

A KULTÚRA ÚTJAI

AZ ELŐKELŐ KULTÚRÁTÓL A MAGASKULTÚRÁIG, A NÉPSZERŰ KULTÚRÁTÓL A TÖMEGKULTÚRÁIG

MÁRKUS GYÖRGY

BEVEZETÉS

Az itt közölt tanulmány kéziratát 2012 decemberében kaptam Márkus Györgytől.¹ Egy évvel korábban jelent meg utolsó könyve, a majdnem negyven év legfontosabb tanulmányait tartalmazó *Culture, Science, Society*.² A tanulmány tehát már a könyv után született: az nem biztos, hogy a megjelenése után, de az igen, hogy amikor ez a szöveg íródott, már össze volt állítva a kötet, eldőlt, hogy mi kerül bele. Emellett szól, hogy Márkus itt a kötet egyik legfontosabb írásához, a viszonylag késői, 2003-as *A kultúra paradox egysége: a művészet és a tudomány* című 3. fejezethez³ (és közvetve az egyik legkésőbbi szöveghez: a 2008-as *Adorno és a tömegkultúra: az autonóm művészet a kultúriparral szemben* című 20. fejezethez⁴) kapcsolódva újra fölveti az ott tárgyalt témákat, és – mintha csak ellenvetésekre válaszolna, vagy ő maga elégedetlen volna az ottani kifejtéssel – újabb érvekkel támasztja alá az álláspontját. Mondhatni, elvarrja a bírálói vagy a saját utólagos meglátása szerint korábban elvarratlan szálakat. – A következőkben két olyan szálát emelek ki, amely szorosan kapcsolódik a kötet 3. fejezetében kifejtett állásponthoz.

A 3. fejezet indító mondatai így hangzanak: „Előre bocsájtok néhány bevezető megjegyzést, amely megvilágítja a tanulmány tárgyát. A »kultúrát« itt nem abban a tág, antropológiai értelemben használom, amelyben rendszerint a »természet« ellentéte, hanem kizárólag a szónak az »alacsony« vagy »tömegkultúrával« szembeállított »magas« kultúra jelentésében.”⁵ Ez alá a magaskultúrára szűkített kultúrafogalom alá a művészet és a tudomány tartozik (valamint a kettő közti, »humánnak« nevezett köztes terület, de ezzel megint foglalkozik, ebben a fejezetben éppen csak érinti). Néhány sorral lejjebb időben is leszűkíti – behatárolja – a fejezetben tárgyalt kultúrafelfogást: „Nagyjából a késői XVIII. századot tekinthetjük azon időszaknak, amelyben az új kultúrafogalom tartalmilag megszilárdult. Ez lesz tehát a *terminus a quo*”, és – ugyancsak nagyjából – a második világháború végére tehető a *terminus ad quem*. Ennek a korszaknak a kultúráját Márkus »klasszikus modern kultúrának« nevezi.⁶

ERDÉLYI ÁGNES

Lényegében ugyanezzel kezdődik az itt közölt írás is, csak itt rögtön az elején jelzi a kultúrafogalom leszűkítése miatt felmerülő problémákat: „A »magaskultúra« elnevezés [...] már önmagában is tágabb kontextusba helyezi a témát, hiszen arra utal, hogy csupán a – valamilyen általánosabb értelemben vett – »kultúra« sajátos fajtájáról vagy típusáról van szó [...], a kifejezés már önmagában feltételezi ellentétének létezését ezen a tágabb szemantikai mezőn belül.” Ha van „magas-” kultúra, akkor kell lennie „alacsonynak” is: „egy olyan kulturális képződménynek, melyet [...] azoknak a mércéknek a leszállítása [...] jellemez, amelyek a magaskultúrának (immanens) jelentőséget kölcsönöznek.” Ebben a tanulmányban, teszi hozzá, azoknak a viszonyoknak a feltérképezésére vállalkozik, amelyek „a magaskultúrát ma szükségképpen ebben a tágabb kontextusban helyezik el”. – És ehhez kapcsolódik az egyik olyan szál „elvarrása”, amely a kötetben elvarratlanul maradt: vajon a 3. fejezetben tárgyalt „klasszikus modern kultúrával” szemben nem fogalmazható-e meg ez a „szemantikai” ellenérv?

Erre a kérdésre ad választ a tanulmány alcímében (*Az előkelő kultúrától a magaskultúráig, a népszerű kultúrától a tömegkultúráig*) jelzett folyamatok vizsgálata.

Márkus a preindusztriális korszak falusi kultúrájával azonosított népi kultúrát és a városi népesség alsó rétegeinek kulturális gyakorlatát nevezi – a korszak kifinomult, „előkelő” kultúrájával szembeállítva – „népszerű” kultúrának. Először sorra veszi e kétféle kultúra megkülönböztető jegyeit, majd rátér azokra a történelmi folyamatokra, amelyek során a kultúra e két premodern, illetve a korai modernitásra jellemző formája alapvetően átalakult. Erről már a kötet tanulmányaiban is szó volt, de most azt hangsúlyozza, hogy az átalakulás nem egyszerre ment végbe: az „előkelő” kultúra átalakulása magaskultúrává már a XVII. században megindult,⁷ a „népszerű” kultúra bizonyos formái viszont még a XX. század elején is léteztek. Az itt közölt tanulmány szóhasználatával ezt úgy is mondhatjuk, hogy

alapvetően megváltozott az a „tágabb szemantikai mező”, amelyen belül a „magaskultúra” kifejezés már önmagában feltételezi ellentétének, az „alacsony” vagy „tömegkultúrának” a létezését – de *aszimmetrikusan* változott meg. Ebben az időszakban a magaskultúra nem a tömegkultúra különböző formáival,⁸ hanem a „népszerű” kultúra még létező fajtáival élt együtt – ezekhez pedig kifejezetten ellentétesen viszonyult, lenézte, tulajdonképpen nem is tekintette „kultúrának” őket. A magaskultúra szempontjából ugyanis, amely (szemben a társadalmi elit kultúráját jelentő „előkelő” kultúrával) egyetemes érvényű, minden ember számára egyformán jelentős kívánt lenni, a „népszerű” kultúra „nemcsak »alacsonynak«, hanem egyenest elítélendőnek látszott: az egyik legnagyobb akadálynak, amely az útjában áll annak, hogy legalább a valódi kultúra alapvető elemei ténylegesen egyetemessé és népszerűvé váljanak.” – Röviden: ebben a korszakban (pontosan úgy, ahogy a 3. fejezet részletesen bemutatta) a magaskultúrát tekintették *kultúrának*.

Osszefoglalva az eddigieket: a tanulmány elején megfogalmazott „szemantikai” probléma nem kérdőjelezi meg a korábbi álláspontot. Igaz ugyan, hogy a „magaskultúra” elnevezés „már önmagában is tágabb kontextusba helyezi a témát, hiszen arra utal, hogy csupán a – valamilyen általánosabb értelemben vett – »kultúra« sajátos fajtájáról vagy típusáról van szó”, hogy „a kifejezés már önmagában feltételezi ellentétének *létezését*”⁹ (azaz, ha van magaskultúra, akkor kell lennie tömegkultúrának is) – csak hogy ebből nem következik, hogy *egyszerre kell létezniük*. És történelmileg úgy alakult, hogy a magaskultúra ellentéte, a tömegkultúra a „klasszikus modern kultúra” időben behatárolt fennállásának legnagyobb részében nem

létezett. (Ez a helyzet csak „a tömegkultúrának mint [...] sui generis képződménynek” a megjelenésével változott meg.)

Az új tanulmány alcímében jelzett folyamatok vizsgálata tehát megerősítette, mondhatni még egy érveléssel alátámasztotta, hogy a 3. fejezet joggal szűkítette le az időben behatárolt „klasszikus modern kultúra” fogalmát a magaskultúrára. Csakhogy van itt még egy probléma: a 3. fejezetben körvonalazott magaskultúra-fogalom nemcsak a művészet, hanem a tudomány is beletartozik, a kettő egységet, még hozzá *paradox egységet* alkot (tudniillik a kultúra e két területe egymás szöges ellentéte).¹⁰ De vajon összeegyeztethető-e ezzel az új tanulmányban előadott „szemantikai” érvelés? Az érvek (akár „előkelő” *versus* „népszerű”, akár „magas” *versus* „tömegkultúráról” volt szó) kizárólag a művészet területére vonatkoztak. Mi a helyzet a tudománnyal? Számunkra, akik már túl vagyunk a „behatárolt” időszakon, és azt látjuk, hogy a teljesen kibontakozott modern társadalmakban a tömegkultúra ténylegesen a magaskultúra kiegészítője és ellentéte lett, „ezen a fogalmi kereten belül elkerülhetetlenül fölvetődik a kérdés: létezik-e a tömegművészet mellett valami olyasmi is, amit tömegtudománynak nevezhetnénk?”

Első látásra már a kérdés – sőt maga a „tömegtudomány” kifejezés – is abszurdnak tűnik, mondja Márkus. De azért sorra veszi a számba jöhető jelölteket. Tulajdonképpen már az egységes tudományfelfogás megjelenésének pillanatában kialakult egy sajátos műfaj: a tudomány *népszerűsítése*.¹¹ A tudomány népszerűsítése azonban nem jó jelölt a „tömegtudományra”, hiszen nem a tömegkultúra része (inkább a tudomány alarendelt, de a tudós közösség tagjainál szélesebb közönséghez szóló periferikus terület).

De van-e egyáltalán a tömegkultúrának olyan része, amely rendszeres kapcsolatban áll a tudománnyal? Amíg csak a „legkeményebb” diszciplínákra (a matematikára és a tág értelemben vett fizikára) gondolunk, mondja Márkus, addig hajlamosak vagyunk a kérdésre nemmel válaszolni. Egészen más a helyzet viszont, ha azokat a területeket is figyelembe vesszük, amelyeket ma *kulturális szempontból* tudománynak tekintenek. Ezeket „poptudománynak” nevezi, és a tömegkultúra részének tekinti.

Ide sorolja azokat a kisgyermek számára készült képeskönyveket, a természet csodáit bemutató fotóalbumokat, filmeket és tévéműsorokat, amelyek a biológia egykor domináns, ma már periferikus (de például a rendszertani kutatásban még mindig jelentős) ágához, a természetrajzhoz kapcsolódnak. Lehet bennük tudományos információ, de érdektelenek a tudomány számára – inkább szórakoztatnak, esetleg esztétikai célokat szolgálnak.

Ide sorolja a kreacionizmust is, amely nem tudományellenes (retorikájában védelmébe veszi a tudományt), de azokhoz szól, akik már tudják, mit higgyenek, s csak hitüket akarják megerősíteni – gyakran persze kritikájuk tárgyának félrevezető bemutatá-

1 ■ A tanulmány néhány hónap múlva változatlan szöveggel megjelent. Lásd George Markus: *The Path of Culture. From the Refined to the High, from the Popular to Mass Culture*. *Critical Horizons*, 14 (2013), 127–155. old.

2 ■ George Markus: *Culture, Science, Society. The Constitution of Cultural Modernity*. Brill, Leiden–Boston, 2011. A kötet hamarosan megjelenik magyarul az Atlantisz Könyvkiadó gondozásában.

3 ■ *The Paradoxical Unity of Culture: The Arts and the Sciences*. In: *Culture, Science, Society*, 59–80. old.

4 ■ Adorno and Mass Culture: *Autonomous Art against the Culture Industry*. In: *uo.* 603–631. old.

5 ■ *Uo.* 59. old. (A szöveg eddig még nem jelent meg magyar fordításban. Az idézeteket a magyar kötet számára készült fordításban közlöm, a jegyzetben pedig az angol szöveg helyét adom meg a kötetben.)

6 ■ *Uo.* 60. old.

7 ■ Sőt (mint a 3. fejezetből tudjuk), ezt követően fokozatosan kialakult és a XVIII. században már megszilárdult az az új kultúrafogalom, amely csak a – művészetet és tudományt felölelő – magaskultúrát tekinti „kultúrának”.

8 ■ Persze részben azokkal is, hiszen bizonyos területeken már a XIX. század közepén megindult a „népszerű” kultúra átalakulása tömegkultúrává, de „a tömegkultúrának mint sajátos, sui generis képződménynek a kezdetét” nagyjából „a XIX. és XX. század fordulójára tehetjük” (ebben a számban, 128. old.).

9 ■ Kiemelés tőlem – E. A.

10 ■ Erről lásd: 3. fejez. 74–75. old.

11 ■ Ide sorolja a későbbi tudományos újságírást is, és általában a tudományos ismeretterjesztés minden formáját.

sával. De akár korrektek a kreacionista publikációk, akár nem, az biztos, hogy nem tekinthetők a tudományos népszerűsítés formáinak, viszont tudományos témákhoz kapcsolódnak, és meglehetősen népszerűek.

Vannak bonyolultabb esetek is. Csak részben sorolja ide azokat a munkákat, amelyek nem a tudományos elméletek érvényességével foglalkoznak, hanem a gyakorlati alkalmazásuk esetén felmerülő etikai, társadalmi és politikai dilemmákkal, valamint azzal, hogy alkalmazásuknak milyen hatása lehet a jelenlegi és a jövőendő nemzedékek életére nézve. Az ilyen témákkal – például az ökológiai változással, a környezetvédelemmel vagy a génmanipulációs eljárások alkalmazásával – foglalkozó munkák egy része önálló kutatás eredménye, és nyilvánvaló a tudományos jelentősége, más munkák nem érik el ezt a szintet, de eleget tesznek a tájékozott népszerűsítés kritériumainak. Nem kevés olyan is akad azonban közöttük, amely „meglehetősen nehéz tudományos retorikával ötvözve tálalja azt, ami a lényegében nem más, mint reményeink felkeltésének és félelmeink kezelésének kísérlete”, – és ezek közül sok alkalmas jelölt a „poptudomány” címre.

