BOURDIEU, P.

A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei*

1.

Valamely műalkotás észlelése minden esetben tudatos vagy tudattalan desifrírozó műveletet feltételez.

1.1 A közvetlen és adekvát „megértés" — ez az önmagát ebben a minőségében nem is tudatosító desifrírozási aktus — csak abban a speciális esetben lehetséges és hatékony, amikor a megfigyelő (kompetenciája vagy műveltsége folytán) közvetlenül és maradéktalanul birtokában van a desifrírozási aktust lehetővé tevő kulturális rejtjelnek, és ez utóbbi egybe is esik az észlelt művet lehetővé tevő kulturális sifre-vel.

Rogier Van der Weyden „Háromkirályok" című festményén, mutat rá Erwin Panofsky, azonnal észrevesszük, hogy egy jelenést ábrázol, nevezetesen egy gyermekét, akiben felismerjük a „gyermek Jézust". Honnan tudjuk, hogy jelenésről van szó? A gyermek alakját körülvevő aranysugárzás nem elegendő bizonyíték, mert ezzel a Jézus születését ábrázoló olyan képeken is találkozunk, ahol a gyermek „reális". Azért jutunk erre a következtetésre, mert a gyermek a levegőben van, semmi sem támasztja alá a térben, sőt, ezen az ábrázolási módon az sem változtatna sokat, ha a gyermek párnán ülne (mint ahogyan Van der Weyden modellje valószínűleg azon ül). Igen ám, de százával említhetünk olyan festményeket, amelyeken emberi lények, állatok vagy élettelen tárgyak mintha a levegőben lebegnének a nehézkedés törvényét megcsúfolva, és mégsem érezzük őket jelenésnek. Így pl. a müncheni Staatsbibliothekban látható egy „III. Ottó evangéliuma" című miniatűr, ahol a kép közepén egy egész város lebeg az üres térben, míg a cselekményben részt vevő személyek a „földön" állnak. Ez a város viszont a kép világában teljesen reális: itt támadtak fel az első síkban ábrázolt fiatalemberek. Ha „egy másodperc töredéke alatt és szinte automatikusan" jelenésnek minősítjük

* A tanulmány eredeti címe: Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique. Megjelenés helye: *Revue internationale des Sciences sociales*. XX. (1968) 4: 640—664. old.

Van der Weyden képén a levegőben lebegő személyt, a miniatűr lebegő városához viszont nem kapcsolunk semmiféle csodás konnotációt, ennek az az oka, hogy „azt, amit látunk, aszerint olvassuk le, amit a tárgyak és a történeti események történetileg változó kifejezési módjáról tudunk"; konkrétan, amikor az ezredik év táján keletkezett miniatűrt desifrírozzuk, öntudatlanul feltételezzük, hogy az üres tér csupán elvont és irreális háttér, míg ezzel szemben Van der Weyden képén részévé válik az egységes — látszólag természetes — térnek, amelyen *belül* tehát megjelenhet a természetfeletti és a csodás.[1]

Társadalmaink művelt vagy kompetens tagja öntudatlanul igazodik a térábrázolás meghatározott típusát vezérlő szabályokhoz akkor, amikor desifrírozza az e szabályok szerint készült képet, és ennek köszönheti, hogy azonnal „természetfeletti látomásnak" ismerhessen fel egy olyan elemet, amely „természetesnek" vagy „reálisnak" tűnhetne fel valamilyen más ábrázolási rendszerben, amelyben a tér régiói csak „egymás mellé helyeződnek", „halmozódnak", s nem integrálódnak egységes ábrázolásban. „A perspektivikus felfogás — állapítja meg Panofsky — a legszigorúbban távoltartja a vallásos művészetet a mágia régiójától..., de megnyit a számára egy teljesen új régiót, a »vizionálását«, ahol a csoda a szemlélő által közvetlenül észlelt élménnyé válik, mert a természetfeletti események betörnek a számára megszokott — látszólag természetes — látható térbe, és lehetővé teszik számára, hogy innen csakugyan behatoljon a természetfeletti lényegbe".[2]

Annak tehát, hogy létrejöjjön az az élmény, amelynek a számára a műalkotásnak — és általánosabban a kulturális tárgyak világának — értelme közvetlenül és minden további nélkül adva van, feltételei vannak. Maga ez az élmény azonban radikálisan túlteszi magát azon a kérdésen, hogy melyek ezek a feltételek. Ennek az az oka, hogy a mű objektív szándékának felismerése (ez esetleg egyetlen ponton sem esik egybe az alkotó szándékával) akkor és csakis akkor tökéletesen adekvát és közvetlen, ha az alkotó által a művében mozgósított kultúra azonos azzal a kultúrával, illetve pontosabban *művészeti kompetenciával*, amelyet a néző mozgósít a mű desifrírozásakor: ebben az esetben minden magától értetődik, s fel sem vetődik az a kérdés, hogy az ábrázolásnak mi az értelme, hogy azt hogyan kell desifrírozni, s hogy ennek a desifrírozásnak mik a feltételei.

1.2. Ha ezek a különös feltételek nem teljesülnek, be kell következnie a félreértésnek: a mű közvetlen megértésének illúziója sifre-hibán alapuló illuzorikus megértést eredményez.[3] Ilyenkor a néző, a műveket szemlélve, nem észleli, hogy

[1] PANOFSKY, E.: Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. Meaning in the Visual Arts. 33—35. old. New York, Doubleday and Co. 1955.

[2] PANOFSKY, E.: Die Perspektive als „symbolische Form". Vorträge der Bibliothek Warburg: Vorträge 1924—25. 257. és köv. old., Leipzig—Berlin.

[3] A sifre-vel kapcsolatos félreértések közül a legmakacsabb talán a „humanista" félreértés. Ennek az a jellemzője, hogy tagadja — illetve, a fenomenológusok értelmében, „semlegesíti" — mindazt, ami az „egyetemes kultúra" pantheonjába önkényesen beolvasztott különböző kultúrák specifikumát teszi, s pl. a görög vagy római embert úgy próbálja feltüntetni, mint az egyetemes „emberi természetnek" valamilyen különlegesen sikerült megvalósulását.

desifrírox = a [illegible]

kódolt — éspedig egy másik kód szerint kódolt — közleményekkel van dolga, s az eltérő tradícióhoz tartozó művekre öntudatlanul a mindennapi észlelésben, a megszokott tárgyak desifrírozására használt kódot alkalmazzák: nincs olyan észlelés, amely ne mozgósítana valamilyen öntudatlan kódot; radikálisan el kell vetni az „új szem" mítoszát, amely a naivitás és az ártatlanság különös kegyelmét hirdeti. Ha társadalmaink legkevésbé művelt nézői körében oly erős az *ábrázolás realizmusának* követelése, ennek többek között az az oka, hogy nem rendelkezvén specifikus észlelési kategóriákkal, a magas kultúra műveire is csak azt a sifre-t alkalmazhatják, amely lehetővé teszi számukra, hogy mindennapi környezetük tárgyait olybá tekintsék, mint amelyeknek értelmük van. Már az a látszólag közvetlen, minimális megértés is, amelyhez a legkevésbé képzett tekintet is eljut, amelynek révén felismerhető egy ház vagy egy fa, feltételezi a művész és a néző részleges (és nyilvánvalóan öntudatlan) egyezségét arra nézve, hogy milyen kategóriák definiálják a valóság olyatén ábrázolását, amelyet egy meghatározott történeti társadalom „realistának" minősít (lásd az 1.3.1. pontot és a jegyzetet).

1.3. A művészeti észlelés spontán elmélete az ismerősség és a közvetlen megértés élményén, vagyis ezen az önmagá[illegible] nem tudatosító különös eseten alapul.

1.3.1. A művelt emberek a magaskultúra bennszülöttjei, és ez oltja beléjük azt a fajta etnocentrizmust, amelyet osztályetnocentrizmusnak nevezhetnénk. Ez az álláspont természetesnek — vagyis egyszerre magától értetődőnek és természettől megalapozottnak — tekint egy olyan észlelési módot, amely csak egy a többi lehetséges mellett, s amelyet az érintettek általános vagy koncentrált, tudatos vagy öntudatlan, intézményesített vagy nem intézményesített neveltetésük folyamán sajátítanak el. „A szemüveges ember számára a saját szemüvege, annak ellenére, hogy »szinte kiveri a szemét«, a környező világ részeként messzebb van, mint a szemközti falra akasztott festmény. Eszköze olyan közel van, hogy viselője többnyire észre sem veszi." Heidegger elemzését metaforikusan értelmezve azt mondhatnánk, hogy az „új szemmel" való látás illúziója, ugyanúgy, mint a „szabad szemmel" való látásé, pontosan azokat jellemzi, akik a kultúra szemüvegét viselik és nem látják azt, ami lehetővé teszi számukra, hogy lássanak, aminthogy azt sem látják, hogy egyáltalán nem látnának akkor, ha megfosztanák őket attól, ami lehetővé teszi számukra, hogy lássanak.[4]

[4] Ugyanez a fajta etnocentrizmus az, amelyik meghatározza, hogy a valóságnak milyen ábrázolása tekinthető realistának. Az ábrázolás „objektivitása" nem attól függ, hogy mennyire esik egybe maguknak a dolgoknak a realitásával (hiszen maga ez a „realitás" mindig csak társadalmilag meghatározott észlelési és rendezési formák közvetítésével van adva), hanem attól, hogy az ábrázolás szintaxisát a társadalmi használatban definiáló szabályok mennyire vannak összhangban az objektív világlátás társadalmilag érvényes definíciójával; a társadalom akkor, amikor a „valóság" bizonyos fajta ábrázolásait (pl. a fényképet) realistának ismeri el, tulajdonképpen csak önmagát erősíti meg abban a tautologikus bizonyosságban, hogy a valóságnak egy olyan képe, amely összhangban van azzal, ahogyan az objektivitást képzeli, csakugyan objektív.

1.3.2. Ezzel szemben a legkevésbé műveltek a magaskultúrával szembekerülve majdnem ugyanolyan helyzetben vannak, mint az etnológus, aki egy idegen társadalomban pl. végignéz egy olyan rítust, amelynek nem ismeri a kulcsát. A legkevésbé iskolázott nézők zavara és *kulturális vaksága* objektíve a művészeti észlelésnek mint közvetett desifrírozásnak az objektív igazságára utal: minthogy a kiállított művek nyújtotta információ meghaladja a néző desifrírozási képességét, e néző úgy látja, hogy a műveknek nincs jelentésük, pontosabban struktúrájuk, szervezetük, mert nem tudja „dekódolni", azaz érthető formára hozni őket.

1.3.3. A naiv élménytől — legyen az a zavar vagy a közvetlen megértés — az értő ismeret abban különbözik, hogy tudatosítja az adekvát észlelést biztosító feltételeket. A műalkotásra vonatkozó tudomány tárgya nem más, mint az, ami lehetővé teszi magát ezt a tudományt is és a műalkotás közvetlen megértését is, vagyis a kultúrát. Következésképpen, legalábbis hallgatólagosan magába foglalja az értő ismeret és a naiv észlelés különbségének tudományát is. „A művészettörténész abban különbözik a «naiv» nézőtől, hogy tudatában van a helyzetnek".[5] Természetesen kissé nehéz volna minden igazi művészettörténészt besorolni e fogalom alá: Panofsky definíciója nyilvánvalóan túl normatív.

2.

Minden desifrírozási művelethez többé-kevésbé összetett és többé-kevésbé alaposan elsajátított kódra van szükség.

2.1. A műalkotás, mint minden kulturális tárgy, különböző szintű jelentéseket hordozhat attól függően, hogy milyen értelmezési rácsot alkalmaznak rá; az alacsonyabb szintű, vagyis a legfelszínesebb jelentések részlegesek és csonkák, tehát tévesek maradnak mindaddig, amíg az értelmező hozzá nem fér az őket magába foglaló és átalakító magasabbrendű jelentésekhez.

