

A popkultúra-kutatás praxeológiája

Egy hibrid teória vázlata

PÉTER H. NAGY

The Praxeology of the Pop Culture Research. An Outline of a Hybrid Theory

Keywords: pop culture research, praxeology, media theory, complexity, autopoiesis, interpenetration, canon

Az alábbiakban a kortárs, a 20. századi médiaelméletek utáni popkultúra-kutatás lehetőségeiről ejtünk szót. Mindez nem egy végigvezetett elméleti mátrix alkalmazása lesz, hanem – az esetről esetre változó tárgynak megfelelően – egymással kölcsönviszonyba kerülő, egymásra rétegződő ötletek olykor redundáns, töredékes, szabálytalannak tűnő kapcsolatrendszere. Kiindulópontunk, a *médiaelméletek utáni kutatás* összetétel, egy küszöbhelyzetre („Kezdetét veheti a nyelvi, zenei, filmes és költészeti tanulmányok módszertani integrációja” – Kittler 2014, 125. p.) és azonnal egy megkettőződésre utal: érthető időbeli paraméterként, eszerint a 20. századi médiaelméleti széttagozódás – frankfurti, torontói, birminghami iskola, Kittler munkássága a rá épülő diskurzusokkal stb. – a kutatómódszertan közvetlen előzményét alkotja. Másrészt érthető szó szerint: egy médiaelmélet körvonalazása lehetne a kijelölt cél, vagyis a popkultúra-kutatásnak új teoretikus állításokhoz kellene vezetnie. Kétségtelen azonban, hogy az esettanulmányoknak nem feltétlenül szükséges valamilyen, előzetes pozícióban lévő explicit elméletet igazolniuk; és ha a kutatás nem ad ki új (rész)elméletet, pusztán ráta-pint egy kapcsolat- vagy hangulatrendszerre, az sem tekinthető módszertani hibának, netán teoretikus kudarcnak. (Ugyanakkor ez a szituáció úgy is elgondolható, hogy totális rendszerek nem, de elmélet-hálózatok mégiscsak a rendelkezésünkre állnak az adatkezelés során.)

Az átfogó keretek előzetes szerepének a megjengása (mivel nem fizikai-természettudományos elméletéről van szó, hanem a metanarratívák, utópikus és üdvtörténetek iránti bizalmatlansággal párhuzamosan kialakuló látásmódról) ahhoz a belátáshoz vezethet, hogy *dinamikus popkultúra-fogalommal* dolgozzunk. Érdemes máris egy pillantást vetni John Storey *Cultural Theory and Popular Culture* című könyvére, mely valószínűleg az egyik leghasználhatóbb bevezetés a popkultúra tanulmányozásába. Erről tanúskodik, hogy 1997 óta a szöveg egyfelől hét kiadást ért meg, másfelől – és ez fontosabb – a koncepció látványosan bővült, kiegészült az újabb kutatási eredmények fényében. (Például a hetedik kiadás a hatodikhoz képest a popkultúra materialitásáról szóló fejezettel lett gazdagabb és aktuálisabb.) Storey munkája abból a szempontból (is) irányadó lehet, hogy a popkultúrát *kontextuális analízissel* közelíti meg, ami valóban a populáris kultúra dinamikus, policentrikus fogalmához vezet. Ebben a keretben a

popkultúra explicit vagy implicit meghatározása a folk, a tömegkultúra, a magas kultúra, a domináns kultúra és a munkásosztály kultúrája kontrasztjában bontakozik ki (nem rögzül pusztán az egyik ellentétéként vagy szinonimájaként), és ily módon a kontextus által felé áramló jelentésváltozatok függvényében is értelmezhetővé válik. (Storey 2015, 1. p.)

A tömeg-, illetve a populáris kultúra elhelyezhetősége, értékelése stb. a *modernitás alapvető kihívásának* számít. A peremműfajok önállóodása, megerősödése és differenciálódása (a magazinkultúrában, majd a könyvkiadásban is) a modernség része volt, és igen nagy ellenállásba ütközött az elitkánonok és az akadémiai értékrendek felől; egy ideje azonban más a helyzet. Ezt a folyamatot jól szemlélteti Fredric Jameson, a posztmodernről szóló könyvének mindjárt az elején. A marxizáló irodalmár Venturi *Learning from Las Vegas* című híres tanulmányára hivatkozva jegyzi meg, hogy az „[...] felhívja a figyelmünket minden [...] posztmodernizmus egyik alapvető jellemvonására: nevezetesen arra, hogy elmosódik bennük a régebbi (alapvetően érett modernista) határ a magas kultúra és az úgynevezett tömeg- vagy kommersz kultúra között, és új típusú szövegek jönnek létre, amelyeket áthatnak annak a kultúraiparnak a formái, kategóriái és tartalmi, amelyeket olyan szenvedélyesen tagadott meg a modern minden ideológusa”.¹ Majd kissé kitérve a kört, így folytatja Jameson: „A posztmodernizmusokat valójában éppen ez az egész »lealacsonyult« tájkép nyugtázta le: a bóvli és a giccs, a tévésorozatok és a *Reader's Digest*-kultúra, a reklámok és a motelek, a késő esti beszélgetős műsorok és a hollywoodi B-kategóriás filmek, az úgynevezett para-irodalom annak repülőterei ponyva kategóriáival, amilyen a horror és a romantika, a népszerű életrajzok, a krimik és a sci-fi vagy a fantasy regény – ezeket az anyagokat ma már nem csupán egyszerűen »idézik«, ahogy Joyce vagy Mahler tette volna, hanem saját lényegükbe illesztik bele.” (Jameson 2010, 24. p.)

