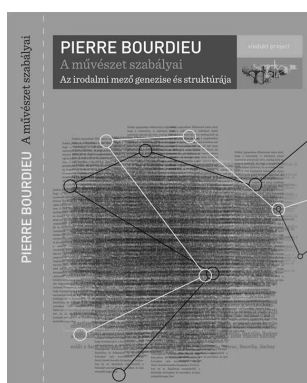


CSÁSZÁR BALÁZS

A gyakorlati érzék iskolája

PIERRE BOURDIEU: A MŰVÉSZET SZABÁLYAI –
AZ IRODALMI MEZŐ GENEZISE



Budapesti Kommunikációs
és Üzleti Főiskola
Budapest, 2013
368 oldal

”

A művészetszociológia, habár a szociológia ritkábban művelt területei közé tartozott és tartozik, bővelkedik a nagy elméletalkotók megfelelően nagyszabású hozzájárulásaiban. Ezek az átfogó munkák ugyan széles érdeklődésre tarthatnak számot, a nagy elméletek magyarázóerejének és eleganciájának újabb bizonyítékait adják, de a művészetszociológia gyakorlata iránti igényt nem feltétlenül képesek megteremteni. Ez utóbbi állítás Bourdieu művészetről írt munkáira nem igaz, nem csupán széleskörű, a szociológia diszciplináris határain túli érdeklődést teremtett a művészetszociológiai elemzés számára, hanem létjogosultságot adott a művészet társadomszerkezetének, illetve az abba ágyazódó műalkotás és alkotótevékenység vizsgálatának. Mindeközben Bourdieu a francia irodalmi mező kialakulásának szociológiai leírásával idegen területre hatolt be, és tette ezt a lehető legnagyobb tudatossággal. A mű előszavában ki is tér erre a kérdésre, megfelelően éles oldalgázásokat téve az irodalmi alkotások tiszta olvasatait hirdetőik irányába, akik a műalkotás megmagyarázhatatlan egyediségét és a kimondhatatlan élmény primátusát hirdetik (p. 16.), és akik a szerző számára a kritikai állásfoglalás, a bourdieu-i értelemben vett pozíció-felvétel műveleti terepét határozzák meg saját értékelésük igazolásához fűződő érdekeikkel. Bourdieu szerint a szociológiai elemzés ugyanis nem szünteti meg, sőt, fokozza a mű élvezetét. A mű egyediségét ugyanis csak azért írja le első mozzanatban a társadalmi közeg általános szabályszerűségei szerint, hogy a szerző pozícióját és intencióit rekonstruálva mutathassa meg az alkotást, mint a művészeti mező kényszerei közepette megvalósított vállalkozást (18–19).

A szerzői intenció szociológiai rekonstrukciója különösen izgalmas, ha a műalkotás maga írja le hajszálpontosan azt a társadalmi közeget, amiben született, más szavakkal, egyszerre elemzendő forrása és „naiv” szociológiai elemzése saját korának. Bourdieu Flaubert *Érzelmek iskolája* című regé-

nyében talál erre példát. Frederic, a regény ifjú főhőse, a 19. század közepének Párizsában kerül a polgári karrier és a művészi ambíciók egymással szemben álló erőtereinek vonzásába, az időközben feltáruló lehetséges életpályák képe pedig a különböző társaságok (a műkereskedő és a művészek, a polgárok és a szalon körei) és a reprezentáns női szereplők iránti vonzalmak formájában és történetében bomlik ki (23–46). Frederic viszont minden lehetőséget elszalaszt, kudarcot vall, a jómódú polgári életpályára, és az önállósodni vágyó művészet játszmáit ugyanúgy képtelen komolyan venni (33), mindkét világ illúziójának valósága elől menekülőre fogja. Frederic-kel szemben, aki Gustave Flaubert lehetséges életpályáinak egyik meg nem valósított változata, a regényíró Flaubert a művészet illúziójának valóságát választja (46). Flaubert a „regényes illúzió regényírója” lesz, és nem azért képes a valóságról írni, mert komolyan veszi azt, hanem mert a művészet egyre inkább valóságossá váló világának játszmáiba fekteti lehetőségeit (55), egy megszületőben lévő társadalmi mezőben veti meg a lábát.