Végül ide sorolhatók a ma leginkább elterjedt és kulturálisan legkevésbé érdekes – többnyire az orvostudományhoz, a pszichológiához, a szociológiához, a közgazdaságtanhoz, a történelemhez vagy a filozófiához kapcsolódó – „hogyan legyünk...” könyvek vagy füzetek. Tulajdonképpen, jegyzi meg Márkus, „ezek az utolsó, groteszk csökevényei – reklámba burkolt maradványai – a felvilágosodás nagyszerű tervének, mely szerint a tudománynak oktatnia kell és hasznosíthatónak kell lennie, és ebben az értelemben mindnyájunk birtokává kell válnia”.

Ezzel a második nyitva hagyott szál is el van varrva. A 3. fejezetben Márkus úgy érvelt, hogy a kultúra nem azonosítható a művészettel, beletartozik a tudomány is. Mivel azonban a fejezet témája a kultúrát a modernitásra jellemző magaskultúrára leszűkítő „klasszikus modern kultúra” volt, az érvelés ott csak a magaskultúrára vonatkozott, és föl sem merült az a probléma, hogy a javasolt kultúrafogalom a kultúra egészére is illik-e. Az új tanulmány viszont megfogal-

mazza és megnyugtatóan meg is válaszolja a korábban nyitva hagyott kérdést: részletesen alátámasztja, hogy „elméleti szempontból a teljes referenciartományban jó lelkiismerettel használhatjuk a »tömegkultúra« kifejezést. Nemcsak tömegművészet létezik, hanem »poptudomány« is; az utóbbi is a tömegkultúra egyik területe és alkotórésze, melynek természetesen nem elhanyagolható kulturális befolyása és gazdasági jelentősége is van.” – Kicsit kevésbé megnyugtatóan ezt talán úgy is megfogalmazhatjuk, hogy nekünk, akik jóval a *terminus ad quem* után élünk, nemcsak a tömegművészet, hanem a poptudomány kihívásaival is szembe kell néznünk.

A 3. fejezetet Márkus kérdéssel zárta: „Vajon a mi – állítólag posztmodern – korunk egyben »posztkulturális« világ is volna, melyet egy sokkal átfogóbb egység ereje jellemez, mint azt manapság gyakran hangoztatják: a látszat és a látvány mindent átható világa, mely nemcsak a magas- és tömegkultúra megkülönböztetést tüntette el, hanem a képzelet alkotta fikciók és az értelem által feltárt tények igazsága közötti megkülönböztetést is?”¹² Az itt közölt tanulmány zárómondatai mintha csak erre a kérdésre válaszolnának: „Újabban azonban (mintegy bizonyos posztmodern elképzelések részleges beigazolódásaként) jelentős és erős törekvést látunk e dichotóm módon szerveződő elkülönülés kiegyenlítésére, ami annak tudható be, hogy mára mindkét alkotórészét – a magas- és a tömegkultúrát – körülveszi egy tágabb kontextus, a *kultúriparoké* (így, többes számban, hogy látható legyen: nem azonos a tömegkultúrával). Ebben a kontextusban tulajdonképpen újraértelmezhető maga a »kultúra« [...]. A »kultúrát« ma a szabadidő eltöltésével, azzal a sokféle, változatos tevékenységgel azonosítjuk, amely a kultúriparok jóvoltából áll rendelkezésünkre.”

Ezt az új kultúrafogalmat a tanulmány már nem elemezte. A feladatot, mondta Márkus György befejezésül, „talán majd egy más alkalommal végzem el” – Már nem volt más alkalom. □

12 ■ Markus: i. m. 80. old.

A magaskultúra eszméje és fogalma csak a modernitásban alakul ki. Általános érvényűnek és minden ember számára jelentősnek ítélt tevékenységeket és ezek sikeres eredményeit jelöli. Az ilyen tevékenységek sikerét vagy kudarcát mindig a saját, belső értékkritériumaik szerint kell megítélni. A fogalom a társadalmi-kulturális törekvések két fő – rendszerint egymással szemben állónak gondolt – típusát egyesíti: a tudományt és a művészetet.

A „magaskultúra” elnevezés azonban már önmagában is tágabb kontextusba helyezi a témát, hiszen arra utal, hogy csupán a – valamilyen általánosabb érte-

lemben vett – „kultúra” sajátos fajtájáról vagy típusáról van szó. És ami még fontosabb, a kifejezés már önmagában feltételezi ellentétének létezését ezen a tágabb szemantikai mezőn belül. Ha van „magas” kultúra, akkor kell lennie „alacsonynak” is: egy olyan kulturális képződménynek, melyet – elterjedtségétől és népszerűségétől függetlenül – azoknak a mércéknek a leszállítása, leértékelése és feladása jellemez,

1 ■ Lényegében hasonló szemantikai hatása van a – rendszerint a zenére alkalmazott – „komoly” és „könnyű” megkülönböztetésnek.

amelyek a magaskultúrának (immanens) jelentőséget kölcsönöznek.¹ Ez már azt is jelzi, hogy a kultúra itt használt általános fogalmának centrumában az érték problémája áll. A következőkben ezzel a szűk, értékterhelt kultúrafogalommal foglalkozunk.

A múlt század első felében az alacsony kultúra elnevezés még problémátlanul látszott volna. Általános elfogadott volt, hogy csak a magaskultúrához sorolható művek tartanak számot jogosan elméleti és tudományos érdeklődésre. A mindennél jelen lévő, mindent elárasztó alacsony kultúra (bármilyen legyen is a neve) csak azokat foglalkoztatta – és rendszerint őket is nagyon sztereotip módon –, akik közvetlen veszélyt láttak benne a szó legfennköltebb értelmében vett, valódi kultúrára nézve, és ezt többnyire valamilyen általános modernitáskritika keretében fogalmazták meg. Ezért érthető, hogy amikor az „alacsony” kultúra – a késői modernitásban elért megkérdőjelezhetetlen gazdasági, társadalmi és kulturális hatásának köszönhetően – sui generis érdeklődés tárgya lett, maga a kifejezés látszott alkalmatlannak. Ma, ha egyáltalán, csakis polemikus éllel használják. És ez rendben is van. Ha ugyanis valaki komolyan vizsgálni akarja és fel akarja tárnai a magaskultúrához fűződő viszonyát, akkor nem használhat olyan terminológiát, amely – legalábbis a legfontosabb szempontból: értéke és jelentősége tekintetében – eleve megítéli és megszabja a helyét.

A következőkben természetesen nem célom, hogy érdemi elemzést nyújtsak a magaskultúra ellenpárjáról, melyet már nem nevezek „alacsonynak”. Ez a feladat meghaladná a kompetenciámat. Törekvésem merőben „topográfiai”: olyan fogalmi hálót javaslok, amelyben reményeim szerint megfelelően feltérképezhetőek azok a viszonyok, melyek a magaskultúrát ma szükségképpen ebben a tágabb kontextusban helyezik el. Ellenpárját pedig „tömegkultúrának” fogom nevezni.

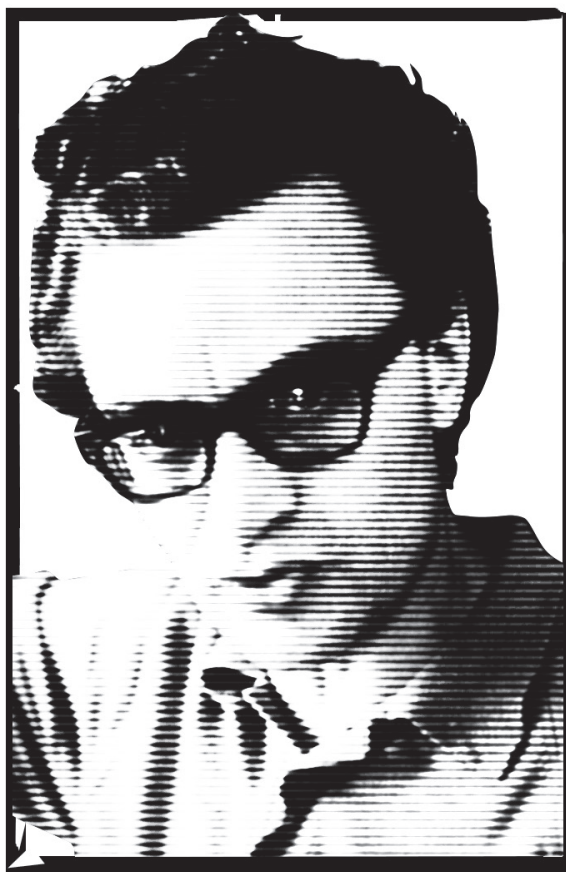
Lehet persze úgy érvelni, hogy az ilyen terminológiai változtatás csupán az egyik inadekvát kifejezést helyettesíti egy másikkal, amelyik ugyanolyan megtevesztő, hiszen mindkettő lényegéből fakadóan

pejoratív. Az „elittel” szembeállított és az irracionális, könnyen elcsábítható, durva és kegyetlen sokasággal társított „tömeg” hasonlóképpen az értéktelenség képzetét kelti. Ilyen értelmezéssel kétségkívül még ma is találkozunk. De erősen vitatható, és hogy megáll-e, az végső soron azon múlik, milyen gyakorlati, társadalmi-politikai premisszák húzódnak meg mögötte. A szociológiailag felfogott elit lényegéből fakadóan

nem szükségképpen értékesebb, mint az adott kor „tömegei” – még ha a saját történeti közegében így tekintettek is rá. Vajon a náci elit bármilyen mérvadó értelemben „jobb” volt, mint a – ráadásul többnyire megtevesztett – német „tömegek”? Vagy ha pusztán a kultúrát nézzük, vajon a néhány kis német államban a XVIII. század elején virágzó frankofil kultúra a művészetben termékenyebb volt és jelentősebb eredményeket hozott, mint a parasztság öröklött „népi” kultúrája? Még azok közül is sokan vitatnának egy ilyen állítást, akik egyébként nem a romantika elkötelezett hívei. Általában elmondható, hogy az egyes társadalmak „elitjének” és „tömegeinek” kultúrája között nincs egyszerűs mindenkorra adott, szilárd és egyértelmű értékviszony – ez a viszony történelmileg változó.

Rögtön hozzá kell tennem, hogy a „tömegkultúra” melletti döntésem elsősorban pragmatikus megfontolásokon alapult. Nem következik belőle, hogy kritikátlanul elfogadom a benne foglalt jelenségek Adorno által adott jellemzését, aki divatba hozta a kifejezés használatát. Ugyanakkor azonban nem választhattam a másik kínálózó terminológiai megoldást sem: az ide tartozó kulturális tevékenységeket és eredményeiket nem nevezhettem a populáris vagy a „népszerű” kultúrához tartozónak, mivel ezt a kifejezést körülhatároltabb és történelmileg meghatározott értelemben akarom használni. Az elemzés szintjén szeretném megkülönböztetni a premodern és korai modern idők „népszerű” és „előkelő” (csiszolt, művelt) kultúrája közti viszonyt a tömeg- és magaskultúra közti viszonytól, ahogy ez utóbbit ma értik, és ahogy ma ténylegesen jelen van.

A „népszerű” kultúra, ahogy itt használjuk a szót, magában foglalja mind a – romantikus folklorisztika



hatása alatt – rendszerint a preindusztriális paraszt-ság falusi kultúrájával azonosított népi kultúrát, mind pedig a városi népesség alsó rétegeinek kulturális gyakorlatát, ide sorolva egészen a XX. század elejéig az ipari korszak munkásosztályának kultúráját, legalábbis annak bizonyos vonásait és alkotórészeit is. A kultúra e két formája között kétségkívül jelentős különbségek vannak. A városi alsó rétegek körében népszerű kultúra mindig sokkal dinamikusabb volt, gyorsabban változott, mint a tradicionális népi kultúra. Ebben alapvető szerepet játszott, hogy termékei igen hamar áruvá váltak. A nagyobb városi központokban már a késő reneszánsztól kezdve állandó telephelyei voltak a megvásárolható szórakozásnak. A XIX. század második felében a városokban az ilyen helyek különféle formái (zenés kocsmák, kabarék, revük, varieték, cirkuszok, pénzbedobós vagy filléres látványosságok) lettek a munkásosztályhoz és az alsó középosztályhoz sorolható (férfi) népesség többségének esetében a kulturális tevékenységek fő színterei. E korszakra vonatkozóan lényegében elfogadhatjuk David Chaney jellemzését: a városokban elterjedt népszerű kultúra „a városi társadalom anonim sokaságának alkalmi látványosság formájában nyújtott, megvásárolható szórakozás”.² Ennek messzemelő következményei voltak. A vidéki népi kultúrától eltérően ezek a kulturális tevékenységek egyrészt megszabadultak a vallási ünnepek és az idénymunkák időbeli kötöttségeitől. Ugyanakkor, másrészt, a közösség tagjainak részvételét feltételező – és így a résztvevők szerepét cseppfolyóssá tevő – kommunális jellegüket is elvesztették. Világosan elkülönültek egymástól a többé-kevésbé vagy teljesen professzionális előadók és a „hallgatóság”, még ha az utóbbi nagyon aktív, élénken reagáló, az előadásba „bekapcsolódó” (vagy néha hangoskodó, összevissza kiabáló) közönség volt is. Legalábbis ez volt az uralkodó tendencia, noha még a XIX. század végén is megjelentek a közösségi kulturális tevékenység új formái a városokban (dalárdák, rezesbandák, munkásklubok stb.).