2.1.1. Panofsky szerint az, amivel a legnaivabb élmény legelőször találkozik, „a jelentéseknek az az elsődleges szintje, ahova egzisztenciális tapasztalatunk alapján tudunk behatolni", vagy más szavakkal, a mű „fenomenális értelme, amelyen belül megkülönböztethető a dolgok értelme és a kifejezések értelme"; ez a fajta megragadás „demonstratív fogalmakon alapul", amelyek csak a mű érzékletes tulajdonságait jelölik és ragadják meg (amikor pl. azt mondják, milyen bársonyos ez a barack, vagy milyen légies ez a csipke), vagy pedig az e tulajdonságok által a nézőben keltett emocionális élményt (amikor pl. kemény vagy vidám színekről beszélnek). Ahhoz, hogy eljussunk „a mű értelmének másodlagos rétegéhez, amely csak egy irodalmi úton megszerzett tudás segítségével desifrírozható", s amely „a jelölt értelmének régiója" elnevezést viselhetné, rendelkeznünk kell olyan, „szoros értelemben véve jellemző fogalmakkal", amelyek túlmennek az érzéki tulajdonságok puszta megjelölésén, s a mű stilisztikai jellemzőinek meg-

[5] PANOFSKY, E.: History of Art as a Humanistic Discipline. Meaning in the Visual Arts, 17[illegible] old.

ragadásával, annak valóságos „értelmezését" nyújtják. Panofsky ezen a második rétegen belül megkülönbözteti „a másodlagos vagy konvencionális tárgyat", vagyis „a képekben, történetekben, allegóriákban megnyilvánuló témákat vagy fogalmakat" (amikor pl. egy asztalt meghatározott elrendezésben körülülő csoport az Utolsó Vacsorát ábrázolja), aminek a desifrírozása az ikonográfia körébe tartozik, és „a benső értelmet vagy tartalmat", amelyet az ikonológiai értelmezés csak úgy ragadhat meg, ha az ikonográfiai jelentéseket és a kompozíciós módszereket „kulturális szimbólumokként", valamely korszak, nemzet vagy osztály kultúráinak kifejezéseiként kezeli, s igyekszik meghatározni „azokat az alapelveket, amelyek a motívumok kiválasztását és bemutatási módját, nemkülönben a képek, történetek és allegóriák kidolgozását és értelmezését vezérlik, s amelyek magának a formai kompozíciónak és a technikai eljárásoknak az értelmét is megadják".[6] Az elsődleges desifrírozási aktus merőben más értelmet fog feltárni a műben akkor, ha vele az egész élmény kimerül, mint akkor, ha a magasabb jelentésszinteket is tartalmazó egységes élménybe illeszkedik bele. Így csak az ikonológiai értelmezésből kiindulva nyerik el teljes értelmüket a formai elrendezés elemei és a technikai eljárások, s rajtuk keresztül a mű formai és kifejezésbeli tulajdonságai, s mutatkozik meg egyszersmind az ikonográfiai, illetve ikonológiai megközelítésig el nem jutó értelmezés elégtelensége. A mű adekvát megismerése révén a különböző szintek hierarchikus rendszerré állnak össze, amely az átfogó szinteket is átfogja, és ahol a jelölt jelölővé válik.

2.1.2. A megfelelő ismeretekkel nem rendelkező észlelet, amely kizárólag az elsődleges szinteket ragadja meg, csonka észlelet. Ellentétben a művészi élményre vonatkozó romantikus elképzeléssel, amely, hogy Nietzsche egyik fordulatát idézzük, „a szeplőtlen észleltetés dogmáját" hirdette, a mű „kifejezésbeli" és, ha szabad így mondani, „fiziognómiai" tulajdonságainak „megértése" alacsonyabb rendű és megcsonkított esztétikai élmény, mert nem támogatja, kontrollálja és korrigálja a stílus, a típusok és „kulturális tünetek" ismerete, és ennek következtében az általa alkalmazott sifre nem lehet sem adekvát, sem specifikus. Kétségtelen tény ugyan, hogy a belső élmény mint a műalkotásnak (a denotációval szembeállított) konnotációjára való emocionális reagálás képessége a művészi élmény egyik kulcsa. Ám Raymond Ruyer nagyon helyesen állítja szembe egymással a jelentést, amelyet „epikritikusként" definiál, és az expresszivitást, amely szerinte „protopatikus, azaz primitívebb, nyersebb, alacsonyabbrendű, a közti agyhoz kapcsolódó, míg a jelentés az agykéreghez kapcsolódik".

2.1.3. A szociológiai megfigyelés a valóságban is felfedezi azokat az észlelési formákat, amelyek az elméleti elemzés által logikai úton kapott különböző szin-

[6] Az idézetek két németül megjelent cikkből származnak: PANOFSKY, E.: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925. 129. és köv. old.; PANOFSKY, E.: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. *Logos* XXI. 103. és köv. old. Utóbbi kisebb változtatásokkal megjelent az „Iconography and Iconology" c. kötetben, 26—54. old.

teknek felelnek meg. Az emberek a kulturális javakat, a konyhától a westernen át a szeriális zenéig, a legkülönbözőbb szinteken sajátíthatják el; a skála az egyszerű, sima érzékeléstől az értő ízlelésig terjed. Az „új szem" ideológiája nem vesz tudomást arról a tényről, hogy a mű által keltett érzetnek vagy affekciónak nem ugyanaz az „értéke", ha vele kimerül az esztétikai élmény egésze, vagy ha a műalkotás adekvát élményébe illeszkedik bele. Elvonatkoztatás útján tehát az esztétikai örömnek két ellentétes és szélső formáját különböztethetjük meg, amelyek között a közbülső fokozatok skálája helyezkedik el: az *élvezetet*, amely az egyszerű *aiszthézisre* redukált esztétikai észlelést kíséri, és a *gyönyörködést*, amely az értő ízlelést jellemzi, s amelynek szükséges — de nem elégséges — feltétele az adekvát desifrírozás. Akárcsak maga a festmény, a festmény észlelése is mentális esemény legalábbis akkor, ha összhangban van a műalkotásban immanens észlelési normákkal, vagy más szavakkal, ha a néző esztétikai szándéka azonosul a mű objektív szándékával (amelyet nem szabad összekeverni a művész szándékával).

2.1.4. A leggyérebb ismeretekkel dolgozó észlelés is mindig igyekszik túljutni az érzetek és affekciók szintjén, vagyis a puszta *aiszthézisen:* megindul egy asszimilatív értelmezés, amely az ismeretlen, idegen világra a rendelkezésre álló értelmezési sémákat próbálja alkalmazni, vagyis azokat, amelyek a megszokott, ismert világ értelmes voltát biztosítják. Ez az eljárás hivatott biztosítani az integrált észlelést, az élmény egységét. Azok, akik számára a magaskultúra alkotásai idegen nyelven beszélnek, arra vannak kárhoztatva, hogy a műalkotás észlelésekor és megítélésekor külsődleges kategóriákat és értékeket vegyenek igénybe, ti. azokat, amelyek mindennapi észlelésüket szervezik és gyakorlati ítéleteiket orientálják. A különböző társadalmi osztályok esztétikája tehát, kivételektől eltekintve, tulajdonképpen csak etikájuk vagy inkább *ethoszuk* egyik dimenziója: így a kispolgárok esztétikai preferenciáiról megállapítható, hogy azokban következetesen fejeződik ki egy bizonyos aszkétikus beállítottság, amely életük más dimenzióiban is megnyilvánul.

2.2. A műalkotások mint szimbolikus javak (s nem mint gazdasági javak, mert azok is lehetnek) ebben a mivoltukban csak annak a számára léteznek, aki rendelkezik a megszerzésükhöz, vagyis a desifrírozásukhoz szükséges eszközökkel.[7]

2.2.1. Valamely ágens művészeti kompetenciájának foka azzal mérhető, hogy milyen mértékben birtokolja a műalkotás elsajátításához adott időpontban rendelkezésre álló eszközöket, vagyis azokat az értelmezési sémákat, amelyek szüksége-

[7] A műalkotások befogadását szabályozó törvények a kulturális javak terjedési törvényeinek egyik alesetét képezik. Bármilyen természetű a közlemény — vallásos prófécia, politikai beszéd, reklámfénykép, technikai tárgy stb. —, a befogadás a befogadók észlelési, gondolkodási és cselekvési kategóriáinak a függvénye. Így egy differenciált társadalomban szoros összefüggés keletkezik a kibocsátott információk természete és minősége, valamint a közönség struktúrája között. Az információ annál „olvashatóbb" és hatékonyabb, minél közvetlenebbül találkozik a befogadóknak azokkal az implicit vagy explicit elvárásaival, amelyeket elsősorban családi neveltetésüknek és társadalmi helyzetüknek (nemkülönben, legalábbis

sek a művészi tőke elsajátításához, más szavakkal, az adott időpontban adott társadalomnak felkínált műalkotások desifrírozásához.

2.2.1.1. A művészeti kompetenciát ideiglenesen a következőképpen definiálhatjuk: a művel való találkozást megelőző ismeret arra vonatkozólag, hogy egy ábrázolatokból álló univerzumnak melyek a komplementer osztályokra való lehetséges felosztásai; aki birtokában van ennek az osztályozási rendszernek, az univerzum minden egyes elemét el tudja helyezni valamilyen osztályban oly módon, hogy ezt szükségszerű módon definiálja valamilyen más osztályhoz viszonyítva. Ezt a másik osztályt ekkor azoknak a tudatosan vagy öntudatlanul figyelembe vett művészi ábrázolásoknak az összessége alkotja, amelyek nem tartoznak a szóban forgó művet magába foglaló osztályhoz. Egy korszak és egy társadalmi csoport jellegzetes stílusa nem egyéb, mint egy ilyen osztály, amelyet ugyanazon univerzum valamennyi többi — az adott osztályból kirekesztett és annak komplementerét alkotó — műveihez viszonyítva definiáltak. A *felismerés* (vagy ahogyan a művészettörténészek a logika szótárához folyamodva mondják, a *besorolás*) úgy történik, hogy a néző *szukcesszíve kiküszöböli* azokat a lehetőségeket, amelyekhez negatív módon viszonylik az adott műben ténylegesen realizálódó lehetőséget magába foglaló osztály. Látjuk, hogy a valamely műnek tulajdonítható jellemzőkkel (alkotó, iskola, korszak, stílus, téma stb.) kapcsolatos bizonytalanság különböző — osztályozási rendszerként működő — kódok igénybevételével szüntethető meg. Elképzelhető egy szorosan vett művészeti kód, amely módot adva a sajátosan stilisztikai jellemzők desifrírozására, lehetővé teszi a mű besorolását olyan osztályba, amely valamely korszak, társadalom, iskola vagy alkotó műveinek összességéből áll („ez egy Cézanne"); de közreműködhet a mindennapi élet kódja is: ez tulajdonképpen előzetes ismeret arra vonatkozólag, hogy milyen módokon osztható fel komplementer osztályokra a jelölők univerzuma és a jelöltek univerzuma, és hogy milyen korrelációk lehetségesek az egyik és a másik felosztás között, ami által lehetővé teszi, hogy a szóban forgó — jelként kezelt — ábrázolást besorolják a jelölők bizonyos osztályába, s ennek révén, a jelöltek univerzumával való korrelációk jóvoltából, megállapíthassák, hogy a megfelelő jelölt a jelölteknek ehhez vagy ahhoz az osztályához tartozik („ez egy erdő"[8]). A néző az első esetben a levelek vagy a felhők *kezelési módját* veszi alapul, vagyis a stilisztikai mutatókat, s a műveknek valamely osztályára jellemző, megvalósult lehetőséget a stilisztikai lehető-

ami a magaskultúrát illeti, iskoláztatásuknak) köszönhetnek, s amelyeket a referenciacsoport diffúz nyomása — szüntelenül figyelmeztetve tagjait a normákra — fenntart, támogat és erősít. Ebből kiindulva konstruáltuk meg a múzeumlátogatás matematikai modelljét is: a közlemény kibocsátási színvonalát megfeleltettük a befogadási színvonal mutatójaként felfogott közönségstruktúrának (lásd Bourdieu, P. — Darbel, A. — Schnapper, D.: L'amour de l'art. Les musés et leur public. 99. és köv. old. Paris, Minuit 1966).

