

Mi a művészetszociológia, és hol tart ma?

VAN-E MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA?

A Nemzetközi Szociológiai Szövetségnek (ISA) jelenleg 34 állandó tematikus kutatóbizottsága van. Művészetszociológiai bizottsága azonban nincs, vagyis ez a diszciplína itt nem minősül önálló kutatási területnek. A VIII. Világkongresszusig (Toronto, 1974) a művészetszociológia a „Közügyoktatás és kultúra” nevű kutatóbizottsághoz tartozott, s művelői a VII. Világkongresszuson (Várna, 1970) még ennek a bizottságnak a szekcióülésein publikálták anyagaikat. A Torontót követő átszervezések keretében azonban a bizottság nevéből elhagyták a „kultúra” szót, s így annak illetékességi körébe most már csak az iskolaszociológia tartozik. Már a VIII. kongresszuson is csak egy ún. „ad hoc” kerekasztal fórumát bocsátották a művészetszociológiai témák rendelkezésére. (Ugyanebben a formában szerepel e kutatási ág a svédországi Upsalában 1978-ban tartandó IX. Világkongresszus programjában is.)

1975-ben néhány oldalról javaslatot nyújtottak be az ISA elnökségéhez önálló művészetszociológiai kutatóbizottság alakítására, azonban ezt az elnökség elvetette, illetve például azt javasolta, hogy az érdekeltek csatlakozzanak a „Szellemi kultúra” nevű, alakulóban levő bizottsághoz. (Ez utóbbi végül nem jött létre, amit egyébként csak helyeselni lehet, hiszen ez az elgondolás a „kultúra” fogalmának egy ma már teljesen elavult értelmezéséből indult ki.) A jelenlegi 34 bizottság között kettő van, amelynek témakörében a művészetszociológiai problematika úgy-ahogy „elfér”: a „Szabad idő szociológiája” és a „Tömegkommunikáció szociológiája”. Ám a művészetszociológia egész története, főleg pedig az utóbbi két évtizedben kidolgozott eredményei bizonyítják, hogy ez csak szervezeti kompromisszum, s mint ilyen tudománytalan: a művészetnek mint „társadalmi ténynek”, mint társadalmi folyamatnak a problémaköre legfeljebb átfedi, de inkább csak metszi akár a szabad idő, akár a tömegkommunikáció problémakörét.

■ Egy kutatási ág elméleti, történeti, rendszertani helye, önállósága, súlya szem-

pontjából csak látszólag másodlagos körülmény, hogy az érvényes tudományos intézményrendszer mennyire kodifikálja. Az egész világ szociológusait összefogó, viszonylag szilárd és rendszeresen összeülő szervezet állásfoglalása — túl a személyes véletleneken, s akár a pillanatnyi nemzetközi politikai konstellációk, akár a különböző kutatási ágak között folyó konkurrenciaharc hatásán — mindenképpen kifejez valamilyen tudományos közvéleményt; e közvélemény pedig — bármily áttételesen — mégis csak tükrözi a különböző kutatási ágaknak a nemzetközi tudományos forgalomban kivívott helyét. Teljesen elképzelhetetlen például, hogy a szociológia ágazatainak bármilyen elemi felsorolásából kimaradjon a munka vagy az életmód problémaköre. Vagyis érdemben kell megvizsgálni a kérdést, csakhogy nem tekinthető-e önálló tudománynak a művészetszociológia, ha pedig mégis, mi akadályozza elismertetését.

Kétségtelen, hogy a művészetszociológia nem nagy múltú tudomány. Az első világháború előtt alig van irodalma, s a két háború között is csak gyéren művelik (lásd a kötetünk végén közölt irodalomjegyzéket). A publikációk csak 1950 után kezdenek sűrűsödni, s számuk főleg 1955-től kezdve gyorsuló ütemben nő. E sorok írójának különböző bibliográfiák és könyvtári nyilvántartások jóvoltából kb. 170 olyan külföldi műről (monográfiáról vagy tanulmánygyűjteményről) van tudomása, amelyek kimondottan művészetszociológiai problémákkal foglalkoznak (vagyis figyelmen kívül hagyva minden általános esztétikai írást, általános kulturológiai munkát és a tömegkommunikáció problémáival foglalkozó irodalmat is). Ehhez járul természetesen a folyóiratcikkek tömege. Ennek az irodalomnak a nagyobbik része 1960 után keletkezett; a gyorsulás görbéje változatlanul emelkedik. Mindez azonban a jelek szerint nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy a művészetszociológia külön tudománynak számítson.

Ahhoz, hogy egy kutatási terület a tudományosság érvényes kritériumai értelmében önálló diszciplinának minősüljön, legalább két dolog szükséges: egyértelműen meghatározott önálló tárgy, illetve tárgyhalma és a kutatási terület művelői által lényegileg egyöntetűen elfogadott fogalmak és módszerek vagy legalábbis megközelítési módok együttese. A művészetszociológia esetében a két feltétel igencsak korlátozott mértékben teljesül. A tárgy meghatározatlansága részben magának ennek a tárgynak a természetéből, részben az európai gondolkodás történetének bizonyos sajátosságaiból következik, a fogalmak és a módszerek, illetve megközelítési módok bizonytalansága és összeegyeztethetatlensége pedig szerves folyománya ennek a helyzetnek.

Ha a szociológia a tömegméretű vagy legalábbis szabályszerűen előforduló emberi viselkedésmódoknak azokat a törvényszerűségeit keresi, amelyek magában ebben a viselkedésben jönnek létre, akkor nincs olyan társadalmi jelenség, amelyben vagy amely mögött ne volna jelen ilyen viselkedés, amely tehát ne válhatna szociológiai elemzés tárgyává. Csakhogy e jelenségek különböznek egymástól aszerint, hogy milyen tisztasággal és milyen kizárólagossággal (vagy elsődlegességgel) kínálóznak erre a célra. Vegyük például a mobilitás problémáját. Ha meg

akarom érteni, hogy bizonyos társadalomban a „felfelé” és „lefelé” irányuló, a „belépő” és „kilépő” stb. mobilitás miért olyan, amilyen, természetesen ismernem kell az illető társadalom népgazdasági szerkezetét, növekedésének természetét, a lakosság számos demográfiai jellemzőjét stb., másfelől nem árt, ha pontos ismereteim vannak a mobil, illetve immobil egyéneken lejátszódó pszichológiai folyamatokról, — de maga a jelenség *eminensen, közvetlenül szociológiai természetű*: azt kell tisztáznom, hogy az érintettek tíz- és százazeireit milyen feltételek és milyen tényezők készítetik vagy kényszerítik (eltekinthetve az adminisztratív intézkedésektől, a természeti csapásoktól, a katalizmaszerű munkaerőpiaci változásoktól és egyéb ilyen természetű tényezőktől) az emelkedésre, a süllyedésre, a szakma- vagy lakóhely-változtatásra stb.

Ha valaki azt vizsgálja, hogy egy fejlődő ország lakossága milyen feltételek között vesz át fejlettebb országokból eredő viselkedésformákat (a földművelés technikájától a televíziózásig), egy fokkal bonyolultabb a helyzet. Itt is van egy tisztán elkülöníthető „szociológiai mező”: jól elszigetelhetők és leírhatók a változás folyamatai, tettenérhetők a motivációk, elemezhető a változtatás utáni közérzet stb. De ebben az esetben azt, hogy bekövetkezik-e a változás vagy sem, s ha igen, gyorsabban vagy lassabban, *nem érthetjük meg* maradék nélkül kizárólag a szociológiai elemzés segítségével. A magyarázathoz már igénybe kell venni az érintkezésbe kerülő két *kultúrának* mint az emberek viselkedését és gondolkodását konstans módon szabályozó rendszereknek a sajátosságait. Ez viszont már az etnológia vagy kulturológia problémája.¹ Vagyis ebben a példában a vizsgálandó jelenség már nem *kizárólag* a szociológia tárgya, de a szociológiai mező még tisztán elkülöníthető benne.

A harmadik típust az olyan szociológiai diszciplínák alkotják, amelyek hasonlóan a másodikra abban, hogy nem tarthatnak ugyan igényt a megfelelő jelenséghez „kizárólagos tulajdonára”, és osztozniuk kell valamilyen más tudománnyal, mindamellett biztosítva van önálló „szociológiai hatáskörük”; de különböznek a második típustól annyiban, hogy magának a szociológiai problémakörnek a vizsgálatához nem elegendő egy diszciplína, mert a jelenséghez több egyenrangú szociológiai probléma metszéspontja. Ilyen terület pl. a *politikai pár-*

¹ A szociológia és a kulturológia érintkezési vonala és a kettő közötti közvetítés egyelőre teljesen nyitott tudományelméleti probléma. A Tömegkommunikációs Kutatóközpont és az MTA Néprajzi Kutatócsoportja által rendezett országos konferencián (Hiedelmi Rendszerek, 1975 április, Visegrád) elhangzott az a kérdés, hogy a néprajzi kutatók miért nem végeznek olyan értelmű *szociológiai vizsgálatokat*, hogy meghatározott területeken a lakosságnak mely csoportjai, milyen arányban hisznek ilyen vagy olyan babonákban, miért csak magukat a babonákat írják le, azok struktúráját elemezve. Nyilvánvaló, hogy ez esetben a néprajzosok szociológussá változnának: két különböző tudományról van szó. Azt, hogy egy bizonyos fejlődő országban *milyen értelemben* „teljesítményellenes” a lakosság mentalitása, *milyen* ennek a mentalitásnak a struktúrája, az etnológia vizsgálja; az, hogy ezek az emberek *mit csinálnak, hogyan reagálnak*, amikor teljesítménykényszerbe kerülnek (ipartelepítés esetén stb.), szociológiai probléma.

tok szociológiája. Itt a vizsgált jelenség megértéséhez mindenekelőtt szükség van a szociológiától független történettudományra; másodsor bármely párt működésének megértéséhez szükség van a szervezetek szociológiájára, az intézmények szociológiájára, a politika szociológiájára, a társadalmi rétegződés és a mobilitás szociológiájára.

Az eddig szemügyre vett három típus a különbségek ellenére egyezik abban, hogy *maga a jelenség, maga a vizsgált probléma szociológiai természetű*. Maga a jelenség (vagy annak lényeges aspektusa) olyan tömegméretű vagy szabályszerű *emberi viselkedésmódokból áll*, amelyek a szociológia tárgyát képezik, amelyeknek kutatására a szociológia létrejött.

Ezzel szemben a negyedik típusba olyan jelenségek tartoznak (pl. a tudomány, a vallás, a művészet), amelyeknek minemősége szempontjából a szociológiai megközelítés legalábbis másodlagos. Hogy *mi* a mobilitás, *mi* egy életmódváltozás vagy *mi* egy párt, ez önmagában szociológiai probléma; de hogy *mi* a tudomány, *mi* a vallás, *mi* a művészet, ez történeti, filozófiai, antropológiai, kommunikációelméleti, esztétikai stb. kérdés, és a szociológia legfeljebb arra ad választ, hogy mindez hogyan van jelen, hogyan működik a társadalomban.

Valószínűleg innen kell elindulni, hogy megérthessük a művészetszociológia sajátos helyzetét. De ez legfeljebb a kiindulópont. Hiszen a tudományozsociológia és a vallásszociológia is régóta kodifikált diszciplína, annak ellenére, hogy ebbe a negyedik típusba tartozik.

Megtaláljuk az okot, ha egy lépéssel továbbmegyünk. Mind a tudomány, mind a vallás esetében megfigyelhető, hogy a két jelenség *szociológiai* megközelítése — különböző okokból — élesen elválik a két jelenség „lételméleti” megértésére irányuló törekvésektől. A tudományosság kritériumainak érvényesülési és változási módjait figyelő tudományozsociológiai vizsgálatoknak nem kell *állást foglalniuk* maguknak a kritériumoknak a vonatkozásában; papok és hitetlenek egyaránt művelnek vallásszociológiát, s ezt nagyrészt függetleníteni tudják arra vonatkozó nézeteiktől, hogy tulajdonképpen mi a vallás.

Ezzel szemben ha a művészetszociológus azt vizsgálja, hogy bizonyos társadalomban kik és hogyan választják a művészi hivatást, a vizsgálatához definiálnia kell a művésznek nevezhető egyének körét, ami azonnal értékítéletet tartalmaz; ha azt vizsgálja, hogy a lakosság mely rétegei milyen típusú esztétikai terméket „fogyasztanak”, osztályoznia kell a termékeket, — itt is jelen van az értékítélet stb. Vagyis a művészetszociológia művelése involválja a — hallgatólágos vagy nyílt — választ arra a kérdésre, hogy *mi* a művészet magában.

Logikailag egyszerű a magyarázat. Civilizatórikus határok között nemcsak arra a kérdésre fog bárki legalábbis konvergáló válaszokat adni, hogy *mi* a tudomány vagy a vallás, hanem abban sem lesznek elvileg lényeges eltérések, ha egyedi jelenségeket kell megítélni aszerint, hogy a tudomány, ill. a vallás kategóriájába tartoznak-e. A szociológiai probléma az e jelenségekkel kapcsolatos viselkedés, állásfoglalás stb. Ezzel szemben bár abban a kérdésben, hogy *mi* a művészet, egyetértés

képzeltető el, az egyik szociológiai probléma éppen az lesz, hogy ezt vagy azt a jelenséget kik tekintik vagy nem tekintik művészetnek. Más szavakkal: az, hogy mi a művészet magában (akárcsak az, hogy mi a tudomány vagy a vallás magában), elvileg szociológián kívüli kérdés, de az egyedi jelenségeknek a művészet kategóriájába való besorolása szociológiai kérdés. Ugy is mondhatnánk, a szociológia nem arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi a művészet, mégis arra kapja; vagyis miután abból indult ki, hogy nincs joga definiálni azt a jelenséget, amelynek szociológiai aspektusait kutatja, e kutatás eredményeképpen mégis azt definiálja.

