

SEKULIĆ LARISA

# A populáris művészetek helye az esztétikaelmélet- ben

A pragmatizmus, ami kétségtelenül a kultúra filozófiája joggal érezheti magáénak a kulturális és társadalmi kérdésekre irányuló transzformatív szándékot, még akkor is, ha olyan ingoványos talajra téved, mint az esztétika és a művészetelmélet. Az analitikus esztétából pragmatistává avasztált Richard Shusterman merésznek tűnő filozófiai esztéticizmusa hatásos kombinációt hoz létre korunk esztétikai hagyományának megalapozott bírálata: az analitikus érvelés stílusát vegyítve a meliorista, gyakorlatorientált pragmatista elhivatottsággal több oldalról képes megvilágító erejű és vitaindító támadást végrehajtani.

Azonban kezdjük is azonnal az ítélettel, ami az esetek többségében a történet vége. Shusterman elsőre talán radikálisnak tűnő megállapítása szerint azáltal, hogy a magas művészetek hegemoniája, az általuk fenntartott monopolhelyzet kizárja a hétköznapit, azaz a populáris művészeteket az esztétika színteréről, végső soron a társadalmi-kulturális elnyomás formáit tartja fenn és erősíti meg (SHUSTERMAN 2003: 268). Mivel egy igencsak nagymérvű kijelentésről van szó, első lépésben érdemes feltárni a következtetéshez vezető gondolatmenetet, majd ezt követően a problémára adott válaszlehetőséget egy esetleges megoldási kísérlet formájában.

Elsőként világosan kell látnunk, hogy a művészetek társadalmi hatásainak shustermani vizsgálata természetesen nem találja fel a spanyolviaszt. Már Platón objektív, dualista idealista ontológiája sem volt teljesen elválasztható a társadalmi és politikai motivációktól. A művészeteket illető felfogása – még ha annak tárgyát, mint tudjuk, némiképp feleslegesnek

is tartotta – világosan rámutat arra, hogy az elválaszthatatlan a filozófiai és politikai nézőpontjától, amit természetesen jelentősen befolyásolt a kor hanyatlása és a társadalom aktuális helyzete. Az *Államban* kifejtett, korát kétségtelenül megelőző neveléseméleti megközelítésén keresztül tárul eléink a modern kori politika- és társadalomelméleti stratégia, ami a lélekrészek osztályozásán és a múzsai nevelésen keresztül az állam stabilitásának elérését és fenntartását tűzte ki céljául. Továbbá, ha már az említett modern kori politikaifilozófia azon metapolitikai alapvetését vesszük szemügyre, mely kimondja, hogy az adott világnézet társadalmi stabilitása nem szűkíthető kizárólag a politikai apparátusra vagy az uralkodó jogrendre – hiszen a kultúra, a kulturális szféra jelenti azt a közeget, ami a civil társadalmat szellemi és etikai módon is eléri –, nyilvánvalóvá válik, hogy a kulturális közeg hatása az egyénre és a közgondolkodásra a társadalmi és kulturális intézményektől eredeztethető.<sup>1</sup> Shusterman inspirációja és a pragmatizmus talán legkiemelkedőbb alakja, John Dewey Oroszország és Németország totalitárius kormányzati berendezkedésének művészetben betöltött szerepére ugyancsak rámutatott az 1939-ben kiadott *Freedom and Culture* című könyvében. A művészeti alkotások vélemény és társadalomformáló erejét vizsgálva kiemelte, a kulturális politika jelszava alatt „a színház, a mozi és a hangversenyterem, sőt a képtárak, az ékesszólás, a népszerű parádék, az ismert sportok és szabadidős létesítmények mind azon propaganda intézmények hatáskörébe kerültek, amelyek segítségével a diktatúrát anélkül lehet fenntartani, hogy azt a tömegek elnyomónak éreznék”. Avagy, „ha valaki ellenőrizni tudja a nemzet dalait, akkor nem kell azzal törődnie, hogy ki alkotja a jogszabályait” (DEWEY 1939: 70). Dewey meglátásának igazolására és továbbgondolására Shusterman a náci Németország Birodalmi Népfelvilágosítási és Propagandaügyi Minisztériumának funkcióján és működési mechanizmusán keresztül mutatja be, miként voltak képesek a művészet egybefogásával és irányításával nem csupán alázatot és hűséget, de az állam dicsőítését is elérni a népnél (SHUSTERMAN 2015: 224).

A totalitárius, abszolút hegemoniára és uralomra törő kormányzatok kulturális-politikai vizsgálata azonban nem jelenti azt, hogy kizárólag ezek-

ben az államformákban érvényesülne a művészetek szoros együttműködése a társadalom mindenkori stabilitásával és általános állapotával. Egyrészt a pragmatizmus gyakorlatorientáltsága megkívánja a beavatkozás szükségességét, ebben az esetben az aktuális államberendezkedések vizsgálatát, másrészt meliorizmusa értelmében fel kell fogunk, hogy e célkitűzések megfelelő használata és értelmezése szolgálhatja közvetlenül a polgárok és a társadalom jólétét is.<sup>3</sup> Shusterman, Dewey nyomdokait követve tehát úgy véli, hogy e két funkció nem szükségszerűen zárja ki egymást, hiszen az állam oly módon is erősítheti pozícióját, hogy olyan kultúrát és művészetet célzó projekteket kínál, amelyekre a társadalom igényt tart (SHUSTERMAN 2015: 223). Azonban ehhez elsődlegesen el kell fogadnunk, hogy miként a kultúra, úgy a pragmatizmus is egy változékony, egymással összefüggő megközelítések választékát magában foglaló filozófiai irányzat (többek között ezért is értékeli a pragmatizmust a kultúra filozófiájaként), ami ugyancsak osztozik a kultúra jobbító szándékán, ezért nemcsak az erre vonatkozó elméleti megértést kell fejleszteni, hanem a kulturális produktumok minőségét és a kultúra megélt tapasztalatát is (SHUSTERMAN 2015: 222).

