

A MŰVÉSZET A KULTÚRÁN BELÜL ÉS KÍVÜL

SEREGI TAMÁS

A kultúrakutatás a második világháborút követően gyökeres változáson ment keresztül, amely nemcsak a kutatás módszerét és a szövegek hangnemét és stílusát változtatta meg, hanem a kultúra fogalmának jelentését sem hagyta érintetlenül. A kultúrának többé már nem a létét kellett felmutatni és igazolni a természettel vagy a társadalommal mint második természettel szemben, mivel a kultúra egyszerűen adottsággá vált, mondhatni kulturális jószággá, amelynek nem a lehetősége és a legitimitása lett a probléma, hanem a tulajdonjoga és a funkciója – az, hogy kinek van hozzáférése, hogy kinek a tulajdona valójában, és hogy kié is eredetileg. Mi több, a kultúra társadalmi tényé változott, amellyel kapcsolatban nem az volt immár a kérdés, hogy ki milyen feltételekkel és milyen módokon képes *belekerülni*, mint inkább az, hogy ki milyen feltételekkel és milyen módokon képes mozogni benne, sőt akár kikerülni, kiesni vagy kizáródni, azaz *kikerülni* belőle. A kultúrába az ember nem bebocsátást nyer, hanem beleszületik, a kultúra nem jutalom a fáradozásért cserébe, hanem már-mindig-itt-lét, amit már mindig interiorizáltunk, mégis megtagadhatják tőlünk, vagy mi magunk tagadhatjuk meg saját magunktól, mert mégsem tudunk vele minden esetben és minden belső konfliktus nélkül azonosulni. Így született meg az a lehetőség, hogy a kultúra az ember számára kényszerré, teherré váljék. Ezzel pedig felsorakozott a biológiai és a társadalmi meghatározottság terhei mellé, hogy azután rögtön csatlakozhasson hozzájuk negyedikként a szabadság fakticitása, azaz a szabadság terhe.

A kultúra fogalmának univerzálissá válásáról van itt szó természetesen, ám két dolgot ezzel kapcsolatban rögtön hangsúlyozni kell. Az első az, hogy a fogalom nem úgy vált univerzálissá, ahogy annak idején, a felvilágosodástól kezdve elképzelték és remélték. Nem úgy tehát, hogy az egyes ember, maga mögött hagyva vagy legalább megszüntetve megőrizve saját partikularitását, felemelkedett volna az általános emberi szintjére. Ehelyett két dolog lett egyre világosabb, egyrészt hogy ez a bizonyos általános emberi nem fent van, hanem lent, illetve hogy ott lent kellene lennie, megkérdőjelezhetetlen megalapozó adottságként, másrészt pedig és ezzel szorosan összefüggésben az, hogy a valódi cél, a kultúra valódi célja nem az azonosság megteremtése, hanem a bátorítás a különbözőség vállalására, ápolására, művelésére. A rivális persze jelen volt még, a modernizmus

feltámadó utópista univerzalizmusának formájában. Hogy rögtön művészeti példával éljek: a második világháború után is széles körben elterjedt nézet volt, hogy a Bauhaus ideológiája és a hozzá kapcsolódó geometrikus absztrakt festészet, szobrászat, építészet, sőt urbanisztika egyetemes összművészetet alapszorg meg, amelyet joggal nevezhetünk a művészet „eszperantójának”. Tehát internacionálissá tehető, hiszen lényegét tekintve már az is, vagyis mindenki könnyedén elsajátíthatja, s ezért gond nélkül exportálható szerte a világba. A kísérletek meg is történtek Indiától Észak-Afrikán át Dél-Amerikáig, s ha nem mind végződött is kudarccal, hamar nyilvánvalóvá vált, mi mindenre nem volt tekintettel ez a fajta művészet (a helyi emberek ízlésétől kezdve a kulturális hagyományokon át a helyi életmódig és a természeti és éghajlati adottságokig). Az univerzalista modernség így kezdett véget érni, önmaga leplezve le saját partikularitását (hasonló dolog történt politikai szinten az ún. demokráciaexport folyamán).

