

Magasművészet és tömegművészet az antinómiák korában

Akadémiai székfoglaló előadásában Márkus György a következő választ adja a filozófia lehetőségeit és feladatait firtató általános kérdésre, azaz arra a kérdésre, hogy milyen szerepet tölthet be a filozófia napjainkban, „a kulturális formaként felfogott rendszereszmé” felbomlásának korszaka *után*:

Tájékozódni a történeti jelenben – ez mindenekelőtt annak mint sajátos emberi szituációnak az *értelmezését* követeli. A filozófia annyiban járulhat hozzá ehhez, amennyiben – részint fogalmi analízissel, részint a tradícióállag történelmi elemzésével – rávilágítani törekszik a mában uralkodó, többnyire funkcionálisan és intézményesen elkülönült gyakorlatípusok, a domináns cselekvés- és gondolkodásformák normatív és ténybeli előfeltételeire, arra, ami követelményeiknek és igényeiknek racionalitást és legitimitást kölcsönöz. (Márkus 2011/2017b. 352.)

Tanulmányomban Márkus módszertani javaslata szerint fogok eljárni. Kiegészítendő a szerző fogalomtörténeti vizsgálatait („a tradícióállag történelmi elemzésé”-t),¹ megvizsgálom, hogy a *fogalmi analízis* mire jutott vagy mire juthat a „magasművészet” és a „tömegművészet” feltételezett különbségével, azon belül is a kétféle művészeti gyakorlat, illetve maguk a művek állítólagos értékkülönbségével kapcsolatban.² Azt fogom állítani, hogy a vita lényegében *eldőlt*: a tömeg-

¹ Lásd elsősorban a következő tanulmányokat: Márkus 1997/2017, 2003/2017, 2006/2017, 2011/2017a, 2013/2016.

² Az angol nyelvű művészetfilozófiai szakirodalomban használt „mass artwork”-nek nincs igazán gördülékeny magyar megfelelője. A továbbiakban *magát a kulturális gyakorlatot* (vagy gyakorlatípust) „tömegművészet”-nek fogom hívni, a gyakorlat *objektívált eredményeit* pedig „tömegkulturális művek”-nek vagy „tömegkulturális műalkotások”-nak. Kézenfekvő megoldás lenne „tömegművészet” helyett általában véve „tömegkulturáról” beszélni, hiszen ez utóbbi kifejezés jóval természetesebben hangzik magyarul, és nem kellene szembenéznünk azzal a problémával, hogy a „tömegművészet” terminus használata előfeltételezi, hogy a kérdéses tömegkulturális művek *műalkotások*. A „tömegkultúra” azonban jóval tágabb fogalom a „tömegművészet”-nél. Számos olyan gyakorlatípust is magában foglal, amelyeknek – sem a szerzői szándék, sem a tényleges interpretáció szintjén – semmi közük a művészethez; lásd a televíziós talkshow-kat, kvízműsorokat, divatblogposztokat, életmód-tanácsadással foglal-

művészet fogalmából nem következik a tömegkulturális művek esztétikai alacsonyrendűsége vagy az esztétikai/művészi érték hiánya. Ha képesek vagyunk definiálni a tömegművészetet, azaz meg tudjuk határozni a szóban forgó művek lényegi, jellegadó tulajdonságait (és a bevett álláspont szerint képesek vagyunk rá, Noël Carroll definícióját a legtöbb kortárs analitikus művészetfilozófus elfogadja), akkor feltehetjük a kérdést: vajon ezek a tulajdonságok *kizárják-e*, hogy a tömegkulturális művek esztétikai vagy művészi értékkel rendelkezzenek. Mint látni fogjuk, a helyes válasz az, hogy *nem*. Bármi kösse is össze e rendkívül heterogén halmaz elemeit – a televíziós sorozatoktól a ponyvaregényekig, a videoklipektől a hollywoodi szuperprodukciókig –, ez a tulajdonságcsoport *elvileg nem inkompatibilis* azokkal a tulajdonságokkal, amelyek a bevett művészetfilozófiai elemzések szerint az esztétikai vagy művészi érték forrásául szolgálnak.

Mindez azonban a kortárs analitikus művészetfilozófusok kivételével szinte senkit sem érdekel: a magasművészet és a tömegművészet értékalapú megkülönböztetése (implicit módon, módszertani előfeltevésként, vagy explicite kifejtett tézisként) továbbra is részét képezi a művészetről szóló nyilvános diskurzusoknak. Hogy miért, arra éppen Márkus György fogalomtörténeti elemzése adhat választ. Márkus szerint a kultúra modern koncepciója, amely a 18. század vége felé alakult ki, kétértelműségeket és ellentmondásokat foglalt magában, és történeti távlatban szemben álló nézetrendszerek kialakulásához vezetett (lásd a kultúra „antinómiáit”). A „magaskultúra” és az „alacsony kultúra” fogalmi megkülönböztetésének létrejötté annak a folyamatnak az egyik állomása, amelynek során a kulturális modernitás művészetfogalmának kétértelműségei „aktív ellentmondásokká – *dimanikus antinómiákká* – alakulnak át, melyek körül két ellentétes irányzat, kulturális folyamatok és programok csoportosulnak, s

kozó podcast-adásokat stb., a bulvár- vagy szórakoztató média további nem művészeti céllal létrejött termékeiről nem is beszélve. (Ezt a problémát a 4. fejezetben részletesen tárgyalom.)

A „magasművészetet” hagyományosan az „alacsony művészettel” vagy a „populáris művészettel” szokás szembeállítani. Úgy gondolom azonban, hogy jobban járunk, ha a „tömegművészet” kategóriáját választjuk. Noël Carroll (1998. 183–184) meggyőzően érvelt a mellett, hogy a populáris művészet jelentős 20. századi kritikusai – Dwight MacDonaldtól Clement Greengbergen és Robin G. Collingwoodon át Theodor W. Adomóig és Max Horkheimerig – valójában a tömegművészetéről beszéltek. Nem véletlenül. Ha azt feltételezzük, akárcsak hallgatólagosan, hogy a művek sajátos létrejötte (elektronikus sokszorosítás stb.) és elterjedésének (lásd a tömegmédia folyamatait) lényegi köze van ahhoz, hogy ezek a művek *milyenek*, tehát ha abból indulunk ki, hogy a tömegkultúra és a tömegmédia létrejötte megváltoztatta a műalkotások természetét, akkor metafizikai megalapozását adhatjuk a feltételezett értékkülönbségnek. A magasművészet és az alacsony művészet különbségét a tömegkultúra kora előtt nem nagyon lehet tényleges metafizikai különbségre visszavezetni. A művek tudatosan más és más (belátható méretű) közönséget céloztak meg, és az ő feltételezett esztétikai preferenciáikhoz igazodtak – ettől azonban nem váltak *más természetű* alkotásokká. A tömegkulturális művek viszont *azért olyanok, amilyenek*, mert tömeges előállításban, tömeges fogyasztás céljával jönnek létre. A „tömegművészet” fogalma el tudja látni az értékalapú megkülönböztetés megalapozásának feladatát: a tömegművészeti alkotások a feltevés szerint *azért* gyengébbek a magasművészeti alkotásoknál (vagy *azért* teljesen értéktelenek), mert más az *okszági történetük*, más céllal jönnek létre és más viszonyt létesítenek a közönségükkel.

ezek mindegyike a maga módján próbálja megoldani az ambivalenciákat” (Márkus 1997/2017. 777). Az értékalapú megkülönböztetés fenntartásának továbbá „belső”, ökonómiai okai vannak: a magasművészet és a tömegművészet szembeállítására olyan fontos strukturális szerepet tölt be a különböző művészetelméleti konstrukcióinkban, hogy nem szívesen válunk meg tőle – függetlenül attól, hogy a megkülönböztetés szigorú értelemben véve tartható-e.

Márkusnak igaza van: a fogalmi analízis valóban az *egyik* lehetőség arra, hogy a filozófia segítse a tájékozódásunkat a történeti jelenben. Az alábbiakban megmutatom, hogy a kortárs analitikus művészetfilozófia hogyan használhatja ki ezt a lehetőséget – amennyiben a filozófus nem fél rákérdezni, hogyan alapozhatjuk meg (megalapozhatjuk-e egyáltalán?) a magasművészet és a tömegművészet hierarchikus megkülönböztetéséről szóló, „természetesnek” tűnő, valójában történetileg örökölt meggyőződéseinket.

I. REALIZMUS ÉS ÉRTÉKREALIZMUS

Ha a „magasművészet” és a „tömegművészet” kategóriáját fogalmi elemzésnek vetjük alá, két kérdésre keressük a választ. Egyrészt arra, hogy

- (1) Vajon igaz-e, hogy a magasművészet alkotásai lényegileg (azaz: természetükben) különböznek a tömegművészet alkotásaitól?

Másrészt pedig arra, hogy

- (2) Vajon igaz-e, hogy ez a különbség értékkülönbséget generál köztük?

A *realista* filozófus az (1) kérdésre igennel felel.³ Szerinte kategoriális különbség van a műalkotások szóban forgó két osztálya között: a magasművészet és a tömegművészet alkotásai lényegileg másfélék. Ez nem azt jelenti, hogy szükségképpen minden tulajdonságukban különböznek. Hanem azt, hogy a *természetüket meghatározó tulajdonságaik* eltérnek egymástól, és ez különböző típusú létezőkké teszi őket. A kérdéses lényegi tulajdonságok kizárják egymást: egy műalkotás *vagy* magasművészeti, *vagy* tömegművészeti alkotás (esetleg egyik sem), de nem lehet egyszerre mindkettő.⁴ A realista filozófusnak az a feladata, hogy előálljon

³ A „realizmus” ebben az esetben korlátozott hatókörű címke: csupán azt jelöli, hogy a kérdéses filozófus realista álláspontot képvisel a *magasművészet és a tömegművészet lényegi különbségéről* szóló vitában. A címke használatából (szinte) semmi nem következik arra nézve, hogy ezek a szerzők más filozófiai kérdésekben milyen elméletet fogadnának el.

⁴ A realista természetesen megengedheti, hogy a modellben legyenek tipikus és kevésbé tipikus vagy átmeneti esetek; például arra hivatkozva, hogy a definícióban szereplő tulajdonságok súlyozott többsége igaz a tárgyra. Ahhoz viszont ragaszkodnia kell, hogy a két kategória

a magasművészet vagy a tömegművészet definíciójával, és megmutassa, hogy a definíció jól ragadja meg a kérdéses műalkotástípus lényegét. Mivel a kortárs analitikus művészetfilozófusok szokás szerint a tömegművészet meghatározásával oldják meg a feladatot, a továbbiakban én is a „tömegművészeti alkotás” definíciójára koncentrálok. A keresett definíció általános szerkezete a következő: a tömegművészet alkotásait a $\{Kx \& Lx \& Mxy\dots\}$ tulajdonságcsoport teszi tömegművészeti alkotássá. A definícióban relációs tulajdonságok is szerepelhetnek – hiszen ezek a művek jó eséllyel legalább részben a közönségükhöz fűződő speciális viszonyuk révén azok, amik –, de ezt előzetesen nem kötjük ki; mint ahogy azt sem, hogy pontosan hány tulajdonságból kell állnia a definíciónak.

Az *értékrealista* filozófus a (2) kérdésre is igennel válaszol.⁵ A *szigorú értékrealista* úgy gondolja, hogy a tömegművészeti alkotások lényegükből adódóan nem bírhatnak művészi vagy esztétikai értékkel, míg a magasművészeti alkotások lényegükből adódóan értékesek. Az *engedékeny értékrealista* úgy gondolja, hogy a tömegművészeti alkotások lényegükből adódóan értéktelenebbek a magasművészeti alkotásoknál.⁶ Az értékrealistának meg kell mutatnia, hogy a tömegművészet definíciójában szereplő $\{Kx \& Lx \& Mxy\dots\}$ tulajdonságok együttesen inkompatibilisek minden olyan további Px/Qxy tulajdonsággal, amely a feltevés szerint az esztétikai vagy művészi érték forrása, és a magasművészeti alkotások feltételezett lényegéhez tartozik. Ez valójában kettős feladat: egyrészt rá kell mutatnia az inkompatibilitásra, másrészt meg kell indokolnia, hogy a javasolt Px/Qxy tulajdonság miért lehet forrása az esztétikai vagy a művészi értéknek.⁷

között nincsen *átfedés*. Ha elfogadnánk, hogy bizonyos művek egyszerre mindkét halmazhoz hozzátartozhatnak, akkor a realista álláspont elvesztené az erejét. Mi értelme deklarálni magasművészet és tömegművészet *természetének* különbségét, ha amúgy ezeryni átmeneti esettel kell számolnunk? Arról nem is beszélve, hogy a szigorú *értékrealista* egészen biztosan nem lehet ennyire megengedő, hiszen ő értékkülönbséget szeretne levezetni a műalkotásfajták különbségéből, és nem világos, hogyan tehetné ezt meg átfedő fajtalénycek esetén.

⁵ Talán kifejezőbb lenne, ha az álláspontot „értékkülönbség-realizmusnak” hívnám, de az egyszerűség kedvéért a fenti megjelölésnél maradok. Értékrealista az, aki úgy gondolja, hogy a magasművészet alkotásai természetüknél fogva értékesebbek a tömegművészet alkotásainál, és fordítva, a tömegművészet alkotásai természetüknél fogva értéktelenebbek a magasművészet alkotásainál. (Mivel elsősorban ez utóbbi, negatív megfogalmazást fogom használni, talán néhol furcsán hat majd, hogy az értékek *hiányáról* szóló álláspontot *értékrealizmusnak* nevezem. De tartsuk szem előtt: az értékrealista az *értékkülönbség* tekintetében realista.)

⁶ Ez az elmélettaxonómia némileg eltér a szakirodalomban használt taxonómiáktól. Theodore Gracyk (2007. 384–387, 391–393) *folytonosságelméletnek* nevezi a tömegművészet azon elemzéseit, amelyek szerint a tömegművészet „formái” (műfajok, konvenciórendszerek stb.) szerves kapcsolatban állnak a magasművészet „formáival”, így magasművészet és tömegművészet között nincs lényegi különbség, és az értékkülönbség kérdését ebben a fogalmi keretben veti fel. John A. Fisher (2005. 531) *toleráns, intoleráns és pluralista hierarchikus elemzésről* beszél: mindhárom elmélet hívei elfogadják, hogy lényegi különbség van magasművészet és tömegművészet között, de mást és mást gondolnak a különböző típusú műalkotások relatív és abszolút értékéről.