Ez a paradoxon látszólag kiküszöbölhető, ha azt mondjuk, hogy a művészet definiálását a művészetszociológia nyugodtan rábízhatja pl. az esztétikára, s az esztétika érvényes kritériumaiból kell kiindulnia vizsgálati problémáinak meghatározásakor.

Ez a megoldás azonban először is már sántít, hiszen a tudományszociológia sem bízza a tudomány definiálását a tudományelméletre, a vallásszociológia sem a vallását a teológiára, hanem mindkettő azt az intézmény- és csatornarendszert veszi adottnak, amelynek alakjában a tudomány, ill. a vallás a társadalomban evidens módon jelen van. A művészetszociológiát pedig éppen az a tény fosztja meg ettől a lehetőségtől, hogy a megfelelő intézményrendszer nem ilyen evidencia: a szociológiának kell tisztáznia, mikor hol vannak a határai és miért.

Másodszor, a szociológiának vizsgálat tárgyává kell tennie a mindenkori esztétikai elméletet is, nagyobb mértékben, mint a tudományszociológiának a tudományosság mindenkori kritériumait, és jóval inkább, mint a vallásszociológiának a teológiát. Semmiféle esztétikai elmélet nem lehet olyan „szociológia előtti” tudás, amely bázisul szolgálhatna a szociológiai vizsgálódás számára.

Harmadszor, és talán ez a legfontosabb, a művészettel összefüggő egész jelenségkomplexum mélyes társadalmi meghatározottságát, magát a művészetelméletét is, az esztétika mindig is érezte. Arisztoteléstől Lessingig, Schillerig és Hegelig minden nagy esztétika társadalmi jelenséggént közelítette meg a művészetet. Míg tehát a tudomány és a vallás esetében a szociológiai kérdésfeltevés e jelenségek radikálisan új megközelítési módját jelentette, a művészetszociológia — legalábbis bizonyos aspektusaiban — tulajdonképpen csak az európai esztétika fő vonulatának gondolati hagyományát folytatja. Nem véletlen, hogy Lukács műveit olykor „irodalomszociológiának” tekintik,² vagy hogy a magát irodalomszociológusnak tekintő Lucien Goldmann olyan regényelemzéseket produkált, amelyek nyugodtan minősülhetnek esztétikai elemzéseknek is.

Igen tanulságosak A. Silbermann szavai: a művészetről művészetszociológia címen folyó vizsgálódások többnyire „vegyesen alkalmazzák a pszichológiai, történeti, szociológiai, pszichoanalitikus, antropológiai, filozófiai, esztétikai, metafizikai és politikai-ideológiai ismereteket, és ezért csak a legritkább esetben tekinthetők módszertanilag kifogástalan művészetszociológiának. Gyengeségük abból

* Lásd például Lukács, Georg: Literatursoziologie. Neuwied-Berlin, 1961.

ered, hogy vagy művészeti normákat és értékeket próbálnak megfogalmazni, vagy maguknak a különböző művészeti formáknak a természetét és lényegét kutatják”.³

A művészetszociológia tárgyának — és a kutatásban alkalmazható megközelítési módoknak — a körülhatárolásában tehát az első akadály az a kettős paradoxon, hogy 1. a jelenség, amelynek társadalmi jelenlétét szociológiai eszközökkel vizsgálni kellene, magában véve szociológián kívüli, ugyanakkor mégis a szociológiai vizsgálat konstituálja a maga számára; 2. a jelenség hagyományos nem szociológiai megközelítési módjai egyfelől maguk is szükségképpen a szociológia tárgyává válnak, másfelől mindig is tartalmaztak (kvázi-)szociológiai szempontokat, és emiatt a tudatos szociológiának nagyon nehéz fogalmilag „megszabadulnia” tőlük.

Közelebből szemlélve azonban még nagyobb nehézségeket figyelhetünk meg. Ha az előbbi idézetben bírált szemléletnél szigorúbb ismerveket alkalmazva próbáljuk rögzíteni, hogy általában mi mindent tekintenek ma művészetszociológiának, nagyjából a következő témacsoportokat kapjuk.

- × 1. A művészeti formák szociológiája. S valóban, miféle egzakt kritériumok segítségével mondhatjuk meg, hogy Lukács, Goldmann, Francastel vagy Adorno esetében az esztétikai elemzés hol csap át a szociológiába, és viszont?
- × 2. Az esztétikai alkotásoknak szociológiai dokumentációként való felhasználása. Vajon ebben az esetben hol a határ a műveknek specifikus osztály- vagy rétegtörésvérek objektivációjaként való elemzése, mint amilyen Kracauer Hollywood-tanulmánya,⁴ és egyszerűen adatként, információként való felhasználása között (mint amilyen a „Rozsdatemető”-ről, a „Látogató”-ról és a „Makrá”-ról készült, egyébként kiváló elemzés⁵)?
- × 3. A művész tevékenységét társadalmilag realizáló, az alkotásokat „közvetítő” intézmények és szervezetek működési körülményeinek és feltételeinek vizsgálata. Itt is kérdés, meddig tart a specifikus művészetszociológia, és hol kezdődik az általános intézmény- és szervezetszociológia, amelynek megközelítési kritériumai szempontjából a könyvkiadó, a lakásépítkezés és a köztisztasági hivatal csak három változat. Azt, hogy itt mennyire nincs közvetítés a „művészetszociológián belül” a különböző szemléletek között, jól mutatják kötetünk két tanulmányának homlokegyenest ellentétes megállapításai arról a vizsgálatról, amelyet John Mueller végzett az amerikai hangversenyrendező szervezetekről.⁶
- × 4. A művész személyét kiválasztó és a mű születési körülményeit meghatározó társadalmi feltételek vizsgálata. Első pillantásra ez tisztán művészetszociológiai problémának látszik, ám abban a pillanatban, amikor valaki komolyan kezdi vizsgálni, milyen szociológiai feltételek hozzák létre Antonioni, Henry Moore vagy Boulez művészetét, azonnal belebonyolódik a részben szociológiai, részben nem

³ Silbermann, 1967. 164—165. old.

⁴ Lásd kötetünkben: 120—144. old.

⁵ Veres, Bálint, 1974.

⁶ Lásd kötetünkben: 48. és 320. old.

szociológiai problémák áttekinthetetlen szövevényébe. Nemcsak azt kell tisztázni, milyen szociológiailag determinált mentális folyamatok működnek ezeknél a művészeknél, s hogy műveik milyen szociológiailag értelmezhető törekvéseket fejeznek ki, hanem azt is, milyen nyomások érvényesülnek munkájukban a közvetítő-mechanizmusok részéről, és azt is, hogyan „kalkulálják be” a feltételezhető közönség befogadási mechanizmusait (vagyis *már itt* a közönségről is kell tudni valamit); de ezen túlmenően szintén azonnal rázúdul a kutatóra nemcsak az esztétikai kérdések, hanem a művek „születési helyével”, a megfelelő társadalmak egészével összefüggő problémák tömege.

5. A közönség vizsgálata, amely természetes módon hasad két problémára:

a) Ki a közönség, — azaz ki jár moziba, színházba, hangversenyre stb.; milyen rétegeknek kell, ill. nem kell ez vagy az a típusú művészet stb. Ezt a problémát az összes eddigi vizsgálatok tanulságai szerint ma már nem lehet értelmesen megfogalmazni az *általános életmód* kérdésén kívül: az, hogy ki mit olvas stb., csak egyik — olykor alárendelt — részmegnyilvánulása egy szerves egészet alkotó életvitelnek. Ennek vizsgálata természetesen igazi szociológiai probléma, de benne a „művészetszociológiai” kérdésfeltevés nyilvánvalóan elveszíti önállóságát.

b) Hogyan fogadják be a műveket. Még ha igaz is, hogy ez a problémakör minduntalan szükségképpen csap át pszichológiai jelenségekbe, tény, hogy a szociológiai kutatásnak mai világunkban kialakult egész kultúráját, rendelkezésre álló apparátusait stb. tekintetbe véve ez volna a szociológia számára az egyik leginkább megközelíthető terület, s azzal a paradox helyzettel állunk szemben, hogy mindmáig *ez a művészetszociológia legkevésbé művelt ága*: vagy egy évtizede a világ legkülönbözőbb tájain közölt művészetelméleti vagy művészetszociológiai írások végződnek azzal a szónoki felszólítással, hogy „ideje volna” egzakt módon megvizsgálni, hogyan értelmezik, dolgozzák fel a műveket a befogadók, hogyan fungálnak valójában a közönség tudatában. A tényleges vizsgálatok száma azonban szinte elenyésző.⁷

Látjuk tehát, hogy a művészetszociológia tárgyának pontos körülhatárolását akadályozó második nehézség a művészettel kapcsolatos szociológiai jelenségek elkülöníthetőségének problémájával függ össze, mégpedig három módon: 1. e jelenségek egy része, típusát tekintve, szociológiai szempontból nem különbözik más, nem művészeti jelenségektől, vagyis ami bennük szociológiai természetű, az nem specifikusan művészetszociológiai; 2. a jelenségek másik részénél a specifikusan művészeti vonatkozás azonnal nem szociológiai, olykor a társadalmi folyamat egészével összefüggő problémákat is felvet, ami arra utal, hogy a művészet a maga specifikumában olyasvalami, amiben úgy, ahogyan mindenkor előttünk van, jelen van a mindenkori társadalmi totalitás; 3. azt a két problémát, amelyre a művészetszociológia korlátozódhatna — a művészek kiválasztódását és a befogadási folya-

⁷ Lásd pl. kötetünkben Barnett tanulmányát: 52. old.; lásd még ugyanitt Sztjelmah cikkét: 201—214. old.; stb.

matot —, a kutatók a jelek szerint túl szűknek érzik a művészet egészének, jelenlétének és funkciójának megmagyarázása szempontjából.

A harmadik nehézség végül magának a művészetnek általános fogalmával függ össze, és részben történeti, részben diszciplináris természetű, részben pedig (mint már utaltunk rá) értékszempontokat involvál.

Ami a történeti vonatkozást illeti, a kutatók nagyon ritkán gondolják végig, hogy a művészet általános fogalma történeti kategória, hogy azok a jelenségek, amelyeket ma belefoglalunk, valaha a társadalmi életfolyamat más-más dimenzióhoz tartoztak,⁸ más-más szükségleteket elégítettek ki, és hogy pl. a középkorban senkinek eszébe sem juthatott az a gondolat, hogy a templom építészeti stílusa és egy lakodalmi paraszttánc mozdulatstruktúrája bármilyen értelemben, bármilyen osztályozási szinten összetartoznék. Radikálisan foglal állást ebben a tekintetben Mounin: az archaikus „költészetnek” először is nem esztétikai, hanem mágikus, krónikairási, jogi, didaktikus stb. céljai voltak; másodsor e célokat „(a rítusok, genealógiák, mezőgazdasági, hajózási, jogi stb. ismeretek tárolását) nagyon jól látható technikai eszközökkel, a szájhagyomány technikájával érték el; vagyis mindez (a ritmus, a rím, az alliteráció, a gondolatritmus — J. P.) *mnemotechnika*. Amit ma költészetnek nevezünk, . . . szerszámként született.”⁹

Ez a művészetszociológia tárgyának meghatározhatósága szempontjából azt jelenti, hogy az, aminek szociológiai vonatkozásait (társadalmi jelenléti módjait, funkcióit) e tudománynak keresnie kellene — az esztétikai forma — egyidős az emberiséggel (a munkával, a nyelvvel, a társadalmi szervezettel), de szét volt oszolva a társadalmi életfolyamat legkülönbözőbb dimenzióiban, vagyis ha a szociológia vizsgálhatóvá akarja tenni jelenléti módjában mint önálló entitást, magát azt is meg kellene értenie, hogy ez hogyan történt vele, azaz szociológia gyanánt ismét egy szociológián kívüli problémával kerül szembe.

Diszciplinárisan szembe kell nézni azzal a kérdéssel, hogy egy bizonyos evidens felosztás elfogadása mellett (irodalomszociológia, képzőművészet-szociológia, színházzsociológia, zeneszociológia, filmszociológia) egyfelől mennyiben lehetséges általános művészetszociológia, amely valamennyi ágra érvényes elméleteket és kutatási módszereket dolgoz ki, másfelől hogy az osztályozás milyen mélységig értelmes, tehát hogy külön konstituálandó-e — mondjuk — a festészet, a szobrászat, a fotó, a múzeum, a díszítőművészet, a lakberendezés, a televízió, a mozi, a film, az amatőrizmus stb. stb. szociológiája, ha pedig nem, akkor mindezeknek a jelenségterületeknek a problémái milyen logika szerint rendezendők el a kutatás számára; — sőt egyáltalán elképzelhető-e hosszú távú tartós tematikus elrendezés. Idetartozik továbbá, hogy e problémaköröket más megközelítési szempontok is átvágják: a díszítő- és iparművészet, valamint a lakberendezés problémáinak egy részét sokan utalják az életmód körébe; a televízió és részben a mozi is igen gyak-

⁸ Józsa, 1970.

⁹ Mounin, 1962, 76—77. old.

ran a tömegkommunikáció kutatási ágaként jelenik meg (s pl. a televízió jelenségét egészben vizsgálják, anélkül, hogy a közvetített esztétikai termékek helyzetét különválasztanák); az olvasást, elsősorban a „tömegirodalomét” számos kutató szintén a tömegkommunikáció problémájaként közelíti meg stb.

Az értékszempontra a következőképpen jelentkezik. Ha azonos típusú művészet-szociológiai problémaként kezeljük Camus regényeit és a képregényeket — azon a címen, hogy mindkettő esztétikai termék, narratív fikció —, s vizsgálni akarjuk keletkezési és terjedési feltételeiket, befogadásuk módját stb., nyilvánvaló, hogy már a kezdet kezdetén a megfelelő problémák olyan alapvető értelmezési különbségeivel kerülünk szembe, amelyek következtében vizsgálódásunk eleve két ágra szakad. Ha viszont előre el akarjuk választani ezt a két szférát (irodalomban, zenében, festészetben, filmben stb.), akkor egyszerűen nem áll rendelkezésünkre olyan egzakt és objektív kritériumrendszer, amellyel ezt tudományosan elfogadható módon keresztülvihetjük: a felosztás még akkor is (szociológiailag determinált) értéktételek eredménye lesz, ha adott pillanatban minden számításba jövő kutató egyetért, ez azonban még lehetetlen is: a probléma éppen az esztétikum társadalmi funkciójának gyökeréhez nyúl le (hova kerül Orff? hova kerül Chaplin? hova a népdal? stb.).