A kultúra tehát a „mindenkinek a magáét” módján vált univerzálissá, ennek pedig komoly következményei lettek. Ezek a következmények nem pozitívak és nem negatívak, egyszerűen csak egy új rendszer jellemzői, amelyik éppen a szemünk láttára termeli ki saját problémáit. Négy ilyen következményről hadd tegyek említést, szinte csak felsorolva őket. Az első a kultúra totalitásának ideológiája, vagyis hamis tudata. Ha mindenkinek meglehet a maga kultúrája, akkor nemcsak végtelen számú kultúrát láthatunk, hanem a kultúrakutató szemüvegén keresztül gyakorlatilag bárhol képesek vagyunk kultúrát észlelni. Ha például a hajléktalanok életét kezdjük el vizsgálni, akkor előbb-utóbb felfedezzük a hajléktalankultúrát. Ugyanígy válik a kultúra legabsztraktabb fogalma, a természet is kultúrává, hiszen nemcsak minden embernek vagy legalábbis embercsoportnak van vagy lehet kultúrája, hanem azoknak a dolgoknak is, amelyekkel kapcsolatba kerül, és így végső soron magának a természetnek is. Széles körben elterjedt nézet ez a társadalomtudományokban, mondván, hogy vad természet nem létezik, illetve csak mint a megművelt természet tagadása vagy virtuális határa.

A második következmény a kulturális hierarchia nem-létének ideológiája. Léteznek osztályhoz, réteghez, területhez, életkorhoz, nemzethez, rasszhoz, nemzetiséghez, szexuális beállítottsághoz stb. kötődő kultúrák, és előszeretettel állítjuk, hogy teljesen egyenrangúak, mint ahogy az archaikus kultúrák is

a modernnel vagy a harmadik világbeliek az európai-
val. Ez már nem annyira széles körben elfogadott
álláspont, mégis markánsan jelen van. A tudósok
körében úgy, hogy az általuk elérendőnek tekintett
eszmét hajlamosak valóságként kezelni, a minden-
napi ember számára pedig úgy, hogy miközben saját
kultúráját a szavak szintjén egyenrangúnak nyilvá-
nítja az összes többivel, döntéseivel ennek éppen az
ellenkezőjéről tanúskodik.

A harmadik következmény az ellenség belsővé
válása. Mivel a kultúra totális, vagy ha nem az is,
csak teljesen jelentéktelen dolgok maradnak ki belőle,
ezért az ellenség többé nem lehet a kulturátlanság,
a barbárság. A kulturátlanság észlelése ugyanis
kulturátlanságra vall, visszaüt ránk, mi válunk kul-
turátlanná, ha nem látjuk meg a kulturátlanságban a
másfajta kultúrát. Tehát az ellenségnek belül kell len-
nie. Elvileg persze nem volna szükség ellenségre, de
az ideális állapot természetesen még nem köszöntött
be, ezért – szerintünk – még mindig vannak olyanok,
akik felsőbbrendűnek tartják a maguk kultúráját a
miénknél. Az ellenségnek tehát fent kell lennie, nem
pedig lent vagy kívül. Így lesz és így is lett az ellenség
neve a magaskultúra. A magaskultúrát védelmünkbe
venni jó ideje finoman fogalmazva is kínos dolog, de
még a magaskultúra lehetséges reformjáról beszélni
is az, és ugyanúgy hibának számít az „alacsony kul-
túra” kifejezés használata, helyette a tömegkultúra,
a populáris kultúra vagy valami hasonló használata
ajánlott. Érdekes megfigyelni, hogy még egy-két év-
vel a második világháború előtt is milyen természetes
módon álltak ki a magaskultúra mellett nemcsak a
jobboldali konzervatívok (mint T. S. Eliot), hanem
a jobboldali liberálisok (például az olasz futuristák
és fasiszták), a baloldali konzervatívok (mint Lu-
kács György), sőt a baloldali liberálisok is (például
Clement Greenberg vagy Adorno), a háború után
viszont szinte csak a jobboldali konzervatívok (ma-
napság például Roger Kimball és a *The New Criterion*
köre).