A popkultúra jelenkori megközelítése tehát jelentősen érinti a *kánontérkép* 20. századi átrendeződését. Ugyanis a régóta forgalomban lévő kánontípusok (pl. klasszikus kánon, nemzeti kánon, jelentéskánon, akadémiai kánon, oktatási kánonok) mellett az ezekben nem szereplő alkotások a 20. század folyamán ún. alternatív kánonokba rendeződtek. Ilyen értelemben alternatív kánonnak minősülhet a sci-fi, a fantasy, a horror, az alternatív történelem, a krimi stb. kánonja, melyek nem csak az előbbieknél, de egymásnak is alternatíváit képezik, míg átfedések is jócskán akadnak köztük, sőt, tartalmazhatnak a jelentéskánonokba is bekerülő műveket. (Társadalmi és élménymotivált jelenségeként a szubkultúrák kánonjait is megemlíthetjük [pl. cyberpunk, heavy metal, hip hop stb.], melyek között nincs, vagy minimális az átfedés, de akár tetszőlegesen választhatók bárki számára, és nem zárják ki azt sem, hogy egyszerre több kánon „termékei” legyünk.) Emellett azonban a közelmúltban – az új médiumok megjelenésének következtében – szükségessé vált az ún. *aktív kánon* bevezetése, melyben elsősorban olyan jelenségek kapnak helyet, melyek egyszerre több médiumban „íródnak”, többféle platformról is megközelíthetők, azaz transzmediálisak (pl. *Star Wars*-, *Assassin's Creed*-

1 Jameson 2010, 24. p. A határok elmosódásáról szóló tézist többen bírálták, és amellet érveltek, hogy a határok megmaradnak, újratermelődnek, de átmenetek jönnek létre a regiszterek között.

Trónok harca-, Mátrix-univerzum stb.). Ennek a kánonnak nincs centruma, zajszerű, és az alternatív kánonokba sorolható jelenségek, sikerlistás művek (és kiegészítőik) tömkelegéből áll.

Az említett átfedések konstatálása azt is jelenti, hogy – már a produkció felől nézve is – rengeteg mű, tárgy, jelenség stb. áll ellen a kétosztatú kategorizációnak. Storey felsorol ezek közül néhányat (Shakespeare 19. századi felfutása a polgári tömegszínházban, Dickens regényei, a film noir és azon filmek, melyek a tömegmoziban kezdtek és az akadémiai közeg filmklubjaiban kötöttek ki stb.), majd Luciano Pavarotti népszerűségét hozza példaként, ami egyben jó példa az ún. exkluzív kód rögzíthetetlenségére is. Pavarotti felvétele, amelyen a *Nessun Dorma* szerepel, a brit slágerlisták élén landolt, az ária a populáris kultúra részévé vált, az előadójából pedig médiasztár lett. Ez a népszerűség Storey szerint megkérdőjelezi a magas és a populáris kultúra elhatárolását (Pavarotti és Puccini nem került ki az elitízlést támogató repertoárból); érdekes azonban, hogy a bulvársajtó és a hírműsorok viszont részben fenntartották a kettősséget. „A kulturális tájkép régi bizonyosságai hirtelen kétségessé váltak.” (Storey 2015, 7. p.) Az ilyen jellegű szituációk, melyek egyszerre átfedések és duplikációk, megsokszorozódnak a 20. század harmadik harmadában, s együtt emlegetendők a posztmodernség térhódításával. Ezért ez az időszak a popkultúra-kutatás kitüntetett terepévé vált, a cultural studies különféle irányzatai pedig biztosították hozzá a szükséges elméleti hátteret (Storey könyvéhez pedig a teoretikus kontextust).

Ez a módszertan felveti továbbá azt a kérdést is, hogy a különféle nyelvterületeken használatos fogalmak mennyiben különböznek, milyen társadalmi folyamatok következtében alakultak ki, illetve hogyan tagozódnak be az adott kulturális hierarchiába. Innen válik az is beláthatóvá, hogy – egyes teóriák szerint – miért indokolt bizonyos megfontolások alapján halvány különbséget tenni *populáris* kultúra és *tömegkultúra* között. Utóbbi ugyanis a „tömeg”, a „tömeges részesedés” fogalmi mentén az adattárolás- és közvetítés gépesítésének hiányában is elgondolható, (Kulcsár-Szabó 2012, 60. p.) míg az előbbi a technomediális környezet 19. és 20. századi megváltozása és a tömegkommunikációs eszközök „robbanása” – majd annak felvetése, hogy „mi az, ami eladható?”, illetve mi köze ennek a művelődés és a szórakozás metszéspontjaihoz? – nélkül aligha értelmezhető. Innen nézve a popkultúra a tömegkultúránál későbbi fejlemény lenne – eltérő fáziseltolódásokkal a zene és az irodalom területén –, de olyan, amely építkezhet az előbbiből, és ilyen értelemben egyfajta hagyománytudattal is rendelkezik (egy nulla teljesítményen nyugvó valóságshow esetében nem számít az előzmény, ellenben egy Lady Gaga-fellépés soha nem előzmény nélküli; illetve erre megint jó példa Pavarotti, és az ária felbukkanása más műfajokban, legutóbb az *Énekelj!* című animációs darabban); nem azonos a divattal, de nem is független tőle; felveti a művészet és a kultúra egymáshoz való viszonyának kérdését (sok esetben eltörölve a különbségüket).