Bourdieu az *Érzelmeik iskolájáról* és Flaubert-ről szóló felütésében sokszorosan megelőlegezi a később elmondottakat, mintha igyekezne azt az érzetet kelteni, hogy egy szociológiai tekintetben eszköztelen műelemzéstől kezdve, a következő lépésben végrehajtott történeti rekonstrukción keresztül, a mű második részében bemutatott művészetszociológiai elméletig, a belátások amplifikációja és elmélettelé érelése történik. Nem lehet kétségünk afelől, hogy a magyarázat valójában nem így születik, még ha a könyv formájában így is valósul meg, ugyanakkor Bourdieu nem az orrunknál fogva vezet minket, áthágva a tudományos módszer vagy etika szabályait. Ennek a megértése kulcsfontosságú, hogy a bourdeu-i szociológia gyakori félreértését elkerülhessük, amire a tárgyalt mű olvasása is lehetőséget ad. Az egyedi és általános dialektikája azonos a történeti genezis problémájával, az autonóm művészet létrejötte és létrehozása, mint egy a struktúrák és erőfeszítések összjátékából kibontakozó folyamat jelenik meg a könyvben. Bourdieu a francia irodalmi mező kialakulását Baudelaire és Flaubert generációjának művészeti erőfeszítéseiből, mint történetileg egyediből, és ezeknek a törekvéseknek a társadalmi feltételeiből, mint általánosból kiindulva igyekszik megérteni.

Az autonóm irodalmi mező kialakulásának heroikus időszakában egy etikai alapállást, ami az írók hatalmi mezőben lévő többféle alávetettsége elleni lázadást jelentett, kellett esztétikai állásfoglalássá változtatni (81–82). A *l'art pour l'art* elvének megteremtése, vagyis a gazdasági és hatalmi kényszerektől való függetlenség „törvényének” esztétikai megfogalmazása, ahogyan az elsőként és legmarkánsabban Baudelaire állásfoglalásaiban jelenik meg, kettős tagadás formáját ölti (91–97): az egyik célpontot a közönség igényeit, különösen az időszakban mérhetetlen gazdasági és politikai súlyra szert tevő polgárság ízlését kiszolgáló alkotók, a másikat a társadalmi művészet képviselőinek politikailag motivált alkotói elképzelései jelentették. A tiszta esztétika új pozíciójában az esztétikai törvények kizárólagossága fogalmazódik meg, ami a polgári világ szemszögéből e világ normáinak a teljes elutasításaként, sőt nevetségessé tételeként mutatkozik meg, a társadalmi művészet elkötelezettségei felől nézve pedig a művészi forma öncélúságaként, mindennel szembeni cinizmusként. Ezt a kettős szakításon alapuló pozíciót korántsem volt veszélytelen megvalósítani. A konzervatív pártoló intézményektől és a piaci sikertől való távolmaradás egzisztenciális kockázatai mellett a normaszegések sora sok esetben nyilvános meghurcolással és perekkel járt. Az akadályokkal szembesegülő, a *l'art pour l'art* elveit követő művészek csoportot ugyan nem alkotak, de meglepően hasonló társadalmi pozíciók birtokosai voltak, a tehetséges polgárság és a

már csak címét őrző arisztokrácia képviselői közül kerültek ki. Ezek a kiinduló helyzetek a társadalmi térben mind az objektív lehetőségeik tekintetében, mind a lehetőségek megvalósításához szükséges attitűdökben megmutatkoztak (105–106). Bourdieu az autonóm művészet (irodalom) megteremtésének időszakát egy a történeti és társadalmi folyamatokban kibontakozó lehetőség beváltásaként mutatja be, ami itt még csupán intenciók és állásfoglalások formájában van jelen, majd később a művészet objektív viszonyaiként intézményesül (134).

