



Dósa Mariann

Mi volt előbb;
az igény vagy a
szükségletkielégítés?
– a kultúra tyúk-tojás perpatvara

„Aki boldogságot és
jó közérzetet vár az
élettől, az jól teszi, ha
a magasabb kultúrát
egyszer s mindenkorra
elkerüli.”

Friedrich Nietzsche

Úgy tűnik, a modern társadalom egyszerűen nem képes megszabadulni az elitkultúra vs. tömegkultúra vitától. Amikor már kezdenék úgy érezni, hogy a mérleg nyelve végre megállapodik valamely oldalon, mindig érkezik egy tarajos hullám, amely újra felkorbácsolja az indulatokat, és az acsarkodás, a vagdalkozás kezdődik előlről. A harc sosem ül el, a vita újra és újra fellángol. Úgy látom, most is épp egy ilyen lángoló időszak kelles közepén járunk, ezért éreztem úgy, hogy talán érdemes volna körüljárni ezt a kérdést – leásni a vita gyökeréhez, feltárni mozgatórugóit, bejárni a szakaszait, közelebbről megvizsgálni a két oldal álláspontját. Erre teszek kísérletet a következő néhány oldalon – megpróbálom felsorakoztatni a vissza-visszatérő pró és kontra érveket, bemutatni az unásig hangoztatott vádakokat és az üzembiztosan érkező ellenreakciókat.

Miután a felvetődő kérdések elválaszthatatlannak a kulturális javak technikai fejlődés által lehetővé váló sokszorosíthatóságának kérdésétől, ezért első ízben ezt a jelenséget, illetve ennek hatásait, valamint a sokszorosítás kapcsán felvetődő problémákat veszem górcső alá – Walter Benjamin népszerű cikke alapján. Ezek után rátérek a két oldal álláspontjának kifejtésére. A témával foglalkozó szerzők érveinek, véleményének bemutatásán keresztül próbálom lépésről lépésre felvázolni a két ellentétes nézőpontot. Kiindulópontként a frankfurti iskola képviselőinek álláspontját választottam (ezen belül is alapvetően Adorno, illetve részben Horkheimer állításait veszem alapul), a cikk második részében ezzel állítom szembe a tömegkultúrát ennél sokkal toleránsabb, alapvetően liberális nézőpontból szemlélő szerzők elgondolásait. A befejező részben pedig – mintegy a vita tanulsága-, aktualizálásként – röviden felvázolom saját elképzelésemet, amely valamilyen módon a két ellentétes nézőpont bizonyos elemeit próbálja elegyíteni, mégis mindkettőhöz kritikusan viszonyul. Igyekszem számításba venni a két mainstream álláspont kikristályosodása óta eltelt meglehetősen hosszú időt – beemelem az ennek nyomán relevánsá váló újabb szempontokat, bemutatom, milyen

érvek/ellenérvek, mechanizmusok kapnak szerepet a mai, erősen megváltozott kontextusban.

Induljunk ki tehát Benjamin tanulmányából. A szerző alaptézise röviden úgy foglalható össze, hogy a 20. század rohamos technikai fejlődése néhány évtized alatt gyökeresen felforgatta, alapjaiban rengette meg a műalkotások világát, illetve a kulturális szférát általában (Benjamin 1969). Az új technológiák révén lehetővé vált az egyes műalkotások gyakorlatilag vég nélküli sokszorosítása, ami nyilvánvalóan rengeteg kérdést vetett fel, számos új problémával állította szembe a kultúrakutatással foglalkozó szociológusokat, filozófusokat, vagy a pusztán a művészet sorsát szívükön viselő, felelős polgárokat. A szerző először is kiemeli, hogy a tömegtermelés hatására elvész a műalkotás „itt és most”-ja, ezzel eltűnik valódisága, vagyis az nem lehet többé történelmi tanúság, nem lehet a materiális maradandóság, a tradíció képviselője. Szertefoszlik a műalkotás „aurája”. A sokszorosítás nyilvánvalóan megfosztja az alkotást egyediségétől, amivel egyidejűleg el is szakítja azt meglévő kötelekeitől, kiemeli tradícióbeli beágyazottságából. Hiszen egy mű első és eredeti értéke feltétlenül kultikus jellegű – szertartásokhoz, rítusokhoz kötődik, mítoszokkal fonódik össze. Ezt most felváltja a hitelesség értéke – a műalkotás új, politikai megalapozást nyer. Ezzel párhuzamosan – kiállíthatósága révén – funkciója is megváltozik (ezt támasztják alá a filmek, fényképek esetében szinte kötelezővé váló feliratok, képaláírások). Benjamin a film kapcsán levezeti, hogyan idegenedik el mindezek hatására a műalkotás önnön közönségétől, hogyan válik pusztá termékké, kultúripari cikké a sokszorosított alkotás. A színpadi színésszel szemben (aki az előadás minden mozzanatát teljes személyi jelenlétével áthatja) a filmszínész pusztán az apparátuson keresztül hat. Közvetettsége folytán mindenféle interakció elvész a közönséggel, emellett az eszközök, kellékek szerepe révén ember és anyag között szoros kapcsolat, „együttműködés” alakul ki, ami tovább erősíti a fennálló viszonyok materialista jellegét. Az utómunkálatok, a vágás lehetősége nyomán a keltett illúzió

is csupán másodlagossá válik, eltűnik a „szép lát-szat”, helyébe szétdaraboltság, részteljesítmények lépnek. A színpadi színész auráját felváltja az üres és semmitmondó sztárkultusz.

Az eddig elmondottak mellett elengedhetetlen a másik oldal, vagyis a közönség szemügre vétele is, hiszen e nagy ívű változások természetesen őket sem hagyták érintetlenül. A technikai, illetve az ennek köszönhető gazdasági fejlődés látványosan megnövelte az emberek szabadide-jét, melynek hatására tömeges igény lépett fel a kultúra iránt. A végletekig kiszigerelt, agyon-hajszolt tömegek szórakozásra vágytak, illetve illúziókra, amit a hozzájuk térben és szellemileg közelebb hozott, mindenki számára elegendő példányban hozzáférhető kulturális javak elégít-hettek ki. Az igények gyors növekedése azonban nem járt együtt a tehetségek számának radi-kális emelkedésével, így beindult a művészek tömeges, politechnikai képzése, ami azonban nyilvánvalóan nem jár ugyanazon eredménnyel, mint a tehetség és a szorgalom. Mindezek révén megváltozik a tömegek és a művészet viszonya – már nem létezik ellenőrzött recepció, elvész a műalkotás társadalmi jelentősége, a végállomás a kritikátlan konvencionalitás. Ezzel a mű pusztán az igényeket kielégítő kultúripari terméké válik, miközben az alkotó is mindvégig tisztában van azzal, hogy ő csak a piacra termel. Ezzel végleg romba dőlnek a művészről, illetve a művészetről alkotott tradicionális elképzelések – ami az elem-zett vita egyik sarokpontjának tekinthető.

