulgarizáltak, helyzetei sematikusak, fordulatai sztereotip módon ismétlődnek, a szereplők közhelyekben beszélnek; dezorientálja a közönséget, megfosztja attól a képességétől, hogy helyesen tájékozódjék saját társadalmában, mivel hiányzik belőle a kritikai attitűd. A tömegkultúra azt a látszatot kelti, mintha megvalósíthatná, hogy a kultúrából mindenki részesedhessen, függetlenül a képzettségétől. A „kikapcsolódás” ígérete az élet lényeges összefüggéseiből való kikapcsolódást jelent. Olyan felszínes életmódot és magatartásmintát kínál, amely a fogyasztói társadalmat erősíti. Hamis képet ad az életről. Umberto Eco a tömegkultúra melletti érveket is felsorakoztatja: semmi kivétel nincsen abban, hogy a szórakoztatás sorozatgyártásra rendezkedik be, és tipikus történeteket, tipikus megoldásokat állít elő, hiszen a tömegigényeket így lehet kielégíteni. A tömegkultúrának érdeke, hogy demokratizálja a kultúrát, olyan emberekhez juttatja el, akik különben semmilyen kultúrát sem kapnának, már csak azért sem, mert a magaskultúrát nem tudják megérteni. A tömegkultúra lépcsőfok lehet a magaskultúrához, hozzájárulhat a magaskultúra elterjedéséhez. Vádolják a tömegkultúrát, hogy a legalacsonyabb igényeket is kiszolgálja. Miért ne tenné ezt, ha egyszer a magaskultúra nem törődik azokkal, akik ezen a szinten állnak. Másrészt az emberek mindig is szerették a látványosságot, a vérre menő küzdelmet, azokat a hősokeket, akik szembeszálltak a gonosszal, és mindig

győztek. Kritizálják a tömegkultúrát, hogy népszerűsíti a bűnözést, az erőszakot, az erkölcstelenséget. Ennek éppen az ellenkezője az igaz: a bűnt mindig úgy mutatja be, hogy az elnyeri a büntetését, az erőszak pedig levezeti az emberekben rejlő agresszív indulatokat. A tömegkultúra azzal, hogy egységesíti az ízlést és az igényeket, hozzájárul a társadalmi különbségek eltüntetéséhez. A „nagy művek” leegyszerűsített bemutatása érdeklődést kelthet az eredeti mű iránt. A kultúra passzív átvétele tompítja ugyan a befogadó készségét, de a sémák jobban rögzítik az egyes megoldásokat az emberek tudatában és emlékezetében. Nem igaz, hogy a tömegkultúra konzervatív, és ellenzi az újításokat. Ellenkezőleg: rákényszerül a folytonos újításra, mert csak így tudja megújítani és fenntartani az érdeklődést. Így mégiscsak részt vesz a kultúra korszerűsítésében. Umberto Eco úgy véli, hogy nem egy arisztokratikus felhangú „elit kultúra, magas művészet” vagy magas- és tömegkultúra szerint kellene megkülönböztetni a kultúrát illetve annak szintjeit, nem hierarchikusan, hanem egymásmellettségükből fakadóan elsősorban a műfajok felől kell különbséget tenni. Másrészt a megkülönböztetésben nem kizárólagosan maga a mű, az alkotás, hanem a befogadás, a recepció szintje a döntő. Eco szerint ezért nem a tömegkultúrát kell támadni, hanem az iránta megmutatózó egyoldalú igényt szükséges alakítani.³³

