

MŰVÉSZET- SZOCIOLÓGIA

Válogatott tanulmányok

KÖZGAZDASÁGI ÉS JOGI KÖNYVKIADÓ BUDAPEST 1978

A kötetet összeállította és szerkesztette

JÓZSA PÉTER

A szemelvényeket fordította

JÓZSA PÉTER

A szöveget az eredeti cikkekkel egybevetették

AUER KÁLMÁN

FONYÓ ILONA

HAVAS GÁBOR

ISBN 963 220 617 7

© JÓZSA PÉTER BUDAPEST, 1978

HUNGARIAN TRANSLATION

Tartalom

JÓZSA PÉTER: Mi a művészetszociológia, és hol tart ma? 7

A MŰVÉSZETSZOCIOLOGIA TÖRTÉNETÉBŐL 41

BARNETT, J. H.: A művészetszociológia 43

LEENHARDT, J.: Az irodalomszociológia történetének néhány állomása 56

AZ ESZTÉTIKAI ÉRTÉKEK TÁRSADALMI MEGHATÁROZOTTSÁ-
GÁNAK PROBLÉMÁI 75

GOLDMANN, L.—ADORNO, TH. W.: A második nemzetközi irodalom-
szociológiai kollokviumon (Royaumont) lezajlott vita kivonatos jegyző-
könyve 77

GREENBERG, C.: Avantgarde és giccs 93

AZ ESZTÉTIKAI TERMÉK MINT SZOCIOLOGIAI ÉS IDEOLÓGIAI
DOKUMENTUM 105

JARVIE, I. C.: A western és a gengszterfilm: néhány mítosz szociológiája 107

KRACAUER, S.: Nemzeti típusok Hollywood ábrázolásában 120

AZ ALKOTÓK MINT TÁRSADALMI RÉTEG 145

GRIFF, M.: Hogyan toborzódnak a művészek, és hogyan nőnek bele szerepükbe? 147

STRELKA, J.: Az író mint egy csoport tagja 161

A MŰVEK ÉS A KÖZÖNSÉG 173

BOURDIEU, P.: A művészeti észlelés szociológiai elméletének elemei 175

SZTYELMAH, V. D.: Az olvasói érdeklődés kutatásának tapasztalatából 201

ZÉRAFFA, M.: A regényt olvasni 215

HRENOV, N. A.: A film struktúrája és a néző 225

JARVIE, I. C.: Közönségszociológia: ki néz filmeket és miért? 250

BERNARD, Y.: Az esztétikai választások társadalmi meghatározói 287

KNEIF, T.: Értékezés a zenei ízlésről 313

Tájékoztató bibliográfia a külföldi művészetszociológiai irodalomról 330

Mi a művészetszociológia, és hol tart ma?

VAN-E MŰVÉSZETSZOCIOLOGIA?

A Nemzetközi Szociológiai Szövetségnek (ISA) jelenleg 34 állandó tematikus kutatóbizottsága van. Művészetszociológiai bizottsága azonban nincs, vagyis ez a diszciplína itt nem minősül önálló kutatási területnek. A VIII. Világkongresszusig (Toronto, 1974) a művészetszociológia a „Közüoktatás és kultúra” nevű kutatóbizottsághoz tartozott, s művelői a VII. Világkongresszuson (Várna, 1970) még ennek a bizottságnak a szekcióülésein publikálták anyagaikat. A Torontót követő átszervezések keretében azonban a bizottság nevéből elhagyták a „kultúra” szót, s így annak illetékességi körébe most már csak az iskolaszociológia tartozik. Már a VIII. kongresszuson is csak egy ún. „ad hoc” kerekasztal fórumát bocsátották a művészetszociológiai témák rendelkezésére. (Ugyanebben a formában szerepel e kutatási ág a svédországi Upsalában 1978-ban tartandó IX. Világkongresszus programjában is.)

1975-ben néhány oldalról javaslatot nyújtottak be az ISA elnökségéhez önálló művészetszociológiai kutatóbizottság alakítására, azonban ezt az elnökség elvetette, illetve például azt javasolta, hogy az érdekeltek csatlakozzanak a „Szellemlí kultúra” nevű, alakulóban levő bizottsághoz. (Ez utóbbi végül nem jött létre, amit egyébként csak helyeselni lehet, hiszen ez az elgondolás a „kultúra” fogalmának egy ma már teljesen elavult értelmezéséből indult ki.) A jelenlegi 34 bizottság között kettő van, amelynek témakörében a művészetszociológiai problematika úgyahogy „elfér”: a „Szabad idő szociológiája” és a „Tömegkommunikáció szociológiája”. Ám a művészetszociológia egész története, főleg pedig az utóbbi két évtizedben kidolgozott eredményei bizonyítják, hogy ez csak szervezeti kompromisszum, s mint ilyen tudománytalan: a művészetnek mint „társadalmi ténynek”, mint társadalmi folyamatnak a problémaköre legfeljebb átfedi, de inkább csak metszi akár a szabad idő, akár a tömegkommunikáció problémakörét.

Egy kutatási ág elméleti, történeti, rendszertani helye, önállósága, súlya szem-

L. GOLDMANN — Nos, még négy szót, nagyon röviden. Adorno három dolgot mondott. Ami az elsőt illeti, a strukturalizmust és a mű értelmét, teljesen egyetérték vele. A töredéket illetően: elismerem, hogy egy mű nagyon gyakran érvényes akkor is, ha töredékes — magam két ízben elemeztem töredékeket, Pascal „Gondolatai”-t és Valéry töredékeit —, de minden esetben arról van szó, hogy ezt a töredékes jelleget a műnek rendszerré lefordítható totalításában kell rögzíteni. Nincs ellentét rendszer és töredék között, a töredék a rendszerezés eleme lehet a filozófiai fordításban.