⁷ Az értékrealista, ha kellőképp bonyolult modellel dolgozik, *elvileg* megengedheti, hogy a $\{Kx \& Lx \& Mxy\dots\}$ tulajdonságok összeférjenek egy további Rx/Sxy tulajdonsággal, amely

A fogalmi elemzés nem a hétköznapi nyelvhasználatunkból indul ki. Nem az a célunk, hogy megvizsgáljuk, hogy a tömegművészet és a magasművészet megkülönböztetése hogyan épült be a hétköznapi művészeti kategóriarendszerünk használatába (a „ponyvaregénytől” a „könnyűzenén” át a „műfaji filmig”), vagy hogy milyen komponensekből áll a kérdéses kategóriák használata alapján rekonstruálható tömegművészet fogalma. Hanem azt kérdezzük, hogy felállítható-e egy *konzisztens művészetfilozófiai modell*, amely a magasművészet és a tömegművészet értékalapú megkülönböztetésére támaszkodik. Mielőtt azonban a realista filozófus megfogalmazhatná a tömegkulturális műalkotás definícióját, szembe kell néznie három nehézséggel; ezek sorban a következők: az *extenzióprobléma*, a *dilettáns művek problémája* és a *művészetprobléma*.

II. AZ EXTENZIÓPROBLÉMA

Az extenzióprobléma arra vezethető vissza, hogy a „tömegművészet” nem hétköznapi kategória (vö. Fisher 2005. 535). (És talán a „magasművészet” sem az.) Megértjük a fogalmat (hacsak nem érezzük ellentmondásosnak, hogy a „tömegkulturának” egyáltalán „művészete” legyen!), és a jellemző eseteket felismerjük: a *Star Wars*-ciklus darabjai nyilvánvalóan a tömegkulturához, Tarr Béla filmjei pedig a magaskulturához tartoznak. A kicsit is bonyolultabb, átmenetinek tűnő esetekről viszont nehezen döntünk; lásd a vitákat a kulturális nyilvánosságban arról, hogy egy-egy konkrét műalkotás „több-e, mint egyszerű kri-

úgszintén valamilyen esztétikai vagy művészi érték forrása. (Például: azt állíthatja, hogy a tömegművészeti alkotások sablonosak és hiányzik belőlük mindenfajta művészi kreativitás, ám adott esetben bővítik az értelmező morális tudását, vagy esztétikai élvezetet keltenek a befogadóban.) Az értékrealistának egyetlen részlethez kell ragaszkodnia: a $\{Kx \ \& \ Lx \ \& \ Mxy \dots\}$ tulajdonságok egyike sem lehet *önmagában* esztétikai vagy művészi érték forrása. Hiszen ebben az esetben azt állítanánk, hogy a tömegművészeti alkotások lényegi tulajdonságaik révén igenis rendelkeznek valamilyen esztétikai vagy művészi értékkel – és az értékalapú megkülönböztetés valójában *értéktípusok* különbségéről szólna. A (2) kérdésben szereplő „értékkülönbséget generál köztük” kifejezést tehát szigorúan kell értenünk: a tömegművészeti alkotások lényegi tulajdonságai szükségképpen kizárják az esztétikai vagy művészi értéket – az ilyen művek *legfeljebb* valamilyen akcidentális tulajdonságuk révén tehetnek szert értékre.

Vegyük észre, hogy ez az akcidentális tulajdonság, amely adott esetben (a tömegművészeti alkotások lényegi tulajdonságaitól függetlenül) értéket generálhat, a magasművészeti alkotások esetében is akcidentális tulajdonság lenne, hiszen kikötöttük, hogy a tömegművészeti és a magasművészeti alkotások lényegi tulajdonságai összeférhetetlenek egymással. Ez azt jelenti, hogy ha a realista meg akarja engedni, hogy a tömegművészeti alkotások időnként valamilyen esztétikai vagy művészi értékkel bírjanak, olyan modellel kell dolgoznia, amelyben az esztétikai értéknek kétféle forrása van: a magasművészeti alkotások lényegi tulajdonságai, illetve a magasművészeti és a tömegművészeti alkotások akcidentális tulajdonságai. Ez első pillantásra meglehetősen implauzibilis álláspont. Mi értelme a fenti, szigorúan értékalapú megkülönböztetéshez ragaszkodni, ha amúgy elismerjük, hogy megfelelő esetben *bármilyen* műalkotás rendelkezhet értékkel? (Ebben a tanulmányban nem tudok ennél részletesebben foglalkozni a kérdéssel.)

mi”, vagy „eléri-e az autentikus művészet szintjét”.⁸ Bizonytalankodásunk nem meglepő, ha egyszer a kategóriának nincsenek rögzített, világos, explicit alkalmazási kritériumai.

Érdekes módon a *létező* hétköznapi művészeti kategóriáinkkal is hasonló a helyzet. Mindnyájan tudni véljük például, milyen egy tipikus analitikus detektívregény, mi több, sokan azt is automatikusan feltételezik, hogy egy ilyen mű értéktelenebb egy tipikus „szépirodalmi” műnél – mégis zavarba jönnénk, ha el kellene döntenünk, hogy Patricia Highsmith regényei *csak* krimik-e, és hogy a műfaji kapcsolatuk a detektívregénnyel valóban csökkenti-e az esztétikai vagy a művészi értéküket. A jelenségnek feltehetőleg az a magyarázata, hogy a művészet a hétköznapi (értsd: filozófia előtti) felfogásunk szerint egyszerre *konvencionális* és *szubverzív* gyakorlat: létezését társadalmi konvenciók határozzák meg, ám lényegét – és mint látni fogjuk, sokak szerint az értékét is – e konvenciók folytonos áthágása, részleges vagy radikális átalakítása adja.⁹ Az anti-esszencialista művészetfilozófusok pontosan ezért – a művészet történetének nyitottsága és a művészeti gyakorlatok sokfélesége miatt – gondolják úgy, hogy reménytelen és értelmetlen vállalkozás a „műalkotás”, illetve az egyes műalkotásfajták fogalmát definiálni. (Az anti-esszencialista – vagy modernebb terminológiával: proceduralista – elméletekre hamarosan visszatérek.) Akárhogy is, míg a hétköznapi kulturális diskurzusokban nem zavaró a pontos alkalmazási kritériumok hiánya, hiszen ha a vita komolyra fordul, a résztvevőknek meg kell indokolniuk, miért sorolnak egy-egy műalkotást a magas- vagy a tömegművészet körébe, és el kell magyarázniuk, hogyan is értik azt, hogy a mű esztétikai/művészi fogytékosságai tömegkulturális mivoltából erednek,¹⁰ addig a filozófiai elemzés szá-

⁸ Láttuk: a szigorú értékrealista nem fogadhatja el, hogy egy mű egyszerre tartozzon a tömegkulturális és a magaskulturális alkotások közé.

⁹ A művészetrel kapcsolatos hétköznapi intuíciónk (már ha vannak egyáltalán ilyenek) *dinamikusak*, ezért nem játszhatnak olyasféle szerepet a művészetfilozófiai elméletalkotás során, mint amelyet a filozófia más területein megszoktunk az intuíciónktól. Nincs a művészetnek *robustus* „népi ontológiai elmélete”, amelyetől a revizionista elemzések eltérhetnének, vagy amelynek téziseit az ellentábor filozófusai védelmükbe vehetnék. (A dinamikus művészeti intuíciónkról valamivel részletesebben lásd Bárány 2013. 97–98; 2015. 71–72.) Ebből persze nem az következik, hogy fel kell hagynunk a művészetfilozófiai elméletalkotással, vagy hogy kizárólag stipulatív definíciókkal állhatnánk elő, amelyek erősen revizionista művészetontológiákon alapulnak. Hanem az, hogy olyan definíciókat kell alkotnunk, amelyek *kezelné tudják* az intuíciónk dinamikusságát; mint látni fogjuk, Noël Carroll „tömegkulturális műalkotás”-definíciója például ilyen.

¹⁰ Lásd az ilyen és ehhez hasonló ítéleteket: „a szerző lektűrízű fogásokkal él”, „ez csak egy hollywoodi akciófilm”, „a cselekménybonyolítás a füzetes romantikus regények szintjén mozog”. Mint ezek a példák is mutatják, a hétköznapi kulturális diskurzusainkban – legyen szó akár a „professzionális” műkritika gyakorlatáról, akár a „laikusok” körében zajló értelmezői vitákról vagy az ízlésítéletek nyilvános ütköztetéséről – a magasművészet és a tömegművészet értékalapú szembeállítása jellemzően inkább *implicit módszertani előfeltételként* jelenik meg; viszonylag ritka, hogy a diskurzusok résztvevői explicit módon érveljenek a megkülönböztetés érvényessége mellett. Az értelmezők úgy érzik, megfelelően alátámaszthatják az esztétikai vagy művészi értékítéletüket, ha a mű hiányosságait – valamilyen alacsony presztí-

mára komoly problémát jelent. A filozófiai vita ugyanis a lehetséges ellenpéldák körül forog: annak alapján ítéljük meg a „tömegkulturális műalkotás” definícióját, hogy milyen mértékben sikerül lefednie a kategória intuitív terjedelmét.

Röviden: ideális esetben a filozófiai elemzés során abból indulunk ki, hogy (legalább hozzávetőlegesen) *adott* a kérdéses kategória terjedelme, és ezek után feltehetjük azt a kérdést, hogy mi a közös a szóban forgó halmaz elemeiben. Az extenzió rögzítése kulcsfontosságú, máskülönben a filozófiai vita parttalanná válik. Jelen esetben: a realista bármilyen ellenpéldát hatástalaníthat arra hivatkozva, hogy a kérdéses mű, amely nem bír az általa javasolt definícióban szereplő tulajdonsággal, valójában nem tartozik a tömegkulturális műalkotások közé. És hasonlóképpen az értékrealista szinte bármilyen tömegkulturális művet, amelyről joggal feltételezhetjük, hogy esztétikai vagy művészi értéke van, kiutasíthat a tömegkultúra területéről. A probléma azonban elkerülhetetlen: a „tömegművészet” esetében *nem adott előzetesen* a kategória extenziója. Világosan jelzi a nehézséget, hogy a hétköznapi esztétikai vitáink sok esetben éppen e kérdés körül forognak (lásd például a vádat, miszerint a kiadó a magasabb kulturális presztízs reményében „tudatosan félrepozicionálta” a művet); továbbá az egyes művek történeti „mozgása” is (lásd például a „szórakoztató műfajok” alapműveinek „klassziczizálódását”) az intuíciónk bizonytalanságára utal.

Nincs más megoldás: el kell ismernünk, hogy az extenziót a „tömegkulturális műalkotás” definíciója fogja megadni. Ami azt jelenti, hogy az esetleges ellenpéldák a szó szoros értelmében *nem cáfolják* a definíciót, csupán kétségbe vonják annak használhatóságát vagy plauzibilitását egy-egy esetben. A realista filozófus azonban nem kap teljesen szabad kezét a stipulatív definíció megalkotása során. Az általa javasolt meghatározásnak kezelnie kell tudni az említett jelenségeket: a magaskultúra és a tömegkultúra határainak változékonyságát és a művek kulturális státuszával kapcsolatos intuíciónk ingadozását. Azt fogom állítani, hogy Noël Carroll definíciója megfelel ennek a módszertani kritériumnak. (Az extenzióprobléma egy alesetére – tudniillik hogy a kategória extenzióját a művek jellemző tulajdonságai, sajátos interpretációs módjuk vagy a kulturális gyakorlatokban ténylegesen elfoglalt helyük alapján kell kijelölnünk – a későbbiekben még többször röviden vissza fogok térni. Az extenzióproblémával kapcsolatban lásd Fisher 2005. 527–530, Meskin 2016. 117–118.)

zsű műfaji kategóriát segítségül hívva – arra vezetik vissza, hogy tömegkulturális művel van dolguk; vagy fordítva, a mű kiválóságát az „autentikus művészet” címkéjének használatával igazolják.

III. A DILETTÁNS MŰVEK PROBLÉMÁJA

A dilettáns művek problémája abban áll, hogy az esztétikai vagy művészi érték kérdését nem lehet maradék nélkül visszavezetni a magasművészet és a tömegművészet különbségére – még akkor sem, ha az értékrealista álláspont helyes lenne. A magaskultúra alkotásai egészen biztosan nem válnak automatikusan értékessé *pusztán azért*, hogy a magaskultúra alkotásai közé tartoznak – hiszen ebben az esetben a normatív művészetkritika gyakorlata értelmét vesztené. *Léteznek* gyenge magaskulturális műalkotások is, és erről a tényről a művészetfilozófiai modellünknek számot kell tudnia adni (Novitz 1989/2001. 33–34, Carroll 2004. 64, vö. Márkus 2011/2017a. 21–22).

A legkézenfekvőbb megoldás a gyenge vagy dilettáns magaskulturális művek problémájára, ha az értékrealista filozófus az esztétikai vagy művészi érték kérdését elválasztja a megvalósítás sikerességének kérdésétől.¹¹ A magaskulturális műalkotás *mint magaskulturális műalkotás* az esztétikai vagy a művészeti érték legitim várományosa: a mű *azért* rendelkezhet esztétikai vagy művészeti értékkel, mert az alkotója olyan tulajdonságokkal kívánja megalkotni vagy felruházni, amelyek önmagukban értékesek, illetve megalapozhatják az értéket. Ám megtörténhet, hogy a megvalósításba hiba csúszik. Mi több, olykor az alkotó tökéletes kudarcot vall, és a létrejött mű semmiféle esztétikai vagy művészi értékkel nem bír. A művészetkritika hétköznapi gyakorlata arról tanúskodik, hogy az értéket úgy szoktuk elgondolni, mint aminek fokozatai vannak. A kortárs művészetfilozófiai elméletek többsége is így modellezi a jelenséget: minden műalkotás lehet *többé vagy kevésbé* értékes. A dilettáns művek olyan művek, amelyek még alacsony fokú művészi vagy esztétikai értékkel sem bírnak – hiányoznak belőlük azok a tulajdonságok, amelyek megalapozhatnák az értéküket.

A tökéletesen dilettáns tudatfolyam-regények, hermetikus költemények és posztmodern operák nem tartoznak a magaskulturális művek közé – szemben azokkal a tudatfolyam-regényekkel, hermetikus költeményekkel és posztmodern operákkal, amelyek egyszerűen csak *nem elég jók* vagy *gyengék*. Igaz, hogy ez utóbbiak csupán minimális esztétikai/művészi értékkel bírnak, de az alkotójuknak mégiscsak sikerült létrehoznia egy magaskulturális művet, ezért definíció szerint értékesek. A dilettáns művek viszont pusztán az alkotó magaskulturális műalkotás létrehozására irányuló sikertelen próbálkozásának dokumentumai. A dilettáns művek természetesen nem kerülnek át az értéktelen tömegkulturális műalkotások halmazába. Hiszen az értéktelen művek e kétfajta típusa között fontos különbség van: az utóbbi esetben az alkotó olyan művet kívánt létrehozni, amely *már eleve* nem is rendelkezhet értékkel. A szigorú értékrealista elemzés értelmében a tömegkulturális műalkotás *definíció szerint* nem bírhat

¹¹ A sikertelenül létrehozott műalkotások fogalmával kapcsolatban lásd Christopher Mag Uidhír tanulmányát (Mag Uidhír 2010), valamint a szerző 2013-as kötetének első fejezetét.

semmilyen esztétikai vagy művészeti értékkel – függetlenül a megvalósítás minőségétől.¹² Az alkotó hiába alkalmazza nagy körültekintéssel a művészeti konvenciókat, hiába tartja tiszteletben a kulturális gyakorlat normáit, ha egyszer a létrejött műnek nincsenek olyan tulajdonságai, amelyek megalapozhatnák az esztétikai vagy művészeti értéket.¹³

Az értékrealista modellben tehát háromféle műalkotással kell számolnunk: legalább minimális mértékben *értékes magaskulturális művekkel*, tökéletesen *értéktelen tömegkulturális művekkel* és a sikertelen megvalósítás folytán szintén *értéktelen dilettáns művekkel*. (Felvehetnénk negyedikként a dilettáns tömegkulturális művek kategóriáját is, ám mivel a vizsgált feltevés szerint a tömegkulturális művek semmiképpen nem bírnak értékkel, akár sikeresen hozta őket létre az alkotó, akár kudarcot vallott a megalkotásuk során, ennek nincs jelentősége.)

