

Tibori Tímea

Gondolatok

S. Nagy Katalin: *Mű – művészet – befogadás*. Budapest: Gondolat, 2007.

A recenzens többféle megoldást választhat, amikor olvasmányélményét megosztja másokkal. Esetemben ez a többes szerep mindvégig ott volt a tanulmány olvasásakor, hiszen S. Nagy Katalin kollégám és barátom, akitől az elmúlt évtizedekben sokat tanultam. Műve *A képzőművészet és szociológia* alcímet viseli, de tudománytör-

'60-as, '70-es években Európa-szerte nagyon jelentős eredményeket ért el, a '80-as években már alig hallatta a hangját. Nemcsak hogy új kutatások nem születtek, könyvek és összefoglalók is alig, különösen így van ez a képzőművészet szociológiájában. Nemcsak a felsőoktatásban tanulók, hanem mi magunk is régi írásokra hivatkozunk, ha a művészetszociológia valamely területére tévedünk. Nem véletlenül használom ezt a bizonytalanságot jelző kifejezést, a saját kuta-

77
K É K

téneti szempontból is fontos megállapításokat tesz. Időről-időre kilép az önmaga által konstruált keretből, amely éppen gazdagítja mondanivalóját, semmint elterelné az Olvasó figyelmét. Látszólag szigorú a mű szerkezete. A bevezetőben a képzőművészet és a szociológia kapcsolatáról mint önálló szakszociológiáról értekezik, majd a befogadás egyes fázisaival, a befogadói csoportokkal, műfajokkal, témákkal foglalkozik, és áttekinti a közvetítő intézmények körét a látogatottság, az eszközhasználat, az aktivitási formák és a fogyasztási szokások szempontjából. Láthatóan ez az építkezés egy gyakorlott oktató-kutató megközelítésmódja, amely mederben tartja a kalandozni vágyót, mégis jelentős az a hatás, amelyet éppen ezzel a rendszert teremtő szándékkal kivált. Ahogy S. Nagy Katalin már az Előszóban megfogalmazza, a magyar művészetszociológia, amely a

tásaim is a '80-as évek elejéről valók. Valóban, még mindig nem az alapkérdéssel foglalkozunk, amelyről S. Nagy Katalin tanulmányában ír. Még mindig csak részleges feleleteink vannak a művészetszociológia lényegi kérdéseire, hogy ki a művész, mi a mű, mi a művészet, és mit gondolunk a befogadóról, az élményről. Jóllehet, időről-időre megkérdőjeleződik a művészet funkciója, fontossága, értéke, minősége mind az alkotó, a megrendelő és a befogadó oldaláról, a valóságban ezek a kérdések folyamatosan ott munkálnak gondolkodásunkban, véleményalkotásunkban és magatartásunkban. Egyetértek a Szerzővel abban, hogy a legfontosabb kérdése a művészetszociológiának a társadalom és művészet kapcsolata, összefüggéseinek vizsgálata. Ahogy Bourdieu nézetei és módszerei sem adaptálódtak a művészetszociológiában, ugyanúgy a korábbi gondolkodók (Hauser

Arnold, Löwenthal, Elias stb.) is csupán részleges nyomot hagytak a kutatók felfogásában, vizsgálati eszközeikben. Ezt a hiányt igyekeznek pótolni S. Nagy Katalin, és tárgya, a képzőművészet-szociológia alkalmas is erre a kísérletre. Azt írja: „Úgy tűnik, a művészetszociológust itthon olyannak tekintik, aki a képzőművészetén kívüli társadalmi közeg ok-okozati kölcsönhatásával, a képzőművészet ún. külső történetével foglalkozik, és képtelen a műalkotás immanens, belső struktúrájához, autonóm fejlődéséhez közel fércőzni. Ez utóbbira csak az esztéta, a művészettörté-

nész, esetleg a művészetpszichológus alkalmas. Ez a felfogás elválasztja egymástól a külsőt és a belsőt, a formát és a tartalmat, az elméletet és a történetiséget. A műalkotás immanens és történeti, társadalmi, formai és ideológikus, világnézeti jelentése és értékmozzanattal bíró elemei csak az elemzésekben választhatók szét, magában a műben nem. A műközpontú művészetszociológia a művet a társadalmiság egyik megjelenési módjaként tetelezi, s egyszerre vizsgálja a mű struktúráját (formáját, nyelvét, anyagát), a művet mint ideológiai képződményt, mint kulturális kommunikációs jelenséget, továbbá az alkotónak és a befogadónak a műalkotásban benne lévő kölcsönviszonyát, mű–alkotó–befogadó társadalmi szituációját” (24.).