Ami a harmadik pontot illeti, az egy félreértés, amelyet majd tisztázunk egymással. Én nem azt mondtam, amit Adorno érteni vélt, ellenvetésem egyáltalán nem arra vonatkozott.

GREENBERG, C.

Avantgarde és giccs*

Ugyanaz a civilizáció egyidőben termel két annyira különböző dolgot, mint amilyen T. S. Eliot valamelyik költeménye és egy slágerszöveg, vagy egy Braque-festmény és a „Saturday Evening Post” borítólapja. Mind a négy a kultúra kategóriájába tartozik, s nyilvánvalóan ugyanannak a kultúrának a részei és ugyanannak a társadalomnak a termékei. Ezzel azonban mintha összetartozásuk véget is érne. Egy Eliot-vers és egy Eddie Guest-vers —, vajon a kultúrának miféle szemlélete elég tág ahhoz, hogy egymást kölcsönösen megvilágító kapcsolatba hozzassuk őket? Vajon az a körülmény, hogy ezt a fajta különleműséget ugyanazon a kulturális hagyományon belül az emberek adottnak és magától értetődőnek tartják, azt mutatja-e, hogy a különleműség a dolgok természetes rendjéhez tartozik? Vagy pedig teljesen új dologról, korunk valamilyen sajátosságáról volna szó?

A válaszhoz nem elegendő az esztétikai elemzés. Azt hiszem, az eddiginél alaposabban és friss szemszögből kell megvizsgálni, hogyan viszonylik egymáshoz a konkrét — nem általában vett — egyén esztétikai élménye és az a társadalmi és történeti kontextus, amelyben ez az élmény létrejön. Ennek az összefüggésnek a tisztázása révén nemcsak az imént feltett kérdésre, hanem más, talán még fontosabb kérdésekre is választ kapunk.

1.

Ha fejlődése folyamán egy társadalom egyre kevésbé képes igazolni az általa öltött konkrét formák elkerülhetetlenségét, ez aláássa az adja azokat az elfogadott képzeteket, amelyekhez a művészeknek és íróknak nagymértékben ragaszkodniuk kell, hogy közönségükkel kommunikálhassanak. Egyre nehezebb bárminek a válla-

* A tanulmány eredeti címe: Avant-Gard and Kitsch. Megjelenés helye: ROSENBERG, B.—WHITE, D. M. (eds): Mass. Culture. The Popular Arts in America. The Free Press. Glencoe, Ill. 1957. 98—107. old.

lása. Kérdéssé válnak a valláshoz, a tekintélyhez, a hagyományhoz, a stílushoz kapcsolódó összes igazságok, s az író vagy a művész nem képes többé előre látni, hogy szimbólumaira és utalásaira a közönség hogyan fog reagálni. A múltban az ilyen helyzet rendszerint valamilyen mozdulatlan alexandrianizmusban oldódott fel, egy olyan akadémiizmusban, amely óvakodott érinteni a valóban fontos problémákat, mert azok nézeteltéréseket hordoztak, s amelyben az alkotó tevékenység a forma aprólékos mozzanatainak gyakorolt virtuozitásban élte ki magát, a nagyobb kérdések megoldásában pedig a régi mesterek példájához tartották magukat. Száz meg száz mű variálja mechanikusan ugyanazokat a témákat, anélkül, hogy valami újat hozna létre: Statius költészete, a mandarin-verselés, a római szobrászat, a Beaux Arts festészete, a neorepublikánus építészet így keletkezik.

Mai társadalmunk egyik reményt keltő tünete a hanyatlás közepette, hogy mi — legalábbis egy részünk — nem voltunk hajlandók elfogadni saját kultúránkra nézve ezt az utolsó szakaszt. A nyugati polgári társadalom egy része megpróbált túljutni az alexandrianizmuson, s ebbeli igyekezetében létrehozott egy cleddig sohasem látott jelenséget, az avantgarde kultúrát. Ezt egy magasabb rendű történeti tudat tette lehetővé, pontosabban az a körülmény, hogy megjelent egy újfajta társadalomkritika, a történeti kritika. Ez a kritika a mi mai társadalmunkat nem időtlen utópiákkal konfrontálta, hanem józanul megvizsgálta a történetiség és az ok és okozat jegyében a valamely adott társadalom számára legfontosabb formák előzményeit, igazolásait és funkcióit. Így derült ki a mi mai polgári társadalmi rendünkről is, hogy az nem az életfeltételeknek valamiféle örökkévaló „természet adta” együttese, hanem egyszerűen az utolsó állomás társadalmi berendezkedéseknek egy sorában. Ezt az új látásmódot, amely a XIX. sz. 50-es 60-as éveiben az élenjáró értelmiségi tudat szerves részévé vált, hamarosan magukba szívták — még ha többnyire tudattalanul is — a művészek és a költők. Így hát nem véletlen, hogy az avantgarde születése időben — és földrajzilag is — egybeesett a tudományos forradalmi gondolkodás első nagyarányú kibontakozásával Európában.

