

Pálfalusi Zsolt Én kicsi giccsem

Tomáš Kulka: *Giccs és művészet*

Ford. Pálfalusi Zsolt, Budapest,
MMA Kiadó, 2020, 184 old.

■ Könnyen egyetérthetünk abban, hogy...

És a három pont után bármit mondhatunk és gondolhatunk. Szinte érthetetlen, miért is nem értünk mindig, mindenben egyet. Pedig olyan könnyűnek tűnik. Még Boris Vian is erre alapozva fogalmazta meg a lényegét könyve címében: *Öljünk meg minden rohadékot!* Miért is ne? Könnyen egyetérthetünk egy ellenségben!

Filozófusként ámulattal tölt el az a történet, amely a könnyű egyetértés korszakával köszöntött be a filozófiában. Ennek lett örök emlékezete Descartes. Nincs olyan műve, amely ne kezdődhetne ezzel a mondattal: Könnyen egyetérthetünk abban, hogy... A karteziánus gondolkodásmód mottója lehetne. Talán még ma is akad valaki, aki könnyen egyetértene például a Picot-levéllel: Descartes hasonlatképpen egy kapitális fáról beszél, amelynek gyökerei a metafizika, ágai a tudományok lennének. Érthető! Ha elvágjuk a gyökereket, az ágak is meghalnak. Ezzel szemben a valóság az, hogy a szaktudományok már Descartes előtt is remekül boldogultak mindenféle metafizika nélkül, ma pedig még inkább, mint korábban, Newton örökéletű mondása van érvényben: „Fizika! Óvakodj a metafizikától!” Vagyis kedves fizikusok! Könnyen egyetérthetünk abban, hogy... a ti nagy ellenségeitek a filozófus, aki folyton olyan tudás birtokosának képzei magát, amellyel valójában nem rendelkezik.

Ennek ellenére hibát követnénk el, ha nem vennénk komolyan a fa hasonlatot. Bármit is jelentett ebben a korban az a fogalom, „metafizika”, a megismerés bőségével találkozunk, amely nem eredményezte az igazság hozzá hasonló bőségét, hanem épp annak ínségét teremtette csak újra. Olyan hiány ez, amelyet nem a szükség hozott létre, hanem a bőség! Ha valahol, hát itt keresendő egy Descartes korában még ismeretlen kifejezés valós eredete. A Picot-levélből a nyomok egészen a bécsi regényíró, Hermann Brochig ve-

zetnek, aki az 50-es években már nemcsak a jó német Kitsch kifejezést magyarázza a Yale egyetem hallgatóinak, hanem azt is, mit kell érteni Kitschmensch (giccseMBER) alatt, aki nemcsak alkotja, hanem fogyasztja is a giccset. Egy felfoghatatlan bőség, amely ugyancsak valami felfoghatatlan hiányból táplálkozik. Itt leginkább akkor jöhetünk zavarba, ha arra gondolunk, korunkban bizonyos szempontok alapján körülbelül tizenhétmillió képzőművészt tartanak számon. A termelésnek és fogyasztásnak miféle ökonómiája tartozhat egy ilyen számhoz? Mi mindenben kellene itt könnyen egyetértenünk ahhoz, hogy éppen az egyetértés alapjának a felfoghatatlan hiányára bukkanjunk. Ez a hiányzó alap az, amit giccsnek nevezünk. Egy alaptalan alap, egy semmilyen okot nem feltételező okozat.

Legalábbis Wagner épp erre gondolt, amikor azt mondta: giccs az, ahol látjuk a hatást, de nem látjuk az okát. Márpedig könnyen egyetérthetünk abban, hogy az okokat illenék bemutatni, ha valahol hatni szeretnének ránk. Már a boldogan kimúlt pop-art egyes termékeit is belengi a gyanúnak az az árnyéka, hogy csak a hatásokkal foglalkoztak, az okokat viszont ügyetlenül takargatták. Pedig nyilvánvaló: művészetet akartak csinálni. Bármiből, bármi áron. Ma már szívszaggató látványt nyújthat Andy Warhol, aki már saját korában is úgy volt művész, hogy közben nem volt egyetlen műalkotása sem. Munkáin nem a művészetet látjuk ragyogni, hanem a művészi attitűdöt. Ezt még Duchamp sem mondhatta volna el magáról, mivel a *Fontaine* nem művészi attitűddel találták ki, hanem a kortárs művészet elleni merényletként, amolyan játékon kívüli, ünneprontó hangulattal.