Elfogadva a fent idézett gondolatokat, érdemes megvizsgálnunk, mindez hogyan hat a kreativitásra mint a kultúrák eredeti forrására, valamint a

Szemle

kultúrának a gazdasággal és a társadalommal való kapcsolatára. Ez utóbbiról számos megközelítés ismeretes, melyek máig jelentősen meghatározzák felfogásunkat (Adornótól Bourdieu-n át Józsa Péterig, Csikszentmihályi Mihályig, de mondhatnánk, Vitányiig és S. Nagy Katalinig). A különféle nézőpontok, viták álláspontjai helyességének vagy helytelenségének eldöntése nem tisztem, de kutatói felfogásom ismertetése viszont kötelességem. Melyek a vezérelvek, amelyek mondandómat meghatározzák?

- Nincs befejezettség, a vita nem zárult le a kultúra és a gazdaság, illetve a kultúra és a társadalom kapcsolatának meghatározásában, és ennek következménye például az izmusok, vagy a modern és a posztmodern „harca”, amely sosem juthat nyugvópontra, mert nem a kultúráról és gazdaságról, hanem kultúrákról és gazdaságokról, társadalmakról beszélünk, és a közöttük lévő mozgások iránya és erőssége dönti el, mi dominál éppen: a kultúra, vagy a gazdaság.
- Nem vagy-vagyok érvényesülnek, hanem az és-és, az is-is, tehát egységben az alkotás és a befogadás, amely az újratemtés folyamatával válik kultúrává és gazdasággá, illetve társadalommá, amely egyszerre terepe (áru, csere, fogyasztás) és inspirálója a kultúrának. Azok a felfogások, amelyek előnyben részesítik a kultúra valamely tulajdonságát [élmény-javak (Petró, 2000), információ (Roszak, 1986), innováció (Scitovsky, 1976)] egyszerre szűkítik a kultúra hatását is, de magát a gazdaságot és a társadalmat is, mert vagy a fogyasztói, vagy az áru jellegét hangsúlyozzák.

Kultúrákutatóként a fenti kapcsolat megértésében Einstein útmutatása segített, amit előadásom mottójául is

választhatnék: „A képzelet sokkal fontosabb, mint a tudás. A tudás véges. A képzelet felöleli az egész világot.”

Hogyan érhetjük tetten mindezt a kultúrákban, illetve a különféle szociológiákban?

A látási észlelés, és képi gondolkodás dominanciája már elég régóta közismert az európai kultúrtörténetben. A 20. században ugyan sokáig háttérbe szorította a verbalitásközpontú szemlélet, az utóbbi években egyre több filozófus és pszichológus „fedez fel” újra, hogy a „gondolkodás őseredeti anyagát képzetek, nem pedig szavak alkotják”, vagyis az emberi intelligencia alaprétege vizuális (Nyíri, 2001); „képeket megérteni, képekben gondolkodni, képekkel kapcsolatban érzelmeket érezni, sőt képekben kommunikálni az emberi természet alapvetőbb rétegéhez tartozik, mint a szavakban történő gondolkodás és kommunikáció” (Nyíri, 2001).

A képek sokkal erősebben hatnak ránk, mint a szavak. Ezt az is jól bizonyítja, hogy a képeknek mindig is kiemelt jelentőségük volt az emberiség történetében a barlangrajzoktól és a Biblia Pauperorumtól kezdve a reformáció sokszorosított grafikáin át korunk képdömpingjéig. A képeket teljesen „betiltani” sohasem sikerült.