Tény és való, hogy a bohémia — az akkori avantgarde — első hírnökei tüntetően közönyösnek bizonyultak a politika iránt. Ennek ellenére, ha korukban a forradalmi eszmék nem lettek volna a levegőben, sohasem tudták volna kidolgozni a „burzsoával” kapcsolatos fogalmukat, amellyel azt akarták definiálni, hogy ők mik *nem*. Továbbá a forradalmi politikai beállítottságok erkölcsi segítsége nélkül nem lett volna bátorságuk ahhoz, hogy olyan támadólag szálljanak szembe a társadalom uralkodó normáival, mint ahogyan tették. Mert ehhez bátorság kellett, hiszen az avantgarde-nak a polgári társadalomból a bohémiába való kivonulása egyben azt is jelentette, hogy kivonulnak a tőkés piacról, amely a művészetet és írókat az arisztokrata mecénás intézményének kihalásakor sodorta magával. (Legalábbis látszólag ezt — azaz a padlásszobában való éhezést — jelentette, habár a valóságban, mint még látni fogjuk, az avantgarde pontosan azért maradt kötve a polgári társadalomhoz, mert szüksége volt a pénzére.)

Mindamellettt igaz, hogy mihelyt az avantgarde-nak sikerült „elszakadnia”

a társadalomtól, mindjárt teljes fordulatot hajtott végre, és nemcsak a polgári, hanem a forradalmi politikát is elutasította. A forradalmat otthagyták a társadalmon belül, részeként annak a kaotikus ideológiai harcnak, amelytől a művészet és a költészet annyira megrettent, amikor az eddigi kultúra alapjául szolgáló „értékes”, axiomatikus hiedelmeket is kikezdte. Így alakult ki az a felfogás, amely szerint az avantgarde igazi és legfontosabb funkciója nem annyira a „kísérletezés”, hanem meglegelni az ösvényt, amelyen a kultúrát, az ideológiai zűrzavart és az erőszak közepette, *mozgásban* lehet tartani. Az avantgarde költő vagy művész visszahúzódott a közönség elől, s úgy vélte magas színvonalon tarthatni művészetét, hogy egy olyan abszolútumnak a kifejezésévé szűkítette és nemesítette, amely — esetleg csak megközelítőleg — felold minden viszonylagosságot és ellentmondást: megszületik a „művészet a művészetért” és a „tisztá költészet” jelszava, s minden olyan szempontot, amely a témával vagy a tartalommal kapcsolatos, úgy kerülnek, mint a pestist.

Az avantgarde az abszolútumot keresve jutott el az „absztrakt” vagy „tárgy nélküli” művészethez — és költészethez is. Az avantgarde költő vagy művész tulajdonképpen Istent szeretné utánózni, olyasmint igyekszik alkotni, ami kizárólag önmagában érvényes úgy, ahogyan a természet önérvényű, ahogyan egy táj — nem a táj képe — esztétikailag érvényes; olyasvalamit akar létrehozni, ami *adott*, teremtetlen, független mindennemű jelentéstől, hasonmástól vagy eredetitől. A tartalmat olyan maradéktalanul fel kell oldani a formában, hogy a műalkotás vagy az irodalmi alkotás sem egészében, sem részeiben semmire ne legyen redukálható, ami nem ő maga.

Csak hogy míg az abszolútum az abszolútum, addig a költő vagy művész számára, éppen azért, mert az, ami, mindig vannak bizonyos viszonylagos értékek, amelyeket többre tart más értékeknél. Maguk azok az értékek is, amelyeknek a nevében az abszolútumra törekszik, viszonylagosak, nevezetesen esztétikai értékek. Ennek következtében valójában nem Istent utánózza — itt az „utánzás” szót arisztotelészi értelmében használom —, hanem magukat a művészet és az irodalom diszciplínáit és folyamatait. Ez az „absztrakció” genezise.¹ A költő

¹ Érdekes a zene példája, amely hosszú időn át elvont művészet volt, s amelyet az avantgarde költészet annyira igyekezett utánózni. A zene, mondja Arisztotelész furcsa módon, valamilyen művészet közül a leginkább utánzó jellegű és a legelevenebb, mert a legközvetlenebbül utánózza eredetijét, a lélek állapotát. Mai szemünkben ez az igazságnak pontosan az ellenkezője, a mi szemünkben a zene az a művészet, amelynek a legkevésbé van vonatkozása valamilyen külsővel. Mindamellettt, eltekintve attól, hogy bizonyos értelemben még esetleg igaza is van Arisztotelésznek, tudni kell, hogy a régi Görögországban a zene szorosan kapcsolódott a költészethez, és függött annak jellegétől: mintegy a járuléka volt a versnek, amely a költészeti mimetikus jelentés világosabbá tételét szolgáltatta. Platon így ír a zenéről: „Mert ha nincsenek szavak, nagyon nehéz felismerni a harmónia és a ritmus jelentését, vagy meglátni, hogy azok bármilyen érdemleges tárgyat utánóznának”. Amennyire ma tudjuk, eredetileg mindennemű zenének ilyen kíséretű funkciója volt. Mihelyt azonban ez megszűnt, a zenének vissza kellett húzódnia önmagába, hogy valamilyen kényszerrel vagy eredetit találjon. Ezt önnön kompozíciójának és előadásmódjának különböző megoldásaiban meg is lelte.

vagy a művész akkor, ha elfordítja figyelmét a mindennapi tapasztalat témáitól, saját mesterségének közegét helyezi figyelme középpontjába. A nonfiguratív vagy „absztrakt”, ha esztétikailag érvényes akar lenni, nem lehet önkényes vagy esetleges, hanem csak olyan alkotási folyamat eredménye lehet, amely alávetette magát valamilyen elfogadható kényszernek vagy eredetinek. Ez a kényszer viszont, ha egyszer a mindennapi, külső tapasztalatot elutasították, csakis azokban a folyamatokban vagy diszciplínákban lelhető meg, amelyeknek a jegyében a művészet és az irodalom mindig a megelőzőt utánozta. Ezzel e folyamatok és diszciplínák válnak a művészet és az irodalom témájává. Ha igaz Arisztotelész tétele, amely szerint minden művészet és irodalom utánzás, akkor ebben az esetben az utánzó tevékenység utánzásával van dolgunk. Ahogyan Yeats mondja:

„... nem dal-iskola ez, hanem konok
búvárlata önnön csodáinak...”