Szintén az egymásmellettség, „az egyszerre való jelenlét” bonyolult, ellentétes, ám mégis egyfajta „szimbiózis”-ban létező viszonyrendszerét mutatja be Almási Miklós, az ezredvégi „művészet hármass univerzumá”-t, a „klasszikus, avantgárd és populáris kultúra”-t összehasonlító módon elemző művészetfilozófiai felfogásában, többször is utalva Ecóra. A különböző paradigmák által vezérelt és más kódra működő művészeti szférák egyszerre vannak jelen a XX. század végi nyugati ember életterében, nem kevés feszültséget okozva: „... a klasszikus művészet embercentrizmusa, valóság-obszessziója, egyáltalán a mimetikus mánia összeférhetetlen a modernnek konstruktívásával, ami tudatosan a klasszikus elvek lerombolására épít. A populáris művészeteket a tömeghatás elsődlegessége, néhány tucat alapmótosz variációja és az erőteljes effektek teszik mindkét előbbtől különböző, önálló, sőt győzedelmes közzé. [...] A feszültségek ellenére ez a hármass a modern esztétikai érzékenység szellemi hálója. Társbérlet ez, három lakóval: mindhárom együtt él, s bár mindegyik küzd a másik ellen, földalatti kapcsolatok épülnek ki közöttük, hatások vándorolnak, [...] az együttélés nemcsak térbeli-időbeli egymás mellett lét, hanem láthatatlan szimbiózis.” Az összevetések egyik következ-

tetése, hogy a populáris maradt az egyetlen művészeti szféra, ahol az átlagos befogadó elvárásait figyelembe veszik, azt, hogy kaotikus és zilált világunkban egyszerűen csak jól szeretné érezni magát, mintegy kielégítve „hősigényét”, „álomigényét”, mindenfajta kompenzációs törekvését és szórakozási, élményszerző vágyát. Úgy tűnik, hogy kaotikus életvilágunk éppen hogy fenntartja az apológia szükségletét, így napjaink tömegbefogadójának egyszerűen szüksége van a „minden rendben van filozófiájára”, az illúziók világára, hogy az kellemes, élvezetes, rekreáló szolgáltatást nyújtson, a „dolgot megcsinálva”, „virtuális szabadságélményt kínálva”. A legfontosabb tényező Almási Miklós szerint: „... a populáris művészetek találták meg azt a szintaxist, amit mindenki azonnal megért, [...] szűkített kódra épít. Dramaturgiai modelljei, meselemei, képi nyelve nem lépi túl e szűkített kód határait – érthető és mindenki számára élvezhető. Csakhogy ez az egyenlet nem szimmetrikus: az egyetemi tanár ugyan élvezheti a karate-krimet, de ez utóbbin nevelkedett, kulturálisan deprivált néző nem léphet be a klasszikus vagy az avantgárd rezervátumába.”³⁴

JEGYZETEK

- 1 WESSELY Anna: *Művész-szerepek = Korunk*, 2010, 5. sz., 7.
- 2 BACSÓ Béla: *A művész, az anekdota és a mű = Uo.*, 20.; ANTALÓCZY Tímea: *Művész és társadalmi szerep = Uo.*, 24–29.
- 3 IGNOTUS: *Ady körül = Nyugat*, 1928, 12. sz.
<http://epa.oszk.hu/00000/00022/00445/13917.htm>
- 4 MÁTÉ Zsuzsanna: *Megérthető műalkotás? Esztétikatörténeti és befogadésesztétikai tanulmányok*. Szeged, Lazi, 2007, 10–25.
- 5 LÖWENTHAL, Leo: *Irodalom és társadalom. Könyv a tömegkultúrában*. Ford. KÁRPÁTI Zoltán, Bp., Gondolat, 1973, 30–36., 99–176.
- 6 ALMÁSI Miklós: *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Bp., T-Twins, 1992, 16. (A szerző kiemelése.)
- 7 Uo., 9–11.
- 8 MÁRKUS György: *Kultúra és modernitás. Hermeneutikai kísérletek*. Bp., T-Twins, 1992, 164–165.
- 9 GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 126.
- 10 MÁTÉ Zsuzsanna: *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018, 524–526.
- 11 GADAMER, Hans-Georg: *Filozófia és irodalom*. Ford. POPRÁDY Judit = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*

