

Császár Balázs

## KOLLEKTÍV CSELEKVÉS ÉS MŰVÉSZET\*

**Összefoglalás.** Tanulmányomban a művészeti jelenségekről alkotott empirikus leírások, a kollektív cselekvés analitikus elmélete és az átfogó művészetszociológiai elméletek között keresek kapcsolódási pontokat. A kollektív cselekvés Melucci-féle fogalmi készlete egyrészt a művészeti jelenségekben rejlő cselekvésorientációs elemek pontos definiálására, másrészt a kollektív cselekvés strukturális körülményeinek elemzésére egyaránt lehetőséget ad. Ehhez ugyanakkor a strukturális tényezők adott rendszerből fakadó sajátosságait is figyelembe kell vennünk, amihez az általános érvényű művészetszociológiai leírások differenciálódásra, integrációra és társadalmi rendre vonatkozó elképzeléseinek számbavételével juthatunk el.

**Kulcsszavak:** kollektív cselekvés, művészetszociológia, Bourdieu, Becker, Luhmann, Melucci.

**Abstract.** The main purpose of the study to map the connection between empirical descriptions of collective phenomenas in art, analytical theory of collective action and the general theories of sociology of art. Melucci's theory could provide a useful typology of orientations of collective action and able to link systematically reproduced structural factors and collective action. Assuming the peculiarity of each social system, the remaining task is to find the specific circumstances and possibilities of collective action in art, using the concepts of the three main sociological theories of art, about differentiation, integration and social order.

**Keywords:** collective action, sociology of art, Bourdieu, Becker, Luhmann, Melucci.

### Bevezetés

A *kollektív cselekvés* kérdése leegyszerűsítve az, hogyan jelenhetnek meg olyan társas gyakorlatok vagy események, melyek a társadalom rendjét megzavarják, kétségbe vonják. A kérdésfelvetésben összekapcsolódik a társadalmi változás eredetének problémája azzal a feltételezéssel, hogy a cselekvés, ebben az esetben a kollektív formája, hathat a társadalmi rend alakulására. Kézenfekvő elképzelés, hogy azok a csoportok, amelyek erre első-sorban képesek, a társadalmi rend újratermelésében érdekelt elitcsoportok, és a különös esetek azok, amikor az értékes erőforrások felett nem rendelkező, eliten kívüli szerveződések válnak a társadalmat átformáló események főszereplőivé. Tehát a kérdés az, hogyan tesznek szert az eliten kívüli csoportok ilyen jelentős cselekvési lehetőségekre, milyen társadalmi pozíciókból, viszonyokból származhatnak a saját szerveződésük és céljaik érdekében

---

\* Témavezető: Wessely Anna.

mozgósított erőforrások. A kollektív cselekvés problematikája, a cselekvés, a cselekvés változást hozó képessége<sup>1</sup> és a társadalmi rend összefüggését keresi, és a rend fenntartásában érdekelteken kívüli csoportok kollektív erőfeszítéseire összpontosít.

A társadalom az újratermelődése során diszkrét és sajátos csoportokra tagolódik, de funkcionálisan is differenciálódik. A rendszerszerű szerveződés alapvető sajátossága a modern társadalmaknak. Ha a kollektív cselekvés megjelenését vizsgáljuk, a társadalom differenciálódásának két irányát külön-külön is összekapcsolhatjuk a kollektív cselekvés problémájával. Így azon felül, hogy milyen társadalmi csoportok lehetnek a változás mozgatói, feltehetjük azt a kérdést is, hogy melyik társadalmi szféra (mező, alrendszer stb.) jelentheti a változást hozó cselekvés számára megfelelő környezetet. A kollektív cselekvés maga is egy differenciálódási folyamat terméke, a kollektív cselekvő a cselekvők elkülönült csoportjaként jelenik meg, változatos társadalmi pozíciók együttese, amely különböző társadalmi szférákban újratermelt infrastruktúrákra támaszkodik.

A dolgozat ezt a lehetőséget veszi figyelembe, egészen pontosan a művészet mint a differenciálódott társadalmi szféra kollektív cselekvés megjelenésével kapcsolatos szerepét. A kollektív cselekvés és a művészet kapcsolatának sematikus ábrázolásához a művészetet mint a cselekvés infrastruktúráját és egyben tárgyát fogjuk fel (1. ábra), vagyis a művészet egyrészt bizonyos motivációk és célok tárgyát képezi, illetve a cselekvés eszközeit strukturálja.

1. ábra: Kollektív cselekvés és művészet

|  |                           |  |                           |
|--|---------------------------|--|---------------------------|
|  |                           | <b>A kollektív cselekvés tárgya</b><br><i>(a viszonyrendszer, amelyre irányul)</i> |                           |
|  |                           | <b>művészetben belüli</b>  | <b>művészetben kívüli</b> |
| <b>A kollektív cselekvés infrastruktúrája</b><br><i>(a viszonyrendszer, amelyre támaszkodik)</i> | <b>művészetben belüli</b> |  |                           |
|  | <b>művészetben kívüli</b> |  |                           |

A kollektív cselekvés tehát egyrészt támaszkodhat a művészetben jelen lévő és alakuló viszonyrendszerekre, azokra a társadalmi formákra, melyeknek alapvető funkciója a művészet önreprodukcója. Másrészt a kollektív cselekvés tárgya is lehet ez a viszonyrendszer, vagyis értelme szerint vonatkozhat a művészetben belüli viszonyokra. Vagyis abból indulok ki, hogy a művészet szerepét legáltalánosabban a kollektív cselekvés cél-eszköz sémájában lehet ábrázolni. A kollektív cselekvés ugyanakkor egy komplex értelemadási folyamat, a kollektív cselekvő

<sup>1</sup> A kollektív cselekvés hatásának és a társadalmi változás összefüggésének kérdése a mozgalmakutatás „kulturális fordulatával” sajátos megfogalmazást nyert. Az „új társadalmi mozgalmak” elméletei, a kollektív identitás, a mozgalmak rezonanciájának és szimbolikus befolyásának problémái (Buechler 1995, Mikecz 2010) a társadalmi rend feltűnő stabilitásának ténye mellett igyekeznek a mozgalmak változtató képességét megragadni.

megszerveződése maga is kollektív erőfeszítések eredménye, így az előbbi egyszerű mátrix valójában a lehetőségeknek azt a terét jeleníti meg, amelyben a művészettel kapcsolatos kollektív cselekvés mozog. A következőkben mind az így megkülönböztethető felállásokra, mind a köztük történő elmozdulásra hozok fel rövid példákat.

## Társadalmi mozgalmak és a művészet

McCaughan (2007) tanulmányában a mexikói Grupos és az egyesült államokbeli chicano mozgalmat hasonlítja össze a hozzájuk kapcsolható műalkotások reprezentációs sajátosságai alapján, abból a feltételezésből kiindulva, hogy a két csoport egyező kulturális gyökerei és élénk kölcsönkapcsolatai mellett a nagyon eltérő szociokulturális közeg miatt egészen más értelmezések és stratégiák alakították a mozgalmakba beilleszthető *művészeti* tevékenységet. A Grupos művészeti csoportjai a '68-as mexikóvárosi diáktüntetések véres elnyomása után alakultak, az események után számos művész politizálódott, és a kialakuló művészeti kollektívák aktívan működtek az 1970–80-as években. A chicano mozgalom a fekete polgárjogi mozgalom útját követve az etnikai-faji elnyomás ellen szerveződött az Egyesült Államokban. Mind a Grupos, mind a chicano mozgalom művészei a mexikói forradalmi művészet hagyományait, a mexikói kultúra és történelem szimbolikáját vették alapul, és hasonló technikákat is preferáltak: a monumentális falfestészetet és a sokszorosító grafikai eljárásokat. A köztük lévő különbségeket kézenfekvő módon az általuk értelmezett társadalmi tér különbözősége magyarázza. A magasan képzett, középosztálybeli mexikói művészek egy autoriter, korporatista állam által modernizálódó országban éltek. A chicano művészek közvetlen környezetét viszont egy nagymértékben piacosult és kiterjedt művészeti világ és kultúripar jelentette a háború utáni fordista-liberális Egyesült Államokban, ahol – mint a chicano mozgalom többi tagjának is – az etnikai kirekesztés és a mobilitási csatornák keresése határozta meg a pozíciójukat. A mexikói Grupos műveiben a demokrácia, a szabadságjogok és az állampolgárság témái dominálnak, a chicano művészek pedig bonyolult társadalmi pozíciójukat értelmezve egy sokrétű identitás megfogalmazására törekedtek, amelyben az etnikai-faji elnyomással szembeállított identitáselemek mellett az osztálykülönbségekre, az anyagi és individualista értékrendre is reflektálnak.

Habár McCaughan (2007) szerint a vizsgált művek jelentős szerepet játszottak a mozgalmak identitásának és valóságértelmezésének formálódásában, a műveket kizárólag a művészek reprezentációs stratégiája szempontjából vizsgálja, amelyek a két mozgalom művészeinek különböző társadalmi térben elfoglalt különböző pozícióiból következnek. Ugyanakkor McCaughan olyan kollektív művészeti törekvéseket elemez, amelyek célja nem csupán művészi formák kidolgozása, hanem a mozgalmak törekvéseinek formálása és érvényre juttatása. Vagyis mindkét esetben a művészet infrastruktúrájára támaszkodó, de a cselekvés tárgya és a tétjei szempontjából olyan törekvésekről van szó, amelyeket a művészet teljességében nem képes integrálni.