(Jékely Zoltán fordítása)

Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Brancusi, de még Klee, Matisse és Cézanne is, ihletüket elsősorban abból a közegből merítették, amelyben dolgoztak.² Valószínűleg leszögezhetjük, hogy művészetük belső feszültsége nagyrészt a terek, a felületek, a formák, a színek stb. kigondolására és elrendezésére irányuló tiszta erőfeszítésből fakad, kirekesztvén mindent, ami nem szükségszerűen jár együtt ezekkel a tényezőkkel. Ami a költőket illeti, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Eluard, Pound, Hart Crane, Stevens, sőt Rilke és Yeats figyelme minden jel szerint arra az erőfeszítésre összpontosul, hogy költészetet teremtsenek, továbbá maguknak a költői átalakításnak a „mozzanataira”, nem pedig a költészetté átalakítandó tapasztalatra. Ők természetesen nem rekeszthetnek ki műveikből minden egyebet, hiszen a költészetnek szavakkal kell dolgoznia, s a szavaknak kommunikálniuk kell. Egy részük, pl. Mallarmé és Valéry,³ radikálisabb a többinél, — eltekintve most azoktól a költőktől, akik megpróbálták tiszta hangzásból költészetet komponálni. Mindazonáltal, ha könnyebb volna definiálni a költészetet, a modern költészet még sokkal „tisztább” és „elvontabb” volna... Ami az irodalom más területeit illeti, — természetesen az avantgarde esztétika itt adott meghatározása nem valamilyen Prokrusztész-ágy. De eltekintve attól a tényről, hogy korunk legjobb regényírói kijárták az avantgarde iskoláját, jellemző, hogy Gide legigényesebb könyve egy regény írásáról szóló regény, vala-

mint hogy Joyce két műve, az „Ulysses” és a „Finnegan ébredése”, amint egy francia kritikus mondta, végső soron nem egyéb, mint a tapasztalatnak a kifejezésért való kifejezésre való redukálása, ahol a kifejezés fontosabb, mint az, amit kifejez.

Az, hogy az avantgarde kultúra magának az utánzó tevékenységnek mint olyan-
nak az utánzása, nem olyasvalami, amit akár helyeselni, akár helyteleníteni kellene vagy lehetne. Tény, hogy van ebben a kultúrában valami éppen abból az alexandrianizmusból is, amelyet le szeretne küzdeni. Yeats előbb idézett sorai Bizáncra vonatkoznak, amely nagyon közel van Alexandriához; s az utánzó tevékenységnek ez az utánzása bizonyos értelemben csak egy magasabb rendű alexandrianizmus. Van azonban egy lényeges különbség is: az avantgarde mozgás-
ban van, az alexandrianizmus viszont mozdulatlan. S pontosan ez igazolja és teszi szükségessé az avantgarde módszereit. Szükségessé azért, mert napjainkban egyszerűen nincs más mód magasabb rendű művészet és irodalom alkotására. Szükségyszerűséggel pörölni és az olyan ismert kifejezésekkel dobálózni, mint „formalizmus”, „purizmus”, „elefántcsonttorony” stb., ostoba vagy tisztességtelen dolog. Ezzel azonban korántsem mondtuk, hogy az avantgarde-nak *társadalmilag* előnyére válik, hogy az, ami. Éppen ellenkezőleg.

Az avantgarde-nak önmagára való vonatkoztatottsága, az a körülmény, hogy legjobb művészei csupán művészeknek művészei, legjobb költői költőknek költői, elidegenített sok olyan embert, aki azelőtt képes volt az igényes művészet és irodalom élvezésére és értékelésre, mert most egyszerűen nem hajlandók és nem képesek arra, hogy a mesterség titkaiba avattassák be magukat. A tömegek többé-kevésbé mindig közönyösek voltak az éppen bontakozóban levő kultúra iránt. Napjainkban azonban ettől a kultúrától éppen azok fordulnak el, akiknek valójában a tulajdona, ti. uralkodó osztályunk tagjai. Mert az avantgarde az övék. Semmiféle kultúra sem fejlődhet társadalmi bázis nélkül, szilárd bevételi forrás nélkül. Az avantgarde esetében pedig ezt a forrást ama társadalom uralkodó osztályának elitje bocsátotta rendelkezésre, amelytől az avantgarde elszakadtak nyilvánította magát, amelyhez azonban mindig kötve maradt az arany köldökszinórja által. A paradoxon igencsak reális. S most ez az elit gyors ütemben zsugorodik. Minthogy pedig az avantgarde az egyetlen élő kultúra, amellyel jelenleg rendelkezünk, a kultúra létezése általánosságban került ezzel veszélybe.

Ne tévesszenek meg minket felületi jelenségek és helyi sikerek. Picasso kiállításaira még mindig tömegek mennek el, s T. S. Eliot költészetét az egyetemen tanítják; a modernista művészet kereskedelme még virágzik, és a kiadók még megjelen-
tetnek „nehéz” költőket. Maga az avantgarde azonban, amely már érzi a veszélyt, nap mint nap félénkebb. A legváratlanabb helyeken üti fel a fejét az akadémizmus és a kommercializmus. Ez csak egy dolgot jelenthet: az avantgarde elveszítette biztonságérzetét annak a közönségnek a vonatkozásában, amelytől függ, amelyet ti. a gazdagok és a műveltek alkotnak.