[8] Hadd illusztráljuk egy ellesett párbeszéddel, hogy a mindennapi életben pontosan ezzel a logikával történik a közlemények továbbítása: „Sört kérek." — „Csapról vagy palackban?" — „Csapról." — „Barnát vagy világosat?" — „Világosat." — „Franciát vagy németet?" — „Franciát."

ségek teljes univerzumára vonatkoztatva helyezi el; a másik esetben a leveleket vagy a felhőket olyan mutatókként vagy jelzésekként kezeli, amelyeket az imént leírt logikával az ábrázoláson túlmutató jelentésekhez kapcsol („ez egy nyárfa"; „ez egy vihar").

2.2.1.2. A művészeti kompetenciát tehát úgy definiálhatjuk, mint azoknak a szorosan vett művészi felosztást megszabó elveknek az előzetes ismeretét, amelyek segítségével az ábrázolást — az általa képviselt *stilisztikai* mutatók osztályba sorolása révén — a művészeti univerzumot képező ábrázolási lehetőségek sorában tudjuk elhelyezni, és nem a mindennapi tárgyak (illetve helyesebben a használati tárgyak) univerzumát vagy a jelek univerzumát képező lehetőségek sorában. Ez utóbbi esetben a műalkotást egyszerűen mint valamilyen emlékeztető objektumot kezelnénk, vagyis mint olyan kommunikációs eszközt, amelynek valamilyen önmagán túlmutató jelentést kell továbbítania. A műalkotásnak szorosan vett esztétikai módon, azaz egyedül és kizárólag önmagát jelölőként történő észlelése nem azt jelenti, mint olykor hangoztatják, hogy szemlélésekor „emocionálisan és intellektuálisan egyaránt egyedül és kizárólag önmagával hozzuk vonatkozásba" — vagyis hogy átadjuk magunkat a szemlélt mű semmi másra vissza nem vezethető egyediségének —, hanem azt jelenti, hogy megkeressük a *megkülönböztető stilisztikai jegyeket*, s ezáltal a művet hozzákapcsoljuk az őt magába foglaló osztályhoz tartozó művek összességéhez és csakis azokhoz. Ezzel éles ellentétben az iskolázatlan társadalmi csoportok ízlését az jellemzi — körülbelül ezt nevezi Kant „Az ítélőerő kritikájá"-ban „barbár ízlésnek" —, hogy nem hajlandó vagy nem képes (tulajdonképpen sem nem hajlandó, sem nem képes) elválasztani azt, „ami tetszik" és „ami örömet okoz", általánosabban, a szemlélet esztétikai jellegét egyedül biztosító „érdektelenséget" és a „kellemességet" definiáló „érzéki érdeket" vagy az „észérdeket"; s így ez az ízlés minden képtől azt követeli, hogy betöltsön valamilyen funkciót, akár csupán a jel funkcióját. A műalkotásnak ez a „funkcionalista" szemlélete alapulhat az öncélú haszontalanság elutasításán, a munka kultuszán, vagy azon az igényen, hogy a mű „tanulságos" legyen (szembeállítva ezt az „érdekességgel"), továbbá azon a körülményen, hogy a szorosan vett stilisztikai osztályozási elvek hiányában egyszerűen nincs mód arra, hogy egy-egy konkrét művet elhelyezzenek az ábrázolások univerzumában.[9] Ennek következtében a legkevésbé iskolázottak minden műalkotástól elvárják, hogy félreérthetetlenül fejezzen ki valamilyen, a jelölőn túlmutató jelentést, s így, minél radikálisabban iktatja ki egy mű a narratív és ábrázoló funkciót — mint a nonfiguratív alkotások —, annál érthetetlenebb a számukra.

[9] Az amatőr fényképezés és a fényképekkel kapcsolatos ítéletek napjainkban jobban fejezik ki a „népi ízlést" vezérlő elveket, mint a magas kultúra alkotásaival (pl. festményekkel és szobrokkal) kapcsolatos vélemények, mert ez utóbbiak társadalmi legitimitása igen nagyfokú, és így a rájuk vonatkozó ítéletek megfogalmazásakor közrejátszhat az embereknek az a törekvése is, hogy igazodjanak a közfelfogáshoz. (Lásd BOURDIEU, P.: Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie. 113—134. old. Paris, Minuit 1965.)

2.2.1.3. A művészeti kompetencia foka nemcsak attól függ, hogy valaki milyen mértékben birtokolja a rendelkezésre álló osztályozási rendszert, hanem attól is, hogy ez a rendszer mennyire összetett vagy kifinomult, s így azzal mérhető, hogy a néző mennyire képes az ábrázolás univerzumában *több* egymást követő felosztást is végrehajtani, vagyis finomabb osztályokat is meghatározni. Aki csak a román és a gótikus művészetre való felosztás elvét ismeri, az minden gótikus székesegyházat ugyanabba az osztályba sorol, s így azok különbségei elmosódnak; a nagyobb szakértelem viszont megkülönbözteti a „primitív", „klasszikus" és „kései" korszak stílusjegyeit, vagy éppenséggel még e stílusokon belül is különbséget tud tenni iskolák vagy akár építészek alkotásai között. Amikor valaki felismeri egy korszak sajátos stílusjegyeit egy másik korszakhoz viszonyítva, vagy ezen az osztályon belül egy iskola vagy éppenséggel egy alkotó saját stílusjegyeit a korszak, illetve az iskola más műveihez viszonyítva, vagy akár egy alkotó egy bizonyos művének sajátosságait életművének egészéhez viszonyítva, — ez elválaszthatatlan a redundanciák felismerésétől, vagyis a valamely stílust definiáló tipikus anyagkezelési eljárások megragadásától; egy szó mint száz, a hasonlóságok megragadása feltételezi a különbözőségek implicit vagy explicit számbavételét, és megfordítva.

2.3. A művészeti kód mint azoknak az elveknek a rendszere, amelyeknek alapján komplementer osztályokra lehet felosztani a bizonyos időpontban bizonyos társadalomnak felkínált ábrázolások univerzumát, társadalmi intézmény jellegű.

2.3.1. Az észlelés instrumentumainak ez az együttese, amely adott társadalomban, adott időpontban a művészeti javak — és általánosabban a kulturális javak — elsajátítási módját képezi, történetileg kialakult és a társadalmi valóságban gyökerező rendszer. Nem függ az egyének akaratától és tudatától, az egyének viselkedésében leküzdhetetlenül, és a legtöbb esetben tudattalanul érvényesül, és meghatározza azt, hogy milyen különbségtételekre képesek és nem képesek. Minden korszak a reá jellemző intézményes osztályozási rendszer szerint szervezi meg a művészi ábrázolások összességét. Összekapcsol műveket, amelyeket más korok elválasztottak, elválaszt olyanokat, amelyeket más korok összekapcsoltak, és az egyének vajmi nehezen konstruálhatnak más különbségeket, mint amilyeneket a rendelkezésükre álló osztályozási rendszer lehetővé tesz. „Képzeljük el — írja Longhi — hogy az 1680 és 1880 közötti francia naturalisták és impresszionisták nem szignálták műveiket, s nem álltak mellettük (kikiáltókként) olyan kritikusok és publicisták, mint egy Geoffroy vagy egy Duret. Tegyük fel, hogy valamilyen hirtelen ízlésváltozás és a művészetkutatás valaminő hosszantartó hanyatlása következtében 100—150 éven át mindenki elfeledkezett róluk. Mi történne, ha egyszercsak ismét rájuk irányulna a figyelem? Könnyű előre látni, hogy az elemzés az első periódusban e néma anyagtömeget inkább szimbolikus, mintsem történeti egységekre bontaná. Az első egységet szimbolikusan Manet nevével jelölnék, s belekerülne Renoir fiatalkori termésének egy része, sőt, attól tartok, néhány Gervex-kép is, nem is beszélve Gonzalès, Morizot és a fiatal Monet egész festészetéről. Szintén szimbólumként fungálna az öreg Monet, s majdnem teljesen elnyelné

Sisley-t, jórészt Renoir-t, s ami a legrosszabb, néhány tucat Boudin-t, több Lebour-t és több Lépine-t is. S egyáltalán nincs kizárva, hogy Cézanne-nak tulajdonítanának néhány Pissarrót, sőt, s ez nem valami hízelgő kárpótlás, több Guillaumint".[10] Ennél a képzeletbeli átcsoportosításnál még meggyőzőbb az a történeti tanulmány, amelyben Berne Joffroy elemzi Caravaggio életművének egymást követő értékeléseit. Ebből ugyanis kiderül, hogy az a *nyilvános kép*, amelyet meghatározott korszak egyénei alkotnak maguknak valamilyen műről, tulajdonképpen azoknak a történetileg kialakult, tehát történetileg változó észlelési instrumentumoknak a terméke, amelyeket társadalmuk a rendelkezésükre bocsát: „Tudom, mit szoktak mondani az olyan vitákról, hogy bizonyos mű bizonyos alkotónak tulajdonítható-e vagy sem; hogy ezeknek semmi közük a művészethez, hogy ezek kicsinyes dolgok, és a művészet nagy..." De az, hogy egy művészről mit gondolunk, azoktól a művektől függ, amelyeket neki tulajdonítunk, s akár akarjuk, akár nem, ez a róla alkotott általános elképzelésünk megöli tekintetünket, valahányszor valamelyik művét nézzük.[11] Ilyenformán a műészlelés instrumentumainak története nélkülözhetetlenül egészíti ki a műtermelés instrumentumainak történetét, mert azt mondhatnánk, hogy minden mű kétszer jön létre: egyszer az alkotó teremti meg, egyszer pedig a néző (illetve helyesebben az a társadalom, amelyhez a néző tartozik).

Valamely műalkotás modális olvashatósága (adott korszak adott társadalma számára) annak a távolságnak a függvénye, amely a szóban forgó mű által objektíve megkövetelt kód és a történetileg kialakult intézményes kód között fennáll; a műalkotás olvashatósága a konkrét egyén számára annak a távolságnak a függvénye, amely a mű által megkövetelt többé-kevésbé összetett és kifinomult kód, valamint az egyéni kompetencia között fennáll (amikor is az utóbbit az határozza meg, hogy az illető egyén mennyire birtokolja a szintén többé-kevésbé összetett és kifinomult társadalmi kódot). Így, amint arra Boris de Schloezer rámutat, minden korszaknak megvannak a maga dallamsémái, amelyek jóvoltából az egyének azonnal ráismernek az e sémákkal összhangban levő hangsorok szerkezetére: „Ma némi képzettségre van szükségünk ahhoz, hogy élvezni tudjuk a gregorián dallamot, s jó néhány középkori monódia semmivel sem kevésbé zavarbaejtő, mint Alban Berg valamilyen frázisa. Ha azonban egy dallam könnyen beilleszkedik az általunk megszokott keretek közé, nem kell rekonstruálnunk, egysége adott, és a frázis egy darabban hat ránk, mintha akkord volna. Ebben az esetben, pontosan úgy, mint egy akkordnak, mint egyetlen hangzásnak, mágikus hatása lehet; ha

[10] R. Longhi, idézi Joffroy, Berne: Le dossier Caravage. 100—101. old. Paris. Minuit, 1959.