Benjamin kapcsán már csak egyetlen mozza-natra hívnám fel a figyelmet. A tanulmány végén a szerző összeveti a filmet és a festményt, mint a sokszorosítható tömegkultúrát, illetve a tradicio-nális magaskultúrát szimbolizáló műalkotástípu-sokat. Arra a megállapításra jut, hogy amíg a fest-mény (vagyis a magaskultúra) kontemplációra és asszociációra készítet, mély koncentrációt igényel, melynek során a szemlélő egyenesen behatol a műbe és teljességgel elmerül abban, addig a film (vagyis a tömegkultúra) képeit nem tudjuk rögzí-teni, hisz ezek folyamatosan peregnek a szemünk előtt, így szerepe, funkciója nem is lehet más,

mint a pusztá szórakoztatás, a befogadás nem igényel egy csepp erőfeszítést sem. Ez a szem-beállítás azonban több szempontból is vitatható, és ezt a magaskultúra-fetizmus kritikusai meg is teszik. Erre még visszatérek a dolgozat második felében, előljáróban azonban álljon itt néhány a felvetődő kérdések közül. Hogyan vethetünk össze a percepció alapján egy statikus, illetve egy dinamikus eszközökkel dolgozó művészeti ágat? Milyen alapon nyilvánítjuk objektíve jobbnak, nem egyszerűen másnak az elmélyült koncentrá-ciót és kontemplációt, mint az egyének felüdülé-sét, kikapcsolódását? Ezen az alapon az én máso-dikos temperaalkotásaimat is minden kétséget kizáróan jobbnak kellene tekintenünk bármely Fellini-filmnél... És ha már Fellininél járunk, nem lenne időszzerű újra átgondolnunk azt a bizonyos elmélyülést, az asszociatív hatásokat? Mi a hely-zet Tarr Béla legendásan hosszan kitartott, elké-pesztő képeivel? Nincs ma olyan kultúrsnob, aki nem rajong ezekért örületesen, de a benjamini logika alapján mégiscsak egy buta filmről van szó. (Tisztában vagyok azzal, hogy ez így egy kissé demagóg, ezzel csak azt szeretném érzékeltetni, mennyire káros és elhibázott az effajta kategori-kus ítélezés, végérvényes tutimegmondás.)

De lássuk végre, milyen érveket sorakoztat fel a tömegkultúra-kritika nagyágyúja, Theodor W. Adorno annak érdekében, hogy a sárba dön-gölje és minden legitimációjától véglegesen megfossza a tömegeknek oly kedves művészeti ágakat, kultúrjavarokat. A szerző központi fogalma a kultúripar – tulajdonképpen minden felvetődő problémát, minden anomáliát ehhez vezet vissza. Abból indul ki, hogy a 20. század során a techni-kai fejlődés, a műalkotások sokszorosíthatósága, a kulturális javak iránti tömeges igény, kereslet tulajdonképpen a gazdasági ágak egyikévé deg-radálta a művészetet (legalábbis annak egy jókora szegmensét), kialakult egyfajta kultúripar, amely vegyítisza gazdasági logika alapján, az ökonó-miai gépezet részeként, mechanikusan működik, pusztán racionális szempontokat tart szem előtt – így beláthatatlan következményekkel jár. (Ezen a ponton már érezhetjük is a frankfurti szellemet,

hiszen Adorno kiindulópontja nem sok eltérést mutat a Benjamin kapcsán elmondottaktól.)

Az ipari jelleget öltő kultúra egyik legszörnyűbb következménye a totális egységesülés (Adorno 1992). A sorozatgyártás magával hozza a szabványosítást, minden valódi, lényegi különbség eltűnik az egyes alkotások között – melyek így már nem is igazán nevezhetők alkotásnak, sokkal inkább helytálló a termék megnevezés. Vagyis univerzalizálódnak a kultúripar mechanizmusai, és ezzel az egykori műalkotások világa sematikussá válik. Azzal, hogy a kultúra teljesen integrálódik a gazdasági rendszerbe, elveszíti minden autonómiáját, a művészek, művészeti ágak elveszítik individualitásukat, a kultúra függő helyzetbe kerül, kiszolgáltatottá válik mindenfajta manipulációnak, ami meghasonlást, regressziót, a recepció tompulását vonja maga után. Ennek talán legérzékesebb példája a stílus kiüresedése. Mindaz, ami korábban egy mű sava-borsa volt, ami tökéletesen megkülönböztette minden más alkotástól, ami az egyes műalkotások egyediségét, pikantériáját adta – mintegy védjegyként szolgált –, ezzel pusztá esztétikai törvényszerűséggé, technikailag meghatározott közös nevezővé válik. A „művészek” bevált eszköztárral dolgoznak, „abból nagy baj nem lehet” alapon. (Milyen szépek és tiszták lettek Budapesten is a kettes metró szép, új állomásai!)

Ez át is vezet bennünket a szerző egy újabb téziséhez – a félműveltség elméletéhez (Adorno 1998c). A gazdasági logika alapján a használati értékkel szemben a kulturális szférában is a cse-reérték válik meghatározóvá, ami a gazdasághoz hasonlóan ebben az esetben is kiüresedéshez, eldologiasodáshoz vezet – a munka termékéhez, az áruhoz hasonló módon a művészet terméke, a műalkotás is fétisjellegűt ölt. Vagyis teljesen elszakad nemcsak az azt létrehozó művésztől, de attól a közönségtől is, melynek épülésére, gyönyörködtetésére tulajdonképpen létrehozták. Ezzel kiüresedik mindaz, amit korábban műveltségnek nevezünk, helyébe Adorno új fogalma, a *félműveltség* lép. A piacnak alávetett kultúra természetéből fakadóan totális hatásra tör, ötvözni próbálja

a művészetet és a szórakoztatást, ami a befogadó egyének megcsúfolásával, becsapásával, lealacsonyításával egyenértékű, az érzékek tompulásához, elbutításhoz, az olcsóság kultuszához vezet. A szórakozást a magasabb rendű eszmények közé emeli, valójában azonban lecsupaszítja az érzékeket, érzelmeket, megfosztja a művészeti szférát korábbi bensőségesességétől. A kultúripar képes a szépség, a boldogság, a vágyak kielégülésének látszatát kelteni, a művészet azonban már régen nem az álmok birodalma, nem kínál méltóbb életet, nem elégíti ki a vágyakat, pusztán felvillantja hamisan fénylő ékszereit, amelyek azonban valójában kifényesített ipari fémforgácsok csupán. Vagyis becsapja az embereket, hiszen szórakozásuk pusztán a munkanap meghosszabbítása, éppúgy mechanizált, mint az ipar más szektorai, csak épp a kultúripar sokkal meggyőzőbben álcázza ezt. Az így kialakuló hamis percepció, hamis tudat hozza létre a félműveltség kultúráját. Ez egyértelműen párhuzamba állítható a marxi hamistudat-konceptcióval. Marx *A német ideológia* című munkájában részletesen kifejti, hogyan válik az uralkodó osztály a materiális mellett spirituális értelemben is uralkodóvá, hogyan tesznek szert gyakorlatilag korlátlan hatalomra a szellemi erőforrások az emberi tudat fölött is, melynek révén az uralkodó gondolat az anyagi uralom kifejeződésévé redukálódik, ezeket az elnyomó hatalmi viszonyokat képezi le. Mivel azonban az uralkodó osztály széles bázisra akar támaszkodni, úgy kell megfogalmaznia ezeket a gondolatokat, hogy azok az egész társadalom érdekében állóként tűnjenek fel, vagyis meglehetősen elvont, általános formát kell ölteniük. Ha jobban szemügyre vesszük, ez az elképzelés remekül alkalmazható a kultúripar kapcsán is, ezek a mechanizmusok ott is jól működnek. A kultúripart irányító, működtető réteg a fent bemutatott módon manipulálja az egyént, téveszmékbe ringatja, látszatok közé helyezi, amivel saját szerepét, hatalmát legitimálja, az emberi tudatot, a legbelső, spirituális világot azonban teljes mértékben eldologiasítja, a művészettől, kultúrától az individuumot végérvényesen elidegeníti. Marxnál az egyetlen megoldás