Az átalakulóban lévő művészeti mező az első rendteremtések után az 1880-as évekre éri nyugalmi fázisát, Bourdieu ezt a folyamatot a műfajok közti különbségek átstrukturálódásaként mutatja be. A költészet, a regény és a színház közötti különbségek az elismerés és a gazdasági haszon tekintetében fordított hierarchiát mutattak (134–138): A leggyorsabban jövedelmező és az alkotás médiuma (az előadás előállítási költsége és a belépő ára) miatt a közvetlen gazdasági kényszernek leginkább alávetett színház esetében az elismerést a közönség társadalmi összetétele biztosította. A mindkét kritérium szerint középen helyet foglaló regény esetében a legszélesebb közönség elérése hozott magas hasznót a szerzőnek, ami a zsurnalizmustól való közvetlen függés, vagyis az elismeréshez szükséges alkotói kibontakozás feltétele volt. A romantikával a művészi elismerés legmagasabb fokára emelt költészet viszont szűk és elsősorban a művészet belső köreire korlátozódó közönsége miatt gazdasági haszonszerzésre alkalmatlan volt, mégis a művészi pályára áramló fiatal generációk többségét vonzotta. Ez a kettős hierarchia bomlik fel fokozatosan az 1880-as évekig. Minden egyes műfajban kifejlődik egy önállóbb és egy a kereskedelmi célok felé orientálódó pólus, vagyis mind a színház, mind a regény esetében kialakul egy avantgárd részleg, ezzel párhuzamosan pedig az irodalmi mező egyre inkább belső elvek mentén, tehát a műfajok felett strukturálódó, azokat integráló keretben szerveződik meg (140–141). Az egységesült irodalmi mező alapvető ellentéte a nagyközönség igényeit megcélzó termelés és az alkotók önállósult körét, mint közönséget feltételező termelés között húzódik meg (141). Ez utóbbit pedig, mint sajátos és autonóm ökonómiát, a szimbolikus tőkéért, tehát az elismerésért folyó állandó küzdelem aktuális ellentétei tagolják, melyek a legváltozatosabb különbségtételek fel- és leértékelő manővereit jelentik: a felszentelt avantgárd és az újabb generációk ellentétei, illetve a társadalomban minden érvényessé vált különbségtételt leképező és artikuláló művészi csoportosulások folyamatos harcai (143–148). Ez a kép már megfelel mindannak, ami a huszadik század kaotikus avantgárd mozgalmairól él bennünk. Bourdieu a relatíve autonóm művészeti mező, ami tehát egyszerre függ a politikai és gazdasági nyomásoktól, de azokhoz saját logikája folytán igazodni és azokra visszahatni képes, kiforrását még egy különösen fontos történeti epizóddal, Zola Dreyfus-perrel kapcsolatos szerepvállalásával illusztrálja, ami az értelmiségi figurájának feltalálását jelentette (149–152).

A történeti rekonstrukcióval, ami a modern művészetről alkotott közismert képünkhöz passzoló alakban merevedik ki végül, Bourdieu elvégzi a modern művészet önleírásának (doxájának, ld: 206–207) dekonstrukcióját azáltal, hogy az objektív meghatározottságok és az azokban lehetőségessé vált állásfoglalások történeteként írja le az autonóm művészet kialakulását és működését. Erre szolgálnak a bourdieu-i szociológia jól ismert alapfogalmai, az illúzió, a mező és a habitus, amiknek kifejtése és alkalmazása a könyv második részének derekát jelenti. A szociológia magyarázaton túl a mű a Bourdieu által érvényesnek tartott értelmiségi szerep krédójának is megteszi. Bourdieu nézőpontja szerint művészet értékébe ve-

tett hit, a kollektív illúzió képes bevonni a szereplőket a játékba, alávetni őket a művészet által kidolgozott törvénynek, érdekeket és erőfeszítéseket teremteni (250), biztosítani egy zárt világot, ami nem számolja fel ugyan kapcsolatait a társadalom más, hasonlóképpen működő területével, de saját pozíciót teremt az érzékek, a tekintet és a gyakorlat számára. Mit kapunk a művészet illúziójának nyilvánvalóvá tételéért cserébe? Ez a kérdés jelenti a művészetszociológus, mint a tudomány illúzióját követő cselekvő elemzésének tétjét. A válasz korántsem egyértelmű, de az intellektuális játékokban rejtőzködő emancipáció ígérete kecsegtető, amennyiben van módunk azokat komolyan venni, de a válasz kevés reményre ad okot, ha arra gondolunk, kinek és milyen esélyei vannak ezekben a játékokban valóban részt venni.

(Fordította: Seregi Tamás)



FABIO MAURI: THE END