[11] Joffroy, Berne: Le dossier Caravage. 9. old. Módszeresen meg kellene vizsgálni, hogyan függ össze egymással az észlelési instrumentumoknak és a művészi termelés instrumentumainak változása, hiszen a múlt műveiről kialakuló nyilvános kép fejlődése elválaszthatatlanul kapcsolódik a művészet fejlődéséhez. Amint Lionello Venturi rámutat, Vasari Michelangelo révén fedezi fel Giottót, Belloni pedig Carrache-ból és Poussin-ből kiindulva gondolja újra végig Raffaellót.

viszont olyan dallamról van szó, amelynek szerkezete nincs összhangban a tradíció által szentesített sémákkal — lehet ez az olasz opera, Wagner vagy a népdal tradíciója —, a szintézis olykor nem minden nehézség nélkül jön létre".[12]

2.3.3. Minthogy adott időpont adott társadalmának művészi tőkéjét alkotó művek eltérő bonyolultságú és árnyaltságú kódokat igényelnek — amelyeket tehát könnyebben vagy nehezebben, gyorsabban vagy lassabban lehet elsajátítani intézményes vagy nem intézményes tanulás révén —, e műveket különböző emissziós szintek jellemzik, s így a korábbi kijelentést (lásd a 2.3.2. pontot) át is fogalmazhatjuk a következőképpen: valamely műalkotás olvashatósága a konkrét egyén számára annak a távolságnak a függvénye, amely a mű által igényelt kód belső bonyolultsági és finomsági fokával definiált *emissziós szintet*[13] elválasztja a társadalmi kód egyéni birtoklási fokával definiált *befogadási szinttől* (a társadalmi kódnak a mű által igényelt kóddal való adekvátsága is különböző fokú lehet). Minden egyénnek meghatározott és korlátozott kapacitása van arra, hogy felismerje a mű által nyújtott „információt". Ez a kapacitás attól függ, hogy mennyire ismeri a szóban forgó közleménytípus kódját mint genust (a festészetet a maga egészében, egy korszak, egy iskola vagy egy alkotó festészetét). Ha a közlemény meghaladja a felismerési lehetőségeket, illetve pontosabban, ha a mű kódja finomabb és bonyolultabb a néző kódjánál, a néző, illetve hallgató értelmetlen zagyvaságnak, hangok vagy színek mindennemű szükségszerűséget nélkülöző játékának érzi a művet, s az nem érdekli többé. Más szavakkal, ha egy számára túlságosan gazdag, vagy, információelméleti kifejezéssel, „elárasztó" *(overwhelming)* közleménnyel kerül szembe, úgy érzi, „megfullad" (lásd az 1.3.2. pontot).

2.3.4. Az előzőekből az következik, hogy ha növelni akarjuk valamely műalkotásnak (vagy a műalkotások valamely együttesének, pl. a múzeumban kiállított műveknek) az olvashatóságát és csökkenteni a távolságból eredő félreértést, vagy csökkenteni lehet az emissziós szintet, vagy megemelni a befogadási szintet. Egy mű emissziós szintjének leszállítására az egyetlen mód, ha a művel egyidőben kódját is átnyújtjuk, mégpedig olyan (verbális vagy grafikus) beszéd alakjában, amelynek kódját a befogadó (részlegesen vagy teljesen) már ismeri, vagy amely — a tökéletesen racionális pedagógiai kommunikáció modellje szerint — folyamatosan rendelkezésre bocsátja a saját desifrírozására szolgáló külön kódokat. Itt mindjárt azt is láthatjuk, hogy az emissziós szint mindennemű leszállítása gyakorlatilag azonnal emeli a befogadási szintet.

[12] SCHLOZER, B. DE: Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale. 37. old. Paris, NRF 1947.

[13] Magától értetődik, hogy az emissziós szint nem definiálható abszolút módon, hiszen ugyanaz a mű, a vele szemben alkalmazott értelmezési rácsoknak megfelelően, különböző szintű jelentéseket szállíthat (lásd a 2.1.1. pontot); ahogyan a western is kiválthat mind az egyszerű *aiszthézis* szintjén mozgó naív befogadást (lásd a 2.1.3. pontot), mind pedig a műfaj hagyományait és szabályait ismerő, értő olvasatot, ugyanúgy a festmény is különböző szintű jelentéseket hordoz, így pl. kielégítheti az anekdotikus vagy az informatív (főleg történeti) tartalommal kapcsolatos érdeklődést, vagy hathat másfelől kizárólag formai tulajdonságaival.

2.3.5. A kortárs művészet olvashatóságát koronként definiáló szabályok valójában csak az olvashatóság általános törvényének különös alkalmazásai. A kortárs mű olvashatósága mindenekelőtt attól függ, hogy az alkotók az adott korszakban, az adott társadalomban hogyan viszonylanak a megelőző korszak kódjához; nagyon durván megkülönböztethetjük a *klasszikus időszakokat*, amikor egy stílus eljut a tökély fokára, s amikor az alkotók egy készen kapott ötlettermelő eljárásrendszer lehetőségeit aknázzák ki a teljességig, esetleg a végletekig; a *szakítás időszakait*, amikor egy új ötlettermelő eljárásrendszer születik, amikor — egy kor vagy egy közeg esztétikai hagyományaival szakítva — valamilyen új formageneráló grammatika keletkezik. A társadalmi kód és a művek által igényelt kód közötti eltolódás a klasszikus időszakokban nyilvánvalóan kisebb lesz, mint a szakítás időszakaiban, főleg összehasonlíthatatlanul kisebb, mint a *folyamatos szakítás időszakaiban*, amilyenben pl. mi is élünk ma. A művészeti termelés instrumentumainak átalakulása szükségképpen mindig megelőzi a művészeti észlelés instrumentumainak átalakulását, az észlelési módok csak lassan alakulhatnak át, mert ehhez az szükséges, hogy kigyomláltassék a művészeti kompetenciának egy bizonyos típusa (hiszen ez a kompetencia úgy szilárdult meg, hogy interiorizálódott egy bizonyos társadalmi kód, s oly mélyen beivódott az emberek szokásaiba és emlékezetébe, hogy már tudattalanul működött), és egy új, elkerülhetetlenül hosszadalmas és nehéz interiorizációs folyamat révén egy új típusú kompetencia lépjen a helyébe.[14] A művészeti kompetenciákra (vagy ha úgy tetszik, *habitusokra*) jellemző inercia azzal a következménnyel jár, hogy a szakítás időszakaiban a művészeti termelés új típusú instrumentumaival létrehozott művekre az a sors vár, hogy bizonyos időn át az észlelés régi instrumentumaival észleljék őket, pontosan azokkal, amelyek ellenében létrejöttek. A művelt emberek, akik legalább annyira hozzá tartoznak a kultúrához, mint amennyire a kultúra tartozik hozzájuk, mindig hajlamosak arra, hogy koruk műveire örökölt kategóriákat alkalmazzanak, s figyelmen kívül hagyják ama művek redukálhatatlan újdonságát, amelyek az észlelésükhöz szükséges kategóriákat is magukban hordozzák (ellentétben azokkal a szó igen tág értelmében akadémikusnak nevezhető művekkel, amelyek csupán egy már addig is létező kódnak, vagy még inkább *habitusnak* a kifejezői). A kultúra engedelmes rajongóival, akik az elhunyt próféták műveinek kultuszát ápolják, valamint a kultúra papjaival, akik, mint a professzorok, szervezik ezt a kultuszt, kibékíthetetlenül állnak szemben a kultúra prófétái, vagyis azok az alkotók, akik rombolják a ritualizált áhitat rutinját, hogy előbb-utóbb maguk is új papok és új rajongók rutinszerű kultuszának tárgyává váljanak. Ha Franz Boas-nak kétségtelenül igaza van is abban, hogy „a művelt osztályoknak nevezett csoportok gondolkodását lényegileg az előző nemzedékektől átvett eszmék szabályozzák",[15] másfelől az is nyilvánvaló,

[14] Ez érvényes minden kulturális formációra, művészi formára, tudományos elméletre vagy politikai elméletre: a régi *habitusok* jóval túlélhetik a társadalmi kódok — sőt, az azokat kitermelő társadalmi feltételek — forradalmát.

[15] Boas, F.: Anthropology and Modern Life. 196. old. New York, Norton 1962.

hogy a mindennemű művészeti kompetencia hiánya sem nem szükséges, sem nem elégséges feltétele az újító jellegű művek adekvát észlelésének, s még kevésbé azok termelésének. A tekintet naivitása csak a kifinomult szem legmagasabbrendű változata lehet. Az a körülmény, hogy valakinek semmiféle kulcs nincs a birtokában, egyáltalán nem prediszponálja az illetőt arra, hogy megértse az olyan művet, amely kizárólag azt igényli, hogy elvessünk minden régi kulcsot, és magától a műtől várjuk, hogy kezünkbe adja a kulcsot önnön desifrírozásához. Mint láttuk, a magaskultúrával a legtájékozatlanabbul szembenállók pontosan erre a magatartásra hajlandók a legkevésbé (lásd a 2.2.1.2. pontot). Nemcsak a tények cáfolják azt az ideológiát, amely szerint a nonfiguratív művészet legmodernebb formái a gyermek vagy a tudatlan ember ártatlansága számára közvetlenebbül hozzáférhetők, mint ama kompetencia számára, amelyet az itt deformáló hatásúnak tekintett képzés (pl. az iskola) révén lehetett megszerezni;[16] ha igaz az, hogy a művészet legradikálisabban újító jellegű formáit eleinte csak néhány virtuóz képes megérteni (akiknek élenjáró álláspontját, legalábbis részben, minden esetben a szellemi életben és általánosabban a társadalmi struktúrán belül elfoglalt helyük magyarázza[17]), ennek az az oka, hogy a megértéshez szakítani kell tudni minden kóddal éspedig legelőször is nyilvánvalóan a mindennapi élet kódjával, és hogy ezt a képességet csak úgy lehet megszerezni, ha az ember rendszeresen foglalkozik különböző kódokat igénylő művekkel, s ha van művészettörténeti élménye, azaz tudja, hogy a történet nem más, mint a mindenkori megszilárdult kódokkal való szakítások sorozata. Röviden, az a magatartás, amely félretol minden rendelkezésre álló kódot, s átadja magát közvetlenül a műnek, mégpedig éppen annak, ami benne első pillantásra a legszokatlanabb, feltételezi a kódok kódjának maradéktalan birtoklását, vagyis azt a tudást, hogy mindig adekvát módon alkalmazzuk a valamely adott pillanatban rendelkezésre álló művek összessége által objektíve igényelt különböző társadalmi kódokat.

3.

Abból a körülményből, hogy a műalkotás csak annyiban létezik, amennyiben észlelik, azaz desifrírozzák, automatikusan következik, hogy az ezzel az észleléssel járó kielégülés — legyen az a szorosan vett esztétikai gyönyörérzet vagy valamilyen közvetettebb kielégülés, mint amilyen pl. a *megkülönböztetési effektus* (lásd a 3.3. pontot) — csak azok számára elérhető, akik hajlandók azt megszerezni maguknak azért, mert *értéket* tulajdonítanak neki. Magától értetődik, hogy csak akkor tulajdoníthatnak ennek a kielégülésnek értéket, ha rendelkeznek a megszerzéséhez szükséges eszközökkel. Következésképpen az olyan javak megszerzésének szük-

[16] Az európai múzeumlátogató közönségre vonatkozó vizsgálatból kiderült, hogy a modern műalkotásokat bemutató múzeumok emissziós szintje a legmagasabb, tehát ezeknek a közönsége a legműveltebb. (Bourdieu, P.—Darbel, A.: L'amour de l'art.)

[17] Lásd Bourdieu, P.: Champ intellectuel et projet créateur. *Les temps modernes*. 1966. november. 865—905. old.

séglete, amelyek, mint a kulturális javak, ebben a minőségükben csak azok számára léteznek, akik családi környezetüktől és az iskolától megkapták a megszerzésükhöz szükséges eszközöket, csak azokban léphet fel, akik ki tudják elégíteni, s amint fellép, mindjárt ki is tudják elégíteni.