IV. A MŰVÉSZETPROBLÉMA

A harmadik probléma a művészetprobléma. Ha a tömegkulturális *műalkotások* definícióját keressük, vajon nem döntöttük-e el már eleve a vitát az értékrealistával szemben? Hiszen abból a feltevésből indulunk ki, hogy a tömegkulturális művek maguk is műalkotások, és a realista filozófusnak a műalkotások kétféle típusa között kell különbséget tennie – a műalkotás fogalma viszont elkerülhetetlenül valamilyen értékimplikációt tartalmaz. Így az értékrealista álláspontot koherens módon nem is lehet megfogalmazni (lásd Fisher 2004. 38; 2005. 535).¹⁴

¹² Legalábbis semmilyen olyan értékkel, amelyet a tömegkulturális műalkotás lényegi tulajdonságai alapoznának meg. Ezzel kapcsolatban lásd a 7. jegyzetet.

¹³ Egy korábbi írásomban azt állítottam, hogy ha az értékrealista számot akar adni az esztétikailag/művészileg gyenge vagy dilettáns magaskulturális műalkotásokról, kénytelen legalább *részben* elválasztani a magaskulturális státusz és az esztétikai/művészi érték kérdését. Olyan „kétszintű” elméletet kell kidolgoznia a magaskulturális művek esztétikai/művészi tulajdonságairól, amely szerint a mű magaskulturális jellegéért *részben* más tulajdonságok felelősek, mint az esztétikai vagy művészi értékéért (Bárány 2014. 64–67). Ma már úgy gondolom, hogy a fenti módon, tehát az érték és a sikeres megvalósítás kérdésének elválasztásával a probléma egyszerűbben kezelhető.

¹⁴ A művészetproblémát Fisher (2004, 2005) ellenetesként fogalmazza meg Carroll (1998) definíciójával szemben. Carroll azonban nem értékrealista, így könnyedén visszautasíthatja a támadást: mivel az értékrealizmus álláspontja téves, nem meglepő, hogy az ajánlott definíciónak az értékrealista nem veszi hasznát – az lenne meglepő, ha a definíció kompatibilis lenne egy nyilvánvalóan hamis elmélettel. Carroll (2004. 63) hangsúlyozza: nincs szó körkörös érvelésről, hiszen a definíció megfogalmazása előtt *független érvek segítségével* cáfolta az értékrealizmus álláspontját; a definíció és vele együtt a teljes elmélet mintegy a korábbi elemzés tanulságainak összegzéseként tekintendő. Szerintem azonban Carroll nem a megfelelő választ adja az ellenetésre – tekintve, hogy az általa javasolt definíció, amely a művészet markánsan *proceduralista* fogalmára támaszkodik, igenis kompatibilis az értékrealizmussal. (Ezért hangsúlyozza többször is, hogy a „műalkotás” fogalmát leíró-osztályozó értelemben használja, nem pedig értékelő terminusként. Lásd Carroll 1998. 197–198; 2004. 64.) Ezzel kapcsolatban lásd a 21. jegyzetet.

A művészet definiálása már a kezdetek kezdetétől az analitikus művészet-filozófia legfontosabb feladatai közé tartozik. Ennek az az oka, hogy a filozófusok úgy gondolják: a helyes definíciót megalkotva egyúttal arra is magyarázatot adhatunk, hogy a művészet miért tölt be olyan fontos szerepet a hétköznapi életünkben, mint amelyet betölt (vö. Abell 2012). Mi mást is tekinthetnénk a művészet lényegének, ha nem azt, hogy képes ellátni a művészet sajátos funkcióit? És mi másért is értékelnénk a műalkotásokat, ha nem éppen azért, mert ellátják ezeket a funkciókat? A *rossz művészet* jelensége, jegyzi meg Abell (2012. 671), a (funkcionalista) műalkotás-definíciók számára (is) problémát jelent. Mit kezdjünk azokkal a művekkel, amelyek definíció szerint értékesek, hiszen műalkotások, azaz olyan létezők, amelyek számunkra meghatározóan fontos funkciót látnak el – mindazonáltal művészi értelemben véve gyengék?

A probléma sokkal súlyosabb, mint amilyennek első pillantásra tűnik. A realista filozófusnak azért van szüksége a műalkotás (fajta)fogalmára, hogy ki tudja válogatni a tömegkultúra termékei közül a számára releváns műveket. (A televíziós talkshow-k nem tartoznak a definiálandó fogalom terjedelmébe, a játékfilmek igen, stb.) Ha viszont a realista valamilyen esszencialista – modernebb terminológiával: funkcionalista – művészetfogalommal dolgozik, az általa kínált definíciónak az értékrealista nem veheti hasznát. Hiszen egy ilyen definíciót felhasználva az értékrealista álláspontot lehetetlen koherensen megfogalmazni. Mivel a funkcionalista művészetfogalom értékimplikációkat tartalmaz, a tömegkulturális műalkotások *mint műalkotások* feltevésünk szerint – *kontra* szigorú értékrealizmus – már eleve, definíció szerint rendelkezni fognak valamilyen esztétikai vagy művészi értékkel.

A probléma megoldásához három stratégia áll az értékrealista filozófus rendelkezésére. Az egyik lehetőség, hogy a tömegkulturális műalkotás fogalma helyett valamilyen másféle fogalommal dolgozik; John A. Fisher például a „tömegkulturális esztétikai artefaktumot” javasolja. Ez az út azonban nem járható. Hiszen ha a kérdéses műveket *esztétikai* artefaktumként határozzuk meg, ezzel szintén azt feltételezzük, hogy – legalábbis az alkotói vagy közreadói szándék szintjén, e szándék teljesülése esetén – a művek már eleve rendelkeznek valamiféle esztétikai értékkel, tehát ismét csak eldöntjük a vitát az értékrealistával szemben. A tömegkultúra jellegzetes (fikciós) műfajkategóriáinak használata szintén nem segít: előzetes elképzelésünk szerint magaskulturális művek is lehetnek thrillerek vagy kalandregények stb., továbbá lehetetlen taxatív felsorolni az összes releváns műfaji kategóriát (Fisher 2005. 535–536).

A másik stratégia abban áll, hogy az értékrealista elfogadja a realista definícióját a funkcionalista művészetfogalommal együtt és azt állítja: a tömegkulturális műalkotások egytől egyig *sikertelen* műalkotások. A művészi kudarcért pedig pontosan a szóban forgó $\{Kx \ \& \ Lx \ \& \ Mxy\dots\}$ tulajdonságcsoporthoz felelős: a tömegkultúra olyan tulajdonságok meglétét követeli meg a tömegkulturális műalkotásoktól, amelyek csökkentik vagy „hatástalanítják” azokat az értéke-

ket, amelyekkel a tárgy *mint műalkotás* elvileg rendelkezne. Ezt az értékrealista elemzést a tömegkulturális műalkotások *szisztematikus rontáselméletének* nevezhetjük. E felfogás szerint a tömegművészet létrehozása ellentmondásos projekt: a szerzőknek olyan tulajdonságokkal kell felruházniuk a műalkotásokat, amelyek megfosztják őket a műalkotás mivoltukból fakadó értéküktől.

Ez az elemzés első pillantásra koherensnek tűnik és viszonylag jól tükrözi a tömegművészeti alkotásokkal kapcsolatos (bizonytalan) intuícióinkat. (Lásd: „érdekes volt a film, kár, hogy elrontotta a kötelező happy end.”) A szigorú értékrealista számára azonban az elemzés nem megfelelő. Hiszen ha egy alkotó tökéletes kudarcot vallott a műalkotás létrehozása során, akkor *nem hozott létre műalkotást*. Nincs értelme azt állítanunk, hogy a tömegművészeti alkotások definíció szerint maradéktalanul sikertelen műalkotások – ezek egyszerűen *nem műalkotások*. Hogyan lenne valami műalkotás, amely a műalkotások egyetlen lényegi tulajdonságával sem rendelkezik? Ezért az értékrealista kénytelen óvatosabb állítást megfogalmazni: a tömegművészeti alkotások gyenge vagy sikerületlen műalkotások, és ez a sikerületlenség a tömegművészeti alkotásokat definiáló { $Kx \ \& \ Lx \ \& \ Mxy \dots$ } tulajdonságcsoporthoz vezethető vissza. Így viszont maguk a művek szükségképpen rendelkeznek valamilyen „maradvány” értékkel – azaz gyengébb változatban visszakaptuk a művészetproblémát. A funkcionalista művészetfogalommal dolgozó filozófus nem képviselhet szigorú értékrealista álláspontot, még akkor sem, ha a tömegművészeti alkotások szisztematikus sikertelenségére hivatkozik.

A harmadik, egyben legkézenfekvőbb stratégia: elfogadni, hogy a tömegművészet alkotásai valóban a műalkotások egyik fajtájának felelnek meg, ám a művészet funkcionalista elemzése helyett valamilyen proceduralista művészetelmélettel dolgozni. A proceduralista művészetelméletek azt állítják, hogy a műalkotásokat döntő részben az intézményes közegben elfoglalt pozíciójuk (lásd a George Dickie-féle intézményes elméletet) vagy a megfelelő történeti kapcsolatuk a művészet korábbi gyakorlatával (lásd Jerrold Levinson vagy Noël Carroll történeti elméletét) teszi műalkotássá. A proceduralista művészetelméletek képviselői abból indulnak ki, hogy lehetetlen összegyűjteni a művészet lényegi tulajdonságait, és ennek alapján megalkotni egy szükséges és elégséges feltételekből álló műalkotás-definíciót – mivel nincsenek ilyen tulajdonságok. A műalkotásokat azok az *eljárások* teszik műalkotássá, amelyek révén a művek részévé válnak a művészeti világnak vagy a művészet történetének.

Nehéz kérdés, hogy vajon képviselhető-e a művészet valamilyen *tisztán* proceduralista elmélete. Sokak szerint a proceduralista elemzések minden látszat ellenére általában igenis tartalmaznak néhány funkcionalista elemet. Például meghatározzák, hogy milyennek kell lennie az alkotásnak, hogy a művészeti világ tagjai megfelelő intézményes döntés révén műalkotássá nyilváníthassák (szükséges feltétel!), vagy leírják, hogy az ismert művészeti gyakorlatok általában milyen tárgyakat kezelnek műalkotásként. Nem véletlenül. A tisztán pro-

ceduralista elemzések komoly hiányérzetet keltenek: nem adnak választ arra a kérdésre, miben is áll (vagy miben állhat) a művészet értéke. Ezért az analitikus művészetfilozófiában az utóbbi évtizedekben fokozatosan teret nyertek a „művészet” – és a többi centrális művészetelméleti fogalom – *kevert* vagy *hibrid* meghatározásai a tisztán funkcionalista vagy tisztán proceduralista definíciókkal szemben (erről lásd Stecker 2000). Ilyen kevert elméletet fogalmazott meg például David Davies, Berys Gaut vagy Catharine Abell.

A javaslat lényege tehát a következő: az *értékrealistának* a tömegkulturális műalkotások olyan *realista* elemzésével kell dolgoznia, amely a műalkotások *tisztán proceduralista* elméletére támaszkodik.¹⁵ Ez – és csak ez – biztosíthatja, hogy a szigorú értékrealizmust koherens és konzisztens elméletként fogalmazzuk meg. Jegyezzük meg: míg az engedékeny értékrealista választhat a második (funkcionalista vagy hibrid művészetelmélet plusz a szisztematikus minőségrontás feltevése) és a harmadik stratégia között, addig a szigorú értékrealistának a harmadik stratégia szerint kell eljárnia, és ragaszkodnia kell valamilyen tisztán proceduralista művészetelmülethez.

Vegyük észre, hogy a funkcionalista–proceduralista megkülönböztetés magára a tömegművészet-elméletekre is érvényes. Az az álláspont, amelyet mi realizmusnak hívtunk, szükségképpen a tömegművészet funkcionalista vagy kevert definíciójával dolgozik: a realisták abból indulnak ki, hogy a tömegkulturális művek *lényegükben*, természetükben különböznek a magaskulturális művektől. A tömegművészet tisztán proceduralista elemzései tagadják, hogy a tömegművészet alkotásainak osztályát bármilyen közös tulajdonság összetartaná – leszámítva a művek társadalmi vagy történeti kontextusban betöltött szerepét. Ilyen például David Novitz (1989/2001) elmélete.¹⁶ A tisztán proceduralista és a realista elemzések vitája azonban számunkra most nem érdekes. A tömegművészet tisztán proceduralista elemzésére nem alapozható értékrealista elmélet – jelen tanulmány viszont az értékrealizmus lehetőségeivel foglalkozik. Erre a kérdésre röviden visszatérek a VII. részben.

¹⁵ Vannak, akik úgy gondolják, hogy egy tisztán proceduralista művészetfogalom sem minden esetben megfelelő a releváns művek kiválogatásához. Gracyk (2007. 38) és Fisher (2005. 536) például azzal támadja Carroll definícióját, hogy az homályban hagyja a reklámfilmek és -plakátok kérdését: nem világos, hogy a kérdéses alkotások mely esetekben teljesítik a műalkotássá válás (és így a tömegművészeti alkotássá válás) feltételeit, tehát mikor állnak megfelelő történeti kapcsolatban korábbi művészeti formákkal, és mikor nem.

¹⁶ Nem egyértelmű, hogy Novitz valóban a tömegművészet tisztán proceduralista (Carroll címkéjével: eliminativista) elméletét képviseli-e; a szerző és Carroll többfordulós vitája elsősorban e kérdés körül forog. Lásd Carroll 1992a. 8–13; Novitz 1992; Carroll 1992b; Carroll 1998. 176–184, 222–235; Novitz 2000; Carroll 2001; Novitz 2001; Novitz 2003. 738–740.

V. EGYSZERŰ MODELL – ÖSSZETETT VALÓSÁG

Bár a fenti realista modell céljaink szempontjából – fogalmi elemzését adni a magasművészet és a tömegművészet értékalapú megkülönböztetésének – megfelelő, ebben a formájában rendkívül merev; érdemes néhány részletében dinamikusabbá tenni.