Miután tehát sikerült megállapítanunk, hogy művészetszociológia tulajdonképpen nem lehetséges — legalábbis egyelőre — mint önálló tárgyat és módszereit egységesen meghatározni képes, átfogóan rendszerezett tudomány, le kell szögeznünk, hogy mégiscsak létezik mint különböző szemléletű, különböző problémákból kiinduló, különböző részaspektusok iránt érdeklődő kutatóknak egy bizonyos közös mederben, közös irányba tartó erőfeszítése, amely a mai civilizáció egyik középponti jelenséghalmazával, az esztétikai jelenséggel összefüggő szociológiai folyamatok megértésére irányul. Létezik mint belsőleg töredezett, heterogén, egymással közvetlenül össze nem egyeztethető dimenziókban működő, ha lehet így mondani, „punktuális” tudomány.

A következőkben röviden áttekintjük, mi történik napjainkban ezen a területen.

A MAI MŰVÉSZETSZOCIOLÓGIA KÉRDÉSFELTEVÉSEI

Előbb láttuk, hogy a művészetszociológiai kutatások öt alaptémája az esztétikai forma társadalmi meghatározottsága, az esztétikai termék mint társadalmi folyamatok tükrözése, a művészek társadalmi kiválasztódása és tevékenységük feltételei, a művek közvetítésének társadalmi rendszere és a közönség. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a művészetszociológiai munkák pontosan e tematika szerint volnának osztályozhatók. Így pl. a forma szociológiai elemzése igen sokszor kapcsolódik össze a közönség vizsgálatával, mint például Greenberg kötetünkben közölt

cikke esetében,¹⁰ aki az avantgarde-ot és a giccset elemzi ugyan mint *formát*, de abból a szempontból, hogy milyen *közönség* — társadalmi réteg — tartja fenn az egyiket és a másikat. A művész-szerep tanulmányozása gyakran jár együtt akár a közvetítőrendszer, akár a közönség vizsgálatával, mint pl. Albrecht, Barnett és Griff kötetének dolgozataiban.¹¹ Kracauer¹² a filmet mint társadalmi folyamatok tükröződését a filmet létrehozó intézményrendszerrel és a film közönségével együtt elemzi; Jarvie¹³ a filmek esztétikai tartalmát összefüggésbe hozza a filmet előállító intézményrendszerrel, a filmkészítőknek az intézményhez való viszonyával és a filmközönség alakulásával. McMullen¹⁴ a modern művészeti *formák* fejlődését szervesen együtt elemzi a XX. századi civilizáció alakulásával és a művészetet közvetítő intézményrendszer történetével.

Természetesen osztályozni lehet az irodalmat diszciplinárisan, művészeti ágak szerint, de ennek legfeljebb bibliográfiai haszna van, hiszen ebből semmit sem tudnánk meg a kutatások tényleges irányáról.

A leghasznosabb felosztási kritérium a kutatások *szemlélete*: annak az *általános hipotézisnek a természete*, amely a mindenkori vizsgálódást vezérli. Ebből a szempontból négyféle megközelítés különböztethető meg.

1. Az első átfogó művészetszociológiának nevezhetjük. Ez a megközelítés vagy a művészetek összességét, vagy valamelyik művészeti ágat olyan szerves totalitásnak tekinti, amely bizonyos szükségszerűséggel nő ki valamilyen adott — hosszabb vagy rövidebb időre vonatkoztatott — társadalmi konstellációból, mint ennek egyik jellegzetes tünete, funkciója, tényezője. Szemléletileg ebbe a kategóriába tartozik a kötetünkben közölt Kneif-tanulmány is,¹⁵ amely azt vizsgálja, hogy a XVIII. századi európai társadalom mint egész hogyan termeli ki magából a zenei ízlés fogalmát.

E megközelítési mód egyik impozáns terméke McMullen könyve, amely a mai művészet történetét igyekszik levezetni a XX. századi társadalmi viszonyokból, s egyben a megfelelő művek sorsát, közönséghez való viszonyát is elemzi. Eszerint rögzíti kiindulópontját: „Fejtegetéseink egyik premisszája, hogy az újabb művészeti stílusok és témák egy olyan gazdasági, társadalmi, intellektuális és szellemi fel lendüléssel függenek össze, amelynek fontos tényezője a tudomány és a technika. Ez nem úgy értendő, hogy a modern művészeket olybá kell tekinteni, mintha csak a történelem szeizmográfjai volnának. Ők is aktív ágensei a nagy változásnak. . .”¹⁶ Az egyik legfontosabb probléma, amelyet felvet, hogy kultúránk állandóan gyor-

¹⁰ Lásd kötetünkben: 93—94. old.

¹¹ Albrecht, Barnett és Griff, 1970.

¹² Lásd kötetünkben: 120—144. old.

¹³ Jarvie, 1970, több helyen; többek között kötetünkben: 250—286. old.

¹⁴ McMullen, 1968.

¹⁵ Lásd kötetünkben: 313—329. old.

¹⁶ McMullen, 1968, 3. old.

suló és többszörös átalakulása, a szakadatlan, mélyreható mozgás milyen következményekkel jár az esztétikai formák alakulására nézve.¹⁷

Néhány megjegyzése egyébként közvetlenül érinti azt az előbb jelzett epiztemológiai problémát, hogy a művészetet társadalmi funkcióként felfogó megközelítési mód kénytelen állást foglalni magának a művészetnek a minemiségét, e szociológián kívüli kérdést illetően: „Abból az elvből kiindulva — írja a zenéről szóló fejezet végén —, hogy bármilyen művészet, a népszerűt is beleértve, megérdemli, hogy legjobb termékei alapján ítéljük meg, semmit sem mondtunk itt a giccsről, amelyet repülőgépek, elevátorok, bárók, filmlátványosságok, televíziórevük és hasonlók számára gyártanak — mert ez már valójában ipari folyamat — háttérzene gyanánt. Soha azelőtt nem termeltek tudatosan ennyi rossz zenét. Ám éppen ezért az ezzel kapcsolatos problémák kívül esnek könyvünk témáján. Ezzel a közgazdászoknak, pedagógusoknak, szociológusoknak és politológusoknak kell foglalkozniuk.”¹⁸ Vagyis a művészetszociológus nem-művészetként definiál bizonyos „esztétikai” termékeket, és ezeket átutalja egy másik szociológiai vizsgálódás illetékességi körébe.

Hangsúlyozzuk, itt a szemléletről van szó, amely akár a művészet egészét, akár a műfajt vagy a formát, akár az egyedi művet valamely össztársadalmi konfiguráció — közvetlenebb vagy áttételesebb — kifejeződésének, funkciójának tekintti. Ebben az értelemben idetartozik akár Weber,¹⁹ akár Adorno²⁰ zeneszociológiája, vagy Annie Goldmann több filmelemzése.²¹ Tulajdonképpen ennek a szemléletnek a kategóriájába kell sorolni, mint már említettük, Goldmann munkásságát is.²²

Az átfogó művészetszociológia tehát a művészetet mint jelenségtotalitást vagy a műveknek valamely együttesét, ill. az egyedi művet elemzi, oly módon, hogy azt mindig a társadalmi egészre, ill. a társadalmi egész struktúráján belül definiált osztályok vagy rétegek dinamikájára vonatkoztatja. Ennyiben tehát (ennek a megjelölésnek az érvénye esetenként változó lehet) *funkcionalista vagy szociológiai művészetelméletnek is nevezhetjük.*

(2.) A második megközelítési mód az intézmény szempontú művészetszociológia. E kategóriában tulajdonképpen három különböző kutatási irányt egyesítettünk.

a) A három közül az első magát a művészet tényét, a teljes művészeti praxist mint olyat vizsgálja társadalmi intézmény mivoltában, beleértve a művészek személyének kiválasztódását, képzését, tevékenységi feltételeit, az egész közvetítő-rendszert s a művek társadalmi jelenlétének különböző formáit. E szemlélet jellegzetes megfogalmazása Albrecht tanulmánya, amely részint bőséges áttekintést ad — Spencertől Parsonsig — a korábbi intézmény szempontú felfogásokról, részint

¹⁷ Uo. többek között 257—258. old.

¹⁸ Uo. 75. old.

¹⁹ Weber, Max. 1921.

²⁰ Adorno, 1962, 1975. stb.

²¹ Goldmann, Annie, 1971.

²² Goldmann, 1977. stb.

megpróbálja megfogalmazni, az amerikai szociológiai szemlélet talaján, ennek a megközelítési módnak egy lehetséges értelmét: „... A művészet mint intézmény olyan kisebbségi kultúrának tekinthető, amely összetett, pluralisztikus társadalmunkban egyszerre szolgálja a stabilitást és a változást. ... A vallásnak egy alternatívájaként a művészet mint önálló rendszer nemcsak egyszerűen a társadalom instrumentális, racionalisztikus aspektusainak „ellensúlyozására” képes, hanem a társadalmi változás elősegítésének bázisává is válhat. ... A művészet tehát nem csupán számos — pszichológiai és társadalmi természetű — „alapvető szükséglet” elégt ki. Mint intézménynek igen sok funkciója van a társadalomban, nem utolsósorban a társadalmi stabilitás elősegítése és kultúránk gazdagítása. A legfontosabb azonban talán az, hogy világi pótléka a vallásnak, azáltal, hogy kidolgoz és elterjeszt olyan értékeket, amelyek alternatívái lehetnek a mindenkori uralkodó értékeknek, s amelyek döntő jelentőségűvé válhatnak a társadalmi változás szempontjából.”²³

Ennek a funkcionista intézményszociológiai megközelítési módnak az osztályába tartozik Mounin már idézett munkája is.

E szemlélet számára tehát nem az *esztétikai forma* az, ami társadalmilag meghatározott és funkcionális, hanem maga a *tény*, hogy művészet van: a művészet itt nem a társadalmi konstelláció kifejeződése, hanem a társadalmi szervezet egyik orgánuma. Nem véletlen, hogy első képviselője Spencer, az organicista társadalom-szemlélet atyja.

b) A második intézmény szempontú kutatási irány a művész létét mint tevékenységi formát, szerepet és pozíciót, s a művészi csoportosulásokat mint szociológiai, szervezeti-elméleti és csoportdinamikai jelenségeket vizsgálja.

Itt említendő Arnold Hauser nálunk is közismert, alapvető műve²⁴ (ami egyébként nem jelenti azt, hogy kizárólag ezen a talajon mozog: Hauser ezen túlmenően a művészet egészét is elemzi mint társadalmi intézményt, a forma társadalmi meghatározottságának problémáit is felveti, sőt a befogadás kérdéseit is érinti).

Kimerítően foglalkozik a problémával több tanulmány Albrecht, Barnett és Griff kötetében.²⁵ Ugyanide tartozik Diana Laurensen munkája,²⁶ több tanulmány amerikai zeneszerzőkről,²⁷ valamint Strelkának kötetünkben közölt dolgozata.²⁸ (Egyébként Strelka munkája, amelyből a szemelvényt vettük,²⁹ Hauser könyvéhez hasonlóan több megközelítési módot egyesít: tulajdonképpeni témája az *irodalmi mű*; s azt vizsgálja, hogy annak keletkezését és „éppenilyenségét” hogyan határozza

²³ Albrecht, 1970, 14—15. old.

²⁴ Hauser, 1968.

²⁵ Lásd Griff, Strauss, Shahn stb. tanulmányait, általában a kötet II. és III. részét; Albrecht, Barnett és Griff, 1970, 141—430. old. Griff írását lásd kötetünkben: 147—160. old.

²⁶ Lásd Laurensen, Swingewood, 1972.

²⁷ Lásd pl. Peacock, Weir, 1975.

²⁸ Lásd kötetünkben: 161—172. old.

²⁹ Strelka, 1971.

meg részint az írói szerep, részint a közönség társadalmi összetétele és igényrendszere, részint az esztétikai hagyomány, a forma stb. szintjén működő közvetlen szellemi determinánsok együttese stb.)

Ez a „szerepkutatás” természetesen igen változatos: esettanulmányoktól, sőt, egyszerű interjúfüzetek közlésétől mikroelemzéseken és pl. művészeti főiskolák működési módjának vizsgálatain át az írói, festői, zeneszerzői stb. szerep átfogó, történeti és strukturális elemzéseiig terjed. Mindenesetre tény, hogy főleg az Egyesült Államokban ez a művészetszociológia egyik legfejlettebb ága.

c) A harmadik kutatási mezőben nem a művészettel mint intézménnyel és nem a művészi tevékenység feltételeivel, hanem a művészet jelenlétét realizáló intézmények — könyvkiadás, hangversenyrendezés, múzeumok stb. — működésével foglalkozó vizsgálódásokat találunk. E terület irodalma szintén elég nagy (kötetünk bibliográfiája több adatot közöl), de jelentős részében meglehetősen deskriptív, és kevés az olyan elemzés, amely eleven társadalmi folyamatként mutatja be ezeknek az intézményeknek a keletkezését és működését. Talán a legfontosabb ilyen típusú munka Escarpit két könyve,³⁰ amelyekre egyébként szintén az jellemző, hogy nem szorítkoznak erre a szempontra, hanem az olvasónak a könyvhöz való viszonyát is vizsgálják.

Ezt a másodiknak vizsgált megközelítési módot a funkionalista művészetelmélettől való megkülönböztetésképpen funkcionalista intézménykutatásnak is nevezhetjük.

