

## VIZSGÁLATOK A MŰVÉSZI ÉRTÉKEK BEFOGADÁSÁRÓL

### I. Az esztétikai javak társadalmi helyzete: a szociológiai megközelítés feladata

#### 1. Az esztétikai javak társadalmi funkciója

Miért nem mindegy az, hogy az emberek olvasnak-e, járnak-e moziba, színházba, járnak-e muzeumba stb? És miért nem mindegy, hogy mit olvasnak, milyen filmeket néznek, milyen zenét szeretnek, milyen képzőművészetet kedvelnek? Ezek látszólag teljesen primitív, felesleges kérdések, amelyekre első pillantásra mindenkinél kész a válasz. Természetes, hogy az a jó, ha az emberek jó könyveket olvasnak, jó filmeket néznek, jó zenét szeretnek és így tovább. De ha egy kicsit belegondolunk, már a második lépésnél felmerül egy seereg kérdés. Először is, kikapcsolva most a tőkés társadalmat, amelyre nézve nyilvánvaló, hogy a semmi egyébbe tekintettel nem levő kereskedelmi érdek zuditja a lakosság nyakába a "kulturális" szemetet - mégpedig olyan szemetet (a pornográfiát, a horrort, az egészen alacsonyrendű érzelgősséget, a faji uszítást), amely nálunk már csakugyan nem létezik -, tehát kikapcsolva a tőkés társadalmat, azt kell megállapítanunk, hogy mindazt az irodalmat, filmet, zenét, stb., amelynek tulsúlyát szeretnénk egy kicsit visszaszorítani, amelynek elsődleges kedveléséről az embereket le szeretnénk szoktatni, ugyanazok az állami könyvkiadók, könyvkereskedések, filmforgalmazó üze-

mek, hangversenyirodák stb. terjesztik, mint a legjobbakat, amelyek súlyát, szerepét növelni szeretnénk. S kissé kínos is volna, ha a rádióban sohasem hallhatnánk szórakoztató zenét, sohasem olvashatnánk, esténként fáradtan vagy vonaton, jó krimiket, sohasem láthatnánk a moziban zenés vígjátékot vagy burleszket. Marad tehát a kérdés: milyen szempontból, milyen értelemben nem mindegy, hogy minek van tulsulya, fő szerepe? Másodsor, mi az, hogy "jó"? Móricz, Mikszáth, Camus, Thomas Mann, Kafka, Victor Hugo, Örkény és Illyés Gyula például egyaránt "jó". Mégis panaszkodunk, hogy Móricznak, Mikszáthnak még "tul nagy" a sulya, Mannt vagy Kafkát alig ismerik és alig értik, Illyés Gyulát tul kevesen olvassák. Miért baj ez, és miért, milyen szempontból "jobb" az egyik "jó", mint a másik? Harmadsor, miért olyan nehéz ügy ez az egész? Hogyan lehetséges, hogy egy országban aránylag rövid idő alatt meg lehet szüntetni az irástudatlanságot, a lakosság zömének tudatából ki lehet gyomlálni egy csomó babonát, aránylag gyorsan el lehet terjeszteni, sőt meg lehet gyökereztetni különféle egészségügyi, műszaki ismereteket, - de az esztétikai szférában a műveltségi színvonal emelkedése egy bizonyos ponton lényegében megállt, a közizlés pedig még merevebbnek mutatkozik?

Mind a három kérdés végeredményben ugyanabba a problémába torkollik: mi az esztétikai javak társadalmi funkciója, és hogyan töltik be ezt a funkciót?

A közművelődés gyakorlata akkor, amikor arra törekszik, hogy az emberek "jobb" könyveket olvassanak, "jobb" filmeket nézzenek stb., ösztönösen válaszol a kérdésre. "Jobb" az, ami "érté-

kesebb". S ha megpróbálunk felelni arra, mit értünk azon, hogy "értékesebb", végül mindnyájan egyet fogunk érteni abban, hogy "igazabb". Nyilván nem tudományos, hanem esztétikai értelemben, hiszen Lukács óta tudjuk, hogy a tudományos és az esztétikai visz-szatükrözés egyenrangú, a valóság emberi megismerésének két kü-lönböző módja. Következésképpen az esztétikai megismerés is lehet mélyebb és kevésbé mély, igazabb és kevésbé igaz.

A közművelődés tehát ösztönösen azért igyekszik minél na-gyobb mértékben ránevelni az embereket értékes esztétikai javak befogadására, mert általuk az emberi valóságot ismerjük meg mé-lyebben és igazabban.

Ez így nagyon egyszerűen hangzik, a valóságban sokkal bo-nyolultabb a helyzet. Először, az esztétikum nem fogalmak segítse-gével ragadja meg a valóságot, mint a tudomány, hanem a különös-ség révén, amelyet szép formában ábrázol. Másodsor, ebből követ-kezőleg, az emberek az esztétikum által feltárt valóságot nem a fo-galmi gondolkodás segítségével ismerik meg, hanem a mű által ben-nük keltett szépségélmény révén, amely egyszerre intellektuális és emocionális, és minél erősebb, minél jelentősebb, annál mélyebb pszichikus rétegeket mozgat meg.