3.1. Ebből egyrészt az következik, hogy az „elsődleges" szükségletektől eltérően a „kulturális szükséglet" mint művelt szükséglet abban a mértékben fokozódik, ahogyan kielégül, hiszen minden újabb elsajátítás az elsajátítás eszközeinek nagyobb mérvű birtoklása irányában hat (lásd a 3.2.1. pontot), s ezzel fokozza az újabb elsajátítással járó kielégülést —, másrészt pedig, a nélkülözés tudata annál gyengébb, minél nagyobb fokú a nélkülözés, mert minél kevésbé rendelkeznek az egyének a műalkotások elsajátítására szolgáló eszközökkel, annál kevésbé vannak e hiány tudatában.

3.2. A kulturális javak elsajátítására irányuló törekvés annak az általános vagy specifikus, intézményesített vagy nem intézményesített nevelésnek az eredménye, amely a művészeti kompetenciát mint az e javak elsajátítására szolgáló eszközök birtoklását kialakítja, illetve fejleszti, s amely megteremti a „kulturális" szükségletet azzal, hogy rendelkezésre bocsátja kielégítésének eszközeit.

3.2.1. Meghatározott stílusú művek ismétlődő észlelése elősegíti, hogy az egyén tudattalanul interiorizálja az e művek termelését vezérlő szabályokat. Az emberek ezeket a szabályokat ugyanolyan kevéssé tartják szem előtt a maguk elvontságában, mint a nyelvtani szabályokat, és még kevésbé fordul elő, hogy explicit módon megfogalmaznák és megfogalmazhatnák őket; így pl. elképzelhető, hogy a klasszikus zene kedvelője nem tudatosítja és nem is ismeri az általa annyira megszokott zeneművészetben uralkodó törvényeket, de auditív neveltetése olyan volt, hogy egy domináns akkord hallatán nyugtalanul várja a tonikát, amely az ő számára „természetes módon" oldja fel ezt az akkordot, és nagyon nehezen ismeri fel egy más elveken alapuló zene belső koherenciáját. Az elsajátítás instrumentumainak a kulturális művek megszokottságát biztosító tudattalan birtoklása a lassú ismerkedés révén alakul ki, a „kis észleletek" hosszú során át, abban az értelemben, ahogyan Leibniz használja ezt a kifejezést. A műértő *(connaisseur)* kompetenciája olyan művészet, amely, akárcsak a gondolkodás vagy az élet művészete, kizárólag tanácsok vagy előírások alakjában nem adható át, hanem megtanulásához olyasmire van szükség, mint a hagyományos oktatásban tanár és tanítvány hosszan tartó személyes kapcsolata, vagyis a művel (illetve az ugyanahhoz az osztályhoz tartozó művekkel) való ismétlődő kontaktus. S ugyanúgy, ahogyan a tanítvány *tudattalanul* sajátíthatja el a művészet szabályait, köztük azokat is, amelyeket még maga a tanár sem ismer explicit módon, akkor, ha fenntartás nélkül átadja magát, anélkül, hogy elemezné és szelektálná a példa gyanánt szolgáló magatartás elemeit, ugyanúgy a művészet kedvelője is, átadva magát valamiképpen a műnek, interiorizálhatja a konstrukciós elveket és szabályokat anélkül, hogy azokat valaha is tudatosítaná, és ebben a minőségükben megfogalmazná; s ebben rejlik az egész különbség a művészet teoretikusa és a műértő között, aki többnyire képtelen világosan

megfogalmazni esztétikai ítéletének alapelveit (lásd az 1.3.3. pontot). Ezen a területen, mint egyebütt is (pl. az anyanyelv grammatikájának tanításakor) az iskolai oktatás a dolog tendenciáját tekintve annak kedvez, hogy az egyének a már öntudatlanul elsajátított gondolkodási, észlelési vagy kifejezési modelleket tudatosítsák, azáltal, hogy explicit módon fogalmazza meg az alkotói grammatika elveit, pl. a harmónia és az ellenpont törvényét vagy a képi kompozíció szabályait, és azáltal, hogy rendelkezésre bocsátja azt a verbális és fogalmi anyagot, amely nélkülözhetetlen az addig merőben intuitív módon érzékelt különbségek megnevezéséhez. Amint látjuk, az akadémizmus veszélyét feltétlenül magában rejti az ésszerűsített pedagógia, mert explicit módon rögzített és tanított, inkább negatív, mint pozitív előírások, receptek és formulák doktrínaszerű együtteseként sulykolja be azt, amit a hagyományos oktatási mód közvetlenül, *uno intuitu* megragadott *habitus* alakjában adott át, elemzés útján fel nem bontható globális stílus gyanánt.

3.2.2. Annak, hogy a műalkotások elsajátítási eszközeinek legfontosabb megszerzési módja az ismétlődő észlelés révén történő ismerkedés, az az oka, hogy a műalkotás mindig olyan konkrét individualitásként jelenik meg, amelyet sohasem lehet levezetni a valamely stílust definiáló elvekből és szabályokból. A zenemű példája mutatja a legkézzelfoghatóbban, hogy a legpontosabb és legtájékozottabb diszkurzív fordítások sem pótolhatják az előadást, a semmiféle formulára vissza nem vezethető egyedi forma *hic et nunc* megvalósulását. A forma létrejöttét vezérlő elvek és szabályok tudatos vagy tudattalan birtokbavétele teszi lehetővé — az alkotó konstrukciós munkájával szimmetrikus rekonstrukció útján — a forma koherenciájának és szükségszerűségének felismerését; de ez a birtoklás éppenséggel nem valamilyen típus általánosságára redukálja az egyedi művet, hanem azt teszi lehetővé az egyén számára, hogy a forma létrejöttét vezérlő elvekhez és szabályokhoz viszonyítva appercipiálja és ítélje meg minden egyes aktualizáció, illetve helyesebben minden egyes előadás eredetiségét. Annak, hogy a műalkotás mindig az előzménynélküliség és az elkerülhetetlenség kettős érzését kelti, az a magyarázata, hogy a leginvenciózusabb, leginkább rögtönzésszerű és legeredetibb megoldásokat *post festum* mindig meg lehet érteni azoknak a gondolkodási, észlelési és cselekvési sémáknak (kompozíciós szabályoknak, elméleti problematikáknak stb.) a függvényében, amelyek a mű által megválaszolt technikai vagy esztétikai kérdéseket felvetették, miközben egyúttal valamilyen sémákra vissza nem vezethető, és ezért előre nem látható, ám egy formanyelvtan szabályainak *a posteriori* mégis megfelelő megoldás irányába terelték az alkotót. Egy korszak, egy iskola vagy egy alkotó stílusának végső igazsága nem található meg csíra alakjában valamilyen eredendő ihletben: ez az igazság önmagával összhangban és önmagára reagálva folyamatosan definiálja és újra definiálja önmagát, mint önmagát konstruáló alakuló-születő jelentés; a művek stílusának és értelmének ez az egysége a kérdések és megoldások szakadatlan cserefolyamatában áll elő. A kérdések csak egy a sémáknak meghatározott típusával dolgozó szellem számára és által léteznek, a többé kevésbé újító jellegű megoldások pedig ugyanezeknek a sémáknak az alkal-

mazása által születnek ugyan, de képesek át is alakítani az eredeti sémát. Az így létrejött egység azután, legalábbis utólag, azt a látszatot keltheti, mintha megelőzte volna a végső sikert hirdető műveket, s az időbeli sor egymást követő mozzanatait visszamenőleg egyszerű előzményekké, vázlatokká változtatja. A (korra, iskolára vagy alkotóra jellemző) stílus fejlődése nem tekinthető sem valamilyen egységes és önmagával mindig azonos lényeg autonóm kibontakozásának, sem az előre nem látható újdonság szakadatlan teremtésének, hanem olyan úttörést jelent, amely nem zárja ki sem az előre ugrásokat, sem a visszatéréseket. Ez azért van így, mert az alkotó *habitusa* mint sémarendszer folyamatosan orientálja a választásokat, amelyek szándékolatlanságuk ellenére is szisztematikusak, s anélkül, hogy kifejezetten valamilyen végcél szerint rendeződnének és szerveződnének, mégis valamilyen — csak *post festum* feltáruló — finalitás hordozói. A műveknek ez a rendszere tehát, amely a jelentéssel bíró viszonylatok együttesétől kapja egységét, önmagát alkotja meg, mégpedig az elemek kontingenciájának és értelmének önmagát szakadatlanul létrehozó, megszüntető és újra szülő egyesítése által, s e folyamat elvei annál konstansabbak, minél kevésbé tudatosak, ama folytonos átrendezés által, amely a technikatörténet véletlenei beviszi a stílus történetébe, és értelmet ad nekik, azoknak az akadályoknak és nehézségeknek a felfedezése által, amelyek mintegy éppen a megoldásukra szolgáló elvek nevében támadnak, és amelyeknek rövid távú célellenessége magasabbrendű célszerűséget rejthet.

3.2.3. Annak ellenére, hogy az iskolai oktatás (mint Franciaországban és sok más országban is) csak igen csekély teret biztosít a szorosan vett művészeti nevelésnek, tehát annak ellenére, hogy nem serkenti különösebben a tanulók kulturális praxisát, és rendelkezésre sem bocsátja a képzőművészet alkotásaira specifikusan alkalmazható fogalmakat, határozottan érvényesít két tendenciát: egyrészt igyekszik beoltani a tanulókba a művészet világában való *otthonosság* érzését — mint amely szerves része a művelt osztályhoz való tartozás érzésének —, azt az érzést, hogy az ember itt otthon van és „egymás között" van, mint az első pillantásra nem könnyen megfejthető műalkotások jogos címzettje; másrészt igyekszik beléjük nevelni (legalábbis Franciaországban és a legtöbb európai országban a középiskolai oktatás szintjén) a *művelt tájékozottságot*, mint tartós és általános érvényű magatartást, amelyhez hozzá tartozik a műalkotások értékének felismerése és e művek általános kategóriák segítségével történő elsajátításának képessége.[18] Igaz ugyan, hogy az iskolai oktatás szinte kizárólag irodalmi művekkel foglalkozik, mégis elősegíti olyan tájékozódókészség kialakulását, amely más szférákra is alkalmazható módon beoltja a tanulókba az iskola által szentesített művek csodálatát, annak a kötelességnek a tudatát, hogy csodáljanak és szeressenek bizonyos műveket, vagy

[18] Az iskolai transzmisszió mindig betölt bizonyos legitimáló funkciót, ha egyébbel nem, már azzal is, hogy szentesíti az általa csodálatra méltónak minősített műveket azáltal, hogy továbbadja őket, s így az egyik olyan tényező, amelyik kialakítja adott időpontban, adott társadalomban a kulturális javak érvényes hierarchiáját (a kulturális javak hierarchiájára és a legitimálás fokaira nézve lásd BOURDIEU, P.: Un art moyen. 134—138. old.).