3) A harmadik megközelítési mód arra keresi a választ, hogy kik és mire használják a művészetet. Ez bizonyos tekintetben már „közönségpszichológia”, de figyelme középpontjában nem az — akármilyen értelemben tipizált — egyén áll, tehát nem az esztétikai élmény az azt meghatározó társadalmi feltételekkel, hanem — durván fogalmazva — az, hogy koronként, országonként stb. milyen típusú művészethez milyen társadalmi réteg „rendelhető hozzá” potenciális vagy virtuális közönségként, ill. más szavakkal, hogy milyen típusú művészet milyen társadalmi közeg terméke és/vagy tulajdona, és az azt mire használja.

E szemlélet egyik legismertebb és konzekvenciáit legkövetkezetesebben végig gondoló képviselője Pierre Bourdieu, akinek egyik jellegzetes tanulmányát kötetünk is közli.³¹ Egész eddigi munkássága, tulajdonképpen iskolaszociológiája is, azt a kérdést feszegeti, hogy a kultúra (értve ezen jelen esetben a valamely társadalom birtokában levő információhalmazt és az azzal való élni tudást) úgy, ahogyan egy mai osztálytársadalomban, pl. Franciaországban jelen van, a maga objektivációival, kódjaival, a hozzáférhetőségét jellemző sajátosságokkal és összes intézményével, hogyan oszlik meg a különböző osztályok között mint vagyon, hogyan válik fegyverré az osztályok konfliktusos viszonyában, azaz hatalommá. Vagyis, írja például az uralkodó osztály általa megkülönböztetett két fő frakciója, a „pro-

³⁰ Escarpit, 1973.

³¹ Lásd kötetünkben: 175—200. old.

fessorok” és az „üzletemberek” közötti kulturális különbségek elemzése után, „az, hogy egy osztály vagy osztályfrakció hogyan részesedhet a felhalmozott kulturális javak profitjából, vagy más szavakkal, hogyan tudja hasznosítani a szimbolikus uralomnak ezeket a szimbolikus uralom eszközeiként való felhasználásra prediszponált termékeit, attól függ, milyen helyet foglal el az elsajátítási eszközöknek abban az elosztási struktúrájában, amelynek jóvoltából a kulturális javak kulturális tőkeként és egyszersmind ritka tárgyként léteznek.”³²

Ugyanennek a szemléletnek a talaján vizsgálja az *esztétikai ideológiák* — esztétikai kategóriaképződések és viták — funkcióit is,³³ valamint a művész helyzetét, pontosabban a művészt (jelesül az író) kitermelő értelmiségi közegnek az uralkodó osztályhoz való viszonyát és az „alkotó személyiség” figurájával kapcsolatos — osztály jellegű — *ideológia* struktúráját (ezzel összefüggésben élesen bírálja Sartre Flaubert-monográfiáját, mint amely látszólag elismeri az osztály-meghatározottságot, valójában azonban alárendeli a szuverén alkotó szubjektum mítoszának).³⁴

X Lényeges gondolata Bourdieu-nek, hogy a művészethez való osztály jellegű viszony kettős: mintegy két funkciót tölt be egyszerre. Nevezetesen részint reálizálódik a „tulajdonjog”, „a szorosan vett esztétikai öröm”, amelyet a kódnak a megfelelő — iskolai és családi — szocializáció révén elsajátított ismerete biztosít, részint megvalósulnak „indirektebb kielégülések, mint amilyen például a *megkülönböztetési effektus*”,³⁵ az uralkodó osztály tagjának az a lehetősége, hogy *affirmálja és átélje* az uralkodó osztályhoz való tartozását akár a megfelelő kulturális eseményekben való pusztá részvétellel, akár — mondjuk — a középkori vagy az avantgard festészet oly keveseknek megadatott dekódolási képességének élményével.

Nagyjából hasonló szellemben végez igen konkrét *színházzociológiai* elemzéseket Demarcy.³⁶ A különbségek főleg abból erednek, hogy míg Bourdieu, akinek fő kutatási területe (művészetszociológiai munkássága idején) a *festészet*, ill. annak mint kulturális vagyonnak az osztályfunkciója, s ezt a *vagyont* adottnak veszi, azaz nem vizsgálja, hogy magának a festészetnek a fejlődésében milyen társadalmi meghatározottságok működnek, addig Demarcy nemcsak a színházlátogató burzsoázia, kispolgárság és munkásság szelektív viselkedését, hanem magának a színház intézményének és a színpadi műfajoknak mint a burzsoázia teremtményének történetét is elemzi. „Hogy... az előadások tartalmának természetére vonatkozó kérdést szociológiai szempontból lehessen felvetni, ezzel szorosan összefüggésben azt a kérdést is fel kell tenni, miért vonzzák ezek az előadások a nézőt, vagyis hogy milyen funkciókat tölthetnek be.”³⁷ „Eljárásunk és

³² Bourdieu, 1974, 24. old.

³³ Uo. főleg 29—30. old.

³⁴ Bourdieu, 1970.

³⁵ Bourdieu, Darbel, 1969, 156. old.

³⁶ Demarcy, 1973.

³⁷ Uo. 12—13. old.

módszerünk tehát kettős lesz...: egyfelől tisztázni igyekszünk a „tartalmakat”, kibontva a tárgyalt különböző előadások témáit...

Ez azt is jelenti, hogy kettős — szociológiai és szemiológiai — tudományos apparátussal dolgozunk...

Másfelől azt kell vizsgálni, min alapulnak az ezekre az előadásokra, áramlatokra vagy színházi műfajokra irányuló igények; vagyis megvilágítani a nézőknél (a szó funkcionalista értelmében) betöltött funkciójukat, tisztázni a „mire jó ez?” kérdését, megpróbálván felmutatni az általuk kielégített szükséglet(ek)et.”³⁸

Demarcy kimutatja, hogy a színház a burzsoázia számára kettős funkciót tölt be. Magasztos alakjában (magasztos maga az épület kívül és belül, az aranyozással és a vörösbársony drapériával; a műfaj, mint az opera vagy a klasszikus tragédia; nemkülönben az „eszmei mondanivaló”) olyan szféra, ahol a burzsoázia a nemességet utánozza; körüti alakjában pedig a burzsoázia saját világát jeleníti meg, saját problémáit fejezi ki.³⁹

Demarcy elemzésében is lényeges szerepe van az elsődleges, demonstratív szimbolikus funkciónak, a presztízsfunkciónak,⁴⁰ de ő is felveti azt a problémát, hogy e funkció érvényesülése mellett a tényleges esztétikai élménynek is létre kell jönnie: a színház tényleges funkciójának tisztázásához nem elegendő megérteni annak a kultúrának a struktúráját, amelyben a különböző társadalmi rétegek számára elhelyezkedik, hanem fel kell deríteni a színpadon közölt tartalmak befogadásának mechanizmusát is⁴¹ (Demarcy ennyiben megy túl Bourdieu-n és tulajdonképpen az itt jellemzett szemléleten is).

E szemlélet ismertetésekor külön kell foglalkoznunk Alvin Toffler elméletével.⁴² Toffler szintén azt vizsgálja, hogy bizonyos társadalmi osztályok hogyan és mire használnak milyen kultúrát, csak nála ez a struktúra nem merev, mint a franciák szemléletében, hanem dinamikus, mintegy önmagát létrehozó folyamat, amit nyilván a francia és az amerikai társadalom bizonyos különbségei okoznak.

Toffler ugyanis azt elemzi, hogyan alakult ki az Egyesült Államokban 1945 után egy új osztály, a „comfort class”, s az hogyan teremtett magának új kultúrát, — viselkedésformák és részben javak alakjában is.

Először is, merőben operacionális célokra, definiálja a „kultúrafogyasztót”: „olyan személy, aki klasszikus zenét hallgat, vagy hangversenyre, színházba, operába, balettelőadásokra jár, vagy művészfilmeket néz, vagy múzeumba, ill. képtárba jár...” stb. stb.⁴³

Mármost, állapítja meg második lépésként, az Egyesült Államokban ez a réteg azelőtt igen szűk volt, az uralkodó osztály bizonyos szűk csoportjaira korlátozó-

³⁸ Uo. 19—21. old.

³⁹ Uo. főleg 219—225. old.

⁴⁰ Uo. 183—184. és 219. old.

⁴¹ Uo. 327—329. old.

⁴² Toffler, 1973.

⁴³ Uo. 26. old.

dott, a második világháború óta azonban összehasonlíthatatlanul megnőtt, súlyának megnövekedése minőségi, szerkezeti változás. E tekintetben egyébként teljesen meggyőző számokat közöl.

* Mindazonáltal eddig még csak egyszerű statisztikai leírással volna dolgunk. X Toffler szociológiailag lényeges gondolata az, hogy itt egy új társadalmi osztályról van szó, amelynek új szükségletei vannak: „A második világháború előtt még lehetett azt mondani, hogy a kultúra közönsége valamilyen elit... Napjainkra a súlypont lejjebb csúszott... Létrejött egy a művészetek szempontjából fontos új osztály, a 'comfort class' (kb. = kényelemben élő osztály. — J. P.)... Van egy bizonyos jövedelmi szint, valahol az évi 6000 és 10 000 dollár között, amelyen túl a családnak már nemcsak a 'legfontosabb dolgok' megszerzésével kell törődnie. Ilyenformán, és ez is történt, komfortorientálttá válik. Figyelme a mennyiségről a minőségre helyeződik át. Érdeklődni kezd az 'élet finomabb dolgai' iránt, — ami igen gyakran nem anyagi dolgokat jelent. Ez az osztály nem dúsgazdag. De nem is szegény vagy közepes jövedelmű. Félúton helyezkedik el a közép és a dúsgazdagok között. Agresszív. Felfelé tör. Látóköre gazdaságilag és pszichológiailag egyaránt nap mint nap tágul. A komfort igénye hajtja, az, hogy fel tudjon mutatni valamit, hogy élete kellemes legyen, s nem a szükségszerűség. Az utóbbi másfél évtizedben robbanásszerűen megnőtt az ebbe a kategóriába tartozó családok száma... S ezekből kerül ki a kultúra új közönsége.”⁴⁴

Világos, hogy itt nem egyszerű mennyiségi változásról, az életszínvonal pusztá emelkedéséről, a „szükségletek tartományának” egyszerű tágulásáról van szó, hanem minőségi, szerkezeti változásról, *újfajta* szükségletstruktúráról, életstílusról, „életminőségről”. (Nem lehet véletlen, hogy az utóbbi évtizedben a hagyományos életmódkutatás megkezdte az „életminőség” fogalmának kidolgozását világviszonylatban, s hogy a probléma nálunk is felvetődött, mégpedig nem az elemi értelemben vett életviszonyok vizsgálatával, hanem az *értékkutatással* összefüggésben.⁴⁵)

Láthatjuk, hogy bár Bourdieu álláspontja mélyen kritikai, Toffleré pedig — ha úgy tetszik — apologetikus, megközelítési módjuk abban egyezik, hogy a kulturális értékrendszer és viselkedés meghatározott változatait meghatározott osztálypozíciókhoz rendelik hozzá, az *esztétikai praxist mindenestől szociológiai jelenségnek fogják fel*, amennyiben szociológiailag definiálható társadalmi közegek funkciójaként, az e közegeket *szociológiailag definiáló viselkedési módok egyikeként* ábrázolják.

Említettük már, hogy Escarpit látásmódja bizonyos mértékig átfedi az általunk megkülönböztetett szemlélettipusokat. Így a most tárgyalt szempontból is érdekes megjegyzései vannak, pl. a „jó irodalom” és a „szubliteratúra” értékviszonyával kapcsolatban: „Az egyikben létrejött bizonyos irodalmi formák a társadalmi

⁴⁴ Uo. 30—31. old.

⁴⁵ Lásd pl. Hankiss, 1976.

fejlődés során átmentek a másikba... Így például a vígjátékot, a regényt, a dalt történetük egyes szakaszaiban a szubliteratúrához sorolták, és csak *olvasóikkal együtt emelkedtek magasabb rangra*. Újabban a detektívregény ment át hasonló változáson. Nem elképzelhetetlen, hogy egy napon az annyira megvetett s annyira alábecsült képregény is irodalmi műfaj rangjára jut, ha majd törzsolvasóinak meglesznek azok a szellemi és anyagi eszközei, amelyek révén egyrészt esztétikai ítéletet nyilváníthatnak, másrészt ennek az ítéletnek hangot adhatnak, és bekapcsolódhatnak az irodalmi mozgásba.”⁴⁶ (Kiemelés tőlem. — J. P.)

Három különböző koncepciót látunk: Bourdieu egy viszonylag mereven elosztott kulturális vagyon osztályfunkcióit vizsgálja, Toffler azt elemzi, hogy egy emelkedő réteg hogyan szerez meg egy eddig csak „felette” fungáló kultúrát, Escarpit arra mutat rá, hogy emelkedő rétegek hogyan viszik magukkal a saját kultúrájukat. Az első esetben változatlan az elosztás és a neki megfelelő értékhierarchia, a második esetben változatlan értékhierarchia mellett módosul az elosztás, a harmadikban pedig az elosztás szempontja kikapcsolódik (ill. az változatlan is maradhat), ezzel szemben az érték mozgásban van.

Úgy is mondhatnánk, az első esetben kölcsönösen egyértelmű megfelelés áll fenn társadalmi osztály, kulturális vagyon és uralkodó réteg (általam „kompetens elitnek” nevezett réteg⁴⁷). diktálta társadalmi konszenzus szerint annak tulajdonított érték között, s mindhárom állandó; a második esetben csak az értékskála állandó, de mozgásban vannak az osztályok és kulturális vagyonuk; a harmadik esetben az osztályok és kulturális vagyonuk vannak stabilan egymáshoz rendelve, s az osztályok társadalmi hatalmának változásával az értékskála változik.

A problémát tehát a különböző szerzők különféleképpen oldják meg, s valószínű, hogy társadalmanként változó módon mindhárom folyamat érvényes.