A negyedik következmény a kultúrán belüli mobi-
lítás lassulása. Persze tudjuk, hogy a mobilitás maga
is problematikus fogalom, egy modernista eszmény
kifejezője, de én nem is egészen a mobilitás kívánatos
mértékéről kívánok beszélni, mint inkább a mobili-
tásra való hajlam vagy készlettség csökkenésének kö-
vetkezményéről. Az újfajta kultúrafelfogás ugyanis az
identitáspolitikák széles körű elterjedésével járt, ami
a sajáttal való megelégedést, a saját felmutatására,
képviselésére való törekvést hozta magával, ez pedig
gyakran a sajátba való bezárkózással járt, a saját mint
más egyoldalú hirdetésével. Így termelte ki a másság
kultúrája a másság ignorálását.

A kultúra fogalmának univerzálissá tétele kapcsán
két dolgot szerettem volna előzetesen hangsúlyozni.
Az első a kultúra tartományának kibővítése és ezzel
párhuzamosan kultúrákra tagolása, a másik viszont
ennek éppen az ellenkezője, a kultúra újraegyesí-
tése. Ahogy azt sokan, köztük Márkus György is,

megjegyzik, a premodern korszakban az embereknek
eszükbe sem jutott összevetni egymással bizonyos
jelenségeket, amelyeket mi magától értetődően ösz-
szevetünk. „Amit a nők a fonóban vagy a mezőn
énekeltek, azt nem tartották összehasonlíthatónak
a templomban elhangzó gregorián misével, a vásá-
ri balladaénekes előadását a medvetáncoltatóéval, a
zsonglőrével vagy a koldusával sorolták egy kategó-
riába, nem az írástudók/papok latin verselésével.”¹ És
ez teljesen érthető, többek között azért, mert azokat
egyáltalán nem is tartották a kultúra részének. A mo-
dernség beköszöntével azonban ez megváltozott. A
rendi társadalom felbomlásával kétirányú forgalom
indulhatott el, megkezdődött a fenti kultúrának mint
mintának a követése, ami egészen a kultúrsznobéria
jelenségéig terjedt, felgyorsult a kultúrjavak lassú
lesüllyedése, és szintúgy megindult az alulról való
merítés, a néphez való lehajolás, ami a népi kultú-
ra felfedezését vagy feltalálását igényelte. És tegyük
hozzá, hogy ugyanilyen kétirányú forgalom indult
meg nemcsak a fent és a lent, hanem a bent és a kint
között is, Európához képest keleti, déli, sőt északi
irányban egyaránt. A XIX. század ennek a nagy kor-
szaka, és talán André Malraux a folyamat első nagy,
elméleti összefoglalója.

Mindez jól ismert, nem is azért hozom szóba,
hogy újdonságot mondjak vele, hanem azért, mert
még a második világháborút közvetlenül megelőző
években is sokak számára az volt a probléma, ho-
gyan férhet bele ennyiféle dolog egyetlen fogalomba.
Clement Greenberg például 1939-ben a következő
mondattal kezdi *Avantgárd és gicc*s című híres-hír-
hedt tanulmányát:

„Ugyanaz a civilizáció egy időben termel két any-
nyira különböző dolgot, mint amilyen T. S. Eli-
ot valamelyik költeménye és egy Tin Pan Alley
sláger, vagy egy Braque-festmény és a *Saturday*
Evening Post címlapja. Mind a négy a kultúra ka-
tegoriájába tartozik, s nyilván ugyanannak a kul-
túrának a részei s ugyanannak a társadalomnak a
termékei. Ezzel azonban mintha összetartozásuk
véget is érne.”²

És véget is ér az összetartozásuk, legalábbis ha
ezt úgy próbáljuk kimutatni, ahogy Greenberg tette,
vagyis a giccisedés folyamatával. Nem, a Tin Pan
Alley sláger nem a magas költészet lesüllyedésével

1 ■ Márkus György: A „kultúra” antinómiái. Ford. Karádi Éva és Kis János. In: *Kultúra, tudomány, társadalom*. Atlantisz, Bp., 2017. 790–791. old.