Először is a realistának meg kell engednie az átjárást a kategóriák között. A tömegkultúra művei gyakran „klasszicizálódnak”, magaskulturális művek idővel „lesüllyednek” (Meskin 2016. 120; Gracyk 2007. 385; Fisher 2005. 532; vö. Márkus 2013/2016. 128, 137–138); a különböző szinkron mozgásokról nem is beszélve, lásd a „felfelé pozicionált” tömegkulturális műalkotásokat és a „blockbusterként” eladni próbált magaskulturális műveket. (Mint láttuk, pontosan ez okozza az extenzióproblémát: az intuíciónk gyakran bizonytalan azzal kapcsolatban, hogy a műveknek valóban sikerült-e átlépniük magasművészet és tömegművészet fogalmi határvonalát.) Ritkán az is előfordul, hogy egy – eredetileg magaskulturális műalkotásnak szánt – dilettáns mű jól teljesít a tömegkultúra mezőnyében, és fordítva, a sikertelenül megvalósított tömegkulturális mű befogadhatóvá válik magasművészeti alkotásként. (Ez utóbbival kapcsolatban lásd azokat a ponyvaregényeket vagy trash-filmeket, amelyeket nem látványosan elrontott zsánerművekként, hanem „radikális műfaji szubverzióként” értelmezünk, többé-kevésbé függetlenül a feltételezett szerzői vagy rendezői intenciótól.)

Ezeket a jelenségeket a realista kétféle módon elemezheti. Ha a tömegművészet tisztán funkcionalista elemzését adja (láttuk, ez a megoldás nem lesz elfogadható az értékrealista számára), akkor meg kell engednie, hogy a művek megfelelő tulajdonságai olykor rejtve maradjanak a közönség tagjai előtt. A *hard-boiled* detektívregény klasszikusai az eredeti megjelenés idején is nagy művészi erővel mutatták fel az emberi létezéssel összekapcsolódó moralitás érvényességében görcsösen hinni akaró személy és az amorális társadalmi világ konfliktusát, csak az olvasók *nem erre koncentráltak*, hanem mondjuk a feszültségkeltés eszközeire vagy a regényvilág atmoszférájára. Mi több, időnként maga az alkotó sem ismeri fel az általa létrehozott mű tulajdonságait, és akaratán kívül a magaskulturális műalkotások jellemzőivel ruházza fel a tömegkulturális pályafutásra szánt művét, vagy éppen fordítva.

Ha viszont a realista a tömegművészet hibrid elméletét képviseli (mint Noël Carroll), akkor nincs szükség kiegészítő feltételekre, már maga a definíció révén is kezelhetjük a művek történeti vagy szinkron „mozgásának” jelenségét a kategóriák között. Ennek legegyszerűbb módja, ha a javasolt definíció tartalmaz legalább egy olyan relációs tulajdonságot, amely a mű és a közönség (művészeti intézményrendszer, történeti kontextus) kapcsolatát jellemzi. Ezt a tulajdonságot a kérdéses művek az aktuális közönség (művészeti intézményrendszer, történeti kontextus) megváltozásával elveszíthetik, más művek szert tehetnek rá és így tovább.

Jegyezzük meg, a realistának a valóságosság jegyében az elemzést nem szabad mereven a szerzői szándékra alapoznia. Hétköznapi tapasztalatunk szerint időnként nem a szerző, hanem az aktuális közreadó (kiadó stb.) tevékenysége határozza meg, hogy milyen fajtájú műalkotás létrehozására vagy legalábbis bevezetésére irányuló kísérletről van szó. Például amikor a kiadó magaskulturális műalkotásként pozicionálja a tömegkultúra egyik „klasszikusát”, akkor nyilvános döntést hoz a mű státuszáról és javaslatot tesz a mű befogadásmódját illetően. (Természetesen előfordulhat, hogy ez a javaslat téves vagy félrevezető, mert az értelmezőt olyan tulajdonságok keresésére sarkallja, amelyeknek nyomát sem találja a műben.) Szerző és aktuális közreadó szándéka különbözhet egymástól, és minden esetben a kulturális intézményrendszer érvényben lévő protokollja dönti el, melyik érvényesül. Gondoljunk csak bele, már a műalkotások történeti távlatú „mozgását” is a két kategória között részben az teszi lehetővé, hogy a művek a kulturális piac logikájának megfelelően többször is felhasználhatók – akár az eredeti szerzői szándékkal ellentétes módon. Röviden: a realista modellben – akár tisztán funkcionális, akár hibrid elemzésről van szó – az aktuális közreadó és a művészeti közvélemény közösen jelöli ki a mű befogadásának kulturális közegét.

A tudatos vagy akaratlan „félrepozicionálás” jelensége arra utal, hogy a művek kulturális gyakorlatokban ténylegesen elfoglalt helye különbözhet attól, ahogyan mi kategorizálnánk őket a tulajdonságaik alapján. Ezt az eltérést a realista modellen belül is meg kell engedni. (A kategóriák közti mozgás mellett ez a másik legfőbb forrása az extenzióproblémának, tehát annak a jelenségnek, hogy a hétköznapi intuícióink sok esetben nem adnak egyértelmű útmutatást a művek tömegművészeti státuszát illetően.) Megtörténhet, hogy egy téves kiadói döntésnek köszönhetően egy értékes magaskulturális mű gyenge tömegkulturális műként születik újjá – mint ahogy szerencsére a fordítottja is elképzelhető: egy helyes döntésnek hála egy sikertelen tömegkulturális mű jelentős magaskulturális műként kerül vissza a kulturális vérkeringésbe. Nem kell tisztán funkcionalista tömegművészet-elméletet képviselnünk, hogy elismerjük: a művek időnként nem a megfelelő kulturális közegbe kerülnek. Ilyenkor hiába alkalmazzák a közönség tagjai adekvát módon a számukra megszokott interpretációs stratégiákat, nem jutnak el a műalkotások megfelelő tulajdonságaihoz, nem képesek értékelni a műveket.¹⁷

Másodszor: valóságosabbá tehetjük a realista modellt, ha nem csupán kétféle kategóriával (plusz a „dilettáns művek” kategóriájával) dolgozunk, hanem megengedünk egy harmadikat is, amely a „köztes” műveket foglalja magában.

¹⁷ Komoly metafizikai kérdés, hogy a fenti esetekben (a művek „újrapozicionálásakor”) vajon tényleg ugyanazokkal a műalkotásokkal van-e dolgunk, vagy a műalkotásokat (legalább részben) a közreadás és a befogadás aktusa konstituálja. Nekünk most ebben a kérdésben nem kell állást foglalnunk.

A merev, kétosztatú rendszerrel elégedetlen kritikusok és kultúrakutatók szokás szerint számos további címkét használnak a magaskulturális és a tömegkulturális műalkotások jellemző eszközeit egyaránt használó művek megjelölésére – a „middlebrow”-tól a „midcult”-on át mondjuk az „upmarket literature”-ig (Meskin 2016. 121).¹⁸ Ezek a művek az elemzések többsége szerint bár *bizonyos fajtájú* esztétikai vagy művészi értékkel rendelkeznek (például mert megvilágító módon ábrázolnak különböző morális vagy társadalmi konfliktusokat, vagy erős érzelmi-hangulati reakciót váltanak ki a befogadóból), összességében nem érnek fel az értékek széles körét felvonultató magaskulturális művekig. A modellt tehát azzal is dinamikusabbá tehetjük, ha *többféle értékkel*, az esztétikai és a művészi érték többféle típusával dolgozunk – megfelelően szétosztva őket az egyes kategóriák között.

Minderre azonban most nincsen szükségünk. Az alábbiakban a *szigorú* értékrealizmus kapcsán arra vagyunk kíváncsiak, hogy a tömegművészet alkotásainak lényegi tulajdonságai valóban inkompatibilisek-e egyenként az összes olyan tulajdonsággal, amelyet az esztétikai vagy művészi érték forrásának szokás gondolni. Az engedékeny értékrealizmus kapcsán azt kérdezzük: a tömegművészet alkotásainak lényegi tulajdonságai tényleg szisztematikusan csökkentik-e a művek esztétikai vagy művészi értékét, bármi alapozza is meg azt. Ha azt látjuk, hogy *nem*, azaz a tömegművészet az esztétikai vagy művészi érték *bármilyen* fogalmával összefér, akkor nem kell mérlegelnünk a tömeg- és a magasművészet közti esetleges átmeneti formák és a különböző típusú értékek kapcsolatát. Ezért az egyszerűség kedvéért továbbra is a kétosztatú modellel dolgozom, és a lehetséges esztétikai vagy művészi értéket megalapozó tulajdonságokat egyenként veszem szemügyre.

VI. NOËL CARROLL DEFINÍCIÓJA

Noël Carroll (1998. 196–222) a következőképpen határozza meg a tömegkulturális műalkotás fogalmát:

X akkor és csak akkor tömegkulturális műalkotás, ha

- (1) *x* többszörösen instanciálható műalkotástípus,
- (2) amelynek példányai tömeggyártásban jönnek létre, és tömeges terjesztésben jutnak el a fogyasztókhoz, valamint

¹⁸ Érdekes módon a magyar kulturális diskurzusokban nincs igazán meghonosodott kifejezés a magasművészet eszközeit használó, mégis széles körben hozzáférhető művek megjelölésére. A még leginkább elfogadott, de amúgy elég ritkán elforduló kategória a „középfajú” vagy „középfajsúlyú művészet”.

(3) szándék szerint – a narratív struktúra, a szimbólumok, a szándékolt hatás vagy akár a tartalom szintjén – olyan szerkezeti jellemzőkkel lett megalkotva, amelyek a lehető legkisebb erőfeszítés árán, gyakorlatilag első látásra, hallásra vagy olvasásra hozzáférést biztosítanak a műhöz képzetlen (vagy relatíve képzetlen) fogyasztók lehető leg szélesebb tömege számára.

Az első feltétel *ontológiai* feltétel: azt mondja ki, hogy a tömegkulturális műalkotások olyan természetű létezők, amelyeknek egyszerre több egyenértékű példányuk lehet. (Szemben például az egyetlen példányban létező műalkotásokkal, mint amilyenek – sokak szerint – a szobrok és festmények; vagy azokkal a műalkotástípusokkal, amelyek különböző instanciátípusai maguk is különböző műalkotástípusoknak felelnek meg, mint például egy színdarab és annak különböző rendezései.) A második feltétel *strukturális* természetű: azt írja elő, hogy a tömegkulturális műalkotások egyenértékű példányainak tömeggyártásban kell létrejönniük és azonos csatornákat használva el kell jutniuk fogyasztók széles tömegeihez. (Így egy rockkoncert definíció szerint nem tartozik a tömegművészet körébe – hacsak nem készül róla videofelvétel, amely tömeges terjesztés révén éri el a potenciális fogyasztókat.)¹⁹ Számunkra azonban most a harmadik, *esztétikai* feltétel lesz fontos: a tömegművészet alkotásai a közreadó szándékai szerint széles körben hozzáférhetők a fogyasztók számára.²⁰

A széles körű hozzáférhetőség nem azt jelenti, hogy a tömegkultúra alkotásait szükségképpen széles körben *értékelik*. Elképzelhető, hogy egy sikeres tömegkulturális termék csak meghatározott fogyasztói csoportokat kíván megszólítani, csak az ő esztétikai preferenciáikkal kompatibilis – ez mégsem zárja ki a kérdéses művet a tömegkulturális alkotások köréből. A definícióban gyengébb feltétel szerepel: a könnyű hozzáférhetőség pusztán azt foglalja magában, hogy a mű különösebb fennakadások nélkül *megérthető* széles befogadóközönség számára. Az értékelés (*appreciation*) a kortárs művészetfilozófiai elemzések többsége szerint a művek tulajdonságainak észlelését foglalja magában, továbbá valamiféle érzelmi reakciót, amely pozitív esztétikai értékítéletet alapoz meg. A fenti feltétel csupán az *első* komponensről szól: a tömegkulturális alkotások esetében a közreadó szándékával összhangban a befogadók számára relatíve egyszerű feladat észlelni a mű tulajdonságait – függetlenül attól, hogy az egyes értelmezők

¹⁹ Az első két feltétellel kapcsolatban lásd még Carroll 1997/2013.

²⁰ Ha az első két feltételt töröljük (vagy a strukturális feltételt gyengébb formában újrafogalmazzuk), akkor megkaphatjuk a *populáris művészet* definícióját. Mint már említettem, a vizsgált értékalapú megkülönböztetés a hétköznapi kulturális diskurzusainkban inkább a magas- és a populáris művészet elkülönítését célozza, mintsem a magas- és a tömegművészetét. Am mivel a realista elemzéshez szükségünk van valamiféle metafizikai megalapozásra, és a tömegművészet definíciójában szereplő technikai feltételek biztosíthatják ezt a megalapozást (a tömegművészetnek *azért* kell széles körben hozzáférhetőnek lennie, mert ezek a művek tömeges közönséghez szólnak és tömeggyártásban készülnek), így az elemzésben a tömegművészet fogalmát használjuk. (Ezzel kapcsolatban lásd a 2. jegyzetet.)

amúgy örömeiket lelik-e mindebben (lásd ezzel kapcsolatban David Novitz ellenvetését és Carroll válaszát: Novitz 2000/2001. 63–66 és Carroll 2001. 20–21).

Carroll elemzése a tömegkulturális műalkotások hibrid, azaz részben funkcionalista, részben proceduralista elemzése közé tartozik (Gracyk 2007. 387–391) – annak ellenére, hogy a szerző „inkább funkcionalistának” tartja az elméletét (Carroll 1998. 10), mert a hozzáférhetőség mértékét többé-kevésbé az emberi természet „majdnem egyetemes jellemzői” alapján (Carroll 1998. 11) szeretné kijelölni. A hozzáférhetőség azonban időindexált relációs tulajdonság. Egy műalkotás mindig *valamilyen közönség számára* könnyen vagy nehezen hozzáférhető; továbbá a hozzáférhetőség mértéke *történeti távlatban megváltozhat*, tudniillik (legalább részben) az határozza meg, hogy a közönség tagjai mennyire ismerik az alkotó által választott művészeti konvenciórendszert.²¹ Carroll definíciója részben *funkcionalista*, hiszen arra a feltevésre épül, hogy a tömegkulturális műalkotások lényege egy jól meghatározott, történetileg állandó funkció betöltésében áll (tudniillik befogadók széles tömegei számára biztosítani az esztétikai tapasztalat lehetőségét) – és részben *proceduralista*, mert az elemzés elfogadja, hogy e funkció betöltését a kulturális világ történetileg változó-átalakuló folyamatai teszik lehetővé. Ez teljes összhangban áll azzal, hogy a szerző a művészet proceduralista, azon belül is történeti definícióját képviseli.²² A műalkotások teljes halmazát kizárólag a megfelelő történeti kapcsolat tartja össze – ettől még a

²¹ Carroll számára a művészeti konvenciórendszerek (és ezek ismeretének) változása nem kiemelkedően fontos kérdés; eleinte nem is ismeri fel a probléma jelentőségét. De vegyük észre: ha abból indulunk ki, hogy a hozzáférhetőségnek „természetes mértéke” van (hozzávetőleg: az a mű könnyen hozzáférhető, amelyet az emberi elme könnyen fel tud dolgozni), akkor nehezen tudunk ellenállni az értékrealista érvelésének. Hiszen ha a tömegkulturális művek az emberi elme természetes képességeihez illeszkednek, a magaskulturális művek pedig az *átlagon felüli* befogadókat célozzák (például a komplex felépítésük révén), akkor innen már csak egy lépés vezetni, hogy a magaskulturális művek természetükből adódóan kiválóbbak a tömegkulturális műveknél.