William G. Roy (2010) monográfiájának tézise szerint a zene szerepe a társadalmi mozgalmakban nem a megjelenített tartalomtól és jelentésétől függ, hanem azoktól a társas viszonyoktól, amelyekbe a zene ágyazódik. A *folkzene* fontos szerepet játszott az Egyesült Államok baloldali kulturális és politikai törekvéseiben, Roy a kommunista ihletésű hagyományos baloldal és a fekete polgárjogi mozgalom népzene-használatát hasonlítja össze. Az 1930–40-es években a baloldal propaganda eszköze volt arra, hogy a mozgalom kidolgozott üzeneteit egyfajta politikai nevelés keretében átültessék a mozgalom által elérni kívántakba, ugyanakkor fontos volt a moz-

galmi együtt zenélés, a részvétel erősítése is. Mindezt az előadó-közönség sémában igyekeztek megvalósítani (Roy 2010: 153), az úgynevezett megnyerni kívánt feketéket akarták bevonni a mozgalom szervezeteibe, elsősorban a szakszervezetekbe. A baloldal igyekezett kiépíteni saját infrastruktúráját az ekkor kialakuló tömegkulturális iparban a legkülönbözőbb kulturális és művészeti szervezetek és szponzorációs formák segítségével, ugyanakkor a művészet megszerveződésében megtartották a domináns társadalmi rendet tükröző konvencionális intézményes formákat, amelyek akadályozták a faji kisebbség bevonását (uo.: 98). Ehhez képest a fekete polgárjogi mozgalom kollektív cselekvésében központi jelentőségű volt a vallási közösségek és a fekete college-ok közösségi és rituális célú folkzenéje, mint a közösségek fenntartásának eszköze, amely a decentralizáltan szerveződő polgárjogi mozgalom akcióiban is hasonló szervező szerepet tudott betölteni (uo.: 210–211). A fekete zene mozgalom átstrukturálódásával a zene használata veszített jelentőségéből: szekuláris városi csoportok álltak az élre, és a kollektív cselekvés városi formáinak kialakítása került előtérbe (uo.: 232).

A folkzene mozgalmi szerepének változatai a fenti felosztás szerint is összehasonlíthatók. A baloldal célja elsősorban a populáris kultúrán keresztül szerezhető befolyás volt, igyekeztek ennek feltételeit kialakítani az intézményrendszerben, a kidolgozott politikai önértelmezés terjesztésére. A célok így két szinten fogalmazódtak meg: a baloldali politikai mozgalom kiszélesítése új cselekvési lehetőségek kialakítását igényelte az intézményes viszonyrendszerben, ennyiben tehát a művészetben belüli viszonyrendszerre mint tárgyra irányult. A polgárjogi mozgalom viszont a saját gyökereit jelentő zenei gyakorlatot folytatta, és ez a gyakorlat terjedt szét a mozgalom döntően decentralizált és informális hálózatában, tehát tisztán infrastruktúraként fogták fel saját zenei gyakorlatukat, nem törekedtek népszerű felvételek vagy dalszövegek kiadására. Ez a különbség jelzi, hogy a művészet differenciált közege is eltérő cselekvési lehetőségeket és feltételeket kínál a kollektív cselekvők számára.

2. ábra: Társadalmi mozgalmak és művészet

|  |                    | A kollektív cselekvés tárgya |  |
|--|--------------------|------------------------------|--|
|  |                    | művészetben belüli           | művészetben kívüli   |
| A kollektív cselekvés infrastruktúrája | művészetben belüli | Baloldal folkzenéje          | GRUPOS   |
|  | művészetben kívüli |                              | CHICANO<br>Polgárjogi mozgalom<br>„OLD LEFT” (USA baloldali szervezetei) |

A fent bemutatott elemzések a társadalmi mozgalom kutatásának körébe tartoznak tárgyuknál fogva, de a kollektív cselekvésre vonatkozó modellünket másként megragadott, klasszikus értelemben nem társadalmi mozgalomként definiálható kollektív cselekvésformákra is alkalmazhatjuk. Ilyen példát találunk a magyar nyelv-

vű színházi intézményesítését célzó, 19. századon áthúzódó törekvések esetében, amelyeket egy időszakban a „nemzetépítés” ügyét képviselő elitmozgalmak vezényeltek. A színpártolás esetében politikai és kulturális törekvések egymásra találásáról beszélhetünk. A legjelentősebb epizódja a *magyar nyelvű színházi élet* intézményesülésének a döntően német nyelvű budapesti színházi élet átalakulása volt. Az 1812-ben megnyíló Pesti Városi Német Színház, mint az akkoriban legnagyobb német nyelvű színház Európában, reprezentálta a magyar színházi élet németiségét, de mindez néhány évtized alatt megváltozott, a század második felére a színházi kultúra nyelve a magyar lett. Freifeld (1999) ezt az átalakulást három mozzanatban mutatja be. A felvilágosodás eszméi, a jozefinista birodalompolitika németesítő szándéka és más ismert tényezők által indukált nyelvújító mozgalom alapvető belátása volt a nemzethalál fenyegetésén való felülkerekedésben, hogy a magyar nyelvet képessé kell tenni a művelődésre. A színháznak ebben központi szerepet szántak, így a színpártoló és színházalapító törekvések, érdekes módon német analógiára, már a századfordulón jelentkeztek. A magyar nyelvű művelődés lemaradása ugyanakkor látványos volt. A német nyelvű színházi művészet magasabb művészi minősége, a dramatikus szövegek hiánya és a fővárosi színházalapítások kudarcai a 18. század első harmadában a német színházi virágzásával estek egybe, az első „nemzeti színház” Kolozsváron, az erdélyi arisztokrácia pártfogásában jött létre. A magyar nyelvű színházi ügy a reformmozgalom kibontakozásával kapott igazán nagy lendületet, a pesti színház iránti igény központi politikai követelésként jelent meg. Az 1837-ben megnyíló Pesti Magyar Színházzal ez a követelés teljesült, a Német Színház „európai” látványosságot nyújtó világa mellé a szerényebb, de hazafias ambícióiban bővelkedő, állandó magyar színházi kerület került. A két társulat közönségért folytatott „küzdelmét” végsős soron a Nemzeti Színházzá avatott magyar színház állami támogatása és a nemzeti értelmiség elkötelezett munkája döntötte el, a német színház tíz év alatt fokozatosan vesztett el terét. Az időközben átalakuló politikai környezetben a magyar nyelvű színházi élet, a német kulturális dominancia megtörésével, új funkciót kapott. Freifeld (1999) ezt a második mozzanatot a színháznak a politikai nyilvánosság helyévé válásaként mutatja be.

A forradalom leverése után a Bach-korszak teremtette konfliktusos helyzetben, amikor a színházi élet a politikai konszolidáció reprezentálásának alávetve folyt tovább, a magyar ellenzék számára a *tiltakozás* nyilvános terepévé váltak a színházi események. A színház politikai szerepe miatt a német nyelvű színházi élet állami támogatása is napirendre került, a politikai küzdelmek több városban a magyar és német társulatok közti konkurenciaként bukkantak fel. Pesten és Budán ennek ellenére a német nyelvű színházi élet idővel sem állt lábra. A neoabszolutizmus rutinizálódásával viszont a színházi élet egyre inkább a nacionalizmus szimbolikus terepévé vált, az '50-es évek repressziója miatt mártírnak tekintett személyiségeiről való megemlékezések (Garay János, Vörösmarty Mihály, Lendvai Márton temetései) az évtized fontos politikai eseményei voltak, a városokban országshozjárás a gyülekezés, a szimbolikus politikálás alkalmait adták a színpadi események. Emellett idővel a Nemzeti Színház, a német színházi teljes hanyatlásával párhuzamosan, a kultúra csúcsára került, a bécsi Burgtheater mellé zárkózva és ahhoz képest identifikált kulturális szerepével. Freifeld tanulmányában az utolsó mozzanatot a színház politikai szerepének eltűnése jelenti, a magyar politikai intézmények létrejöttével, a pártok megalakulásával és a parlamentarizmus kiépülésével a politikai tömegesemények helyszínévé a színház helyett az utca vált. Ezzel együtt, a nyelvi váltás ellenére, a politikai szerepét elveszítő Nemzeti Színház a klasszikus, európai mintájú művelődés intézményeként működött tovább. Globálisan pedig a korábban is jelen lévő problémák,

a művészeti modernizálódás belügyei és általában a színházi élet mindennapi infrastruktúrájának megszerveződése határozzák meg döntően a század utolsó évtizedeiben a magyar színház útját (Rajnai 2011).<sup>2</sup>

A magyar, pontosabban pesti színházi élet magyarosításának történetében is a művészeti infrastruktúrájához való viszonyában definiált kollektív cselekvés változatos mozaikját azonosíthatjuk. Az első mozzanatban főszereplő *nyelvújító mozgalom* a színházra a magyar nyelvű művelődés eszközeként tekintett, de a színpártolás gyakorlatából láthatóan, ami a vármegye intézményére támaszkodott, ezt egy művészethez képest külsődleges infrastruktúrára támaszkodva tudta hatékonyan megcélozni. A reformmozgalom végével és a forradalom időszakában a színpad *politikai nyilvánosság* funkciója került előtérbe, a színpad és a színpadiasság hatékony eszköze volt mozgósításnak, majd a forradalom utáni represszióban a színház városi életet megszervező szerepén keresztül vált az ellenzéki politizálás szimbolikus terepévé. A Freifeld által bemutatott utolsó fázissal, a politikai eszköz funkció eltűnésével pedig az *intézményesedés* belső problémái kerültek a kollektív erőfeszítések fókuszába. A modellünkkel ebben az esetben tehát három különböző konfigurációt tudunk elkülöníteni (3. ábra).