2 ■ Clement Greenberg: *Avantgárd és gicc*s. Ford. Józsa Péter és Falvy Mihály. In: *Művészet és kultúra*. BKF, Bp., 2013. 15. old.

3 ■ Márkus: A „kultúra” antinómiái, 791. old. – a fordítást módosítottam.

4 ■ Uo.

5 ■ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. A. Morel & Cie, Paris, 1875.

keletkezett, lehetnek benne persze ilyen elemek, de éppúgy vannak benne saját találmányok és a saját kultúrából származó elemek is. A kultúra nem egységesíthető, hiába vannak benne belső kapcsolatok, hatások, egyirányú vagy többirányú folyamatok. Márkus György szintén ezt hangsúlyozza a fent idézett mondata után, amikor a premodern berendezkedés dichotómiáiról kijelenti:

„a társadalmi egyenlőtlenségeknek mint átléphetetlen határoknak a megerősítését szolgálták, mégis azt kell mondanom, hogy – a mi mai dichotómiáinkkal összehasonlítva – volt bennük egy szemernyi józanság. Szerintem ugyanis van valami enyhén abszurd abban, amit a mai dichotómia feltételez, nevezetesen, hogy a rockzene élvezete alternatívája annak, hogy valaki Schönberget hallgat, vagy hogy a krimiolvasás helyettesítője lehet a *Finnegan ébredése* olvasásának, még ha csak értéktelen vagy felüdülésre szolgáló helyettesítője is.”³

Nem kell feltétlenül konzervativizmust vagy előítéletességet látnunk ebben a kijelentésben. Egy dolog azonban bizonyosan van benne: józan szembenézés a helyzettel. Magam is úgy gondolom, hogy a populáris kultúra valóban nem lehet alternatívája a magasművészetnek, még akkor sem, ha nem húzható éles határ a kettő közé. Nyilvánvalóan létezik egy átmeneti, homályos zóna közöttük, ez azonban mit sem változtat a lényegen. Ahogy az sem, hogy a magasművészet részéről régóta tapasztalható egyfajta nyitottság a populáris kultúrára, bár ennek a nyitottságnak megvannak a maga szabályozott és szigorúan ellenőrzött módjai – általában nem időmúlásról van szó, hanem kisajátításról, amelynek termékei azután befogadhatatlanná válnak a populáris kultúra fogyasztói számára. Már a pop art művek is erről tanúskodnak – minden látszat ellenére. A másik irányban viszont a határ továbbra is szinte teljes mértékben átjárható.

Arra azonban változatlanul nem kaptunk választ, hogy ha a modern kultúra többé már nem egységesíthető, akkor hogyan beszélhetünk egyáltalán egyes számban kultúráról, hogyan *egyesíthető* ez a sokféle terület egyetlen fogalomban, még ha az immár gyűjtőfogalom is. Hogyan máshogy, válaszolhatnánk, mint a külsőhöz való viszonyában. Ám hogyan beszélhetünk a külsőhöz való viszonyáról akkor, ha egyszer a kultúra egyetemessé vált, ha bárhová nézünk, mindenhol kultúrát látunk, ha minden kultúra lett? Nyilvánvaló, hogy mégsem lett minden kultúra, még hozzá azért nem, mert ha minden kultúra, akkor egészen egyszerűen semmi sem az. Valahogy manapság is eggyé kell összeállnia a kultúrának, az a kérdés, hogyan. Márkus Györgynek van egy adornói válasza erre a kérdésre, ez pedig az áruvá válás folyamata, amely nemcsak összehasonlíthatóvá, hanem szabadon választhatóvá is tette a kultúra különböző fajtáit: „Egy hanglemezboltban vagy egy CD-t áruló üzlet-