Egyfelől a megélt tapasztalat horizontjának bővítése okán jut el Shusterman a jelenlegi esztétikafelfogás határainak felszámolásáig, míg másfelől azon lehatároló definíciók ellen harcol, amelyek oly érezhetően jelen vannak például az analitikus esztétikai hagyományban. A baumgarteni érzéki észlelések<sup>4</sup> és a deweyánus művészet mint megélt tapasztalat<sup>5</sup> rehabilitálásának fúziója egészen a művészet nehezen elnyert autonómiájának felülértékeléséig vezet. Shusterman kiválóan beépíti, mi több, funkcióval látja el saját filozófiai struktúrájában a „múzeumi koncepció” elgondolását, amit leginkább talán az antik görög művészetfelfogáson keresztül érthetünk meg. Attól eltekintve ugyanis, hogy platóni értelemben egy hamis, már utánzott valóságot másolt, az antik művészetfelfogás „mimézis”-e mégiscsak a mindennapok, a hétköznapi valóság leképzésének egy formáját rejtette magában. Amennyiben azonban kiragadjuk ezeket az alkotásokat korukból és környezetükből – ahogy azt meg is tettük és tesszük –, kiállított múzeumi darabokat kapunk csupán, automatikusan magas művészetként azonosítva azokat. Mindezt

pedig egy elméleti és egy gyakorlati okra vezethetjük vissza. A deweyánus megközelítés arra igyekezett rámutatni, hogy a kiállítás „gesztusa” valójában a kapitalizmus egy hozadéka, amit a kiállított darabok láttán teljesen figyelmen kívül hagyunk. Ha viszont belegondolunk és teret engedünk az érvelésének, megláthatjuk, hogy múzeumaink nagy része a nacionalizmus és imperializmus mindent átható térnyerésének emlékműve, amelyek valódi rendeltetése a művészi múlt és más nemzetek meghódítása révén szerzett zsákmányok bemutatása (DEWEY 1980). Ezen elsőre talán kissé marxistának tűnő, mégis termékeny deweyánus vezérfonal, amit Shusterman maga is felhasznál, kiválóan rámutat, hogy végső soron nem a művészet *esszenciáját* ragadjuk meg az alkotásokkal való találkozás során, csupán a művészet modern szegregációjának a militarizmussal és nacionalizmussal ápolt kapcsolatát. Olybá tűnik tehát, hogy épp a kapitalista megfontolások bátorítják azt az elképzelést, miszerint az alkotásokat a hétköznapi élettől elválasztva tárjuk a közönség elé, tovább erősítve a „nouveaux riches” osztály érdemeit és jelentőségét. Tökéletes kapitalista mintakép lévén, az elitista gyűjtőt Dewey úgy jellemzi, mint aki festményeket, szobrokat és részvényeket halmoz fel a gazdasági és társadalmi státusz bebiztosítása, mi több, szemléltetése érdekében. E tendenciát azonban nem csak az egyén esetében vélhetjük felfedezni, hiszen egész nemzetekről elmondható, hogy a kulturális jó ízlés nevében hatalmas operaházakat, galériákat és múzeumokat építettek fel, szemléltetve a közönség művészet iránti pártfogását. Amint tehát a *genius loci*<sup>6</sup> eltűnik, a műalkotások már csak a szépművészetek piacra szánt mintái, s kontraproduktív módon értéküket bemutatni szándékozva épp *ettől* fosztják meg őket, amikor eredeti feltételeiktől izolálva tárják őket a közönség elé (DEWEY 1980).

Ha ezen a nyomvonalon haladunk tovább, be kell látnunk, hogy a magas művészet izolációjáért ugyan csak részben tehető felelőssé a kapitalizmus véget nem érő versenyfutása, hiszen esztétikatörténeti szempontból jelentős löketet adott a kanti szubjektivistá formalista érdeknélküliség ideája, ami nem csupán izolálta, de piedesztálra is emelte a csodálat tárgyát. Apró cseppnek tűnhet ugyan a tengerben, ám a letűnt korok művészi alkotásait körülengő misztifikált, megfoghatatlan szépség, a

múlt iránt tanúsított vallásos tisztelet, csodálat és szolgalelkű nosztalgia reális lehetőséget biztosít az osztálykülönbségek létrejöttéhez a shustermani értelmezésben. Az alázattal átitatott csodálat, sőt önmagában az alázat érzése ugyanis az új, innovatív és kreatív ötletek útjában áll, a múlt alkotásait mindenkor jobbnak tekintve a jelenleginél, még ha ez nem is minden tekintetben bizonyul igaznak. Az antik görög alkotások csodálata kapcsán gyakran megfélelkezünk arról, hogy egy önmagában brutális, rabszolgatartó társadalom ékkövei iránt rajongunk (SHUSTERMAN 2003: 270). „A művészet” – adott esetben – „tehát a leghatásosabb fegyverrel ruházta fel az elnyomó, konzervatív rendet, amelynek segítségével az általa előidézett szenvedés és igazságtalanság ellenére fenn lehet tartani a meglévő előjogokat és uralmi viszonyokat, elismerve a status quo-t és a múltat, amely azt előidézte” (SHUSTERMAN 2003: 270). Mi több, Shusterman úgy látja, a klasszikus művészet iránt tanúsított kizárólagos és vak alázatosság veszélyt jelenthet „a társadalmi liberalizációra nézve” (SHUSTERMAN 2003: 270). Noha ehhez hasonló felismerést követően vált az oroszországi Proletárkultúra mozgalmának jelmondatává az „a jövőnk nevében elégetjük Raffaellót, leromboljuk a múzeumokat, és összetapossuk a művészet virágait”, a shustermani interpretáció nem összekeverendő e rendkívül radikális értelmezéssel. Megállapításával egyrészt kiegészíti, másrészt szembehelyezkedik a konzervatív marxisták kritikájával, ami a kapitalizmust, a szekularizációt és az iparosodást teszi felelőssé a társadalmi szakadásért, rámutatva arra, hogy a művészet két részre oszlása milyen mértékben járul hozzá és mélyíti el e szakadékot. Ha el kellene helyeznünk a populáris kultúra melletti kiállását, a rá jellemző specifikus meliorizmus medrében tehetnénk meg azt; mégpedig „az elitelő pesszimizmus”, illetve „az ünneplő optimizmus” között. Egész pontosan a „paranoiás rettegés”, ami lényegében „a magas kultúra reakciós, elitista védelmezőire”, valamint „a marxista Frankfurti Iskola és a mai követőire is jellemző”, és a „naív”, karjait széttáró optimizmus (mint például a *Journal of Popular Culture* attitűdje) közé esik (SHUSTERMAN 2003: 326). A populáris kultúra olykori túlkapásait és a magas művészetek minőségének érzékelhető előbbrevalóságát elismerve a merev és dichotomikus megkülönböztetés ellen érvel annak okán, hogy az esztétikaelmélet