Az erősen hangsúlyozott különbségek ellenére mégis van értelme egybefoglalni a hagyományos népi és a városi népesség alsó osztályaira jellemző kultúrát, mint a kor „előkelő” kultúrájával szemben álló „népszerű” kultúrát. Vannak ugyanis olyan lényeges közös vonásaik, amelyek megkülönböztetik őket a kifinomult, előkelő kultúrától. Mindenekelőtt azok a csatornák és közvetítő közegek tartoznak ide, amelyek keresztül a kultúra e két nagy formáját jellegzetesen terjesztették és továbbadták. A népszerű kultúra mindkét változatában alapvetően szájhagyomány, szóbeli közlés útján terjedt (a szóbeliséget tág értelemben véve, ide sorolva a nem lekottázott zenét is). Az előkelő kultúra viszont egyre nagyobb mértékben írásbeli lett, művelése írásos formát öltött, írásban adták elő és így védelmezték.³ Ennek megfelelően a népszerű kultúra helyi jellegű volt, a helyi dialektust használta, és a helyi ízlést követte, míg az elit művelt, csiszolt kultúrája először főként a latint használta, azután pedig a

„nemzeti” nyelv irodalmi változatát. A szóbeliségnek tudható be az is, hogy a népszerű kultúra a tradíciókhoz igazodott. Ez azonban semmiképpen nem – még a hagyományos népi kultúra esetében sem – jelent változatlanságot és mozdulatlanságot. Természetesen az ilyen kultúrák is változtak, csak a változás a régiók közti kapcsolat lassú mechanizmusain keresztül ment végre és terjedt el, valamint művelőiknek spontán tevékenysége révén, akik összegyűjtötték, újradeltek, és a konkrét helyzet követelményeire vagy a hallgatóság adott csoportjának várakozásaihoz igazítva változtatták az öröklött tradíció egyes elemeit. Ez nagymértékben így volt még a városokban elterjedt népszerű szórakozások későbbi, tisztán megvásárolható áruként terjesztett formái esetében is. Ezek csak akkor lehettek sikeresek, ha olyasmire támaszkodtak, amit hallgatóságuk a megszokott sémák és ismerős motívumok alapján képes volt felfogni. Az előkelő kultúra viszont a reneszánsztól kezdve egyre nagyobb értékhangsúlyt helyezett az újdonságra, az újításra és az eredetiségre. Ezek végül olyan követelmények lettek, amelyeket feltétlenül teljesíteni kellett, ha valami ezen a területen kulturális jelentőségre tartott igényt.

Mindez szorosan összefügg a kulturális tevékenységek e két múltbeli típusának többi alapvető megkülönböztető jegyével. A népszerű kultúrát a szó tág értelmében *előadták*: művelői aktívan részt vettek sajátosfajta *események* létrehozásában. Ezeket az eseményeket néha különös, fokozott jelentőséggel ruházták fel, de még ilyenkor is bekapcsolódtak a közös élet általános menetébe. Az előkelő kultúra esetében viszont a kultúra létrehozását egyre inkább objektíváló tevékenységnek, „művek”, azaz különleges, ideális *tárgyak* alkotásának tekintették, melyek közül néhány azután megfelelő kivitelben, konkrét és érzékileg megragadható formában is testet öltött. Az ilyen tárgyak mint „művek” keletkezésüktől függetlenül, a befogadók szubjektív választásának és érdeklődésének megfelelően széles körben elérhetővé váltak e kultúra

2 ■ David Chaney: *Cultural Change and Everyday Life*. Palgrave, Basingstoke, 2002. 167. old.

3 ■ Amikor a XVIII. századtól kezdve az írni-olvasni tudás elterjedt a „hétköznapi” emberek körében, néhány nyugat-európai országban nyomtatott anyagok (elsősorban rövid nyomtatványok, ponyvairódomok, kalendáriumok, naptárak, de később újságok és folyóiratok is) fokozatosan elérhetővé váltak, mégpedig nemcsak a városi mesteremberek, majd az ipari munkások számára, hanem a vidéki népesség bizonyos körei számára is (habár itt gyakran hangosan felolvasták őket a család vagy a szomszédság írástudatlan tagjainak). Ez kétségkívül hozzájárult e rétegek széles körű szekularizálódásához és politikai aktivizálódásához.

4 ■ Ennek rövid és tömör kifejtését lásd George Markus: *The Paradoxical Unity of Culture: The Arts and the Sciences*. In: *Culture, Science, Modernity. The Constitution of Cultural Modernity*. Brill, Leiden–Boston, 2011. 59–80. old. Magyarul: *A kultúra paradox egysége: a művészet és a tudomány*. In: *Kultúra, tudomány, modernitás. A kulturális modernitás konstitúciója*. Atlantisz, Bp. (várható megjelenés: 2017. május).

5 ■ Erről lásd pl. Peter Burke: *Popular Culture in Early Modern Europe*. Temple Smith, London, 1978. 24–29. old. (Magyar kiadása: *A népi kultúra a kora újkori Európában*. Századvég – Hajnal István Kör, Bp., 1991.); Gary S. Cross: *A Social History of Leisure Since 1600*. Venture Publishing, 1990. 16–20. old.

fogyasztói számára. Más szavakkal: a népszerű kultúra esetében nem tettek szisztematikusan különbséget a mű és annak térhez és időhöz kötött bemutatása között, függetlenül attól, hogy csupán ismétlés (vagy éppenséggel innovatív jellegű) volt az utóbbi. Ennek megfelelően a szerző és az előadó között sem tettek különbséget. A szerzőség fogalma általában nem volt világosan alkalmazható a hagyományokat követő népszerű kultúrában. A szerzőség jogi védelmének és gazdasági elismerésének biztosan nem voltak meg a társadalmi mechanizmusai. A népszerű kultúrából tehát hiányzott az a hermeneutikai elrendezés, amely – legalábbis a „klasszikus” modernitásban – a magaskultúra önértelmezése és kifejtése mögött meghúzódott, és társadalmi integrációjának fogalmi keretét nyújtotta: a szerző–mű–befogadó séma.⁴ Mégis széles körben elterjedt és hatott, még abban az időben is, amikor a magaskultúra (mint az „előkelő” kultúrától eltérő képződmény) megjelent, és még a XIX. században is végig létezett. Így az új fogalom, a magaskultúra és az alá sorolható kulturális tevékenységek hosszú időn keresztül nem a tömegkultúrával éltek együtt, hanem a népszerű kultúra különböző formái jelentették az ellenpárjukat.

Az említett normatív hermeneutikai séma az előkelő kultúra történeti fejlődése során jött létre, nem utolsósorban a kultúra áruvá válásával összefüggő változások hatására. Megváltozott a kultúra helyzete és társadalmi bázisa: az udvari és földbirtokos nemesesség helyett a városi polgárság lett a kultúra fogyasztója. De az előkelő kultúra átalakulása magaskultúrává jelentős mértékben megváltoztatta az utóbbinak a népszerű kultúra még létező formáihoz fűződő viszonyát, legalábbis a kulturális öntudatban és az adott kor (durván a XVIII. század vége és a XIX. század) megfogalmazásában, ám a kulturális tevékenységek intézményes szerveződésében nem szükségképpen.

Az előkelő kultúra nemcsak ténylegesen volt a társadalmi elit kultúrája, hanem úgy is fogták föl, mint ami egyedül az elit tagjaihoz illik és számukra rendeltetett. A helyzetükhöz méltónak tartott életforma részét alkotta, amely képessé teszi őket társadalmi feladataik ellátására. A népesség nagyobbik része – megfelelő gazdasági, társadalmi és kulturális erőforrások hiányában – nemcsak ténylegesen volt kirekesztve az előkelő kultúrából, hanem teljesen alkalmatlannak tartották arra, hogy a részese legyen, sőt talán még veszélyesnek is gondolták, mivel teljesíthetetlen vágyakat ébreszt és hiú várankozásokat kelt. A korai modernitásban a népszerű kultúrát „alacsonynak”, ám ugyanakkor jogosultnak tekintették. A kultúra népszerű és előkelő formája közti kapcsolat nemcsak hierarchikusan rögzült, hanem *aszimmetrikus* is volt. Az előkelő kultúra elit közönsége ebben az időszakban gyakran patronálta a népszerű szórakozás közösségi formáit (helyet biztosított, ételt-italt adott stb.), s így egyúttal megpróbálta – különösen az egyház „lekipásztori befolyását” felhasználva – ellenőrzése alatt tartani őket. Az elit tagjai rendszeresen részt vettek

ezek egyikén-másikán, elsősorban a különféle világi és vallási fesztiválokon.⁵ Ugyanúgy, ahogy a megfelelő alkalmakkor a nemzeti nyelv irodalmi formáját beszélő földbirtokos nemesember a birtokán használatos helyi dialektust is beszélte, az elit is jól ismerte a népszerű kulturális tevékenységeket mint a kikapcsolódás vulgáris, de megengedett formáit, a saját társadalmi státuszának konvencióitól és a kötelező udvariasságtól pillanatnyi megszabadulást ígérő szerepjátszást. Ebben az értelemben az előkelő és a népszerű kulturális tevékenységeket egyáltalán nem egymás „alternatívájának” tekintették – a köztük fennálló viszony inkább egyoldalú szegregációként jellemezhető.

A XVII. század kezdetétől azonban az előkelő kultúra elit közönsége több lépésben és a különböző országokban eltérő ütemben fokozatosan felhagyott a népszerű kultúra támogatásával és a közös rendezvények látogatásával. Egyre többen látták úgy, hogy az utóbbiakon nemcsak fenn kell tartani a rendet, hanem legfőképpen felülről diktált, radikális reformokra van szükség. Ez az eredetileg vallási motivációjú törekvés kapott világi igazolást és törvényes megerősítést a magaskultúra eszméjének megjelenésekor. Mindez először nem is annyira a tényleges változásokat érintette a kulturális tevékenységekben (melyek áruvá válása ellentétes irányba hatott), mint inkább azt, ahogy a változásokat a társadalom érezte – a kulturális kritika ekkoriban intézményesült, új eszközének közvetítésével – az időszakonként megjelenő lapokban és a szélesebb közönségnek szóló értekezésekben a nevelésről, a felvilágosodásról, az izlésről és az igazolt tudásról.

Az előkelő és a magaskultúra eszméje között ugyanis az az egyik legalapvetőbb különbség, hogy szemben az előbbi normatív módon szabályozott, korlátozott közönségével, az utóbbi arra formált igényt, hogy egyetemes érvényű és minden ember számára egyformán jelentős legyen. A szép és a fenséges iránti érzék, az igaz tudás elsajátítását lehetővé tevő képességek – ezek mind az emberi elme működésébe bevésett, természetes adottságok. De ahogy az elvetett magot művelni, úgy a csíra formájában velünk született igaz kultúrát csiszolni kell, mert a nyers érzéki vágyak és az irracionális félelmek – különösen, ha meghatározott (például kereskedelmi vagy társadalmi) érdekek állnak mögöttük – könnyen eltorzítják és megakadályozzák a kiteljesedését.

A magaskultúra szempontjából nézve a népszerű városi kultúra ekkor nemcsak „alacsonynak”, hanem egyenest éltelendőnek látszott: az egyik legnagyobb akadálynak, amely az útjában áll annak, hogy legalább a valódi kultúra alapvető elemei ténylegesen egyetemessé és népszerűvé váljanak. A népszerű kultúrát most már nem a kifinomult, előkelő kultúrától eltérő és elkülönült formának, hanem a magaskultúra belső értékével és vonzerejével versengőnek tekintették, mivel szemérmertlenségében, brutalitásában és gondolatatlanságában a legrosszabb emberi ösztönöknek kedvez, és gúnyt űz mindenből, ami magasabb ren-

dű. A népi kultúrát viszont a romantikus nacionalizmus megjelenése következtében egészen másképp értékelték. A nemzet testéből fakadó, csiszolatlan, ám egyúttal romlatlan kultúrának tartották, minden magaskulturális tevékenység őseredeti táptalajának; úgy gondolták, csak ez teszi képessé az utóbbit, hogy valami különlegessel és pótolhatatlannal járuljon hozzá az egyetemes emberi értékek tárházához.

Ezek persze rendkívül sematikus meglátások.⁶ A népszerű és az előkelő (később: magas) kultúra fogalmi megkülönböztetése, mint minden kétosztatú, kizárólagos szembeállítás – noha a megismerés folyamatában szükséges az eligazodáshoz –, alapvetően leegyszerűsítő jellegű, képtelen számot adni a kettő közti sokféle átmeneti, s ebből következően kétértelmű folyamatról és formáról. Történelmileg természetesen kétirányú mozgás volt közöttük, „felé” és „lefelé” is terjedtek a témák, stílusok és műfajok, s ezáltal ők maguk is változtak és módosultak. Ez a kulturális tevékenységek nagy osztályaira is vonatkozik – a dráma például eredetileg népszerű színházi forma volt, és csak később lett az előkelő, kifinomult szórakozás egyik eleme. Ennél is fontosabb, hogy a *regény* eredetileg az „alacsony” szórakoztatás formájaként alakult ki, amely nem igazán illik a kifinomult olvasóhoz.

Túl ezen a magától értetődő észrevételen (vagy szabadkozáson), nagyon fontos hangsúlyozni, hogy a népszerű és előkelő kultúra közti megkülönböztetés nem csupán fogalmi konstrukció, hanem a *mi* fogalmi konstrukciónk – mi pedig evidensnek, és evidens módon minden társadalomra alkalmazhatónak tekintjük a kultúra szűk, értékterhelt fogalmát, a neki megfelelő további felosztással együtt. A saját jellegzetes történelmi közegükben egyáltalán nem is lehetett volna őket így megkülönböztetni. A maguk idején ugyanis a „kultúra” (mármint, ahogy mi értjük) e két történelmi formája nem úgy jelent meg, mint egy közös nemfogalom alá sorolható, két eltérő vagy szemben álló species, melyek elsősorban feltételezett értékük tekintetében különböznek egymástól. Általában nem úgy fogták fel e két formát, mint ami egyáltalán összehasonlítható, hanem mint különböző osztályokhoz vagy társadalmi szereplőkhöz tartozó, illetve nekik tulajdonított, hierarchikusan rendezett életformák szerves alkotórészét. Azok a tevékenységek sem alkottak végrehajtójuk, illetve a cselekvők számára valamilyen jól definiálható egységet, fogalmilag külön osztályt, amelyeket ma a megfelelően értelmezett „kulturális” jelző alá sorolunk. Számunkra a kifinomult, „előkelő kultúra” valamely történelmi formája olyan tevékenységeket foglal magában, mint a zenélés és a zenehallgatás, a „méltóságteljes” tánc, irodalmi művek írása és olvasása, szépművészeti alkotások patronálása és átvétele bizományba reprezentálás vagy díszítés céljából stb. A tevékenységek végrehajtói számára azonban ezek némelyike ugyanabba a kategóriába tartozott, mint a lovaglás és a vadászat, a sakkozás vagy a kockavetés, míg más részük egészen más – pél-

dául vallási – kontextusba illeszkedett. Hasonló volt a helyzet a népszerű kultúrával. A közös éneklést a kocsmában, a vásári mesemondó vagy az utcai énekes meghallgatását ugyanolyan típusú tevékenységnek tekintették, mint egy kakasviadal megtekintését, vagy a részvételt két szomszédos falu közti tömeges – világos szabályok vagy bíró nélkül játszott – futballmeccsen.