a forradalom, hiszen szerinte a tudatot csakis a fennálló viszonyok teljes felforgatásával lehet felszabadítani. Ezt az adornói világra alkalmazva adódik, hogy a félműveltség állapotából csakis a kultúripar teljes szétzúzásával lehet kitörni. Ezt a gondolatmenetet a szerző több tanulmányában is kifejti.

A probléma gyökere ott ragadható meg, amikor a művész termelővé, a közönség, a befogadó pedig fogyasztóvá válik. A termelő kezében mindenfajta viszonyban összpontosul valamilyen mértékű, erősebb vagy gyengébb hatalom, melynek révén befolyásolni, manipulálni tudja a befogadókat, vagyis képes a fennálló viszonyokat úgy alakítani, hogy a dolgok folyása az ő érdekeinek kedvezzen, fenntartsa a rendszer totalitását, illetve legitimitását. Ezzel azonban a fogyasztó kiszolgáltatottá, alávetetté válik a piac viszonyainak, oly módon integrálódik a rendszerbe, hogy rövidesen elveszíti minden individualitását, autonómiáját, függésbe süllyed – a rendszer irányító mechanizmusai tartják markukban. Vagyis ezzel alapvetően megváltozik a művészet percepciója, az árujelleg, a manipuláció, a butítás hatására az ízlés végleg kiüresedik, a regrediált művészetfogyasztó már nem képes kritikai vizsgálatra, nem tud releváns ítéletet hozni, már nem beszélhetünk tudatos recepcióról – ez pedig destruktívan hat vissza magára a kulturális szférára is. A reklám, az ismételtség, illetve az utánzás mechanizmusai hatalmukba kerítik a kultúrafogyasztót, aki ezek után nem képes többé önálló döntést hozni, szuverén értékítéletet alkotni, ízlése teljesen elsorvad. A kultúripar azonban elfedi ezeket a viszonyokat, a szükségletek, vágyak kielégítésének látszatát fenntartva őrzi hatalmi pozícióját, amivel valójában az általa nyújtott kultúripari termékek iránt teremt keresletet. Itt érkezőnk el a címben említett tyúk-tojás problematikához, amely a cikk központi kérdésének tekinthető. A két szembenálló álláspont bemutatásával épp az a célom, hogy megvilágítsam ezt a kereslet-kínálat problémát. A tömegkultúra ádáz kritikusi többnyire azt az álláspontot vallják, hogy a népszerű, szórakoztató kultúrcikkek eredendően alacsonyabb rendűek,

ezért mindenképpen kívánatos lenne eltüntetni a kultúra eme szegmensét, és biztosítani a magaskultúra abszolút egyeduralmát. Adorno alapján három fő érveléssel támasztható alá ez a feltevés. A szerző egyrészt vitathatatlan tényként kezeli a tömegkultúra esztétikai értelemben vett alantasságát. Tanulmányaival azt próbálja bebizonyítani, hogy ezek az alkotások semmilyen pozitív hatást nem gyakorolnak az egyénre, nem okoznak valódi katartikus élményt, pusztán rejtett ideológiai tartalmakat sulykolnak – Barthes alapján ezek csak hétköznapijaink populáris mitológiai, elfedett jelölők, melyeket megingathatatlanul tetsző gyökerezettségük folytán a társadalom adottságként elfogad, fel sem merül ezek esetleges megkérdőjelezése (Barthes 1983). Adorno másik gyakran hangoztatott érve a tömegkultúra társadalomra gyakorolt rendkívül káros hatása. Az értékek száműzésével, a hamis tudat kialakításával, a tudatos manipulatív elbutítással, lelki elnyomással olyan társadalmi teret hoz létre, amely szükségszerűen önnön bomlásához, szét-töredezéséhez, dekadenciához vezet. Mindezekhez harmadik érvként társul, hogy a kultúripar termékei nyereszkeszerű gazdasági logika alapján jönnek létre, ami biztosítja a termelő feltétlen fennhatóságát és ezzel függő, alávetett helyzetbe kényszeríti ezt a kulturális szegmenst.

Összességében tehát a tömegkultúra öl, butít és nyomorba dönt – esély sincs arra, hogy bármiféle értéket hozzon létre, pozitív hatást gyakoroljon a társadalom tagjaira nézve. Ez csak a bárdolatlan, bárgyú, agyatlan tömegek rágó-gumija, akik nem látnak tovább az orruknál, és provincializmusuk megakadályozza őket abban, hogy a kíváncsúnak és értékesnek tekintett magaskultúra szférájába belépjenek és ott elmélyült koncentráció és kontempláció révén magasabb eszméket kövessenek. Vagyis a népszerű kultúra eredendően rossz, ördögtől való, feltétlenül kívánatos lenne ennek végérvényes kiiktatása, ha lehet, ne is emlékezzen az emberiség, hogy bármikor is létezett valami más is, mint magaskultúra. A Columbia vagy a Princeton katedráiról bizonyára nem nehéz bekapcsolódni a magaskultúra főáramába,



és onnan gőgös, felsőbbbbséges attitűddel támadást indítani a népnek oly kedves művészeti ágak, kulturális javak ellen, de lehet, hogy érdemes volna vetni egy pillantást a másik oldalra is. Talán az is megérne egy-két tanulmányt, milyen motivációk, milyen mechanizmusok fordítják emberek széles tömegeit a népszerű, szórakoztató kultúra felé – vagyis mi a valódi hajtóereje e 20. századi mechanizmusoknak? Vajon előbb született-e meg a faragatlan, igénytelen tömegek kereslete a kultúripar alantas termékei iránt, vagy esetleg a tömegkultúrából hasznot húzó, azzal saját pozícióját, hatalmi legitimációját biztosító uralkodó csoportok generálnak tudatosan olyan igényeket, amelyek kielégítésével totálisan a fennhatóságuk alá vonhatják e tömegeket manipulatív technikáik révén saját céljaik elérése érdekében? Vagy esetleg mindkét álláspont hordoz némi igazságtartalmat? A cikk befejező részében ezekre a kérdésekre próbálok választ adni, de előtte vessünk egy pillantást a tömegkultúra-kritika progresszív kritikájára – vegyük sorra, milyen érveket vetnek be a másik oldal képviselői.