még inkább művek bizonyos osztályait, oly módon, hogy ez a kötelesség fokozatosan meghatározott iskolai és társadalmi státus követelményeihez kapcsolódik; másrészt ez az oktatás kialakítja azt a szintén általánosított és más szférákra is alkalmazható képességet, hogy az egyének osztályozni tudják a műveket alkotók, műfajok, iskolák, korszakok szerint, hogy kezelni tudják az irodalomelemzés iskolai kategóriáit, és birtokolják azt a kódot, amely a különböző kódok használatát szabályozza (lásd a 2.3.5. pontot). Ez legalábbis arra prediszponálja az egyéneket, hogy elsajátítsák más szférák vonatkozásában is az ekvivalens kategóriákat és felhalmozzák azokat a tipikus tudnivalókat, amelyek, legyenek mégoly külsődlegesek és anekdotikusak, a felismerésnek legalább valamilyen elemi formáját lehetővé teszik, bármily inadekvát legyen is az.[19] A szorosan vett festészeti kompetencia első foka tehát egyszerűen egy szókészlet birtoklását jelenti, amelynek segítségével az egyének megnevezhetik és megnevezvén felismerhetik a különbségeket. Ezek részint híres festők nevei — Leonardo, Picasso, Van Gogh —, amelyek genuskategóriákként működnek, hiszen bármilyen nonfiguratív festmény, sőt tárgy előtt azt lehet mondani, „ez picassói", vagy bármilyen mű előtt, amely kisebb vagy nagyobb mértékben emlékeztet a firenzei festő modorára, így szólhatunk: „ez nem Leonardo?"; részint olyasfajta átfogó kategóriák, mint az „impresszionisták" (s ebbe Gauguin, Cézanne és Degas egyaránt beletartozik), a „hollandok", a „reneszánsz". Különösen jellemző, hogy az iskolákban gondolkodó személyek aránya világosan növekszik az iskolázottsági szint emelkedésével, s hogy általánosabban szólva, minél műveltebb nézőkkel van dolgunk, annál nagyobb számban találkozunk azokkal a kategóriákra vonatkozó ismeretekkel, amelyek nélkül nem lehetséges a különbségek észlelése és ezáltal a memorizálás (tulajdonneveké, történeti, technikai vagy esztétikai fogalmaké), úgyhogy azt mondhatnánk, hogy a legadekvátabb észlelés a legkevésbé adekváttól csak az alkalmazott kategóriák specificitásában, gazdagságában és árnyaltságában különbözik. E megállapításainkat egyáltalán nem cáfolja az a tény, hogy a múzeumlátogatók annál inkább preferálják a leghíresebb és az iskolai oktatás által leginkább szentesített festményeket, minél kevésbé iskolázottak, s hogy viszont a modern festőket, akik általában kevésbé szerepelnek a tananyagban, csak a magasabb iskolai végzettséggel rendelkező és nagyvárosban lakó múzeumlátogatók említik. Az úgynevezett „személyes" ízlésítélet lehetősége maga is az iskolai oktatás eredménye: az iskolai kényszerek lerázásának szabadságát csak azok szerzik meg, akik eléggé magukba szívták az iskolai kultúrát

[19] L. Sz. Vigotszkij kísérletileg mutatta ki, hogy az iskolai készségek szférájában hogyan érvényesülnek a megtanult készségek átvitelének általános törvényei: „...a különböző tantárgyak oktatásának jelentős mértékben közös pszichológiai alapja van... Az oktatás visszahat a magasabbrendű pszichikai funkciók fejlődésére, és ez a visszahatás messze túllépi az adott tárgy speciális tartalmának és anyagának határait... Az egyes pszichikai funkciók, amelyek főleg egyik vagy másik tantárgy oktatása során jönnek mozgásba, kölcsönös összefüggésben is kapcsolatban vannak egymással, mivel mindegyikük közös alapja a tudatosítás és elsajátítás — ami az iskoláskor legfőbb vívmánya." (VIGOTSZKIJ, L. Sz.: Gondolkodás és beszéd. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967. 270—271. old.)

ahhoz, hogy interiorizálják magát az iskolai kultúrával szembeni szuverén magatartást is; azt az iskolát, amelynek a kultúrájáról itt szó van, oly mélyen áthatják az uralkodó osztályok értékei, hogy magának az iskolás álláspontnak a mondén devalválását is vállalja. A kanonizált, sztereotipizált, és ahogyan Max Weber mondaná, „rutinjellegű" kultúra és az iskolai tálalástól megszabadított, autentikus kultúra ellentétének csak maroknyi művelt ember számára van értelme. Az ő számukra a kultúra afféle második természet, amely a született képességek minden látszatát magán viseli. Az iskolai kultúra hiánytalan birtoklása a feltétele annak, hogy ezen a kultúrán túl lehessen lépni, és el lehessen jutni a szabad, vagyis iskolai eredeteitől megszabadított kultúrához. A polgári osztály és iskolája ezt tekinti az értékek értékének (lásd a 3.3. pontot).

Ám arra, hogy a tudnivalók átadásának általános elvei az iskolai tudnivalókra is érvényesek, az a tény a legjobb bizonyíték, hogy ugyanannak az egyénnek, de még inkább bizonyos társadalmi kategóriához tartozó vagy meghatározott iskolázottsági szinttel rendelkező egyéneknek a szokásai és eljárásmódjai a dolog tendenciáját tekintve rendszert alkotnak. Vagyis a kultúra bizonyos szférájában megfigyelhető viselkedéstípus igen nagy valószínűséggel implikál homológ viselkedéstípust valamennyi többi szférában: így pl. a rendszeres múzeumlátogatás nagyjából törvényszerűen társul az ugyanilyen gyakori színházbajárással és valamivel kevésbé a hangverseny-látogatással. Ezenkívül minden jel arra mutat, hogy az ismeretek és a preferenciák nagyjából olyan konstellációkat alkotnak, amelyek mereven kötődnek az iskolázottsági szinthez. Meghatározott típusú festészeti preferenciastruktúra igen nagy valószínűséggel jár együtt ugyanilyen típusú zenei vagy irodalmi preferenciastruktúrával.[20]

3.2.4. A műalkotás sajátos helyzete és a vele összefüggő tanulás különleges logikája miatt a művekkel elméletileg (történetileg, esztétikailag stb.) foglalkozó művészetoktatás szükségképpen másodfokú oktatás;[21] az irodalom- vagy művészetoktatás (vagyis mindaz, amit a hagyományos iskola „humaniórák" néven foglalt össze), ugyanúgy, mint az anyanyelv oktatása, szükségszerűen feltételezi — anélkül, hogy bármikor ennek az előfeltételnek a függvényében szerveződnék —, hogy olyan egyénekkel legyen dolga, akik már előzőleg megszerzett szakértelemmel és

[20] Annak az ideológiának, amely szerint a különböző művészeti szférák (zene, festészet stb.) területén „nivellálódnak" az ízlésítéletek és az ismeretek, valamint annak az igen elterjedt mítosznak, amely valamiféle „csalhatatlan kulturális érzékben" hisz (amely szerint pl. egy egyén képes lehet arra, hogy mindennemű tanult képi kultúra hiányában is fényképészeti műalkotásokat produkáljon), bírálatát lásd Bourdieu, P.: Un art moyen. I. rész (ezek az elképzelések is táplálják a tehetség ideológiáját).

[21] Ez tulajdonképpen mindennemű oktatásra érvényes. Tudjuk pl., hogy a gyermek az anyanyelvvel bizonyos logikai struktúrát sajátít el, amelynek bonyolultsága a családi közegben használatos nyelv bonyolultságától függ. Ezek az eltérő struktúrák azután különböző mértékben teszik képessé az egyéneket arra, hogy desifrírozzák és kezeljék azokat a struktúrákat, amelyek a matematikai bizonyításban és a műalkotás megértésében egyaránt szerepet játszanak.

jelentős tapasztalati tőkével rendelkeznek (múzeum-, hangversenylátogatás, olvasás), amely természetesen egyenlőtlenül oszlik el a különböző társadalmi közegek között.

3.2.4.1. Olyan körülmények között, amikor az iskola nem törekszik módszeresen és rendszeresen arra, hogy a legalsó osztályoktól kezdve, az összes rendelkezésre álló eszköz mozgósításával, mindenki számára biztosítsa az iskolai oktatás keretei között a művekkel való közvetlen kapcsolatot, vagy legalábbis a tapasztalatnak valamilyen megközelítő pótlékát (reprodukciók bemutatásával, szövegek felolvasásával, múzeumlátogatások szervezésével, hanglemezhallgatással stb.), a művészoktatás csak azoknak válhat igazán a hasznára, akik családi környezetük jóvoltából a művekkel való lassú és észrevétlen megismerkedésük révén már megszerezték a kompetenciát, hiszen jelenleg az iskola nem adja meg mindenkinek explicit módon azt, amit implicite mindenkitől megkövetel. Az kétségtelen tény ugyan, hogy csak az iskola intézménye képes kifejteni azt a folyamatos és hosszantartó, módszeres és egyöntetű formáló hatást, amely, ha szabad így mondanunk, *sorozatban állíthat elő* olyan egyéneket, akik értenek a művészethez, akik rendelkeznek a kulturális javak elsajátításához szükséges észlelési, gondolkodási és kifejezési sémákkal, és akikben megvan az a javak elsajátítására irányuló általános jellegű és permanens diszpozíció, amely a kultúrát belső szükségletté teszi, de ennek a formálóerőnek a hatékonysága közvetlenül függ attól, hogy alanyai milyen mértékben rendelkeznek az adekvát befogadás előfeltételeivel: az iskola hatása annál erősebb és tartósabb, minél hosszabb időn át érvényesül (amint ezt az a tény is mutatja, hogy a kulturális érdeklődésnek az életkorral megfigyelhető csökkenése annál kisebb mérvű, minél hosszabb ideig járt valaki iskolába), minél inkább rendelkeznek az iskola hatásának kitett egyének olyan előzetes kompetenciával, amelyre a művekkel való korai és közvetlen kapcsolat révén tettek szert (s tudjuk, hogy e kapcsolat gyakorisága a társadalmi hierarchiában felfelé haladva nő,[22]) s végül minél inkább támogatja és folytatja ezt a hatást valamilyen kedvező kulturális atmoszféra.[23] Így pl. a bölcsészhallgatók éveken át homogén és homogenizáló

[22] Lásd Bourdieu, P.—Darbel, A.: L'amour de l'art. 90. old.

[23] Ha az egyén erős kulturális aktivitást mutató társadalmi csoporthoz tartozik, ez elősegíti a művelt diszpozíció fenntartását, támogatását és erősítését; mindamellett tény, hogy az egyén annál erősebben érzi a referenciacsoport részéről érkező nyomásokat, illetve késztetéseket, minél készebb — meglevő művészeti kompetenciája folytán — engedelmeskedni nekik. (A kiállításra járás és a turisztika erősebben van beágyazva a kollektív ritmusokba, mint a rendszeres múzeumlátogatás, s ezért alkalmasabb arra, hogy a kulturális érdeklődés diffúz normáit ébren tartsa azokban, akik a legmagasabb szinvonalú kultúra felé törekednek, vagyis akik a művelt osztályhoz tartoznak, illetve szeretnének tartozni. Erre az effektusra vonatkozólag lásd Bourdieu, P.—Darbel, A.: L'amour de l'art. 51. és 115—119. old.). Így pl. a főiskolai hallgatók többségénél megfigyelhető kultúrszomjnak az a magyarázata, hogy az ő esetükben különösen erős a referenciacsoportok megfelelő késztetése; ezenkívül és legfőképpen az, hogy a felsőfokú oktatás szférájába kerülni annyi, mint belépni a művelt világba, vagyis szert tenni a kultúra elsajátításának jogára vagy — ami ugyanaz — kötelességére.

hatású képzésen estek át, s emellett folyamatosan szelektálódtak aszerint, hogy milyen mértékben feleltek meg az iskolai követelményeknek. Ennek ellenére kulturális érdeklődésük és preferenciáik egyaránt világos különbségeket mutatnak aszerint, hogy műveltebb vagy kevésbé művelt közegből kerültek-e ki, s rövidebb vagy hosszabb ideje-e; annál nagyobb mértékben ismerik a színházat (ezt a látott darabok számával mértük), minél magasabb foglalkozási kategóriába tartozik apjuk vagy nagyapjuk (vagy még inkább mind a kettő); másfelől pedig, ha e két változó bármelyikének értékét (az apa vagy a nagyapa kategóriájáét) rögzítjük, a másik már egymagában is hierarchizálja a pontértékeket.[24] Azt látjuk tehát, hogy az akkulturálódási folyamat lassúsága miatt a társadalmi siker, sőt az iskolai siker szempontjából látszólag egyenlő egyéneket is messzemenően megosztják bizonyos finom különbségek, amelyek azzal függnek össze, hogy a családnak milyen régen van kapcsolata a kultúrával. A kulturális nemességnek is megvannak a maga ősiségi fokozatai.[25]