3. ábra: Magyar színházi törekvések a 18. században

|  |                    | A kollektív cselekvés tárgya |                          |
|--|--------------------|------------------------------|--------------------------|
|  |                    | művészetben belüli           | művészetben kívüli       |
| A kollektív cselekvés infrastruktúrája | művészetben belüli | Depolitizált színház         | A Bach-korszak ellenzéke |
|  | művészetben kívüli | A nyelvújítás színháza       |                          |

A továbbiakban tehát két problémát szükséges tárgyalni. Az egyik *a kollektív cselekvés mibenlétére* vonatkozik. Amint a fenti kétszer két példán láttuk, a kollektív cselekvések iránya nem határozható meg teljesen egyértelműen, tehát olyan leírásra van szükség, ami ezt az ellentmondásos értelemadási folyamatot és a cselekvésben jelen lévő különböző orientációs formákat megragadni képes. Ennek a problémának része az, hogy a kollektív cselekvés kérdését a társadalmi mozgalmaktól különböző kollektív jelenségekre is kiterjeszthessük, vagyis nem csupán a kollektív cselekvő, tulajdonképpen az adott társadalmi mozgalom kialakulásának folyamatában jelentős orientációkat szükséges kiemelni, hanem a különböző morfológiájú kollektív cselekvési formák között is különbséget kell tenni. Az első probléma fogalmi alapjait Alberto Melucci (1996) vonatkozó analitikus elmélete alapján szeretném tisztázni.<sup>3</sup> A második probléma *a művészet mibenléte* kapcsán merül fel. Az ismertetett példákban

<sup>2</sup> A tét az állandó színjátszás feltételeinek megteremtése, ennek kifutása lesz a színi kerületi rendszer kialakulása és az Országos Színészegyesület megalakulása.

<sup>3</sup> Melucci az „új társadalmi mozgalmak” teoretikusai közé tartozik, ugyanakkor a problémakör relevanciájának kritikája mellett (lásd Lentin 1999) a kollektív cselekvésre vonatkozó analitikus elmélete társadalmi struktúrára, differenciálódásra vonatkozó explicit szempontjai miatt lehet hasznos a felvetett probléma körvonalazásában.

felmerült a művészet infrastrukturális voltának differenciáltsága. A társadalmi változás, a változást elősegítő ágens és társadalom reprodukciója kapcsán kiemelhető három kérdés, *a differenciálódás, az integráció és a rend*, művészettel kapcsolatos pontosítására van szükség. Kiindulópontunk, hogy a különböző területek társadalmon belüli elkülönülése három problémát rejt: az első a differenciálódás formájára és kiterjedésére vonatkozik, a második az így elkülönült terület társadalmi viszonyokat meghatározó sajátosságaira, tehát struktúrájára és integrációs módjára, végül a harmadik kérdés a differenciálódott társadalmi terület külső viszonyaira, tehát a társadalom rendjére utal. A művészettel kapcsolatos mindhárom probléma megtalálható valamilyen mélységben és formában Pierre Bourdieu, Niklas Luhmann és Howard Becker művészetszociológiai elméleteiben. Lényeges momentum, hogy mindhárom elmélet eltérő elképzelésekből indul ki a társadalmi leírásának tekintetében, Luhmann rendszerelméleti, Bourdieu strukturalista és Becker interakcionista álláspontjának különbségeit nem ütköztetni és szintetizálni szeretném, hanem a művészetre jellemző kutatási problémákat és sajátos leírási lehetőségeiket igyekszem összegyűjteni. A dolgozat módszere, hogy a vonatkozó elképzeléseknek a kollektív cselekvéssel összefüggésbe hozható jelentőségét kiemelve, ezzel egy olyan fogalmi keretet és problémakört vázoljon, ami további vizsgálatok orientálódását szolgálja.

## A kollektív cselekvés analitikus tere

Az előbbi példákban látható volt, hogy a művészet infrastrukturális és tárgyyszerű dimenziói mentén nehéz egyértelműen elhelyezni azokat a társadalmi mozgalmakat, melyek valamilyen módon összekapcsolódnak a művészettel. Ennek okai: (1) a kollektív cselekvés heterogén jelenség, benne többféle cselekvési orientáció működik; (2) a kollektív cselekvés időbeli kibontakozása; (3) azok a viszonyrendszerek, amelyekre irányul és támaszkodik, szintén változékonyak lehetnek. A kollektív cselekvést ezért problémánk szempontjából érdemes egy olyan analitikus térben szemlélni, amiben ez a heterogenitás megragadható.

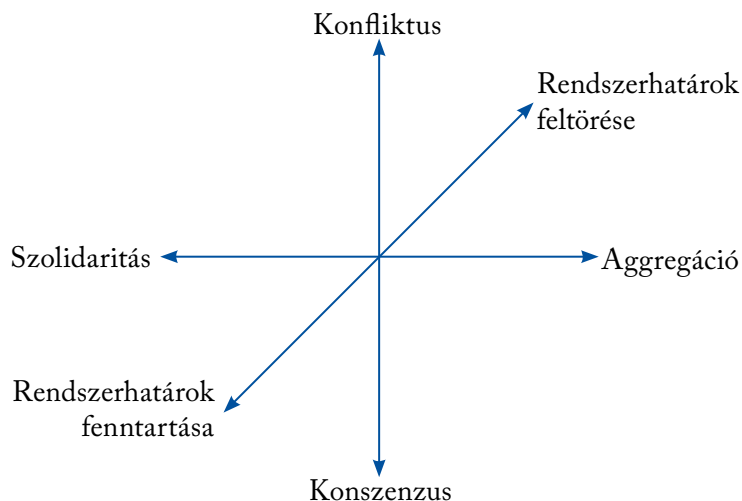
Melucci (1996) kiindulópontja a kollektív cselekvés értelmezésében fenomenológiai, a kollektív jelenségeket az individuumok cselekvéseinek sajátos konfigurációiként határozza meg:

„A kollektív cselekvés társas gyakorlatok olyan készlete: i) több egyént, csoportot involvál egyszerre; ii) hasonló morfológiai karakterű viselkedést mutatva időben és térben egymás mellett; iii) egy társadalmi viszonyrendszerre utal; iv) a résztvevők kapacitására utal, miszerint fogalmat alkotnak arról, amit csinálnak.” (Melucci 1996: 20.)

Egy tömegtüntetés, egy bojkott vagy egy szervezett társadalmi mozgalom olyan jelenségek ebben a megközelítésben, melyek ugyan empirikus realitásként mutatkoznak meg, de a megfigyelő számára adott egységük a hasonló viselkedések konvergenciáján alapszik és valójában a kialakulásuk folyamatában interakcióba kerülő individuális cselekvők értelemegyeztetése révén tesz szert erre az egységre. A kollektív cselekvés formálódása ugyanakkor nem egyetlen irányba halad, Melucci (1996) szerint három *cselekvésorientációs dimenzió* mentén lehet analitikusan különbséget tenni a kollektív cselekvés formái között (uo.: 22). Vagyis arra vállalkozik, hogy az empirikus formák változatossága mögött, analitikus térben meghatározható orientációk mentén különbségeket

tegyen. A cselekvésorientáció a kollektív cselekvésre vonatkozik, tehát az individuális cselekvések konvergenciájának irányát mutatja meg (4. ábra).

4. ábra: A kollektív cselekvés orientációs tere



*Forrás:* Melucci (1996: 26).

Az egyik dimenzió a szolidaritás és az aggregáció között feszül ki. Bizonyos kollektív cselekvések a *szolidaritásra* épülnek, tehát arra, hogy a cselekvésben résztvevők kölcsönösen elismerik egymást és azonos társadalmi egység részeinek tartják magukat. Az ellentétes esetben, a kollektív jelenséget alkotók között csupán időbeli és térbeli közelség van, a cselekvések teljes mértékben a csoporton kívülre utalnak, és így a kollektív jelenség a morfológiai karakter elvesztése nélkül felbontható individuális cselekvésekre, a kollektív minőség csupán ezek *aggregációjának* tekinthető (Melucci 1996: 23). A következő dimenzió a *konfliktus-konszenzus* tengely, a konfliktus olyan, két vagy több szereplő közötti ellentét, ami értékesnek tartott források feletti rendelkezés körül alakul ki, konszenzus esetében viszont a szereplők közösen elfogadnak erre vonatkozó elveket, szabályokat (uo.: 24). A következő analitikus szempont a kollektív cselekvés referenciarendszerére vonatkozik. Melucci különbséget tesz a kollektív cselekvés társas gyakorlatainak konkrét helyei és azon viszonyrendszerek között, melyekbe a cselekvés beágyazódik. Ez utóbbi alatt tehát a cselekvéseket strukturáló viszonyrendszereket érti, melyekre a kollektív cselekvések értelmük szerint irányulhatnak. A referenciarendszerekhez való viszony szempontjából a *rendszerhatárok fenntartása és feltörése* a két lehetséges végpont. Melucci szerint a cselekvés és rendszer kapcsolat nem determinisztikus (uo.: 24), tehát a strukturáló viszonyrendszerekhez bizonyos szabadságfokkal igazodik a cselekvés és fordítva, a rendszer saját kompatibilitási határai mentén képes tolerálni a cselekvésvariációkat. Ellenben ha a cselekvések a rendszer kompatibilitásának határain túlmutatnak, a rendszer strukturái adaptálásának irányába mutató ösztönzést kap.