A tömegkulturális műalkotás Carroll-féle definícióját persze nem pusztán azért nem érdemes tisztán funkcionális definíciónak tekinteni, mert ezzel jó helyzetbe hozzuk az értékrealistát. Hanem azért sem, mert empirikus értelemben meglehetősen implauzibilis. Hiszen mit is válaszolhatnánk azokra az ellenvetésekre, amelyek rámutatnak: illúzió a tömegkulturális műfajokat, mondjuk az analitikus detektívregényt „természetesebbnek” tartani a magaskulturális műfajoknál, mondjuk a tudatfolyam-regénynél?

Később Carroll – részben a vita hatására – módosított az álláspontján. David Novitz többször és több változatban megfogalmazott ellenvetésére (Novitz 1992. 45–47; 2000/2001. 59–63; vö. Gracyk 2007. 390) adott válaszában (Carroll 1992b. 58, 1998. 228–229, 2001. 17–18) elismeri: a biológiai háttér (értsd: milyen könnyen formálja az agyunk történetté az olvasottakat vagy látottakat stb.) *mellett* a kulturális háttér is szerepet játszhat abban, hogy a közönség tagjai számára mennyire könnyen hozzáférhető egy műalkotás. Igaz, Carroll (2001. 18) arra is felhívja a figyelmet, hogy mindezt már a könyvében is deklarálta (Carroll 1998. 203–204). De azt állítja: a kérdés nem különösebben érdekes, mert a művek megértésének (legalább részleges) konvencionálisitása nem jelent problémát a fenti definíció szempontjából (Carroll 2001. 18). Így igaz: a *kevés* definíciók a kontextusérzékeny relációs tulajdonságok révén valóban mindig képesek kezelni a funkció megvalósulásának történeti változékonyságát.

²² Lásd Carroll 1993/2001a–b.

műalkotások egyik részhalmazát (részben) funkcionálisan is meghatározhatjuk: ezek azok a művek, amelyeket a lehető legszélesebb közönség számára hoztak létre (Carroll 1998. 11, 197).

Mielőtt megvizsgálánk, hogy az értékrealisták Carroll kevert definícióját alapul véve hogyan érvelhetnek amellet, hogy a tömegkulturális műalkotások lényegi funkciója összeférhetetlen az „autentikus műalkotásokra” jellemző esztétikai vagy művészi értékkel, szeretnék egy rövid megjegyzést tenni a tisztán proceduralista tömegkultúra-elméletek és a feltételezett értékkülönbség kérdésével kapcsolatban.

VII. ÉRTÉKREALIZMUS ÉS PROCEDURALIZMUS

A tömegművészet tisztán proceduralista elemzései, mint amilyen például (Carroll értelmezésében) David Novitzé, azt állítják, hogy a tömegkultúra alkotásainak nincsenek olyan funkcionális, strukturális vagy formai tulajdonságai, amelyek segítségével a „tömegművészet” fogalmát definiálhatnánk. A tömegművészet lényege ezzel szemben abban a szerepben ragadható meg, amelyet ezek a művek mint a kulturális fogyasztás tárgyai – a művek aktuális tulajdonságaitól *függetlenül* – betöltenek a társadalmi (hatalmi) viszonyok fenntartásában. Márkus (2006/2017. 759–765) ezen elemzések egyik típusát az Adorno „kultúraipar”-konceptióját tárgyaló esszéiben „a kulturális fogyasztás presztízselméletének” és „a kultúraipar státuszkenyyszer-elméletének” nevezi.

Mivel a tömegkultúra társadalmi gyakorlatára koncentráló, tisztán proceduralista elemzések tagadják, hogy létezne a tömegkulturális művek elkülönült osztálya, ezért számukra a kiinduló kérdésvetetésünknek *nincs értelme*. Ha nincsenek sajátos jellemzőik révén megragadható tömegkulturális műalkotások, akkor értelemszerűen nem lehet alátámasztani e művek esztétikai vagy művészi alacsonyrendűségét.²³ Természetesen az anti-esszencialista gondolhatja azt, hogy a tömegkultúra vagy a „kultúraipar” *társadalmi gyakorlata* káros – mi több, a kritikai (tömeg)kultúraelméleteket pontosan ez motiválja. Ameddig azonban az elméletalkotó *tisztán* anti-esszencialista álláspontot foglal el, és nem feltételez valamiféle állandó kapcsolatot a művek tulajdonságai és társadalmi szerepük között, addig állításai irrelevánsak a tömegkulturális és a magaskulturális műalkotások értékkülönbségéről szóló vita szempontjából.

Márkus György egyébként éppen azért bírálja Adorno elemzését a kultúraiparról, mert a szerző funkcionalista jellegű „pszichológiai” megközelítése – amely szerint a kultúraipar által előállított művek sajátos jellegzetességeik révén

²³ Novitz (1989/2001. 50) explicite tagadja, hogy létezne esztétikai vagy művészi érték. Szerinte az esztétikai/művészi érték nem az értékek önálló típusa; amit így hívunk, az az egyes esetekben mindig visszavezethető valamilyen másfajta értékre.

„elengedhetetlen társadalmi funkcióval” bírnak, amennyiben „kárpótlást nyújtanak a szubjektív nagymértékű meggyengítéséért, amelyet részben maguk idéznek elő” (Márkus 2006/2017. 761) – ellentmondásban van a tisztán procedurista státuszkényszer-elmélettel. Nem meglepő, hogy Adorno ellentmondásba keveredik. Bármilyen művészeti fajtafogalomról beszélünk, a tisztán procedurista megközelítést alkalmazó filozófusnak ki kell tartania amellett, hogy nem tulajdonít semmiféle magyarázó funkciót a kérdéses művek aktuális tulajdonságainak – ami rendkívül implauzibilis feltevés, ráadásul nehéz következetesen érvényesíteni az elemzés során. Hiszen szinte lehetetlen *nem* feltenni azt a kérdést, hogy miért éppen a szóban forgó művek töltik be a részletesen jellemzett társadalmi-politikai szerepet, miért éppen ők alkalmasak erre, és nem másféle művek. A tisztán procedurista elemzések érzésünk szerint magyarázat nélkül hagyják a művészet társadalmi gyakorlatának lényeges aspektusait – egyebek között éppen azt az aspektusát, amely körül az értékrealisták és ellenfeleik vitája forog.

VIII. ÉRTÉKREALISTA ELMÉLETEK: KOMPLEXITÁS, KIMERÍTHETETLENSÉG, EREDETISÉG

A fogalmi elemzés előkészítő szakasza nem véletlenül nyúlt ilyen hosszúra. Az ismert nehézségek – az intuícióink bizonytalansága, a megfelelő hétköznapi kategóriák hiánya, a bevett művészeti terminusok használatának ingadozása stb. – miatt jóval nehezebb feladat berendezni a filozófiai vita fogalmi terét, mint rekonstruálni magát a vitát. Először tisztáznunk kell, hogy a *naïv realizmus* álláspontja (a magasművészet és a tömegművészet alkotásai *természetükben* különböznek egymástól) és a *naïv értékrealizmus* álláspontja (a tömegművészet alkotásai *természetüknél fogva* értéktelenebbek a magasművészet alkotásainál) hogyan fogalmazható meg konzisztens és koherens filozófiai elméletként – minden más csak ez után következhet. Ahogy John A. Fisher is megjegyezte, a meglévő műalkotás-definíciók kiterjesztése a tömegkulturális műalkotásokra közel sem triviális feladat, mivel ezek a definíciók eredetileg a klasszikus és az avantgárd magasművészet – azon belül is a *remekművek* – jellegzetességeit kívánták megragadni (Fisher 2005. 536, 539);²⁴ viszont rendkívül sürgető, tekintve a tömegművészet térhódítását. Ezzel a munkával azonban a kortárs analitikus művészetfilozófia mindmáig adós maradt; így nekem kellett elvégezniem az előző részekben. Most viszont lássuk az érveket!

Noël Carroll realista elemzése szerint a tömegkulturális műalkotások lényegi, jellegadó esztétikai tulajdonsága a *(könnyű) hozzáférhetőség*. Az értékrealistának

²⁴ A kortárs analitikus művészetfilozófiai kontextusban az „avantgárd” nem a történeti avantgárdot jelöli, hanem általában véve a radikálisan újszerű, a közönség feltételezett vagy valós elvárásaival szembehelyezkedő művészetet.

ezért az a feladata, hogy megmutassa: ha a művet úgy alkotják meg, hogy (aktuálisan) könnyen hozzáférhető legyen a széles nagyközönség számára, akkor ez kizárja, hogy esztétikai vagy művészi értelemben értékes legyen (szigorú értékrealizmus) – vagy legalábbis megakadályozza, hogy jelentősebb esztétikai vagy művészi értékre tegyen szert (engedékeny értékrealizmus). Ez a feladat két lépésből áll: az értékrealistának először be kell bizonyítania, hogy a könnyű hozzáférhetőség valóban inkompatibilis azokkal a tulajdonságokkal, amelyek az esztétikai/művészi érték megalapozásáért felelnek (szigorú értékrealizmus), vagy legalábbis kizárólag e tulajdonságok alacsony szintű megvalósulását teszi lehetővé (engedékeny értékrealizmus); majd el kell magyaráznia, hogy a szóban forgó tulajdonságok miért szolgálnak az esztétikai vagy művészi érték forrásául.

Az első jelölt erre a szerepre a *komplexitás*. Míg a magasművészet alkotásai összetettek, gondoljunk akár a művek szerkezetére, formanyelvére, a tartalomkifejezés eszközkészletére, vagy magára a kifejezett tartalomra, addig a tömegművészet egyszerű – az „autentikus” művészet perspektívájából nézve: primitív – tömeggyártott alkotások sorozatát jelenti (Kaplan 1966. 353–356). A tömegkulturális műalkotás szerzője kénytelen minél inkább igazodni a közízléshez, s ezért igénytelen (sőt, egyre igénytelenebb) műveket kell létrehoznia. A tömegművészet egyik korai teoretikusa, Dwight MacDonald egyenesen úgy gondolta, hogy a nagyközönség alacsony tudás- és igény szintjéhez igazodó művek megjelenése negatív spirált indít be a kulturális piacon: a verseny arra kényszeríti a kulturális tömegtermékek előállítóit, hogy mind újabb és újabb csoportokat vonjanak be a fogyasztásba, az egyre gyengébb ízlésű vásárlók belépése a piacra pedig szükségképpen csökkenti az alkotások esztétikai és művészi minőségét (Carroll 1998. 16–29).

A komplexitás azonban nem megfelelő tulajdonság, mert nem inkompatibilis a könnyű hozzáférhetőséggel. Az az állítás, hogy a tömegművészeti alkotások szükségképpen „egyszerűek” lennének, bármit jelentsen is ez, *empirikusan hamis* (Novitz 1989/2001. 35; Harold 2011). Mindnyájan fel tudnánk sorolni számos olyan műalkotást, amely megfelel a tömegművészet definíciójának, továbbá intuíciónk szerint egyértelműen a tömegművészethez tartozik, tehát nem „átmeneti” esetről van szó, mindazonáltal művészi értelemben összetett: a *Maffiózók* [*The Sopranos*, 1999–2007], a *Drót* [*The Wire*, 2002–2008] vagy a *Breaking Bad* [2008–2013] című sorozattól Tim Burton vagy Madonna életművén át Philip K. Dick, Margaret Atwood vagy China Miéville regényeiig, hogy a további zenei vagy filmes példákat már ne is soroljam. Továbbá szó sincs lefele tartó vagy negatív spirálról: a 2010-es évek tömegkulturális termelése átlagát tekintve semmivel sem gyengébb, mint az 1970-es éveké, sőt, a technikai fejlődés és az ún. digitális forradalom mintha inkább növelte volna a *mainstream* alkotók kreativitását. Hiszen a közönség tagjai, akik immár maguk is képesek mozgóképes, zenei stb. tartalmat előállítani, mert hozzáférnek a megfelelő eszközökhöz és technológiákhoz, jó eséllyel nagyobb elvárásokat támasztanak a „professzió-

nális” kulturális tartalmakkal szemben, mint tették ezt korábbi korok nézői és hallgatói.²⁵

Ezek az állítások persze igazolásra szorulnak, ám nekünk most nincs szükségünk igazolásra. A vitát ugyanis nem empirikus tények döntenek el. A számunkra érdekes kérdés az, hogy a széles körű hozzáférhetőség *elvileg kizárja-e* a művészi komplexitást. És a helyes válasz az, hogy: nem. Egyrészt azért nem, mert létezhetnek (és léteznek is!) – Márkus (2011/2017a. 18; 2013/2016. 137) szavaival – „kettős kódolású” művek: olyan alkotások, amelyek mind a két fajtájú közönség esztétikai elvárásainak megfelelnek (Cohen 1999). Valódi esztétikai élményt nyújtanak az alacsonyabb tudás- és igényszinttel közelítő befogadóknak, akik – a megfelelő jártasság vagy az érdeklődés hiányában – pusztán „szórakozásra” használják a művet, figyelmen kívül hagyva a műalkotások tényleges értékét megalapozó esztétikai és művészi tulajdonságait. Másfelől viszont az „autentikus művészet” hívei is örömeiket lelhetik bennük: ők – szemben az alacsony kultúra fogyasztóival – megfelelő módon hozzáférnek a mű összetett szerkezetéhez, észlelik a kérdéses tulajdonságokat, és a műalkotások e „mélyebb” megismerése elvezeti őket a mű esztétikai értékeléséhez.