Mindezen fenntartások ellenére az alapvető fogalmi tájékozódás érdekében mégis szükség van arra, hogy a premodern idők és a korai modernitás népszerű, illetve előkelő kultúrája közti viszonyt világosan megkülönböztessük a ma is létező magas- és a tömegkultúra közti viszonytól. Ugyanakkor azt is tudomásul kell vennünk, hogy a magaskultúra fogalma és intézményesült gyakorlata történelmileg az előkelő kultúrához tartozó tevékenységek (alapvető) átalakulásából jött létre, és hogy a megjelenő magaskultúra hosszú időn keresztül együtt élt a továbbra is fennmaradó és fejlődő népszerű kulturális tevékenységekkel.

Talán a XIX. és a XX. század fordulójára tehetjük a tömegkultúrának mint sajátos, sui generis képződménynek a kezdetét. Mint a korszakos változások esetében általában, a határ itt is meglehetősen önkényes, hiszen a változások nem egyenletesen következtek be. Néhány területen már a XIX. század második felében vagy még korábban megjelent a tömegkultúra egyik-másik vonása a kulturális termékekben: például a kötelező elemi oktatási rendszernek és ezt követően az írni-olvasni tudás általánossá válásának köszönhetően az irodalomban. De még évtizedekbe telt, amíg a tömegkultúra mint a teljesen kibontakozott moderni-

6 ■ Általában a „népi” és „népszerű”, valamint a „népszerű kultúra” jelentésében végbement változások részletesebb és konkrét történelmi áttekintéséhez lásd különösen Morag Shiach: *Discourse on Popular Culture: Class, Gender and History in Cultural Analysis, 1730 to the Present*. Stanford University Press, Stanford, 1989.

7 ■ Az ezekhez a változásokhoz kapcsolódó történelmi tendenciák általános áttekintését és elemzését lásd Asa Briggs – Peter Burke: *A Social History of the Media. From Gutenberg to the Internet*. Polity, Cambridge, 2002.

8 ■ Ez a címe Lawrence W. Levine tanulmányának, amelyben védelmébe veszi és a legvilágosabb megfogalmazását adja ennek a nézetnek (lásd *The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences. The American Historical Review*, 97 [1992], 5. szám, 1369–1399. old.). Lásd még a tanulmányt követő írásokat is, amelyekre ugyanabban a számban válaszol (Robin D. G. Kelley: *Notes on Deconstructing the „Folk”*, uo. 1400–1408. old.; Natalie Zemon Davis: *Toward Mixtures and Margins*, uo. 1409–1416. old.; T. J. Jackson: *Tears: Making Fun of Popular Culture*, uo. 1417–1426. old.; valamint Lawrence W. Levine: *Levine Responds*, uo. 1427–1430. old.).

9 ■ Néhányan talán fölteszik a kérdést, hogy vajon a ma kétségkívül legnépszerűbb kulturális médium, a tévé műsorai esetében egyáltalán lehetséges-e ilyen megkülönböztetés? Elképzelhető, hogy a tévé „nevel” – de vajon elképzelhető-e magaskultúra a televízióban? Számomra viszont az a felfoghatatlan, hogyan tagadhatja valaki, hogy ha a tévé közvetíti, mondjuk a *Walkürt* Bayreuthból, az mindenkorai hallgatójának/nézőjének magaskulturális élményt jelent. Lehet, hogy a körülmények nem olyan megfelelőek, mint ha ott volna az előadáson, de még mindig sokkal jobbak, mint ha egy rossz előadást hallgatna valamilyen vidéki operában. És a mai műholdas és kábeltelevíziókban számos csatorna közül választhatunk, amelyek rendszeresen bemutatnak ilyen műsorokat, illetve közvetítenek hasonló eseményeket.

tás társadalmi életének megkerülhetetlen, mindenütt felbukkanó, mindent elárasztó jelensége megerősödött és megszilárdult. A legfőbb hajtóerőt természetesen a kommunikáció és a sokszorosítás új eszközeit megteremtő és kereskedelmileg sikeresen kihasználó hatalmas technikai haladás jelentette: a fénykép, a film, a hangrögzítés és -sokszorosítás egyre kifinomultabb eljárásai, a rádió, a televízió és most az internet.⁷ Ez a technikai újításoknak köszönhető eredmény azonban nem a népszerű kultúra igazán modern formája, nem „az ipari társadalom folklórja”⁸ volt – mint néha állítják –, hanem egy lényegét tekintve új kulturális képződmény: tömegkultúra, az érett modernitás magaskultúrájának ellenpárja.

A legegyszerűbben úgy lehet jelezni a két szemben álló pár – előkelő/népszerű kultúra, illetve magas-/tömegkultúra – megkülönböztetésének szükségességét, ha rámutatunk, hogy számunkra, akik potenciális címzettjei és résztvevői vagyunk az utóbbinak, mindkettő olyan formaként jelenik meg, amely a *kultúra* egy-egy összehasonlítható fajtája, és amely ugyanakkor valamilyen (még kifejtendő) tekintetben *verseng* egymással. Itt azonban nem pusztán arról van szó, hogy társadalmilag így érzékeljük, ez inkább alapvető strukturális átalakulások folyamánya.

Ilyen átalakulás mindenekelőtt az, hogy a magas- és a tömegkultúra minden mai formája ugyanazonok a kommunikációs csatornákon és eszközökön osztozik. Ugyanolyan objektíváció és/vagy élő előadás formájában érik el potenciális közönségüket: különféle nyomtatott anyagok, fotók, filmek; hanglemezek, magnetofonszalagok és zenei CD-k; színházi és koncertelőadások; rádió- és tévéműsorok formájában. Ezek között (okkal vagy sem) megkülönböztetjük a „komoly”, legalábbis tartós kulturális jelentőségre igényt tartó s az átörökített értékek hosszú tradíciójába ágyazott műveket – melyek vagy folytatni kívánják a hagyományt, vagy lázadnak ellene – és a közönség széles tömegeit pusztán szórakoztató és mulattató, állítólag rövid életű, divatos műveket.⁹ Továbbá a művek és a produkciók mindkét fajtája pontosan ugyanúgy és ugyanolyan formában éri el vélt hallgatóságát: piacképes áruként vagy közszolgáltatásként. Ugyanolyan típusú (és elég gyakran: azonos) gazdasági szervezetek (kiadók; hanglemez-, film- és tévéstudiók, illetve cégek; koncertirodák és színházi ügynökségek stb.) állítják elő őket. Terjesztésük is egyforma hálózaton keresztül történik (könyvesboltokban és CD-t árusító üzletekben, színházi előadások és hangversenyek színhelyén, mozikban, illetve rádió-állomásokon és tévécsatornákon keresztül). Ráadásul ugyanolyanfajta jogi szabályozás (pl. szerzői jog) alá tartoznak. Elvben mindkettőt anonim hallgatóságnak szánják, és a hallgatók között nem tesznek különbséget, mindkettő mindenki számára elérhető. A lehető legszélesebb közönség elérése tulajdonképpen társadalmi-gazdasági szervezetükből fakadó cél, amennyiben mindkettő elsősorban áruként létezik. E tekintetben azonban van egy jelentős különb-

ség is közöttük. A mérvadó kereskedelmi intézmények ugyanis teljesen eltérő, élesen különböző gazdasági stratégiát követnek a magas művészeti és a tömegnek szánt alkotások esetében: nagyjából azt lehet mondani, hogy a hosszú távú, illetve a rövid távú megtérülés stratégiáját. Ezért a *siker* is alapvetően mást jelent a két esetben: a művészvilág megfelelő intézményeinek pozitív értékelését, illetve a minél nagyobb kereskedelmi sikert. Ebből következően pedig a nyilvánosság tájékoztatása (elérése) is más formában történik: az újságokban, folyóiratokban stb. megjelenő érdemi kritikák, illetve feltűnő hirdetések formájában.

Végül, de nem utolsósorban, a kulturális tevékenységek mindkét formáját és objektívációikat a modernitásban alapvető hermeneutikai elrendezés, a *szerező-mű (élő előadás)–befogadó* séma fogalmaiban értik meg, interpretálják, értékelik és bírálják, illetve méltányolják. És ez segít megérteni, hogy míg a kulturális tevékenység e két formájának termékei gazdasági értelemben versengenek egymással, kulturális/művészi verseny nem lehet közöttük. A ténylegesen elvárt és a normatív követelményeknek megfelelő befogadói magatartás ugyanis alapvetően különbözik a két esetben. Am éppen ezért egy konkrét befogadó esetében nagyon is jól megférhetnek egymás mellett. Lehet valaki Proust és Joyce csodálója, aki időről időre újraolvassa nagyszerű műveiket, és ugyanakkor az éppen megjelenő jó krimik vagy sci-fik mohó olvasója; szeretheti valaki Bergman és Kieslowski filmjeit, és ugyanakkor remekül szórakozhat egy-egy jó hollywoodi vígjátékon.

A (normatív értelemben felfogott) befogadói magatartás jellegének említett elemi különbsége természetesen a magatartás alapvető *általános igazodását* érinti. Amennyiben ugyanis konkrét tartalmukról van szó, a művek – mind a tömeg-, mind a magas művészet alkotásai – aszerint különböznek, hogy milyen műfajhoz tartoznak. Egy vacak szentimentális regény olvasójának tényleges várakozásai legalább olyan radikálisan különböznek egy *heavy metal* koncert hallgatóinak elvárásaitól, mint ahogy egy posztmodern regény olvasójának befogadói magatartása különbözik a *Wohltemperiertes Klavier* új lemezfelvételének hallgatójától.

Mégis van egy elemi és alapvetően fontos különbség a magas- és a tömegművészet alkotásaira irányuló (normatív értelemben felfogott) befogadói magatartás jellegében. Az első esetben a befogadói magatartás elvileg *nyitott*. Mivel a modern magaskultúrában minden felbomlott, ami stabil műfajokra emlékeztet, nagyon kevés dolog van, amihez (új művek esetében) a befogadó várakozásai igazodhatnak: talán a szerző neve (ha jól ismert szerzőről van szó), esetleg valamelyik művészeti mozgalomhoz vagy irányzathoz tartozása. Ez a pusztán negatívitás, merő hiány azonban átfordult a megkívánt figyelem pozitív beállítottságába. Ma azt várjuk egy új „komoly” művészeti alkotástól, hogy legyen *váratlan*, vagy legalábbis lényegesen különböző a többitől, és a sajátosan egyedit keressük

benne. A tömegkultúra esetében egészen más, bizonyos értelemben épp fordított a helyzet. Természetesen az ide sorolt műveknek is újnak kell lenniük. De gyakran pontosan az teszi őket élvezhetővé a befogadó számára, hogy abban, ami teljesen különböző (új történet új hősökkel stb.), felfedezheti az ismerőst, a megszokott várakozások teljesülését (ugyanazt a konfliktust, ugyanolyan megoldással stb.). Erre utal az a gyakran hangoztatott kritika, hogy a tömegkultúrához sorolható művek tulajdonképpen ugyanannak a sablonnak a szabvány reprodukciói. De vajon két firenzei madonna a XV. századból kevésbé ismétli, reprodukálja ugyanazt, mint a *Csillagok háborúja IV* és a *Csillagok háborúja V*? A különbség az, hogy az első esetben valami sajátosan egyedít keresünk a műben, és – legalábbis gyakran – érdemes keresni, mert felfedezhetjük „ugyanannak” a másfajta művészi szemléletét. A *Csillagok háborújának* folytatásai esetében viszont ezt nem várjuk és nem is keressük (és persze nem is tudnánk megtalálni): itt az tetszik, és azt élvezzük, hogy „ugyanazt” találjuk meg valami látszólag teljesen újban és különbözőben – ez kényelmes és megnyugtató.

A kétféle befogadói magatartásnak ezek a különbségei (mondhatni) empirikusan is kifejezésre jutnak abban, ahogy az ilyen magatartás integrálódik a befogadó életébe és tevékenységeinek tágabb kontextusába. A tömegkultúrához kapcsolódó tevékenységek általában szorosan hozzátartoznak a mindennapi élethez. Gyakran szerves részét jelentik a család életének – például közösen megnézik egy filmet a tévében, és utána megbeszélik. Lehetővé teszik a társadalmi érintkezést a pusztán „ismerősök” között, meglehetősen felszínes és nem lényegbe vágó (tehát „veszélytelen”) témát kínálnak a társalgáshoz, és még az egyéni különbségek kifejezését is megengedik. Van abban némi ironia, hogy amit Kant az „igazi” művészet egyik alapvető feladatának látott – a „társíasság” hordozójaként nyújtson témát az egyébként egymással kapcsolatban nem álló személyek közti értelmes beszélgetéshez és vitához –, az napjainkban lényegében a tömegkultúra, nem pedig a magaskultúra alkotásaira áll.

A magas művészet alkotásaihoz kapcsolódó befogadó tevékenységet általában úgy fogjuk fel, mint ami „megszakítja” a mindennapi élet szokásos menetét (a hétköznapiak fölé emelkedik). Miután eltűnt a „jó ízlés” normatív (és társadalmilag is megalapozott) eszméje, az egyénre jellemző és magánjellegű tevékenységnek gondoljuk. És mivel ma nagyon sokféle kínálatból lehet választani, a magas művészet befogadása nemigen teremt közös érzületet és társadalmi köteléket.