Mindezt szem előtt tartva, s figyelembe véve a tömegkommu-nikáció és a művészetszociológia különböző területein eddig folyta-tott kutatások eredményeit, tudományos hipotézis formájában is meg-fogalmazhatjuk azt, amit a legtágabb értelemben vett közművelődési tevékenység, az iskolától a szakkörökig, ösztönösen sejt: Az eszté-

तिकai javak valamely adott társadalomban - mélyebben vagy felszínebben, igazabban vagy torzabban - ábrázolják az illető társadalom meghatározott rétegeinek életérzését, megfogalmazzák saját helyzetükről és a társadalom egészéről való tudatát, e társadalom legfontosabb problémáit, s azáltal, hogy behatolnak az emberek tudatába, informálják őket ezekről a problémákról, konfliktus-modelleket és viselkedési modelleket bocsátanak a rendelkezésükre, formálják életérzésüket, kialakítják képüket a környező világról, társadalmukról, közvetítik az esztétikumban lecsapódott különféle ideológiákat, értékrendszereket, - végső soron tehát a család mint elsődleges környezet és az egykoruk, egyivásuk csoportjai mint másodlagos, ám a család hatását mégis korlátozni képes környezet mellett harmadikul, egyenrangú tényezőként töltik be az emberek gondolkodását formáló erőnek a szerepét, egyelőre fel sem mérhető hatásuk van valamely társadalom közgondolkodásának, egész atmoszférájának kialakításában, a különféle mentalitás-áramlatok, értékrendszerek, modellek, orientációs támpontok, viselkedésformák erősítésében - gyengítésében.

A közművelődés akkor tudja majd pontosan, hogy mit csinál és az esztétikai nevelés akkor lesz valóban hatékony, ha ez a hipotézis a tudományos igazság rangjára emelkedik. S az a tudomány, amely ezt a munkát elvégezheti, nyilvánvalóan a művészet- és művelődésszociológia.

## 2. A szociológia programja

Ha be akarjuk bizonyítani azt a hipotézist, hogy az esztétikai javak tömegének meghatározó szerepe van a közgondolkodás a-

lakulásában, sőt, azt is tisztázni kívánjuk, hogy milyen típusu esztétikum nagyjában-egészében milyen típusu gondolkodásmódnak, életérzésnek, társadalmilag releváns viselkedésmódnak felel meg, akkor egyfelől természetesen elemezni kell. Ebből a szempontból az esztétikai elemzés, az un. tartalomelemzés és az un. strukturális vagy szemiotikai elemzés módszerei állnak ma a rendelkezésünkre. A problémára még visszatérek. Másrészt viszont azt a ma még teljesen homályos folyamatot kell felderítenünk, hogy hogyan táplál vagy gyengít, teremt vagy robbant ilyen vagy olyan esztétikum ilyen vagy olyan mentalitást, értékrendszert, életérzést, mégpedig nem egyszerűen az egyénben, hanem társadalmi szinten, tömegméretekben. Hogyan és miért fejezi ki valamely műfaj, stílus, zenei, irodalmi stb. áramlat népszerűsége vagy népszerűtlensége az illető társadalom bizonyos rétegeinek gondolkodásmódját, világnézetét, világérzését. Hiszen tudjuk, hogy lényegileg azonos társadalmi eredetű, iskolázottságu, életsorsu és értelmi képességű egyének homlokegyenest ellentétesen vélekedhetnek ugyanarról az esztétikai termékről. Az esztétikai javak elutasítása vagy elfogadása az összes vizsgálatok tanúsága szerint mutat ugyan bizonyos összefüggéseket a nemmel, az iskolázottsággal, az életkorral, a származással, de ezek az összefüggések igen durvák, sommásak, s kissé elnagyolt fogalmazással szólva, a jelenségeknek jóval kevesebb mint a fele magyarázható meg velük. Mindenesetre tehát meg kell találnunk azokat a társadalmi méretekben működő "csuklókat", "járatokat", amelyekben át az esztétikum befogadásából gondolkodásmód, értékrendszer, ill. az értékrendszerből, a világgal szembeni általános

beállítottságból az esztétikummal szembeni beállítottság, a meghatározott típusu esztétikai termékre való pozitív vagy negatív prediszpozíció lesz.

Ennek kiderítése csak egy módon lehetséges: ha felfedjük azt a folyamatot, azt a mechanizmust, amelyet befogadásnak nevezünk. Ha sikerül megértenünk, hogyan jön létre az olvasmányélmény, a filmélmény, a képi élmény stb., és hogy mi lesz belőle a továbbiakban az emberek tudatában, mivé "szívódik fel", dolgozódik át, és tisztázni tudjuk, hogy ebben a folyamatban pontosan mi a része egyfelől magának az esztétikai termék konkrét milyenségének, struktúrájának, másfelől annak a pszichológiailag és társadalmilag egyszerre meghatározott "rácsnak", "szűrőnek", amelyet az egyén a valóság minden észlelt jelenségére ráhelyez, amikor tudatilag el-sajátítja, - akkor megragadtuk egyikét azoknak a bázis-folyamatoknak, amelyek révén civilizációnkban a társadalmi realitásnak, a társadalmi egész arculatának egyik igen lényeges meghatározó tényezője, az oly sokat emlegetett társadalmi tudat kialakul és működik, egyben pedig, szűkebb szempontból, egy olyan mechanizmust derítettünk fel, amelynek ismeretében a közművelődés már konkrét célokat tud maga elé tűzni a társadalomban élő különböző csoportok kulturális orientációjának alakítását illetően, sőt lényegében az esz-közt is a kezébe kapja ehhez a formáló munkához.

### 3. Az érték-paradoxon

Sok vitára ad alkalmat a bármely szociológiai kutatás értékmentességének követelménye és a művészetszociológia tárgyának

nyilvánvaló értékszerűsége közötti ellentmondás. A probléma kétféleképpen merül fel, először, egészen természetes, hogy a szociológusnak saját magának is van művészeti értékrendszere, más-képpen egyáltalán nem érdekelné a művészet társadalmi helyzete, de a kutatásban lehetőség szerint ki kell kapcsolni azt az értékrendszert, ellenkező esetben eltorzul a látása, és saját személyes értékei - amelyek tudományos szempontból egyszerűen "előítéletek" - meghamisítják az eredményeket. Másodszor, a szociológus magától értetődő módon tisztában van azzal, hogy munkájával nem a saját tudományos kíváncsiságának kielégítését szolgálja, hanem a adatokat bocsát rendelkezésre a társadalomnak ahhoz, hogy különféle értékek társadalmi helyzetén változtatni lehessen, - ám ahhoz, hogy előítéletmentesen tudjon dolgozni, azaz tudományosan megbízható eredményeket kapjon, munkájában ezt a szempontot is ki kell kapcsolnia.