Meg kell itt jegyeznünk, hogy a szakirodalom általában nem így használja a szóban forgó alapfogalmakat, a tömegkultúrát és a populáris kultúrát azonosként kezeli. Virginás Andrea *A kortárs tömegfilm* című egyetemi jegyzetében például Noël Carroll definíciójából indul ki, mely szerint „a tömegművészet a tömeg(tájékoztatási)-technológiák révén készített és terjesztett népszerű (populáris) művészet. A tömegművészet a tömegtársadalom művészete és a tömegtársadalom céljait hivatott szolgálni.” (Virginás

2016, 12. p.) Ez természetesen elfogadható definíció, a fent jelzett duplikáció azonban lehetővé teszi, hogy régebbi korok (pl. a nyomtatás előtti időszakok) tömegkultúrájáról is beszéljünk, és megkülönböztessük a 20. század popkultúrájától, mely egyfelől a giccs, másfelől az avantgárd és a posztmodern felé nyitott. Ebben a mintázatban tehát a popkultúra – művészeti kontextusát tekintve is – újabb fejlemény volna (a *pop* kultúrája), melynek legitimitációjában lényeges szerepet tölt be a *pop art*, mely a tömegkultúra számtalan elemével kezd játékba (a giccsel is), majd az ún. *art pop*, mely a 20. század vége felé már azt jelzi, hogy a popkultúra művészet is lehet. (Ez a paradigmaticus megfordítás döntőnek bizonyulhat például David Bowie vagy Lady Gaga tevékenységének értelmezésekor.)

Carroll közelítéséből persze az is következik, mivel a világunkat átszövő mediális-szimulációs hálózat *globális* szerkezetű, és akár a nemzethatárokat is megszüntetheti (ami máshonnan nézve nyilvánvalóan illúzió), a tömeg- vagy popkultúra is ugyanilyen, mivel rá van utalva erre a közegre. De ugyancsak nyomatékosan kell kezelnünk azt is, hogy a popkultúra nem csak és nem kizárólag globális jelenség. Legutóbb a *Populáris zene és államhatalom* című tanulmánykötet is tudatosította – nagyon helyesen – a következőt: „A popkultúra jól ismert jelensége, hogy a masszív globalizációs folyamatok mellett a nemzeti közönségek sokszor figyelemreméltó odaadással ragaszkodnak a nemzeti nyelvükön vagy nyelveiken előadott popzenéhez, szemben az angol nyelvű globális poppal.” (Hammer 2017, 291. p.) Innen nézve érdemes megfontolni, hogy a popkultúra és a populáris irodalom identitásképző elemei vagy stratégiái – a sztereotípiákon túl – milyen eszközökkel irányítják rá a figyelmet a *lokális* tényezők szerepére. Eszerint megkérdőjelezhető az a beidegződés, mely a lokálishoz az értéktelent társítja és a kisebbségi diszkurzust eredendően marginálisnak tekinti. Ahogyan a lokális sem önértéket képvisel ebben a szemléletben, hanem több olyan adottságot, amely a globális rendszert más-más oldaláról teszi – nem identikus módon – érzékelhetővé. (Ez a kettősség ugyanakkor nem tartható fenn a tudományban – nincs alternatív biológia, japán lemeztectonika és ehhez hasonlók, viszont a magyar rockzene nem azonos az angollal –, de erre itt nem térünk ki. Ahogy nem kanyarodunk el a speciális politikai körülmények között megjelenő, vagy felülről irányított tömegkultúra felé sem, bár ez utóbbi például Moritz Föllmer *A Harmadik Birodalom kultúrtörténete* c. könyve alapján tárgyalható lenne.)

Másrészt tudatosítanunk kell azt is, hogy a popkultúra különféle *mediumok* szoros kapcsolatára épül, ezért ha az egyikkel foglalkozunk, akkor a többivel is kapcsolatba kerülünk. Meglepő módon, még egy korrekt, transzmediális jelenségcsoporttal foglalkozó könyv előszavában is ez áll: „[nem osztom azok álláspontját], akik a »kultúra« vagy a »médiüm« diszciplináris határokat összemossó bűvös jelszavának engedve egyszer csak – a tényleges, filológiai alapú irodalmi stúdiumok rovására – filmmel, vizuális kultúrával, a digitális kommunikáció új műfajaival, vagy éppen a – felfogásukban már idejétmúlt fogalommal élve – művészetek működésének gazdasági tényezőivel, politikai környezetével vagy technológiai oldalával kezdenek el foglalkozni.” (Benyovszky 2016, 13–14. p.) Először is, érdemes tisztázni, hogy az irodalom azért (is) intermediális kiterjedésű, mert része valamilyen történetileg fennálló és ideiglenes technomediális környezetnek. Például a 19. században az irodalom java része optikai és akusztikus médiumot helyettesített, majd az optikai médiumok és a gramofon megjelenésével a helyeze-

te megváltozott, az írásfolyamatot pedig az írógép térhódítása rendezte át. A 20. század elején aztán az irodalom a gramofonnal és a kinematográfval, később a számítógéppel kezdett versengésbe. (Másképpen bármely konkrét irodalmi alkotás is kapcsolatban van más médiumokkal, vagy helyettesíti azokat. A médiumok és az intézmények összefonódásából álló lejegyzőrendszerek pedig nem gondolhatók el materiális tényezők nélkül.) Ez a helyettesítéssel, versengéssel jellemezhető dinamika koronként változik, de megkerülhetetlenül rajta felejt a nyomát az irodalom közvetítőtechnikáin.