Képkorszakban élünk: képek vesznek körül bennünket mindenütt, olyan mennyiségben, mint a történelemben ezelőtt még soha. A plakátok, reprodukciók, fotók, képes újságok, televízió, mozi, képeslapok ontotta képáradat az utóbbi évtizedben tovább bővült a számítógépes grafika, digitális kamera és fényképezőgép, valamint legújabbban a mobiltelefonok segítségével létrehozható képekkel. A hétköznapi emberek maguk is képalkotókká válnak.

Nyíri Kristóf szerint a változások lényege, hogy a „mentális képalkotás képessége ismét növekvőben van”, és az emberek „kezdik magukat *otthonosan* érezni a képek körében, a képekkel való tevés-vevés olyan gazdag tapaszt-

talatára tesznek szert, amely példátlan az írott történelemben”. Emellett „korunk számítógépes alkalmazásai is változást gerjesztenek: a könnyű képalakítás lehetőségét, a képi kommunikáció egyre mindennaposabbá válását”. (Nyíri, 2000) Az ‘ikonikus forradalom’ magasabb szintű kommunikációt teremt meg az emberek között, amely talán a jövőben visszaadhatja a személyes kapcsolatok bensőségességét, a kis közösségek intimitását. Otto Neurath-ot idézve: „A szavak elválasztanak, a képek kapcsolatot teremtenek”. (Nyíri, 2001)

Vannak azonban, akik borúlátóbbak a képdömping tekintetében. Az ő véleményük szerint az egyre növekvő, egyre silányabb és agresszívabb képáradat megváltoztatja viszonyunkat a mindennapi látványhoz, és inkább negatívan.

S. Nagy Katalin például úgy véli, hogy a képek ilyen mennyisége és minősége korlátozza képzeletünket, és egyfajta passzivitásban tart; nem vagyunk képesek elmélyülten szemlélni egy-egy képet. A vizuálisan eltompult nemzedékek pedig már intellektuálisan sem olyan fogékonyak, hiszen az emberek az információk négyötödét vizuálisan észlelik és fogadják be. (S. Nagy, 1993a)

Hasonlóan vélekedik Almási Miklós is: a képkorszak embere nem tudja a képek üzeneteit magába fogadni, hiszen a világot „dresszírozott” szemmel figyeli, és „betanult látványklisékbe foglalja azt, ami előtte áll”, mert így a legkönnyebb megemészteni. Ami ezeken a kliséken kívül van, egyszerűen észrevétlen marad, hiszen a látnivalók lehetséges köréből csak az kerül be a tudatunkba, amire figyelmünk, látásérzékenységünk, szemléleti formáink vezérlik tekintetünket (Almási, 1982).

A „képzabáló szomorúsága” abból fakad, hogy kielégítetlen marad, mivel mindig újabb, „gyorsan befalható” képekre vágyik. A reklám- és klipömlesztés, a ‘kvíz-show’-k, a ‘talk-show’-k, az akciófilmek megváltoztatják a pre-

diszpozíciókat, azt, ahogy kialakítjuk vizuális elvárásainkat. A szemet az extremitás vezeti, hozzászokunk ahhoz, hogy minden pillanatban történik valami érdekes, és ezt az érdekeséget gyors képi tempó és felszínes információk egészítik ki. Ha valamilyen nem ilyen tálalásban kapunk, unatkozunk. Az önálló műfajjá vált, semmiről sem szóló, a narratív logikát teljesen felbontó klipek és spotok mellett tabuvá válnak a lassabb tempójú, komplex személyiségekkel, kimunkált részletekkel dolgozó filmek. A „vontatottság” is untat. Már nem tudunk a „képernyő mögé” látni, csak az az információ, amit éppen előttünk van, azon túl semmi sincs. Ez a „pictorial turn” – ahogy Almási nevezi – fő sajátossága, és ez az, aminek „kulturális vakság”-unkat köszönhetjük.