ben az említett művek mind ott vannak a polcokon néhány méternyire egymástól – tessék választani” – írja.⁴ Kiegészíthetnénk persze ezt a materialista érvet további, nem annyira materialista érvekkel, amilyen például a média világának megjelenése, az oktatás tartalmának és módszereinek megváltozása és még sok más hasonló, ám a lényegen ez sem változtatna. Ezek a megokolások mind kívülről próbálják egyesíteni a kultúrát, vagyis külsődleges okokat határoznak meg, miközben paradox módon kizárólag belülről képesek egyesíteni azt. Az áruvá válás érve például egyfajta válasz arra, hogyan kerülhet egymás mellé az alacsony és a magaskultúra egy-egy terméke, arra azonban már nem, hogy mi a különbség a kulturálisnak és a nem kulturálisnak tekintett termékek között. Persze Márkus nem is ez utóbbit akarja itt meghatározni, csupán azért hoztam fel az érvet, hogy megpróbáljam eloszlatni azt a látszatot, hogy a homogenizálás azonos lehet az egyesítéssel, történjen akár belülről, akár kívülről.

Még egy dologra alkalmas azonban az áruvá válás mint a kultúra egyesítésére felhozott egyik lehetséges érv. Akarva-akaratlanul jól illeszkedik ugyanis abba a gondolati hagyományba, amely a kultúrát kívülről igyekezett meghatározni. Ennek léteztek a kultúra külsődleges képződményjellegét hangsúlyozó objektivista változatai, és szubjektivista változatai, amelyek az ember önformálását, önépítését tartották a kultúra lényegének, ám mindkét fél abból indult ki, hogy a kultúra nincs, hanem lesz, hogy a kultúra egy feladat, amit végre kell hajtani, egy cél, amit el kell érni. Az ember és a természet kulturálatlan, fel kell emelni a kultúra magasába. Ez a XIX. század második felének nagy kultúrafelhalmozási időszakában kezd megváltozni, ekkor a találkozás a kultúrával már valóban találkozássá, felfedezéssé válik, ám a külsődleges nézőpont még mindig megmarad, csak a kultúra egysége válik kérdésessé. És jellemző, hogy a homogenizálásra tett kísérletek éppily külsődlegesek maradnak, az egyik legjobb példa erre talán Viollette-Duc 1875-ben megjelent építészeti szótára.⁵

A századfordulón azonban már egészen más a helyzet. Egyfajta kulturális csömör lesz úrrá az embereken, amiből két jellemző magatartásmód következik. A kettőben az a közös, hogy immár belülről néznek a kultúrára, adottságnak, sőt korlátnak tekintik. Az egyik természetesen egy új és egységes kultúra megteremtését tűzi ki célul, amelynek szükségszerű feltétele minden eddigi kultúra lerombolása. A futurista mozgalom talán a legjobb példa erre, egy kicsit később pedig – és kicsit visszafogottabban – a konstruktivista mozgalom. Mindkettő ösztönművészetben gondolkodott, de olyanban, amely messze túlterjedt volna a művészet határain, az egész életet, a társadalmat és még az embert is újjáépíteni szándékozva. Ám ez csupán az egyik magatartásmód. A másik nem új kultúrát akar a régi teljes lerombolásával, hanem általában a kultúrával mint olyannal kezdett problémája lenni. Az expresszio-

nizmus világvége-látomásaiban is ott van már ez az attitűd, néhány évvel később a dadában már tényleg teljes valójában és öntudatával lép elénk, hogy azután a szürrealizmusban folytatójára is találjon. A szürrealista mozgalomból való kiválások történetének véleményem szerint ez volt a legfőbb mozgatórugója pro és kontra egyaránt. Bataille és köre egy radikálisabb filozófia és művészetfogalom kidolgozása érdekében távozott, amelynek a kultúra destrukciója a lényegi részét alkotta, és azután ugyanígy, bár ellenkező előjellel, Aragonék kiválásának a kultúra melletti kiállás szándéka volt a legfőbb oka, ami végül a szocialista realizmushoz sodorta őket.