Az első ellentmondást itt nem elemzem részletesen, csak utalok a "Valóság" 1972 áprilisi számában megjelent tanulmányomra, ahol kifejtem, hogy ez az ellentmondás feloldhatatlan, a művészetszociológus sohasem szabadulhat annak a konkrét értelmiségi rétegnek - természetesen mindenkor személyes formát öltő - értékrendszerétől, amelyhez tartozik, s ennek az ellentmondásnak a következményeit még a leginkább úgy tarthatja ellenőrzése alatt, hogy tudatosítja és bevallja a tényt, s a kutatás folyamán minden lépés tervét, le egészen a legelemibb metodikai eljárásokig, külön is megvizsgálja abból a szempontból, hogy nincsenek-e benne bizonyos, a saját értékrendszeréből eredő torzító elemek, azokat lehetőleg ki-

küszöböli, vagy, ha erre nincs mód, következtetéseinek megfogalmazásakor nyíltan rámutat, hogy a valóság feltárásának ezen és ezen a pontján elméletileg vagy módszertanilag így és így játszott közre a saját értékrendszere.

Ami az ellentmondás második részét illeti, ez valamivel bonyolultabb és még veszélyesebb, viszont nem feloldhatatlan. Ha az értékek terjesztése terén előttünk álló pedagógiai feladatot magából a vizsgálatból nem kapcsolom ki, ennek az lesz a következménye, hogy a kulturális értékekkel szembeni beállítottságnak, a befogadási mechanizmusnak minden mozzanatát abból a szempontból fogom megközelíteni, hogy ez vagy az a befogadói viselkedés mennyire értékes vagy értéktelen. Nem azt fogom vizsgálni, hogy az objektíve, analitikusan így és így jellemezhető típusai vannak, hanem minden lépésnél, minden pillanatban azt fogom keresni, hogy az ehhez vagy ahhoz a típushoz tartozó mű-befogadók értékesen vagy értéktelenül viselkednek-e. Hogy ennek milyen torzító következményei lehetnek, arra számos példát hozhatnánk fel, itt most érjük be eggyel. Zenei vizsgálatomban szerepelt egy Stockhausen-szemelvény, a szerző "Spiral" c. művéből. Ez elektronikus zene, lényegében a mi zenehallgató közönségünk bármelyik rétegének füle számára tökéletesen idegen, mondhatnánk, elviselhetetlen hangzás-rendszer, egyszerűen nem minősül zenének, pedig intellektuálisan és emocionálisan egyaránt felfogható, feltétlenül esztétikai közleményt tartalmaz. Mármost vizsgálatom eredményeiből az derül ki, hogy a minta nem érettségizett tagjai - akik egyébként sokkal alacsonyabb színvonalu zenei izlést mutattak - ezt a zenét kevés-



bé utasították el, mint az érettségizettek. Ha most az objektív viselkedési strukturák feltárása folyamán módszertanilag nem tudnánk megszabadulni attól a szokástól, hogy a vizsgált viselkedést léptenyomon értékeljük, minősítsük, hogy minden megnyilvánulásában értékjelenséggként szemléljük, akkor az említett tényből azt a teljességgel értelmetlen és értelmezhetetlen következtetést kellene levonnunk, hogy az iskolázatlan ember általában érzéketlenebbugyan a zene iránt, de a legmodernebb zenével szemben nyitottabban, fejlettebben viselkedik az iskolázottakhoz képest. Holott ha az érték-szempontra kikapcsolva, analitikusan elemezzük a jelenséget, akkor azonnal megkapjuk a nyilvánvaló választ: durván fogalmazva, az iskolázottaknak van zenei kulturájuk, s ennek normái élesebben, merevebben utasítják el velük azt, ami e normákkal összeegyeztethetetlen, míg az iskolázatlanoknak ilyen kulturájuk nincs, s ezért nincs, ami ily mértékű felháborodásra készítse őket valami mérőben ujjal, idegennel szemben.

A művelődés pedagógusainak a kísérletezésben és a gyakorlatban kétségtelenül szükségük van azokra az érték szempontokra, érték kritériumokra, amelyek munkájukat irányíthatják. Ezek az érték kritériumok akkor helyezhetők tudományos alapra, ha a művészet- és művelődésszociológia feltárja az esztétikum társadalmi funkciójának és helyzetének s a tömegek esztétikai viselkedésének valóságát, de a munka értékparadoxona éppen abban rejlik, hogy a tudományosan megbízható és gyakorlatilag használható érték szempontok megfogalmazását lehetővé tevő megismerésre a szociológia csakis akkor képes, ha magában a kutatásban kikapcsolja az érték szempontot.

#### 4. Kutatás két oldalról

A "Valóság" 1970 novemberi számában megjelent tanulmányomban kifejtettem, hogy az európai kulturában a XVII-XVIII. századtól kezdve egy az addigi civilizációkhoz képest újfajta, merev munkamegosztás alakult ki a "kulturális javak" "termelői" és "fogyasztói" között: a társadalom kettévált az esztétikai javak előállítóinak szűk és befogadóinak széles csoportjára. Ha eltekintünk bizonyos új, egyelőre még elég gyenge - és sokszor azonnal manipuláció tárgyává váló - tendenciáktól, amelyek a tömegek sui generis formateremtő aktivitásának újjáéledésére vallanak, ez a helyzet azóta sem változott. Már most valószínűleg ennek a helyzetnek a következménye az a sajátos szemlélet is, amely magában a tudományos kutatásban merően elválasztja egymástól az esztétikumot, az esztétikai javakat mint tárgyat, objektivitást, és a befogadót mint alanyt, a befogadói viselkedést mint szubjektivitást.