Elsőként Jurij Davidov *A művészet és az elit* című, 1975-ben napvilágot látott könyvében kifejtett nézetei alapján próbálom körüljárni, hogyan alakult ki a fentebb kifejtett, keményvonalas elitáriánus művészetfelfogás, és ez milyen szempontok alapján bírálható, hol rejtőznek e koncepció támadható, gyenge pontjai. A szerző Nietzsche, Ortega és Spengler munkásságából vezeti le a tömegkultúra-elitkultúra szembeállítását, illetve a tömegkultúra káros, destruktív hatásairól kialakult diskurzust. Bemutatja, hogyan váltja fel a második világháború után a „tömegek lázadása” elképzelést egy új típusú válságkoncepció, amely az ún. polgári kultúra dekadenciáját teszi felelőssé az általános szellemi restség, hanyatlás kialakulásáért. Ebben az időszakban válik széles körben elfogadottá az az elgondolás, mely szerint a hatalom modern képviselői kulturális uralmukon keresztül próbálnak közelebb férkőzni a tömegekhez, a művészet, a kultúra igába hajtásával, racionalizálásával, ipari logika szerinti átszervezésével próbálják a néppel szembeni autoritásukat érvényre juttatni, illetve fenntartani. Az a művész, gondolkodó, filozófus azonban, aki ebben nem kíván részt venni, csak úgy tudja érvényre juttatni saját álláspontját, művészet-, illetve világfelfogását, ha végérvényesen kivonul ebből az instrumentális rendszerből, és azzal totálisan szembehelyezkedve próbálja érvényesíteni saját elképzeléseit. Ez pedig Davidov szerint új típusú elitáriánus felfogáshoz vezet, melynek legjelesebb képviselői Adorno és a frankfurtiak. Ők tehát úgy gondolják,



az ipari logika alapján működő mainstream kultúrafelfogás nem vállalható, ezért fel kell vele venniük a harcot. Ennek érdekében, úgy látják, teljesen ki kell vonulniuk a kultúriparból, annak egyetlen mozzanatával sem vállalhatnak közösséget, a művész csak akkor tölthet be valóban emancipatorikus szerepet, ha végérvényesen elszakad ettől, és az általa egyedül értékesnek, felemelőnek tekintett magaskultúra képviselőnek szenteli magát. Ez azonban nyilvánvalóan nem csak a kultúripartól, de annak célközönségétől, vagyis a társadalom széles rétegeitől is elidegeníti a művészt. Vagyis Adornóék szélsőséges fatalizmusa, autonóm esztétizmusa szükségszerűen egyfajta társadalmi kívülálláshoz, dehumanizációhoz vezet. Davidov ebben a mozzanatban fedezi fel a tömegkultúra-kritika támadható, gyenge pontjait. Nem tartja járhatónak azt az utat, amelyen a hamis szükségletek, a hamis tudat által hatalmába kerített tömeget úgy próbálják kivonni a kultúripar elnyomó, manipulatív uralma alól, hogy közben rendkívül éles, gőgös, fennhéjázó retorikával bírálják a tulajdonképpeni elnyomottakat, és tőlük is elfordulva, valójában velük is szembehelyezkedve a kívülálló (vagy inkább mindenkin felülemelkedő) pozíciójából próbálnak küzdeni az általuk károsnak tekintett kultúripar, illetve tömegkultúra ellen. A szerző remekül illusztrálja gondolatmenetét Thomas Mann *Doktor Faustus*-ával, melynek főhőse mindvégig azért küzd, hogy kivonja a művészetet az uralom fennhatósága alól, és szabad utat engedjen művészet és társadalom harmonikus együttműködésének, termékeny egymásra hatásának. Kezdetben ő is az adornói úton indul el, vagyis teljesen kivonul a társadalomból, és a tulajdonképpen abszolút öncélú esztétizmusnak szenteli életét. Hamarosan azonban ráébred arra, hogy ez a mód teljességgel elidegeníti az őt körülvevő egyénektől, és ezzel tévútra jut, hiszen az ilyen formán dehumanizált művészet sosem lesz képes beváltani valódi küldetését, vagyis az emberiség emancipációját. Hiszen (és ez már egyértelműen Davidov állítása) már maga a dehumanizáció is eleve egy hamis dilemmára adott válasz volt,

mivel ez is egyértelműen az egyén tőkés általi elidegenítésének terméke, ezért nem elsősorban a tömegkultúrával, hanem sokkal inkább a kiváltó okokkal kell szembeszállni, tehát elsősorban ezt az elidegenedést, kiüresedést kell mindenképp feloldani, azaz a humánus és a művészet tőke általi szétválasztását. Ez pedig semmiképpen sem lehetséges a társadalom tagjaitól elszakadva, illetve velük kimondottan szembehelyezkedve, csakis az emberekkel, a kultúrafogyasztókkal karöltve, az ő szemüket felnyitva, hamis tudatukat, függő helyzetüket feloldva. Már csak az a kérdés, valóban célja volt-e Adornóéknak a tömegek szemének felnyitása, hamis tudatuk leleplezése, és ezzel tulajdonképpeni felszabadításuk – vagy a frankfurtiak elitáriánus diskurzusa is beilleszthető abba a logikába, melyben az értelmiség aktuális pozíciójától függően erősödik fel vagy csitul el éppen a tömegkultúra-kritika.

Herber J. Gans épp ezt a logikát veszi szemügyre a populáris kultúra – magas kultúra dichotómia vizsgálatakor (Gans 1998). Elképzelése szerint az elitáriánusok legfőbb érve abban áll, hogy a népszerű kultúra egyszerűen nem felel meg a magaskultúra jó életéről kialakított mércéjének, ezért utasítja el gondolkodás nélkül az értelmiségi réteg a kultúripar minden egyes megnyilvánulását. Gans szerint azonban ez csupán a felszín, a mélyben valójában ennél jóval prózaibb magyarázatok húzódnak meg. Úgy véli, hogy amíg az osztály-, illetve a kulturális tagolódás törésvonalai nagyjából egybeesnek, az értelmiségi rétegeknek nincs miért aggódniuk. Mivel a tekintély, a hatalom egyértelműen a magaskultúrát védelmezők oldalán áll, ezzel uralmukat, befolyásukat hosszú távon biztosítottak tudhatják az élet minden dimenziójában. A kultúripar kialakulásával azonban kezd összemosódni a magas- és a tömegkultúra, előbbiben egyre több szórakoztató elem jelenik meg, míg utóbbi lassan átitatódik (ha elég felemás módokon is) a magaskultúra fennkölt eszméivel. A határvonal egyre homályosabbá válik, ami az értelmiség bebetonozott pozíciójának megrendüléséhez vezet. A szerző szerint tulajdonképpen