A posztmodern hajnalán már mindenki érti, kultúránk tele van remekművekkel, amelyek több száz év távolából is hatnak ránk, tehát könnyen egyetérthetünk abban, hogy... nekünk már nem kell hatnunk. Sőt! Éppen az ellenkezőjére kell törekednünk. Ami eddig bizonyítottan hatott, azt hagyni kell még jobban hatni. A rocktörténelem egyik legsikeresebb zenekara, a Guns N' Roses már úgy adhatott el több mint százmillió lemezt, hogy ismertebb slágereik csak feldolgozások voltak, amelyek eredetéről a tinédzser közönség kilencven százaléka semmit nem tudott. Ezzel párhuzamosan a filozófiában Jacques Derrida fergeteges sikerének örvendhettünk, aki a klasszikus szövegek köré egy másik szöveget varázsolva egyfajta terapeutaként próbálta a nagyhatású szerzőket visszajuttatni saját szövegeik ki nem mondott és le nem írt aspektusához. A posztmodern filozófia már nem új szövegek írásáról, hanem a régi szövegek újraolvasásáról szólt. A nyomok messzire vezetnek.

Még meg sem született az a kifejezés, posztmodern, Nietzsche már a XIX. század végén előfeltételezi a beköszöntött. Fichte „tudománytanán” (Wissenschaftslehre) gúnyolódva

„önmegtartóztatástannak” (Enthaltsamkeitslehre) nevezte kora tudományos attitűdjét, amin azt értette, hogy a tudományokban a reakció túlsúlyba került az akcióval szemben. Motívumait tekintve a modern ember inkább csak re-ágense, mint ágense a cselekedeteinek. Egész gondolkodását áthatja a múlt emésztése, a felejtésre való képtelenség és az a kisszerű, ressentiment érzület, amely az ízlés kérdésére is a morál szemszögéből néz. Évszázadok teltek el, és a moralistáknak egyszerűen még mindig nincs válasza a „szép, de gonosz” problémájára. Nem véletlenül írja Nietzsche, hogy korunk vallása, filozófiája és morálja a dekadencia jelét mutatja, miközben az egyetlen kultúrtörténeti képződmény a művészet, amelyet még nem nyelt el a saját maga története. A művészet mindenét a jelennek ajándékozza, éppen ezért nem a filozófiai rendszerekben, hanem már csak a művészetekben érhetnek bennünket igazán komoly meglepetések. Innen nézve különösen a művész karaktere érdekes, akit körülbelül Goya óta folyamatosan és egyre intenzívebben érdekel az ábrázolás eladdig tiltott, blaszém és amorális oldala. A *Szaturusz felfalja gyermekét* csak az egyik bátoratlan lépés azon az úton, amely Andres Serrano *Piss Christ*jéig vezet. Nietzsche ugyanakkor nemcsak a nyugati kultúra „aszketikus ideáljáról” beszél, hanem arról az elemi művészösztönről is, amely a legnagyobb fizikai fájdalomkózoszárán tanította meg az embernek, miként tegyen különbséget „jó” és „rossz” között. Rádásul az igazság olyan bajnokai, mint az ókeresztény egyházatyák, a konfuciánus mesterek, de még maga Plátón sem riad vissza a hazugságtól, ha ez bizonyítottan a helyes irányba kormányozza a tömegeket.

Az a gondolat, hogy a morál mindig és mindenhol csak is a legteljesebb amorálisitás bázisán állva volt kiépíthető (Nietzsche), egyenes úton vezet egy olyan esztétika gondolatához, amely a művészetet már nem valamelyik ideológia kiszolgálójaként vagy az akadémia engedélyével működő iparosmesterség képviselőjeként látja. Már az avantgárd hajnalán arra ébrednek a művészek, hogy kevés nevetésegebb dolog van a világon, mint épp „művésznek” lenni. Belezavarodtak abba a szörnyű dialektikába, amely szerint az a legkomolyabb művész, aki éppen művészként nem veszi magát komolyan. Nemcsak Dalí titulálja ekkor magát „rossz festőnek”, és nemcsak Duchamp-nak lesz elege a lépcsőn lemenő aktokból, de ekkor jelennek meg a bajszos Mona Lisák, és ekkor mondja Eric Satie, hogy „nem az a cél, hogy visszautasítsuk a Becsületrendet, hanem az, hogy ki se érdekemlünk!” Kétségtelen tény, hogy az avantgárd a nagy egyetem-értés korszakának beköszönté volt, amikor mindenki könnyen egyetértett abban, hogy egy alkotás művészi értékét nem szabad összetéveszteni egy alkotás esztétikai értékével. Ebben az értelemben Clement Greenberg nagyjából

Brochhal egy időben ismeri föl a giccs korszakunkat meghatározó jelentőségét.