Bataille már egyértelműen transzgresszióként gondolt a művészetre, olyan határsértésként és kilépésként, amelyik már nem akarja megreformálni vagy újrალétesíteni azt, amit elhagy. Készülő enciklopédiájukhoz Michel Leiris írja meg a kultúra szócikket a *Documents*-ban 1929-ban. Ennek rögtön az elején egyfajta buroknak írja le a civilizációt, amely alatt olvadt magmaként fortyog vademberi önmagunk, s csak a pillanatra vár, amikor utat találva magának a felszínre törhet. Majd pedig a művészet, jelesül a színház kapcsán így fogalmaz:

„Nagyon unjuk már azokat a semmilyen színházi előadásokat, amelyek teljesen híján vannak mindenfajta, lehetséges vagy tényleges lázadásnak az egész »jólneveltség« ellen, legyen az a művészetek jólneveltsége, amit »izlésességnek« hívnak, vagy az agy jólneveltsége, amit »értelmességnek«, vagy a mindennapoké, amit egy olyan szóval jelölünk, amely úgy árasztja magából a porszagot, mint egy öreg fiók: »erkölcsösség«.”⁶

Az ősi és a primitív művészet iránti érdeklődést többé nem egy másik, romlatlan kultúra felfedezése ösztönzi, hanem a kultúrától való megszabadulás vágya. Az ősi és a primitív a gyermekivel és az örülttel kerül (újra) egy platformra, csak immár nem a jótékony leereszkedő tekintet számára. Ez az attitűd azután szerves folytatására lel a Dubuffet-féle nyers művészetben (*art brut*), de az *informel* festészet vagy az absztrakt expresszionizmus alkotóinak többségénél is (ezt próbálta meg elfojtani Greenberg a maga apollóni bürokratizmusával),⁷ de a bécsi akcionizmusban, a performansz művészet számos képviselőjénél, a *fluxus*ban, a korai Warhol és mások traumatikus realizmusában, sőt a korai *land art*ban, de részben még a konceptualizmus intézményellenességében is. Dubuffet például két évtizeddel Leiris után, 1946-ban azt írja:

„Olyan műveket értünk rajta [a nyers művészet], amelyeket olyanok alkottak, akiket nem érintett meg a művészeti kultúra [...]. Olyan művészeti vállalkozás mellett kötelezzük el magunkat, amelyik teljesen tiszta és alapszintű; amelyet minden fázisában kizárólag a művész saját impulzusai

irányítanak. Egy olyan művészet mellett tehát, amelyik csak a kreatív ötletet mutatja fel, és nem a kulturális művészetnek azokat a jellemző jegyeit, amelyek tulajdonképpen a kaméleon és a majom sajátjai.”⁸

S ha újabb két évtizedet ugrunk, akkor 1968-ban Robert Smithsonról a következőket olvashatjuk:

„A művészt, ha kreatívknak gondolja magát, béklyóba köti ez a rend, és szolgálai engedelmességet követel tőle, amit a Kultúra aljas törvényei diktálnak. A mi kultúránk számára már nincs értelme a halálnak, ezért csak céltalanul gyilkolni képes a testet és a lelket egyaránt, miközben azt gondolja, hogy a lehető legkreatívabb rendet teremti meg ezzel.”⁹

És a jelenség egyáltalán nem tűnik el a neoavantgárd végével, gondoljunk csak például általában az *abject art* irányzatára vagy konkrétan a Young British Artists csoportosulás számos képviselőjének munkáira.