A három cselekvésorientációs dimenzió mentén tehát különböző kollektív cselekvéstípusok különböztethetők meg (Melucci 1996: 32–34):

- A **társadalmi mozgalmak** azok a kollektív cselekvésformák, amelyek konfliktus köré szerveződnek, szolidaritást építenek, és a rendszer kompatibilitási határainak feltörésére irányulnak.
- **Versengés** (competiton) esetén a konfliktus és a szolidaritás a rendszerhatárokon belül működik.
- A versengés ellentéte minden orientációs irány szerint a **deviancia**, ebben a típusban a rendszer kompatibilitásának kihívás elé állítása a konfliktus tudatos kibomlása és a kollektíve megmutatkozó cselekvők közti szolidaritás nélkül zajlik.
- **Kooperációról** beszélhetünk, ha sem konfliktus, sem a rendszerhatárok átlépésének szándékai sincsenek jelen, ugyanakkor a szereplők valamiféle szolidaritás és konszenzus felé orientálódnak a cselekvések összehangolásában.
- A **reakció** a társadalmi rend megőrzésére irányuló kollektív cselekvés, tehát az erre vonatkozó konszenzus szerepe központi, és ennek érdekében a szolidáris csoport a rendszerhatárok átlépését is megengedhetőnek tartja.
- A társadalmi mozgalmaktól empirikusan nehezen megkülönböztethetőek az **egyéni ellenállás** kollektív megnyilvánulásai, például a munkatempó lassítása vagy a szabotázs a gyári munkások esetében. Analitikusan a szolidaritás hiánya a különbség, tehát a cselekvők csupán aggregált módon igazodnak a kollektív irányba, nem az összetartozás valamilyen elképzelése mentén.
- Az **egyéni mobilitás** típusa a kollektív versengés alternatívájának tekinthető, amikor a cselekvők egyéni helyzete javítható, de a mobilizáció költségei nagyok. Ebben az esetben a konfliktus a rendszerhatárok között ki tud bontakozni, de a cselekvők számára nemkívánatos a szolidaritás, a cselekvések kollektivizálódása csak az azonos egyéni előnyök miatt valósul meg.
- A **rítusok** a társadalmi rend megerősítésének gyakorlatai, ugyanakkor a társadalmi mozgalmak gyökerei is lehetnek. Aggregálódó kollektív jelenségek, vagyis az egyéni cselekvések értelme szerint is azonos minőségben irányulnak a társadalmi rendről alkotott konszenzus és a viszonyrendszerek fenntartásának irányába.

Melucci tipológiája a weberi cselekvésmegértés módszerére épül, a bemutatott formák ideáltípusnak tekinthetők. Melucci felhívja a figyelmet, hogy a kollektív jelenségeknek minden esetben többféle analitikus tartalmuk van (uo.: 34). Az elmélet további előnye – a kollektív cselekvés heterogenitásának megragadásán túl –, hogy a cselekvésorientációs dimenziók mentén egy teljes lehetőségterhez jutunk, amiben a tipikus formák egymás alternatívái, és az eltéréseket szisztematikusan lehet kimutatni. A művészet és társadalmi mozgalmak kapcsolódására hozott példáink esetében a kollektív törekvések különbségeit így a cselekvésorientációk szerint vehetjük szemügyre. A baloldal és a polgárjogi mozgalom folkzenéhez való viszonya a zenélés társas gyakorlatának különbségében mutatkozott meg. Az amerikai baloldal páratlan kultúraszervező tevékenységének felemás eredménye az időszakban a kulturális-művészi szerveződései kiépülése és az afroamerikaiak mozgalmi tevékenységbe való sikertelen bevonása jellemzi. A folk a baloldali kultúraszervező művészek tevékenysége révén saját hálózatot tudott kiépíteni a produkciós intézményeken keresztül a műfaj stabil közönségéig, de ezek a hálózatok olyan szervezetek közötti kapcsolatot jelentettek, melyeket továbbra is a fehér középosztály részvétele határozott meg (Roy 2010: 123–125). Ezek a kollektív erőfeszítések a *versengés, kooperáció és egyéni mobilitás* fenti fogalmi mentén jól megragadhatóak, és úgy tűnik, csak korlátozott tekintetben jelent meg a rendszerhatárok, tehát

a művészetre jellemző viszonyrendszerek átalakítása; létrejöttek ugyan új produkciós hálózatok, de a konvencionális, konszenzust élvező intézményi formák keretein belül sikerült kiépíteni őket.

Az egyes analitikus kategóriák közötti mozgásra, tehát az esélyek differenciálására vonatkozó magyarázati lehetőséget a kollektív cselekvés környezetét jelentő viszonyrendszerek működésének és alakulásának vizsgálatából nyerhetjük. Az így felmerülő kérdés tehát arra vonatkozik, hogy az egyes orientációs irányok, illetve ezek kombinációjaként megjelenő kollektív cselekvéstípusok számára milyen környezetet jelent a művészet. Mint a polgárjogi mozgalom korai időszakában látható, a közös zenélés mintái jó szolgálatot tettek a szolidáris, közösségfenntartó törekvések irányában. A mozgalom himnuszaként ismert *We Shall Overcome* c. dal hosszú történetre tekint vissza, először fekete dohányipari munkások lelkesítő dalaként bukkant fel, majd publikálása és első felvétele is a baloldal folkzenészeihez kötődik, a '60-as évekre pedig a polgárjogi mozgalom nyilvános önreprezentációjának egyik legfontosabb kellékévé vált. Vagyis a közösség zenei gyakorlatából származó dal a művészet világán és a tömegmédia csatornáin keresztül egy tömeges mozgalom szerveződésének eszköze lett, ebben pedig a folk köré korábban kiépült, a polgárjogi mozgalomtól független törekvések intézményesedése nagy szerepet játszott. Hasonlóképpen a chicano mozgalom önreprezentációja és társas gyakorlata sem érthető meg a bizonyos mértékig mintának tekintett és a mexikói művészeti világot meghatározó alkotási formák (pl. monumentális falfestészet) és stílusok figyelembevételével. Különösen érdekes példa a művészet infrastruktúrájának szerepére, hogy a 18. századi cseh és magyar nemzeti színházi törekvések is a németek művelődéssel és kulturális feltámadással kapcsolatos színházalképzéseit vették alapul, továbbá a művészi formák sztenderdjeit is elsősorban a német színjátszás teremtette meg.

Mielőtt továbblépnünk a művészetszociológiák fogalmi készletének bevonására, Melucci elméletének a *kollektív cselekvő* kialakulására vonatkozó részét is szükséges ismertetni. Az eddigiekben a társadalmi mozgalmak köréből hozott példánál a mozgalmakra mint egységre hivatkoztunk. A *cselekvésorientáció* dimenziói önmagukban nem írják le azt a folyamatot, ahogyan a kollektív cselekvő mint egység megjelenik, még ha úgy tekintünk is az analitikus térben lehetséges elmozdulásokra, amelyeknek kitüntetett iránya a társadalmi mozgalmak felé mutat. A kollektív cselekvés ugyanis újraalkotja a cselekvők értelmezési horizontját, tulajdonképpen a cselekvés rendszerévé válik (Melucci 1996: 39), amit a résztvevők diszkurzívan és cselekvéseik összehangolásával dolgoznak ki.

A *kollektív cselekvés* eredői Melucci (1992) szerint az egyes társadalmi területek viszonyrendszereiben tapasztalható zavarok,<sup>4</sup> de ezek a struktúrák nem determinálják a cselekvést, tehát szimbolikusan közvetítődnek a cselekvők számára (Melucci 1996: 42–44), a kialakuló konfliktusok értelmezésére az identitás fogalmát alkalmazza Melucci (uo.: 46–47). A termelés társadalmi szféráját hozza példának, a tárgyak megmunkálását a cselekvő saját tevékenységének eredményeként ismeri fel és véli elismerendőnek, a cselekvés így azonosságokat és differenciákat teremt, vagyis identitást. Melucci az *identitás* fogalmát általánosságban a cselekvés és a cselekvés eredménye közti azonosítás és ennek elismerésére vonatkozó igény összefüggésében használja, tehát ez a problémafelvetés nem csupán a termelés szférájára alkalmazható (uo.: 56). A társadalmi relációkként megjelenő identitás-elismerés

<sup>4</sup> Melucci az amerikai mozgalomkutatás fő orientációjával szemben, ami a mozgalmak kialakulásának „hogyanja” mellett a strukturális kondíciók, tehát a „miért” marxista tradícióból származó kérdéseinek vizsgálatától rendszerint eltekint, módszeresen építi elméletét erre a kérdésre.

viszonyok feszültségei, tehát az elismerés zavarai ugyanakkor még nem magyarázzák a konfliktus kialakulását, csupán az impulzust jelentik. A cselekvő stabil identitásán és a viszonyokra vonatkozó befolyás percepcióján túl a cselekvés környezetét értelmező referenciarendszer jelenti a konfliktusos cselekvés megfogalmazásának feltételét, a referenciarendszerről alkotott elképzelések teszik kijelölhetővé az ellenfeleket, a konfliktus tárgyát (uo.: 59). Ezzel tulajdonképpen a konfliktusos orientáció magyarázatát kapjuk. A referenciarendszer kompatibilitási határai szintén összefüggésbe hozhatóak a cselekvés mentén képződő identitásviszonyok problémájával, amíg a cselekvés és eredménye a cselekvési mezőre jellemző módon kalkulálható, addig a konfliktusos cselekvés nem orientálódik a rendszer kompatibilitási határain túlra, a cselekvés befektetései a szokásos módon kiszámíthatóak, így nem kell újrastrukturálni a (kollektív) cselekvés szempontjait (uo.: 59–60). Amennyiben a cselekvés eredményei, tehát a befektetés nem kalkulálható, új költség-haszon sémát kell a cselekvés számára kidolgozni, olyan közös cselekvési kereteket, ahol az áldozatok megtérülnek (uo.: 63). A kognitív és motivációs sémák újraalkotása, tehát a cselekvés értelmezésének új keretei azokban a hálózatokban, interakciókban alakulnak ki, amelyekben az egyének megvitatják és elbírálják a közös cselekvés szempontjait. Tehát a konfliktus, a cselekvés kereteinek újrastrukturálása és a szolidaritás hálózatain keresztüli orientáció a kollektív identitás kialakulásának folyamatát alkotják.