Ha (be)látjuk, hogy a lingvisztikai kódokra redukált irodalmi szöveg olvasása eltekint ezektől a *médiakonfigurációktól* (de még attól is, hogy az irodalom bizonyos tekintetben önmaga médiuma), akkor érthetővé válik, hogy miért az irodalomtörténet vált a médiatörténet részévé és nem fordítva, párhuzamosan a filológia társadalmivá válásával, a metafilológia megjelenésével. (A metafilológia szerint az irodalom nem pusztán szöveg, hanem közvetítő közegek folyamatosan áthelyeződő rendszere, amely a szerint változik, hogy az adott technomediális környezet felől milyen kihívások érik.) A könyv átviteli és tároló monopóliumának a megszűnése, illetve a könyv ún. poszthermeneutikai gyakorlata egy ideje tehát a számítógépipar és a filmgyártás technomediális környezetében tanulmányozható releváns módon. Erről a regény médiatechnikai váltása és a transzmediális világépítés elterjedése egyaránt tanúskodik. Az írás rácsztatának a meghaladása ily módon egy olyan posztkulturális adatmezővel van kapcsolatban, mely a kultúra átrendeződéséről is hírt adott, eszerint a médiumok „beomlottak” a digitális tartományba. Az adatok közti kapcsolatokról viszont igen régóta tudjuk, hogy lehetővé teszik, de fel is függeszthetik az ideológiákat, illetve leleplezhetik azok esztétikai változatait. (Kittler szerint a bináris rendszer felölel mindent, amit a kultúráról tudhatunk. A digitális adatfolyam – a nullák és egyesek rendszere – ugyanis a hang, a kép és az írás előállítását egyaránt lehetővé teszi.)

Ennek fényében tehát olyan elméleti kombinatorikát lehetne/kellene működtetni, amelyben például, nagyon-nagyon leegyszerűsítve, a filmes vagy vizuális módszerek alkalmazása számtalan ponton segítheti az irodalmi kultúrtechnikák értékesebb elemzését, és fordítva, ami arra utal, hogy a médiaelméleti kompetencia bizony túllendülhet a szövegként felfogott irodalom, az esztétika és a kultúrszemiotika zárt horizontján. Szoros kapcsolatban azzal a fejleménnyel, hogy az archivált adatok, a média- és az inskripció technológiák elemzése (mely nem azonos az apparátuselemzéssel) a kittleri értelemben vett rejtvényfejtésre, az információk elkapására hasonlít inkább, mintsem valamilyen előzetes pozícióban lévő értelem megragadására korlátozódik. Ebből a nem-hermeneutikai megközelítésből talán vezethetnek utak egy olyan területre, melyet a *popkultúra-kutatás metapraxisának* nevezhetnénk. Az ehhez társítható/kapcsolható vonatkozási rendszereket egyrészt a popkultúra-kutatáson belül, a különféle studiesok metaszéspontjaiban, összekapcsolásában érdemes keresnünk; másrészt a metafilológia és a tudományelmélet, illetve a kultúratudomány szélesebb dimenzióiban is mozoghatunk. (Ráadásul a popkultúra és a tudomány találkozási pontjai számos esetben – az utóbbi felől nézve is – releváns gondolatkísérletek kiindulópontja lehet.)

Ebben a metakritikai pozícióban nem csak azt érdemes szem előtt tartani, hogy a tárgy hogyan viselkedik a kutatás során, hanem azt is, hogy a kutatómódszertan hogyan viselkedik a tárggyal való találkozás (vagy látens kommunikáció) során. Richard Shusterman pragmatista esztétikájának kifejtése közben megjegyzi egy lábjegyzetben

a következőt: „Ha valakit arra kényszerítenének, hogy definiálja a magas/populáris kultúra közötti különbséget, jobb lenne, ha nem egyszerűen a különböző tárgyakban, hanem főként a befogadás vagy használat eltérő módjaiban kifejezve tenné meg ezt. A »populáris« ellentétben áll a »magas« használattal, mivel közelebb áll a mindennapi tapasztaláshoz, kevésbé strukturálja és szabályozza a nevelés és azok a standardok, amiket a formális oktatás és az uralkodó intellektuális intézmények magukban foglalnak.” (Shusterman 2003, 314. p.) A leértékelő megkülönböztetés eszerint olyan kulturális, intellektuális találmány, amely az esetek többségében eltekint a használat különféle módjaitól, márpedig az általunk szorgalmazott módszertanban a *hatáskutatási zóna* és a *mindennapi használat* szoros kapcsolata feltételezhető. Már csak azért is, mert – Virginás és Carroll koncepcióját folytatva – „[...] egyre nehezebb, ha nem teljesen lehetetlen olyan embereket találni ma a világon, akik egyáltalán nem voltak kivéve a tömegművészeteknek”. (Virginás 2016, 12. p.)