Itt meg kell értenünk, hogy ekkortól giccs néven egy olyan fogalomról beszélnek, amelynek a használata kétszáz évvel korábban még elképzelhetetlen lett volna, miközben máig nincs teljes egyetértés a szó eredetét illetően. Egyesek szerint a németek nem tudták helyesen kiejteni az angol sketch kifejezést, így mondták kitschnek, mások szerint, mint Ludwig Giesz, a német kitschen szóig vezethető vissza az eredete: szó szerint azt jelenti, hogy az „utcaról begyűjteni a szemetet”, amiből aztán kialakult első esztétikai vonatkozásában a verkitschen ige, amelynek hozzávetőleges jelentése „olcsóvá tenni”.

Broch még a romantika maradványának tekinti a giccset, mivel a romantikus mű egy eszmét céloz meg, és ennek magasságából igen könnyen visszahullik a mélybe egy képhez meg nem talált szó, egy szóhoz meg nem talált kép, amely azonnal sziruposan negédesse teszi azt, ami eredetét tekintve a vihart és az ádáz sorsot lett volna hivatva ábrázolni. Ám Broch már feltételezi, hogy a giccs nem azonos a „silány művészettel”, hanem a művészetek rendszere mellett egy önálló képződményt takar. Nemcsak jó és rossz giccs létezik, vannak zseniális giccsok is. Különösen a zenei példák aggasztók, azokon belül is Berlioz. Hogy merészeli valaki a virtuózan hangszerelt *Faustot* a *Rákóczi-induló* hangjaira bevezetni? Csajkovszkij egyes nyitányai (különösen az 1812-es, amelyben valódi ágyúk is szerepelnek) szintén gyanúsak. Hogy lehet valami, ami ennyire giccses, mégis jó? A komolyzene ugyanakkor nem volt hajlandó átvenni a főként képzőművészetben elterjedt giccs kifejezést. Helyette azt a szót használják: schmalz – zene, amely csöpög, mint az olvadt zsír.

Greeberg más úton jár. Szerinte a giccs megjelenésének egyik előfeltétele egy érett kultúra megléte, amihez hozzájárul a nagyszámú népi tömegeknek a városba való áramlása és a politika, amely a giccsben olcsó eszközt talált nézeti propagálására. Ám végül mindketten ugyanazt a következtetést vonják le: a giccs parazita természete abban áll, hogy a legcsekélyebb művészi érték hozzáadása nélkül, tisztán témája magas érzelmi töltetén élőködve próbál meg esztétikai hatást elérni. Magyarán, minden, amit a giccs ábrázol, feltételezi a nagy és könnyű egyetértést!

Ennek az új esztétikának a nyomán jutunk el Kundera nevezetes regényében, *A lét elviselhetetlen könnyűségében* a posztmodern, mondhatni, egyetlen máig létező kritikájához. Kundera egyik hőse mondta ki helyesen: „Az én ellenségem nem a kommunizmus, hanem a giccs!” Vagyis minden, ami azzal kezdődik: „Könnyen egyetérthetünk abban, hogy...” Hermann Broch óta Kundera fogalmazta meg a legkomolyabban, mit is kellene giccsen értenünk. Egyrészt

a „szar tagadását”, mivel a kosz, a fekália, az undorító dolgok gyűjteménye alapjaiban rendíti meg a *Genezis* könyvének azt a passzusát, amely szerint, amikor Isten megalkotta ezt a világot, az jónak tetszett a szemében. Az ürülék létezése tehát megborítja azt a teodíceát, amelyben mindig is hittünk. Ám nem ez a legkomolyabb érv, hanem az irónia. A giccs kép-telen erre. Elemi módon irtózik az iróniától. A giccs mindig, mindenhol, mindenben – komolyan veszi önmagát.

A következő nagy lépés Tomáš Kulka könyve, a *Művészet és giccs*. Ez már abból a nagy merítésből szerezheti anyagát, amelyet egyrészt a Dorfler által kiadott *giccs*-antológia tartalmaz, és elterjesztette a világban a német kitsch kifejezést, valamint Giesz giccs-fenomenológiájára, másrészt olyan analitikus esztétákra támaszkodhat, mint Monroe C. Beardsley és George Dickie, akik nekiláttak kidolgozni a művészi értékek átfogó rendszerét. Ráadásul Popper és Kuhn nyomdokain haladva Kulka maga is analitikus módon próbálja rendbe tenni azt a kérdést, mi módon lenne lehetséges egy műalkotás „falszifikációja” vagy, ha úgy tetszik, giccstelenítése. Arra a józan következtetésre jut, hogy ha meg tudjuk mondani, milyen feltételek teljesülése esetén beszélünk joggal giccsről, akkor azt is meg tudjuk mondani, milyen feltételek teljesülése esetében beszélhetünk jó művészetről.