A marxista esztétika, Lukács György számára az esztétikum természetesen társadalmilag meghatározott, de tulajdonképpen csak az alkotás felől. Lukács azt mutatja ki, hogy valamely társadalom struktúrája, illetve e struktúra belső ellentmondásainak a mindenkori fontosabb osztályok legtudatosabb képviselői számára jelentkező emberi problematikája hogyan determinálja az alkotók szubjektív érzékenységén átszűrődve a mű konkrét éppennyenségét. Az esztétikumnak ez a fajta elemzése tehát figyelmen kívül hagyja azt, hogy mennyiben játszanak közre az esztétikum konkrét éppennyenségében esetleg maguknak a befogadóknak a "megrendeléseit", "el-

várásai" is. Ma már vannak ugyan művelődésszociológiai munkák, amelyek utalnak erre a mozzanatra, de megmaradnak az eszé-  
szintjén: csak egészen általános formában mutatnak rá, hogy a kép-  
regény vagy a hollywoodi film vagy a krimi stb. milyen tömegszük-  
ségleteket elégít ki, de ennél nem mennek mélyebbre, nem próbál-  
ják strukturálisan, analitikusan feltárni a tömegkommunikációs ki-  
nálólat "cikkeinek" a kereslet általi meghatározottságát.

Másfelől a művészetszociológiában, bármilyen fiatal tudó-  
mány - még stabil fogalmi apparátussal és standard metodológi-  
ával sem rendelkezik - az a merev hagyomány sajnos máris kiala-  
kult, hogy a befogadási folyamatot csak önmagában, társadalmi  
meghatározottságát csak az esztétikai javakat befogadó tömegek vi-  
selkedésének egyoldalú szociológiai meghatározottságaként vizsgál-  
ja. Holott nyilvánvaló, hogy a befogadási mechanizmus milyenségé-  
nek meghatározásában feltétlenül közrejátszik maga az esztétikai  
termék is: az emberek - tömegméretekben és törvényszerű jeleg-  
gel - másként viselkednek a zenével, a festménnyel, az irodalom-  
mal és a filmmel szemben, ezen belül, azonos feltételek, azonos  
általános beállítottság-rendszerek mellett, feltétlenül másfajta  
viselkedést provokál Giotto "Pietá"-ja és Picasso "Guernicá"-ja,  
az "Égi bárány" és a "Vigyázat, hekus!"

Kissé leegyszerűsítve a problémát, művészetszociológia és  
művészetszemiotika elméleti és módszertani egyesítéséről van szó.  
Mindenekelőtt arról, hogy ha mind az esztétikai javak önmagában  
vett összességében, mind e javak tömegméretű társadalmi sorsá-  
ban a mindenkori társadalmi osztályok, csoportok, rétegek gondol-

kodásmódjának, közérzetének, a saját helyzetükről és a társadalmi egészeiről való diffúz tudatuknak differenciált kifejeződését, lecsapódását látjuk - csak az első esetben mintegy genetikusan, a másodikban mintegy funkcionálisan -, akkor ebből az következik, hogy az esztétikum olyan "beszéd", "szöveg", "üzenet", amelyből egyrészt immanensen olvasható ki az össztársadalmi helyzet, másrészt kiolvasható abból, hogy az üzenetet kik hallgatják meg, és azok hogyan értelmezik. Ebben a felfogásban tehát az esztétikum és a tömegeknek az esztétikumhoz való viszonya az össztársadalmi konstellációnak egy olyan kódja, amelyet kétféleképpen dekódolunk: az "adás" pólusán - s ez az esztétikai elemzés, a tartalomelemzés és a szemiotikai elemzés feladata -, és a "vétel" pólusán - s ez a művészet-szociológia feladata.

Másodszer azonban - amint erre az imént rámutattunk -, mihelyt ezt felismertük, a dekódolásnak ez a két fázisa többé nem választható el egymástól. Ha pedig tisztában vagyunk vele, hogy egyfelől a szöveget már genetikusan meghatározza funkcionálitása, másfelől fungálását, fogadtatását is meghatározza immanens struktúrája mint szövegé, - akkor egyfelől már az esztétikum immanens elemzésénél törekednünk kell arra, hogy felismerjük a leendő befogadók szociológiai elvárásainak hatását, tehát már az esztétikum strukturális elemzésébe be kell vinnünk a szociológiát, másfelől az esztétikai javak szociológiai sorsának hatásának feltárásakor a befogadási mechanizmus konkrét sajátosságaiból vissza kell tudnunk következtetni maguknak az esztétikai javaknak a konkrét sajátosságaira, vagyis bevisszük a strukturális elemzést magába a szo-

ciológiába. Már saját vizsgálataim eddigi adataiból is leszűrtem azt a meggyőződést, amint erre még rátérek, hogy ez a munka nem redundáns: a jelek azt mutatják, hogy nem egyszerűen alátámasztjuk, igazoljuk általa azt, amit egyébként is tisztánánk, hanem olyan új információhoz jutunk, amely e két megközelítési módnak egymásba való "átfolyatása" nélkül esetleg rejtve maradna.

Csak a probléma második oldalával, a szociológiai vizsgálatban feltáruló esztétikai, strukturális információval fogok részletesebben foglalkozni. Ami az elsőt, a szociológiai megismerésnek a mű strukturális elemzésében rejlő lehetőségét illeti, hadd utaljak ismét "Művészetszociológia, művelődésszociológia" c. írásom ("Valóság", 1972/4) példájára. Itt Dürrenmatt az "Ígélet"-tel a kiszámíthatatlan, vak Végzetet akarta illusztrálni: olyan detektivre gényt írt, amelyben minden "stimmel", a detektív hős rábukkan a gonosztevő nyomára, mégsem tudja elfogni és igazá nem diadalmaskodik, mert a keresett bűnös, éppen amikor beleszaladna a csapdába, ostoba véletlen folytán karambolozik és életét veszíti. Ezt a detektív sohasem tudja meg, és beleőrül a kudarcba. Ezzel szemben a filmben győz az igazság, a gonosztevőt elfogják. Véleményem szerint nem egyszerűen kommercializációs okokból hígul fel a történet a filmváltozatban, hanem maga a film műfaja, a vászon szuggesztivitása olyan természetű, a film által kikényszerített azonosulás oly foku, hogy amikor bűn és igazság, szenny és tisztaság olyan népmese-szerűen szétválasztva áll egymással szemben, mint ebben a történetben, egyszerűen nincs rá mód, hogy a filmváltozatban ne az igazság győzedelmeskedjék: ha a történet ugyanugy játszódna le,

mint a regényben, ez jelentékeny tömegeknél elviselhetetlen pszichológiai frustrációt okozna.