ez a pozícióvesztés az, ami a tömegkultúra radikális kritikájához vezet. Hiszen ha az értelmiség képes újra kialakítani magáról azt a képet, hogy ő képviseli a valódi eszméket, valódi értékeket, nála van az igazság kulcsa, ezzel újra distinkcionálja magát a széles tömegektől, újra fölébe helyezheti magát, vagyis visszaszerezheti elveszni látszó tekintélyét. Az e logika mentén kialakított tömegkultúra-kritikájuk az alábbi fő elvek, illetve érvek alapján írható le. Először is, a populáris kultúrát negatívan kell értékelnünk, hiszen azt kizárólag a profitérdekek mozgatják, teljesen kiveszett belőle a művészet minden magasztossága, mára a kulturális szféra kizárólag a nyers gazdasági racionalitás alapján szerveződik. Az alkotó egyszerű munkás csupán, a befogadó közönség fogyasztókból áll, az alkotás pedig szabványosított terméké degradálódik. Ebben a környezetben pedig valóban egyedül a profit lehet a rendszer mozgatórugója. Igen ám, de ez az elgondolás nagyon sok kérdést hagy figyelmen kívül. Megfeleldez az, hogy a magaskultúrában éppúgy megjelenik a verseny, ahogyan a népszerű kultúra világában – elég csak a különböző galériákra, folyóiratokra gondolnunk. Másrészt a tömegkultúra is nagyban differenciált, ezért vele kapcsolatban sem szerencsés a nagy ívű, totális instanciák kinyilatkoztatása. Sőt arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a tömegkultúra éppúgy hordozhat értéket, miként az elit kultúrája, illetőleg bizonyos esetekben a magaskultúra képviselői éppúgy rákényszerülnek a kompromisszumokra, mint a tömegművészek. A második előszeretettel hangoztatott érv azt hangsúlyozza, hogy az összemosódással, áttemelésekkel a tömegkultúra lealacsonyítja a magaskultúrát. Ezt azonban nem könnyű logikus érveléssel alátámasztani, hiszen miért kellene egy magasztos eszmének feltétlenül devalválódnia kizárólag amiatt, hogy az a populáris szférában is megjelenik. Ez éppenséggel az adott eszme értékállóságát, ezáltal valódiságát vonná kétségbe. Az is népszerű kritikai álláspontnak tekinthető, hogy a tömegkultúra negatív hatást gyakorol saját közönségére, illetve szélesebb értelemben véve az egész társadalomra is. Atomizálja a közösséget,

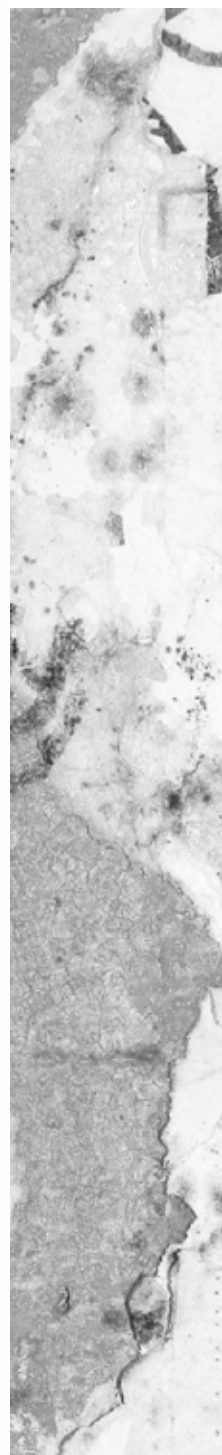
erkölcsi elszigeteltséget eredményez, eltompítja az érzékeket, elkényelmesíti a befogadót, elidegeníti a személyes élményektől, és mindezek révén a civilizáció minőségi hanyatlásához vezet. Gans ezzel szemben azzal érvel, hogy mindezekért a valóban káros hatásokért nem a populáris kultúra, hanem a körülmények tehetők felelőssé, a tömegkultúra pusztán felerősíti ezeket. Szerinte semmi sem bizonyítja a kultúripar közvetlen kártékonyosságát. Elismeri ugyan a tömegkultúra bizonyos vitathatatlan negatívumait, de szerinte ezek nem állapotszadalmi szinten, csupán egyes egyének esetében jutnak érvényre, vagyis ebből nem célszerű messzemenő, általános következtetéseket levonni. Vagyis a szerző a tömegkultúra-kritika érveit sorra megcáfolva (vagy legalábbis megintgatva) igyekszik igazolni saját álláspontját, mely szerint ez a kritika minden esetben az értelmiség, illetve maga a művészvilág felől érkezik, melynek legfőbb motivációja az elkeseredett pozícióféltes. Pusztán meggyengült hatalmukat, legitimációjukat próbálják helyreállítani azzal, hogy magukat, illetve az általuk képviselt eszméket, értékeket magasabb rendűként tüntetik fel, míg a populáris kultúrát abszolút rosszként, kártékony hatásúként állítják be.

Az eddig elmondottakkal párhuzamosan Hermann István is abból indul ki, hogy a modern társadalom anomáliáit (mint például a tömegek kultúrájának kiüresedését) már nagyon sokan felismerik, azonban nagyon kevesen próbálnak leánsni e problémák gyökeréig, nagyon kevesen tesznek kísérletet a mélyben rejlő okok feltárására, holott szerinte épp ez adhatná meg a megoldás kulcsát (Hermann 1974). Ezért ő megkísérli ezen okok megvilágítását, melynek során arra jut, hogy a legfőbb problémák alapja a kultuszok kialakulása és elterjedése. Horkheimer nyomdokain haladva kifejti, hogy a modern ipari társadalom valójában a célként megjelenő eszközök társadalma, vagyis a kultúrát mára *kultuszok* váltották fel. Ezek tehát álszükségletek, melyek olyan intézményeket hívnak életre, amelyek új szükségleteket termelnek, melyek azonban már nem rendelkeznek valós használati értékkel. Vegyük észre, hogy ezzel újra