Vajon kizárólag magának az avantgarde kultúrának a természetéből ered-e ez a

² Ezt a megfogalmazást Hans Hofmann művészettörténeti professzornak köszönhetem, aki egyik előadásában használta. Ennek a megfogalmazásnak a szemszögéből a képzőművészeti szürrealizmus reakciós tendencia, amely a „külső” téma visszaállítására törekedett. Egy Dali-típusú festő fő törekvése nem közegének folyamatait, hanem tudatának folyamatait és fogalmait ábrázolni.

³ Lásd Valéry megjegyzéseit saját költészetéről.

fenyegető veszély? Vagy pedig csak arról van szó, hogy sorsa veszedelmes módon van hozzákötve egyéb körülményekhez? Esetleg más, és talán még fontosabb tényezők is közrejátszanak?

2.

Mindenütt, ahol avantgarde (előhad) van, általában utóhadat is találunk. S kétségtelen tény, hogy az avantgarde fellépésével egyidejűleg egy másik új kulturális jelenség is megszületett az iparosított nyugati társadalomban: az, amire a németeknek oly csodálatos szavuk van, a giccs (kitsch). Ide tartozik az egész népszerű kommersz irodalom és művészet, a színes mélynyomású képeslapborítók, az illusztrációk, a ponyvával, a képregénnyel, a slágerral, a mulatóhelyi táncsal, a hollywoodi filmmel stb., stb. Valamilyen oknál fogva e roppant tünemény jelenlétét is mindig magától értetődőnek vették. Itt az ideje, hogy kissé mélyebben pillantunk okaiba és következményeibe.

A giccs annak az ipari forradalomnak a terméke, amely urbanizálta Nyugat-Európa és Amerika tömegeit, s létrehozta az általános írni-olvasni tudást.

Azelőtt a népi kultúrától megkülönböztethető formális kultúra (azaz nem spontán, nem informális kultúra. — *A ford.*) kizárólagos piacát azok jelentették, akik azon felül, hogy írni-olvasni tudtak, szabadon rendelkeztek idejükkel, és kényelmesen rendezhették be az életüket, ami mindig együtt jár valamilyen műveltséggel. Ez a társadalmi helyzet ebben az időben szervesen összefonódott a betű ismeretével. A minimális általános kötelező oktatás bevezetése után azonban az írni-olvasni tudás nagyjából ugyanolyan elemi ismeretűvé vált, mint amilyen ma a gépkocsivezetés, és nem lehetett többé az egyén kulturális beállítottságának megkülönböztető jegye, hiszen megszűnt az az állapot, amikor kizárólag kifinomult ízléssel járhatott együtt. A városba költöző s ott proletárrá vagy kispolgárrá váló parasztok boldogulásuk végett megtanultak írni és olvasni, de nem tehettek szert arra a szabad időre és kényelemre, amely szükséges a hagyományos városi kultúra élvezéséhez. Ugyanakkor viszont ezek az új városi tömegek elvesztették a falusi életből táplálkozó és a népi kultúrában gyökerező ízlésüket, egyszersmind felfedezték az unalmat, és ebben a helyzetükben nyomást gyakoroltak a társadalomra, hogy az ellássa őket valamilyen, a fogyasztásukra alkalmas kultúrával. Az új piac igényeit kielégítendő létrejött az új termék: a pótkultúra, a giccs, azoknak a részére, akik az autentikus kultúra értékei iránt idegenül mégis éhesek a szórakozásra, amit mindenképpen csak valamilyen fajta kultúra nyújthat.

A giccsnek, amely a valódi kultúra megromlott és akadémizált utánzatait használja nyersanyagul, kapóra jön ez az értékek iránti érzéketlenség, s azt még továbbtenyésztí. Profitjának forrása ez. A giccs mechanikus, és formulákkal operál. A giccs hamisított tapasztalat, álélmény. Követi ugyan a stílusok változását, de mindig ugyanaz marad. Kivonata mindannak, ami korunk életében hamisítvány. A giccs azzal lép fel, hogy fogyasztóitól pénzükön kívül semmire sem tart igényt, még az idejükre sem.

Előfeltétele a giccsnek — amely nélkül lehetetlen volna —, hogy szorosan a kezé ügyében van egy teljesen érett kulturális hagyomány, amelynek felfedezéseit, vívmányait és magasan fejlett öntudatát előnyösen ki tudja aknázni a saját céljaira. Ezt-azt kölcsön vett eszközeiből, fogásaiból, fortélyaiból, játékszabályaiból, témáiból, mindezt rendszerré dolgozza át, s a többit félrelöki. Ebből a felhalmozott tapasztalati képletből szívja ki, ha lehet így mondani, életet adó vérét. Tulajdonképpen erről van szó, amikor azt mondják, hogy a mai népszerű művészet és irodalom nem más, mint a tegnap merész, ezoterikus művészete és irodalma. Ez természetesen így nem igaz. Arról van szó, hogy ha már elég idő eltelt, kifosztják az újat, hogy ide-oda tekerve valami látszólag még újabbat állítsanak elő, amit azután felhígnak, és találják a giccset. Magától értetődik, hogy minden giccs akadémikus, és megfordítva, mindaz, ami akadémikus, giccs. Mert annak, amit akadémikusnak neveznek, valójában nincs már önálló létezése, hanem csak a giccs nagy-képű „homlokzatául” szolgál. A nagyipari módszerek kiszorítják a kézművességet.