Ebben az esetben tehát következtetést vonhattunk le egy regény cselekményének a filmváltozatban elszenvedett módosulásából a filmnek mint társadalmi intézménynek bizonyos szociológiai sajátosságaira nézve.

## II. Néhány illusztráció, módszerek és eredmények

### 1. "Kulturális blokkok Budapesten"

Hazánkban e pillanatban mind a központi, mind a helyi intézmények irányítása alatt számos művészet- és művelődésszociológiai kutatás folyik. Kamarás István, Gereben Ferenc, Gondos Ernő különböző módszerekkel és szempontból az olvasást vizsgálják, Vitányi Iván és csoportja, valamint S. Nagy Katalin a képzőművészet helyzetével foglalkozik, ugyancsak Vitányiék a zenét is kutatják, a Filmtudományi Intézetnél Taródi-Nagy Béla a magyar filmek fogadtatásáról készít felvételeket, ugyancsak a Filmtudományi Intézet megbízásából vizsgálta meg Helmich Dezső és Gereben Ferenc a "Szerelem" c. film hatását stb. Ennek az előadásnak a keretében nincs mód arra, hogy e kutatások metodológiai problémáit és eredményeit külön-külön ismertessük, ahhoz viszont még nem értek meg a feltételek, hogy a magyar művészet- és művelődésszociológia igen konkrét és gyors ütemben gazdagodó tapasztalatait általánosítsuk. Ezért arra szorítokozom, hogy a saját kutatásomból kiragadott néhány példán világítsam meg az eddigieket.

A szóbanforgó vizsgálatok a Népművelési Intézet Kutatási Osztályán folynak, "Kulturális blokkok Budapesten" címmel. Kulturális blokkon olyan emberek sokaságát értem, akik a vizsgálat-sorozat hipotézisében megfogalmazott, itt nem részletezendő ismérvek szerint nagyjából, a dolog tendenciáját tekintve, azonosan viselkednek az esztétikai javakkal szemben. A kutatássorozat a zene, a festészet, a regény és a film helyzetét vizsgálja különféle, nagyrészt kísérleti módszerek segítségével, ezért a mintasokaságok statisztikai értelemben nem tekinthetők reprezentatívnak, minthogy azonban a felvételek összetett jellegűek, többdimenziósak, az információ legalábbis abból a szempontból érvényesnek és megbízható-nak fogható fel, hogy a vizsgálatokban kirajzolódó viselkedéstípusok, viselkedésmódok valószínűleg léteznek: legfeljebb azt nem állapíthatjuk egyelőre meg, hogy a lakosság tömegére vetítve relative milyen arányban. Mindazonáltal erre nézve is levonhatók bizonyos, a továbbiakhoz munkahipotézisként használható következtetések.

A vizsgálatok két részre oszlanak. Abból indultunk ki, hogy az olvasás és a film területén a preferenciák, az alapvető izlésorientációk elemi feltérképezése, ha a két szférában nem is egyenlő mértékben, már megtörtént. Az olvasást és a mozit illetően elérkezett az ideje annak, hogy feltárjuk a befogadási folyamat társadalmilag releváns típusait, hogy behatoljunk az olvasmányélmény és a film-élmény kialakulási mechanizmusába, konkrét strukturájába. Ezzel szemben a zene és a festészet területén még a feltérképezés stádiumában vagyunk, még nem ismerjük az alapvető izlésblokkokat, elemi preferencia-rendszereket sem. Ezért a szóbanforgó kutatás-sorozat-

ban a zenét és a képzőművészetet illetően egy ilyen, az elemi felmérést szolgáló kísérleti módszerrel dolgoztunk, a film és a regény területén viszont mélyremenő, többdimenziós kérdőívrendszert alkalmaztunk.

Ami a zenei és a képzőművészeti tesztet illeti, azt hiszem, sikerült kikísérletezni egy olyan módszert, amely továbbfejlesztve, tökéletesítve, megbízhatóbbá téve alkalmas lehet arra, hogy a lakosság bármely rétegében közvetlen adatfelvételeket végezzünk elemi izlésorientációira vonatkozólag. A kérdezettek egy általunk megfogalmazott kijelentésekből álló hétfoku értékelő skálán egyszerűen besorolták saját tetszésük vagy nemtetszésük foka szerint a lejátszott zenei szemelvényeket, illetve a megmutatott festmény-reprodukciókat. Itt most nincs hely arra, hogy részletesen ismertessem a kapott eredményeket, csak néhány ténytet szeretnék megemlíteni annak illusztrálására, hogy milyen típusu eredmények várhatók egy ilyen vizsgálatról.

Mégegyszer hangsúlyozom, hogy ezek az eredmények nem reprezentatívak, nem vetíthetők ki minden további nélkül az egész lakosságra, s csak a rövidség és az egyszerűség kedvéért fogalmazzok úgy, mintha az általános helyzetről kaptunk volna képet.