Innen már csak egy lépés, hogy a popkultúra-kutatást olyan *praxeológiként* képzeljük el, melyben a kapcsolatrendszerek felnyitása és a komplexitás színre vitele során a módszertan nem feltétlenül rögzül, hanem sokkal inkább átíródik, az elméletet a gyakorlat, az utóbbit pedig az előbbi felől módosítva. Ebben a praxeológiában a különféle technikák és gyakorlatok tudományos és nem tudományos művelése elválaszthatatlan ugyan egymástól, de az intézményi és a hétköznapi kontextus mégsem cserélhető fel teljesen. Bár a kutatás sem nélkülözheti jelen esetben a fogyasztás és a használat jellegzetességeit, intézményen kívüli kutatásról nem igazán érdemes beszélni. (Az outsider pozícióból elhangzó beszéd is rá van utalva az intézményi közlési csatornákra.) Ugyanakkor az összekapcsolásokból adódó sokszínűség, komplexitás érzékelése – ahogy fentebb jeleztük – dinamikus szempontrendszer igényel, ezért a popkultúra-kutatásban elengedhetetlenül szükséges a folyamatos metodológiai (ön)reflexió, már csak azért is, hogy az öröklött elméleti beidegződések ne zárják el a produktív megközelítési útvonalakat.

Érdemes közbevetnünk a *hétköznapi* kontextus említése kapcsán, hogy a mindennapi életre vonatkozó mediakutatások felhasználhatók a popkultúra-kutatásban (is) – az elmúlt két évtizedben számos mérvadó könyv bizonyította ezt Trish Millertől a fent említett Storey-ig –, mivel a tömegkommunikációs lehetőségek kihasználása (és parodizálása) a popkultúra létalapjával függ össze. De nem azonos azzal, nem korlátozódik arra a feltételezett térre, melyet az előbbi befolyásol. (Pl. Lady Gaga komplexitása nem tárható fel a háztartások felől, körbejárásához a többi, ritkább és kitüntetettebb szintér bevonására is szükség van.) Tisztázva az előfeltevéseket: „A kutatókat az érdekli – olvasható a mindennapi életre irányuló magyar nyelvű mediakutatás egyik alapszövegében –, miképpen jelennek meg a mindennapi élet horizontján a különböző médiumok és médiatartalmak; hogyan, milyen kulturális, társadalmi, pszichológiai folyamatok mentén zajlik ezek befogadása, felhasználása.” (Szijártó 2016, 19. p.) A mindennapi élet szférájára koncentrááló kutatások beépülhetnek a popkultúra-kutatásba a különféle médiatartalmak csoportosításán keresztül, de azokra a jelenségekre is fogékonyak kell lennie az utóbbinak, melyek nem tekinthetők médiumoknak, és nem jutnak el a háztartásokba. (Evidensen ilyen például a show vagy a koncert, mely egyszerre pre- és posztmediális, hiszen nem archiválható „egy az egyben”, más a tévé-, a DVD-változat, és megint más az egyszerű élő közeg. A mediális rögzítés perspektivikus, és bár

megmutathat olyasmint is, ami a helyszínen nem mindenki számára érhető el, óhatatlanul részleges marad. A médiakutatást és -elméletet ezért is érdemes kiegészíteni, és reflektálttá tenni a performance studies szempontjainak bevonásával, oda-vissza per sze.)

Mielőtt próbára tennénk ezt a játékkeret, tegyünk egy apró kitérőt a *komplexitás* kérdése felé. A popkultúra leírására tett releváns kísérletek között van egy olyan is, melyet érdemes itt továbbgondolnunk. Molnár Gábor Tamás *Az ízlés mint médium* című, Umberto Eco popkultúra-konceptiójának megközelítésekor felveti a következőket: „Az itt vázolt történetet sokszor szokás a magas és tömegkultúra közötti határ elmosódásaként értelmezni, ami általában együtt jár a kultúra és művészet közötti megkülönböztetés érvénytelenítésével. Ez az elképzelés politikailag talán igen, episztemológiailag viszont éppen hogy nem »radikálisabb«, mint az *interpenetráció* föltételezése, amely akkor is tartalmazza a pólusok különbözőségét, amikor szembeállításuk voltaképeni létföltételei válnak lehetetlenné.” (Molnár 2003, 309. p. Kiemelés az eredetiben.) Az idézetben a kurzívval szedett szó felidéz egy teoretikus hátteret, mely a szociológiai rendszerek leírására jött létre, de – kiindulópontként szinte biztosan – alkalmazhatónak látszik a popkultúra-kutatás terepén is. (Az ilyen jellegű teoretikus előfeltevések tudatosítása nem egyenlő azzal, hogy az elméletet próbáljuk igazolni. Az alkalmazás során – ahogy már felvetettük – számolni kell a teoretikus keret és a fogalmak gyakorlati módosulásaival.)

Niklas Luhmann rendszerelméletében az *interpenetráció* jelensége teszi lehetővé, hogy az autopoietikus (azaz önépítő) rendszerekben megnyíljanak a környezeti kapcsolatok. Ez azt is jelenti, hogy „A kölcsönös áthatás révén lehetővé válik, hogy az információk műveleti folyamatba rendezésének funkciósjai egymástól elválasztottként álljanak fenn és ennek ellenére mégis összekapcsolódjanak; vagyis olyan rendszerek jöjjenek létre, melyek környezetükre való vonatkozásukban egyszerre zártak és nyitottak.” (Luhmann 1994, 47. p.) Interpenetrációról (azaz kölcsönös áthatásról) akkor beszélünk, ha egy rendszer komplexitása egy másik rendszer felépítéséhez rendelkezésre áll, és fordítva, de úgy, hogy azok nem olvadnak össze. A társadalom és az egyén kapcsolatában ilyen a szocializáció, melynek folyamán az előbbi komplexitása a másik pszichikumának (vagy tudatának) rendelkezésére áll, hogy felépítse saját komplexitását, de az egyén nem olvad össze a társadalommal. Ez a modell alkalmasnak látszik a Storey-féle kontextusok működésmódjának leírására is, amennyiben a popkultúra és a vele kapcsolatba kerülő rendszerek különbözősége úgy marad meg, hogy azok egymásból is építhetnek. A popkultúra innen nézve olyan komplex rendszerként fogható fel, melynek működését számos más rendszer biztosítja, akár azzal is, hogy az elhatárolódást képviseli, vagy tagadja annak összetettségét.