Bárhogyan húzzuk is meg a határvonalat magas és tömegkultúra között, bármilyen élesen állítsuk is szembe őket, ilyenkor *egy nemfogalmon* – egy mögöttes egységen – belül teszünk különbséget: a kultúra szűk értelemben vett, értékterhelt fogalmán belül. A kultúra két formája közti viszony értelmezése pedig attól

függ, hogy normatív értelemben milyen értéket tulajdonítunk az így felfogott kultúrának.

Ez megint kiemeli a két szembeállítás – az előkelő versus népszerű és a magas- versus tömegkultúra – közti különbségeket. Az első szembeállítás ugyanis, mint már hangsúlyoztuk, a mi konstrukciónk, a „későn jövőké”, akiknek számára a kultúra értékterhelt fogalma magától értetődő és magától értetődően minden társadalomra alkalmazható. A tényleges résztvevők számára nem létezett ilyen megkülönböztetés, és nem is tudtak volna különbséget tenni a kétféle kultúra között: a hozzájuk tartozó tevékenységeket ők egyáltalán nem tekintették összehasonlíthatónak, hanem úgy fogták fel őket, mint különböző osztályoknak és társadalmi szereplőknek tulajdonított, hierarchikusnak rendezett életformák szerves alkotórészét.

Ha különbséget teszünk előkelő és magaskultúra, valamint népszerű és tömegkultúra között, abból semmiképpen nem következik, hogy tagadnánk a köztük lévő folytonosságot. A magaskultúra esetében ez a folytonosság átütő, szó szerint értendő. A premodern és korai modern múlt nagyszerű művei, a „klasszikusok” ma is esztétikai élmény forrásai, és tágran értelmezett „muzealizációjuknak” köszönhetően folyamatosan elérhető a magaskultúra mai közönsége számára. De ugyanennek a folyamatnak tudható be az is, hogy – miközben változatlanok maradtak –

10 ■ Azokról a jellegzetes átalakulásokról, az előadás és a részvétel mikéntjére vonatkozó konvenciókról, amelyek ma is életben tartják az „autentikus” népszerűt, lásd pl. Simon Frith: *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, Cambridge – London, 1996. 39–41. old.

11 ■ E folyamat általam ismert legjobb és legfinomabb elemzését Richard A. Petersonnak a country zene történetéről szóló monográfiája nyújtja (lásd *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago University Press, Chicago, 1997.)

12 ■ Tom Gunning: *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: R. Stam – T. Miller (eds.): *Film and Theory*. Blackwell, Malden, 2000.

13 ■ Az utóbbiról lásd pl. David Bordwell: *On the History of Film Styles*. Harvard University Press, Cambridge, 1997.

14 ■ Vö. Adorno 1936. március 18-án kelt leveleivel Benjaminnek (lásd Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991. I/3. köt., 1003. old.

15 ■ Vö. „A tömegkultúra kifejezést azok használják, akik elhizsik, hogy az ipari előállított és terjesztett kulturális javak ráerőltetése az emberekre kiegyenlíti a társadalmi különbségeket, és egységes kultúrát teremt a közönség passzív, elidegenedett tömege számára. [...] Nincs tömegkultúra, csak rémeket látó és pesszimista tömegkultúra-elméletek vannak...” (John Fiske: *Understanding Popular Culture*. Unwin Hyman, Boston, 1989. 176–177. old.)

16 ■ Lásd George Markus: *The Paradoxical Unity of Culture*.

17 ■ A népszerűsítés újabb ágának tekinthető a tudományos újságírás, amely az új tudományos eredményekről tájékoztatja a nagyközönséget, elsősorban azokról a fejleményekről, melyeknek vélhetően gyakorlati hatásuk lehet az olvasók életére (vagy várhatóan nagy érdeklődést keltenek). Jellemző, hogy az ilyen híreket közvetítő médiumok feltételezett hitelességük szerint maguk is hierarchiába rendeződnek, mégpedig rendszerint fordítva: minél szélesebb olvasóközönséghez szól a médium, annál kevésbé vélik hitelesnek. A szakembereknek szóló lapok, mint a *Nature*, a *Science* vagy a *Lancet* magasabban állnak hitelesség tekintetében (és az érintett tudósok számára fontosabbak az ezekben megjelenő publikációk), mint a tévéműsorok vagy a különkiadások, a napi sajtóban megjelenő riportok és hírek pedig, amelyek biztosan a lehető legszélesebb közönséghez jutnak el, a skála legalján állnak.

érdemi átalakuláson mentek át. Kiszakítva az eredeti kontextusból – melyben értelmezték őket, és amelyben megvolt a társadalmi és kulturális szerepük – tulajdonképpen megváltozik a jelentésük. Ez nemcsak a szépművészeti alkotásokat érinti, melyeket múzeumba – ahogy Benjamin leírja – világi aura vesz körül, vagy visszahelyezik őket szakrális környezetbe, hanem még a *Don Quijote* eredeti szövegének legfontosabb újraírásait is, ahogy azt Borges nagy megjelenítő erővel és szellemesen elénk tárja.

A tulajdonképpeni népi kultúra esetében hasonló muzealizációs folyamat ment végbe, bár ez átfogó hatását tekintve talán kevésbé volt jelentős. Különösen a zenében sajátos kulturális zárvány lett belőle, amely (miközben természetesen ugyanazokat a médiumokat használja, és ugyanolyanok a szervezeti formái, mint amelyek a kortárs kultúrát általában jellemzik) továbbra is szemben áll a tömegkultúrával, de állítólagos romlatlansága, elemi egyszerűsége és közvetlen spontaneitása a magaskultúrától is megkülönbözteti.¹⁰

A múltbeli városi népszerű kultúra esetében a muzealizációra irányuló törekvés viszonylag új keletű és marginális jelenség. De a (tág értelemben vett) népszerű kultúra és a tömegkultúra közti kapcsolat és folytonosság szempontjából általában annak van a legnagyobb jelentősége, hogy az utóbbi sok fontos típusa és műfaja azokból a korábban is létező népszerű formákból eredt, amelyek e folyamat során alapvetően átalakultak.¹¹ Ne felejtjük el például, hogy a korai, még nem történetet elbeszélő vagy legalábbis több epizódból álló film – amelyet Tom Gunning¹² „attraktív mozinak” nevezett – a népszerű városi szórakozás alsó rétegeinek szóló formája volt. (Az Egyesült Államokban közönsége nagyrészt angolul még nem tudó, friss bevándorlókból állt.) Az ilyen filmek gyakran valamilyen varietéműsor részét alkották, és különféle műsorszámok kíséretében vetítették őket. Ezeket persze nem – a korai avantgárd néhány képviselőjének lelkesedése ellenére sem – tekintették művészetnek, jóllehet korabeli fejlődésük az új médium számos technikai, esztétikai és stílári problémáját megoldotta, és ezzel lehetővé tette az elbeszélő film kialakulását és a művészfilm megjelenését.¹³ A jazz, a country és a rockzene története talán ismerősebb példa ugyanerre.

Mint az eddigiekből kiderül, a „tömegkultúra” kifejezést csak azokra a tevékenységekre és objektívációkra vagy végrehajtásokra használom, amelyeknek van megfelelő magaskulturális formájuk, vagyis azokra, amelyeket a „kultúra” szűk értelemben vett, értékterhelt fogalmával kapcsolunk össze. A teljesen kibontakozott modernitásban a kultúrának ez a két formája valami olyasminak a kettőszakadt fele, ami soha nem alkotott szerves egészet, tehetjük hozzá Adornóval.¹⁴ Így a bestseller regények és a popzene, a kasszasiker arató filmek és videoklipek a tömegkultúra körébe tartoznak, a sport vagy a turizmus viszont nem, mivel nincs magaskulturális megfelelőjük.

Ez eléggé hagyományos értelmezése a kifejezés alkalmazási területének. (Itt ugyanis csak a használata érdekel bennünket, nem pedig annak értelmezése és értékelése, amit jelölünk vele.) Az úgynevezett kultúrakutatás viszonylag új keletű tradíciójában persze gyakran sokkal tágabb értelemben, rendszerint a kultúra antropológiai fogalmával mint „sajátos életformával” összefüggésben használják a populáris vagy „népszerű kultúra” kifejezést (a mai világhoz kötik, és mindent ide sorolnak, amit itt „tömegkultúrának” nevezünk). És ezen az alapon elvetik – legalábbis sok képviselőjük elvileg elveti – a „tömegkultúrát” mint ideológiával terhelt fogalmat (és természetesen a kifejezést is).¹⁵ De a kulturális kritika és az empirikus szociológia tradíciójában, valamint az esztétika néhány irányzatában kifejezetten fennmaradt a terminus referenciájának hasonlóan felfogott, tág értelmezése, sőt talán az a gyakoribb, hogy még ma is „természetesnek” fogadják el.

Noha a tömegkultúra itt javasolt értelmezése nem új és nem is különösen vitára ingerlő, mégis komoly kétségek merülhetnek fel, vajon összeegyeztethető-e a magaskultúrának azzal a sajátos fogalmi megragadásával, melyet korábban körvonalaztam.¹⁶ Korábban úgy érveltem, hogy a magaskultúra széles körben elterjedt, hallgatóságos azonosítása a művészettel alapvetően elszegényíti a fogalmat. Emiatt nem sikerül felismerni azt a struktúrát, amely meghatározza és a modernitásban (legalábbis a „klasszikus” modernitásban) befolyásolja társadalmi szerepét. Megpróbáltam bemutatni, hogy a magaskultúra viszonylag stabil és koherens módon, szisztematikusan szerveződik (vagy legalábbis szerveződött két évszázadon át): egyfajta paradox egységet alkot. Ez azt jelenti, hogy két legjelentősebb és egymástól nagymértékben független területe mind felosztását, mind intézményeit tekintve szöges ellentétben áll egymással. A két terület: a művészet és a „kemény” természettudomány, a humántudományokat (és a „puha” társadalomtudományokat) pedig a kettő között elterülő senki földjén találhatjuk.

Ez viszont rögtön fölveti azt a kérdést, hogy következetes-e az itt előadott szemantikai megvilágítás. Nyilvánvaló, hogy mindaz, amit az eddigiekben elmondtunk, kizárólag a művészet területére és a művészet történeti fejlődésére vonatkozik. Ám, ha továbbra is fenntartjuk, hogy a tömegkultúra a teljesen kibontakozott modern társadalmakban a magaskultúra szükséges kiegészítője és ellenpontja, akkor ezen a fogalmi kereten belül elkerülhetetlenül fölvetődik a kérdés: létezik-e a tömegművészet mellett valami olyasmi is, amit tömegtudománynak nevezhetnénk?

Látszólag teljesen magától értetődő, hogy erre a kérdésre a válasz negatív. A „tömegtudomány” fogalma – és tulajdonképpen maga a kifejezés is – abszurdnak tűnik. Az egységes tudományfelfogás mellett persze már megjelenésének pillanatában kialakult egy sajátos műfaj és előadási gyakorlat: a tudomány *népsze-*

rűsítése.¹⁷ De a népszerűsítő művek viszonya az adott tudományterülethez, a kutatás mindenkori állásához – amely objektív formában a legfrissebb kutatói beszámolókból és publikációkból jelenik meg – alapvetően különbözik a tömeg-, illetve a magaskultúrához sorolt művek között fennálló viszonytól, ahogy azt itt bemutattuk. A szigorúan vett tudományos művek és népszerűsítésük között ugyanis semmilyen értelemben és semmilyen tekintetben nem lehetséges *verseny*. Elsősorban mint intézményeknek (talán hozzá lehetne tenni: figyelembe véve, hogy kváziintézményként működnek) más a címzettjük, és teljesen eltérő a funkciójuk. A népszerűsítő művek címzettje, az „érdeklődő” nagyközönség nemcsak ténylegesen képtelen minden lényegbevágó részletében megérteni egy nagyon szakzerű (és tudományos szaknyelvet használó) kutatási közleményt, hanem normatív értelemben is azt feltételezzük róla, hogy nem kompetens megítélni. A tudományos publikáció megítélésére alkalmas, megfelelő címzettek kizárólag a szűkebben vagy tágabban felfogott kutatóközösség tagjai – csak ők hitelesíthetik a publikáció tudományos érvényességét. És ez a kétféle közönség nemcsak különböző, hanem azt is feltételezzük, hogy kognitív értelemben hierarchikus viszony áll fenn közöttük. Bármilyen világosan megírt, lebilincselő és érthető legyen is egy népszerűsítő munka, ha a szakértők mérvadó csoportja elveti, mert egyetért abban, hogy félrevezetően mutatja be a kutatás jelenlegi állását a szóbanforgó szakterületen, akkor nem tekinthető érvényesnek, és ez rendszerint azt is jelenti, hogy hosszú távon elveszíti a hitelét a publikum előtt. A tudósok elismert szakmai tekintélye mintegy fennhatóságot jelent a népszerűsítő munkák fölött. Ugyanílyen tekintélyre természetesen a magas művészet sok képviselője (mindenekelőtt sok műkritikus) is igényt tart, és hajlamos fennhatóságnak képzelni magát a tömegművészeti alkotások fölött – de hiába. És ez megint nem csak ténylegesen van így. A tudomány képviselőinek autoritásgényét az teszi lehetővé és az igazolja, hogy az érvényes tudományos ismeretre vonatkozóan létezik általánosan elfogadott, közös háttérkonszenzus, bármilyen fallibilis és átmeneti legyen is. A művészet területén azonban – legalábbis az akadémikus művészet és az avantgárd közötti radikális szakítás óta – nem létezik ilyen konszenzus az esztétikai érvényességre vonatkozóan. Csak magánjellegű ízlésítéletek vannak.