Összefoglalva, s a megoldások különbségét figyelmen kívül hagyva, az esztétikai praxisnak ezt a harmadik fajta megközelítési módját funkcionalista osztály- vagy rétegelemzésnek is nevezhetjük.

(4.) A negyedik kategóriába tartoznak mindazok a közönség- vagy befogadás-szociológiai vizsgálatok (vagy más néven hatásvizsgálatok), amelyek nem azt vizsgálják, hogy az esztétikai kultúra különböző elemeinek közönsége milyen társadalmi csoportok képviselőiből tevődik össze, vagyis hogy e kultúra elemeiből mi tartozik hozzá valamely csoport „kulturális vagyonához” (= praxisához) és azt mire használják, hanem kommunikációs folyamatként közelítik meg a befogadás eseményét, azt kutatják, hogy az emberek, az esztétikai termékkel érintkezésbe kerülve, azt mennyiben fogadják vagy utasítják el, s hogy mind affektíve, mind kognitíve, hogyan dolgozzák fel. (Nyilvánvaló, hogy itt az „információ alapegysége” az egyén, az egyéni tudatban lezajló pragmatikai folyamat szolgáltatja, s ezért időnként vitatott kérdés, hogy ez a szociológiai probléma hol megy át a

⁴⁶ Escarpit, 1973, 157. old.

⁴⁷ Józsa, 1976a, 11. old.

pszichológia területére, ill. milyen kritériumok döntenek el, hogy *meddig* szociológiai természetű a vizsgálat; másfelől pszichológiai indíttatású vizsgálatok sokszor adnak szociológiailag releváns eredményeket, mint pl. Francès⁴⁸ vagy Halász László esetében.⁴⁹)

Ez a megközelítés nem mindig különül el élesen a harmadik fajta szemlélettől. Ti. ahhoz, hogy a kulturális javak osztály jellegű birtoklása realizálódjék, két feltételnek kell teljesülnie. Először, a megfelelő viselkedésmódnak (mint szokásnak, presztízsszimbólumnak stb.; pl. hangversenyre *járás*, képtárba *járás* stb.) *realizálnia kell* a megfelelő osztályhoz tartozó egyének életvitelében. De ez nem elég: ez nem jelentene *tényleges* birtoklást, *tényleges* kulturális hatalmat. Másodszor tehát rendelkezni kell azzal a *dekódoló apparátussal*, amely az esztétikai javakat csakugyan elsajátíthatóvá teszi.

Módszertanilag ez azt jelenti, hogy a harmadik — *funkcionalista osztályelemző* — szemléletnek szüksége van tételei igazolásához arra, hogy a befogadásban (dekódolásban) mutatkozó osztálykülönbségeket kimutassa. S például Bourdieu (mint ez közölt tanulmányából is látható⁵⁰) többek között ennek *szolgálatába állítja* egész iskolaszociológiáját: nála az iskola mint intézményrendszer, a családi szocializációval összekapcsolódva, az a *mechanizmus, amely a befogadói kapacitás különbségeit társadalmilag létrehozza*. Ugyanerre az összefüggésre a maga módján Toffler is rámutat: „Az esztétikai ízlés fejlődésének legmélyebb gyökere az a képesség, hogy felismerjünk struktúrákat, s hogy szimbólumokat összefüggésbe hozunk referenseikkel... És pontosan ennek a képességnek a létrejöttét mozditja elő az iskolázás és a bőség.”⁵¹ Demarcy részletes hipotézist dolgoz ki a színházi élmény struktúrájára vonatkozólag.⁵²

Az esetek többségében azonban a kommunikációelméleti (vagy hatáskutatási) megközelítés elválik a harmadik fajta szemlélettől. Magában véve három fő ágra oszlik.

a) Az első kutatási irány az esztétikai befogadásnak a szó kultúrantropológiai értelmében vett általános kulturológiai feltételeit vizsgálja. Azt mondhatnánk, a *kulturálisan determinált esztétikai érzékenység* változatait és feltételeit, elsősorban radikálisan különböző kultúrák képviselőinél, de egy kultúrán belül is, pl. az iskolázottságtól függően. Így pl. Serpell⁵³ rendszeresen kutatja a szín- és alak-észlelés viszonyát, s megállapítja, hogy európaiakhoz viszonyítva afrikai (zambiai) szubjektumok, Európán belül pedig alacsonyabb iskolázottságúak érzékenyebbek a színre, mint az alakra, és megfordítva.

⁴⁸ Francès, 1974.

⁴⁹ Halász, 1972.

⁵⁰ Lásd kötetünkben: 174—200. old.

⁵¹ Toffler, 46. old.

⁵² Demarcy, 327—389. old.

⁵³ Serpell, 1969. A cikk bőséges bibliográfiát is közöl.

Ugyanígy közelíti meg a problémát Souchon és Bourron.⁵⁴ Kutatásuk egy UNESCO-program keretében zajlott le annak a tisztázására, hogy a kultúraközi képi kommunikáció milyen akadályokba ütközik a fejlődő országok lakosságának oktatása szempontjából, így elsősorban a filmet vizsgálták. A problémát két részre bontják, amennyiben elkülönítik az észlelés és az értelmezés szintjét, majd mindkettőn belül két problémakört határolnak el.

Így a filmkép kultúraközi észlelésében a kisebb akadályt bizonyos, aránylag könnyen elsajátítható látási rutin hiánya jelenti: meg kell szokni, tanulni, hogy ha a kép csak valamilyen testrészt ábrázol, az csak kinagyított részlet és nem levágott fej vagy láb; meg kell tanulni, hogy ha a film egy folyamatosan mozgó objektumot úgy ábrázol, hogy különböző részleteinek képeit vágja egymás után vagy váltakozva, ez egyetlen és változatlan irányba tartó objektum stb.

Súlyosabb akadályt jelentenek a képszervezésnek és képlátásnak az európai kultúrában mélyebben gyökerező szabályai. Így bizonyos afrikai kultúrák egyáltalán nem ismerik a perspektívát, ezért egy mélységben ábrázolt tér látványát merőben másként észlelik, mint a látvány elemeit azonnal, automatikusan perspektívába rendező európaiak.

Az értelmezés még súlyosabb problémákat vet fel. Először is, kulturális determináltsága szinte független az észlelés feltételeitől, mert hatása akkor is érvényesül, ha az észlelés adekvát. „Mit lát meg egy ember egy komplex helyzetről? Azokat az aspektusokat, amelyekre neveltetése folytán odafigyel...”⁵⁵ Ezzel kapcsolatban Ombredane híres kísérletére hivatkoznak, aki belga egyetemistáknak és afrikaiaknak vetítette le ugyanazt a tenger alatti vadászatról szóló filmet. Mindkét nézőcsoport tagjai pontosan, hibátlanul követték a cselekményt. De az afrikaiak csak az elemi cselekményfolyamatot regisztrálták, kizárólag „technikai” szempontból (a vadászok ügyessége stb.) ítélték meg a történetet; az európaiak viszont igen erős affektív reagálást mutattak. A különbség oka, idézik a szerzők F. Robaye értelmezését, az emberi viselkedéssel kapcsolatos felelősségérzetnek az európai kultúrában való több évszázados interiorizációja, amely különböző szorongási góccokat alakított ki, s az e szorongások elleni egyik lehetséges védekezési mechanizmus egy film élményének pszichológiai elemzésbe való projekciója. A feketéknél viszont „az emberi viselkedésnek, a boldogságnak vagy boldogtalanságnak, a sikernek vagy kudarcnak, a helyes vagy helytelen cselekvésnek a tényezői mind-mind kívül vannak az egyénen.”⁵⁶

A szerzők szerint azonban van egy másik, talán még lényegesebb tényezője az értelmezésnek: az illető kultúrának a valóság és a kép viszonyára vonatkozó ideológiája: „... a képek világának nem mindenütt ugyanaz a viszonya a „realitások” világához... A hosszantartó képvíta a keleti és a nyugati kereszténység történetében, az ábrázolási tilalom a zsidó és a muzulmán hagyományban, a festészet ritka-

⁵⁴ Souchon, Bourron, 1972.

⁵⁵ Uo. 902. old.

⁵⁶ Uo. 903—904. old.

sága az afrikai művészetben, mindez világosan mutatja, hogy túl a kultúraközi észlelési és értelmezési problémákon fel kell tenni azt a kérdést is, hogy egy-egy kultúrában mi a valóság és a kép viszonya . . .”⁵⁷

b) A második kutatási irány a preferenciakutatás. Ide túlnyomórészt empirikus vizsgálatok tartoznak, amelyeknek keretében a kutatók strukturált vagy strukturálatlan mintákon a meghatározott esztétikaitemek-halmazokkal kapcsolatos preferenciák szerkezetét vizsgálják.

Mind a felvétel, mind a feldolgozás módja többféle. Globálisan három fő felvételi típust különböztethetünk meg, amelyekre a *felidézéssel*, a *hívószavas* és az *ingeres* elnevezést javasoljuk. A *felidézéssel* felvételnél arra kéri a válaszolókat, *nevezzék meg*, mit olvastak, láttak, hallottak az utóbbi időben stb., tetszett-e az nekik vagy nem; ill. *nevezzék meg* a kedvelt zenei, filmi stb. műfajokat, alkotókat stb. A válaszok azután nyersen is rangsorba rendezhetők vagy tipizálhatók. A művelődési kérdőíveken ez az egyik legelterjedtebb kérdéstípus. Módszeresen erre az eljárásra építette nagyarányú zenei ízlésvizsgálatát a szovjet Cukerman.⁵⁸ Ilyen típusú volt V. Sztjelmah olvasásvizsgálata is.⁵⁹

A *hívószavas* vizsgálat kérdőíve maga nevezi meg a műveket (szerzőket), s a válaszolók két-, három- vagy ötértékű rendszerben fejezhetik ki preferenciáikat. E kutatás jellegzetes példája volt nálunk Gondos olvasásvizsgálata.⁶⁰

Az *ingeres* felvétel megmutatja (meghallgattatja stb.) a művet vagy annak egy részletét, s a válaszoló a közvetlen élményre reagál. Nemzetközileg ezt a módszert még elég kevésbé alkalmazzák, viszont a magyarországi művészetszociológiai kutatások jelentős része ebbe a típusba tartozik.⁶¹

A háromfajta felvétel természetesen különböző információt ad. A *felidézéssel* módszer révén azokról a kulturális mezőkről kapunk képet, amelyekben a válaszolók különféle csoportjai mozognak. Ezt a fogalmat itt egészen tágra kell érteni, ti. nem feltétlenül konkrét kulturális preferenciákat jelent, hanem esetleg csak ideologikusan vállalt értékrendszereket, olykor csak klisérendszereket (mint amikor a válaszolók túlnyomó többsége megemlíti József Attilát és Radnóti arra a kérdésre, hogy kik a kedvenc költői). A módszer előnye, hogy semmit sem ír elő a válaszolónak, nem „tereli”, hátránya viszont, hogy a válaszok vagy klisészerűen semmitmondók, vagy ellenkező esetben valamennyire is informatív mintanagyság esetén már nem összehasonlíthatók.

A *hívószavas* felvétel nem a válaszolók saját kulturális preferenciarendszerét deríti fel, hanem azt, hogy hogyan viszonylanak a kutató által körülhatárolt kulturális mezőkhöz. Ezenkívül nem tökéletesen megbízható, s nemcsak abban az

⁵⁷ Uo. 908. old.

⁵⁸ Cukerman, 1972.

⁵⁹ Lásd kötetünkben: 201–214. old.

⁶⁰ Gondos, 1975.

⁶¹ Lásd pl. Sas, 1969; Józsa, 1972, 1976; Kamarás, 1973, 1974, 1975; Helmich, Gereben, 1976; Durkó 1977 stb.

értelemben, hogy a válaszolók esetleg valamilyen feltételezett „elváráshoz” próbálnak igazodni (ez a veszély bármilyen szociológiai felvételnél fennáll), hanem abban az értelemben is, hogy a válaszoló nem feltétlenül ugyanazt érti a hívószavak által képviselt kategóriákon, mint a kutató („könnyűzene”, „jazz”, „vígjáték”, „kalandregény” stb. stb.), vagy konkrét művek címei, ill. alkotók nevei esetében téved. Az eljárásnak ezzel szemben feltétlen előnye a kvantifikálhatóság és a teljes összehasonlíthatóság.

Az ingeres módszernél látszólag fokozottabban jelentkezik a hívószavas módszernek az a hátránya, hogy a kutató határozza meg a válaszoló számára a választási mezőt, mert a dolog természeténél fogva sokkal kevesebb valóságos „esztétikai inger” lehet közölni, mint ahány művet, szerzőt stb. felsorolni. Ám éppen ezért lehetséges, hogy a hátrány fokozódása csak látszat, mert az egyetlen vizsgálat keretében közölhető ingerek (bemutatható képek, elolvastatható könyvek, levetíthető filmek stb.) éppen csekély számuknál fogva esetleg egyáltalán nem egy teljes kulturális mező reprezentációjaként működnek (ahogyan bármilyen lista), hanem merő „illusztrációk” gyanánt. Igaz, hogy ez a módszer sem tárhatja fel a válaszolók olyan preferenciáit, amelyekre a közölt anyagok nem utalnak, s azoktól idegenek, de legalább nem keletkezik az az illúzió (mint esetleg a listák esetében), hogy ténylegesen feltárultak a preferenciamezők. Ezenkívül nem kategóriák és szavak közvetítik az esztétikai beállítottságot, hanem — bármennyire laboratóriumi is a helyzet — valóságos esztétikai élmények keletkeznek, s emellett fennáll az összehasonlíthatóság is.