horizontja tágulni tudjon olyan populáris, hétköznapi alkotásokkal, melyek esztétikai értéke nem kérdéses. Érvelése ekképp mindenkor *pluralista* „diszjunktív alapállás” mentén épül fel, ami a logikai diszjunkció, azaz a „vagy *p*, vagy *q*” fogalmát pluralisztikusan értelmezve, nem csak egyik vagy a másik opciót fogadja el, hanem *mindkét* alternatívát. „A pragmatizmus megengedő hozzáállásának elfogadása esetén” érvel: „azt kell feltételeznünk, hogy az alternatív értékeket valahogy össze kell egyeztetni és együtt is meg lehet valósítani, legalábbis addig, amíg meg nem győződünk arról, hogy kölcsönösen kizárják egymást” (SHUSTERMAN 2003: 26). A pragmatista esztétika ekképp a „*p* és *q*” elgondolása alapján nem a művészet uralkodó intézményének eltörlését, hanem annak átalakítását, bővítését, azaz *transzformációját* tűzi ki céljául (SHUSTERMAN 2015: 269). Kritikai pozíciója tehát a letűnt korok művészeit a társadalmi rend és ethosz szempontjából elemzi, amit megfelelően használva az explicit társadalomkritika és a transzformációhoz szükséges öntudatra ébredés eszközeként értékel és ültet a gyakorlatba.

Transzformációt azonban gyakorlat, praxis nélkül nem lehet véghezvinni. A valódi kihívást ez esetben az jelenti, hogy olybá tűnhet, az esztétikaelmélet két tekintetben is megfelelkezni látszik a gyakorlat fontosságáról.

Elsősorban, ha az „esztétika előtti”<sup>7</sup> művészeti tevékenység kezdetleges formáit vesszük szemügyre, már csak etnográfiai vagy archeológiai szempontból egyértelmű bizonyítékát láthatjuk annak, hogy e tevékenységek többek között arra irányultak, hogy valamilyen hasznos közösségi célt szolgáljanak. Mi több, esztétikatörténeti szempontból jelentős megállapítás, hogy az archaikus, ősi művészetekkel a közösségnek célja volt, majdnem azonos célja, mint a valódi munkavégzéssel. A környezetét, a természetet megfejteni nem tudó, ám akaró ember így funkcióval látta el az esztétikai tudatosságot magába foglaló művészi gyakorlatot. A végtelen érdekességbe és homályba burkolódzó ismeretlen mágikus sajátossága, s mitikus leírása a megfoghatatlanság mellett képes volt érzékeltetni a művészet *tekhné*<sup>8</sup> mivoltát, akárcsak azt, hogy az alkotás milyen mértékben kapcsolódik a hétköznapi élethez és gyakorlathoz (ZOLTAI 1997: 11).

Másodsorban a művészetet érintő kérdésekben, az alkotás funkciójának és szerepének kérdése mellett, talán pont a piederesztálra boruló misztikus köd természetéből fakadóan hajlamosak vagyunk meglepedkezni a gyakorlat másik aspektusáról, mégpedig a befogadó perspektívájából nézve. Akár kanonizált alkotásokról vagy épp azok értékeléseiről van szó, nem árt szem előtt tartani, hogy ezek gyakran nem megfelelő vagy nem azonos mértékben és minőségben jutnak el a gazdasági vagy kulturális hátrányban élőkhez. Shusterman hangsúlyozza, a korlátozott hozzáférés hosszú távon olyan megítélés tárgyává teheti őket, mintha érzékenység vagy épp ízlés alapvető hiánya miatt intrinzikus alsóbbrendűségük nyilvánulna meg, tovább erősítve ezzel a társadalmi különbségek legitimitációját (SHUSTERMAN 2003: 274–275).

Talán valóban Peter Bürgernek van igaza, amikor a művészet elitizmusának kérelhetetlenségét az avantgárd kudarcának eredményeként írja le, ami előzetesen megpróbálta semmissé tenni a burzsoá kultúrát, és tagadni a „művészet autonóm, szakrális minőségét” (BÜRGER 1984: 27). Gondoljunk csak Duchamp *Szökőkútjára*, ami gesztusértékével szinte ordítva szólal fel a művészet és a hétköznapi élet elhatárolódása mellett. Ezt erősítendő Shusterman nem tart elfogadhatónak olyan indokot, ami miatt el kellene, vagy épp el lehetne fogadni a szűk értelemben meghatározott esztétikafogalmat, ami a művészet recepcióját a saját autonóm területére korlátozza. Úgy érvel, „a művészet radikális autonómiájának gondolata – amely szerint teljesen elkülönül a társadalmi-etikai praxistól – értékes volt az esztétika szempontjából, társadalmilag pedig emancipatorikus, mert megszabadította a művészetet attól a hagyományos szereptől, hogy az egyházat és az udvart szolgálta” (SHUSTERMAN 2003: 274). Be kell azonban látnunk, hogy e megközelítés napjainkra igencsak elavulttá vált, és némiképp haszontalannak is tűnik, míg a hétköznapi élettől és a mindennapoktól való elhatárolódás végső soron épp az ellenkezőjét éri el annak, amit a múltban véghez vitt.