A *kollektív identitás* egy cselekvési (referencia-) rendszer konstruálásának folyamata, interaktív kidolgozása, amit bizonyos számú individuum hajt végre, a cselekvésük orientációjára, illetve a lehetőségek és kényszerek mezejére tekintettel, ahol a cselekvés végbemegy (Melucci 1996: 70), és végül új szervezeti formákban és hierarchiákban kristályosodik ki. A kollektív identitás lehetővé teszi, hogy az egyének egységes és meghatározott szubjektumként működjenek, hogy kontrollálják saját cselekvéseiket, hogy felismerjék a már kollektívként elképzelhető cselekvés hatásait és ezeket a hatásokat a kollektív szubjektumon keresztül magukénak tudják be (uo.: 72–73). Ez a végpont jelenti tehát a kollektív cselekvő egységét.

A kollektív identitás folyamata összekapcsolja az individuális cselekvéseket strukturáló viszonyrendszerek kérdését a cselekvésmegértés keretei közös kidolgozásának folyamatával, a kollektív identitás tehát olyan új megfigyelői pozíció létrejöttét jelöli, ami a társadalom alrendszerében képződő zavarok tudatosítására és a kollektív cselekvés összehangolására alkalmas. A társadalmon belül differenciálódott művészet és a kollektív cselekvés viszonya így pontosabban megragadható, mint az először segítségül hívott cél-eszköz viszonyban. A művészet egyrészt a kollektív identitás kialakulása szempontjából lényeges hálózatokat, közös cselekvési kereteket, társas gyakorlatokat jelentheti, illetve azokat az identitás-elismerés relációban bekövetkező zavarokat strukturálhatja, melyek a kollektív identitás kidolgozását indukálják. Másrészt a kollektív cselekvés, tehát a definiálható morfológiai karakterrel rendelkező ágens számára nyújthatja a cselekvés infrastruktúráját, illetve integrálhatja azokat a motivációkat, melyek a kollektív cselekvés céljaként értelmezhetők. Vagyis a kollektív cselekvés két, egyszerre jelen lévő mozzanatát érdemes analitikus értelemben szétválasztani a művészet szerepének meghatározására: a kollektív identitás mint új cselekvési rendszer formálódásának mozzanatát, illetve az így lehetségessé váló kollektív cselekvés integrálódását a művészet rendszerébe. A kollektív identitás ebben a megközelítésben azt a szabadságfokot értelmezi, ahogyan a szerveződés bizonyos fokán álló kollektív ágensek leválhatnak generatív struktúráikról és új cselekvési lehetőségeket kereshetnek.

## A művészet differenciálódása

A művészet szerepének körvonalazásához a következő lépést az jelenti, hogy a differenciálódásának mibenlétéhez és következményeihez közelebb jussunk. Bourdieu és Luhmann saját művészetleírásuk középpontjába helyezik ezt a differenciálódási folyamatot, tulajdonképpen a művészet modernizálódásának folyamatát fejtik ki, és sajátos szemléletüknek megfelelő keretben értelmezik a modern művészet kialakulásának szociológiai következményeit. Becker (2008) írásában ez a modernizációelméleti irányultság nem található meg, s a differenciálódás problémáját az antropológiai karakterű munkamegosztásban lehet megtalálni, így ebben az esetben a művészetre jellemző differenciáltságra szűkíthetjük a kérdést.

A francia irodalmi mező kialakulását vizsgálva fejt ki Bourdieu a modern művészet sajátosságaira vonatkozó elméletét. A kezdőállapotot az irodalom strukturális alávetettsége és az autonómia felé törekvés kettőssége jellemzi a 19. század burzsoázia uralta francia társadalomban. A domináns osztályhoz fűződő strukturális alávettség (Flaubert és Baudelaire idejében), miután a 18. századra jellemző direkter kapcsolat (udvari művészet, patronálás) a kultúra szereplői és a domináns osztály között átalakult, két intézményes közvetítőn keresztül működött (Bourdieu 1995: 48–50). Az egyik a piac, ami a kulturális vállalkozók számára az értékesítés vagy az iparszerűvé váló irodalom különböző pozícióit kínálta, a másik a szalon, ami az életstílus és értékrendszer mentén a felső osztályokhoz való közvetlen kapcsolódás lehetőségét és így a támogatottság különböző formáit jelentette. Ebben a környezetben merült fel az intellektuális autonómia kimondott igénye bizonyos művészeknél (elsősorban Baudelaire és Flaubert), ami közvetlen előzménye volt az akkor még csak néhány állásfoglalásában és diszpozícióiban megmutatkozó autonómia objektíválódásának (uo.: 113). A két strukturális kényszer közti ellentmondásos pozíció az autonómia jegyében mind a burzsoá művésztől való távolságot, mind a korabeli intézményes szférától, a zsurnalizmustól az államig, való távolságtartást kifejezte (uo.: 77). A „művészet a művészetért” eszmény bajnokai pedig a tiszta esztétika ideájának kidolgozásával tudták szükségsszerűvé tenni álláspontjukat, ami a konvencionális formák és a morális elvek alkalmazása helyett az alkotást a kutatással azonosította, a művészi ideát a formából kibontva képzelte el (uo.: 108). A sajátos pozíció kialakulásának és az állásfoglalások összehangolódásának következményeit az egyes irodalmi műfajok hierarchiájának felbomlásán figyeli meg Bourdieu. Amíg a költészet, a regény és a színház az esztétikai minőség, az autonóm alkotás fokozataként, illetve másik irányból, a közvetlen közönségsikernek kiszolgáltatva, az üzleti lehetőség szempontjából különült el egymástól, ez a kétirányú hierarchia fokozatosan alakult át az egyes műfajokon belüli kettősséggé (uo.: 113–117). A 19. század második felében minden műfajon belül kifejlődött egy autonóm szektor, egyfajta avantgárd, s a műfajok ezzel elvesztették strukturáló szerepüket. Ehelyett a két pólus mentén egységesült az irodalmi mező: a tiszta alkotás pólusa, ahol a szereplők saját maguk közönségét és egyben riválisait is jelentették, illetve a nagyközönség igényeire épülő alkotásé (uo.: 121). Az így kialakuló és relatív autonómiára szert tevő művészeti (irodalmi) mezőben, ahol a tétek a piaci értéktől és a hatalomtól való közvetlen függés helyett egy belső világ küzdelmeiben strukturálódnak, kétféle produkciós mód különül egymástól. Az ellentétes logikáknak alávetett alkotás egyik módja a gazdasági haszon tagadására alapozott tiszta művészet, ami a művészi elismerés által garantált szimbolikus tőke felhalmozása felé orientálódik, és egy hosszabb periódus végén tehető gazdaságilag jövedelmezővé. A másik logika közvetlenül érvényesíti a gazdasági szempontokat: az alkotásra közvetlenül értékesíthető piaci terméként tekint, és az előzetesen adott közönségigények felé orientálódik (uo.: 14.).

Bourdieu megközelítésében *a művészet differenciálódásának folyamata* a művészeti gyakorlat egyik aspektusának, a *foglalkozásszerű alkotás gyakorlatának* az újrastrukturálódása és az eredmény egy *objektív viszonyokból álló társadalmi szféra*, mező kialakulása. Az így kialakuló művészeti mező továbbá a *műalkotás mint sajátos szimbolikus jószág* elkülönülésével jár, ami a művészeti mezőben strukturált cselekvés eredménye.

Luhmann (2000) a modern művészet kialakulásának folyamatát és autonóm területként való elkülönülését, kommunikációs rendszerré válásának szemszögéből rekonstruálja. A differenciálódásnak ez a végső formája egy a művészetre jellemző funkció kialakulásával vált lehetségessé, e funkció pedig a kommunikálók számára vonzó lehetőségként képes a művészet autonóm logikája köré szervezni a műalkotások érzékelése által ösztönzött kommunikációt. A differenciálódás útja tehát a művészetre jellemző funkció kiemelkedését jelenti, amit Luhmann elsősorban a vizuális művészet történetén demonstrál.

Mindaz az antikvitásból, középkorból vagy Európán kívüli kultúrákból származó műalkotás, amit retrospektívan művészetként definiálunk, más funkcionális köröknek alárendelve töltötte be társadalmi szerepét (Luhmann 2000: 159). Az első döntő lépés a vizuális alkotások terén következett be a keresztény művészet kontextusában, amikor az alkotások mágikus használatát a nevelő célzat szorította háttérbe, a műalkotás arra szolgált, hogy bizonyos vallásos vagy társadalmi jelentést hangsúlyozzon, és ismételten érzékelhetővé tegyen, az innováció szabadsága csupán ornamentika kidolgozására vonatkozott (uo.: 159). A formai változatosság ugyan jelen volt, de mindennek értékelésére elsősorban a művésztől különböző elvek álltak rendelkezésre. Az új kritériumok kidolgozásának feltételei elsőként az itáliai udvarokban teremtődtek meg, vagyis a területiális állam új típusának megjelenésével, ami a pénz politikai használatának problémáját vonta maga után. Ebben a helyzetben alakult ki a politikailag motivált patronálás gyakorlata, ami a pártfogók versenyében a műalkotás értékét már a művészi tudás tette mérhetővé (uo.: 160). A központi problémává tehát egyre inkább a művészi képesség és a műalkotás elbírálásának kérdése vált, az önmegfigyelés bővülő lehetősége a stílus és kompozíció szintjén pedig fokozta a megrendelőtől való függetlenséget, az elismert művész köré szerveződő műhely lett a tevékenység központja (uo.: 162).