A három módszer bizonyos logikai sorrendet alkot, hiszen az első feladat mintegy a feltérképezés, annak a tisztázása, hogy az emberek egyáltalán mit olvasnak, hallgatnak stb.; a második lépés a preferenciák — elfogadások és elutasítások — megállapítása; s harmadikul kerülhet sor a legnehezebb probléma megközelítésére, hogy ti. *in concreto* hogyan hat az esztétikum, hogyan értelmezik az emberek a műveket, mi is az esztétikai élmény, hogyan írható le a befogadás folyamata. S ha nyomon követnénk például a magyarországi művészetszociológia fejlődését (ami nem ennek a bevezetőnek a feladata, hiszen külön tanulmány tárgya), megállapíthatnánk, hogy itt — nyilván nem véletlenül — sajátos módon egybeesik a „logikai” és a „történeti”: e fejlődési folyamat egymást követő szakaszaiban pontosan ebben a sorrendben fogalmazódtak meg a feladatok.⁶²

Természetesen, elsősorban a két első, de mind a három eljárás is kombinálód-

⁶² A magyar közönségpszichológia egyik első terméke: Harsányi, Donáth, Halász, 1962; ezt követi Horváthné, Kemény, 1965; az egyik első hívószavas kutatás Losonczi, 1969. A módszeres ingeres vizsgálatok 1969—1970-ben kezdődnek. Ezek a kutatások az esetek jó részében nem merülnek ki az egyik vagy másik eljárás alkalmazásában; így pl. Harsányiéék az attitűdöket és igényeket is vizsgálják, és gazdag szöveges válaszananyagot kapnak; másfelől pedig a „feltérképezés” még most sem fejeződött be: a film, a színház és a képzőművészet területén változatlanul sok a fehér folt. E tekintetben hézagpótló Tárnok, 1973, vagy Almási, Kérész, Gervai, 1976.

hat egymással, mint például szovjet színház- és filmszociológiai kutatások esetében,⁶³ több francia olvasásvizsgálatban,⁶⁴ sőt pedagógiai kísérlettel is összekapcsolhatók.⁶⁵ A hatásvizsgálat és a kísérletileg szabályozott reagálás összekapcsolásának különleges változatát jelenti annak a kutatása, hogy bizonyos fajta esztétikai inger (pl. zene) közlése hogyan hat az alkotási folyamatra egy másik esztétikai szférában (pl. festőkre).⁶⁶

c) Az esztétikai praxisnak kommunikációs folyamatként való megközelítésén belül a harmadik kutatási irány a befogadás elméleti feltételeinek vizsgálata. Ide tartozik általában az ízlés problémájának szociológiai szempontú boncolgatása,⁶⁷ a művek érthetőségének feltételeit szemiotikai és szociológiai eszközökkel egyszerre kutató megközelítés,⁶⁸ a társadalom esztétikai praxisának egészét információs és kommunikációs rendszerként felfogó szemlélet,⁶⁹ és egyáltalán, az esztétikum társadalmi funkcióját és helyzetét a befogadók felől elemző vizsgálódás.⁷⁰

d) A negyedik ide tartozó kutatási irány magukat az esztétikai termékeket elemzi, nem abból a szempontból, hogy akár tartalmuk, akár formájuk hogyan tükrözi a társadalmat, hanem hogy típusaikat hogyan hozzák létre a befogadói igénystruktúrák, más szavakkal, hogy ha a befogadók igény- és preferenciarendszereiből, valamint a befogadási folyamat (az értelmezés és feldolgozás) empirikusan megállapítható típusaiból indulunk ki, akkor a mindenkor rendelkezésre álló esztétikai termékek összessége milyen osztályokba rendeződik. Ide tartoznak általában a giccs jelenségét elemző munkák,⁷¹ ill. a giccset és a nem giccset társadalmi funkciójuk szempontjából szembeállító vizsgálatok,⁷² egyáltalán, mindazok a kutatások, amelyek a befogadói viselkedés adatai alapján állítják fel a különböző színvonalú esztétikai alkotások kategóriáit;⁷³ ide sorolhatjuk mindazokat a munkákat, amelyek valamilyen esztétikai jelenséget szerves egységben elemeznek azzal

⁶³ Hrenov, 1973; Racsuk, Kutorg, 1971.

⁶⁴ Lafargue, 1966, 1967.

⁶⁵ Halász, Nagy, 1974.

⁶⁶ Sági, 1973.

⁶⁷ Lásd Szerdahelyi, 1974; Szabolcsi Miklós, Zoltai Dénes, Vitányi Iván, Szántó Miklós, Gereben Ferenc cikkeit elsősorban; valamint e kötet bibliográfiáit; lásd továbbá Szerdahelyi, 1975.

⁶⁸ Lásd Szerdahelyi, 1972; Vitányi Iván, Hankiss Elemér, Beke László, Szecskő Tamás, Tőkei Ferenc tanulmányait elsősorban.

⁶⁹ Lásd Moles munkásságát: Moles, 1971, 1973.

⁷⁰ Lásd kötetünkben Hrenov tanulmányát: 225–249. old.; továbbá Mejlah, szerk. 1971 (a kötetben összegyűjtött tanulmányok többsége ebbe a kategóriába tartozik); valamint Davidov, 1970; Vahemetsa, 1974; S. Nagy, 1974. Ezek az eredmények abból a szempontból is

⁷³ Lásd például Gereben, 1974; S. Nagy, 1974. Ezek az eredmények abból a szempontból is érdekesek, hogy a válaszolók által „előállított” kötegek sok esetben egybeesnek a műveknek (ill. alkotóknak) elfogadott esztétikai ismérvek szerinti csoportosításával. Természetesen feltelezhető, hogy szoros kölcsönhatás van a válaszolók attitűdstruktúrái (vagy egyszerűen orientációs támpontjai) és az adott társadalomban érvényes esztétikai ideológia között. Az esztétikai ideológia és az esztétikai élmény kettőségéről lásd Józsa 1976a, 123–135. old. és 1976b.

az esetleges speciális közönséggel, amelynek szükségleteit kielégíti.⁷⁴ Ez a kutatási irány azonban már átvetett egy másik témához, az ún. „magaskultúra — tömegkultúra” dichotómiához, ezért itt tovább nem foglalkozunk vele.

Összefoglalva, az esztétikai praxist kommunikációs folyamatként megközelítő szemlélet középponti problémája a műnek a befogadóra tett hatása, vagy általánosabban fogalmazva úgy is mondhatnánk, annak a vizsgálata, hogy az esztétikai termék funkciója, társadalmi létmódja hogyan függ attól, mi történik vele a befogadónál. Ezért ezt a megközelítési módot *esztétikai kommunikációelméletnek* is nevezhetjük.

*

Befejezésül itt még egy különös jelenségre szeretnénk felhívni a figyelmet: társadalmi-kulturális övezetenként határozott eltolódás mutatkozik azon a téren, hogy a művészetszociológiának a négy közül melyik fajtáját művelik elsősorban. Így világviszonylatban a *funkcionalista művészetelmélet* hagyománya az Adornóhoz és Goldmannhoz kapcsolódó iskolák körében a legerősebb, ami voltaképpen magától értetődik. A *funkcionalista intézménykutatás első ága*, a művészet mint társadalmi jelenség átfogó funkcionalista vizsgálata főleg a második világháborúig jellemzi a művészetszociológiai törekvéseket; a második ág, a művész szerepének vizsgálata főleg az Egyesült Államokban folyó munkára jellemző, az intézménykutatás pedig újabban az NSZK-ban folyik intenzíven.

A *funkcionalista osztályelemzés* két legjelentősebb irányzatát előbb részletesen dokumentáltuk: az egyik francia, a másik amerikai. Mindamellet Toffler munkája aránylag elszigetelt, s Franciaországban e megközelítési módnak mélyebbek a gyökerei, ami összefügg a francia humán értelmiség mai fő nemzedékének erős baloldali beállítottságával.

Ezzel szemben az *esztétikai kommunikációelmélet* szférájában keletkezett amerikai, angol és német munkák listája egészen rövid;⁷⁵ Franciaországban is folynak ugyan preferencia- és részben hatásvizsgálatok, de lényegében csak két centrumnál, és elég gyéren;⁷⁶ s ha eltekintünk a nemzetközi kulturológiától, nyugodtan mond-

⁷⁴ Lásd Löwenthal, 1973; Bácskai (és mások), 1969; Lévai, Vitányi, 1973.

⁷⁵ Berelson, 1957; Bogart, 1957; Lang, 1957; Riesman, 1957; White, Abel, 1963; Altick, 1957; részben Jarvie, 1970; Steinberg, L.; 1970; Gans, 1975; Völke, 1975; Dahrendorf, 1970; Steinberg, H., 1971. Ezenkívül természetesen van még néhány kisebb jelentőségű tanulmány és felmérés, de nyilvánvaló, hogy az angolszász világban ennek a művészetszociológiai „műfajnak” nincs igazi súlya.

⁷⁶ Lásd Lafargue már idézett munkáit, és általában az INFA (Institut National pour la Formation des Adultes — Országos Felnőttnevelési Intézet) kiadványait; Escarpit, 1966; Escarpit több későbbi tanulmányát, valamint az ILTAM (Institut de Littérature et de Techniques Artistiques de Masses — Tömegirodalom és Tömegművészeti Technika Kutatóintézete, Bordeaux) kiadványait; továbbá Zéaffa tanulmányát kötetünkben: 215—224. old. Megemlítendő az R. Francès vezetése alatt álló IESA (Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art — Esztétikai és Művészettudományi Intézet) kutatásai, többek között Fénelon, 1967; Bernard 1970a, 1970b, 1972, valamint ugyancsak Bernard kötetünkben közölt anyaga: 287—312. old.

hatjuk, hogy ennek a megközelítési módnak a súlypontja a szocialista országokban van, nevezetesen a Szovjetunióban, az NDK-ban⁷⁷ és Magyarországon, sőt, a dolog úgy áll, hogy közvetlenül a befogadási folyamatot mélyrehatóan, rendszeresen és nagyobb mintákon vizsgáló kutatások tulajdonképpen csak hazánkban folynak.

E különbségek okai a) a szóban forgó társadalmi-kulturális övezetek eltérő általános — filozófiai és szociológiai — *hagyományaiban*, b) a megfelelő *hatalmi szféráknak* az esztétikai praxis problémáihoz való eltérő viszonyában, vagy úgy is mondhatnánk, e problémáknak a társadalmi fejlődés időszerű feladatai között elfoglalt eltérő helyében, végül c) a szociológusokat termelő *értelmiségnek* e problémákhoz való eltérő viszonyában keresendők.

Abban, hogy az amerikai szociológiában ilyen nagy súlyt kap a *művészi szerep* kutatása, valószínűleg nagy szerepe van a behaviorista hagyománynak, s a szerep- és csoportszociológiai kutatás nagy múltjának. Ami az NSZK-t illeti, világosnak látszik, hogy az amerikai „hatékonyságideológiának” a nyugatnémet köztudatba való erős 1945 utáni behatolása irányította rá a figyelmet a művészetet közvetítő intézmények működési módjára. Franciaországban viszont a „fait social total” durkheimi hagyománya nyomja rá a bélyegét a szociológiai gondolkodásra, s ez nyilván kombinálódik a mai francia értelmiség már említett baloldali, társadalomkritikai beállítottságával. A szocialista országokban viszont a marxista filozófia hegemoniájának feltételei között, s nem utolsósorban a hatalom és a lakosság viszonyának folyamatos időszerűsége következtében állandóan napirenden van a társadalmi tudat problémája. Ehhez speciálisan Magyarországon még feltétlenül hozzájárul az a körülmény is, hogy a „tudásszociológia”, a mindennapi gondolkodás és mindenfajta mentalitás társadalmi feltételezettségének kutatására irányuló törekvés végeredményben éppen a korai magyar marxista gondolkodás talaján született meg (Mannheim), s bizonyos mértékig Lukács közvetítésével is mélyen beivódott a mai magyarországi társadalmi-filozófiai gondolkodásba.⁷⁸

De túl ezeken az ideológiai hagyományokon, mi lehet az oka annak a sajátos inverciónak, hogy míg az amerikai szociológia elsősorban a művek keletkezési feltételeit vizsgálja (és bizonyos mértékig magukat a műveket), a közönség struktúráját és reagálási rendszerét viszont lényegileg adottnak veszi, addig a kelet-európai szociológiában a művek — így vagy úgy strukturált — halmaza jelenti a vonatkoztatási bázist, és a befogadók viselkedését figyelik? (Franciaország e tekintetben közbülső helyet foglal el, hiszen, mint láttuk, részint egy merev esztétikai forma-, ill. értékstruktúrát rendelnek hozzá egy merev osztálystruktúrához, részint a közönség — több esetben mozgónak feltételezett, de általában a merev struktúra hipotézisét igazolni hivatott — preferenciarendszereit is vizsgálják.)

Amerikában a művészet helyzete a hatalom birtokosait nyilván nem túlságosan

⁷⁷ Lásd pl. Bisky, Netzeband, 1969; Bisky, Friedrich, 1971; Sommer, Löffler, 1970; Naumann, Schlenstedt, 1973.

⁷⁸ Lásd erről Gabel, 1974, 255—278. old.

érdekli. Érdekli magukat a művészeket, érdekli a művészetbe fektetett tőkét (s nyilván nem véletlen, hogy számottevő kutatások foglalkoznak a könyv, a film, a kép, a zene stb. előállítási és terjesztési feltételeivel),⁷⁹ és érdekelt egy bizonyos — egyébként elég nagy részében kelet-európai származású — humán értelmiséget, amelynek a számára a probléma elsősorban abban a formában jelentkezik, hogy a művészetnek mint értéknek mi a sorsa.

A művészek természetesen nem foglalkoznak szociológiával, sőt nem is szeretik, ha tevékenységüket szociológiai jelenségeként közelítik meg.⁸⁰ A tőke nem arra kíváncsi, hogy a műveknek mi a hatásuk az emberek tudatára, hanem hogy mit lehet eladni. Ez önmagában indokolhatná a preferenciakutatókat, csak hogy az ebben az értelemben szükséges információt végeredményben már a kereskedelmi forgalomnak — a szokásosnál talán valamivel finomabb, megfelelően bontott — statisztikai feldolgozása is tartalmazza. A még hiányzó *szociológiai* természetű információt rendelkezésre bocsátják a szabadidő-vizsgálatok. Ami pedig az említett értelmiséget illeti, egyszerűen adótnak veszik azt a jelenlegi struktúrában teljesen megváltoztathatatlan tényt, hogy „fent” Camus-t vagy Faulkner, „lent” Hammert olvasnak stb. (Ha mégis bekövetkezik valamilyen szerkezeti változás, erre elég érzékenyen reagálnak, amint azt Toffler munkássága is mutatja.)