A giccs annak következtében, hogy mechanikusan előállítható, oly mértékben vált termelőrendszerünk szerves részévé, ami az igazi kultúrával legfeljebb kivételesen, véletlenül fordulhat elő. Termelésébe óriási tőkét fektettek, amelyeknek arányosan meg kell térülniük; kényszerítő erő hajtja, hogy terjeszkedjék, és meg is tartsa piacait. Habár nem kell neki cégér, roppant értékesítő apparátust szerveztek a számára, amely nyomást gyakorol a társadalom minden tagjára. Csapdát, ha lehet így mondani, még azokon a területeken is felállították, amelyek a valódi kultúra fennhatósága alá tartoznak. Egy olyan országban, mint az Egyesült Államok, manapság nem elegendő, ha valaki az utóbbihoz vonzódik, valódi szennvedéllyel kell ragaszkodnia hozzá, hogy ereje legyen ellenállni azoknak a hamisítványoknak, amelyek mindenfelől körülveszik, és nyomást gyakorolnak rá attól a pillanattól kezdve, amikor elérte azt a kort, hogy kezébe vegye a tömegsajtó termékeit. A giccs meglehetősen. Számos különböző szinten van jelen, s néha egészen magas színvonalú ahhoz, hogy veszedelmes legyen arra nézve, aki még naiv módon keresi az igazi világosságot. Egy olyan hetilap, mint pl. a „New Yorker”, ez a luxus-kategóriába tartozó magas színvonalú giccs, igen sok avantgarde alapanyagot alakít át, és hígít fel a saját céljaira. Ezenkívül azt sem állíthatjuk, hogy kivétel nélkül minden egyes giccses termék értéktelen. A giccs olykor érdemlegeset is produkál, olyasmit, aminek valódi népi zamata van; és ezek a véletlenszerű, elszigetelt esetek megbolondítottak már olyan embereket, akiknek ki kellene ismerniük magukat.

A giccsből szerezhető óriási profitok magát az avantgarde-ot is csábítják, s képviselői nem mindig álltak ellen ennek a csábításnak. Igényes írókkal és művészekkel fordul elő, hogy a giccs nyomása alatt módosítják munkásságukat, sőt olykor mindenestül áldozatul esnek. S ekkor megjelennek az olyan problematikus határesetek, mint amilyen a népszerű regényíró figurája, pl. Franciaországban Simenon, az Egyesült Államokban Steinbeck. Végeredményben ilyenkor természetesen mindig az igazi kultúra a vesztes.

A giccs nem maradt meg a város határai között, ahol született, hanem kirajzott a falura, elsöpörvén a népi kultúrát. S nem ismer sem földrajzi határokat, sem nemzeti kultúrák közötti válaszfalakat. Ugyanúgy, mint a nyugati ipari társadalom bármelyik tömegterméke, diadalmenetben járta be a világot, egyik gyarmati országban a másik után szorította ki és örölte fel a bennszülött kultúrákat, s ma úton van affelé, hogy egyetemes kultúrává váljon, a világtörténelem első egyetemes kultúrájává. Napjainkban a kínai ember ugyanúgy, mint a délamerikai indián, az indiai, mint a polinéziai, honi művészetének termékeinél többre becsüli a képes hetilapokat, a rotációs eljárással készült képes mellékleteket és az illusztrált nap-tárak szexfotóit. Mivel magyarázható a giccsnek ez a tenyészte, ellenállhatatlan vonzereje? Kétségtelen, hogy a gépileg gyártott giccs konkurrálni tud a kézíerővel előállított honi termékkel, meg a nyugat tekintélye is közrejátszik, de vajon miért annyival nagyobb hasznót hozó exportcikk a giccs, mint Rembrandt? Hiszen ugyanolyan olcsón reprodukálható mindkettő.

Dwight Macdonald egy a „Partisan Review”-ban közölt cikkében idézi Kurt London következő megállapítását: „... A tömegeknek mind a régi, mind az új művészeti stílusokhoz való viszonya a lényeg tekintve valószínűleg mindig attól a neveléstől függ, amelyben államuk részesíti őket”. Macdonald ezután így folytatja: „Végül is miért tartják többre az egyszerű parasztok Rjepint Picassónál, amikor ez utóbbi absztrakt technikájának legalább annyi köze van primitív népművészetükhöz, mint az előbbi realista stílusának? Világos... , nagyrészt azért, mert így kondicionálták őket...”

Véleményem szerint először is nem arról van szó, hogy csupán a régi és csupán az új között kellene választani, amint London véli, hanem arról, hogy a ma is élő rossz régít és az autentikusan újat választják-e. Picasso alternatívája nem Michelangelo, hanem a giccs. Másodszor a tömegek sem az elmaradott országokban, sem a fejlett nyugati társadalmakban nem egyszerűen azért becsülik többre a giccsot, mert kormányaik így kondicionálják őket. Ahol az állami oktatási rendszer egyáltalán veszi magának a fáradságot, hogy említést tegyen a művészetről, ott arra nevelnek minket, hogy a régi mestereket tiszteljük, ne pedig a giccsot; és mégis Maxfield Parisht vagy valami ahhoz hasonlót akasztunk a falra Rembrandt vagy Michelangelo helyett. Sőt, amint arra maga Macdonald mutat rá, 1925 táján, amikor a Szovjetállam bátorította az avantgarde filmet, a tömegek jobban kedvelték a hollywoodi mozit. Nem, a „kondicionálás” nem magyarázza a giccs erejét...