Ám van egy fontosabb ok is, ami kizárja az elvi inkompatibilitást aktuális hozzáférhetőség és komplexitás között: megfelelő feltételek fennállása esetén elvileg *bármilyen* mű könnyen hozzáférhető lesz széles tömegek számára. Az *aktuális hozzáférhetőségből* nem következik semmi a műalkotások *további lényegi esztétikai/művészeti tulajdonságaira* nézve. Mint láttuk, a hozzáférhetőség időindexált relációs tulajdonság: részben az aktuális közönség kulturális tájékozottsága, a megfelelő interpretációs technikák ismerete és az érvényes olvasói/nézői/hallgatói elvárások rendszere, egyszóval a nagyközönség tényleges műértelmezési gyakorlata szabja meg, milyen művek könnyen vagy nehezen hozzáférhetők (abban a történeti pillanatban) az átlagos befogadó számára. A széles nagyközönség pedig elvileg állhat *gyakorlott* művészetfogyasztókból, akik komplex műalkotások létrehozását várják el a szerzőktől. Legalábbis semmi sem zárja ki ezt a lehetőséget; és a történeti tények is (inkább) erre utalnak.²⁶ A bizonyítás terhe az értékrealista vállán van: neki kell megmutatnia, hogy a műértelmezői jártasság egy modern társadalomban – minden látszat ellenére – *szükségképpen* szűk szak-

²⁵ Tegyük hozzá, hogy már maga az alapfeltevés sem helyes: nem igaz, hogy a tömegművészetnek szükségképpen a „legigénytelenebb” fogyasztók ízléséhez kell igazodnia. A tömegművészet rövid története egyértelműen cáfolja a hipotézist. Ha MacDonaldnak igaza lenne, mára már az erőszakos pornó és a szappanopera vált volna a mainstream tömegkultúra vezető műfajává (Carroll 1998. 26). Fogyasztói döntéseinket nagymértékben befolyásolja a kérdéses termék kulturális presztízse; nem vásárolunk meg *pusztán azért* egy alacsony presztízssű terméket, mert képesek vagyunk befogadni. És ezt a kulturális termékek forgalmazói is tudják, profitmaximalizálási stratégiájuk részben éppen a presztízs értéknevelő hatására épít.

²⁶ Itt válik fontossá, hogy a hozzáférhetőség mértékét részben társadalmi tények, nem pedig pusztán biológiai tények határozzák meg. Lásd ezzel kapcsolatban a 21. jegyzetet.

értői csoportok privilégiuma, azaz *semmilyen körülmények között* nem jellemezheti kultúrafogyasztók széles tömegeit. Ez elég reménytelen vállalkozásnak tűnik.

A magaskultúra és a populáris kultúra „dichotómiájának” kortárs feloldási kísérleteiről szólva Márkus György (1997/2017. 794) megjegyzi:

Még ma is él a felvilágosodás programja, mely a nagyközönség kultúráját fokozatosan fel akarja emelni az autonóm magaskultúra szintjére, és amely a *Büszkeség és balítélet* minden tévéfeldolgozását és az impresszionisták minden bombasikert arató kiállítását apró győzelemként értékeli. Nem volnék őszinte, ha nem vallanám be, hogy még most is rokonszenvezem ezzel a programmal.

Bár Márkus jól érzékelhetően némi iróniával tekint a tömegkultúra „felemelésének” projektjére, akár a vállalkozás értelmét, akár a sikerét illetően, azért jegyezzük meg: *elvileg* semmi sem zárja ki, hogy művészetfogyasztók széles tömegei szert tegyenek azokra a képességekre (a kifinomult esztétikai figyelemtől a megfelelő interpretációs rutinok ismeretéig vagy a művészettörténeti tájékozódás képességéig), amelyekre szükség van a komplex műalkotások esztétikai megismeréséhez. És ha az elvi lehetőség adott, az értékrealista álláspontja nem tartható, hiszen még ha a magasművészeti alkotások *aktuálisan* valóban egytől egyig értékesebbek lennének is a tömegművészeti alkotásoknál, ez a különbség nem a kétféle műalkotás *természetéből* fakad.

A másik jelölt az esztétikai érték forrásának szerepére a *kimeríthetetlenség*. A magasművészeti alkotások – szemben a szigorú műfaji kódok szerint működő tömegkulturális művekkel – újból és újból elolvashatók/megnézhetők/meghallgathatók, mert minden egyes találkozás során „újat mondanak” a befogadónak. A magasművészeti alkotások tehát szisztematikusan aluldeterminálják az értelmezéseiket – és éppen ebben különböznek az egyszeri fogyasztásra tervezett zsánerművektől.

Az értékrealista ezen az úton sem jut messzire. Egyrészt nem igaz az, hogy a könnyű hozzáférhetőség kizárná, hogy a mű aluldeterminálja az értelmezéseit. Igenis lehetnek (és vannak!) olyan „nyitott művek”, amelyek nem követelnek komoly interpretációs erőfeszítést az aktuális közönség tagjaitól. (Gondoljunk csak arra, hányszor él a *mainstream* tömegfilm a „nyitott befejezés” fogásával, vagy milyen erős szerepet kaphat az irónia egyes slágerszövegekben.) Másrészt még ha az újraértelmezhetőség szigorúbb koncepciójával dolgozunk is, és megköveteljük, hogy az alternatív értelmezések más típusba tartozzanak (tehát ne csupán tematikus részletek tekintetében térjenek el egymástól, hanem más és más módon konstituálják meg magát a műalkotást), akkor is azt kell mondanunk: az újraértelmezhetőség részben annak a függvénye, hogy a befogadó képes-e (és hajlandó-e) másfajta interpretációs stratégiát alkalmazni, mint eredetileg tette, amikor újból találkozik a művel. Ebben az értelemben *minden* műalkotás újraértelmezhető – legfeljebb nem mindegyik interpretáció lesz egyformán érdekes vagy megvilágító erejű. Mindazonáltal furcsa lenne azt gondolni, hogy a

magasművészeti alkotások *mindig*, a tömegművészeti alkotások pedig *soha nem* képesek életre hívni többféle izgalmas értelmezést. Harmadrészt nagyon implauzibilis elképzelés, hogy a művek esztétikai vagy művészi értékét kizárólag a lehetséges interpretációk mennyiségétől tegyük függővé. Miért lenne egy „nyitott értelmű”, ám egyenként rendkívül unalmas interpretációkat életre hívó mű automatikusan értékesebb egy „egyértelmű”, ám izgalmas, fontos és összetett értelmezést megalapozó műalkotásnál?

Az értékrealistának más megoldást kell választania, de nagyon nehéz helyzetben van. A könnyű hozzáférhetőség olyan relációs tulajdonsága a műnek, amelyet kontextusonként más és másféle intrinzikus (vagy relációs) tulajdonság alapozhat meg. Technikailag megfogalmazva: az m műalkotás minden T formai-strukturális (vagy ezekre támaszkodó R relációs) tulajdonságára igaz, hogy van olyan lehetséges világ, amelyben m T (vagy R) révén könnyen hozzáférhető a széles nagyközönség számára. Következésképpen az értékrealista által kiszemelt formai-strukturális tulajdonságok, amelyek a feltételezett értékkülönbségért felelnek, a szó szigorú értelmében sosem lesznek *elvileg összeférhetetlenek* a könnyű hozzáférhetőséggel. Ez nem csupán a műalkotások formai-strukturális tulajdonságaira hivatkozó elemzéseket érinti, hanem azokat is, amelyek a magasművészet és a tömegművészet értékkülönbségét – a feltételezett formai-strukturális különbségekre alapozva – a megfelelő interpretáció vagy az esztétikai hatásmechanizmusok különbségében ragadják meg.²⁷ Az értékrealista ellenfele bármely tulajdonságról bebizonyíthatja, hogy megfelelő körülmények között a könnyen hozzáférhető művek is rendelkezhetnek vele – minden a közönség ízlésén, művészeti szocializációján és a művészi gyakorlat aktuálisan érvényes normáin múlik.

Egy tulajdonságot kivéve: a nehezen hozzáférhetőséget. Az értékrealista persze nem választhatja a legegyszerűbb megoldást, nem állíthatja azt, hogy a magasművészeti alkotások (aktuálisan) nehezen hozzáférhetők, és pontosan ebben különböznek a – definíció szerint – könnyen hozzáférhető tömegművészeti alkotásoktól. Ez a javaslat ugyan átmegy az inkompatibilitási teszten, tudniillik a kérdéses tulajdonság valóban összeférhetetlen a tömegkulturális műalkotás lényegi esztétikai tulajdonságával, a könnyű hozzáférhetőséggel, ám az értékrealistának el kellene magyaráznia, hogy az interpretációs nehézség miért generál esztétikai vagy művészi értéket. Miért lenne egy műalkotás értékes önmagá-

²⁷ A kortárs analitikus művészetfilozófusok elsősorban a kérdéses állítások empirikus cáfolatára koncentráltak. Közismert ellenpéldák segítségével megmutatják: *nem igaz*, hogy a tömegművészeti alkotások szükségképpen pusztán a közönség érzelmi és fantáziaműködésére hatnak a cselekménybonyolítás jól ismert műfaji eszközeit használva (Harold 2011), ezért nem szorulnak interpretációra (Meskin 2016. 122) vagy szakértelemre és háttértudásra (Novitz 1992. 46–47; Novitz 2000/2001. 67–68; Meskin 2016. 122), és mindössze „felszínes”, könnyen felejthető esztétikai élményt nyújtanak a befogadónak (Gould 1999. 121; Harold 2011). Természetesen a *realista* nem hangsúlyozhatja túlzottan, hogy a tömegművészeti alkotások is interpretációra szorulnak, befogadásuk komoly szakértelmet és háttértudást kíván, mivel ez ellentmondana a definícióban szereplő hozzáférhetőségi feltételnek.

ban véve azért, mert megértéséhez és értelmezéséhez komoly erőfeszítésre van szükség? Ahogy Carroll (1998. 47, 99) találóan megjegyzi: mi keresnivalója van a protestáns munkaetikának az esztétikum területén?

Ezért a legjobb, amit az értékrealista tehet, ha megnevez egy tulajdonságot, amely a magasművészeti alkotások (aktuálisan) nehezen hozzáférhetőségét megalapozza – bízva benne, hogy azt is el tudja magyarázni, hogy a kérdéses tulajdonság miért forrása egyszersmind valamiféle esztétikai vagy művészeti értéknek. Ez a tulajdonság a legismertebb javaslat szerint a művészi *eredetiség*, a *radikális poétikai újszerűség*. Az eredeti, újszerű magaskulturális műalkotások *aktivitásra* készítetik az értelmezőt, aki kénytelen feladni a megszokott értelmezési stratégiáit, és akinek interpretációs találékonyságára és esztétikai érzékenységére támaszkodva fáradságos munkával ki kell dolgoznia a saját adekvát viszonyát a műalkotáshoz.

Az értékrealistának persze világossá kell tennie, hogy amikor a közönség tagjai részéről aktivitásról és passzivitásról beszél, akkor a kérdéses művészeti formákhoz hagyományosan hozzá tartozó értelmezési mechanizmusok automatizmusáról és az automatizmus felfüggesztéséről van szó. A befogadó ugyanis a szó szoros értelmében még a legkonvencionálisabb művek befogadása esetén sem marad passzív (hiszen folyamatosan következtetéseket von le, narratív struktúrába rendezi az eseményeket, implicit jelentéseket vezet le a szereplők és a narrátor megnyilatkozásai alapján, morális ítéleteket alkot, érzelmi reakciót ad az elképzeltre és így tovább) – legfeljebb nem áll be zavar a befogadás folyamatában, amely kikényszerítené a tudatos reflexiót és az interpretációs gyakorlat felülvizsgálatát. Ha az értékrealista mindezt nem tisztázza, a tömegművészet befogadójának passzivitására hivatkozó érvelése menthetetlenül hibás lesz; ahogy Adorno-esszéjében Márkus György is megemlíti:

Eliot, F. R. Leavis és (legalábbis korai írásaiban) Adorno magát a filmet ítelték el, pusztán a pénzcsinálás egyik formájának tartották, amely olcsó emocionális hatásokkal gondolattalan passzivitásra korlátozza közönségét. Meglehetősen ironikus, hogy Eliot és Adorno – akiknek a kultúra és a társadalom közti viszonyra vonatkozó nézetei a lehető legélesebben szemben álltak egymással – lényegében ugyanazt a *nyilvánvalóan érvénytelen álérvet* használják, amikor meghozzák ezt az ítéletet. (Márkus 2006/2017. 742, kiemelés tőlem – B. T.)

Érdekes, hogy ez az „álérv” szinte végigkíséri a technológia fejlődésének történetét: a nyomtatott könyvtől a mozgóképen át a digitális platformok elterjedéséig újból és újból megfogalmazódott az a félelem, hogy az új technológia passzivitásra kárhoztatja a befogadókat.²⁸ Könnyen lehet, hogy a naiv értékrealizmus

²⁸ Lásd Alexander Nehamas (1988) tanulmányát arról, hogy a tömegmédia (azon belül is a televízió) és a tömegművészet elleni modern támadások lényegében Platón költészet elleni érveit visszhangozzák.

hátterében is hasonló szorongás áll – és ha így van, ez igazolja Carroll döntését, hogy nem a „populáris művészetet” állítja szembe a „magasművészettel”, hanem a „tömegművészetet”.

Visszatérve az eredetiségre és az újszerűségre: vegyük észre, hogy az újszerűség éppúgy relációs tulajdonság, mint a könnyen hozzáférhetőség és ugyanúgy fokozatai vannak. Mindkét jellemző súlyos problémákhoz vezet. Az újszerűség (a „történeti újszerűség” értelmében véve) egészen más természetű relációt jelöl, mint a hozzáférhetőség; továbbá ha az újszerűség skaláris minőség, a szigorú értékrealista álláspont biztosan téves. Kezdjük az utóbbival!

Felesleges lenne tagadni: a tömegművészet területén is létezik eredetiség, még ha ez a konvenciórendszerek által meghatározott kereteken belül vagy éppen a konvenciórendszerek óvatos átalakításában nyilvánul is meg (Gould 1999. 121; Carroll 1998. 67–68; Bárány 2011/2014. 47–48). A tömegkulturális műfajok története művészi konvenciórendszerek *sikeres* megváltozásának, differenciálódásának, átalakulásának története – e tekintetben nincs különbség magasművészet és tömegművészet között.²⁹ A változást előidéző művek konvenciókat sértenek a megszületésük idejében; legfeljebb hozzátehetjük, hogy a tömegművészet esetében ezek nem *radikális* konvenciószértések.³⁰

Ez viszont azt jelenti, hogy az első feladatot csak az engedékeny értékrealista tudja teljesíteni. Ha elfogadjuk, hogy az eredetiség/újszerűség fokozatos minőség, és a tömegkulturális műalkotások is lehetnek (kis mértékben) eredetiek/újszerűek, továbbá ez a minőség alapozza meg a művek művészi/esztétikai értékét, akkor azt is el kell fogadnunk: léteznek (legalább kis mértékben) értékes tömegkulturális művek. A szigorú értékrealista persze megpróbálhatja kijelölni az érték meglétéhez szükséges minimális újszerűség mértékét – lásd „radikális” újszerűség –, ám ez reménytelen vállalkozásnak tűnik. Részben *praktikus* okokból: az egyes esetekben hogyan dönthetjük el, hogy a mű *eléggyé* újszerű-e? Ehhez az újszerűség olyan robusztus elméletére lenne szükségünk, amellyel mind-ezidáig senki nem állt elő a művészetfilozófiában, és ez aligha véletlen. Részben *teoretikus* okokból: hogyan lehetne igazolni, hogy nem ad hoc, önkényes döntésről van szó? Milyen érvek szólhatnak amellett, hogy az *óvatos* művészi konvenciószértés ugyanúgy kizárja az érték lehetőségét, mint a szolgálai konvenciókövetés?