Almási a megváltozott prediszpozíciót tartja felelősnek azért, hogy ma már máshogy tekintünk a műalkotásokra. Mivel megváltozott a „szűrőberendezés”, a szemünk már mást keres. Egy olyan korban, amikor az írás kultúráját felváltja a képi kultúra, egyre kevésbé vagyunk érzékenyek a festmények, szobrok mélyrétegei iránt. Az „info-centrumú” képnél ugyanis nem kell, és nem is lehet elidőzni, a művészi kép azonban e nélkül nem tud hatni. Néha ugyan „trendy”-vé válik egy-egy művész, de képeik élvezetere nem vagyunk képesek, mert hiányzik belőlünk a művészileg fogékony befogadás képessége. (Almási, 1995)

A művészet és a társadalom kapcsolatát taglalva mind a kultúra szociológiája, mind a kulturális antropológia művelői azon a véleményen vannak, hogy érdemes újra és újra visszanyúlni a kreativitáshoz mint a megválaszolható kérdés forrásához. A kultúrakutatók szemlélete azonban eltér a klaszszikus társadalomtudományi megközelítéstől, mivel a kreativitást nemcsak mint tevékenységet, hanem mint be-

nyomást értelmezik, ezzel az élményt állítják középpontba. Ez lehetőséget ad arra, hogy mind a kultúrát (esetünkben a művészetet), mind a társadalmat, gazdaságot széles értelemben és a befogadó szempontjából tökéletes élménynek (Csikszentmihályi, 1991) tekintsék. Korunkat úgy is jellemezhetjük, mint az anómia és a devianciák világa, ahol az élmények töredeztettek, hiszen a társadalmi normákban diszkontinuitás keletkezik, a társadalmi lény pedig mindinkább individualizálódik, és közben egyre erőteljesebben elidegenedik. Az áramlat-élményt nemcsak az anómia nehezíti,

hanem a depriváció is. Ez történt a nyolcvanas évek végén a magyar társadalom esetében is, amikor a gazdasági és a politikai szerkezet felbomlott, a kultúra átalakult és döntően a piacgazdaság és egy sajátos szabadverseny korlátozta az alkotói és a befogadói oldalt egyaránt, de hasonló nehézséget jelent a kreativitás és a flow szempontjából a gyors gazdasági fellendülés is. Amikor egy társadalom szenved az anómiától, az „áramlat” elérése azért nehéz, mert nem egészen világos, hogy mibe érdemes az egyének fizikai energiát fektetnie. Az elidegenedés esetében pedig egyszerűen nem teheti meg azt, hogy abba fektesse lelki erőit, kreativitását, amire vágyik. Egyéni szinten az anómia a szorongásnak felel meg, az elidegenedés pedig az unalomnak. Számos kortárs magatartáskutató, neurofiziológus és addiktológus (Kopp [et al.], 1978, 1995, 2006; Czeizel, 2004;

Pikó, 2003) hasonlóképpen jelzi, hogy a stressz és a kreativitás között szoros a kapcsolat, amely az alkotásra és a kultúrateremtésre, valamint kultúrákövetítésre rányomja bélyegét. Több olyan neurofiziológiai kísérletet ismerünk, ahol valamely kulturális érték befogadása kapcsán úgynevezett kiváltott potenciál kísérletet végeztek (Hamilton [et al.], 1986), és megfigyelték, hogy azok a vizsgálati személyek, akik ritkán tapasztaltak áramlatélményt, a fényingerre felfokozottan reagáltak. Ilyenkor az agykéreg tevékenysége jelentősen kiugrik az alapérték fölé, azoknál viszont, akik gyak-

ran éltek át áramlatélményt és ezt más élethelyzetekben is képesek újra felidézni, az agykéreg tevékenysége koncentrálskor visszaesik. Azoknak az embereknek tehát, akik az átlagosnál több élethelyzetben képesek jól érezni magukat, valószínűleg megvan az a képességük, hogy ki tudják szűrni a zavaró ingereket, és csak arra koncentrálnak, ami szerintük a helyzet megértése, az adekvát reakció szempontjából lényeges. Azok az emberek viszont, akik nagy mennyiségű külső információt igényelnek ahhoz, hogy képet tudjanak alkotni tudatukban a külvilágról, könnyebben függőségbe kerülnek környezetüktől. Kevésbé tudják emiatt kontrollálni saját gondolataikat, magatartásukat, ami megnehezíti azt, hogy élményeiknek örüljenek. Csikszentmihályi szemlélete a gondolat áramlatáról egybecseng Nyíri Kristóf (2003) véleményével, aki a kultúra és a gazdaság közötti