Az elhivatott szolgálat eszméjének elhagyása kétségtelenül felszabadítóan hatott a művészetekre, a határozott autonómia gondolata azonban megtartotta a csodálatot mint központi elemet, amellyel továbbra is kiválóan operál. Jóllehet mindez jelentős mértékben hozzájárul az individualista

szemléletmód kialakulásához, mégis könnyen elszigetelődéssé válhat, akadályt gördítve az egymás iránt tanúsított valódi szolidaritás elé (SHUSTERMAN 2003: 280). A magasba szánt művészet kétségtelenül olyan világot jelenít meg, ami talán nem egy esetben jobb vagy szebb, mint a valóság – és természetesen helytálló a szinte renoiri magaslatokba tekintő érvelés,<sup>9</sup> miszerint erre igenis szükség van. Shusterman azonban óva int, hiszen úgy véli, ha kizárólag olyan képzeletbeli világokat teremtő alkotásokkal találjuk szemben magunkat, amelyek elkezdik helyettesíteni a valóságot, illetve a boldogabb élet iránti frusztrált vágyat elégitik ki, végső soron ürességet és az összehasonlítás okán kibontakozó csalódottságot eredményeznek (SHUSTERMAN 2003: 279). A nyomorúságos körülményeket eltitkolni és meghazudolni vágyó csodálat sem képes semmissé tenni az esztétikai felszín alatt megbúvó valóságot, így létrejön a jelenség, amit Dewey „a civilizáció szépségszalonjának” nevez. A shustermani értelmezésben mindez azokban az esetekben is fennáll, amikor az alkotás a társadalmi nyomort vagy épp magányt jeleníti meg, hiszen „a képzeletbeli tapasztalat az egyéni műélvezet során esztétikailag újra kisajátítja és semmivé foszlatja az efféle tiltakozást, ekképp pedig nem fogalmaz meg valódi kritikát a világ megváltoztatására” (SHUSTERMAN 2003: 280). Úgy tűnik, amikor a művészet a saját kritikája, vagy az aktuális társadalmi kritika magába olvasztása által ezen ellentmondások feloldására törekszik, mindinkább fenntartja azt.

A magas művészet társadalmi-etikai kritikájának azonban nem csak, hogy át kellene járnia az egyes alkotásokat, hanem mögük is kell látnia ahhoz, hogy bírálni tudja a művészet intézményrendszerét, amely meghatározza azok befogadásának módját. Sőt, még tovább kellene mennie, az általános ideológiai struktúrákig, és nem a művészeti intézményekig, amelyek segítenek a művészet intézményének és társadalmi szerepének formálásában. (SHUSTERMAN 2003: 275)

Ha a Shusterman által kimondott ítéletet a teljes *epokhé* állapotában elfogadjuk, jogosan merül fel a kérdés, hogy hogyan is tudnánk eljutni a műalkotás „mögé”, egészen a társadalmi és ideológiai struktúrákig?

A problémára adott shustermani megoldási kísérlet kezdetnek a populáris kultúra és művészetek<sup>10</sup> bevonását jelöli ki, hiszen meglátása szerint nagyobb szabadságot adnak az uralkodó művészetfelfogás transzformálásához és a mindennapi élethez való visszatéréshez. A populáris alkotások esztétikaelméletben elfoglalt helyét többek között azal kívánja megalapozni, hogy rámutat, ezen alkotások közelebb állnak a mindennapi tapasztalathoz, valamint kevésbé vannak kiszolgáltatva az intellektuális intézmények aktuálisan uralkodó standardjainak. Annak fényében, hogy milyen gyakorisággal nyújtanak esztétikai élményt, nem nyilváníthatók értéktelennek, sőt, segítségükkel olyan fajta liberalizációt érhetünk el, ami reményt adhat arra, hogy hosszú távon egyfajta társadalmi reform is bekövetkezik. Mivel a populáris alkotásokat lényegesen többen értik meg, vagy épp többeket képes megmozgatni, ezért rendkívül hatékonyak lehetnek a politikai és morális igazságtalanságokkal szembeni érzékenyítésben – már amennyire ez társadalmi szinten megvalósítható (SHUSTERMAN 2003: 315). Ebből következően Shusterman javaslata az, hogy a populáris művészetet konstruktív kritikával kell illetni, mi több, meg kell alapozni és védeni esztétikai legitimitációját, mely kulturális szempontból jelentős mértékben hozzájárul a kultúra filozófiájához. Ugyanez a meliorista szándék mozgatja a rap, a jazz vagy épp a rock műfaját is, s szintén igaz a populáris kultúra más területeire. Jóllehet egy olyan – a magas művészetek intézményrendszere által – kevésbé kedvelt irányzat, mint a populáris kultúra esztétikai legitimitációjára irányuló komoly és elhivatott kísérlet számba kell vegye azokat a filozófiai és esztétikai nézőpontokat, amelyek diszkreditálni kívánják. A gyakorlat jelentőségét szem előtt tartva Shusterman két említett zenei műfaj, a rock és a rap elemzésén keresztül mutatja be és támasztja alá az uralkodó esztétikai ideológia fő áramába tartozó kritikai pontok elleni érvelését, melyek egyúttal saját álláspontja igazolására szolgálnak. A számos populáris alkotást célzó kritikus közül külön említést érdemel Adorno, már csak ama érdekes apropó okán, hogy a fiatal Shusterman maga is követője volt, tudniillik annak az Adornonak, aki úgy jellemezte a popzenét, mint ami regresszív és esztétikailag értéktelen, hiszen csupán „egy szomatikus stimulus” (ADORNO 1984: 170). A már említett „diszjunk-

tív szillogizmus” téves feltevésére alapozva egyértelmű, hogy a populáris alkotások másodrendűek lesznek a magas művészetek alkotásai mellett, így érthető módon titulálják azokat az „értelem ellenségének” (BLOOM 2012: 71). Ékes példája ennek az az adorno-i kritika, mely hamisnak és haloványnak titulálja az ezen alkotások által okozott örömeztetést, „mivel a tömegektől megtagadják az igazi élvezeteket, [akik] sértődötten az útjukba kerülő dolgokban keresnek örömet, amik helyettesítik azokat [...] az alacsony szintű művészetekben és szórakoztatásban” (ADORNO 1984: 340). A hamisság vádja alapvetően tehát abból a következtetéséből indul ki, hogy a populáris alkotások által keltett érzések sohasem igazán mélyről jönnek, csupán valahol a felszínen keringenek. Tekintve, hogy Shusterman egyrészt rámutat arra, hogy rendkívül nehéz alátámasztani azt az érvet, hogy valami esztétikailag, sőt, néhány radikális esetben önmagában sem *valódi*, végső soron egy „dölyfösen intellektualista érv”-vel találjuk szemben magunkat. Másrészt viszont az érvelés második felét, a felszíniesség kérdését illetően tévesnek értékeli azt, hiszen például „még a rock legkomolyabb kritikusai is elismerik az általa megtapasztalható *mámorító jó érzést*, és aggódnak az ifjúságra gyakorolt negatív hatása [...] miatt” (SHUSTERMAN 2003: 328). Dewey korábban már utal erre, amikor ezen örömeztetés mibenlétéről ír: az olyan erőfeszítések, amelyek a rock vagy hasonló zene hallgatása közben bontakoznak ki (mozgás, éneklés, táncolás), olyan gátló tényezőket képesek legyőzni, mint a félelem, a zavar, az elfogultság, a feszélyezettség és az életeri hiánya (DEWEY 1980: 162).