Persze mondhatnánk erre, hogy ez is csak egy attitűd, amelyet az avantgárd átvett a romantikából és továbbörökített, és a művészet azóta sem tud megszabadulni tőle. Van ebben valami, nem tagadom, ahogy azt sem, hogy ez csak az egyik vonulata a XX. századi művészetnek, amelyik mellett rendre ott van a másik, a kulturális elkötelezettségű. Ám érdemes azt is észrevennünk, hogy ezt a törekvést itt már nem a természet és valamiféle természetesség iránti nosztalgia mozgatja, és nem is feltétlenül „lefelé” igyekszik, hanem gyakran éppen hogy „felfelé”. A művészet az utóbbi időben *felfelé* akar kitörni a kultúrából – ha egyáltalán ez a metaforika még használható.

Az imént megpróbáltam pontosan fogalmazni, ezért a populáris vagy alacsony kultúrával nem a magaskultúrát állítottam szembe, hanem a magasművészetet. Hiszen éppen azt a kérdést szeretném feltenni, hogy vajon a kettő azonosítható-e egymással. Nem azonosítható, válaszolhatnánk, mivel a magaskultúra tágabb fogalom, a magasművészet annak csak egyik részhalmaza. Induljunk el hát innen! Úgy gondolom, nem szorul bővebb kifejtésre az

6 ■ Michel Leiris: *Civilisation*. In: Georges Bataille – Michel Leiris – Marcel Griaule – Carl Einstein – Robert Desnos: *Encyclopaedia Acephalica*. Atlas Press, London, 1995. 93–94. old.

7 ■ Caroline A. Johns: *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. The University of Chicago Press, Chicago–London, 2005.

8 ■ Jean Dubuffet: *Crude Art Preferred to Cultural Art*. In: Charles Harrison – Paul Wood (eds.): *Art in Theory 1900–1990*. Blackwell, Oxford–Malden, Mass., 1992. 595. old.

9 ■ Robert Smithson: *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*. In: *Art in Theory 1900–1990*, 867. old.

10 ■ John Roberts: *Revolutionary Time and the Avant-Garde*. Verso, London – New York, 2015. 23. old.

11 ■ Márkus: A „kultúra” antinómiái, 795. old.

12 ■ Radnóti Sándor: *Tömegkultúra*. In: uő: *„Tisztelet közönség, kulcsot te találj...”*. Gondolat, Bp., 1990. 269. old.

a jelenség, hogy a művészet a második világháború után szinte vándorútra indult a kultúra területén belül. Két ilyen tipikus elvándorlása volt, az egyiket ellenkultúrának nevezhetnénk. Ez volt a korábbi, az ötvenes–hatvanas évekre jellemző, és egyébként ez a problematikusabb jelenség és fogalom is, mármint hogy benne maradt-e egyáltalán a kultúrában (gondoljunk csak a szituacionisták bűncselekményeire vagy akár elképzelt utópiáira). Az elvándorlás másik típusa a szubkultúrába való leszállás volt, amely elsősorban a hetvenes–nyolcvanas évekre jellemző. Eközben azonban a magasművészet magasművészet maradt: avantgárd, kísérleti, keveseket megszólító és kevesekhez eljutó (még ha néha voltak is ellenkező szándékai). Már ez a két folyamat is elegendő lenne a magaskultúra és a magasművészet azonosításának elvetéséhez. Vagy talán magával vitte saját magaskultúráját, ahogy minden ember magával viszi a sajátját, amikor egyik helyről a másikra költözik?

Magaskultúra-e hát a magasművészet, bárhol rendezkedik is be ideiglenesen? Az iménti történeti utalások arra mindenképpen jók voltak, hogy ne azonosítsuk a magaskultúrát az elitkultúrával. Hogyan is volna annak nevezhető egy olyan terület, amelynek a presztízse közel sem olyan nagy, mint amilyenek mi, akik benne élünk, hisszük, és amelynek tagjai, mármint a művészek közül még az Egyesült Államokban is 1, maximum 2 százalék képes csak megélni kizárólag művészeti tevékenységből.¹⁰ Ne téveszsen hát meg minket az a néhány gazdag és irigyelve gyűlölt művész, aki valóban az elit része. A művészek manapság a modern prekariátus tökéletes példányai, akik a pusztá életre vannak kárhóztatva, ha szellemi tőkájukat nem hajlandók a művészeti tevékenységen kívül máshol is kamatoztatni. És ez a helyzet valószínűleg nemcsak következménye, hanem legalább annyira oka is a kultúrához való viszonyuknak. De attól persze még lehetne magaskultúrájuk, hogy az nem elitkultúra.