Ezek megint csak fölöttébb vázlatos, elnagyolt megjegyzések. Hiszen az utóbbi időben éppen a tudományos kutatás élvonalában tapasztaljuk, hogy a konszenzus felbomlik, és a kutatóközösségen belül sokszor uralkodóvá válnak a viták. Különösen a tudományos újságírás hírei esetében fordul elő gyakran, hogy a lejárata és az elutasítást elfogadás és meleg hangú támogatás követi, mégpedig mindkettő a tudományos szakértők részéről. Gyakran vádolják azzal az „érvényes kéziratra” vadászó újságírókat, hogy túldramatizálják a tudományos közösségen belüli nézeteltéréseket, felfújják a marginális ügyeket, és mivel

nekik nincs elég szaktudásuk ahhoz, hogy megítéljék a vita tárgyát, eltorzítják, amit be kellene mutatniuk: a szakértők többségének álláspontját. Ezért a mai társadalmakban a tudomány némileg paradox módon viszonyul a saját népszerűsítéséhez. Minden tudós helyesli a nagyközönség „tudományos műveltségének” növelésére irányuló kísérleteket, melegen támogatja, hogy mindenkivel próbálják megértetni a tudomány óriási jelentőségét és azt, hogy mindenki számára, aki a demokratikus társadalom felnőtt tagjaként képes befolyásolni a jól tájékozott politikai döntéshozatalt, életbevágóan fontos, hogy a közösség támogassa a kutatást. De akik a demokráciára hivatkoznak, csendben tudomásul veszik a „többség zsarnokságát” a szaktudás birtokában lévők részéről. Ez a többség persze – ahogy a korunk „tudományháborúiban” részt vevő felek egyike rögtön emlékeztet bennünket – egy hihetetlenül apró kisebbség többsége, amely megkérdőjelezhetetlen autoritásra tart igényt olyan kérdésekben, melyek következményei mindnyájunk számára létfontosságúak. Tagjai tulajdonképpen azt próbálják „megakadályozni, hogy az emberek, akiknek életét befolyásolja a tudomány, de nem »csinálnak« tudományt, bármit is mondhasanak róla”, állítja az antropológus George Levin.¹⁸ Am ne felejtjük el, hogy az ilyen kritika jelentőségét és jogosultságát megint csak a tudomány tekintélyére erősíti meg, csak ezúttal más tudományágaké, az úgynevezett „puha” diszciplínáké: a szociológiáé, az antropológiáé és a kultúrtörténeté, gyakran pedig mindháromé együtt az interdiszciplináris „tudománytan” keretében. Most e diszciplínák képviselői állítják, hogy ők jobban értik a tudományt, mint azok, akik csupán művelik vagy „csinálják”. Nagyon úgy fest, hogy a folytonos hivatkozás a tudomány tekintélyére ma egyre inkább aláássa ezt a tekintélyt.

Itt azonban pusztán jelezzük ezeket a bonyodalmatokat. Bennünket most a tudománynak a tömegkultúrához fűződő állítólagos kapcsolata érdekel. Márpedig amíg a tudomány bemutatását a nem szakmabeli közönségnek azonosítjuk népszerűsítésének különféle formáival, addig úgy tűnik, mintha egyáltalán nem is létezne ilyen kapcsolat. A tömegkultúrának nincs olyan része, amely rendszeres kapcsolatban állna a tudománnyal, hiszen a tudomány népszerűsítése nem a tömegkultúra egyik formája. Ez elfogadhatónak látszik, de szerintem csak azért, mert hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy a tudomány a maga valójában a „legkeményebb” diszciplínákban – a matematikában és a tág értelemben vett fizikában – ölt testet, és ezekre nagyjából illik az értelmezés. Persze még itt is találkozunk népszerű, áltudományos megnyilvánulásokkal (az egyes újságok állandó asztrológiai rovatától Velikovsky „kozmológiai” elméleteiig vagy az ufókról szóló „hiteles” beszámolóig), de ezeknek kulturális szempontból alig van jelentőségük.

18 ■ Idézi T. F. Gieryn: *Cultural Boundaries of Science*. Chicago University Press, Chicago, 1999. 345. old.

A helyzet azonban egészen más, ha a vizsgálódásnak mindazt a sokféle formáját és területét is figyelembe vesszük, amely ma kulturális szempontból (joggal) „tudománynak” minősül, és kétségtelenül annak is tekintik. Az új helyzetre már a biológiában is van példa. Talán az élet „poptudományának” (nevezük így, hogy világosan megkülönböztessük a tudományos népszerűsítéstől) változatai megnyilvánulásaira (és ezek mögöttes motívumaira) érdemes itt úgy utalni, mint a mai tömegkultúra egyik összetevőjére.

Először is van egy csomó publikáció (kisgyermek számára készült és a Földön valaha élt óriási lényeket ábrázoló képeskönyvektől a természet csodáit bemutató, fényes papírra nyomott fotóalbumokig), sok természetfilm és a vadon életéről szóló tévéműsor, amely a természetrajzhoz kapcsolódik. Az utóbbi egykor a biológiai kutatás domináns ága volt, ma viszont elég alárendelt és marginális a szerepe, de még mindig van létjogosultsága (például a rendszertani kutatásban). Az ilyen munkák tartalmazhatnak ugyan némi tudományos információt, és minden bizonnyal felhasználnák múltbeli tudományos felfedezéseket, de (ellentétben az igazi népszerűsítéssel) érdektelenek a kortárs tudományos gyakorlat számára, és biztosan nem érdemes figyelmet szentelni nekik, vagy értékelni őket a tudomány álláspontjáról. Felkelthetik a kíváncsiságot, még ma is segíthetik az amatőr kutatás néhány marginális formáját, és általában is hozzájárulhatnak a tudomány presztízséhez, hogy feltárják mindezt a csodát – de ezek a munkák elsősorban szórakoztatnak, illetve esztétikai célokat szolgálnak. Az a szándékuk, hogy ráébredjék a nagyközönséget – egy meghatározatlan sokaságot – a természet szépségeire és furcsaságaira, vagy (érzelgős elbeszélések révén) éppenséggel arra, mi az, ami bennünk, emberekben és az élet egészen különös formáiban közös.

Van azonban egy másik nagy csoportja az élet „poptudományához” sorolható kulturális jelenségeknek, amely kulturális szempontból sokkal fontosabb és szimptomatikusabb. Ezek a jelenségek a mai nyugati társadalmakat megosztó mély ideológiai szakadékokhoz és vitákhoz kapcsolódnak, illetve ideológiai indítékuk van. Ilyen a kreacionizmus és az evolúciós elmélet összecsapása. Vannak intellektuálisan átgondolt kreacionista publikációk, amelyekre érdemes figyelni, és érdemes vitatkozni velük. De a legtöbbjük nem ilyen. Ezek a publikációk kifejezetten egy speciális, de ugyanakkor (legalábbis az Egyesült Államokban) széles közönséghez szólnak: a „hívőkhoz”, tartózkodóhoz. Nem tudományellenesek, retorikájukban tulajdonképpen rendszerint védelmükbe veszik a tudományt az olyan értéktelen „elméletekkel” szemben, amelyeknek nincs létjogosultságuk. De azoknak szánják őket, akik már tudják, mit higgyenek, s csupán hitüket kívánják nagyon határozottan megerősíteni – mégpedig gyakran homályos érvekkel és kritikájuk tárgyának rosszindulatú, félrevezető bemutatásával. Akárhogyan van is, akár átgondoltak a kreacionista

publikációk, rádióműsorok stb., akár nem, az biztos, hogy nem tekinthetők a tudományos népszerűsítés formáinak, noha az is biztos, hogy tudományos témákhoz kapcsolódnak, és olykor nagyon is népszerűek.

Bonyolultabb a helyzet az olyan munkákkal, amelyek elsősorban nem az élethez kapcsolódó általános tudományos elméletek jellegével és érvényességével foglalkoznak (rendszerint érvényesnek tekintik őket), hanem tényleges vagy lehetséges gyakorlati alkalmazásuk esetében felmerülő etikai, társadalmi és politikai dilemmákkal, valamint azzal, hogy alkalmazásuknak milyen pozitív hatása vagy kockázata lehet a jelenlegi és a jövőendő nemzedékek életére nézve. A fő témák itt az ökológiai változások és a környezetvédelem, illetve a génmanipulációs eljárások alkalmazása. A tudományos közösség – részben e problémák gyakorlati súlya, részben pedig a tudományosan nehezen felbecsülhető, nem mérhető kockázatok miatt – gyakran megosztott, és többnyire azt látjuk, hogy a többség rövid távon nem is tud világos konszenzust kialakítani. De ezek természetesen nem pusztán tudományon belüli kérdések.

A felsorolt témáknak szentelt munkák némelyike önálló, új kutatás eredménye és nyilvánvaló a tudományos jelentősége, még akkor is, ha viták folynak róla (ami, mivel a tudomány fallibilis, az új megállapítások esetében elég gyakori). Más munkák, noha végső soron nem pártatlanok, állást foglalnak a megosztott tudományos közösség méltányosan és érthetően bemutatott álláspontjainak valamelyike mellett, még mindig kellő mértékben eleget tesznek a tájékozott népszerűsítés kritériumainak. A nyilvánosság figyelmére (gyakran sikeresen) igényt formáló munkák közül sok viszont nem éri el ezt a szintet. El kell ismerni, hogy az ilyen munkák és programok általában igazán nehéz helyzetben vannak. Törekvésük elfogadható: olyan ügyekben akarják mozgósítani és politikai cselekvésre feljogosítani a nyilvánosságot, amelyek mindnyájunk életét befolyásolhatják. A nyilvánosság tudományos műveltsége azonban általában alacsony szintű, és az is elmondható róla, hogy kifejezetten nem érdeklődik az aprólékos, részletekbe menő tudományos fejtegetés. Így aztán nem csoda, hogy számos publikáció – mégpedig az árok mindkét oldalán – tulajdonképpen elég nehéz tudományos retorikával ötvözve tárlja azt, ami a lényegében nem más, mint reményeink felkeltésének és félelmeink kezelésének kísérlete.

Gyorsan megtalálni, ami reményt kelthet, és minél hamarabb eloszlatni a félelmeket (vagy kielégíteni a kíváncsiságunkat az iránt, ami szokatlan és izgalmas) – ez jellemzi a jelenleg domináns „poptudományok” legnagyobb részét. Ezek többségükben nem a biológiához, hanem azokhoz a „puha” tudományokhoz kapcsolódnak, melyek tárgya az *emberi* élet (az egyén vagy a közösség élete): az orvostudományhoz, a pszichológiához, a szociológiához, a közgazdaságtanhoz, a történelemhez vagy a filozófiához. Az ilyen munkák

hosszú sorából kiemelkednek az öngondoskodással és az önálló boldogulással foglalkozó publikációk és műsorok, a „hogyan” könyvek vagy füzetek, amelyek gyakran előkelő helyen szerepelnek a nem szépirodalmi bestsellerek heti listáján az újságokban. Hogyan legyünk gazdagok vagy népszerűek, hogyan maradhatunk örökre egészségesek, fiatalok vagy szépek, hogyan oldjuk meg lelki problémáinkat, hogyan alakítsuk párkapcsolatunkat, hogyan éljünk teljes életet, ha megértjük a boldogság igaz természetét stb., stb. – ki az, akit egyáltalán nem érdekel a válasz ezekre a kérdésekre? Az ilyen munkák megbízható és könnyen alkalmazható módszert kínálnak arra, hogyan húzhatunk hasznot a tudományból, hogyan fordíthatjuk a saját személyes előnyünkre valamelyik tudomány (állítólag) legutóbbi belátását – mégpedig anélkül, hogy akár az illető tudomány alapfogalmainak megértésével kellene bajlódnunk. Ahogy képesek vagyunk felgyújtani a villanyt a szobánkban anélkül, hogy bármit tudnánk az elektromosság természetéről és törvényeiről, karbantarthatjuk az egészségünket és jó formában lehetünk anélkül, hogy bármit tudnánk a humán biokémiáról, illetve elég, ha jól megértjük a piac működését, és rövid idő alatt nagy vagyont halmozhatunk fel anélkül, hogy a modern közgazdaságtan áttekinthetetlen matematikai nyelvvel háborgatnánk magunkat. Elég, ha a szerző tudja mindezt – mi csak kövessük egyszerű tanácsait. Már a munkák hangneme is szavatolja a szerző tudományos megbízhatóságát, és természetesen állandó tényezőként szerepel a hivatkozás a módszerrel végzett sikeres kísérletek során szerzett jó „tapasztalatokra”, melyeket megfelelő személyek tanúvallomása támaszt alá. Mindez egyetlen célt szolgál: bizonyosságot nyújt – azt, amit a tudomány nyomtatékosan nem tesz és nem is igényel. Az ilyen publikációk és műsorok persze egyszerűen érdektelenek a tudomány művelői számára, akik nem is szentelnek nekik figyelmet (kivéve, ha kötelesek figyelmeztetni a közönséget, mert olyasmit ajánlanak, ami egyenesen ártalmas). Tulajdonképpen ezek az utolsó, groteszk csökevényei – reklámba burkolt maradványai – a felvilágosodás nagyszerű tervének, mely szerint a tudománynak oktatnia kell és hasznosíthatónak kell lennie, és ebben az értelemben mindnyájunk birtokává kell válnia. Mozgósítják a tudomány tekintélyét – de pusztán a tekintélyét, a tartalma nélkül.