A nőknek és a férfiaknak a képhez való viszonyában nem állapíthatók meg lényeges különbségek, a zenénél is csak annyi, hogy a nők valamivel érzékenyebben reagálnak a megformált hangra. Ezzel szemben mind az életkornak, mind az iskolázottságnak igen nagy szerepe van mindkét művészet befogadásában, és feltűnő mó-



don mindkét dimenzióban fordított a helyzet a zenénél, ill. a képnél. Mig a zenére a 25 és 50 év közöttiek mutatkoztak a legérzékenyebbek és a 25 éven aluliak a legtompábbnak, addig a festmény a 25 éven aluliakra volt a legnagyobb s a 25 és 50 közöttiekre a legkisebb hatással, mig az érettségizettek összehasonlíthatatlanul nyilvánosabban és differenciáltabban reagáltak a zenére, mint a nem érettségizettek, addig a kép éppen a nem érettségizetteket kerítette sokkal jobban a hatalmába, mint az érettségizetteket. Vajon hogyan értelmezzük ezeket az adatokat? Vajon azt jelentenék, hogy mindnyájan tévedtünk, amikor eddig úgy véltük, hogy hazánk lakosságának zenei kulturája még mindig jóval fejlettebb, mint a képi kultúra, s minden eddigi tapasztalatunkat sutbavetve ki kellene mondanunk, hogy nálunk az emberek tömegméretekben szeretik és értik a képzőművészetet? Azt hiszem, nem, hanem a következőről lehet szó. Minden eddigi művészetszociológiai feltárás sejtette, s a jelenleg folyó vizsgálatok közül Kamarás és a magam olvasás-, ill. filmvizsgálatai egészen konkrétan, empirikusan is igazolják, hogy létezik az esztétikai termékkel szemben egy bizonyos fajta passzív, naiv, kényelmes, az erőfeszítéstől viszolygó, csak "fogyasztani" akaró magatartás, amelynek képviselője nyomban visszaretten, megtorpan, mihelyt valami egy kicsit nehezebb, mihelyt az esztétikai élvezet nem folyja körül, nem olvasztja magába anélkül, hogy neki munkát kellene kifejtjenie. Mármost azt hiszem, hogy a zene esetében ez a fajta viselkedés csakis az un. "könnyűzenével" szemben lehetséges: nemcsak a modern, hanem nyilvánvalóan a klasszikus, sőt az igazán értékes romantikus zenét sem lehet ilyen olcsón

élvezni. Ezzel szemben a kép sokkal érzékletesebb, mint a zene: hacsak nem nonfiguratív, mindig valamilyen jelenetet, valamilyen tárgyi valóságot ábrázol, emellett pedig a legtöbb ember vizuális típus, és ezért a színek harmóniája, ritmusa, feszültsége sokkal elementárisabb hatást gyakorol rá, mint a hangoké. Ugy hogy véleményem szerint az említett adatok korántsem azt jelentik, hogy ellentétben a zene terén uralkodó helyzettel, éppen az iskolázatlan tömegek képzőművészeti kulturája volna a fejlettebb, hanem azt, hogy az iskolázatlan emberek, ellentétben a zenével, a kép révén könnyen jutnak esztétikai örömhöz, mert a képpel szemben lehetséges az a fajta passzív, munkátlan magatartás, amely az esztétikai javakhoz való viszonyukat általában jellemzi. Ebből egyébként közvetlenül folyik egy gyakorlati, pedagógiai következtetés is: a legmagasabbrendű képzőművészet számára is sokkal könnyebben, gyorsabban lehetne jelentős tömegeket "megfogni", mint a nehezebb zene számára, másrészt viszont mindig élni kell a gyanuperral, hogy attól, hogy valakinek tetszenek az igazán szép képek, még egyáltalán nem biztos, hogy valóban megértette, magáévá tette őket, hogy valóban tuljutott már az esztétikumhoz való viszony alacsonyabb fokain.

## 2. Az esztétikai élmény sturkturája

Mind a képzőművészeti, mind a zenei tesztet kétszer 260, összesen tehát több mint 1000 fővel végeztük el. Regényfelvételünkben 330, filmvizsgálatunkban 320 személy vett részt. Ám szemben a két egyszerűbb felvétel egydimenziós értékelő tesztjeivel, a re-

gényről és a filmről mindegyik vizsgálati személy több különböző jellegű kérdőívet töltött ki, s így az információ plaszticitása, mélysége, összetettsége mintegy ellensúlyozza a mintasokaság csekély voltát. A modern szociálpszichológia metodológusai már régen megállapították, hogy a tudományos érvényesség szempontjából az információ strukturális bonyolultsága fordítva arányos a megvizsgálandó esetek számával. Ahhoz, hogy bizonyos jelenségekről kimondhassuk azt, hogy ilyen és ilyen feltételek között fennállnak, akkor van szükség statisztikai reprezentativitásra, ha csak egy vagy két felszíni jelenségről van szó, amelyek között legfeljebb korrelációt sejtethetünk. Ha azonban a jelenségek között nyilvánvalóak bizonyos immanens, szerves összefüggések, akkor már sokkal kevesebb eset megvizsgálása is elegendő ahhoz, hogy az összefüggések fennállását kimondhassuk, ha pedig módunkban áll megállapítani valamilyen egyértelmű okozati összefüggést, akkor, Lewinnek szólva, akár egyetlen esetnek is bizonyító ereje van. Ebben az értelemben a szóbanforgó regény- és filmvizsgálat eredményei aránylag megbízhatónak és érvényesnek tekinthetők.

Itt most két eredményről szeretnék csak röviden beszámolni: részint arról, hogy hogyan kezd kirajzolódni a felvételek adataiból valami, amit az olvasmány-, ill. a filmélmény strukturájának nevezhetnénk, részint, hogy hogyan kapunk információt, mint ezt fentebb jeleztem, a szociológiai adatokból magának az esztétikai terméknek a szerkezetére nézve.