Szemle

kapcsolatot annak tulajdonítja, hogy „az interdiszciplinaritás a tudományos kreativitás állandó forrása”. Az egyéni alkotóképesség hátterében a könnyedség, a rugalmasság és az eredetiség áll, amely az egyén intelligenciájában, alkalmazkodóképességében és gyarapodásában ölt testet, amelynek egyszerre van kulturális és gazdasági vetülete. Olyan tulajdonsága ez az embernek, amelyben ötvöződik a tehetség, a szaktudás, a szorgalom, a céltudatosság és a bátorság. Mindezek a kifejezések azonban nem csupán a kultúrát alkotókra, a kulturális termékekre és az azokat befogadókra érvényesek, hanem a gazdasági és a technológiai változásokra és újításokra is. Erre alapoz az UNESCO Egyetemes Nyilatkozata (2002), ahol a kulturális sokszínűség és kreativitás taglalásakor a kreativitást a kulturális javak és szolgáltatások egyedisége szempontjából elemzik, melynek középpontjában az értékek és az identitás áll (8. cikkely). A gondolatok és a művek szabad áramlása mint a kreativitás egyik megjelenésformája olyan összefüggéseket alkot, melyekben a lokális és a globális szintű megközelítések egyszerre érvényesülnek, és az egyéni kreativitás katalizátorként működik.

A túlnépesedés és a klasszikus polgárság eltűnése

A mára pusztán gazdaságivá vált társadalmak gyökeres átalakuláson mentek keresztül, ami az élet minden területén rugalmasságot kíván. A túlnépesedés, a lakosság elöregedése a városok eltűnéséhez, a centralizált városok táborhellyé alakulásához vezet. A munka piacának nemzetközivé válása, a migráció még inkább fokozza az említett átalakulást.

Az eltűnőfélben lévő és a kulturális fejlődésért elsősorban felelős városi

polgárságot gyorsan megjelenítő, majd eltűnő „gyorshajtású” különítmények váltják fel, melyek kiszipolyozzák a várost. Az egyének mindenhol meg kell tudniuk élni, a költség/haszon és a gondolkodás egyensúlyba kerüléséhez felszíni munkára és hatékonyságra van szüksége. Ezzel ellentétben a művészet folytonosságot követel, mert időre van szüksége. Ezen túl olyan befogadó is nélkülözhetetlen számára, aki rendelkezik ezzel az idővel. A művész életét pedig egy magányos futóhoz hasonlíthatjuk, ahol az internet bekapcsolódása végteleníti a pályát, a versenyt, akár kifulladásig.

A művészet „mérése” és a tudás korlátozottsága

A sikeres művészi konfekciótermékek mögött tehát, amelyek „történelen nagy sebességgel” követik egymást, már nem létezik megélt élet, gondolat és tapasztalattal teli élmény, hanem csak az értelem meggondolatlan eltékozlása. Az, ami mindig is bonyolult volt, mára már szinte lehetetlenné vált: nevezetesen olyan értékkritériumok és értékmérők kidolgozása, amelyek segítségével kiegyensúlyozott véleményt lehetne alkotni a művészetről és az alkotásokról – de az alkotókról is –, szuverén élettervek szövése és alakítása mellett.

De Adorno már negyven évvel ezelőtt megfogalmazta a következőt:

„Nem biztos, hogy a művészet még mindig valóban lehetséges, még emancipációjának elérése után sem nyugodott bele implicit gondolatainak elvesztésébe és el is vesztette azokat.” Vagy csak jellege változik meg, és egyszerűen csak átmeneti állapotban van? Az értelmiségnek újra át kell gondolnia azokat a helyeket és eszközöket, amelyekre a művészetnek szüksége van ahhoz, hogy megmutatkozzon, és tudnia kell, hogy hagyományos módon megnyilvánulhat-e még.

A mai trendek vizsgálatánál kiemelik a kutatók, hogy a művészeti intéz-

mények – a televíziós nézettségmérő mutatójához hasonlóan – a látogatottság jelentős mértékű nyomásának vannak kitéve, amit csak úgy lehet enyhíteni, ha kompromisszumokat kötnek. Tanulmányozni kell a statisztikákat és a költség-haszon közötti viszony mérlegét, ezek segítségével alakítva ki a művészeti értékmérőt, de nem szabad elfelejtenünk, hogy a művészet olyan ideális értéket képvisel, amit nem lehet és nem is szabad csak számokkal mérni.