Ennek a tekintélynek a sebezhetősége azonban már önmagában az ilyen publikációk sajátos csoportjának kialakulásához vezetett. Ezek egyenest szembeszállnak az intézmény tekintélyével, amely szerintük elragadja tőlünk az ellenőrzést a saját életünk fölött, mégpedig olyan kérdésekben, amelyekre nálunk jobban senki nem tudhatja a választ – ha hallgatunk a „természet szavára”, arra az ősrégi bölcsességre, melyet a népszokások és a népi hiedelmek őriznek és közvetítenek. Az ilyen munkák – a természetes ételeket, a holisztikus medicinát és a hit erejével történő gyógyítást, illetve különféle szokásokat és a „new age” beköszöntéről szóló elképzeléseket hirdető írások és

műsorok – számunkra is felfogható ismereteket kínálnak, amelyekhez nincs szükség bonyolult felszerelésre, és nem követelnek speciális tréninget és szaktudást sem, mégis lehetővé teszik, hogy törődjünk magunkkal, és a saját erőnkől megőrizzük (fizikai, illetve mentális) egészségünket. Képesé tesz bennünket erre – egyben szavatolja a sikert – az eljárások ismerete és alkalmazása, feltéve, hogy valóban fegyelmeztetett követjük, amit, ha jól megértettük, az immár teljesen a birtokunkban lévő tudás diktál. Ezeknek az intézményellenes „alternatív tudományoknak” azonban végső soron ugyanaz az előfeltevése, ami az orvostudományokat és a gyógyító célú terápiákat is lehetővé teszi: egy olyan tárgyiasító beállítottság, amely tudatosan uralható, alakítható és irányítható tárgynak tekinti a testet, illetve az érzelmi életet. Hangsúlyozott „tradicionalizmusuk” ellenére ezek voltaképpen modern jelenségek.¹⁹

Csupán azért tértem ki erre ilyen hosszadalmasan, hogy alátámasszam: elméleti szempontból a teljes referenciatartományban jó lelkiismerettel használhatjuk a „tömegkultúra” kifejezést. Nemcsak tömegművészet létezik, hanem „poptudomány” is; az utóbbi is a tömegkultúra egyik területe és alkotórésze, melynek természetesen nem elhanyagolható kulturális befolyása és gazdasági jelentősége is van. A következőkben azonban kizárólag a művészet területére fogom korlátozni a tömegkultúra tárgyalását – ahogy eddig is szinte mindig –, és csak az írás legvégén fogok visszatérni a tudományos tömegkultúrához kapcsolódó kérdésekre.

Itt azonban felmerül egy másik „szemantikai” probléma. Megint az a kérdés, vajon tényleg lehet-e mindenütt „tömegművészetről” beszélni azon a területen, amely a „művészet” tartozik, ahogy mi értjük ezt a kifejezést. Az irodalom, a zene vagy a film esetében biztosan vannak olyan jelenségek, amelyek a tömegművészetbe sorolhatók, de vajon létezik-e ilyesmi az (allográf művészetekkel szembeállított)

19 ■ Ezt meggyőzően mutatja be Joseph R. Gusfield cikke az egészséges táplálkozást hirdető, XIX–XX. századi amerikai mozgalmak történetéről (lásd *Nature's Body and the Metaphors of Food*. In: Michèle Lamont – Marcel Fournier (eds.): *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality*. Chicago University Press, Chicago, 1992.) A párhuzamos franciaországi fejleményekről lásd George Vigarello: *De la „médecine du peuple” aux magazines de santé*. *Esprit*, 2002. 3–4. szám, 223–229. old.

20 ■ A megkülönböztetés jelentését lásd Nelson Goodman: *Languages of Art*. Bobbs-Merrill, New York, 1968., különösen 3. fej. és Gérard Genette: *The Work of Art: Immanence and Transcendence*. Cornell University Press, Ithaca NY – London, 1997., 1–3. fej.

21 ■ Vesd össze ezzel például Clement Greenberg és Hermann Broch klasszikus tanulmányait (az utóbbiban van a híres megállapítás: „a giccs az ördögi alkotórész a művészet értékrendjében”), mindkettő megtalálható: Gillo Dorfles: *Kitsch: The World of Bad Taste*. Bell Publishing Company, New York, 1968. Lásd még az egykori szimpóziumot a giccsről (*Salmagundi*, 1990. 85–86. szám) és Sam Binkley cikkét, amely amellett érvel, hogy a giccsnek érvényességet kölcsönöz „egyedülálló esztétikai érzékenysége”, mely lényegében ellensúlyt jelent a modern világ teremtette ontológiai bizonytalansággal szemben (lásd *Kitsch as a Repetitive System*. *Journal of Material Culture*, 15 (2000), 2. szám).

autográf művészetekben,²⁰ különösen a festészetben, vagy talán általánosabban: a klasszikus vizuális művészetek alkotásai esetében? A „tömegfestészet” megint csak elég furcsa elképzelésnek látszik – ezen a területen tulajdonképpen csak *giccs* van.

A múlt század harmincas és hatvanas éve között eltelt időszakban az esztétikai elméletek hangsúlyosan foglalkoztak a giccs fogalmával, de később a téma kiszorult a fősodorból. Akkoriban úgy tűnhetett, hogy lényegében a tömeg- (vagy népszerű) művészet fogalma került a helyére. Ez azonban mintha félreértés volna. Sok olyasmi tartozik a „giccs” fogalma alá, amit ugyan tömegesen állítanak elő, de egyáltalán nem tekinthető „tömegművészetnek”, például az olyan egyszerű használati tárgyak, melyeket nem a funkciójukkal összhangban álló díszítéssel tettek „esztétikussá”, hanem kiegészítették vagy összekapcsolták őket valamivel, amit „szépnek” gondoltak – mondjuk egy Ingres modorában ábrázolt meztelen nőalakot formázó asztali lámpa. Legalábbis nem olyasmire szoktunk gondolni, amikor tömegművészetről beszélünk, mint – teszem azt – klasszikus szobrok gipszmásolata magánházak kertjében. Noha olykor giccsesnek mondunk például egy népszerű filmet – különösen, ha valamilyen súlyos témáról szól, de csakis elemi érzelmek felkeltésére bizonyítottan alkalmas sematikus eszközöket használ –, a legtöbb nem-művészfilmet (vagy popzeneszámot stb.) nem lehet így jellemezni. A giccs és a tömegművészet teljesen különböző fogalmak, még akkor is, ha van néhány példa, amelyre mindkettő ráillik.

Olyan széles körű egyetértés van abban, hogy mit értünk „giccsen”, ami esztétikai ügyekben elég szokatlan. Furcsa módon ebben még azok is egyetértenek egymással, akik egyébként kiátkozzák a giccsset a művészetből, illetve akik – ők kevesen vannak – olyasminek tekintik, ami esztétikailag indokolt, és megvan a saját értéke.²¹ E konszenzusnak megfelelően giccsről két ismertetőjegy együttes jelenléte esetén beszélünk.

1. A giccs *utánzó*: megpróbál olyan esztétikai élményt nyújtani – vagy inkább úgy tesz, mintha olyan élményt nyújtana –, mint egy valódi műalkotás. Ezt azzal éri el, hogy a magas művészet legismertebb, mindenki számára érthető mintapéldáinak legmegszokottabb, közös ábrázolási és stilisztikai konvencióit alkalmazza. (Mindenekelőtt a magas művészet jól bevált, konzervatív kánonjától való hangsúlyos, nyomatékos függése különbözteti meg a tömegművészetétől.)

2. Azért jár el így, mert kiszámítottan sablonos *érzelmi hatásra*, olyan reflektálatlan, elemi érzelmek kiváltására törekszik (ezek közé tartozik a szép élvezete), melyeket lényegében a *tárgy*, az ábrázolás vagy az élő előadás témája idéz elő.

Itt azonban nem a giccs és a tömegművészeti alkotások közti viszony általános problémáival foglalkozunk. Most az érdekel bennünket, nem lehet-e magát a „tömegművészet” fogalmát mint átgondolatlan túlalánosítást bírálni? Lehetne ugyanis úgy érvelni,

hogy a művészetnek nem minden fajtája és műfaja válhat „tömeg-” művészetté: ez különösen a vizuális művészet csúcsteljesítményei – festmények és faragott szobrok – esetében nem lehetséges, mégpedig elvileg nem, mert ezek autográf jellegűek. Itt csak giccs van.

Első látásra az érvelés megalapozott (mármint ha eltekintünk néhány apróságtól, amely fenntartásokhoz és bonyodalmakhoz vezethet). Fedetlen mellű cigánylányt vagy nagyon helyes, gyapjúgombolyaggal játszó, selymes szőrű kiscicát ábrázoló festmény már több száz példányban és változatban előállítottak. Ezek azonban nem szigorúan azonosak, nem valamilyen sokszorosító eljárással készültek, és a tulajdonos számára, aki a képet felakasztja a falra – sőt, még az alkalmi látogató számára is, aki megszemléli –, egyedülálló tárgyak, amelyek a maguk nemében lehetnek jók vagy rosszak. Ontológiai értelemben szinguláris tárgyak, hiszen egy egyén manuális tevékenységének eredményeként született autográf művek, még ha ez a szingularitás nem kölcsönöz is nekik olyan esztétikai értéket, amelyet a vizuális művészet alkotásaihoz társítunk, azaz nem teszi autentikussá és eredetivé őket. Az ilyesmi nem más, mint közönséges giccs.

A dolgok azonban már akkor kissé bonyolultabbá válnak, ha eltávolodunk az autentikus műalkotás – itt az esztétikai tapasztalat egyedülálló és nem felcserélhető tárgyának tekintett egyszerű festmény – esztétikai absztrakciójától, és azon gondolkodunk, hogy a művészetszerető mai befogadó hogyan érheti el és ténylegesen hogyan éri el az ilyen tárgyakat. Sok közülük természetesen mindenki számára hozzáférhető: ki vannak állítva a múzeumokban. De mit jelent ez a gyakorlatban? Mondjuk, lelkes csodálója vagyok Vermeernek, és most heves vágyat érzek, hogy felidézsem festménye, a *Delft látképe* kiváltotta esztétikai élményt. (Éppen az imént olvastam a Bergotte haláláról szóló epizódot Proustnál, és tényleg úgy érzem, muszáj újra látnom a képet.) Kevesen vannak, akik ilyen esetben megengedhetik maguknak, hogy felpatanjának egy gépre, Hágába repüljenek, és elmenjenek a Mauritshuis múzeumba. Ilyenkor rendszerint egy reprodukciót nézünk meg valamilyen könyvben, fényképen vagy diavetítőn. Elvben a reprodukció – technikailag akármilyen jó kivitelű – kétségkívül nagyon inadekvát pótlék az eredeti megtekintéséhez képest. Ugyanakkor szükséges és jogos (természetesen tömegesen előállított) helyettesítője az eredetinek. Lehet, hogy nem gondolunk rá, de sokan és sokszor pontosan így találkozunk újra az emlékezetes festményekkel, sőt a vizuális művészetek egyszerű műalkotásai között általában nagyon sok olyan is van, amelyet kizárólag így ismerünk. Az ilyen „tömegesen előállított”, gépies reprodukciók részei a tárgyak azon rendszerének, melynek intézményes keretén belül a vizuális művészet alkotásai elérhetők a mai befogadó számára.

De van egy másik „változata” az ilyen reprodukcióknak: a hamutartóról vagy egy szoba faláról, aranyozott keretből titokzatosan rám mosolygó *Mona Lisa*.

Az ilyen reprodukció, legyen bár technikailag ugyanolyan jó kivitelű, mint bármelyik másik, mégis giccs. Azért van ott, hogy „széppé tegyen” valamit – hogy közvetetlen esztétikai reakciót váltson ki már pusztán azzal, hogy ráismerünk.²² És a mai befogadó számára a *Mona Lisa* az alábbiak mindegyike: a Louvre-ban megcsodált páratlan festmény, a reneszánsz művészet jelképe és azé a titokzatos szépsége, akit mindig megtalálunk a művészettörténeti könyvekben, ezért aztán a modern képrombolásnak is kedvenc tárgya („hol a helyes kis bajusza?”), s ugyanakkor giccs is, amely a szentimentális üdvözlőlápotól a mellékhelyiségben elhelyezett kéztörölőig ezernyi, tömegesen előállított formában mindenütt jelen van kulturális tájainkon. Egyes műalkotások autográf jellege mint ontológiai ismertetőjegy lényegesen befolyásolja hozzájuk fűződő esztétikai viszonyunkat (ide tartozik, hogy hamisítani, másolni stb. lehet őket), de nem határozza meg, milyen területen és milyen jellegű kulturális szerepük van, illetve hogyan lehet felhasználni őket.

Ez utóbbi különösen fontos, ha kételkedünk abban, hogy a vizuális művészetek esetében lehetséges tömegkultúra. Vizuális művészetekhez tartozó ábrázolásokkal ugyanis biztosan nem a megfelelő szépművészeti alkotások reprodukcióinak formájában találkozunk a leggyakrabban. A giccsként működő tárgyakon kívül is van, mégpedig a szó szoros értelmében vett tömegkultúrája a vizuális művészetnek, csak hogy ez a tradicionális esztétika nézőpontjáról olyan alárendelt, „minor” műfajokhoz és formákhoz kapcsolódik, mint a grafikai művekről készült különféle nyomatok (rézkarcok, metszetek, könyvnyomatok), majd később a művészi fotók. Ezek pedig különösen fontos szerepet játszottak magának a tömegkultúrának a történeti kialakulásában.