Minden érték emberi érték, viszonylagos érték, a művészetben csakúgy, mint egyebütt. Mégis úgy tűnik, hogy a művelt rétegek a legkülönbözőbb korokban nagyjából egyetértettek abban, mi a jó művészet és mi a rossz. Az ízlés változott ugyan, de csak bizonyos határokon belül: a mai szakértők egyetértének a XVIII. századi japánokkal abban, hogy Hokusai korának egyik legnagyobb művésze volt; nem különben egyetértünk a régi egyiptomiakkal abban, hogy a harmadik és a negyedik dinasztia korának művészte volt a legértékesebb mindabból, amit a későbbi korok eszményképükkül választottak. Esetleg jobban szeretjük Giottót

Raffaellónál, de ma sem tagadjuk, hogy Raffaello egyik legjobb festője volt *korának*. Vagyis itt egyetértés van, s azt hiszem, ez az egyetértés azon alapul, hogy az emberek csak a művészetben érvényesülő értékeket nagyjából változatlan kritériumok szerint különböztetik meg a másutt található értékektől. A giccs a tudománytól és az ipartól kölcsönzött racionalizált technika segítségével ezt a folyamatosan gyakorolt megkülönböztetést eltörölte.

Nézzük pl. mi történik, amikor egy egyszerű parasztember, amilyenre Macdonald hivatkozik, szabadon választhat két festmény, egy Picasso-kép és egy Rjepin-kép között. Az elsőt — mondjuk — vonalak, színek és terek játékát látja, amelyek egy nőt ábrázolnak. Az absztrakt technika — fogadjuk el Macdonald feltevését, bár én hajlandó vagyok kételkedni benne — némileg emlékezteti azokra a régi vallásos festményekre, amelyeket otthon hagyott a faluban, és az a jóérzés keletkezik benne, hogy valami ismerőset lát. Még azt is megengedhetjük, hogy halványan megsejti azokat a nagy művészi értékeket, amelyeket a művelt ember talál Picassóban. Utána Rjepin festményéhez fordul, amelyen csatajelenetet lát. A technika — mint technika — már nem olyan ismerős. Ez azonban most nem számít, mert emberünk hirtelen olyan értékeket fedez fel Rjepinnél, amelyek látszólag messze felülmúlják azokat az értékeket, amelyeket otthoni hagyományos művészetében már megszokott; s maga az ismeretlen technika is egyik forrása ezeknek az értékeknek: ezek az értékek pedig a látvány élénk felismerhetősége, a csodálatos, a vonzó. Rjepin festményén úgy ismeri fel és látja a dolgokat, ahogyan az életben: nincs törés a művészet és az élet között, nincs szükség arra, hogy elfogadjon valamilyen konvenciót, és azt mondja magának, hogy ez és ez a vallásos tárgyú régi kép Jézust ábrázolja, azért, mert Jézust kívánja ábrázolni, még akkor is, ha ez az alak nem túlságosan emlékeztet egy emberre. Az, hogy Rjepin realiztikusan tud festeni, hogy az azonosítás azonnal magától értetődő, és nem kíván semmiféle erőfeszítést a szemlélő részéről, — ez csodálatos. Emberünket a képen található evidens jelentések gazdagsága is magával ragadja: a festmény „történetet mond el”. Ehhez képest Picasso és a régi képek zordonak és sivarak. Mi több, Rjepin felmagasztosítja a valóságot, és drámaivá teszi: a nap lenyugvóban, lövedékek robannak, emberek rohannak és hullanak. Szó sem lehet többé Picassóról vagy régi képekről. Emberünk Rjepint igényli és semmi mást. Még mindig szerencsés lehet azonban, hogy Rjepinre bukkant és nem Norman Rockwell festményének reprodukciójára a „Saturday Evening Post” borítólapján.

Végso soron azt mondhatnánk, hogy a művelt szemlélő ugyanazokat az értékeket nyeri Picassótól, mint a paraszt Rjepintől, mert az, amit az utóbbi Rjepinben élvez, valahol szintén művészet, ha alacsonyabb szinten is, és ugyanazok az ösztönök hajtják képeket nézni, mint a művelt szemlélőt. Csakhogy azok a végső értékek, amelyeket a művelt szemlélő Picassótól nyer, csak egy másodlagos folyamat révén állnak elő, annak eredményeként, hogy elgondolkodott a plasztikai értékek keltette közvetlen benyomáson. Nála csak akkor lép fel a felismerhetőnek, a csodálatosnak és a vonzónak a mozzanata. Mindezek nem közvetlenül vagy külsőleg

vannak jelen Picasso festményén, hanem a szemlélő vetíti őket bele akkor, ha elég érzékeny, hogy kellően reagáljon a plasztikai minőségekre. Itt ezek az értékek a „reflektált” effektus szintjén jelennek meg. Rjepinnél viszont a „reflektált” effektus már jelen volt magában a képben, készen arra, hogy a szemlélő reflektálás nélkül élvezze.⁴ Picasso az okot, Rjepin az okozatot (effektust) festi meg. Rjepin előre megemészteti a művészetet a szemlélő számára, és megkíméli az erőfeszítéstől, rövidebbre zárja számára a művészet nyújtotta örömet, hogy megkerülhesse azt a munkát, amely a valódi művészet esetében szükségképpen nehézséget okoz. Rjepin, akárcsak a giccs, szintetikus művészet.

Ugyanezt mondhatjuk el a giccsirodalomról is. Álélményt nyújt az igazi érzékenységet nélkülöző olvasó számára, és pedig sokkal közvetlenebbül, mint azt a komoly szépirodalom valaha is remélhetné. S így áll elő az a helyzet, hogy Eddie Guest költőibb, mint T. S. Eliot és Shakespeare.

3.