A következő lépés az volt, hogy a 17. századba a művészet támogató közegévé az udvarok helyett a kialakulóban lévő *műtárgypiac* vált, az itáliai patrónusok háttérbe szorulásával egy Európán átívelő piaci kereslet alakult ki az itáliai művészek felé, ahol a koordináció főszereplői a közvetítő szakértők lettek (Luhmann 2000: 163). Az így kialakuló árak már elsősorban a piacon képződtek, és nem pusztán a művészi kvalitást tükrözték, a műgyűjteményeknek megfelelő kívánalmak szabták meg a keresletet, a szakértő kompetencia lényege a műtárgy eredetiségének és eredetének megállapítása lett (uo.: 163). Ezzel együtt a műértés már nem a felső osztályok, hanem a piac függvényévé vált, és a műkritika is elvesztette szilárd bázisát, nem hivatkozhatott egyedül helyes elvekre (uo.: 164). A gazdasági orientáció előtérbe kerülésével a művészet szabadsága jelentősen megnőtt, a korábban direkt interakciókat a megrendelő és művész között a piac specializált közvetítő intézményei váltották fel, a művészet a követelések kettős szorításába került, egyik oldalon a piac, másikon pedig a nyilvános műkritika (uo.: 164), de közvetlen módon egyik sem volt képes megszabni, hogy mi lehetséges a művészetben.

A hierarchikus struktúrák feloldódásával egyre inkább nyilvánvalóvá vált, hogy egyik funkcionális rendszer sem helyettesítheti a másikat. A művészet is elvesztette közvetlen kapcsolatát a társadalommal, a támogató kontextusoktól elszakadt, a művész és műértő komplementer szerepei már nem tudták leírni a művészet és társadalom új viszonyát, a művész, a szakértő és a fogyasztó közötti interakciók a továbbiakban olyan kommu-

nikációként differenciálódnak, melyek csak és kizárólag a művészeti rendszerben, annak belső logikája szerint szerveződnek (Luhmann 2000: 166). A hagyomány, a megrendelők vagy a piac irányadó stimulusai nélkül a művészek programmatikus törekvéseik számára csupán alkalmi szövetségesekre találnak (uo.: 167), tehát Luhmann szerint a művészet integrációs teljesítménye csupán a *műalkotásokról folyó kommunikáció* esetében lehetséges, ami a műalkotás mint tárgy megfigyelésére sem kizárólagos lehetőség, és csak a *művészetre jellemző funkció* mentén váltható be ez a lehetőség.

Becker kiindulópontja, hogy a művészet, mint bármiféle emberi aktivitás, másokkal való kooperációt hív életre (Becker 2008: 7). A két szélső helyzet között, amikor mindent egy személy csinál, vagy minden feladatra specializálódik valaki, változatos felállások lehetnek a művészeti tevékenységben, a munkamegosztásnak viszont nincs szükségszerű formája, még ha tradicionálisan maradandó formák gyakran előfordulnak is (uo.: 9–10). Ebben a munkamegosztásban, mivel a művészetről alkotott alapvető elképzelés szerint a műalkotás elsősorban egy bizonyos, kivételes személy munkája (uo.: 14), a művész szerepe különböztethető meg evidens módon. A műalkotás létrehozásához szükségszerű tevékenység megkülönböztetése a művészetben belüli munkamegosztás alapja, minden más szükséges tevékenység pedig a „támogató személyzethez” köthető (uo.: 17). A központi és a kiszolgálótevékenység között változatos kooperációs hálózatok jönnek létre, mindezen tevékenységek szakmailag is elkülönülhetnek, vagyis a művész érdekeitől és karriercéljaitól különböző elvárások és célok felé orientálódnak (uo.: 25). A differenciált tevékenységformák, szerepek közti kooperációs viszonyok fenntartása, habár minden esetben újból, interaktívan kidolgozhatók az együttműködés keretei, konvenciók bevezetésére támaszkodik. A konvenciók minden olyan döntési kérdést lefednek, amelyek a műalkotás létrejöttéhez szükségesek, a művész, a műalkotás és a közönség közti kapcsolatot is eligazítják (uo.: 29). Mindazok a személyek, akiknek a tevékenysége részét képezi azoknak a kooperációs hálózatoknak, melyek lehetővé tesznek bizonyos karakterű műalkotásokat, alkotják a *művészeti világokat*. A művészeti világoknak nincs meghúzható határuk, ami mégis megkülönbözteti őket, az a résztvevők képessége arra, hogy meghatározzák a műalkotások karakterét, pontosabban azt, mi számít és mi nem számít saját nézetük szerint művészetnek (uo.: 35). Becker szerint ugyanakkor mind a „világ”, mind a „művészet” tartalma képlékeny és ellentmondásos, a művészeti világok elkülönülése gyakorlatilag abban áll, hogy egymástól relatíve szabadon képesek saját kooperációs tevékenységüket megvalósítani (uo.: 39).

Becker a munkamegosztás antropológiai adottsága mentén határozza meg a művészet differenciáltságát, aminek minden eleme interszjektív viszonyokban kialakult konstrukció. A művészet és műalkotás elemi fogalmi köré szerveződő aktivitás mentén a *központi* és *támogató tevékenységek*, illetve *szerepek*, a kooperációt eligazító *konvenciók*, illetve az öndefiníció kapacitásával rendelkező, produkciós tevékenységükben relatíve független *művészeti világok* különülnek el.

## A differenciálódás következményei: integráció és rend

A társadalmon belül differenciálódott művészet szerepét a kollektív cselekvések esetében a kollektív identitás kialakulásában lényeges interakciók strukturálása, illetve a kollektív cselekvések integrációja szerint határoztuk meg. Az egyes elméletek integrációra vonatkozó elképzelései mellett a differenciálódás másik aspektusának tekinthető a művészet más társadalmi szférákkal való viszonya.

Ahogy láttuk, Luhmann szerint a művészet a modern társadalmakban saját funkciójának megkülönböztetése során lekapcsolódott a korábban jelentős interakciós hálózatokról és a továbbiakban kommunikációk zárt rendszereként működik. Ez ugyan nem jelenti azt, hogy a művészet önreprodukciója ne igényelné személyek, csoportok, intézmények jelenlétét (Luhmann 2000: 153–154), de a továbbiakban ezek az interakciók vagy szervezetek nem képesek eligazítani a műalkotásokról folyó kommunikációt, ahogyan a művészet rendszere sem képes interakciók és szervezetek működését közvetlenül megszabni. A művészet funkciója ugyanis egy nagyon speciális kommunikációs probléma megoldására vonatkozik, a műalkotások észlelésének kommunikálására (uo.: 141–142). A kommunikáció problémájának a természete Luhmannnál a kommunikáció elfogadására vonatkozik (uo.: 271–297), aminek eszköze, hogy egy kommunikációs szituációban valamilyen kritérium növelje a valószínűségét a további kommunikációk megkezdett pályán maradásának. A művészet esetében ezek az eszközök elsősorban maguk a műalkotások, amik végső soron művészi jelentőségük, innovatív voltuk tekintetében (ellenkező esetben rossz vagy elavult alkotásként elutasításra vagy feledésre ítéltetnek) lehetnek alkalmasak erre a szerepre (uo.: 204). A művészet tehát műalkotásokat mint kompakt kommunikációkat integrál, és a róluk folyó további kommunikációkat. A művészet szempontjából indifferens, hogy a műalkotás milyen céllal jött létre (uo.: 153), és a művészet arra sem alkalmas, hogy ezeket az intenciókat kétséget kizáróan reprezentálja, kompetenciája bármire kiterjedhet, de mindezt csak mint művészet teheti, saját működésének logikáját követve (uo.: 166). A műveleti elkülönülés következménye a rendszerműködés szintjén megvalósuló teljes autonómia, vagyis más társadalmi rendszerek közvetlen módon nem képesek beavatkozni a művészet működésébe és fordítva (uo.: 184), a társadalom funkcionális rendjének feltételezése mentén a dominancia problémája nem megragadható.

A művészet műveletileg zárt, funkcionális rendszerének szerepe a kollektív cselekvés szempontjából így igen korlátozott, a kollektív identitás reprezentációja, illetve a kollektív cselekvő szándéka szerinti önreprezentációja szempontjai szerint lehet megragadni a kérdést. A művészet rendszere korlátlanul inkluzív<sup>5</sup> (Braeckman 2006), így a művészet kritériuma szerint sikeres műalkotások diffúziója a művészet rendszerének konstitutív környezetét jelentő szervezetek (publikáció és disztribúció intézményei) között a kollektív cselekvéssel kapcsolatos reprezentációk terjedését teszi lehetővé. A műalkotások, ahogyan McCaughan (2007) mexikói chicano művészei esetében láttuk, fontos reprezentációs eszközök lehetnek a mozgalmak számára, de csupán mint műalkotások. A közvetítés Luhmann alapján vázolható problémája ezért felhívja a figyelmet a művészi reprezentáció intencionális tartalmának eltűnésére, így a műalkotások mint innovációk terjedésének a kérdése a műalkotások kontingens használatának kérdésével egészítendő ki (DeNora 2005).<sup>6</sup> A műalkotások a művészet kommunikációs

<sup>5</sup> Braeckman az inklúzió/exklúzió probléma Luhmann által inspirált újrafogalmazására vállalkozik, a korlátlan és formális inkluzivitás fogalmát alkalmazzuk a művészeti rendszer kapcsán.

<sup>6</sup> A műalkotás kontingens használatának problémáját körvonalazza DeNora a zeneszociológia kapcsán.

rendszerében kiszabadulnak az alkotók vagy a reprezentációra igényt formálók interaktív gondoskodása alól, a kommunikációs helyzetet, amiben a műalkotás minden esetben jelen van, a műalkotást megfigyelők motivációi és kognitív teljesítménye szerint lehet a cselekvés hasznára fordítani.