3.2.4.2. Kizárólag olyan intézmény, mint amilyen az iskola — amelynek specifikus funkciója nem más, mint módszeresen kifejleszteni vagy megteremteni a művelt ember diszpozícióit, amelyek a tartós és mennyiségileg, de éppen ezáltal minőségileg is intenzív kulturális érdeklődés bázisát alkotják —, volna képes legalábbis részben ellensúlyozni azoknak az indulási hátrányát, akik családi környezetüktől nem kapják meg a kulturális érdeklődésre való késztetést és a művekkel való mindennemű foglalkozáshoz nélkülözhetetlen kompetenciát. Ennek azonban elengedhetetlen feltétele, hogy minden rendelkezésére álló eszközzel igyekezzék áttörni a kumulatív folyamatoknak azt a circulus vitiosusát, amely mindennemű kulturális nevelő hatást fenyeget; mert nemcsak arról van szó, hogy a műalkotás befogadásának intenzitása, jellege, sőt puszta bekövetkezése attól függ, hogy a néző birtokolja-e a mű általános és specifikus kódját, azaz kompetenciájától, amelyet részben éppen az iskolai képzésnek köszönhet, hanem magáról a pedagógiai kommunikációról is, amelynek egyebek között a magaskultúra műveinek kódját kell átadnia, ezzel egyidejűleg azonban magát ennek az átadásnak a kódját is. Így azután a kommunikáció intenzitása és milyensége ebben az aspektusban is attól a kultúrától függ (mint történetileg kialakult és társadalmilag kondícionált észlelési, kifejezési és gondolkodási sémarendszertől), amelyet a befogadó a saját családi környezetének köszönhet. Ennek a kultúrának a magaskultúrától és az e kultúra iskolai átadásában felhasznált nyelvi és kulturális modellektől való távolsága kisebb vagy nagyobb lehet. Minthogy ugyanazoknak a törvényeknek van alávetve a magaskultúra művei által nyújtott közvetlen élmény és a kultúrának az az intézményesen szervezett megszerzése, amely az adekvát élmény feltétele (lásd.

[24] Lásd Bourdieu, P.—Passeron, J. C.: Les étudiants et leurs études. 96—97. old. Paris — La Haye. Mouton, 1964. (Cahiers du CSE, n. 1).

[25] A kulturális érdeklődés és a művészeti preferenciák szférája nagyjából ugyanazokat a görbéket mutatja.

a 2.3.2., a 2.3.3. és a 2.3.4. pontot), látjuk, milyen nehéz áttörni azoknak a kumulatív hatásoknak a bűvös körét, amelyek révén a kulturális tőke kulturális tőkét szül; csak annyi kell, hogy az iskola érvényesülni engedje a kulturális javak terjedésének objektív mechanizmusait, s ne törekedjék módszeresen arra, hogy magában a pedagógiai munkában és az által mindenkit részesévé tegyen annak, ami a családi örökség révén csak némelyeknek adatik meg — vagyis az iskolai közlemény adekvát befogadásához szükséges instrumentumoknak —, s máris minden különösebb erőfeszítés nélkül szentesíti és erősíti meg szankcióival a kulturális kompetenciák társadalmilag újratermelődő egyenlőtlenségét, ráadásul azt éppen e szankciók segítségével természettől való egyenlőtlenségnek, vagyis a képességek egyenlőtlenségének tünteti fel.

3.3. A karizmatikus ideológia azon alapul, hogy zárójelbe teszik a művészeti kompetencia és a nevelés közötti összefüggést, holott az nyilvánvaló abban a pillanatban, mihelyt felmutatjuk. Hiszen csak a nevelés teremtheti meg mind a kulturális javak értékességének felismerésére való készséget, mind azt a kompetenciát, amely értelmet ad ennek a diszpozíciónak azzal, hogy lehetővé teszi e javak elsajátítását. Természetesen a kiváltságos osztályok tagjai annak következtében, hogy művészeti kompetenciájuk az észrevétlen ismerkedésnek és a készségek automatikus átvételének köszönhető, hajlamosak arra, hogy a tudattalan tanulás útján átvett kulturális örökséget természeti adottságnak tekintsék. Egyszersmind azonban azokat az ellentmondásokat és kétértelműségeket, amelyek közülük a legműveltebbeknek a saját kultúrájukhoz való viszonyát jellemzik, egyszerre táplálja és engedélyezi az a paradoxon, amely a kultúra „megvalósulását" *természettéválásként* határozza meg: tekintettel arra, hogy a kultúra csak azáltal teljesül ki, hogy tagadja önmagát mint olyat, azaz mint művit és mesterségesen szerzettet, és második természetté *habitussá* kell válnia, olyasmivé, amit létezővé tettek, az ízlésítélet virtuózai látszólag oly magától értetődően részesülnek az esztétikai kegyelem érvényében, annyira mentesen a kultúra kényszereitől, s viselkedésükön annyira nem érződik annak igazi forrása, a hosszú, türelmes tanulás, hogy az azt lehetővé tevő feltételekre és társadalmi kondicionálási folyamatokra hivatkozni egyszerre tűnik evidenciának és botránynak (lásd az 1.3.1. pontot). Ennek következtében a legbeavatottabb műértők természetes védelmezői a karizmatikus ideológiának, amely szerint a műalkotás a maga mágikus hatóerejével kelti életre néhány kiválasztott személyben a rejtett lehetőségeket, s amely a műalkotás autentikus élményét mint a szív „affekcióját" vagy az intuíció, előzmény nélküli megvilágosodását állítja szembe az értelem fáradságos munkájával és hideg kommentárjaival, miközben mélyen hallgat az élmény társadalmi és kulturális feltételeiről, s ugyanakkor a születés kegyelmének tünteti fel a hosszan tartó ismerkedés vagy a módszeres tanulás és gyakorlat révén szerzett virtuozitást. Ez az ideológia azért hallgat a kultúra elsajátításának, azaz pontosabban a művészeti kompetencia megszerzésének, tehát a műalkotás specifikus elsajátításához szükséges eszközök birtokbavételének társadalmi feltételeiről, mert *érdeke* ez a hallgatás: egy

társadalmi kiváltságot lehet így legitimálni oly módon, hogy természeti adottsággá változtatják.[26]

Rámutatni arra, hogy a kultúra nem az, amik vagyunk, hanem az, amink van, vagy még inkább, az, amivé lettünk, rámutatni arra, hogy a társadalmi feltételek teszik lehetővé az esztétikai élményt és azoknak az embereknek — a művészetkedvelőknek, a „fejlett ízlésűeknek" — a létezését, akik számára ez az élmény lehetséges, rámutatni arra, hogy a műalkotás csak azok számára hozzáférhető, akik megkapták az eszközöket az elsajátítására szolgáló eszközök megszerzéséhez, s akik nem törekedhetnének a műalkotás birtoklására, ha máris nem birtokolnák azáltal, hogy rendelkeznek a birtokbavétel reális lehetőségével, vagyis a birtoklás eszközeivel, végül rámutatni arra, hogy csak keveseknek van tényleges lehetőségük arra, hogy éljenek a múzeumokban kiállított művek hasznosításának formális és liberálisan mindenki számára felkínált lehetőségével — ez annyi, mint fényt deríteni a kultúra társadalmi felhasználási módjainak rejtett hatásmechanizmusára.

Azzal, hogy zárójelbe teszik a társadalmi feltételeket, amelyek lehetővé teszik a kultúrát és a természetté vált kultúrát, a művelt természetet, amely rendelkezik a kegyelem és a tehetség minden látszatával, és mégis szerzett, következésképpen „kiérdemelt" valami, megteremtik azt a feltételt, amely lehetővé teszi a karizmatikus ideológiát. Ez az ideológia ad módot arra, hogy a kultúrának, s különösképpen a „művészet szeretetének' biztosítsák azt a középponti helyet, amelyet a polgári „szociodicében" elfoglalnak. A polgár a kultúrában mint művelt természetben és természetté vált kultúrában természetes módon leli meg azt az egyetlen elvet, amellyel legitimálhatja kiváltságát: nem hivatkozhat sem a vér jogára (amelyet osztálya történetileg elvitatott az arisztokráciától), sem a természetre, amely a „demokratikus" ideológia szerint az egyetemességet jelenti, vagyis azt a talajt, amelyen megszűnnek a különbségek, sem az aszketikus erényekre, amelyekre a polgárság első nemzedéke hivatkozhatott érdemeként, de apellálhat a kiművelt természetre és a természetté vált kultúrára, arra, amit olykor — áruló nyelvbotlással — „klasszisnak" neveznek (classe = osztály. — *A ford.*), és a „neveltetésre", a neveltetés eredményének értelmében, amely látszólag semmit sem a neveltetésnek köszönhet,[27] a *különbözőségre*, a kegyelemre, amely érdem, az érdemre, amely kegyelem — nem szerzett érdem, amely igazolja a meg nem érdemelt szerzeményt, vagyis az örökséget. Ahhoz, hogy a kultúra betölthesse ideológiai funk-

[26] Ugyanígy tekintik önérvényűnek a „szükségleteket" vagy „hajlamokat" — elszakítva őket létrejöttük társadalmi feltételeitől — azok, akik a beállítottságokra vagy a kulturális fogyasztásra vonatkozó vizsgálatok keretében ténylegesen kifejezett és megállapítható nézeteket vagy preferenciákat „kulturális szükségletként" állítják be, s mikor a társadalmat kettéosztják olyanokra, akiknek vannak „kulturális szükségleteik" és olyanokra, akiknek nincsenek, szentesítik ezt a felosztást azzal, hogy a jelenség okát nem mondják meg, illetve nem leplezik le.

[27] Egy különlegesen művelt idős úr mondotta egyszer egy beszélgetés keretében: „A neveltetés, uram, az velünk születik".

cióját, tehát hogy elve lehessen az osztályba való kooptálásnak és e toborzási mód legitimálásának, szükséges és elégséges, hogy *elfelejtsék, álcázzák, tagadják* kultúra és neveltetés egyszerre nyilvánvaló és rejtett kapcsolatát. Az emberrel együtt születő kultúra, a némelyeknek természettől megadatott kulturális képesség természetellenes gondolata elválaszthatatlan bizonyos intézmény — az iskola — funkcióinak fel nem ismerésétől. Ez az intézmény biztosítja ugyanis a kulturális örökség rentabilitását, és legitimálja továbbadását, miközben elleplezi e funkció ellátását. Az iskola olyan intézmény, amely a maga formálisan kifogásolhatatlan verdiktjeivel a kultúra előtti társadalmilag előidézett egyenlőtlenséget a siker egyenlőtlenségévé alakítja át, amelyet azután a tehetség egyenlőtlenségeként, és éppen ezért egyben az érdem egyenlőtlenségeként értelmeznek.[28] Platón az „Állam" végén azt írja, hogy az új életbe induló lelkeknek maguknak kell kiválasztaniuk „sorsukat" a legkülönbözőbb „életmodellek" közül, majd miután választottak, inniuk kell az Amélész folyó vizéből, s csak azután szállhatnak le a földre. Azt a funkciót, amelyet Platón a felejtés vizére ruház, társadalmainkban az egyetemi tanszék tölti be, amely az igazságosság szerepében tetszelegve csak egyenlő jogokkal és kötelességekkel rendelkező hallgatókat ismer, akik között kizárólag a tehetség és az érdem tesz különbséget, valójában azonban kulturális örökségük, tehát társadalmi helyzetük szerint bírálja el az egyéneket.