Míg az avantgarde a művészet folyamatait utánozza, a giccs, mint láttuk, a művészet effektusait utánozza. Ez az elegáns szimmetria egyáltalán nem kiagyalt; pontosan ráillik arra a helyzetre, amelyben egyidejűleg él egymástól mérhetetlen távolságban ez a két kulturális jelenség, az avantgarde és a giccs. Ez a távolság viszont, amely sokkal nagyobb annál, semhogy a népszerűsített „modernizmus” és a „modernista” giccs végtelen árnyalatai által kitölthető lenne, egy társadalmi távolságnak felel meg, egy olyan társadalmi távolságnak, amely mindig is létezett a formális kultúrában, csakúgy, mint a civilizált társadalmak egyéb szféráiban, s amelynek két pólusa meghatározott összefüggés szerint közeledik vagy távolodik, attól függően, hogy az adott társadalom stabilitása erősödik vagy gyengül. Mindig úgy állt a dolog, hogy az egyik oldalon volt a hatalmasok — és ennek következtében műveltek — kisebbsége, a másikon pedig a kizsákmányoltak és szegények — és ennek következtében tudatlanok — nagy tömege. A formális kultúra mindig az előbbiek tulajdona volt, az utóbbiaknak pedig be kellett érniük a népi vagy primitív kultúrával, vagy a gicccel.

Stabil társadalomban, amely elég jól működik ahhoz, hogy egyensúlyban tartsa az osztályellentéteket, a kulturális dichotómia némileg elmosódik. A kisebbség axiómáit elfogadja a többség; babonásan hiszik azt, amit az előbbiek józanul hisznek. Ilyen történelmi pillanatokban a tömegek csodálni tudják a hatalmon levő csoport kultúráját, bármilyen magas szinten mozogjon is az. Vonatkozik ez legalábbis a képzőművészeti kultúrára, amely mindenki számára hozzáférhető.

A középkorban a festő és a szobrász buzgón igyekezett kiszolgálni a tapasztalatnak legalább a legkisebb közös nevezőit. Sőt, ez bizonyos mértékig egészen a

XVII. századig így volt. Rendelkezésre állt az utánzás számára egy egyetemesen érvényes fogalmi realitás, amelynek rendjét a művész nem bolygathatta meg. A műalkotások témáját a megrendelők írták elő, s a műveket nem kellett abban az értelemben „kigondolni”, mint a polgári társadalomban. Éppen azért, mert a mű tartalma előre meg volt határozva, a művész szabadon összpontosíthatta figyelmét közegére. Nem kellett filozófusnak vagy látnoknak lennie: egyszerűen ismerni kellett a mesterségét. Mindaddig, amíg általános egyetértés uralkodott arra nézve, hogy melyek a legmértőbb tárgyak a művészet számára, a művész mentes volt attól a kényszertől, hogy „témáját” tekintve eredeti és találékony legyen, s minden energiáját formai problémáknak szentelhette. A közeg — a személyes, hivatásbeli értelemben — a művészet tartalmává lett a számára, ugyanúgy, ahogyan ma is az absztrakt festő művészetének nyilvánosan elfogadott tartalma annak közege, — mindamelllett azzal a különbséggel, hogy a középkori művésznek nyilvánosan el kellett rejtenie szakmai gondjait, a befejezett, hivataltal műalkotásban mindig el kellett titkolnia a személyes, hivatásbeli érzelmeket is táplált témájával keresztény közösség egyszerű tagjaként személyes jelentőségét gazdagította. A személyes rezdülés csak a reneszánsz idején válik megengedetté, de még ekkor is meg kell maradnia az egyszerűen és egyetemesen felismerhetőnek a határai között. S csak Rembrandttal kezd megjelenni a „magányos” — a művészetében magányos — művész.

De még a reneszánsz idején is, és mindaddig, amíg a nyugati művészet a technika tökéletesítésével volt elfoglalva, csakis a realiztikus utánzás sikerei jelezheték az ezen a téren aratott győzelmeket, mert más objektív kritérium nem állt rendelkezésre. Így a tömegeknek mindvégig megvolt a lehetőségük arra, hogy csodálják a hatalmon levők művészetét. Még a madár is helyeselhetett, amelyik Zeuxis képén belecsíp a gyümölcsbe.

Közhely, hogy a művészet „túl jó” az embereknek, mihelyt az általa utánzott valóság még nagy vonalakban sem felel meg többé az általuk felismert valóságnak. Az egyszerű emberben azonban még ekkor is elfojtja a viszolygást az a tisztelt, amellyel a művészet urai iránt viseltetik. Csak akkor kezdi bírálni kultúrájukat, amikor elégedetlenné válik az uralmuk alatt álló társadalmi renddel. Ekkor veszi magának először a bátorságot, hogy nyíltan hangoztassa véleményét. A Tammany városatyától az osztrák szobafestőig mindenki azt hiszi, joggal van arra, hogy véleménye legyen. A kultúrától való viszolygás többnyire ott jelentkezik, ahol a társadalommal való elégedetlenség reakciós elégedetlenség, amely konzervativizmusban és puritanizmusban, szélső esetben fasizmusban fejeződik ki. Itt a kultúra szó hallatán pisztolyt emlegetnek, és fáklyákat gyújtanak. Az istenség vagy a tisztaság, az egyszerűség és az ősi erények nevében megkezdődik a képmutatás.

⁴ T. S. Eliot nagyjából valami hasonlót mondott az angol romantikus költészet kudarcának magyarázataként. Való igaz, a romantikusok követék el azt az eredendő bűnt, amelyet a giccs örökölt. Megmutatták a giccsnek, hogyan kell csinálni. Ugyan miről ír Keats elsősorban, ha nem a költészetnek órá magára gyakorolt hatásáról?