Olvasóink, illetve nézőink válaszainak elemzésekor, a válaszok tipizálásakor, a különböző kérdésekre adott válaszok közötti

korrelációk különféle tipikus eseteinek feltárásakor világosan kiderül, hogy abban, hogy valaki hogyan reagál az olvasmányra vagy a filmre, hogyan értelmezi azt, hogyan dolgozza fel stb., több különböző, egymástól viszonylag független tényező játszik szerepet. Melyek ezek a tényezők? Eddig még nem sikerült mindegyiket egyértelműen és kézzelfoghatóan elszigetelni, de ha az eddigi tapasztalatunk alapján kissé elébe vágunk az empirikus bizonyításnak, hipotetikusán a következő listát állíthatjuk össze: 1. a hősökkel való azonosulás módja és foka, 2. az olvasó, ill. néző világnézete, az esztétikum felvetette problémák szempontjából releváns értékrendszere, 3. olvasási, ill. filmlátási rutinja, beidegzett szokásrendszere, 4. az esztétikai termékkel szembeni tudatosított vagy tudatlan elvárásainak rendszere, 5. a befogadási folyamat aktivitási vagy tudatossági foka, 6. a cselekményre vagy a könyv, ill. film világára, vagy a közleményre, mondanivalóra való elsődleges beállítottság, 7. a részletekre való emlékezés pontossága, 8. a megformálás szépsége iránti érzék. E tényezőket, mértani metaforával, dimenzióknak is felfoghatjuk, amelyek mentén olvasónk vagy nézőnk mindenkori viselkedése elhelyezkedik, s ebben az esetben a konkrét befogadási mód az a pont lesz, amelyet ez a nyolc dimenzió együttesen meghatároz.

Ha ezeket a dimenziókat közelebbről megvizsgáljuk, észre fogjuk venni, hogy nem mechanikusan, egyoldaluan csak a befogadói viselkedést jellemzik, hanem alkalmasak a befogadó és az esztétikai termék viszonyának, dialektikus kölcsönhatásának megragadására. Vegyük az azonosulás dimenzióját. Ennek egyik pólusán az

olyan viselkedést találjuk, amelyik számára elemi szükséglet, hogy feltétlenül, totálisan, naiv és kritikátlan emocionalitással azonosulhasson egy vagy egy-két hőssel, másik póluson helyezkedik el az a viselkedés, amelyik problémákkal akar szembenézni, feszültségeket, ellentmondásokat akar átélni, s az intellektuális szférát is mozgósítva akar megrendülni. Ez két véglet, amelyek között számos közbülső viselkedésforma, igényrendszer helyezkedik el. Mármost nyilvánvaló, hogy bizonyos értelemben maguk a könyvek és filmek is elhelyezhetők egy hasonló skálán. Ennek egyik pólusán az olyan termékek volnának, amelyek az olvasótól, ill. nézőtől nem kívánnak többet az ilyen primér identifikációnál, a másik póluson pedig az olyanok, amelyek a teljes egót igénybeveszik valamennyi intellektuális és emocionális szinten, a racionális ítélőképességtől a mély megrendülésen át a tudatalatti húrokig, a problémákkal, az ellentmondásokkal való megküzdésre kényszerítve őt. Ebből az következik, hogy - ami ezt az egy dimenziót, az azonosulását illeti - zavartalan esztétikai öröm akkor jöhet létre, ha a két skála két megfelelő pontja egybeesik, azaz ha a befogadó igényrendszere találkozik az esztétikai termék specifikus követelményeivel.

Vagy vegyünk egy másik problémát, két empirikusan elkülöníthető élménytényezőnek, az azonosulás és az értékrendszer dimenziójának kölcsönhatási játéklehetőségeit. Ha olyan hőssel kell azonosulnom, akinek magatartása, életvitele stb. az enyémnek nagyjából megfelelő értékrendszert képvisel, akkor nincs probléma: az értékrendszer-dimenzió nem zavarja meg az azonosulási folyamatot, s az élmény létrejöttében az azonosulás tényezője le-

het a döntő. Ez azonban sokszor nincs így. Az emberek fejében igen sokféle ideológia, értékrendszer uralkodik, s a könyvekben és a mozikban gyakran találkoznak olyan hősökkel, akikkel az esztétikai élmény szuggesztív hatása alatt azonosulni volnának kénytelenek, de ez mégsem történhet meg, mert világnézetileg, etikailag stb. idegennek érzik, sőt esetleg el is ítélik ezeket a hősöket. Mi történik ilyenkor? Sok kombináció lehetséges, az adatok mindenesetre azt a tendenciát mutatják, hogy az előfordul, hogy a befogadó érzelmileg rokonszenvezni képes a hőssel akkor is, ha az idegen értékrendszeret képvisel, de az alig fordul elő, hogy egyetértését nyilvánítsa a hős által képviselt értékrendszerrel akkor, ha érzelmileg nem azonosult vele, - vagyis az azonosulás dimenziója erősebb az értékrendszerénél, anélkül, hogy teljesen elnyomná annak hatását. Az is kivehető az eddigi elemzésekből - s egyben elméletileg is ez a valószínű -, hogy amikor erős a két dimenzió konfliktusa, akkor az olyan olvasó, ill. néző, akiben nagy a szükséglet az elemi erejű primér identifikációra, inkább elhárítja ezt a konfliktus-szituációt, ami abban nyilvánul meg, hogy kijelenti a könyvről vagy a filmről: "nem tetszett".