A fő probléma most is az, mint korábban: a giccs mint terminus technicus negatív értékítéletet takar, miközben a keresletből adódóan döbbenetesen nagy piaca van. Azonnal elveszünk, ha itt belebocsátkozunk a leg-elemibb szillogizmusba, amely szerint, ha a giccs rossz ($a = 0$), és ha a rosszat az emberek nem szeretik ($0 = b$) akkor az emberek nem szeretik a giccset ($a = b$). A valóságban ez teljes tévedés. A gyorséttermek asztalain virító művirágoktól a nappali falát díszítő tengerparti naplementéig, kiscicákat, kiskutyákat, szomorú bohócokat és vidám koldusokat ábrázoló képeslapoktól a Rembrandt-minőségű festményekig terjedően mindent elborít a giccs.

Kulka előszeretettel idézi Jacques Sternberg egyik megállapítását: „A romantika régimódi, a szimbolizmus már nem használatos, a szürrealizmus mindig

csak a szűk elitnek jelentett valamit, de a giccs mindenhol jelen van. Annyira átható és elpusztíthatatlan, hogy a minden mértéket nélkülöző fogyasztása által jóformán beleégett a civilizációnkba.”

Kulka Beardsley-vel vitatkozik, aki a művészet eddigi történetét tanulmányozva arra a megállapításra jutott, hogy a műkritika mindig is három fogalomban találta meg az értékelésnek azt az eszközét, amely alapján egy műalkotást jónak nevezünk: egység, komplexitás és intenzitás. Ez a három komponens alkotja egy mű esztétikai értékét. Az első kettő kategória nem okoz sok fejtörést. Fontos, hogy egy alkotásban egyensúlyban legyen a kompozíció, legyen részletesen kidolgozott és pontos. Ám az intenzitással problémák vannak. Ennek bemutatására Beardsley fő példája Picasso *Avignoni kisasszonyok* című munkája, amelyet Kulka részletesen megvizsgál. Picassonak ez a műve, miután elkészült (pontosabban sosem készült el teljesen), majd húsz évig állt elhagyatva a műterem sarkában, mivel Picassót elkedvetlenítette közeli barátai egyhangúan negatív reakciója. Csak 1937-ben állították ki azt az alkotást, amelyet lényegében egyetlen máig létező antológia, tankönyv és lexikon sem képes mellőzni, ha a modern művészet illusztrálására kerül sor.

Picasso:
Avignoni
kisasszonyok
1906–1907



Ha megvizsgáljuk ezt a képet, Greenbergnek adunk igazat, aki külön utakon járva, de ugyancsak ezt a festményt hozza föl elsőszámú példaként: lehet, hogy annyira nem egységes a kompozíció és nem annyira részletgazdag, a pontossággal is lehetnek problémák, ám ez a festmény valóban „festményként”, és nem valaminek a képeként működik. Nem egy rajta kívül fekvő témát vagy tárgyat denotál, hanem saját magába fordítja vissza azt az intenciót, amely valamilyen módon szeretne kiszabadulni a kompozícióból.

Másrészt viszont a festményt minden esztéta fogyatékosnak találta. Sántít az egység, sántít a komplexitás, de mindenért kárpótol bennünket az intenzitás. Kulka itt veszi föl a fonalat. Rengeteg giccses alkotás van, és a legtöbbjük gond nélkül átmenne azon a vizsgán, amelyet Beardsley állít eléjük. Egységesek, komplexek, és még az intenzitásuk hiánya sem akkora probléma, hogy az előző két kategória bősége ne lenne képes kompenzálni. Akkor hát honnan ismerjük föl a giccsset, amelyre a mindennapi életben kétségek nélkül tudunk rámutatni? Itt lép be az esztétikai érték mellett a művészi érték fogalma, amely a korábbiaknál sokkal finomabb megkülönböztetést takar. Az innovációt! Amennyire negatív kritikát kapott Picasso festménye esztétikai szempontból, művészi értéke szempontjából pontosan annyira bizonyult egy új korszak kezdetének.