A haloványosság problematikája azonban szinte egybeforr a második, azaz a passzívítási váddal, melynek értelmében a populáris kultúra termékeinek „fogyasztásához” nincs szükség aktív, intellektuális befogadásra, hiszen ezek alapvetően nem nyújtanak esztétikai kihívást. A magas művészet aktív, szellemi erőfeszítést igénylő befogadásával szemben Adorno és Horkheimer például a következőképp jellemzi a populáris alkotások által nyújtott „élvezetet”:

Az élvezet unalommá dermed, mivel ahhoz, hogy szórakozás maradjon, nem szabad új erőfeszítésekbe kerülnie, és ezért szigorúan

a már kitaposott asszociációs pályákon kell mozognia. A nézőnek ne legyen szüksége saját gondolatokra: a termék ír elő minden reakciót, mégpedig nem tárgyi összefüggés révén – mely szétesik mihamelint igénybe veszi a gondolkodást –, hanem jelzések útján. Kínosan kerülnek minden olyan logikai kapcsolatot, mely szellemi erőfeszítést tételez fel. (HORKHEIMER, ADORNO 1990: 166)

Shusterman az érvelés magvát megragadva úgy véli, hogy mindez abból a téves feltevésből indul ki, mely szerint a befogadás *egyetlen* mérvadó és értékes módszere az *aktív* módszer. Ha azonban ez így lenne a klasszikus zene is passzívnak minősülne, hiszen amint összehasonlítjuk azt például a rock műfajával, megállapíthatjuk, hogy utóbbi testileg és akár lelkileg is sokkal aktívabb befogadást igényel. Továbbá, attól még, hogy egy populáris műfaj az érzékekre hat, nem minősül automatikusan antiintellektuálisnak, hiszen az érzékek alapvetően *nem* inkompatibilisek az értelemmel (SHUSTERMAN 2003: 339–340). A rock jelentésszintjei például, csak úgy, mint a rap esetében rendkívül komplexek, voltaképp rejtett mondanivalójuk és üzenetük van, amelyek megfejtése és megértése nem olyan egyszerű, mint azt elsőre gondolnánk.<sup>11</sup> A rock diszkurzív és szomatikus jelentésszintjeinek tudatos használatára a kulturális elnyomás alól való felszabadulás eszközeként kellene tehát tekintenünk, aminek ugyancsak részét képezi a nemtörődömség és a kidolgozatlanság látszata. Lázadást, tiltakozást és büszkeséget hivatottak üzeni, ami a testi aktivitásban egyaránt megmutatkozik (SHUSTERMAN 2003: 345). Szomatikus szempontból nézve egyértelműen élénkséget követel, amit az osztályozására szolgáló „funky”, azaz örömteli izzadság kifejezés kiválóan tükröz. E kifejezés világít rá igazán az esztétika teoretikus távolsgártartásának hiányosságára és alapvető passzivitására, figyelmen kívül hagyva a szenvedéllyel teli közösségi lét és részvétel, avagy a *benne-lét esztétikáját* (SHUSTERMAN 2003: 338). A rock shustermani elemzése mindinkább utunkba sodorja a művészeteket és ez esetben a zenét illető teoretikus, kontemplatív, szinte teológiai tudás keresésének előtérbe helyezését, a társadalmi és társadalomban való lét megértése, megváltoztatása és a közösségi interakciók részletes megismerése helyett.

Stefano Marino Shustermanra alapozott érvelése további érdeemes adalékkal szolgál a pragmatista esztétikát illetően. A rock hallgatóban keltett tapasztalatának analízisén keresztül Marino arra kíván rámutatni, hogy a populáris zene nem csupán esztétikai élményt nyújt, de képes a kortárs esztétika szótárát bővíteni, valamint újrainterpretálni azt. Érvelésének magyát Lars Svendsen *Fashion A Philosophy* könyvében kifejtett divat és popzene között húzott párhuzama jelenti, mely szerint a popzenét is úgy kéne értékelni, mint ami jelentős mértékben hozzájárul a filozófiához, a tekintetben, hogy önmagunk megértését rejtí magában. Marino szerint csakúgy, mint a divat, a popzene is befolyásolja az attitűdöt, ahogy magunkhoz viszonyulunk, ahogy magunkat felfogjuk a történelem egy részeként és individuumként. Elemzése a testi tapasztalat mellett a rock komplexitását is számba veszi, hangsúlyozva az ütemek és a zene poliritmikus stratégiai felépítettségét (MARINO 2018). Mi több, amellett érvel, hogy a rockzene hallgatásához igenis szükség van intellektuális, de legalább kognitív kapacitásokra. Ezen okból kifolyólag rendkívül fontos a szomatikus figyelem, hiszen a rock hallgatása közben fellépő reakciókat és tapasztalatokat csak akkor tudjuk megfelelően értelmezni és kezelni, ha megfelelő ismerettel rendelkezünk a testi dimenzió jelentős szerepéről a zene tekintetében (MARINO 2018). Gondoljunk csak Walter Benjaminra, aki maga is arról számolt be, hogy amint „végigfutott” rajta a dallam, a zene, akaratlanul is elkezdett dobolni a lábával. Ami egy klasszikus zene esetében tehát éppen passzívabb, mozdulatlanabb befogadást jelent, egy másik műfajban, például a rock esetében testi megnyilvánulást kap, ami egy rendkívül lényeges megközelítésre hívja fel a figyelmünket; a különböző esztétikai válasz nem összetévesztendő a különböző esztétikai értékkel (MARINO 2018).