Ugyanakkor egy komplex rendszerben nem lehet minden kapcsolatot átlátni, pláne megijósolni. A komplexitás evidensen *fizikai* jelenségként is érthető (és számos tudományterületen is megjelenik, ahogy erről John H. Holland *Complexity* c. bevezetőjében olvashatunk), és innen nézve is vethetünk egy pillantást a populáris kultúra dinamikus természetére. Vicsek Tamás a következőképpen definiálja a komplexitást: „Az összetettség általában valamiféle hierarchiát feltételez. A rendszer attól lesz bonyolult, hogy a hierarchia egy adott szintjén lévő egységek kölcsönhatnak. A komplex rendszereket az teszi olyan érdekessé, hogy a részei közötti kölcsönhatás eredményeképpen a

részek viselkedése oly módon változik meg, hogy az egész rendszer minőségileg új, a részek tulajdonságaitól eltérő viselkedésmintát követ. Kicsit másképpen: pusztán a részek vizsgálatából nem jósolható meg az egész rendszer viselkedése, a globális tulajdonságok új törvényszerűségeket követnek.” (Vicsek 2003, 306. p.) Komplex rendszer a turbulens folyadék és légáramlat, a raj (csoportban mozgó élőlények), a számítógép-hálózat (egymással összekötött, kommunikáló gépek), a nagyobb embercsoport (pl. iskola) és az emberi társadalom.

Példaként emeljük ki a hangyabolyt. Ha egy hangyát megvizsgálunk, a bolyhoz képest nem tűnik bonyolultnak. Genetikai parancsra engedelmeskedik, megvan a többi egyed hálózatában betöltött funkciója. Ha milliós nagyságrendű közösséget vizsgálunk, tehát egy hangyatársadalmat (vagy más szóval szuperorganizmust), számos, egyedeken túlható funkcióval találkozunk. A bolyról az a benyomásunk alakul ki, hogy tudatos rendszer. Pedig nem az. Mindössze arról van szó, hogy a rendszeren belüli kapcsolatok száma meghalad valamilyen mértéket, és az ebből származó funkció többletet tudatosságként azonosítjuk. Vagy gondoljunk egy városra. Egy átlagos nagyvárosban belülről a kölcsönhatások léptéke (a mesterséges hálózatok és jelek mellett beleértve az emberek közti kapcsolatokat is) ugyanakkora, mint az emberi agyban találhatóé. (Eagleman 2017, 198–199. p.) Most tegyük félre azt a kérdést (bár nagyon izgalmas), hogy kell-e még valami a tudatossághoz az alkotórészek sokaságán kívül. Elég, ha a tudatosság látszatát és a komplexitást összekapcsoljuk, hiszen mindkettő megjelenése az elemeik és a köztük lévő kapcsolatok számán múlik (még ha nem tudjuk is pontosan ezt meghatározni). Az agy létrehozta az elmét, és ezt az evolúciós fejleményt visszük át a komplex rendszerekre is, amikor érzékeljük, hogy a rendszerszintű folyamatok túlmennek a belső funkciók összességén.

Ezzel magyarázható, hogy a biomimetikus informatikai rendszerek modelleket kínálnak a kultúra működése számára is. Ha vetünk egy futó pillantást a Lady Gaga-jelenségre, világossá válik, miről van szó. Vizsgálhatjuk akár külön-külön is G számait, dal-szövegeit, klipjeit, filmszerepeit, fellépéseit, nevét, identitását, ruháit, maszkjait, performanszait, gesztusait, testképét, nemét, parókáit, interjúit, politikáját, fikcióit, színpadát és így tovább, de ezek együttese olyan lezáratlan összképhez vezet, mely túlmutat a részek összegén. Ennek a játéktérnek az elemei, képsorai külön-külön is élvezhetőek, bármelyik ideiglenes centrumként – és *performatív identitásként* – funkcionálhat, együttesük azonban a Gaga-jelenség kaleidoszkópszerű aspektusára, tudatos működtetésére világít rá, mely éppen a stabilitásnak szegül ellen. Ráadásul azzal is szembe-sülünk, hogy G esetében a hétköznapi és a fellépések között nincs lényegi különbség, vagyis a valóságot is azokból az elemekből építi fel G, melyek a performatív tevékenységeit alkotják. Mindehhez számos, a részek kölcsönhatására vonatkozó megoldás is társul, a részek reflektálása és a folyamatos megsokszorozódás azonban – érdekes mód – nem törli el annak lehetőségét, hogy a kismillió változatban, ideiglenes centrumként ugyan, de Gagát is mindig érzékeljük. Lady Gaga komplex jelenség a popkultúrában, egy igen bonyolult kapcsolatrendszer; de a fentiek fényében inkább azt mondhatjuk, hogy olyan jelenség, mely a popkultúrából származó jegyekből építi fel saját komplexitását. A Lady Gaga-jelenség tehát jelenetek komplex rendszere (nem egymástól független jeleké), de ez nem jelenti azt, hogy a részletei ne volnának vizsgálhatók, mind-

össze azt, hogy fokozottan számolni kell a szintek közti kölcsönhatásból adódó, immanencián túli funkcióöbblettel.