A művészeti észlelés szociológiai elmélete

Bourdieu abból indult ki, hogy „valamilyen műalkotás észlelése minden esetben tudatos vagy tudattalan desifírozó műveletet feltételez” (Bourdieu, 1978: 175). Tökéletesen „közvetlen és adekvát” megértés pedig csak akkor jöhet létre, „ha az alkotó által a művében mozgósított kultúra azonos azzal a kultúrával, illetve pontosabban *művészeti kompetenciával*, amelyet a néző mozgósít a mű desifírozásakor” (Bourdieu, 1978:176). Ha a néző nincs birtokában a megfelelő jeleknek, bekövetkezik a félreértés. Nem veszi észre, hogy „kódolt – és pedig egy másik kód szerint kódolt – közleményekkel van dolga [...] és a mindennapi észlelésben megszokott tárgyak desifírozására használt kódot” alkalmazza. Bourdieu szerint ezzel magyarázható, hogy a megfelelő kompetenciával nem rendelkező befogadóban erős az *ábrázolás realizmusa* iránti igény.

A legkevésbé művelt néző csak a Panofsky által jellemzett első befogadási szintig tud eljutni, ami „megcsonkított esztétikai élmény”-t eredményez. A *kulturális vakság* tehát a „dekódolás”-hoz szükséges eszközök hiányának az eredménye.

A művészeti kompetencia pedig nem más, mint azoknak a művészeti felosztási elveknek az előzetes ismerete, amelyek segítségével a műalkotást a művészeti univerzumban el le-

het helyezni. Kifinomultságának fokát az jelzi, ha a befogadó több egymás utáni felosztást is el tud végezni ezen a rendszeren belül. A kompetenciát az egyén családi neveltetésének és társadalmi helyzetének köszönheti, és a referenciacsoport diffúz nyomása tartja fenn, támogatja és erősíti.

A művészeti kódok rendszere történelmileg és társadalmilag kialakult rendszer, amit az iskola lenne hivatott átadni a társadalom tagjainak. De „az iskolai oktatás a dolog tendenciáját tekintve annak kedvez, hogy az egyének a már öntudatlanul elsajátított gondolkodási, észlelési vagy kifejezési modelleket tudatosítsák” (Bourdieu, 1978:189), vagyis a művészeti oktatás feltételezi, hogy olyan egyénekkal van dolga, akik „már előzőleg megszerzett szakértelemmel és jelentős tapasztalati tőkével rendelkeznek..., amely természetesen egyenlőtlenül oszlik el a különböző társadalmi közegek között” (Bourdieu, 1978:195).

A polgárság a művészeti kompetencia és a nevelés közötti összefüggést zárójelbe téve próbálja legitimálni kiváltóságát.

Minket Bourdieu-nek ez az elmélete nem abból a szempontból érdekel, hogyan támasztja alá általános elméletét a társadalmi rétegek és az egyenlőtlenségek újratermelődéséről, hanem abból a szempontból, amit a befogadásról, és közvetetten az ízlésről is mond.

A vizsgálatok alapján megállapította, hogy az esztétikai befogadásra való képesség elsajátításában az oktatásnak és a családnak, a családi tradíciónak, továbbá a társadalmi-kulturális mező felől érkező hatásoknak van döntő szerepe.

A szabadidő a társadalom működőképességének feltétele (amely egyben a demokratikus létforma elidegeníthetetlen része is) az egyéni kreativitás fejlesztése és számbavétele. Csak uta-

lásszerűen emlékeztetek arra a jelentős fordulatra, amelyet a pszichológia egyes iskolaalapítói az „én”, az „ego” működésének feltárásától az alkotói mozzanat és alkotási folyamat jelentőségének felismeréséig megtettek addig a paradigmaváltásig, ahol már az egyén és a társadalom összefüggésében kellett gondolkodni, s elkerülhetlenné vált az identitás, a kreativitás és az önmegvalósítás együttes vizsgálata. Kezdetben az „én” szerepének kiteljesedését mint a szabadság megvalósulását értelmezték, így a kreativitás csupán része volt az individuum önmegvalósításának, a motivációk és a

szükségletek inspirálója, nem pedig maga az „én helyreállítása”, (Kohut, 1977) amiből már az következik, hogy az egyén hat a szűkebb és a tágabb környezetére, s annál erőteljesebben, mennél sokoldalúbb személyes alkotóképességeinek tárháza.