S noha, ha értéküket sikerülne újbóli megfontolás tárgyává tenni, számolni kell azzal a váddal, mely szerint ezen alkotások „időleges szórakozást nyújtanak, de nem igazi kielégülést” (VAN DEN HAAG 1963: 534). A mulandóság e feltételezése azonban alapvetően egy problematikus logikai ellentmondásból indul ki, melyet Shusterman a következőképp cáfol meg.

Ezen *non sequitur* mégis meggyőzőnek tűnhet, még hozzá nemcsak azért, mert előkelő, Parmenidészig visszavezethető filozófiai családfával rendelkezik, hanem azért is, mert egy hasonlóképpen erős pszichológiai motivációt szolgál, történetesen az emberek mélyen gyökerező stabilitás iránti vágyát. Ezt azonban jellemző módon összekeverik a totális állandóság iránti igénnyel. A következtetés mégsem helytálló, annak ellenére, hogy ilyen erős és tartós előítéletek támogatják. Ha valami csupán egy ideig létezik, attól még valóban létezik, és a múlt örömei is ugyanúgy örömei. (SHUSTERMAN 2003: 330)

A mulandóság, azaz hogy egy adott alkotás nem állja ki az idő próbáját, nem a mű intrinzikus értékéből fakad, hanem – ahogy arra Shusterman célzottan rámutat – nevelés, ezen belül pedig az esztétikai nevelés kérdése, csakúgy, mint a korai görög klasszikusok irányában tanúsított tisztelet esetében. E párhuzam fellelhető azon adorno-i minősítésben is, mely szerint a populáris kultúrát kedvelők „a rabok, akik imádják cellájukat, mert nincs más választásuk” (ADORNO 1987: 280), hiszen e megállapítás egyaránt alkalmazható egy olyan klasszikusra, mint például Homérosz. Amit e ponton Shusterman kiemel esztétikatörténeti szempontból, bizonyul igazán lényegesnek; Homérosz *Odüsszeiája* vagy bármely más, ma már klasszikusnak számító mű a maga korában, azaz *eredetileg szintén populáris alkotásnak számított*, mi több, akként is fogyasztották. A görög dráma mellett, hogy nem volt egy könnyen emészthető műfaj, igenis populáris volt, csak úgy, mint például az Erzsébet-kori színház vagy épp a maga idejében különösen kommersznek és szenzációhajásznak számító *Üvöltő szelek* (SHUSTERMAN 2003: 333). Az argumentáció, úgy tűnik, helytálló a tekintetben, hogy a magas művészet és a vele szemben és ahhoz képest alsóbbrendűnek definiált populáris művészet közötti határ nem merev és intrinzikus, hanem rugalmas és átjárható. A kettő egymásnak feszüléséből válik ki továbbá az autonómia érdekfelesztő kérdése is, hiszen míg ez a művészet lényegi tulajdonsága, a populáris alkotások ennek híján kerülnek meghatározásra (SNAEVARR 2007). Ennek oka nem más, mint az az elterjedt vélemény, mely szerint a popu-

lári művészetek nem önmagukért, hanem kizárólag a tömeg szórakoztatására készülnek, ezzel pedig nem a *nagy betűs* művészetet szolgálják, hanem az emberi szükségleteket (SHUSTERMAN 2003: 333).

Egyrészt csakugyan az ókori görög művészet alkotásaihoz kell visszatérnünk, hogy megértsük, a szobrok és festmények nem múzeumokban voltak kiállítva, hanem a mindennapi, közösségi élet ethosának részét képezték, mi több, társadalmi és politikai célokat szolgáltak. Alkotásaik, művészetük – amit ma klasszikusnak tekintünk – még, ha nélkülözték is az autonómia eszméjét, nem váltak esztétikailag értéktelenné (SHUSTERMAN 2003: 356). Úgy érvel, mindez csupán filozófiai elméletek szűklátókörűségéről tesz tanúbizonyságot, hiszen nem hajlandóak tudomást venni arról, hogy a művészet szerves része az életnek, az alkotások, tárgyak, tapasztalatok, amelyek hozzátartoznak mind külön funkciót töltenek be az emberi hétköznapi életben. Míg a zene segíthet egy gyermek elaltatásában, addig a költészet imádságként és udvarlasként is megállja a helyét (SHUSTERMAN 2003: 356–359).

Másrészt, a művészet saját autonómiáját a hétköznapi élettől való elhatárolódás mellett az önértékelésében és a társadalommal való szembehelyezkedésében igyekszik megragadni. Utalunk ezzel többek között Adorno megállapítására, mely szerint „a művészet csak addig fog létezni, amíg van ereje ellenállni a társadalomnak” (ADORNO 1998: 321). E meghatározás problémáját az jelenti, hogy úgy tűnhet, a társadalommal való szembehelyezkedés a művészet esszenciája, holott csupán egy a 19. században létrejött esztétikai ideológia része, ami maga is a társadalmi és gazdasági változások lenyomata (SHUSTERMAN 2003: 358).

E weberi és kanti eredetű elválás, ami a művészetet elkülönítette a tudomány és a moralitás szférájától eltűnik az olyan kortárs populáris műfajok esetében, mint a rap és a rapperek ars poeticája, s helyét mindinkább átveszi az esztétikát kizsigerelni látszó nézet kritikájának összessége. A rap, csakúgy, mint a rock esztétikai és filozófiai vonulatai sokkal mélyebbre hatolnak, mint ahogy az elsőre látszik. Azáltal ugyanis, hogy nem veszi figyelembe az esztétikai tisztaság és egység konvencióját, valamint hogy a kultúra politikai dimenzióit hangsúlyozza, kétségbe vonja az esztétika autonómiájának egészét. Kiváltképp jellemző e megköze-