Az amerikai művészet- és művelődésszociológia változatlanul az „elit kultúra — tömegkultúra” dichotómiájában goldolkodik. Nem feladatunk itt ismertetni az ezzel kapcsolatos vitákat,⁸¹ csak annyit szögezünk le, hogy mivel az amerikai

⁷⁹ Érdekesen elemzi ezeket a hangsúlykülönbségeket Steinberg, H., 1972.

⁸⁰ Lásd az ezzel kapcsolatos megjegyzést Barnettnál, kötetünkben: 54. old.

⁸¹ A tömegkultúrával kapcsolatos álláspontok egy „négyes mátrixon” helyezkednek el, amelynek egyik dimenziója az apologetikus és a kritikus pólust, a másik pedig az arisztokratikus és demokratikus szemléletet köti össze. Az „arisztokratikus/apologetikus” álláspont jellegzetes képviselője Merrill: „A tömegkultúra: egyesítő erő egy enélkül heterogén és zűrzavaros világban”, „Foglalkoznunk kell a tömegkultúra szerepével a tömegtársadalomban, hiszen nyilvánvalóan fontos. Akár helyeseljük, akár nem, a tömegkultúra „a tömegek” kultúrája” stb. (Merrill, 1965). Az „arisztokratikus/kritikus” magatartás képviselőjeként MacDonalddot idézhetjük (MacDonald, 1957), aki a tömegkultúrát gyakorlatilag a szeméttel azonosítja, s keserű pesszimizmussal állapítja meg, hogy a kialakult társadalmi struktúrában a tömegekkel nem is lehet mást elfogadtatni. A „demokratikus/apologetikus” álláspontot D. M. White-tal együtt (White, 1957) mindazok képviselik (így pl. a szocialista táborban Kloskowska, 1971 is), akik szerint a tömegkultúra bizonyos tekintetben éppenséggel pozitív jelenség, hiszen a tömegkommunikációs eszközök révén eljuttatja a tömegekhez a számukra addig ismeretlen esztétikai értékeket. A mátrix negyedik celláját, a „demokratikus/kritikus” álláspontot az amerikai (és a nyugat-európai) művészetszociológiában elsősorban a „sáncokon kívüli”, szélsőbaloldali értelmiség képviseli, amelyik vagy új formákat próbál kialakítani az esztétikai értékeknek a tömegekhez való eljuttatására, mint a Francia Kommunista Párthoz kapcsolódó egykori „Théâtre National Populaire” körüli mozgalom, vagy az ellenkultúra és az underground különböző formáihoz kapcsolódik. — Itt említjük meg, hogy az amerikai baloldali értelmiségnek a tömegkultúrához való kritikus viszonyából sarjadt ki az amerikai művészet-szociológiának egy speciális ága, a tömegtermékek leleplező szándékú, szociológiai tartalom-elemzése (lásd Rosenberg, White, 1957; Greene, 1970 stb.).

szociológia szemléletében az emberek viselkedése elsősorban individuálpaszichológiai és csoportdinamikai szinten határozódik meg (s a kialakuló folyamatokra mindig az élethelyzet egészében keresik a magyarázatot), a mentalitás, világnézeti beállítottság, értékorientáció sohasem jelenik meg olyan viszonylag önálló realitásszintként, amelynek külön kutatandó törvényszerűségei volnának. Egy egyén sorsa vagy az „elitkultúra” vagy a „tömegkultúra” (egy élethelyzet egészén belül; s azt, hogy e tekintetben mi történik, részint pszichikumának, részint „elsődleges csoportjainak” egyéb szinteken megragadható sajátosságai határozzák meg), így e szemlélet talaján semmi sem *függhet* attól, hogy egy művet vagy a műveknek valamilyen típusát az egyének tudatilag hogyan dolgozzák fel, — a dolog tehát nem probléma.

Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy Amerikában ne kutatnák szigorúan kommunikációelméleti értelemben a „befogadás” problémáját — csak hogy itt nem esztétikai befogadásról van szó, hanem arról az általános kérdésről, hogy, amint azt egy szerző jellegzetes amerikai stílusban megfogalmazta, „hogyan lehet jobban eladni egy szappant vagy egy szegregációellenes álláspontot vagy egy Shakespeare-tragédiát”. A kommunikációelméletnek az az ága, amelyet másutt a befolyásolást célzó kommunikáció kutatásának nevezünk,⁸² éppen Amerikában született meg, és ide tartozik az egész tömegkommunikáció-kutatás, amelynek ma már könyvtárnyi irodalma van, amelynek azonban semmi köze diszciplínánkhoz, a művészet-szociológiához. Más kérdés, hogy ennek a kutatási ágnak a „befogadás” általános feltételeivel és mechanizmusaival kapcsolatos ténymegállapításai valószínűleg felhasználhatók az esztétikai befogadás értelmezéséhez is, ennek áttekintésére azonban még senki sem vállalkozott.

Kelet-Európában szögesen ellentétes a helyzet. Itt gyökeres társadalmi átalakulás zajlott le, amelynek a nyomor megszüntetésén és az ésszerű gazdasági növekedés biztosításán túl többek között elsősorban az adhat értelmet, ha valóban elmondható, hogy sikerült megtörni a volt uralkodó osztályok művelődési monopóliumát, más szavakkal, ha sikerült a kultúrából az osztálytársadalomban kirekesztett tömegek tulajdonává tenni a felhalmozott szellemi értékeket (amin — egy egyébként külön elemzendő sajátos európai kulturális hagyomány folytán — elsősorban mindig az esztétikai értékek értendők). Ezért először is e feladat megoldása mindenütt jelen van a szocialista állam legelső törekvései között. Jól mutatják ezt többek között a Szovjetunióban a húszas években (!) végzett filmszociológiai vizsgálatok dokumentumai.⁸³ Másodszor azonban kíváncsi mindenütt kiderül, hogy ez a feladat az előállító és terjesztő intézmények pusztá államosításával nem oldódik meg; ekkor kialakul a népművelő intézményhálózat, mint sajátos közvetítőrendszer, amelynek szívós tömegmunkával kellene biztosítania a probléma megoldását. Amikor az akadályok továbbra sem hárulnak el, a probléma szükségképpen kutatási feladatként fogalmazódik meg: meg kell keresni a mélyebben

⁸² Józsa, 1977.

⁸³ Zelencov, 1971.

rejlő okait annak, hogy a különböző társadalmi rétegek miért maradnak zárva a különböző típusú esztétikai értékek előtt, miért, hogyan értik őket félre stb. Ez a helyzet kombinálódik azzal a már említett ténnyel, hogy a társadalmi tudat problémája különben is előtérben áll, s így természetes módon fejlődik ki az intenzív közönségpszichológia.

Közrejátszanak azonban még a szóban forgó országok értelmiségével kapcsolatos bizonyos tényezők is. A tömegek által el nem fogadott esztétikai értékek természetesen szerves részét alkotják az értelmiség kultúrájának. Másfelől — eltekintve most az árnyalatoktól és látószögektől — igen mélyen ivódott be ennek az értelmiségnek a tudatába az a követelmény, hogy a tömegeket kell szolgálnia, valamilyen értelemben azonosulnia kell a néppel. Gyökeresen eltérő vagy éppen ellentétes értékorientációk esetén azonban nem lehet azonosulni. Vagyis ennek az értelmiségnek saját feladattudata biztonságához, saját belső egyensúlyához — valamiféle fölöslegességélmény vagy bűntudat veszélye mellett — van szüksége arra, hogy az értékorientációk, a társadalmi tudat alakulásának, ezen belül az esztétikai praxis mozgásának reális mechanizmusait kutassa.

Ezzel kapcsolatban engedtessek meg egy inkább személyes természetű megjegyzés. A befogadási folyamat vizsgálata terén a szocialista országok művészetszociológiája kétségkívül fölényben van a nyugatival szemben. De kutatásaiban — a saját kutatásaimat is ideértve — túlságosan megmerevedtek a *műre* vonatkozó képzetek: az esztétikai objektíváció túlságosan kívül van a szociológián, túlságosan adott a számára. Rendkívül jellemző Kloskowska fogalmazása: „A magasabb szintű kultúra meghatározásának . . . objektív kritériumokon kell nyugodnia. Bármilyen megalapozottak is azonban az ilyen kritériumok, a szociológus nem hivatott önálló alkalmazásukra. Nem az ő feladata, hogy ítéletet mondjon a művészi alkotások hitelességéről . . . Ennélfogva szakszerű és társadalmilag elismert ítéletekre kell hivatkoznia — s ekkor feladata nem az, hogy válasszon a szakértők részletekbe menő értékelései között, ha ezek vitatottak, hanem azokban az intézményszerű formákban kell támogatást keresnie, amelyek a kulturális alkotások rangját gyakorlati és lehetőleg az adott társadalmi rendben rögzített módon határozzák meg.”⁸⁴

Vagyis a szocialista művészetszociológiának jelenleg nem tárgya sem maga a mű, sem az arról keletkező társadalmi értékítélet. Holott ezek szociológiai problémák (is). Nem véletlen, hogy a művészi alkotás és a művészi szerep szociológiája ezekben az országokban gyakorlatilag nem létezik. Mintha ezeket a témákat még ma is a művészet XIX. századi szemléletéből sarjadt mítoszok lebegnének körül. Igaz ugyan, hogy pl. Mejlah leszögezi: „A művészeti befogadás kétségkívül teljesen önálló probléma. Mégsem szabad elszakítani az alkotásnak mint integráns folyamatnak a vizsgálatától, amely három láncszemből tevődik össze: az alkotó szándékai és a művön végzett munkájának összes szakaszai; e munka eredménye a kész

⁸⁴ Kloskowska, 1971, 250. old.

mű alakjában; végül a mű befogadása az olvasó, a néző, a hallgató által.”⁸⁵ Ez a kérdésfeltevési mód azonban deklaráció marad. A művészetszociológia a gyakorlatban csak a közönség reagálásait vizsgálja, és abban a pillanatban, amikor a műről van szó, gyakorlatilag minden kutatás a hagyományos értelemben vett esztétika vágányaira csúszik, amikor is a mű (vagy a művészi tevékenység) társadalmi feltételezettségének figyelembevétele kimerül a tükrözésméleti szempontok alkalmazásában. Vitányi tett nálunk egy-két kísérletet arra, hogy itt átlépjen a szociológia területére.⁸⁶ (Egyébként lehetséges, hogy ideológiai mozzanatként ez külön is közrejátszik: a tükrözésmélet alkalmazása esetleg azt az illúziót kelti, hogy megtörtént a szociológiai magyarázat.)

Összegezve: a szocialista országok művészetszociológiája akkor válhat teljesértékűvé, ha kiterjeszti vizsgálódási területét magára a műre, ill. a művészi tevékenységre és szerepre is, nemkülönben a művészeti élet intézményrendszereire.

KÖTETÜNKRŐL

Egy ilyen mértékben heterogén tudományterületről reprezentatív szemelvény-kötetet összeállítani nagyon nehéz. Hiszen nem elegendő — a megadott terjedelmi határok között — egy azonos kérdésfeltevési mód különböző megoldási típusait szerepeltetni, hanem elsősorban a művészetszociológia egymástól oly távol eső *területein* kellett bemutatni az alapvető megközelítési módokat. Ezenkívül tekintettel kellett lenni arra, hogy a különböző művészeti ágakkal kapcsolatos vizsgálódások szerepeljenek, továbbá, hogy a válogatás arányosan nemzetközi legyen. Nyilvánvaló, hogy az így kapott eredmény nem lehet tökéletes, hiszen ha ezt a három alapkövetelményt három dimenziós rendszernek képzeljük el, akkor már rubrikáinak egy-egy tanulmánnyal való pusztán kitöltése is jócskán meghaladja a lehetséges terjedelmet, — más szavakkal, ez a könyv a mai művészetszociológiáról semmiképpen sem ad *képet*, hanem csak *illusztrációt*.

A művészetszociológia előzményei (főleg a klasszikusok) számára semmiképpen sem biztosíthatunk helyet: a kötet elején két történeti áttekintést közlünk az irodalomszociológia, illetve általában a művészetszociológia fejlődéséről.

Egyébként igyekeztünk olyan tanulmányokat összeválogatni, amelyek nemcsak illusztrálnak egy-egy megközelítési módot, szemléletet, hanem tényleges segítséget nyújtanak a magyar olvasónak a művészetszociológia kérdésfeltevéseiben való tájékozódáshoz, a saját munkaterületén jelentkező idevágó problémák sokoldalúbb végiggondolásához, és végső soron a magyar művészetszociológia, de talán általában a szociológiai gondolkodás fejlődéséhez is hozzájárulhatnak.

Budapest, 1977. május

Józsa Péter

⁸⁵ Mejlai, 1971, 11. old.

⁸⁶ Lásd Vitányi, 1971, a Mándyrol, Konrádról, Jancsóról, Bacsóról, Kovács Andrásról szóló cikkeket.