A hazai kreativitáskutatás egyik úttörője, Vitányi Iván (1972, 1973, 1995) is abból indul ki, hogy a mindennapi ember magatartását, tevékenységét figyelve két lényegi mozgató rugó mindig jelen van: a generativitás és a kreativitás. Mellőzve a hosszas történeti visszatekintést, e fogalmakat úgy tekintjük, mint az emberek elidegeníthetetlen sajátját (generativitás), illetve „ha bárki bármit tesz, az kreativitás és kultúra”. (Sir Roy Shaw, 1980.)

Vitányi összefoglalásában: „A kreativitás nem egyetlen tulajdonság (ami vagy van, vagy nincs), nem is csak valamilyen tulajdonságok összessége,

Szemle

hanem az egész emberi tevékenység, emberi lét egyik alapvető, lényegi és ontológiai aspektusa, minden ember elidegeníthetetlen, „nembeli” tulajdonsága. A sajátos emberi kreativitás tesz bennünket emberré. Ilyen értelemben a kreativitás fogalma egyaránt tárgya a filozófiai antropológiának, a szociológiának, a szociálpszichológiának és a pszichológiának.” (Vitányi, 2003) Ezt a felfogást ötvözzük a kritikai gondolkodással, amely segít bennünket az elemzésben, az értékelésben, a következtetések levonásában, ugyanakkor lehetőséget kínál az interpretációra és annak eldöntésére, mit fogadjunk el és mit cselekedjünk.

Ahogy a digitális társadalom megváltoztatja az egyén kontrollját és kreativitását, úgy az élményvilága is átalakul, (Dessewffy, 2002) ezzel az alkotásnak és általában a cselekvésnek új teret engedve, illetve biztosítva. Visszatekintve a kultúra szociológiájának és a kreativitás vizsgálatának tör-

ténetére, az utóbbi másfél-két évtizedben többszöröződött azoknak a vizsgálatoknak a száma, amelyek megerősítik azt az alaptételt, hogy az egyén veleszületett generatív és kreatív készségei szinte korlátlanul fejleszthetők. Ez a tulajdonságunk megjelenik a tudástartalmak befogadásában, rugalmas összerendezésében, a szorongások és feszültségek egyéni és egyedi oldási képességében, valamint az új élmények létrejöttében. A kérdés mindig az, milyen szélességben és mélységben képes az ember ezt a belső lehetőségét kihasználni. Hogyan tudja érvényesíteni azt a vágyát, hogy valami kivételesen, valami speciálisat hozzon létre, melyben megtestesíti a világról alkotott felfogását, ugyanakkor megmutatja egyedi jellemvonásait és a kapcsolódásokat, mellyekkel mint individuum a közösség felé nyit.

A befogadói típusokkal kapcsolatban lényeges a Szerzőnek az a megállapítása, hogy a művészettel szembeni társadalmi bizalmatlanság egyik forrása az, hogy az alkotás folyamatában csakúgy, mint a befogadásában domináns szerepük van az érzelmeknek. Ebből a szempontból csoportosítja a közönséget, és nagyon plasztikusan írja le az egyes típusokat, a szakértőtől a laikusokig. A képzőművészet-szociológia és a befogadás szempontjából fontos fejezetei a műnek a képérzékenységről, a természetűségről és az avantgárdról írott alfejezetek. Olvasatomban tehát S. Nagy Katalin műve több funkciójú, a képzőművészet-szociológia egyik megkerülhetetlen hazai forrásaként kezelendő, összegzi a fontosabb magyar kutatásokat és ösztönzi a kultúra- és művészet-szociológiával foglalkozókat újabb, az egyes műfajok, alkotások és befogadók kölcsönkapcsolatának vizsgálatára.