lítés a „tudás” vagy „üzenet rap” képviselőire, akik „hangsúlyozzák, hogy a művész- és költőszerepük elválaszthatatlan a valóság éleslátó kutatójának és az igazság tanítójának szerepkörétől, amelyet az államgépezet történelemkönyvei és a kortárs média tudósításai rendre elhanyagolnak vagy eltorzítanak” (SHUSTERMAN 2003: 389). A „tudás-*rap*” mindemellett a gyakorlati funkcionalitást is a művészi érték szerves részének tekinti, így nem meglepő, hogy egyes alkotások éppen az esztétikai legitimáció és a társadalmi küzdelem politikai gyökerű kérdéseit helyezik napirendre. Mi több, az, hogy a rap képviselői a politikai tevékenységre is egyfajta tanításként fókuszálnak, azzal párhuzamosan, hogy az esztétikailag legitimnek és illegitimnek számító populáris művészet között egyensúlyoznak, „egy új, radikális kultúrpolitika” (JAMESON 2010: 18) lehetőségét bocsájtják rendelkezésünkre. Ahogy Paul Gilroy jegyzi, a fekete populáris zene nem csupán a „szórakoztatás” forrása, a zene, a költészet, a színház és a tánc nem kevesebb, mint „a kulturális és politikai kifejezés alternatív teste, amely kritikusan szemléli a világot emancipációs átalakulása szempontjából” (GATES 1989: 76). A politikai művészet és a kultúra ezen pedagógiai aspektusai ugyan láznak a lelketlen kapitalizmus ellen, mégis részét képezik annak, ami a tradicionális esztétikai perspektívából szemlélve nem tudhatja magáénak a szükséges kritikai távolságot (SHUSTERMAN 2003: 391–392). Egy újabb pont, melynek mentén érthetőbbé válik a hagyományos esztétikai autonómia elleni lázadás, hiszen „a rapperek a távolságtartó, el nem kötelezett, formalista ítéletek esztétikája helyett a testi részvétel esztétikáját szorgalmazzák a tartalmat és a formát illetően egyaránt. Azt szeretnék, ha energikus és szenvedélyes tánc, nem pedig mozdulatlan szemlélődés és higgadt tanulmányozás során fogadnák be műveiket” (SHUSTERMAN 2003: 364).

A tartalom és forma esetében fellelhető felfogás- és *ars poetica*-béli különbség azonban nem igazolja azt a vádat, mely szerint a populáris művészetek ható- és értelmezőkörébe eső alkotások csupán a tartalomra koncentrálnak, ezáltal pedig nem képesek adekvát módon kifejezni magukat (SNAEVARR 2007). A shustermani elemzés leginkább arra helyezi a hangsúlyt, hogy megmutassa, a forma összetettsége nem azonos a forma hiányával. A populáris alkotások komplexitása leggyakrabban

úgy nyilvánul meg, hogy valamilyen formában utalásokat tesznek más alkotásokra, mind a populáris, mind a magas művészeti szférából (SHUSTERMAN 2003: 346). „A más alkotásokkal és stílusokkal való kölcsönös egymásra vonatkoztatás az adott művészeti tradíciók belül tagadhatatlanul gazdag forrása a magas művészet formai komplexitásának”, amely intertextualitás ugyancsak jellemzi a populárisnak számító alkotásokat (SHUSTERMAN 2003: 365). A határok eme elmosása és eltörlése alapvető jellegzetessége a hiphopnak, amely többek között az úgynevezett *művészi kisajátítás* eszközével alkot. E technika lényege, hogy az „új” anyag a korábbi dalok bizonyos részleteinek összevágásával és egymás mellé illesztésével kel életre, zenei háttérrel biztosítva a rap szövegeinek. A „samplingelés” és a már felhasznált zenék egymásba illesztése így kiváló eszközt nyújt a virtuozitáshoz és a rapper nyelvi tehetségének kibontakoztatásához (SHUSTERMAN 2003: 372). A *művészi kisajátítás*, azaz más művészi formák adaptálása szintén egy sarkalatos pontnak tekinthető, ami közös a szépművészeti és a hiphop alkotásokban. Ami Duchampnál egy bajusz felfestése volt a *Mona Lisára*, vagy Andy Warholnál a rereprezentáció alakját öltötte fel, az a rap esetében a pop, illetve klasszikus zenéből, televíziós műsorokból és videójátékok zenéiből, szekvenciális hangjaiból való merítésként jelenik meg. Miután akár egész részeket vesz és kever át, azaz „samplig”-el a saját zenei anyagához az alkotó, az úgynevezett „scratch mixing”, és „punch phrasing” eredményeként a hangok megfelelő egymásra keverésével a rap saját egységes esztétikájának létrejöttéhez járul hozzá (SHUSTERMAN 2003: 376). Shusterman a „sampling” tudatos kisajátító módszerének művészetfilozófiai vonatkozásait az eredetiség és egyediség ideáljának szándékos megkérdőjelezésére vezeti vissza, hiszen

a posztmodern művészet, mint például a rap, azáltal, hogy kreatív módon felvonultatja és tematizálja önnön kisajátító tevékenységét, aláássa ezt a dichotómiát és megmutatja, hogy a kölcsönzés és az alkotás korántsem bizonyul összeegyeztethetetlennek. Azt sugallja, hogy a látszólag eredeti műalkotás minden esetben be nem vallott kölcsönzések terméke, az egyedi és újszerű szöveg

pedig mindig korábbi szövegek töredékeinek és visszhangjának szövedéke. (SHUSTERMAN 2003: 377–378)

Az érinthetetlen, abszolút eredeti fogalom, amit még a romantika és annak zsenicentrikus felfogása emelt a köztudatba, s ami még a modernizmusban is megmaradt a kötelező „újszerűség” elgondolásán keresztül, teljességgel háttérbe szorul a posztmodern kultúra ezen populáris aspektusában, s az alkotás és másból merítés fogalmait egybefogva egy újragondolt, újinterpretált alkotást hoz létre (SHUSTERMAN 2003: 377). Azáltal, hogy az eredetiséget úgy értelmezi, mint ami az „újragondolt régiben is megnyilvánulhat”, összekapcsolja azt a dzsessz művészi tradíciójával, s létrejön egy „kreatív divergencia” (SHUSTERMAN 2003: 421) mint művészi forma.