A polgári társadalom kiváltságos osztályai azt a princípiumot, amely megkülönbözteti őket a többi osztálytól, szimbolikusan átviszik a gazdasági szférából a kultúra szférájába. Vagy még inkább azt mondhatjuk, hogy a szorosan vett gazdasági különbségek — vagyis az anyagi javak puszta birtoklásából eredő különbségek — mellé megteremtik a szimbolikus javak, pl. a műalkotások birtoklásából, vagy ha úgy tetszik a (gazdasági) javak felhasználási módjának szimbolikus eltéréseiből eredő különbségeket is. Röviden, természeti adottsággá változtatják mindazt, ami „értéküket", vagyis, hogy a nyelvészek kifejezését használjuk, *distinkciójukat* meghatározza. A distinkció Littré lexikona szerint olyan megkülönböztető jegy, amelyet „az elegancia, a nemesség és a jómodor" választ el a közönségestől. Mindennek révén a kiváltságos osztályok a társadalmi feltételek hatására történetileg létrejött két kultúra különbsége helyébe két természet lényegi különbségét csempérzik. Az egyik a természetes módon kiművelt természet, a másik a természetes módon természetes természet.[29] Ilyenformán a kultúra és a

[28] Lásd BOURDIEU, P.: L'école conservatrice. *Revue francaise de sociologie.* VII. 1966. 325—347 old. főleg 346—347. old.

[29] Itt most nem áll módunkban részletesen kimutatni, hogy a népszerűsítés és a különbözés dialektikája a változás egyik hajtóereje a művészeti fogyasztás modelljeiben. A megkülönböztetett osztályok annak következtében, hogy megkülönböztető tulajdonuk folyamatosan elterjedt a társadalomban, kénytelenek állandóan új megkülönböztető princípiumokat keresni új szimbolikus fogyasztásokban (lásd BOURDIEU, P.: Un art moyen. 73. és köv. old.; továbbá „Condition de classe et position de classe". *Archives européennes de sociologie.* VII. 1966. 201—223. old.).

művészet szentté avatása, ez az „abszolút vagyon", a vagyon abszolútumának alávetett társadalom imádatának tárgya, létfontosságú funkciót tölt be, mert hozzájárul a társadalmi rend szentesítéséhez: ahhoz, hogy a kultúra művelői hihessenek a barbárságban, és belülről győzhessék meg barbárjaikat a saját barbárságukról, szükséges és elégséges, hogy álcázni tudják önmagukat is és azokat a társadalmi feltételeket is, amelyek két dolgot tesznek lehetővé: *a)* a kultúrát mint olyan második természetet, amelyben a társadalom az emberi kiválóságot ismeri fel, vagy a „jóízlést" mint az uralkodó osztályok esztétikumában „megvalósuló" *habitust; b)* a kultúra bizonyos konkrét definíciójának legitimált uralmát (vagy ha úgy tetszik legitimitását). S ahhoz, hogy az ideológiai kör teljesen bezáruljon, elegendő, hogy ezek a kultúremberek a társadalmuknak barbárokra és civilizáltakra való kettéosztását hirdető esszencialista képzetben igazolást leljenek arra a jogukra, hogy kiaknázzák a kultúra birtoklását és a kulturális nélkülözést előidéző feltételeket; hiszen ez minden látszat szerint „természetes" állapot, amely az erre kárhoztatott emberek természetében gyökerezik.

Ha csakugyan ez a kultúra funkciója, ha a művészet szeretete az a megkülönböztető jegy, amely, mint valamilyen láthatatlan, de áttörhetetlen választóvonal, elkülöníti azokat, akik a művészet érintése alá kerülhetnek, azoktól, akik e kegyelemben nem részesülhetnek, érthetővé válik, hogy a múzeumok, már kialakításuk és szervezetük legapróbb mozzanataival is, elárulják valódi funkciójukat, amely nem más, mint fokozni az emberek egyik részénél az odatartozás, a másik részénél pedig a kirekesztettség érzését.[30] E világi templomokban, ahol a polgári társadalom a maga legszentebb kincseit helyezi el, vagyis a múlttól — nem a saját múltjától — örökölt relikviákat, a művészetnek e szent helyein, ahova mindenekelőtt néhány kiválasztott jár, hogy táplálja virtuozitását, rajtuk kívül pedig konformisták és álszentek, hogy bemutassanak egy osztályrituálét, e régi palotákban vagy nagy történeti múltú épületekben, amelyeket a XIX. század impozáns építményekkel egészített ki, nemegyszer a világi szentélyek görög-római stílusában — e helyeken minden azt jelzi, hogy a művészet világa úgy áll szemben a mindennapi élettel, mint a szent a profánnal. A tárgyak érinthetetlensége, a látogatókra kényszerített vallásos csend, a gyér és kényelmetlen berendezés puritán aszketizmusa, mindennemű didaktika csaknem szisztematikus hiánya, a kör-

[30] Az alsóbb osztályokhoz tartozó látogatók nem ritkán explicit módon is kifejezést adnak kirekesztettségük érzésének, amelyet egyébként egész magatartásuk elárul. Így pl., ha hiányzik mindennemű olyan elem, amely megkönnyíthetné a múzeumlátogatást, ha nem jelzik nyilak a megtekintés ajánlatos irányát, ha nincsenek magyarázó táblák stb., ebben olykor kifejezetten annak a szándéknak a megnyilatkozását látják, hogy kirekesszék azokat, akik nem ismerik ki magukat. A pedagógiai és didaktikai segédeszközök igénybevétele természetesen nem pótolná valóságosan az iskolai képzés hiányát, de legalább proklamálná a nemtudás jogát, a tudás nélkül való jelenlét jogát, a tudatlan emberek jelenlétének jogát, — míg viszont a művek bemutatásának és a múzeum szervezetének jelenlegi formája minden ízében kétségbevonni látszik ezt a jogot. A versailles-i kastélyban hallottuk ezt a megjegyzést: „Ezt a kastélyt nem a népnek építették, s ebben azóta sincs változás".

nyezet és a díszlet grandiózus ünnepélyessége — oszlopcsarnokok, roppant galériák, stukatúrás mennyezetek, monumentális lépcsők kívül és belül —, minden mintha arra intene, hogy a profán világból a szentség világába való átlépés, ahogyan Durkheim mondja, „valóságos metamorfózist" követel, gyökeresen más lelkiállapotot, hogy a két világ kapcsolatba kerülése „minden esetben már önmagában is kényes művelet, amelyhez óvintézkedésekre és többé-kevésbé beavattatásra van szükség", hogy „tulajdonképpen csakis akkor lehetséges, ha maga a profán is elveszíti specifikus jellemzőit, ha bizonyos értelemben és bizonyos mértékig maga is szentté válik".[31] Míg tehát egyfelől a műalkotás, megszerzett jellegénél fogva, különös diszpozíciót, illetve prediszpozíciót igényel, másfelől azután szentté avatja azokat, akik e követelményeknek eleget tesznek, a kiválasztottakat, akik maguk válogatódtak ki azáltal, hogy képesek voltak válaszolni hívására.

A múzeum mindenkinek rendelkezésére bocsátja — a közös örökségként — az elmúlt ragyogás emlékeit, az eszközöket a hajdan nagyjainak pompázatos glorifikálásához; ez a szabadelvűség azonban csak látszólagos. Elvileg mindenkinek szabad a bejárás, valójában azonban azoknak van fenntartva, akik rendelkeznek a művek elsajátításának képességével, s így birtokukban van az a kiváltság, hogy éljenek ezzel a szabadsággal, s akiknek ez a kiváltsága így legitimálódik. Kizárólagos tulajdonosai a kulturális javak elsajátítására szolgáló eszközöknek, vagy — Max Weberrel szólván — övék a kulturális javakkal és a kulturális üdvözülés intézményes (az iskola által rögzített) jeleivel való manipulálás *monopóliuma*. A művészi élmény karizmatikus képzete — sarkköve annak a rendszernek, amely csak valódi funkcióját álcázva képes működni — éppen akkor tölti be a legtökéletesebben a maga misztifikáló funkcióját, amikor „demokratikus" nyelvezetet használ:[32] ha azt állítjuk, hogy a műalkotás bárkiben felébresztheti — kulturális

[31] DURKHEIM, E.: Les formes élémentaires de la vie religieuse. 55—56. old. P. U. F. 1960. 6e éd. Amikor a Lille-i múzeum régi kerámiát kiállító termeiben egy ízben dán vendégkiállítást szerveztek modern bútorokból és használati tárgyakból, lezajlott a látogatókban az „átalakulás", amely a következő ellentétpárokban foglalható össze (tulajdonképpen ugyanezek az ellentétek különböztetik meg a múzeumot az áruháztól); lárma—csend; érinthető—látható; gyors, rendezetlen, a megpillantás véletlenjét követő megtekintés—lassú, módszeres és valamilyen kötelező rendhez igazodó megtekintés; szabadság—kényszer; megvásárolható művek gazdasági szempontból való megítélése — „ár nélküli" művek esztétikai megítélése. Ám a kiállított tárgyakhoz kapcsolódó különbségek ellenére magának a múzeumnak az ünnepélyessége (és távolságteremtő hatása) változatlanul érvényesül, minden látszat ellenére: a dán kiállítás közönsége ugyanis (iskolázottság szempontjából) „arisztokratikusabb" struktúrájú, mint a normális múzeumlátogató közönség. E puszta tény, hogy ezeket a műveket egy szent helyen történő kiállításukkal szentté avatták, már elegendő volt ahhoz, hogy mélységesen módosítsa jelentésüket, pontosabban, hogy megemelje emissziós szintjüket: ha megszokottabb helyen, pl. egy nagy üzletben mutatnák be őket, hozzáférhetőbbek volnának (BOURDIEU, P.—DARBEL, A.: L'amour de l'art. 73—74. és 118. old.).

[32] Azért nem szabad túlságosan nagy jelentőséget tulajdonítani a szóban forgó ideológia „arisztokratikus" és „demokratikus", patrícius" és „paternalista" változatai közötti különbségeknek. E különbségek merőben formaiak.

felkészületlenségére való tekintet nélkül — az esztétikai megvilágosodás kegyelmét, ezzel jogot szerzünk arra, hogy azokat a képességeket, amelyek valójában az egyenlőtlen iskoláztatásnak köszönhetők, minden esetben a kegyelem kifürkészhetetlen véletlenének vagy a megmagyarázhatatlanul meglevő vagy hiányzó „tehetségnek" tulajdonítsuk, — vagyis a társadalmilag örökölt képességeket az egyén saját — egyszerre természetes és kiérdemelt — erényeiként kezeljük. A karizmatikus ideológia nem volna ilyen erős, ha nem ez volna az egyetlen olyan — formálisan kifogásolhatatlan — eszköz, amelynek segítségével úgy lehet igazolni az örökösöknek az örökséghez való jogát, hogy ne kerüljenek ellentmondásba a formális demokrácia eszményével, ha a mi konkrét esetünkben nem arra törekednénk, hogy a természetre vezesse vissza a burzsoáziának azt a kizárólagos jogát, hogy elsajátítsa a művészet kincseit, mégpedig *szimbolikusan*, vagyis az egyetlen legitim módon olyan társadalomban, amely azt állítja magáról, hogy „demokratikusan" mindenkinek rendelkezésre bocsátja az arisztokratikus múlt relikviáit.[33]

[33] Az iskolai oktatásban a tehetség ideológiája ugyanezt az álcázó funkciót tölti be. Olyan intézmény számára, amely, mint pl. a franciaországi irodalomoktatás, mellőzi az „ébresztő nevelést", hogy Max Weber kifejezését használjuk (az ugyanis oktató és oktatott olyan értékbeli és kulturális közösségét feltételezné, amely csak a rendszer saját örökösei vonatkozásában áll fenn), lehetővé teszi, hogy leplezze valódi funkcióját, nevezetesen, hogy szentesítse és ezzel legitimálja az örökösöknek a kulturális örökséghez való jogát.