Az interpenetráció persze több rendszer között is létrejöhet. A popkultúra esetében például aligha rögzíthető az a tartomány, melyre a művelési tevékenység irányul. Ha nő a komplexitás és megnyílik a kapcsolat a környezet felé, sokféle belépési pont jöhet létre, például a réteggkultúrák és a szubkultúrák felől (vö. Lady Gaga a szubkultúrák felé nyitott megabrand), ami egyben azt is jelenti, hogy a popkultúra impulzusokat kap ezektől, és bár önmagából építkezik, az újabb összekapcsolások megnyitják a lehetőséget a következő, *aktuális áthatás* előtt. Ilyen esemény volt a *Mátrix* című film, amely képessé vált a cyberpunk jegyeinek közvetítésére, s ezzel egy szubkultúra dizájnya elkezdte kondicionálni a populáris kultúra egyes szegmenseit. Ebben közrejátszhatott az is, hogy az utóbbiban történhetett valami, ami a fennálló rendszert nyitottá tette az előbbire. Ennek végigkövetése hosszú kutatást igényelne, annyi mindenestre megelőlegezhető, hogy a médiatechnológiára irányuló kérdések megszorodása kedvezett a cyberpunk látásmód előtérbe kerülésének, de nyilvánvalóan bizonyos, például a valóság szimulálhatóságára, a médium és realitás felcserélhetőségére vonatkozó elemek már nyomokban jelen voltak a rendszerben, csak nem volt közöttük erős, ennyire hatékony kapcsolat.² (Az előbbieket fényében ez egyfajta tudatosulási folyamatként is megragadható, mely egy belépési útvonal, platform előtérbe kerülésének köszönhető.)

Számolnunk kell persze azzal is, hogy a komplex rendszerekben és azok között az egymást gerjesztő kapcsolatok véletlenszerűen is generálódhatnak. Antropomorf környezetben ez a tudattalannal érintkezik. A freudista motívumelemzés és a pszichobiográfia a 20. században meghódította a művészetértelmezés és a popkultúra-kutatás terepét (utóbbit az archetípusok iránti vonzódással kötötte össze). Leonard Mlodinow *A tudattalan* című könyvének fényében (tehát az újabb neurobiológiai álláspont alapján) viszont nőhet azon értelmezések elismertsége, melyek – akár önkéntelenül is – támogatják a tudattalan újradefiniálását. Ezek közé tartozik Fredric Jameson *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája* című könyve is, amely számos ponton néz szembe a tudattalannal kialakult képpel (pl. a fotózás vagy a mélységélesség kapcsán). A popkultúra megváltozott helyzetét idejekorán érzékelő Jameson szerint a freudista örökség azért gátolja a jelenség megértését, mert a tudattalan átkódolása szándékos viselkedéssé eltünteti annak tényleges jelentőségét, míg ez a hagyomány jeleket talál ott, ahol korábban véletlenek voltak, vagyis a véletlent a tudat kiterjedéseként kezeli. Az újabb könyvek közül David Batchelor *Chromophobia* című munkáját emelnénk ki, amely a színek iránti érzékenység (legyen az vonzódás vagy az ellenkezője) mentén tárgyalja a kultúra számos fejleményét (például miért lényeges, hogy Ahab kapitány fehér színű bálnát üldöz stb.). Batchelor gondolatmenete a pop artról, a monokróm alkotásokról, vagy a színekben tobzódó megnyilvánulási formákról pedig olyan korszakos mintázatok hatáseffektusainak rétegzettségéhez is közelebb vihet, mint a David Bowie-jelenség vagy a Lady Gaga-projekt.

2 Lényegében egy ilyen jellegű szisztémára derít fényt Klapcsik Sándor egyik tanulmányában a reciprocitás funkcióját vizsgálva a *Mátrixban* és előzményeiben. Klapcsik 2008, 118–124. p.