Becker megfogalmazásában a művészet maga is kollektív cselekvés, a művészetet lehetővé tévő kooperációs viszonyok hálózata. A kooperáció szükségességét a munkamegosztás indokolja, vagyis az a tény, hogy a műalkotások létrehozásában lényeges tevékenységeket rendszerint nem képes csupán egy személy elvégezni. A munkamegosztás számos specializált funkció létrejöttében kristályosodik ki, a műalkotások megalkotásától kezdve a terjesztésen, szerkesztésen keresztül az esztétikáig, illetve ennek megfelelően a szerepek szétválásához vezet. A kooperációban tehát eltérő feladatokra alkalmas felek kerülnek interaktív viszonyba, ugyan az együttműködés koordinálása minden esetben támaszkodhat újonnan megvitatott megállapodásokra, de rendszerint – a korábbi együttműködések figyelembe véve – konvenciók jönnek létre, melyek könnyebbé és zavartalanná teszik a kooperációt. A cselekvések integrációját tehát a konvenciók biztosítják minden tevékenység típus esetén, a konvenciók a szó metaforikus értelmében a cselekvés struktúráit jelentik (Becker 2008: 370). A konvenciók ismerete változatos módon oszlik meg, bizonyos művészettel kapcsolatos konvenciókat a társadalom bármely tagja ismerhet, de jellemző módon a résztvevők különböző csoportjai az egy művészeti világra jellemző konvenciók összességének különböző részeivel vannak tisztában (uo.: 42), a konvenciók ismerete strukturálja a művészeti világot. A művészeti világban fogalmat alkotnak a résztvevők arról, hogy lényegében mi számít értékes, elfogadható művészetnek, kik vehetnek részt teljes jogú tagként, és kiket zárnak ki vagy szorulnak perifériára a művészeti világ hálózataiban (uo.: 226).

A szervezett művészeti világhoz fűződő viszony típusai alapján határozható meg a művészeti tevékenység mentén képződő rend. A leggyakoribb típus, az *integrált, hivatásos* művészeké (Becker 2008: 228–233), akik a vonatkozó konvenciók ismeretében és annak megfelelően tevékenykednek, hasonlóképpen definiálják a problémákat és megoldásukat, kooperációs kapcsolataikat, műalkotásaikat és azok élvezetét a művészeti világ története és elvei szolgáltatta játéktér keretezi. Azok az integrált alkotók, akik a meglévő konvenciók kényszerét a továbbiakban nem fogadják el, *függetlenként (maverick)* (uo.: 233–246) igyekeznek saját innovációikat megvalósítani. A függetlenek evidens módon konfliktusos viszonyban állnak a szervezett művészeti világgal, meglévő konvenciókat sértenek meg, ez pedig az elutasításuk valamilyen mértékével jár együtt. A függetlenek a konvencióktól relatíve szabadabban, de a konvencionális együttműködési formák hiányában, relatíve nehezebben képesek tevékenykedni, az elutasítás pedig az érdekek és célok szervezett művészeti világon kívül rekedését is eredményezhetik, a független alkotó előbb-utóbb szocializálatlanná válik. A *hétköznapi* művészeti tevékenység (*folk art*) teljes mértékben a szervezett művészeti világon kívül van, de a tevékenységnek tulajdonítható művészeti érték által a szervezett művészeti világban is helyet kaphat (uo.: 246–258). A hétköznapi művészet is a kvalitás köré szerveződik, a megítélés kérdését, illetve magát a kooperatív tevékenységet viszont a közösség maga koordinálja, tehát szintén konvencionális keretei vannak, a tevékenység pedig a közösség infrastruktúrájára támaszkodik. Az utolsó típus a *naiv* művészeké (uo.: 258–269), akik tisztában vannak a legalapvetőbb elképzelésekkel arról, hogy mi egy festmény, szobor, dal stb., munkájuk valamilyen módon találkozik a szervezett művészeti világ eszményeivel, de a naiv művész a konvenciók ismerete nélkül, izoláltan és teljesen szabadon tevékenykedik, nem a művészeti világ koordinálja a munkáját. A naiv művészet így annyiban marad fenn és eshet rá figyelem, amennyiben valaki a szervezett művészeti világból akceptálja. Végül, a művészeti világok kooperációs hálózatainak részt-

vevői lehetnek olyan szereplők is, akik más *intézményes* univerzumokba integrálódnak elsősorban. Az állam például nem csupán a jogi kereteket szabja meg, hanem közvetlenül beavatkozik, támogatásokat nyújt, cenzorál, a lényeges momentum viszont az, hogy mindezt csak a kooperációs hálózatok résztvevőjeként teheti meg (uo.: 191), tehát az állam művészetre gyakorolt hatását is ezek a hálózatok közvetítik és alakítják struktúrákká.

Becker leírása a művészeti világokról tulajdonképpen megegyezik a kollektív cselekvés Meluccinál megtalálható terminusaival. A művészet, mint minden más tevékenység, kooperáció felé orientálódó, konvenciók által koordinált cselekvés. A kooperáció, mint láttuk, konszenzusra és a rendszerhatárok fenntartására törekszik, az ehhez képest alternatív orientációk, Becker leírásával összevetve a kérdést, *a konvencionális szövet egyenetlenségéből* származnak. Az identitás-elismerés viszonyok kalkulálhatatlansága, mint a konfliktus és a rendszerhatárok feltörésének strukturális ösztönzője, *a konvencionális cselekvéskoordináció zavarai*ból ered. Becker (1951) leírása a professzionális tánczenészekről jól példázza ezt a kollektív identitáskonstrukciós folyamatot, a szórakozni vágyó megrendelő és a fizetett zenész közti kapcsolatok az elismerés állandó zavarait okozzák, a zenészek pedig saját helyzetük értelmezésére egy sajátos, a többségi társadalom normáival szembe helyezkedő, a kívülállást racionalizáló identitást dolgoznak ki. Becker művészetleírása tulajdonképpen mindaz, amit Luhmann kihagy, pontosabban a differenciálódott művészet környezetébe utal. Az interakciós hálózatok működése a konvenciókon keresztül a tagság és a szervezeti differenciálódás problémáit, *a részvételi lehetőségek strukturálódását* állítja a kollektív cselekvés és művészet kapcsolatának fókuszába. Az eddigiek alapján felmerülő és megválaszolatlan kérdés, hogy az interakciók és kommunikációk hálózatai között milyen mechanizmusok teremtenek kapcsolatot.

Bourdieu a művészet (kulturális alkotás) differenciálódásának végpontját a két ellentétes pólus kialakulásában, egyik oldalról a tiszta művészetet megcélzó és saját közönségét megteremtő produkciós terület, másik oldalról a meglévő közönségigényekre építő, kommersziális és burzsoá művészetet magában foglaló terület szétválásában mutatta be. A tiszta művészet szférája autonóm, belső hierarchizálódásának megfelelően teremt cselekvési elveket, míg a másik pólus a hatalmi mező struktúrájához igazodik (legyen az politikai vagy gazdasági dominancia), a különböző csoportok „keresletének” közvetítésével (Bourdieu 1995: 213–222). Az előbbi a szimbolikusan domináns fél, aki a hatalmi mezőben alávetett, a másik oldal a hatalmi mező domináns csoportjait keresi, a szimbolikus dimenzióban viszont alárendelt. A két pólus között az ellentét totális, a konfliktus pedig az elismerésre méltó alkotás definíciója körül bontakozik ki, mindkét fél saját érdekeinek megfelelően kívánja meghúzni a mező határait, meghatározni, ki jogos tagja a játéktérnek (uo.: 223). A definíció monopóliumáért folyó küzdelem járul hozzá a játékba és a tétékbe vetett hit reprodukciójához, ez az illúzió, ami magát a küzdelmet is lehetővé teszi, integrálja a mezőben részt vevő cselekvőket (uo.: 227). A műalkotás értékét tehát nem a művész teremti meg, hanem a *művészeti mező*: az alkotás értékébe vetett hit és mindazon szereplők állásfoglalásainak összjátéka, akik elismerik a műalkotást és hozzájárulnak az illúzió fenntartásához (uo.: 227). A mező objektív pozíciók viszonyaiból áll, a pozíciók, a cselekvéseket lehetővé tévő tőkék konfigurációi, ugyanakkor a művészi mezőben, objektivitásuk ellenére, ezek a pozíciók kevésbé intézményesítettek (uo.: 231). A művészi mezőben egy pozíciót elfoglalni elsősorban az identitás megteremtésének a kérdése: aki képes megkülönböztetni magát és nyomot hagyni, majd elismerésre szert tenni, annak van lehetősége belépni a játékba. Ezáltal a mező folyamatos változás terepe: az identitását megteremteni kívánó, belépésre törekvő szereplők sikere az új gondolatok és kifejezésformák elfogadtatásának a függvénye (uo.: 239–240). A pozíciók elfoglalása nem csupán az objektív viszonyok között tevékeny-

kedő szereplők törekvéseinek a kérdése, hanem a mezőtől független diszpozíciók is koordinálják a cselekvést. Az elfoglalható pozíciók ugyan informálják a cselekvőt a lehetőségek beváltására alkalmas tulajdonságokról, de a lehetőségek és pályák érzékelése, a cselekvés érzéke a cselekvő diszpozícióitól, habitusától függ (uo.: 256). A pozíciók tehát nem determinálják közvetlenül a cselekvéseket, a mező struktúrája a habitus köztes szűrőjén keresztül érvényesül. A művészeti mező kevésbé intézményesült, többnyire örökölhetetlen pozíciói fokozottan ki vannak téve a szimbolikus átértékelésnek. Ennek következménye, hogy a mező történetében jelentős diszpozíciók szerepe felértékelődik a pozíciók megvalósításában (uo.: 257), így lesz az avantgárd és értelmiségi attitűd, a szabadság, kritika és intézményektől való függetlenség attitűdje a mezőbe belépni kívánók számára modellértékű (uo.: 258). Míg a mező domináns pozícióiban meglehetősen homogén társadalmi gyökerű szereplők vannak, az avantgárd csoportok változatos eredetű és diszpozíciókkal rendelkező szereplők átmeneti érdekei szerinti csoportosulásai, melyek idővel felbomlanak. Ezt a negatív kohéziót egy erős affektív szolidaritás kompenzálja, a szekta jellegű csoportok pedig egy karizmatikusabb vezető körül alakulnak, az idővel megszerzett elismerésben viszont a tagok alapvető különbségeik miatt egyenlőtlenül részesülnek, idővel többnyire a kiinduló pozícióik felé orientálódnak (uo.: 267). A művészeti mező, habár látszólag mindenféle kényszertől szabad, a cselekvők hajlandóságának és a végül elfoglalt pozíciók szükségleteinek pontos megfelelését mutatja (uo.: 269).