²⁹ Legfeljebb abban van különbség, hogy a tömegművészeti változásokról inkább műfaji terminusokban szoktunk beszámolni, a magasművészet esetében pedig az individuális művekre helyezük a hangsúlyt s hajlamosak vagyunk kerülni a műfajkategóriákat. (Persze léteznek magaskulturális műfaji címkék is – a *Bildungsromantól* az esszéregényen át a létösszegző versig.) A műfaji szempont szerepéről az értékrealista érvelésekben és az interpretációra tett hatás eltúlzásáról lásd Harold 2011; Meskin 2016. 122–123; Bárány 2011/2014. 46.

³⁰ De még ez sem biztos. Amikor *Az Ackroyd-gyilkosság* szakít az analitikus detektívregény egyik legfontosabb műfaji normájával (tudniillik hogy a narrátor személye nem eshet egybe a gyilkoséval), mi más lenne ez, ha nem radikális konvenciószértés? Természetesen minden a „radikális” definícióján múlik, és az értékrealista esetről esetre elmagyarázhatja, hogy a kérdéses konvenciószértés miért nem radikális – ám ez sokszor erőltetettnek fog tűnni.

Az engedékeny értékrealista a szigorú inkompatibilitás helyett csupán annyit állít: az eredetiség/újszerűség fordított arányban áll a hozzáférhetőséggel. Nem mindegy azonban, hogy az újszerűséget *történeti értelemben* (újszerű a megelőző művekhez képest) vagy *az aktuális közönséghez való viszony* (újszerű a közönség számára) értelmében gondoljuk el. Az előbbi esetben az engedékeny értékrealista az újszerűség mértékére hivatkozva nem fogja tudni fogalmilag megalapozni az aktuálisan nehezen hozzáférhető magasművészeti alkotások és az aktuálisan könnyen hozzáférhető tömegművészeti alkotások különbségét. A történeti újszerűség mértéke ugyanis nem változik együtt az aktuális hozzáférhetőséggel – tudniillik nem változik sehogy: a mű újszerűsége attól függ, milyen helyet foglal el a művek történeti sorában. Az „aktuálisan nehezen hozzáférhető” és a „történetileg újszerű” nem ugyanazt a halmazt jelöli ki – egészen egyszerűen azért, mert a hozzáférhetőség a mű és az *aktuális közönség*, az újszerűség pedig a mű és a vele *történeti kapcsolatban álló többi mű* viszonyának függvénye.

Gondoljunk bele: nem igaz, hogy – tekintet nélkül a konvenciók természetére – *minden* konvenciókövető mű könnyen hozzáférhető a kortárs közönség számára, vagy minden nehezen hozzáférhető mű szükségképpen konvenciósertő lenne. Konvenciókövető művek is lehetnek aktuálisan nehezen hozzáférhetőek, ha a széles nagyközönség nem ismeri eléggé a kérdéses művészeti konvenciókat; gondoljunk csak a szakkritika által az eredetiség hiánya okán elmarasztalt posztmodern szövegkollázsokra. Mi több, a magasművészet területén kifejezetten gyakran találkozunk erősen konvenciókövető, a legkevésbé sem újszerű művekkel (Novitz 1989/2001. 36) – ezek azonban a konvenciókövetésük révén nem válnak automatikusan a nagyközönség számára könnyen hozzáférhetővé. Mint ahogy az sem igaz, hogy az eredeti kontextusukban radikálisan újszerű művek örökké azok maradnának. A művészeti forma elterjedhet, a közönség szép lassanként (vagy éppen pillanatok alatt) megtanulhatja, mit kezdjen a kérdéses művel és a hozzá hasonló alkotásokkal, milyen értelmezési stratégiák révén érdemes az ilyen típusú műalkotásokat megközelítenie – a népszerűség pedig komolyabb művészeti trendet alapozhat meg. És így tovább.

A vita kedvéért azonban fogadjuk el, hogy az összefüggés egy tekintetben fennáll: a látványosan eredeti vagy radikálisan újszerű művek valóban nehezen (ebb)en befogadhatók a kortárs közönség számára, mint a konvenciókövető alkotások.³¹ Mit mondhat mindennek alapján az értékrealista a magaskulturális műalkotásokról? Csak egy rendkívül gyenge állítást fogalmazhat meg: ezeknek

³¹ Nem vagyok róla meggyőződve, hogy az újszerűség valóban fordított arányban áll a hozzáférhetőséggel. Elképzelhetőnek tartom, hogy a mű radikálisan újszerű legyen, de a közönség relatíve gyorsan megtalálja hozzá a kulcsot. Nem pontosan ez szokott történni a váratlan, de meghatározó művészeti élményeink során? Úgy érezzük, a mű semmilyen korábban ismert műre nem hasonlít (eléggé), de „nagyon egy hullámhosszon vagyunk vele”: tény és való, hogy nekünk kell kidolgozni az adekvát interpretációs stratégiákat a befogadás során – ám játszi könnyedséggel teljesítjük a feladatot.

a műveknek, szemben a tömegművészeti alkotásokkal, természetükből adódóan *megvan rá a lehetőségük*, hogy remekművek legyenek – amennyiben az alkotójuk szakít a korban érvényes művészeti konvenciókkal (és még néhány további feltétel teljesül).

Immár nagyon távol járunk az eredeti elképzeléstől. A naiv realista a kezdetek kezdetén abból indult ki, hogy értékalapon különbséget tehetünk műalkotások *két osztálya* között. Az eredeti szubsztantív különbség (a művek *természetének* különbsége plusz a belőle levezethető értékkülönbség) mostanra a művészi formák történeti felemelkedésének és kimerülésének elképzelésére redukálódott – ráadásul ebben a modellben valójában a *remekművek* és a többi műalkotás között tételezünk érdemi különbséget.

Akárhogy is, ha az engedékeny értékrealista a történeti értelemben vett újszerűség fogalmának segítségével szeretné megalapozni a magasművészeti alkotások könnyű hozzáférhetőségét, menthetetlenül kudarcot vall: történeti újszerűség és aktuális hozzáférhetőség lényegesen különböző tulajdonságok.³² Megteheti azonban, hogy újszerűségeen csak annyit ért: aktuálisan újszerű a közönség számára. Az aktuális újszerűség éppen úgy történetileg indexált relációs tulajdonság, mint az aktuális hozzáférhetőség, ezért nincs formai akadály, hogy az értékrealista az előbbire hivatkozva adjon magyarázatot az utóbbira. A tömegkulturális művek azért könnyen hozzáférhetőek, mert kevésbé újszerűek – és fordítva: a magaskulturális művek pontosan az újszerűségük okán kevésbé hozzáférhetőek a széles fogyasztói tömegek számára. Az elemzésből viszont az következik, hogy a műalkotások – megfelelő feltételek fennállása esetén, a kontextus és a közönség átalakulásával – „kategóriát válhatnak”: elveszíthetik tömegkulturális státuszukat, vagy épp fordítva, kieshetnek az újszerű magaskulturális művek halmazából. A hihetetlen népszerűség és a rengeteg *Werther*-utánzat Goethe művét kis időre megfosztotta magasművészeti rangjától – egyszersmind esztétikai értékétől. Az értékrealista feltehetőleg vonakodna elfogadni ezt a következményt, hiszen a naiv értékrealizmusnak az az intuíció munkált a háttérben, hogy az esztétikai érték örök, és a magaskulturális remekművek saját joga visszavonhatatlanul részévé váltak a magasművészetnek. De nem tehet mást: az összes többi alternatíva (formai-strukturális tulajdonságok, sajátos interpretációs mód vagy hatásmechanizmus, történeti újszerűség) nem működik.

Már csak egyetlen lépés van hátra. Hogyan érvelhet az engedékeny értékrealista amellett, hogy az aktuális eredetiség/újszerűség valódi forrása az esz-

³² Az újszerűség, a hozzáférhetőség és az esztétikai érték egyaránt skaláris minőségek, ezért tűnhetett jó ötletnek megfeleltetni őket egymásnak. A valóságban azonban önálló minőségekről van szó. A hozzáférhetőség nem kizárólag az eredetiség mértékével változik együtt (fordított arányban), mint láttuk, hiszen a konvenciókövető alkotások is lehetnek nehezen hozzáférhetőek, a dilettáns művekről nem is beszélve. A konvencióértő művek nem válnak automatikusan értékessé, mert előfordulhat, hogy a mű poétikai projektje téves elképzelésen alapul. És így tovább.

tétikai értéknek, a kevésbé eredeti vagy újszerű művek pedig szükségképpen alacsonyabb szinten valósítják meg ezt az értéket? Az egyik lehetőség, hogy az értékrealista az esztétikai tapasztalat vagy az esztétikai élmény természetére hivatkozik (lásd például Kaplan 1966. 356–363). A radikálisan konvenciósertő magaskulturális művek – a csupán „szórakoztató” tömegkulturális művekkel szemben – mély és tartalmas esztétikai élményt nyújtanak a befogadónak. (Akik ezt az elemzést választják, általában igyekeznek elkerülni az „élmény” vagy az „élvezet” használatát, mondván, ezek a kifejezések a felszínes szórakozással rokonítják a mű megismerésének tapasztalatát. Ők azt hangsúlyozzák: speciális tapasztalási módról van szó, amely tökéletesen idegen a tömegművészet hatásmechanizmusától.) Ez a megoldás azonban nem működik. Fenomenológiailag teljesen inadekvát azt állítani, hogy a befogadó csupán a konvenciósertő művek hatására beállt (termékeny) értelmezői zavar során érezne esztétikai élvezetet vagy élne át tartalmas esztétikai élményt (Harold 2011; Gould 1999. 119; Novitz 1989/2001. 36). Könnyen hozzáférhető művek is kiválhatnak belőlünk megrendülést vagy okozhatnak katarzist – hiszen az élmény erősségét vagy mélységét nem az határozza meg, milyen nehezen ismertük fel a műalkotás működésmódját. De még ha valóban valamiféle speciális, csak a radikálisan újszerű műalkotásokra jellemző tapasztalati módról lenne szó: vajon miért kellene azt gondolnunk, hogy ez a fajta élmény esztétikailag vagy művészileg értékesebb a szokásos esztétikai tapasztalatnál?

A másik megoldás – amelynek révén az értékrealista reményei szerint az előző kérdésre is választ adhatunk – az esztétikai autonómia fogalmára támaszkodik.³³ A magaskulturális műalkotások (ezen belül is a *remekművek*) értelmezése a befogadó imaginatív és reflexiós képességeinek gyakorlását feltételezi. Az értelmező a szokásos interpretációs automatizmusoktól elszakadva autonóm individuumként törvényt szab önmaga számára: a műalkotás idegenségét a találkozás egyedi aktusában (interszjektív érvénnyel) megérett idegenséggé alakítja át. E felfogás szerint az esztétikai autonómia a morális és a politikai autonómia előfeltétele: az interpretációs sémáktól elrugaskodó, imaginatív és reflexiós képességeit szabadon gyakorló individuum e tapasztalattal felvértezve többé nem fogja *természetesnek és megváltoztathatlannak* tekinteni az őt körülvevő politikai és történelmi valóságot. De vegyük észre: még e felfogás alapján sem állíthatjuk, hogy az esztétikai autonómia valóban előfeltétele lenne a morális és politikai autonómiának (Carroll 1998. 81–82). Lehet, hogy a művészet tényleg elősegíti, hogy el tudjuk gondolni: a dolgok másképpen is lehetnek, mint ahogyan aktuálisan vannak – ám ennek nem a művészet az egyetlen és talán nem is a legfőbb eszköze. Másrészt nem igaz, hogy a tömegkulturális műalkotások szükségkép-

³³ A fenti gondolatmenet többé-kevésbé Adorno és Horkheimer álláspontját tükrözi, de a filológiai problémák elkerülése érdekében nem tulajdonítom nekik explicit módon az előadott gondolatokat.

pen akadályozná a képzelet szabad játékát vagy az imaginatív és reflexiós képességeink gyakorlását, mondván, hogy folyton ugyanazokat a sémákat ismételtetik (Carroll 1998. 85–88). Az ellenpéldákat napestig sorolhatnánk; gondoljunk csak a radikális társadalmi változás lehetőségére építő vagy egyenesen annak szükségességét nagy művészi erővel felmutató *science fiction*ökre, nagyszabású disztópiákra, posztapokaliptikus filmekre és regényekre – amelyek az utóbbi években egyébként a tömegkultúra területén (is) reneszánszukat élik.

Természetesen az értékrealista azt válaszolhatja: a kérdéses művek esetében az ábrázolás radikalizmusa (a tematika terén) nem párosul a *művészi megformáltság* radikalizmusával. Ám a védekezés körkörös érvelésre támaszkodik. Ha abból indulunk ki, hogy csak a radikálisan konvenciósertő (vagy a kortárs közönség számára radikálisan újszerűnek tűnő) művek képesek valódi művészi erővel, reális lehetőségként felmutatni a radikális társadalmi változás lehetőségét, akkor előzetesen feltételezzük a bizonyítandót. A vita éppen akörül forog, hogy a relatíve könnyen hozzáférhető művek az esztétikai tapasztalat során vajon eljuttathatják-e a befogadót addig a felismerésig, hogy a politikai-történelmi valóság megváltoztatható és megváltoztatandó. Mind ez idáig nem talákoztunk olyan érveléssel, amelynek alapján kizárhatnánk ezt a lehetőséget. És amelynek alapján azt kellene állítanunk, hogy a kortárs tömegművészet kivétel nélkül csupán „felszínes”, „kommercializált”, politikailag nem hatékony vízióját nyújtja a radikális társadalmi változásnak.

A harmadik megoldás, ha az engedékeny értékrealista az episztemikus vagy a kognitív érték fogalmára hivatkozik. A könnyen hozzáférhető, konvencionális tömegművészeti alkotások az unásig ismertet ismételtetik, nem bővítik érdemben a tudásunkat – sem a kifejezett proposíciók szintjén (a színre vitt konkrét eseményekkel kapcsolatos ismeretektől az átfogó „témáig”, azaz a világra, a társadalmi-politikai valóságra, az emberi természetre vagy a morális értékekre vonatkozó általános tézisekig), sem az önismeret vagy a praktikus tudás szintjén (milyen módokon lehet a világot elgondolni, milyen lehet átélni, hogy a világ másképpen adódik a számunkra). A tömegművészeti alkotások nem nyitnak *új* perspektívát a világra – hiszen éppen ebben áll a konvencionálisitásuk: olyan perspektívából mutatják fel a világot, amelyet a korábbi művekből már jól ismerünk.