Az ilyen jellegű áthatások és kapcsolatrendszerek feltétlenül dinamizálják a pop-kultúrákutatás gyakorlatát is, amely ily módon folytonosan *elmozgó praxeológia* lesz, amely új műveleti gyakorlatokkal szembesül, azzal, ami addig árnyékban volt. A meliorizmus, a pusztá résztvevői, archiváló, pszichobiográfiai, szociokulturális és pedagógiai kutatómódszertanok ebből a szempontból kissé elavult stratégiák, ahogy az apparátuselemzés és a kultúrszemiotika sem boldogul bizonyos hálózatok feltárásával (de bármelyik elrugaskodási pontja vagy közbülső fázisa lehet egy komplexszé váló praxeológiának). Minden elméletre tehát praxisként tekintünk (pl. Gumbrecht jelenlétevelű kultúraelmélete, mely szerint a jó tudományos tanítás a komplexitást viszi színre – nem különíthető el Gumbrecht praxisától), de anélkül, hogy abszolutizálnánk bármelyiket is, egyik sem lehet előzetesen meghatározott végpont. (Valószínűleg a hermeneutika sem lehet kivétel ez alól; az univerzálhermeneutikát egy ideje amúgy is máshogy látjuk a materialitás és a medialitás, a fizikai megjelenés és elhelyezés megkerülhetetlen tényezői felől, ahogy erről L. Varga Péter egyik tanulmányának szegmensei szólnak: „A »materiális hermeneutika« [...] egyszerre affirmálja a szöveghez kapcsolódó társadalmi gyakorlatokat [...], valamint a jel és zaj távolságán alapuló, autopoietikusnak nevezett szövegképződést” – L. Varga 2014, 33. p.) A komplexitáshoz vezető konstrukciós elvek nem fundamentális kódok (lehet ilyen rekombinációs térszervező művelet például a funkcionális káosz is), változékonyak, cserélődnek, de kimutatásuk nélkül a részletek és a kapcsolati lehetőségek eltűnnek az adott rendszer süllyesztőjében, abban a pillanatban, amikor ez a rendszer már egy másik arcát mutatja. A következő állapot befofása ezért szükségszerűen bemozdítja a felé forduló tekintetet is. De oly módon, hogy ez nem függetleníthető attól a kapcsolt mintázattól, amely a dinamikát lehetővé tette. Egyszerűbben fogalmazva, a komplexitással szembenező praxeológiai kihívások felől folyamatosan korrigálni kell(ene) az elméleteket.

Irodalom

- Batchelor, David 2000. *Chromophobia*, London, Reaktion Book.
- Benyovszky Krisztián 2016. *A Morgue utcától a Baker Streetig – és tovább*. Dunaszerdahely-Pozsony, Kalligram.
- Eagleman, David 2017. *Az agy: a te történeted*. Ford. Both Előd, Budapest, Akkord Kiadó.
- Föllmer, Moritz 2017. *A Harmadik Birodalom kultúrtörténete*. Ford. Kurdi Imre, Budapest, Corvina Kiadó.
- Gumbrecht, Hans Ulrich 2013. Kockázatot vállalni („tudományossá” válás helyett). Ford. Vásári Melinda, *Prae*, 3. sz. 4–9. p.
- Hammer Ferenc 2017. A dalok ugyanazok maradnak. In Ignác Ádám (szerk.): *Populáris zene és államhatalom*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 282–295. p.
- Holland, John H. 2014. *Complexity. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- Jameson, Fredric 2010. *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Ford. Dudik Annamária Éva. Budapest, Noran Libro.
- Kittler, Friedrich 2014. Egyetemek. Nedves, merev, puha és még merevebb. Ford. Vásári Melinda, *Prae*, 4. sz. 119–130. p.

- Klapcsik Sándor 2008. Mátrixok és párhuzamos világok – interpenetráció, szimulákrum, paródia. In H. Nagy Péter (szerk.): *Idegen (látvány)világok. Tanulmányok science fiction és cyberpunk filmekről.* Dunaszerdahely, Liliium Aurum, 113–139. p.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2012. Szórakozott tömegek. Közelítések a tömegkultúra fogalmához. *Tiszatáj*, 7. sz. 60–77. p.
- Luhmann, Niklas 1994. Szociális rendszerek. Társadalom. Ford. Karácsony András In Cs. Kiss Lajos–Karácsony András (szerk.): *A társadalom és a jog autopoietikus felépítése. Válogatás a jogi konstruktivizmus irodalmából.* Budapest, ELTE, 45–49. p.
- Mlodinow, Leonard 2014. *A tudattalan.* Ford. Both Előd, Budapest, Akkord Kiadó.
- Molnár Gábor Tamás 2003. Az ízlés mint médium. Umberto Eco a tömegkultúráról In Kulcsár Szabó Ernő–Szirák Péter (szerk.): *Történelem, kultúra, mediatitás.* Budapest, Balassi Kiadó, 308–324. p.
- Shusterman, Richard 2003. *Pragmatista esztétika. A szépség megélése és a művészet újragondolása.* Ford. Kollár József, Pozsony, Kalligram.
- Storey, John 2015. *Cultural Theory and Popular Culture.* London and New York, (Seventh Edition), Routledge.
- Szijártó Zsolt 2016. A mindennapi élet újrafogalmazása: a média- és kultúrakutatás új területei. In Bódi Jenő–Maksa Gyula–Szijártó Zsolt (szerk.): *Újratöltve: Média kutatás és mindennapi élet.* Budapest–Pécs, Gondolat Kiadó–PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, 9–25. p.
- L. Varga Péter 2014. *Az értelem rácsai. Esemény, filológia, megértés az irodalomban.* PRAE.HU, Budapest.
- Vicsek Tamás 2003. Komplexitás-elmélet. *Magyar Tudomány*, 3. sz. 305–308. p.
- Virginás Andrea 2016. *A kortárs tömegfilm (tömegkultúra, műfajok, médiumok).* Egyetemi jegyzet. Kolozsvár, Ábel Kiadó.

PÉTER H. NAGY

THE PRAXEOLOGY OF THE POP CULTURE RESEARCH. AN OUTLINE OF A HYBRID THEORY

This study is devoted to the possibilities of the pop culture research after the media theories of the 20th century. It proposes a praxeology working with a dynamic concept of pop culture, and puts emphasis on increasing complexity. The line of reasoning also notes the role of alternative canons, the distinction between pop culture and mass culture, and the consequences of posthermeneutical practices. Theoretical combinatorics does not give preference to any preliminary theory, it considers each as a research practice. It can also be conceived as an experiment opening the way for metacritical case studies.