eljutottunk a gazdaság-kultúra dialektikájához, melyben a pozitív, az értéket képviselő kultúra a használati értéken, míg az instrumentális, racionális gazdasági szféra a csereértéken alapul. Azzal tehát, hogy a kulturális szegmens esetében is a csereérték válik meghatározóvá, a gazdasághoz hasonlóan itt is teljes kiüresedésnek, értékvesztésnek, elidegenedésnek lehetünk tanúi. Az így létrejövő imaginárius szférákban eluralkodnak a strukturalizmus és az antihumanizmus eszméi, így a művészeteket is áthatja a konformizmus, az irányíthatóság. Hermann úgy véli, az elidegenedés modern formája a luxusban való elidegenedés, illetve ehhez társul a monopolkapitalizmus kultúrájának integratív jellege¹, melyek együttesen az egyén kulturális kifosztottságához vezetnek. Elveszíti autonóm szubsztanciáját, pusztá fogyasztóvá, egyszerű konzumemberré válik. Mindent áthat a totális konformizmus, amivel épp a modern művészet eredeti célja vész el – a társadalomkritika, az emancipáció. Vagyis a művészet már nem folytat párbeszédet a valósággal, ehelyett függő helyzetbe kerül, a realitás alávetettjévé válik. Emiatt nem képes többé programot adni, épp az ellenkezőjébe fordul át – programtalan, elvont sóvárgás lesz csupán. Ezt a kiüresedést nevezi Hermann kulturális elnyomorodásnak, amelyben a korábbi értékek devalválódnak, a katarzis az egyéntől egyre távolabb kerül. A szerző épp ezért nem tartja jó megoldásnak a frankfurtiak által kínált utat. Úgy véli, ez csupán romantikus lázadás, nem több pusztá kritikai attitűdnél, egyszerű válságfilozófia, ezért nem képes túlmutatni a rendszer bírálata. Ebből kifolyólag nem is lehet sikeresen átvinni a gyakorlatba, ezért új orientációra van szükség. Le kell ásni a problémák gyökeréig, majd a mélyben rejlő okok feltárása után valódi, járható utakat kell keresni, melyek tényleges megoldáshoz vezethetnek. Hermann az anomáliák alapvető okát abban véli felfedezni, hogy az emberi élet minden mozzanata (az érzelmek, a gondolatok, a szexualitás, az egyéniség, a család, a művészet stb.) amortizációnak indult, melynek a tőke (ti. a kapitalizmus, a rendszer, a kizsákmányolás) a legfőbb mozgatója, irányítója. Ez leépíti az ember autonómiáját, és lassan minden a tőke fennhatósága alá kerül. Minden az uralmon lévőek szolgálatába áll, az élet minden szegmense (így a kultúra is)

¹ Ezalatt azt a tendenciát értem, melynek során a felhalmozott értékek integrálódnak a társadalom szövetébe, és így létrejön egy olyan totális szellemi massa, amelyben minden elem helyet kap, így azonban valójában nem marad benne semmi – semmi értékes.



termelőkre és fogyasztókra oszlik. Tehát Hermann szerint a kultúripar, a tömegkultúra nem kiváltság, pusztán tünet. A fennálló helytelen hatalmi viszonyok tünete, ezért tehát nem a populáris kultúra ellen kell hadat üzeni, mint azt Adornók tették, hanem a kártékony körülmények, a mindent átható piaci logika, a pusztán a csereértéken alapuló viszonyok ellen.

De akkor lássuk, mire is jutottunk! Mi volt előbb: a tömegek soha ki nem merülő igénye a populáris kultúra kínálta hamis kultúrjavak iránt, vagy inkább a tömeges kultúripar által felkínált szükségletkielégítés? Véleményem szerint ez a kérdés a mai napig eldöntetlen maradt, aminek az az oka, hogy tulajdonképpen a kérdés ilyen formában megválaszolhatatlan. A két folyamat olyannyira összefügg egymással, hogy egyszerűen lehetetlen őket egymástól teljesen izolált módon kezelni. Való igaz, hogy az ipari logika alapján működő kultúra bizonyos értékeket elveszített, a tömegesedés hatására valóban végbement egyfajta egyszerűsödés, egységesülés, sematizálás – legalábbis a tömegkultúra bizonyos szegmenseiben. Azonban semmiképp nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a populáris kultúra is nagyban differenciált, vagyis semmiképpen sem tekinthetőek meg alapozottnak a tömegkultúra egészére vonatkozó, általános, hiperbolikus megállapítások. Ezenkívül azt sem hagyhatjuk ki vizsgálódásainkból, hogy vajon milyen folyamatok, mechanizmusok, illetve milyen viszonyok vezettek el a népszerű kultúra mai formájához. Vagyis nem tekinthetünk el a kapitalista rendszerben érvényre jutó uralmi viszonyok, illetve az instrumentális, racionális logika alapján megszerveződő piaci mechanizmusok feltérképezésétől, hiszen ezek mára totálisan átszőtték a kulturális szférát is. Tehát véleményem szerint a két nézet egyszerre jut érvényre, a két folyamat egymással párhuzamosan fejlődik, köztük folyamatos az (kétirányú) interakció, tulajdonképpen oda-vissza hatnak egymásra, kölcsönösen generálják egymást, feltehetően egyik sem működhetne a másik nélkül.

Nem szeretnék álszentnek tűnni, én magam sem vagyok megelégedve a 21. század kulturális közegével, viszonyival, termékeivel. Sőt például a magyar kulturális életet, illetve a magyarok kulturális szokásait a legtöbb esetben kimondottan dühítőnek és kiábrándítóan tartom. Sokszor kifejezetten zavar és felháborít, amit a kultúripar termelői próbálnak lenyomni a torunkon. E termékek zöme valóban üres és tartalmatlan, közönséges – nem ösztönöz további elmélyülésre, nem gondolkodtat el, és semmiféle hozzáadott értéket nem képvisel a kikapcsolódáshoz, szórakoztatáshoz képest. De egyrészt nem gondolom azt, hogy bármilyen probléma lenne a „puszta szórakoztatással” – az ember nem feltétlenül vágyik minden átdolgozott nap után egy-egy Kurtág-estre, szerintem egyáltalán nem ördögtől való, ha néha beül egy moziba az épp aktuális francia romantikus komédiára. Másrészről pedig azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, milyen mozgatórugók állnak annak hátterében, hogy a legszélesebb tömegek épp ezekre az üres, bárgyú, semmitmondó kultúrtermékekre vágnak. Egyáltalán kik alkotják e tömegeket, kik azok, akik ezeket az igényeket kielégítik, és ezzel szemben kik azok, akik viszont a sok magaskultúra-élvezettől elgémberedett nyakkal már nem is képesek „lenézni” e tömegek közé, ahol esetleg szembe-sülhetnének a háttérben meghúzódó mozgatórugókkal, a mélyben rejlő, elfedett okokkal és magyarázatokkal is.

A felszínt kissé megkapargatva két egyidejűleg ható mechanizmust fedezhetünk fel. Egyrészt nagyon is tudatos döntések állnak a háttérben. Egyfajta manipuláció zajlik, melynek során nagy befolyással bíró társadalmi csoportok (itt elsősorban a média-, illetve az üzleti elitre gondolok, akik azonban teljességgel összefonódnak egyéb befolyásos rétegekkel) kisajátítanak egy teljes kulturális szférát – jelen esetben a tömegkultúra szféráját –, totális kontrollt szereznek felette, és ilyen módon teljes mértékben saját céljaiknak rendelik azt alá. Nem csak a kibocsátott termékeket tartják tökéletesen ellenőrzésük alatt, de ezáltal

képesek a felmerülő igényeket is befolyásolni. Gyakorlatilag ők határozzák meg, ők generálják a társadalom széles rétegeinek szükségleteit. Az igényeket, vágyakat kiüresítve, illetve alacsony színvonalon tartva biztosítják, hogy e szükségletek könnyedén és folyamatosan kielégíthetők legyenek, ezzel pedig létrehoznak egy olyan tömegbázist, amelyet ezek után marionettbábuként, saját érdekeiknek megfelelően mozgathatnak, irányíthatnak.