- A modern esztétikai gondolkodás paradigmái.* Vál. BACSÓ Béla, ford. AMBRUS Gergely et al., Bp., Ikon, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 51–52.
- 12 GADAMER: *i. m.* (1984), 115., 212–215.
- 13 Vö. ECO, Umberto: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok.* Ford. BERÉNYI Gábor et al., Bp., Gondolat, 1976
- 14 USZPENSZKIJ, Borisz: *A művészet szemiotikájáról = A jel tudománya.* Szerk. HORÁNYI Özséb, SZÉPE György, ford. ANTAL László et al., Bp., Gondolat, 1975, 431.
- 15 HANKISS Elemér: *Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmányok.* Bp., Magvető, 1985, 240., 522.
- 16 ALMÁSI: *i. m.* (1992), 199–201. (A szerző kiemelése.)
- 17 GADAMER: *i. m.* (1984), 13., 85., 218., 240., 264.
Részletesen elemzem a hermeneutikai felfogást és recepcióesztétikát idézett könyvem *A másképpen értés tényezőiről és folytonosságáról* és *Az értelmezés szabadsága* című fejezeteiben. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 37–46., 59–78.
- 18 Vö. HANKISS Elemér: *Ikarosz bukása – Lét és sors az európai civilizációban.* Bp., Osiris, 2008
- 19 Tóth Gábor – az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet kiadásában is megjelent – igen alapos összehasonlító munkájában további hasonlóságokat jelöl meg, mint például a kultúrák organikus szemléletét, a kultúra hanyatló, civilizációs korszakában a tömegművészetet élvező tömegember megjelenését, az elit művészet szembenállását, valamint azt, hogy e gondolkodók a kulturális élet átalakulását egyaránt a modern nagyvárosi lét ontológiai és társadalmi keretei között ábrázolják az 1920-as és az 1930-as években. TÓTH Gábor: *A tömeg- és az elit művészet esztétikai jelentése Ortega, Spengler és Walter Benjamin filozófiájában.* Bp., L'Harmattan, 2016
- 20 SPENGLER, Oswald: *A Nyugat alkonya. A világtörténelem morfológiájának körvonalai.* Ford. CSEJTEI Dezső, SIMON Ferenc, Bp., Noran Libro, 2011, 21., 57–60.
- 21 Uo., 476.
- 22 Uo., 59.
- 23 Vö. TÓTH Gábor: *A tömeg- és az elit művészet viszonyának jelentése Oswald Spengler filozófiájában a kultúra, a civilizáció és a világváros fogalmi tükrében = Valóság,* 2016, 3. sz., 9–10., 14–15.
- 24 SPENGLER: *i. m.* (2011), 392–394.
- 25 Uo., 153.
- 26 BENJAMIN, Walter: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában.* Ford. KURUCZ Andrea = BENJAMIN, Walter: *Kommentár és prófécia.* Ford. BARLAY László et al., Bp., Gondolat, 1969, 322–323.
- 27 LÖWENTHAL: *i. m.* (1973), 23., 47–52.
- 28 HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W.: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek.* Szerk. MESTERHÁZY Miklós, ford. BAYER József et al., Bp., Atlantisz, 2011, 154–171.
- 29 BACSÓ Béla: *A „Zerstreuung” esztétikájához = A művészet-től a tömegkultúráig.* Szerk. OLAY Csaba, WEISS János, Bp., L'Harmattan – Könyvpon, 2014, 24–25.
- 30 ZUH Deodáth: *Túl sok és túl kevés marxizmus között. Hauser Arnold és Társadalomtörténetének recepciójáról = Magyar Művészet,* 2017, 1. sz., 145–151.
- 31 HAUSER Arnold: *A művészet szociológiája.* Ford. GÖRÖG Livia, Bp., Gondolat, 1982, 631–749.
- 32 Uo., 668., 670–671., 672., 697., 699., 701.
- 33 ECO, Umberto: *A tömegkultúra és a kultúra „szintjei” = Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény IV. Tömegkultúra.* Szerk. BALOGH Györgyi. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 71–99.
Vö. ECO, Umberto: *A rossz ízlés struktúrája = ECO: i. m.* (1976), 201–271.
- 34 ALMÁSI: *i. m.* (1992), 14–19.