Bourdieu rendkívül komplex művészetleírásának fókuszában a cselekvés több szinten zajló strukturálódásának összefüggése áll. A lehetőségeket megtestesítő pozíciókat strukturáló objektíválódott viszonyok és a diszpozíciók formájában jelen lévő inkorporált struktúrák befolyásolják a művészi kifejezésre vonatkozó cselekvési szándékokat. A művészeti mező tehát azokat a cselekvőket integrálja, akik a közös illúzióban osztozva, a művészi kifejezés intenciójával belépni kívánnak a mezőbe. A mező sajátos cselekvésstruktúrája, vagyis a differenciálódott művészet problémája elsősorban a mező autonóm pólusa körül érhető tetten. A művészet autonóm szférája az elismerésért folyó állandó küzdelem terepe, ahol a kollektív cselekvés a pozíciószerzés stratégiai szövetségeiben, a mező viszonyait fenntartani igyekvő, elismert alkotók és a bebocsátásért küzdők körében jelenhet meg. A kevésbé intézményesült művészeti mező képlékeny szimbolikus viszonyai tulajdonképpen a viszonyrendszer belső küzdelmekhez való jelentős alkalmazkodóképességét, bizonyos értelemben a változás intézményesítését mutatják, *a mezőben definiálható kollektív cselekvés analitikus értelmében a versengés vagy az egyéni mobilizálódás felé orientálódik*. A kollektív identitás kialakulása szempontjából, a konfliktus és a rendszerhatárok feltörésére vonatkozó tipikus cselekvésorientációk jellegzetessége mellett, *a mezőben kialakuló szolidaritáshálózatok* kérdése tűnik plauzibilisnek. Bourdieu rövid példáiból rekonstruálható, hogy a művészeti mező esetében ezek a szolidaritásviszonyok milyen irányba terjednek ki, a mezőn belüli, szektaszerű alkotói csoportosulásokon túl a hatalmi mezőben hasonló módon dominált csoportok felé irányulnak (uo.: 252). A szolidaritásviszonyok kiterjedtsége a Bourdieu-féle művészetleírás tekintetében a kollektív cselekvések művészetbe integrálódása szempontjából is lényeges. A kollektíve megalapozott közönségigények ugyan a kulturális termelés populáris pólusán természetes módon találhatják meg a kapcsolatot a termelés szférájával, de ez egyrészt nem feltétlenül interaktív viszony, ami a kollektív cselekvés infrastrukturális kereteinek kiterjesztését jelenthetné, illetve a mező ezen pólusa elsősorban a domináns csoportok érdekeit keresi. Az autonóm pólus esetében viszont feltételezhető

*a művészetén kívüli kollektív cselekvők és a mező szereplői közötti kooperáció az érdekközösség és a szolidaritásviszonyok létrejöttével*<sup>7</sup> (Goldberg 2013).

## Összegzés

A tanulmányom célja az volt, hogy a kollektív cselekvés kérdését elméleti és konceptuális keretek között összekapcsoljam az átfogó művészetleírásokkal. A dolgozat elején idézett művek segítségével azt az analitikus problémát próbáltam szemléltetni, ami a kollektív cselekvés empirikus egységének feltételezéséből és a cselekvésfogalom kézenfekvőségéből adódik. Ezt az analitikus problémát Melucci elméleti munkája meggyőzően képes felszámolni, az empirikus változatok cselekvésorientációs konfigurációk szerinti definiálása, illetve a kollektív identitás strukturális és reflexív folyamatainak összekapcsolása modellalkotásra is alkalmazható fogalmi keretet biztosít. A fogalmi hálót mind az idézett empirikus munkákkal, mind a később idézett művészetszociológiákkal igyekeztem összekötni. A három művészetszociológiai leírás a differenciálódásra és az integrációra vonatkozó elképzeléseik mentén a fogalmak és problémák többé-kevésbé diszkrét köreit határozzák meg, így a művészetben jelen lévő kollektív cselekvésformák eltérő aspektusait teszik leírhatóvá. Ezen felül a kollektív cselekvés és az adott művészetszociológiai problémák és fogalmak metszéspontjai körül szándékaim szerint modellálható, de legalábbis differenciálható kutatási problémákhoz is eljutott a dolgozat. Az első problémakör a funkcionálisan differenciálódott művészet leírásából ered, és a kollektív cselekvők (társadalmi mozgalmak) reprezentációját a művészet kommunikációs hálózatában való terjedés és műalkotásként történő közvetítés kérdésének összekapcsolásaként határozható meg. A második a kollektív identitás művészetben belüli kialakulásának kérdésére vonatkozik, és a konvencionális cselekvéskoordináció zavarai mentén írja le a problémát, ami a művészet kooperációs hálózatainak konkrét viszonyai között jelenik meg. A harmadik problémakör az alkotásban involvált szereplők társadalmi térben történő differenciálódásának és a szolidaritáshálózataik működésére vonatkozik, ami a művészetben belül és kívül formálódó kollektív cselekvők összekapcsolódásának lehetőségeit ragadja meg.

## Irodalom

- Becker, H. S. (1951): The Professional Dance Musician and His Audience. *The American Journal of Sociology*, 57, (2), 136–144. <http://petermarina.com/DOCUMENTS/socialdevianceclassjohnjay/Becker%20The%20Professional%20Dance%20Musician%20and%20His%20Audience.pdf> (utolsó letöltés: 2015. 03. 10)
- Becker, H. S. (2008): *Artworlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1995): *Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.

<sup>7</sup> A szolidaritás koncepciója az értelmiség szerepe és a republikánus hagyomány mentén több formában is előkerül Bourdieu írásában.

- Braeckman, A. (2006): Niklas Luhmann's System Theoretical Redescription of the Inclusion/Exclusion debate. *Philosophy and Social Criticism*, 32, (1), 65–88. <http://psc.sagepub.com/content/32/1/65.short> (utolsó letöltés: 2015. 03. 10)
- Buechler, S. M. (1995): New Social Movements Theories. *The Sociological Quarterly*, 36, (3), 441–464.
- DeNora, T. (2005): Music and Social Experience. In Jacobs, M. D. – Hanrahan, N. W. (eds.): *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Malden MA: Blackwell Publishing, 147–159.
- Freifeld, A. (1999): De-Germanization of the Budapest Stage. In Bullivant, K. – Giles, G. –Pape, W. (eds.): *Germany and Eastern Europe 1870–1996. Cultural Identities and Cultural Differences*. Amsterdam and Atlanta, Ga: Rodopi, 148–173. <http://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/OP%2048.pdf> (utolsó letöltés: 2015. 03. 10)
- Goldberg, C. A. (2013): Struggle and Solidarity: civic republican elements in Pierre Bourdieu's political sociology. *Theory and Society*, 42, (4), 369–394. <http://www.ssc.wisc.edu/~cgolddber/Goldberg%202013b.pdf> (utolsó letöltés: 2015. 03. 10)
- Lentin, A. (1999): Structure, Strategy, Sustainability: What Future for New Social Movement Theory? *Sociological Research Online*, 4, (3). <http://socresonline.org.uk/4/3/lentin.html> (utolsó letöltés: 2015. 03. 10)
- Luhmann, N. (2000): *Art as a Social System*. Stanford: Stanford University Press.
- Luhmann, N. (2006): *Bevezetés a rendszerelméletbe*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- McCaughan, E. J. (2007): Art and Identity in Mexican and Chicano Social Movements. *Research in Social Movements, Conflicts and Change*, 27, 219–259.
- Melucci, A. (1996): *Challenging Codes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Melucci, A. (1992): *Nomads of the Present: Social movements and individual needs in contemporary society*. London: Hutchinson Press.
- Mikecz, D. (2010): Az ellenállás kultúrája. Kultúra, identitás a mozgalmakutatás irodalmában. *Politikatudományi Szemle*, 19, (2), 110–126. [http://www.poltudszemle.hu/szamok/2010\\_2szam/2010\\_2\\_mikecz.pdf](http://www.poltudszemle.hu/szamok/2010_2szam/2010_2_mikecz.pdf) (utolsó letöltés: 2015. 03. 10)
- Rajnai, E. (2011): A színi kerületi rendszer kialakulása Magyarországon, 1879–1905. *Acta Papensia*, XI, (1–2), 1–22.
- Roy, W. G. (2010): *Reds, Whites and Blues: Social Movements, Folk music and Race in the United States*. Princeton: Princeton University Press.