Másrészről azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ezzel a szférával „szemben” továbbra is létezik az ún. magaskultúra világa, legalábbis bizonyos rétegek foggal, körömmel küzdenek e hasadás látszatának életben tartásáért, keményen dolgoznak azon, hogy ez a „szembenállás” folyamatosan érzékelhető és fenntartható legyen. A saját magát értelmiségként meghatározó réteg által mozgásban tartott mechanizmusok tökéletesen illeszkednek a kései kapitalizmus általános (társadalmi, gazdasági, politikai) struktúráiba. Vagyis bizonyos rétegek (esetünkben az „értelmiség”) privatizálnak egy alrendszert (itt a magaskultúrát), amelyből bizonyos rétegeket teljességgel kirekesztenek. Jelen esetben e kirekesztett csoportokat első sorban a munkásság, illetve az alsó középosztály alkotja. A magaskultúra művelői és élvezői olyan nyelvet használnak, annyira zárt diskurzust alakítanak ki, amelybe ezek a rétegek egyszerűen nem képesek bekapcsolódni. Így számukra sok esetben nem is marad más, mint az értelmiség által olyannyira kárhóztatott tömegkultúra élvezete (esetleg a totális apátia). Ezzel tehát létrejön egy olyan distinkció, amely mesterségesen távolságot tart az egyes társadalmi csoportok között, és az átjárás legalább annyira ellehetetlenül, mint a gazdasági, egzisztenciális törésvonalak mentén elkülönülő rétegek közötti mozgás. Vagyis a kulturális szférában működő mechanizmusok semmivel sem tekinthetők kevésbé elnyomónak, kizsákmányolónak, mint a kapitalista társadalmi berendezkedés egyéb alrendszereiben zajló folyamatok. Elég csak a magyar filmszemle legutóbbi termésére vetnünk egy pillantást. Friss diplomás, fiatal filmeseink ontják magukból azon

darabokat, melyek csak egy nagyon szűk réteget szólítanak meg, és szinte teljességgel befogadhatatlanok, értelmezhetetlenek mindenki más számára. Nincs átjárás a Művész és a multiplex között. Sőt egyre gyakrabban születnek olyan alkotások, melyekben az értelmiség az értelmiség elé tárja, mennyire üres és közönséges a széles tömegek életvilága, mennyire szánalmas és értéktelen a nekik szóló tömegkultúra egésze. Ez az attitűd azonban számos – morális, társadalmi, etikai – kérdést, problémát vet fel (melyeket nagyon érzékletesen fest le például Francis Veber lassan évtizedes színdarabja, illetve a belőle készült film, a Dilisek vacsorája). Miért gondolják a magaskultúrát fetisizálók, hogy ez a hozzáállás bármilyen szempontból is előreszív? Adornoék nagyon hasonló gőgje mögött még ott munkált az emancipáció szándéka – ha nem is feltétlenül a legjobb eszközökkel közelítettek ehhez. Ez mára teljesen kikopott – maradt a gőg, a becsmélés, az elutasítás, és ezáltal a magaskultúra öncélú, kirekesztő, elnyomó jellege.

Mielőtt azonban mi magunk is totális apátiába zuhannánk a kései kapitalizmus minden létszférát átható represszív mechanizmusai láttán, vessünk egy röpke pillantást napjaink egy rendkívül előremutató, progresszív, nagyon biztató tendenciájára. Itt a public art néven összegezhető irányzatokra gondolok, melyek alapjaiban rengethetik meg ezeket a megcsontosodott, kirekesztő struktúrákat.

A public art kialakulása tulajdonképpen az építészeti, illetve a városrendezés reakciója volt a fenntebbemutatott problémákra, mechanizmusokra. Az egyetemről kikerült friss, tevékeny, idealista építészhallgatók hamar megérezték, hogy a kései kapitalizmus elnyomó, kizsákmányoló struktúrái a városképekben éppúgy leképeződnek, mint a társadalom egyéb szféráiban. A közterek ugyanolyan izolált egységekre szakadnak, mint a magas- és tömegkultúra kategóriái. A tömeg vs. elit hasadás ugyanúgy leképeződik a gettók vs. külváros, belváros, vonzaskörzet dichotómiában – nincs

„Közösségi művészet (public art): Gyűjtőfogalom, olyan munkák leírására vonatkozik, melyek megbízása akadálymentes hozzáférésű nyilvános területekre szól. A ~ az állami támogatások fő területét képezi a nyugati országokban. Legtágabb értelmében minden olyan művészeti gyakorlatra vonatkozik, amely kívül esik a múzeumok és galériák fizikai terein és konvencióin. A ~ a közönség demokratikusabb hozzáférését feltételezi a művészeti produktumokhoz. A közönség egy differenciált és tágabb csoportot jelent a ~ esetében, mint a múzeumok hagyományos művészetszolgáltató rétege. A helyspecifikus terminus is használatos a public art fogalom kapcsán mind egy meghatározott helyszínre tervezett installációra, mind az olyan művészetre, mely a helyszínnek magának az elgondolása. A legtöbb nyilvános tér városi tér, melyben szobrászati tárgy, murális alkotás, integrált design, azaz utcabútor vagy kövezet képezi a ~ tárgykörét. Az ún. „antiemlékművek” is ebbe a kategóriába tartoznak, mint például az elektronikus feliratokat megjelenítő táblákra tervezett szövegek (Jenny Holzer munkái emblemikus példaként említhetők), a kivetítések közterületen levő épületek felületeire, performanszok, melyek mind kritikai beavatkozást (intervenciót) valósítanak meg a nyilvános térben. Joseph Beuys szociális plasztikája is ~-nek minősül. A ~ ipari vagy szociálisan nehezebb helyzetű környezetben rezidenciaprogram keretében dolgozó művészek közösségi projekteit is magában foglalhatja, melyek a nyugati országokban a hatvanas évek végétől jelentek meg. Olyan közösségi falfestmények is ~-nek minősülnek, melyek a különféle kisebbségek, így a feketék, a nők stb. liberalizációs törekvéseit szolgálták, minthogy hangot adtak a kulturális termelésből kirekesztett csoportok számára. Ezek a mozgalmak képezik az alapját a new genre public artnak nevezett politikailag elkötelezett művészetnek, mely a ~ egyik oldalágaként értelmeződik.” (<http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html>)