Irodalom

- ADORNO, TH. W. (1962): *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt.
- ADORNO, TH. W. (1975): *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt.
- ALBRECHT, MILTON C. (1970): Art as an Institution. In: Albrecht, Barnett, Griff, 1970. (1. ott), 1—26. old.
- ALBRECHT, MILTON C.—JAMES H. BARNETT—M. GRIFF (EDS) (1970): *The Sociology of Art and Literature. A Reader*. London, Duckworth and Co.
- ALMÁSI MIKLÓS—KÉRÉSZ GYULA—GERVAI ANDRÁS (1976): *Ifjúság és a színház. Szociológiai vizsgálat 1974—1975*. Magyar Színházi Intézet. Budapest.
- ALTICK, RICHARD (1957): *The English Common Reader*. University of Chicago Press.
- BÁCSKA ERIKA—MAKARA PÉTER ÉS MÁSONK (1969): *Beat*. Zeneműkiadó, Budapest. Szerk.: Vitányi Iván.
- BERELSON, BERNARD (1957): Who reads what books and why? In: Rosenberg, White, 1957. (1. ott), 119—125. old.
- BERNARD, YVONNE (1970a): *Éléments pour une étude des mécanismes de référence esthétique*. SCIENCE DE L'ART. VII. köt. 1—2., 7—13. old.
- BERNARD, YVONNE (1970b): *Construction d'un test de connaissance en peinture*. REVUE INTERNATIONALE DE PSYCHOLOGIE APPLIQUÉE. 19. 2. sz. 125—131. old.
- BERNARD, YVONNE (1972): Sex influence in aesthetic behavior. PERCEPTUAL AND MOTOR SKILLS. 34. sz. 636—666. old.
- BISKY, LOTHAR—FRIEDRICH, WALTER (1971): *Massenkommunikation und Jugend*. VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin.
- BISKY, LOTHAR—NETZEBAND, GÜNTER (1969): *Filmwirkungsforschung unter Jugendlichen. — Methodische und methodologische Probleme*. JUGENDFORSCHUNG. 10. sz. 53—62. old.
- BOGART, LEO (1957): Comic strips and their adult readers. In: Rosenberg, White, 1957 (1. ott), 189—198. old.

BOURDIEU, PIERRE—DARBEL, ALAIN (1969): L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public. 2^e éd. Les Editions de Minuit, Paris.

BOURDIEU, PIERRE (1970): Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe.

BOURDIEU, PIERRE (1974): Les fractions de la classe dominante et les modes d'appropriation de l'oeuvre d'art. INFORMATIONS EN SCIENCES SOCIALES. 13. 3. sz. 7—32. old.

CUKERMAN, V. SZ. (1972): Muzika i szlusatyel. Opit szociologicseszkogo isszledovanyija, Moszkva, 1972.

DAHRENDORF, MALTE (1970): Das Mädchenbuch und seine Leserin. Hamburg.

DAVYDOV, YURI (1970): Aesthetics and sociology. SOCIETY AND LEISURE. European Center for Leisure and Education. 2. sz. 5—27. old.

DEMARCY, RICHARD (1973): Éléments d'une sociologie du spectacle. Paris, U.G.É.

ESCARPIT, ROBERT (1966): Le Livre et le Conscrit. ILTAM, Université de Bordeaux. Cercle de la Librairie, Paris.

ESCARPIT, ROBERT (1973): Irodalomszociológia. A könyv forradalma. Gondolat, Budapest.

FÉNELON, JEAN-PIERRE (1967): Analyse mathématique des jugements esthétiques: les données de préférence. SCIENCES. 49—50. sz. 14—23. old.

FRANCÈS, ROBERT (1974): Les choix et les jugements esthétiques. LA RECHERCHE. 46. sz. 553—561. old.

GABEL, JOSEPH (1974): Mannheim et le marxisme hongrois. In: GABEL, J.: Idéologies. Paris, Anthropos, 1974, 255—278. old.

GANS, HERBERT J. (1974): Popular Culture and High Culture. An analysis and evaluation of taste. New York. Basic Books.

GEREBEN, FERENC (1974): Az irodalmi ízlés belső szerveződésének kérdéséhez. KULTÚRA ÉS KÖZÖSSÉG. 2. sz. 75—88. old.

GOLDMANN, ANNIE (1971): Cinéma et société moderne. Le cinéma de 1958 à 1968: Godard — Antonioni — Resnais — Robbe-Grillet. Anthropos, Paris.

GOLDMANN, LUCIEN (1970): Structures mentales et création culturelles. Anthropos, Paris.

GOLDMANN, LUCIEN (1970): La création culturelle dans la société moderne. Denoël/Gonthier, Paris.

GOLDMANN, LUCIEN (1977): A rejtőzködő isten. Budapest, Gondolat.

GONDOS ERNŐ (1975): Olvasói ízléstípusok. Kossuth, Budapest.

GREENE, THEODORE P. (1970): America's Heroes. The changing models of success in American magazines. Oxford University Press, New York.

HALÁSZ LÁSZLÓ (1972): Adalékok a műértő tevékenység pszichológiai kutatásához. Akadémiai Kiadó, Budapest.

- HALÁSZ LÁSZLÓ—NAGY ATTILA (1974): Hatásvizsgálat könyvtárban. I. Kutatási jelentés. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- HANKISS ELEMÉR (1976): Quality of Life Models. Hungarian Experiences in QOL Research. Institute for Culture and Hungarian Academy of Sciences.
- HARSÁNYI ISTVÁN—G. DONÁTH BLANKA—HALÁSZ L. (1962): A film hatása fiatalságunkra. Filmművész Szövetség Ifjúsági Filmbizottsága, Magyar Film-tudományi Intézet, Budapest.
- HAUSER, ARNOLD (1969): A művészet és az irodalom társadalomtörténete. 1—2. köt. Gondolat, Budapest.
- HELMICH DEZSŐ—GEREBEN FERENC (1976): Film, ízlés, befogadás. A „Szerelem” c. film befogadásának vizsgálata. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, Budapest.
- HERMANN ISTVÁN (1971): A giccs. Kossuth, Budapest.
- HORVÁTH ÁDÁMNÉ—KEMÉNY ISTVÁN (1965): Kik olvasnak és mit? VALÓSÁG, 6. sz.
- HRENOV, N. (szerk.) (1973): Teatr i zritel. Problemi szociologii teatralnogo iszkussztva, Moszkva.
- JARVIE, I. C. (1970): Towards a Sociology of the Cinema. A comparative essay on the structure and functioning of a major entertainment industry. London, Routledge and Kegan Paul.
- JÓZSA PÉTER (1970): A kulturális javak fogyasztása a fejlett társadalmakban. VALÓSÁG, 11. sz.
- JÓZSA PÉTER (1972): Egy zeneszociológiai kísérlet eredményei. Népművelési Intézet, Budapest.
- JÓZSA PÉTER (1976a): Esztétikai alkotások társadalmi hatása. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- JÓZSA PÉTER (1976b): Az esztétikai értékek társadalmi kommunikációjának mechanizmusai. KULTÚRA ÉS KÖZÖSSÉG, 4. sz.
- JÓZSA PÉTER (1977): Lehetséges- és szükséges-e a társadalmi kommunikáció általános tudománya? In: JÓZSA PÉTER: Kód — kultúra — kommunikáció, Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- KAMARÁS ISTVÁN (1973): A munkásolvasók irodalmi ízlése közelebbről. TÁRSADALMI SZEMLE, 8—9. sz.
- KAMARÁS ISTVÁN (1974): Az irodalmi érték esélye lektürolvasóknál. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- KAMARÁS ISTVÁN (1975): Az irodalmi érték esélye lektürolvasóknál. Kilelenc olvasóportré. (Esettanulmányok.) Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- KLOSKOWSKA, ANTONINA (1971): Tömegkultúra. Kritika és védelem. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.
- LAFARGUE, MICHEL (1966): Représentation de la lecture et univers culturel en milieu ouvrier. INFA, Nancy.

LAFARGUE, MICHEL (1967): La lecture chez des adultes peu scolarisés. INFA, Nancy.

LANG, KURT (1957): Mass appeal and minority taste. In: Rosenberg, White, 1957 (l. ott), 379—387. old.

LAURENSEN, DIANA T.—SWINGWOOD, A. (1972): The Sociology of Literature. Schocken Books, New York.

LÉVAI JÚLIA—VITÁNYI IVÁN (1973): Miből lesz a sláger? Az elmúlt 40 év slágereinek vizsgálata. Zeneműkiadó, Budapest.

LOSONCZI ÁGNES (1969): A zene életének szociológiája. Kinek, mikor, milyen zene kell? Zeneműkiadó, Budapest.

LÖWENTHAL, LEO (1973): Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában. Gondolat, Budapest.

LUKÁCS, GEORG (1961): Literatursoziologie. Neuwied — Berlin.

MACDONALD, DWIGHT (1957): A theory of mass culture. In: Rosenberg, White, 1957. (l. ott), 59—73. old.

MCMULLEN, ROY (1968): Art, Affluence, and Alienation. The Fine arts today. Praeger, New York — Washington — London.

MEJLAH, B. SZ. (1971): Hudozslesztvennoje voszprijatyije kak naucsnaja problema. In: Mejlaj (red), 1971 (l. ott), 10—28. old.

MEJLAH, B. SZ. (SZERK.) (1971): Hudozslesztvennoje voszprijatyije. Szbornyik I. Leningrád.

MERRILL, FRANCIS E. (1965): Society and Culture. An introduction to sociology. 3. kiad. Englewood Cliffs, N. J. Prentice-Hall, Inc.

MOLES, ABRAHAM A. (1971): Sociodynamique de la culture. Mouton. Paris, La Haye.

MOLES, ABRAHAM A. (1973): Információelmélet és esztétikai élmény. Gondolat. Budapest.

MOLES, ABRAHAM A. (1975): A giccs, a boldogság művészete. Gondolat, Budapest.

MOUNIN, GEORGES (1962): Poésie et société. P.U.F., Paris.

NAUMANN, MANNFRED—SCHLENSTEDT, D. (Hrsg.) és mások (1973): Gesellschaft—Literatur—Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin—Weimar.

PEACOCK, ALAN—WEIR, R. (1975): The Composer in the Market Place. Faber Music.

RACSUK, I. A.—KUTORG, Z. G. (1971): Szociologicseszkie isszledovanyija kinematografa. Trudi Vseszozjuznogo naucsnoisszledovatjelszkogo kinofotoinsztituta, Moszkva.

RIESMAN, DAVID (1957): Listening to popular music. In: Rosenberg, White, 1957 (l. ott), 408—417. old.

ROSENBERG, BERNARD—WHITE, D. M. (eds.) (1957): Mass Culture. The popular arts in America. The Free Press of Glencoe, New York.

- S. NAGY KATALIN (1974): Munkácsy—Csontváry—Vasarely. *KULTÚRA ÉS KÖZÖSSÉG*. 2. sz. 89—99. old.
- SÁGI MÁRIA (1973): Vizsgálat a zenei és a képzőművészek nyelv összefüggéséről és pszichológiai vonatkozásairól. Bőlcsházdoktori értekezés.
- SAS JUDIT (1969): Emberek és könyvek.
- SERPELL, ROBERT (1969): The influence of language, education and culture on attentional preference between colour and form. *INTERNATIONAL JOURNAL OF PSYCHOLOGY*. 4. 3. sz. 183—194. old.
- SILBERMANN, ALPHONS (1967): Kunst. Das Fischer Lexikon: Soziologie. Hrsg. von Dr. René König. Frankfurt, 164—174. old.
- SOMMER, DIETRICH—LÖFFLER, D. (1970): Soziologische Probleme der literarischen Wirkungsforschung. *WEIMARER BEITRÄGE*. XVI. 8. sz. 51—76. old.
- SOUCHON, MICHEL—BOURRON, YVES (1972): La lecture interculturelle des images. État de recherches. *ÉCOLE ET SOCIÉTÉ. Cahiers de l'ISEA*. VI. 4. sz. 885—929. old.
- STEINBERG, LEO (1970): Contemporary art and the plight of its public. In: Albrecht, Barnett, Griff (1970) (1. ott), 518—524. old.
- STEINBERG, HEINZ (1971): Forschungsobjekt Buch. *Internationale Bibliographie zur Soziologie und Psychologie des Lesens*. München—Berlin—New York.
- STEINBERG, HEINZ (1972): Books and readers as a subject of research in Europe and America. *INTERNATIONAL SOCIAL JOURNAL*, 4. sz.
- STRELKA, JOSEPH (1971): Die gelenkten Museen. Dichtung und Gesellschaft. Europa Verl. Wien—Frankfurt—Zürich.
- SZERDAHELYI ISTVÁN (SZERK.) (1972): Művészet és közérthetőség. Tanulmánygyűjtemény. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- SZERDAHELYI ISTVÁN (SZERK.) (1974): Ízlés és kultúra. Tanulmánygyűjtemény. Kossuth, Budapest.
- SZERDAHELYI ISTVÁN (1975): Ízlés és esztétikai ízlés. *MAGYAR FILOZÓFIAI SZEMLE* 5-6. sz.
- TÁNCZOS GÁBOR (1970): Mit olvasnak a fiatalok? Tankönyvkiadó, Budapest.
- TÁRNOK JÁNOS (1973): A városi filmszínházak közönsége 1972-ben. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.
- TOFFLER, ALVIN (1973): The Culture Consumers. A study of art and affluence in America. New York, Vintage Books.
- VAHEMETS, AIGAR (1970): A Typology of the recipients of artistic films. *SOCIETY AND LEISURE*. European Center for Leisure and Education. 2. sz. 87—101. old.
- VERES ANDRÁS—BÁLINT ÉVA (1974): A sikerképtelenség környezetrajza. *VALÓSÁG*, 8. sz. 58—74. old.
- VITÁNYI IVÁN (1971): Második prométheuszi forradalom. Magvető, Budapest.
- VITÁNYI IVÁN (1972): Hogyan él az esztétikum a társadalomban? *VALÓSÁG*, 5. sz.
- VÖLKE, WALTER (1975): Die Bedeutung des Lesens. München—Basel.

WEBER, MAX (1921): Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik.

WHITE, DAVID MANNING (1957): Mass culture in America: another point of view. In: Rosenberg, White, 1957, (1. ott), 13—21. old.

WHITE, DAVID MANNING—ABEL, R. H. (1963): The Funnies. An American idiom. The Free Press of Glencoe, New York.

ZELENCOV, J. (1971): Iz istorii konkretno-sociologiceszkih issledovanyij kinozritelja v SZSZSZR. In: Racsuk, Kutorg, 1971, (1. ott), 141—148. old.