Márkus György négy alapvető jellemzővel írja le a magaskultúrát: magaskultúrának tekinthető valami, 1. ha „műveket” hoz létre, nem csak performatív; 2. ha kreatív. A másik kettőt pontosabban kell idéznem: 3. „ha objektivációikat, bármilyen materiális tárgyban öltsenek is testet, kizárólag azért tekinthetjük általános jelentőségűnek, mert lényegüket tekintve ideális objektumok, jelentéseggyüttesek”; 4. „ha a jelentőségük elvben olyan kritériumok alapján ítélt meg, amelyek teljes egészében a szóban forgó gyakorlat belső kritériumai, ám ugyanakkor közvetlenül alapvető emberi értékekhez – a klasszikus értelmezés szerint a széphez és az igazhoz – kapcsolódnak.”¹¹ Azt gondolom, hogy Márkus túlpontosan írja le a hagyományos magaskultúra alapvető jellemzőit, ám a második világháború utáni művészet ebből legalább kettőt egyáltalán nem mondhat magáénak, az elsőt és a negyediket. Az utóbbival kapcsolatos probléma talán világosabb, a mondat második felében van, a művészetnek a széphez vagy általában az esztéti-

kumhoz való viszonyában, amit mint szerződést a modern művészet egészen egyszerűen felmondott, de az „alapvető emberi értékekkel” sincs itt minden rendben. Röviden és egyszerűen: az utóbbi évtizedek nagy műalkotásai nem az alapvető emberi értékeket közvetítik számunkra.

Az első már kicsit bonyolultabb, illetve hosszabb kifejtésre szorulna. Nem arra gondolok elsősorban, hogy a műalkotás mint tárgy, pontosabban mint dolog sokszorosan megkérdőjelezetté vált az utóbbi évtizedekben, hiszen ezt mindenki jól tudja, hanem arra, ami Márkus György mondata mögött követelményként ott van: van-e valami, ami fennmarad és továbbörökíthető, és amivel újra közvetlen kapcsolatot tudunk létesíteni? Hogy csak egy rövid félmondatot idézzek Radnóti Sándortól a hetvenes évek művészetére vonatkozóan: „korunk magas művésze nem kultúrateremtő művész.”¹² És ennek épp ez volt az egyik legfontosabb oka. Egyre több nem eladható, nem mozdítható, de legalábbis nem szállítható, vagy nem megmaradó, sőt néha még csak nem is dokumentálható mű készült és készül. Ezért szorul rá olyan gyakran a kulturalizálásra. A kulturalizálás nem kulturálttá tételt akar itt jelenteni, hanem azt, hogy kultúrát kell belőle csinálni, dokumentálni kell, közvetíteni kell, magyarázni kell stb.

A harmadik jellemző sem teljesen áll a művészetre, sem az általános jelentőség úgy általában, sem pedig az, hogy a materialitás elhanyagolható szerepet játszana benne. A modern művészet valóban nagyon konceptuális jellegű, ám éppen ezért és ezt kiegészítendő szinte mindig van egy olyan vonulata is, amelyik a konceptualitástól elfordulva vagy éppen azon keresztül valahogy mindig az anyagsághoz, a pusztá anyaghoz, az ürességhez, a jelentéstelenséghez érkezik meg.

Marad a második jellemző, a kreativitás. Igen, a művészet kreatív, mondhatni csak kreatív, ezért képes közlekedni a kultúrában belül, és ezért képes kilépni belőle, majd újra visszalépni, ha úgy akarja, vagy ha arra kényszerítik. A kérdés az, építhető-e kultúra kizárólag a kreativitás talajára. □