Mindezek természetesen csak kis töredékét teszik a tetszés vagy nemtetszés lehetséges eseteinek. Valószínűnek látszik, hogy ha sikerül a végére járunk mind a nyolc fentebb említett dimenzióknak, oly módon, hogy egyszerre egzakt módon és az empiriára támaszkodva rögzíteni tudjuk azokat a kritériumokat, amelyek eldöntik, hogy a mindenkori befogadói viselkedés a különböző dimenzióknak mely pontján helyezkedik el és meg tudjuk szerkeszteni ezeknek az

eseteknek a tipikus kombinációt is, azaz megkapjuk az uralkodó viselkedéstitusokat, mint egy - geometriai metaforával - többdimenziós térnek a pontjait, másrészt pedig nagyjában-egészében, a jelleget, a tendenciákat tekintve tipizálni tudjuk magukat az esztétikai termékeket is aszerint, hogy a nyolc dimenzió szerint milyen követelményeket támasztanak a befogadóval szemben, - akkor meg fogunk tudni szerkeszteni egy olyan rácsot - az esztétikai élménynek valamiféle periódusos Mendelejev-táblázatát -, amelynek segítségével elvontan ugyan, de egzakt módon rögzíteni tudjuk a befogadói viselkedéstípusok és a mű-típusok találkozásának összes lényegesebb változatait, azaz leegyszerűsítve a dolgot, empirikus adatokra támaszkodva elméleti szinten megkonstruálhatjuk a tetszés és a nem-tetszés, az esztétikai öröm és az esztétikai csalódás különféle lehetséges eseteit, ha pedig a rendszert tovább finomítjuk, akkor a különféle élménytípusokat is megközelíthetjük.

Csak egészen röviden utalok arra a gyakorlati konzekvenciára, hogy ha tudni fogjuk, milyen típusu regény vagy film milyen típusu befogadói beállítottságnál számíthat elfogadásra vagy elutasításra, és azt is, hogy ebben a tényezőknél, a dimenzióknál melyik csoportja a mindenkori determináns, akkor ez beláthatatlan távlatokat nyit a pedagógiai ráhatás előtt.

### 3. A mű strukturájának szociológiai felfedése

Filmvizsgálatunkban feltettük azt a kérdést, hogy a látott film melyik hőse a legrokonszenvesebb. Az erre a kérdésre adott válaszok elemzéséből pontos információt kapunk az általunk leveti-

tett hat film jellegére nézve is. A válaszok szerkezeti megoszlása abban különbözik filmenként, hogy a rokonszenv-szavazatok mennyire koncentráltak. Így pl. a "Biciklitolvajok" strukturája teljesen hagyományosnak, szinte népmeseszerűnek mutatkozott: a rokonszenvszavazatok mind egy póluson, a főhősnél és fiánál koncentráálódtak, más szereplő egyáltalán nem kapott szavazatot, pedig a filmnek más rokonszenves szereplői is vannak. A "Kifulladásig" "bipolárisan" működött: a nézőknek vagy Michel vagy Patricia volt a legrokonszenvesebb, s minthogy a két szereplő két ellentétes magatartást képvisel és bizonyos értelemben harcban áll - a végén éppen Patricia pusztítja el a férfit -, ebből az következik, hogy ennek a filmnek az azonosulási strukturája már bonyolultabb, ellentmondásos, bizonyos meghasonlást okoz a nézőben, választani, dönteni, itélkezni kell. A "Hamu és gyémánt"-ban is van centrum: Maciek kapta a szavazatoknak kb. 50 %-át, de csak 50 %-át: a többi szavazat négy másik személy között oszlott meg. Ebből azt a konzekvenciát vonhatjuk le, hogy ennek a filmnek a szerkesztési alapelvei bizonyos értelemben még hagyományosak, még van egy azonosulást provokáló főhős, de a világ, amelyet ábrázol, már sokkal bonyolultabb, nem angyalok és ördögök állnak szemben egymással, a nézőnek sokkal nehezebb eligazodni benne, nem lehet fenntartás nélkül, egyértelműen, problémátlanul azonosulni a hőssel. A "Szegénylegények"-nél viszont azt tapasztaltuk, hogy a rokonszenv-szavazatok először is kilenc-tíz szereplő között oszlottak meg, másodsorú pedig a válaszolók jelentékeny része egyszerűen nem is felelt erre a kérdésre, nyilván, mert nem tar-



totta lehetségesnek, nem volt mit mondania, nem volt azonosulási élménye. Ez az adat két dologról informál bennünket egyidejűleg: egyrészt kiderül belőle, hogy a Jancsó-filmnek a hagyományos film-től való elvi, strukturális különbözősége egyebek között abban rejlik, hogy a Jancsó-film nem "story", nem "mese", nincs hőse, központi figurája, hagyományos értelemben vett, emberalakban megjelenő érzelmi centruma, másrészt, éppen ezen a réven, az is világossá válik, hogy a Jancsó-filmek népszerűtlenségének ez az egyik oka, hiszen a filmnél az emberek különösképpen hozzászoktak az érzelmi azonosuláshoz - ezzel magyarázható a Dürrenmatt-film fentebb említett esete is -, és ha egy film megtagadja tőlünk ezt a lehetőséget, akkor az nem film többé. Világos tehát, hogy a bonyolultabb, problematikus filmek helyzetét azzal javíthatjuk, ha kommentárokkal, előadásokkal, vitákkal stb. megpróbáljuk elérni, hogy a mozinézők átadják magukat a vászon, a mozgókép szuggesztívjának anélkül, hogy feltétlenül elvárnák a valamelyik szereplővel való hagyományos értelemben vett érzelmi azonosulás lehetőségét.

Az eddigi eredmények azt mutatják, hogy ha ezen az úton továbbhaladva, következetesen igyekszünk egymásba építeni, egymásba vetíteni a művek hatásának szociológiai elemzését és a művek immanens, esztétikai, tartalmi és strukturális elemzését, oly módon, hogy az egyik szférából mindig átnyulunk és visszakövetkeztetünk a másikba, akkor sikerülni fog létrehozni egy olyan fogalomrendszert, tipológiát és sztandardizált metodológiát, amelyek segítségével eligazodhatunk majd az esztétikai javakkal szemben tanúsított tömeges viselkedés bonyolult utvesztőjében, egy lépéssel közelebb jutunk a társadalmi tudat tudományos elméletéhez és pedagógiai-lag is közvetlenül releváns következtetéseket vonhatunk le. 187