átjárás az egyes szigetek között, minden érintkezés megszűnik az eltérő közegek lakói között. Ennek azonban hosszú távon az lesz a következménye, hogy gyakorlatilag teljesen eltűnik a köztér, ezek után legfeljebb félnyilvános térformákról beszélhetünk. Ez azonban azt a veszélyt is magában rejt, hogy lassanként teljesen visszaszorul a közgondolkodás – lassan már mindenki kizárólag egyéni kategóriákban – leginkább önmagában – gondolkodik. Vagyis a privatizáció leitmotfja ebben a szférában is totálisan eluralkodik. Ezekre a valóban nagyon ijesztő tendenciákra eszméltek rá az építészet lelkes fiataljai, és sürgősen el is kezdtek kutatni a kivezető utakat. Ez vezetett el a köztér jelentőségének újrafelfedezéséig, majd kilépve az építészet szűkebb diskurzusából, ezek a törekvések, ez az újfajta gondolkodásmód, attitűd hamarosan gyökeret vert számos más művészeti ágban is – így alakult ki az ún. köztéri művészet, amely tehát ernyő alá szervezi azokat a kortárs művészeti irányzatokat, melyek zászlajukra tűzték, hogy küzdeni fognak a fentebb bemutatott kirekesztő tendenciák ellen, és ezzel a művészetet, a kultúrát, és így közvetve a társadalmat megpróbálják újra egy sokkal egalitáriusabb, demokratikusabb, kommunikatív irányba mozdítani. (Ez a mozzanat nagyon érzékletesen utal vissza a frankfurti iskolán belüli törésvonalra, hiszen a habermasi generációnak épp ez, vagyis a kommunikációban rejlő lehetőségek, az emancipatorikus potenciál hangsúlyozása volt a válasza Adornóék totális reményvesztésére és így a kizárólag a magaskultúrát befogadó attitűdjére.) E művészek legfőbb törekvése, hogy végre ténylegesen a közönség, a nyilvánosság megélt valóságát közvetítsék, és ezzel társadalmi, politikai részvételtelre buzdítsanak. Megkérdőjelezhetetlenül vallják, hogy az érdeklődés, a részvétel igenis megteremthető – ezzel összhangban a művészet motorjának egyértelműen a közönség felőli visszacsatolást tekintik –, álljon az a közönség bármely társadalmi csoportokból! Így válik művészetük abszolút helyspecifikussá, kontextusfüggővé. Egyre nagyobb szerepet kapnak az ún. galérián kívüli akciók, ami nyilvánvalóan nagyságrendekkel differenciáltabb hozzáférést tesz

lehetővé, és ezzel megteremti egy valóban demokratikus, abszolút befogadó, liberális művészetfelfogás lehetőségét. Így ötvöződik ezekben a törekvésekben a kritikaiság, a közösségiség és az ellenállás – és jön létre egy politikailag sokkal inkább elkötelezett, társadalmi felelősséget vállaló, morális szempontokat is érvényre juttató művészeti közeg, amely már nem gondolkodik olyan merev dichotómiákban, mint az éles elitkultúra-tömegkultúra elhatárolás.

E cikkben azt próbáltam körüljárni, hogyan lehetne végre eldönteni az évtizedek óta húzódó elitkultúra vs. tömegkultúra vitát. Mindkét oldal érveinek, álláspontjának felsorakoztatásával felvázoltam magát a vitát, a szembenálló felek legfontosabb állításait. A tömegkultúra melletti érvelés kapcsán elsősorban a frankfurti iskola képviselőinek álláspontját vettem alapul. Benjamin gondolatain keresztül megmutattam, milyen felforgató hatásokkal járt a technikai sokszorosíthatóság a műalkotások világára, majd e hatásokat tovább bontottam az adornói kritika alapján. A másik oldalon Davidov koncepcióján keresztül felvázoltam az elitáriánus művészetfelfogás kialakulásának lépcsőfokait, illetve ennek a szerző által kifejtett visszasságait. Herbert J. Gans, illetve Hermann

István elgondolásainak bemutatásával pedig azt próbáltam érzékeltetni, hogy a tömegkultúra kritikusai mennyire felszínesen, egyoldalúan szemlélik a problémát, és ezáltal teljességgel figyelmen kívül hagyják a mélyben rejlő okokat, holott a problémák megoldásához épp ezek feltárásán és kiküszöbölésén keresztül vezethet az út. Végezetül kifejtettem a vitáról alkotott saját elképzelésemet, mely szerint a két álláspontot nem lenne szabad egymástól ennyire izolált módon kezelni, a kultúrát érintő problémák vizsgálatakor egyik szempont sem hagyható figyelmen kívül, hiszen mindkettőnek van némi igazságtartalma, ráadásul ezek nagyon erősen hatnak is egymásra. A vitát beágyazva a kései kapitalizmus kirekesztő, elnyomó struktúráiba, igyekeztem megvilágítani a probléma hátterében működő mechanizmusokat, a játszma résztvevőinek szerepét, motivációit. Végül röviden bemutattam egy rendkívül progresszív kortárs művészetfelfogást, a public artot, ami nagyon jó eszközökkel, rendkívül szimpatikus attitűddel próbál küzdeni a jelenlegi mechanizmusok ellen, amivel bizalmat ébreszt a jelenkori tendenciáktól megcsömörlött, azokat rémülten konstatáló szemlélőkben.

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W.** (1998a): A zenével kapcsolatos magatartás típusai. In *A művészet és a művészetek*. Helikon, 280–305.
- Adorno, Theodor W.** (1998b): Fétiskarakter a zenében és a zenei hallás regressziója. In *A művészet és a művészetek*. Helikon, 280–305.
- Adorno, Theodor W.** (1998c): A félműveltség elmélete. In *A kultúra szociológiája*. Osiris.
- Adorno, Theodor W.–Max Horkheimer** (1992): A kultúripar – A felvilágosodás, mint a tömegek becsapása. In *A felvilágosodás dialektikája*. Atlantisz, 147–200.
- Benjamin, Walter** (1969): A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. In uő.: *Kommentár és prófécia*. Gondolat, 301–334.
- Barthes, Roland** (1983): *Mitológiák*. Európa.
- Davidov, Jurij** (1975): *A művészet és az elit*. Gondolat.
- Gans, Herbert J.** (1998): Népszerű kultúra és magaskultúra. In *A kultúra szociológiája*. Osiris, 114–149.
- Hermann István** (1974): *A mai kultúra problémái. Kapitalista kultúra – szocialista kultúra*. Kossuth Könyvkiadó.
- Kodaj Dániel** (2003): „A rossz ízlés: betegség.” Jegyzetek a tömegkultúra kritikájához. TDK-dolgozat, BKÁE.
- Marx, Karl** (1974): *A német ideológia*. Magyar Helikon, Európa Könyvkiadó.
- <http://www.intermedia.c3.hu/pst/public.html> (2007. aug. 20.)
- www.bparchiv.hu/magyar/kiadvany/bpn/14/bodnar.html (2007. aug. 20.)
- www.exindex.hu/index.php?!=hu&page=3&id=330 (2007. aug. 20.)
- <http://www.artpool.hu/Research/fogalom/publicart.html> (2007. aug. 20.)