Ily módon pedig „a művészeti tradíció és újítás azon komplex paradoxonát ragadja meg” a műfaj, „amelynek kifejezésével Eliot is küszködött: azt az eszmét, amely szerint a művészet akár újszerű is lehet, sőt újszerűnek is kell lennie ahhoz, hogy tradicionális legyen (és tradicionálisnak kell lennie, hogy újszerű lehessen); és azt, hogy korunk művészi tradíciójához nem alkalmazkodhatunk egyszerűen az alkalmazkodás által, mivel az az újszerűség és a konformitásból való eltérés tradíciója” (SHUSTERMAN 2003: 422).

A Dewey és T. S. Eliot által kitaposott ösvény Shusterman számára nem azt a célt szolgálja, hogy a művészet primitív gyökereit emelje esztétikai rangra, hanem hogy az esztétikai tapasztalat mély és természetes emberi szükségletéből fakadó értékelését ki tudja tágítani és fel tudja szabadítani a magas művészet uralma alól.

Az érdektelen tudás fetiszizálása elhomályosítja azt az igazságot, hogy a filozófia végső célja az emberi élet jobbá tétele, mintsem tiszta igazság szolgálata a tiszta igazság kedvéért. Ha a művészet és az esztétikai tapasztalat az emberi felvirágzás döntő formái, akkor a filozófia elárulja saját szerepét, ha csupán semlegesen szemléli e küzdelmet anélkül, hogy kiterjesztve értékét és hatókörét, részt venne benne. (SHUSTERMAN 2003: 184)

A shustermani megközelítés jól látszik, hogy – az antik görög felfogáshoz közelítve – valóban az élet művészetének gyakorlataként fogja fel a filozófiát, amit egyben kulturális politikaként használ, s ennek megfelelően nem csupán szövegek írását propagálja, hanem az elfeledett gyakorlat fontosságát is újra a terítékre helyezi. A részvétel és a benne-lét esztétikáját követve, ha csupán kísérletet tennénk arra, hogy megértsük a populárisabbnak tartott alkotások gyökereit, ars poeticáját és mondanivalóját, az igazságtalanságot, ami ellen felszólalnak, a fájdalmat vagy örömet, ami keletkezésekor ugyanolyan volt, mint az, amit sokkal jobb formában táltak, talán képesek lennénk akár csak rövid időre is meghallani azokat a hangokat, amelyek valójában a sajátjaink. Még ha kétkednénk is benne, nem felejthetjük el, hogy a „művészet nem valami különálló dolog, nem olyasmi, ami kevesek osztályrésze. Rendeltetése az, hogy az élet minden tevékenységének megadja végső értelmét, befejezettségét” (DEWEY 1980: 347).

## IRODALOM

- ADORNO T. W. 1987. On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening. In Andrew Arato, Eike Gebhardt (ed.) *The Essential Frankfurt School Reader*. Continuum, New York.
- ADORNO T. W. 1998. *Aesthetic Theory*. University Of Minnesota Press, Minnesota.
- BLOOM Allan 2012. *Closing of the American Mind. How Higher Education Has Failed Democracy and Impoverished the Souls of Today's Students*. Simon & Schuster, New York.
- DEWEY John 1980. *Art as Experience*. Perigee Books, New York.
- GATES Henry Louis Jr. 1989. *The Signifying Monkey: A Theory of African American Literary Criticism*. Oxford University Press, New York.
- JAMESON Frederic 2010. *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Noran Libro Kiadó, Budapest.
- MARINO Stefano 2018. A somaesthetic approach to rock music: some observations and remarks. *Pragmatism Today*, Vol. 9, Issue 1.
- SHUSTERMAN Richard 2003. *Pragmatista esztétika*. Kalligram, Pozsony.
- SHUSTERMAN Richard 2015. *A gondolkodó test*. JatePress, Szeged.
- SNAEVARR Stefán 2007. Pragmatism and Popular Culture: Shusterman, Popular Art, and the Challenge of Visuality. *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 41, No. 4, Winter.
- ZOLTAI Dénes 1997. *Az esztétika rövid története*. Helikon, Budapest.

## JEGYZETEK

- <sup>1</sup> Számos szerzőt említhetnénk még, akik a társadalom és művészet viszonyát elemezték, mint Marx és Engels stb.

<sup>2</sup> A görög pragma, azaz tett, cselekedet szóból ered.

<sup>3</sup> Amellett, hogy egyúttal nem vonjuk kétségbe, hogy a kormányzat nem titkolt célja a tisztelet és támogatás elérése a kulturális javak iránti elkötelezettség és rajongás révén.

<sup>4</sup> A baumgarteni esztétika eredeti célkitűzése, hogy a filozófiát kiterjeszthesse a fogalmi ismeret és tudás határain túlra, egészen az érzéki észlelések területére.

<sup>5</sup> Az Art as experience-ben foglaltakból kitűnik, hogy Dewey alapvető célja feltárni a hétköznapok, az élet és az esztétikai folyamatok közötti összefüggéseket, hiszen úgy véli, hogy az esztétikai tapasztalat gyökerei a mindennapokból táplálkoznak, a hétköznapi tapasztalatokban keresendők.

<sup>6</sup> Latin, jelentése: a hely szelleme.

<sup>7</sup> Az esztétika [aesthetica] kifejezést elsőként ugyan Baumgarten használja a 18. században, ám a szép, a szép érzék morállal és erkölcsi érzékkel fennálló kapcsolatát egészen Platónig visszavezetve felleljük.

<sup>8</sup> Görög, jelentése: képesség az alkotásra, gyakorlati tudás.

<sup>9</sup> Renoir elhíresült idézete kiválóan tükrözte a festményein látott kérlelhetetlen optimizmust és a szépség iránti elhivatottságot: „Véleményem szerint (...) egy képnek vonzónak, vidámnak és szépnek kell lennie, igen, szépnek! Elég ocsmány dolog van az életben, nem kell újakat gyártanunk.”

<sup>10</sup> Fontos kiemelni, hogy a populáris kultúra kifejezés, melyet használ, szemantikailag megkülönböztetendő a tömegkultúrától, hiszen utóbbi többnyire „differenciálatlan és jellegzetesen embertelen aggregátumot sugall”.

<sup>11</sup> Ahogy azt Bob Dylan egy interjújában megfogalmazta: „ha elmondanám magának, miről is szól valójában a zenénk, valószínűleg mindannyiunkat letartóztatnának.”