A művek episztemikus vagy kognitív értékére alapozott engedékeny értékrealista elemzés egyértelműen az értékrealizmus legerősebb és legmeggyőzőbb változata. Az elmélet képviselőjének azonban be kell bizonyítania, hogy egyértelmű összefüggés van a művészi megformáltság újszerűsége és a művek kognitív vagy episztemikus értéke között. Vajon miért kellene azt gondolnunk, hogy egy bonyolult morális dilemma relatíve hagyományos (értsd: az aktuális közönség számára könnyen befogadható) művészi ábrázolása nem járulhat hozzá a néző/olvasó meglévő morális meggyőződéseinek *radikális* átrendezéséhez? Miért ne történhetne meg, hogy a bevett műfaji konvenciók kismértékű átalakí-

tása olyan művészi formát eredményez, amely látványosan új perspektívát nyit a világra – miközben a megértés terén nem teszi erősen próbára a befogadót? És fordítva: miért indulunk ki abból, hogy a radikális újszerűség szükségképpen a kognitív vagy episztemikus érték nagymértékű növekedésével jár együtt? Ezekre a kérdésekre az engedékeny értékrealistának nincs válasza.

IX. A FOGALMI ELEMZÉS ÉS A KULTÚRA VALÓSÁGA

Foglaljuk össze a fogalmi elemzés eredményeit! A *szigorú értékrealista* nem tud olyan tulajdonságot megjelölni, amely inkompatibilis lenne a tömegművészeti alkotások legfontosabb tulajdonságával, a könnyű hozzáférhetőséggel, mivel nincsen olyan formai-strukturális tulajdonság (vagy ezek által megalapozott relációs tulajdonság), amely *szükségképpen* minden esetben hozzáférhetetlenné tenné a műveket a széles nagyközönség számára.

Az *engedékeny értékrealista* meg tud nevezni ilyen tulajdonságot: a magasművészet alkotásai nehezen hozzáférhetők az aktuális közönség számára. Álláspontja szerint a nehezen hozzáférhetőséget a művek aktuális újszerűségére kell visszavezetnünk. Ennek a megoldásnak komoly teoretikus ára van. Az engedékeny értékrealista kénytelen elismerni, hogy (a) magasművészeti és tömegművészeti alkotások között az érték tekintetében legfeljebb fokozati különbség van (ezért nevezem az álláspontot „engedékeny” értékrealizmusnak); (b) a valódi értékkülönbség nem a műalkotások két osztálya, hanem a magaskulturális *remekművek* és a többi magas- és tömegkulturális mű között húzódik; (c) a művek magas- és tömegkulturális státusza s ebből adódóan esztétikai/művészi értéke történetileg megváltozhat. Ez az elemzés nem tükrözi jól a naiv értékrealizmus álláspontját. De nem ez az egyetlen probléma vele. Az engedékeny értékrealista nem tudja bebizonyítani, hogy (i) az aktuális újszerűség valódi forrása a művészi/esztétikai értéknek, és (ii) a kevésbé újszerű művek *szükségképpen* alacsonyabb szinten valósítják meg ezt az értéket. Az általa előadott érvelések vagy az (i) állítást nem igazolják (*sajátos esztétikai tapasztalat*), vagy a (ii) állítást (*esztétikai autonómia, kognitív/episztemikus érték*) – vagy egyiket sem.

A vita tehát szemlátomást eldőlt. A naiv értékrealista álláspontot nem lehet koherens művészetfilozófiai elmélet formájában megfogalmazni. Ennek azonban szinte semmilyen gyakorlati következménye sincsen a művészetelméleti gondolkodásra és a művészet társadalmi gyakorlatára nézve – különös tekintettel a művek értékéről szóló nyilvános diskurzusokra. Nem véletlenül. Egyrészt azért, mert a fogalmi elemzés természetéből adódóan csupán általános fogalmi összefüggések megfogalmazására képes; önmagában keveset mond az empirikus valóságról. Az a tény, hogy a tömegművészet fogalmából nem következik a tömegművészeti alkotások esztétikai alacsonyrendűsége, még nem zárja ki, hogy a tömegművészet alkotásainak *túlnyomó többsége* esztétikailag értéktelen legyen, a magasművészeté

pedig értékes (vö. Fisher 2005. 537). Ami fogalmilag nem lehetetlen, az minden további nélkül lehet nem jellemző kivétel; *talán* az esztétikailag vagy művészileg kiemelkedően értékes tömegművészeti alkotások is ilyenek. Ám hogy a műalkotások osztályán belül aktuálisan hogyan oszlanak meg az értékes és értéktelen művek, nem a művészetfilozófia feladata megvizsgálni.

Másrészt pedig azért, mert a szóban forgó értékalapú megkülönböztetés tágabb esztétikai-politikai ideológiák részét képezi. Ahogy Márkus György is megállapította: az elmúlt kétszáz évben a magasművészetről és az alacsony művészetről szóló vita során folyamatosan cserélődtek az érvek és az álláspontok.

Csupán a szembenálló értékelések és értelmezések általános struktúrája állandó a vitában, az álláspontok tartalma nemcsak változékonynak, hanem felcserélhetőnek is bizonyul: a mindenkori társadalmi-politikai konstellációtól, valamint attól függ, hogy a kultúra specialistái milyen stratégiát tartanak megfelelőnek eltérő ideológiai céljaik elérésére (Márkus 1997/2017. 793).

Mint láttuk, az extenzióprobléma is nagyban a vitázó felek kezére játszik: „Az ilyen jellemzéseket, szembeállításokat kétségkívül megkönnyíti, hogy mindig a kritikus értelmiségin múlik, mit tekint valóban autonóm műalkotásnak, és mit sorol a populáris művek közé” (Márkus 1997/2017. 794). Az értékalapú megkülönböztetés Márkus szerint a felvilágosodás kultúrafogalmából eredő antinómiák feloldásának az egyik eszköze. Ilyen antinómia például, hogy a kulturális piac történeti előfeltétele a „magasművészet” eszme megjelenésének, de el is lehetetleníti annak megvalósulását (Márkus 1997/2017. 791–792; 2011/2017a. 16–17; 2011/2017c); hogy az elvileg univerzális érvényű magasművészeti alkotások a piaci siker tekintetében meg sem közelítik a tömegművészetet (Márkus 1997/2017. 791–792; 2003/2017. 89; 2011/2017a. 19–20; 2013/2016. 129),³⁴ illetve hogy az alacsony művészet alkotásai – a magasművészeti alkotások többségével ellentétben – teljesítik az autonóm művészet egyik alapvető feladatát: a „társiaság” létrehozását (Márkus 2011/2017a. 20–21; 2013/2016. 130).³⁵

Ha végigtekintünk a kortárs analitikus művészetfilozófiai elméletek során – amelyek többsége, jegyezzük meg, még mindig *nem* speciálisan a tömegművészet jelenségeiről szól! –, mindezt másik irányból is megfogalmazhatjuk. Az értékalapú megkülönböztetésre azért van szükségünk, hogy megteremtjük a filozófiai elméletek belső egyensúlyát. Sejtésem szerint a művészetfilozófusok ál-

³⁴ Még akkor sem, ha a hosszú távú (magasművészet) és a rövid távú (tömegművészet) megtérülés piaci stratégiájára hivatkozunk (Márkus 2011/2017a. 22–23; 2013/2016. 129). Hiszen, teszi hozzá magyarázatként a szerző, Laurence Sterne *Tristram Shandy*jének „az olvasókért folyó »versengésben« nincs esélye kiütni Harry Pottert” (Márkus 2011/2017a. 23). Nem vagyok róla meggyőződve, hogy nem találhatnánk ellenpéldákat; ám ez ismét olyasfajta empirikus kérdés, amely nem tartozik hozzá a művészetfilozófia kompetenciájához.

³⁵ Ezzel kapcsolatban lásd Cohen 1993.

talában akkor hívják segítségül a tömegművészet (s vele együtt a *kulturális piac*) fogalmát, amikor az elmélet normatív implikációi ellentmondásba kerülnek az empirikus tényekkel. Így azt állíthatják: az általuk azonosított normatív elvek *azért* nem érvényesülnek univerzálisan, mert a kulturális piac működése felülírja őket. Ezt a sejtést azonban már egy másik tanulmány feladata lesz igazolni.*

IRODALOM

- Abell, Catharine 2012. Art: What It Is and Why It Matters. *Philosophy and Phenomenological Research*. 85/3. 671–691.
- Bárány Tibor 2011/2014. Szépirodalom vs. lektűr. Egy rossz fogalmi megkülönböztetetről. In *A művészet hétköznapjai*. Miskolc, Műút-könyvek. 39–61.
- Bárány 2013. „This is Not Art” – Should We Go Revisionist about Works of Art? *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. 5. 86–99.
- Bárány Tibor 2014. Magasművészet és tömegkultúra: a nem létező értékkülönbség nyomában. In *A művészet hétköznapjai*. Miskolc, Műút-könyvek. 62–82.
- Bárány Tibor 2015. Revizionista művészetontológiák. In Márton Miklós – Molnár Gábor – Tózsér János (szerk.) *Realizmus, magyarázat, megértés*. Budapest, L’Harmattan. 55–73.
- Carroll, Noël 1992a. The Nature of Mass Art. *Philosophic Exchange*. 23/1. 5–37.
- Carroll, Noël 1992b. Mass Art, High Art, and the Avant-garde. A Response to David Novitz. *Philosophic Exchange*. 23/1. 51–62.
- Carroll, Noël 1993/2001a. Identifying Art. In *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge University Press. 75–100.
- Carroll, Noël 1993/2001b. Historical Narratives and the Philosophy of Art. In *Beyond Aesthetics. Philosophical Essays*. Cambridge University Press. 100–118.
- Carroll, Noël 1997/2013. The Ontology of Mass Art. In *Minerva’s Night Out. Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures*. Wiley Blackwell. 9–28.
- Carroll, Noël 1998. *A Philosophy of Mass Art*. Oxford, Clarendon Press.
- Carroll, Noël 2001. The Debate Continues. *Journal of Aesthetic Education*. 35/3. 15–22.
- Carroll, Noël 2004. Mass Art as Art. A Response to John Fisher. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 62/1. 61–65.
- Cohen, Ted 1993. High and Low Thinking about High and Low Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 51/2. 151–156.
- Cohen, Ted 1999. High and Low art, and High and Low Audiences. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 57/2. 137–143.
- Fisher, John Andrew 2004. On Carroll’s Enfranchisement of Mass Art as Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 62/1. 57–61.

* Tanulmányom gondolatmenetét bemutattam az ELTE BTK Filozófia Intézetében megrendezett Márkus-émlékkonferencián 2017. december 8-án; köszönöm a vita résztvevőinek a hozzászólásokat. Szeretnék továbbá köszönetet mondani Bezeczy Gábornak, Erdélyi Ágnesnek, Hermann Veronikának, Márton Miklósnak, Radnóti Sándornak és Zemplén Gábornak, valamint a *Magyar Filozófiai Szemle* két anonim lektorának a szöveg korábbi változatához fűzött megjegyzéseikért. A tanulmány megírása során a következő pályázatok támogatásában részesültem: OTKA-NKFIH K-112542 („Az analitikus filozófia és a fenomenológia kapcsolatai – történeti perspektívában”); OTKA-NKFIH K-109638 („A fenomenológia és az analitikus filozófia lehetséges kapcsolódási pontjai az elmefilozófia területén”); OTKA-NKFIH K-116191 („Jelentés, kommunikáció; szószserinti, figuratív: Kortárs nyelvfilozófiai kutatások”).

- Fisher, John Andrew 2005. High Art versus Low Art. In Berys Gaut – Dominic McIver Lopes (szerk.) *The Routledge Companion to Aesthetics*. Második kiadás. London – New York, Routledge. 527–540.
- Gould, Timothy 1999. Pursuing the Popular. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 57/2. 119–135.
- Gracyk, Theodore 2007. Searching for the „Popular” and the „Art” of Popular Art. *Philosophy Compass*. 2/3. 380–395.
- Harold, James 2011. Literature, Genre Fiction, and Standards of Criticism. *Nonsite.org*, 3. Elérhető: <https://nonsite.org/article/literature-genre-fiction-and-standards-of-criticism>. Letöltve: 2018. május 8.
- Kaplan, Abraham 1966. The Aesthetics of the Popular Arts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 24/3. 351–364.
- Mag Uidhir, Christopher 2013. *Art and Art-attempts*. Oxford University Press.
- Mag Uidhir, Christopher 2010. Failed-art and Failed-art Theory. *Australasian Journal of Philosophy*. 88/3. 381–400.
- Márkus György 1997/2017. A „kultúra” antinómiái. Ford. Kis János. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 772–802.
- Márkus György 2003/2017. A kultúra paradox egysége: a művészet és a tudomány. Ford. Bálint Boldizsár Péter, Erdélyi Ágnes, Gyöngyösi Megyer, Hangai Attila, Kapelner Zsolt, Kiss Kata Dóra, Molnár Bálint János, Oláh János, Szarka Alexandra, Szilvay Máté, Takács Orsolya Zsófia, Takó Ferenc, Tóth Olivér István. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 81–107.
- Márkus György 2006/2017. Adorno és a tömegkultúra. Az autonóm művészet a kultúraiparral szemben. Ford. Erdélyi Ágnes. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 741–775.
- Márkus György 2011/2017a. Bevezetés. Ford. Erdélyi Ágnes. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 9–24.
- Márkus György 2011/2017b. A „rendszer” után. A filozófia a tudományok korában. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 333–355.
- Márkus György 2011/2017c. A pénz és a könyv: Kant és a német felvilágosodás válsága. Ford. Erdélyi Ágnes. In *Kultúra, tudomány, társadalom. A kultúra modern eszméje*. Budapest, Atlantisz. 443–499.
- Márkus György 2013/2016. A kultúra útjai. Az előkelő kultúrától a magaskultúráig, a népszerű kultúrától a tömegkultúráig. Ford. Erdélyi Ágnes. *BUKSZ*. 3–4. 124–138.
- Meskin, Aaron 2016. Popular fiction. In Noël Carroll – John Gibson (szerk.) *The Routledge Companion to Philosophy of Literature*. London – New York, Routledge. 117–126.
- Nehamas, Alexander 1988. Plato and the Mass Media. *The Monist*. 71/2. 214–234.
- Novitz, David 1989/2001. High and Popular Art. The Place of Art in Society. In *The Boundaries of Art. A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. Cybereditions. 34–53. [Első megjelenés: Ways of Artmaking. The High and the Popular in Art. *British Journal of Aesthetics*. 29/3. 213–229.]
- Novitz, David 1992. Noël Carroll’s Theory of Mass Art. *Philosophic Exchange*. 23/1. 39–49.
- Novitz, David 2000/2001. Popular Art, Mass Art. In *The Boundaries of Art. A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. Cybereditions. 54–68. [Első megjelenés: The Difficulty with Difficulty. *Journal of Aesthetic Education*. 34/2. 5–14.]
- Novitz, David 2003. Aesthetics of Popular Art. In Jerrold Levinson (szerk.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford, Oxford University Press. 733–747.
- Stecker, Robert 2000. Is It Reasonable to Attempt to Define Art? In Noël Carroll (szerk.) *Theories of Art Today*. The University of Wisconsin Press. 45–64.