A nyomtatás technikai fejlődése nyomán az 1830-as évektől egyre szaporodtak, szinte burjánzásnak indultak az ilyen képalkotási eljárások, szakadatlanul tárgult a „hétköznapi emberek” – egy társadalmi összetételét és földrajzi elhelyezkedését tekintve nagyon vegyes publikum – számára elérhető képi világ. Patricia Anderson az Angliában végbement változás korai szakaszait tárgyaló monográfiájában úgy jellemzi a folyamatot, mint „egy új tömegkultúra korai felbukkanását [...] az átalakult és széles körben elterjedt népszerű kultúra kellős közepén”.²³ Ezt a legszemléletesebben talán a hirdetések változásával lehet illusztrálni. A XIX. század harmincas éveinek végéig a nyomtatott hirdetések – általában újdonságokat, gyógyászati és kozmetikai termékeket hirdető, bekeretezett reklámok – szövegesek voltak, hasonlóítottak a mai „apróhirdetésekre”. Képes hirdetések csak a negyvenes évektől kezdve jelentek meg rendszeresen, elsősorban a képes újságokban, de a képek többnyire a termék végletekig leegyszerűsített, kicsi, fekete-fehér rajzra korlátozódtak. Nagyméretű, színes reklámok csak a könyvnyomatokkal jelentek meg, és először csak plakátokon. A XIX. század hetvenes éveinek „nagy depressziója” utáni időkben kaptak először helyet – a

szervesítősegek erős tiltakozása ellenére – ilyen, nem-egyszer egész oldalas képes reklámok a napilapokban. A nyomtatott hirdetések azonban már a XX. század első éveiben magukra öltötték ma ismert formájukat.²⁴

A tömegesen előállított képi ábrázolások táguló világa hamar megteremtette a maga sajátos publikációs formáját, melynek utódai ma is fontos területét jelentik tömegkultúránknak: a heti családi magazint, a képekkel illusztrált és kisebb írásokat közlő hetilapot. Ez vegyesen tartalmaz szelíd és szórakoztató híreket/információkat és feltűnést keltő történeteket vagy fel-emelő novellákat (néha egymást követő számokban, részletekben megjelenő regényt), mégpedig nyomtatott képekkel kísérvé. A „vizuális fordulathoz” vagy „a látvány társadalmához” kapcsolódó különféle és különböző mértékben radikális elméletek fényében érdemes hangsúlyozni, hogy (Lucien Febvre általános kifejezésével) a percepció vizuálissá tételében végbement „forradalmat” – legalábbis korai szakaszaiban – rendszerint az írott szöveg és a kép szoros szimbiózisa jellemezte. Ennek egyik megnyilvánulása a különféle irodalmi művek gyakori illusztrált kiadása a XIX. század végén, ami ma meglehetősen ritka. Itt elsősorban persze nem Doréra vagy Beardsley-re kell gondolnunk. Igazából minél olcsóbb volt a kiadvány, annál fontosabb szerepet játszott általában már maga az tény, hogy vannak benne illusztrációk. (Akkoriban még az ilyen kiadványok közé tartoztak a rövidített, megcsonkított Dickens-kalózkodások is.) Talán azt lehetne mondani, hogy ebben a korai szakaszban azért szaporodtak el a képek, mert komoly segítséget nyújtottak az írni-olvasni tudást csak nemrégiben elsajátító, magában olvasni még alig tudó, egyszerű közönségnek a szavakkal leírtak elképzelésében.²⁵

A népszerű kultúra átalakulása tömegkultúrává összekapcsolódott a vizuális megjelenítés új közvetítő eszközeinek, elsősorban a filmnek, majd később a televízióknak rendkívül széles körű elterjedésével és lehetőségeinek kiaknázásával. Egyúttal azonban a grafikus (vagy fotografikus) alapú nyomtatott képalkotás továbbfejlődését és kiterjedt használatát is jelentette. Ez nemcsak azt hozta magával, hogy városi környezetünkben az ilyen képek elkerülhetetlenül jelen vannak a hirdetéssel burkolt felületeken, hanem ugyanakkor a tömegkultúra új, fontos és sui generis műfajának, a

22 ■ Ezért nem elég csupán esztétikailag meghatározni a giccs-et. Lehet, hogy két azonos reprodukció közül – attól függően, hogy milyen kontextusban találkozunk velük, és mire szánják őket – az egyik giccs, a másik pedig nem.

23 ■ Patricia Anderson: *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790–1860*. Clarendon Press, Oxford, 1991.

24 ■ A fentiek az angliai fejlődést írják le. A folyamatról Patricia Anderson könyvében kívül lásd Raymond Williams klasszikus tanulmányát: *Advertising: the Magic System*. In: Raymond Williams: *Problems of Materialism and Culture*. Verso, London, 1980.

25 ■ Talán ennek utolsó maradványát láthatjuk a korai amerikai papírkötésű kiadványok – többnyire izgalmas krimik, de olykor Faulkner, Caldwell és Dreiser egyik-másik regénye – esetében is a rikító borítóban, amely ekkor már teljesen üzleti megfontolást követett.

képregénynek a kialakulásához vezetett. A képregényeket eredetileg meglehetősen korlátozott közönségnek, serdülőknak szánták. De a McCarthy-korszak erkölcsi keresztes hadjárata miatt bekövetkezett meredek hanyatlás után a késői hatvanas és a hetvenes évek ellenkulturális mozgalmi idején feléledtek, és ekkor már sokkal szélesebb közönségnek szánták őket, és sokkal többeket vonzottak. Ma (az erre megfelelően szakosodott formáinak) nemcsak felnőtt olvasóközönsége és jól szervezett rajongótábora van, különlegességeket, a rajongók által készített amatőr magazinokat áruló boltokkal és szabályos szövetségekkel. Sokkal fontosabb, hogy talán a képregény lett a leghatékonyabb megtestesítője annak a hamis mítosznak, hogy a tömegkultúrában korlátlan lehetőségek vannak. Ebben a minőségében látszólag kimeríthetetlen anyagot szolgáltat a tömegkultúra és a kultúripár más médiumai és műfajai számára, a filmekről és a tévésorozatoktól a trikókig és videojátékokig. A képregénynek ez a teljesítménye különösen jól illusztrálja, hogy a tömegkultúra hatása a világ minden pontjára elér, ugyanakkor félreismerhetetlenül megőrzi a nemzeti eredetére jellemző vonásokat: Batmannel és Supermannel a világon bárhol találkozhatunk, de mindketten eltéveszthetetlenül amerikaiak, pontosan úgy, ahogy Godzilla Japán, Asterix pedig Franciaország.

Igy a tömegkultúra mint a magaskultúra ellenpárja a teljesen kibontakozott modernitásban – az összes lehetséges fogalmi és szemantikai aggály ellenére – koherens elképzelés, világosan különbözik és elválik ellentététől, és (elvben) jól körülhatárolt referenciatartománya van. A kettő együtt összefüggő egészet alkot, mely meghatározza korunk kultúrájának jelenségét. Hozzátehetjük azt is, hogy e kettősség realitás; a tagadása ma rosszhiszeműséget, intellektuális tisztességtelenséget jelent. Mindenki tudja, hova menjen, ha művészfilmet, illetve ha hollywoodi játékfilmet akar látni, ha „komoly” zenét, illetve ha rockkoncertet akar hallgatni, és azt is tudja, melyik CD-t árusító üzletet vagy könyvesboltot keresse fel az egyik, illetve a másik esetben. Ez nem kifinomult kultúra vagy műveltség kérdése, hanem minden közönséges városi ember elemi ismereteinek része.

De egy olyan rendkívül bonyolult jelenség esetén, mint a modern kultúra, arra is szükség van, hogy a kategorikus kijelentéseket – anélkül hogy tagadnánk a jogosságukat és a megvilágító jellegüket – „gyengítsük”, adjunk számot a „kivételekről” és az esetleges újabb fejleményről is.

Először is számolnunk kell azzal, hogy sok átlagos ízlést kielégítő és (újabbban) a szándékosan mindkét oldalnak szánt, „bilaterális”, kettős kódolású mű létezik, amely köztes helyet foglal el ebben a dichotómiában. Ezeket a műveket néhány befogadó habozás nélkül elfogadja magas művészeti alkotásnak, míg mások ugyanolyan magabiztosan tömegművé-

szeti alkotásnak tekintik, és ennek megfelelően más képp – a korábban jelzett ellentétes elvárások szerint – fogják értékelni is őket. (Azután pedig személyes ízlésüktől függően elfogadhatónak fogják tartani őket, vagy sem.) És van még néhány köztes műfaj, mint az életrajz vagy az útikönyv, amely szürke zónát jelent, bizonytalan („felső” és „alsó”) határokkal.

Néhány esetben csaknem „folyamatos az átmenet” a magaskulturális szerepre igényt formáló művektől a tömegkulturális „szemétiig”. A legjobb példa erre a science-fiction, ha nem műfajként, hanem narratív eszközként fogjuk fel.

Minden bizonnyal vannak művek, amelyek a fenti értelemben ebbe a kategóriába tartoznak, és amelyeknek komoly magaskulturális értékük és jelentőségük van. Elég, ha Huxley *Szép új világára*, Orwell 1984-ére vagy Zamjatyin *Mijére utalunk*. Vannak ilyen filmek is, például Fritz Lang *Metroplisa* vagy Kubrick 2001: *Urodüsszeiája*. Vannak azután ide sorolható, köztes művek, mint Lem *Solaris* vagy Ursula K. Le Guin *A sötétség balkeze* című regénye, illetve az olyan filmek, mint a *Szárnyas fejvadász* vagy a *Solaris*. (Némileg elszomorító, hogy bizonyos művek, melyeket a maguk idején joggal a magaskultúrához tartozónak és értékesnek tekintettek – mint H. G. Wells *Asz időgépe* vagy Jules Verne regényei –, időközben lesüllyedtek ebbe a kategóriába.) És végül vannak hasonló tömegkulturális termékek: kiborg-regények, és főleg filmek (*Csillagok háborúja*, *Terminátor* stb.), melyek fő vonzerejét a félelemkeltés, a cselszövés váratlan fordulatjai és azok a különleges effektusok jelentik, amelyekkel ezt közel hozzák a nézőhöz. Gyakran követnek jól ismert műfajokat – westerneket, rémdrámákat stb. –, csupán áthelyezik őket a jövőbe.

A művészet esetében tehát (értékterhelt) kultúra-felfogásunk tulajdonképpen éles dichotóm felosztást erőltet rá arra, ami igazából világos határok nélküli, folyamatos sokféleség. Ez pedig nem különösebben új jelenség: mindig ez volt a helyzet azóta, hogy (premodern formájában mint előkelő versus népszerű kultúra) ez a dichotóm elképzelés egyáltalán megjelent. Utalhatunk itt a két Dumas-ra, Scribe-re vagy Remarque-ra az irodalomban, illetve Johann Strauss-ra, Offenbachra vagy Lehár-ra a zenében. (Természetesen a személyes ízléstől függ, hogy hol húzzuk meg a határt.) A korai időkben, legalábbis a XIX. század második feléig, a határok tulajdonképpen még elmosódottabbak voltak, mint ma. Míg a kritika és a publicisztika erősen hangsúlyozta a kettősséget – lényegében a művek hovatartozásának tisztázása volt a célja a német *Lesedebatté*nak –, intézményesen nem váltak el egymástól élesen a magas és tömegművészeti alkotások.

Van még egy további bonyodalom a magas- és tömegkultúra közti dichotóm felosztás jelentését és empirikus alkalmazhatóságát illetően. Erre a legjobb példa megint az irodalomban található. A legnagyobb hatású és legfontosabb nemzeti kultúrák körében évről évre rendszeresen jelennek meg olyan

regények, amelyek – (a verzátus befogadó számára világosan fölismerhető) szerzői szándék és igény, befogadói várakozás és intézményes besorolás szerint – nyilvánvalóan a magas művészet körébe tartoznak, és biztosan nem olvashatók a tömegművészet valamelyik műfajához sorolhatóként. Mégis sokuknak – talán a többségüknek – nem sikerül eleget tenniük az ilyen befogadók indokolt várakozásainak. Ha túl nagy igényeket támasztanak, vagy zavarosak és unalmasak, rendszerint rövid életűek lesznek, hamar elfelejtik őket, eltűnnek az intézményes könyvterjesztésből, és talán csak egy apró lábjegyzet utal rájuk a nemzeti irodalom későbbi történetében. Ez nem meglepő: „mesterművet”, a jövőben feltehetőleg „klasszikus-sá” való művet írni igazán nehéz és csak nagyon ritkán teljesíthető feladat. Vannak tehát olyan művek, amelyek minden kétséget kizáróan a magas művészet birodalmába tartoznak, mégsem tesznek eleget sem a művészi érvényesség, sem a művészi jelentőség belső, esztétikai kritériumának. De akkor mi értelme van így jellemezni őket?

Ez ugyan nyugtalanító, de ritkán fordul elő, és ezenkívül eddig nem merült föl olyasmi, ami a modernitás művészete esetében igazán megkérdőjelezte volna a magas versus tömegművészet felosztás alapvető érvényességét. Még azt is hozzá lehetne tenni, hogy a kettősség meghaladására tett tudatos kísérletek – az életmű irányát megszabó elemi szándék-ként ez nagyon is jelen volt (mondjuk) Brechtnél vagy Stravinskynál – elkerülhetetlenül kudarcot vallottak, amikor sikerrel jártak művészileg (sikerült valóban tartós jelentőségű művet alkotniuk). Ilyenkor ugyanis tényleges befogadásuk (és intézményes besorolásuk) szempontjából a tömegművészet szélesebb közönsége számára érdektelen magas művészeti alkotások születtek. Még azzal is lehetne érvelni, hogy az átlagos ízlést kielégítő köztes művek létezése végső soron éppen hogy megerősíti a kettő közti elvi különbséget, mert az ilyen műveket – a mindenkor befogadó várakozásától és érdeklődésétől függően – fel lehet úgy fogni és lehet úgy élvezni, mint *vagy* az első, *vagy* a második kategóriába tartozókat. De mindkettőbe tartozóként biztosan nem – ennek egyszerűen nincs semmi értelme.

Újabb azonban (mintegy bizonyos posztmodern elképzelések részleges beigazolásaként) jelentős és erős törekvést látunk e dichotóm módon szerveződő elkülönülés kiegyenlítésére, ami annak tudható be, hogy mára mindkét alkotórészét – a magas- és a tömegkultúrát – körülveszi egy tágabb kontextus, a *kultúrparoké* (így, többes számban, hogy látható legyen: nem azonos a tömegkultúrával). Ebben a kontextusban tulajdonképpen újraértelmezhető maga a „kultúra” (bevezethető egy új kultúrafogalom az antropológiai és az – itt eddig tárgyalt – értékterhelt fogalom kívül). A „kultúrát” ma a szabadidő eltöltésével, azzal a sokféle, változatos tevékenységgel azonosítjuk, amely a kultúrparok jóvoltából áll rendelkezésünkre. Ebben az értelmezésben közéjük tartoznak – a magas- és a tömegkultúra intézményein kívül – a sporthoz,

turizmushoz, valaminek a gyűjtéséhez, a partik szervezéséhez stb. stb. kapcsolódó tevékenységek is. Ezeket együttesen a „szórakozások” közé soroljuk, homályosan megkülönböztetve a család és a háztartás körében eltöltött szabadidőtől. Az ide tartozó problémák megvitatásához azonban mindenképp át kellene tekinteni a „szabadidő” fogalmának jelentős történelmi változásait (valamint e változások társadalmi és gazdasági hátterét) – ami igen nagy feladat. Ezt talán majd egy más alkalommal végzem el. □