Kundera után itt akad rá Kulka az irónia hiánya mellett a giccs második legfontosabb konstitutív vonására: a giccs irtózik az újítástól! Ezért történhetett meg, hogy Greenberg a giccsset tévesen az akadémikus művészettel hozta egy szintre, mondván, ami akadémikus, az giccs, ami giccs, az mindig akadémikus is. Ez tévedés! Kulka remek példákkal demonstrálja, mekkora különbség van akadémikus művek között, amelyek annak ellenére, hogy kétségtelenül konzervatívak, mesés messzeségben vannak bármi fajta giccsstől, mivel tele vannak újításokkal. Arról pedig már Dorfles is értekezik, hogy nemcsak anakronisztikus vállalkozás lenne az antikvitás vagy a reneszánsz nagy mesterműveihez a modern giccs fogalmával közelíteni, hanem mélységesen igazságtalan is, tekintettel arra a töméntelen sok nyaktörő innovációra, amelyet ezek a korok hoztak a művészet történetében.

Biztonságos távolságban maradni minden kétértelműségtől és minden meghökkentő újítástól, mindig, mindenben törekedni a könnyű egyetértésre – ezek a giccs fő ismérvei. Akár magas esztétikai érték mellett nulla művészi érték. A giccs mindig, mindenben témája érzelmi töltetén élősködik, amelynek megfejtése semmilyen gondolati erőfeszítést nem követel a befogadótól. A giccs egyenes és komoly. Hipotetikusán mindig számíthat közönsége egyhangú helyeslésére még az előtt, hogy egyáltalán bármit is ábrázolna.

Ám a giccsset illetően még a zenénél is nagyobb talány, mit jelentsen ez az irodalomban. Szinte minden szerző, aki foglalkozik a gicccsel, irtózik attól, hogy ezt megfogalmazza. Ugyan melyik nagy irodalomban ne találkozhatnánk törő metszett giccsfigurákkal! Itt van például az amerikai irodalom történetének legszebb fejezeteit alkotó mű két főhőse, Huck és Jim, akik olyan beszélgetéseket produkálnak, hogy minden létező giccsdetektor kiakadna tőlük. (Nem lehet véletlen, hogy Vonnegut már az amerikai himnusz szövegét olvasva is azt a kérdést teszi föl, miféle nép lehet az, amelynek már a himnusza is egyetlen, hömpölygő nyáltenger.)

Dosztoevszkij *Bűn és bűnhődésének* Szonjája sem hagyhat kétséget bennünk azt illetően, hogy bizony a prostituált sztereotípiájának legsúlyosabb esetével állunk szemben. Dorfles odáig megy, hogy szerinte az irodalmi giccs már nem is éli túl a fordítást. Egy lefordított irodalmi szöveget illetően már nem lehetünk urai józan ítélőképességünknek abban az értelemben, hogy tisztán eldöntsük, mi az, ami giccses benne. Na, és a költészet! Az időbeli faktor itt sokat hozzászerez ahhoz, hogy ami tegnap még Leopardi vagy Manzoni egy-egy szép költeményének tűnt a szemünkben, azt húsz év múlva zavaros vagy akár ízléstelen szófüzérnek lássuk.

Az irodalmi giccsre Kulkának sincs válasza, csupán annyi, hogy óriási különbség van aközött, hogy a giccsset létrehozuk vagy a giccsset művészi céllal felhasználjuk. Ennek a manővernek a képzőművészeti alappéldája a pop-art egyik ikonikus képe: Mel Ramos *Velveeta* című festménye.



Mel Ramos:
Velveeta
1965

Ha ez a kép fotó lenne, százszázaléknyi tiszta giccsnek tűnne. Ám ez esztétikai és művészi értékét tekintve valóban magas színvonalú festmény. Kulka ezen a képen keresztül talál mentséget a pop-art számára is – úgy, mint a fogyasztói társadalom ironikus kritikája. És itt bizony meg kell állnunk,

még mielőtt mi is könnyen egyetérténénk ezekkel a nagy ívű következtetésekkel.

Feladata-e a művészetnek, hogy bármit is kritizáljon? Kulka megfélekedzik arról, hogy saját megállapításainak inverzeként számot vessen a művészi eszközöket alkalmazó kritika és a művészet különbségével. Ha ma egy olyan kortárs művész, mint Pjotr Pavlenszkij összevarrja a száját, anyaszült meztelenül egy szögesdrót hálóból göngyöli magát vagy a Vörös téren odaszögeli herezacskóját a kockaközhöz, hogy így adja az orosz társadalom értésére, mit művel vele a politikai veze-



Pjotr Pavlenszkij,
moszkvai graffiti
2019

tés, vajon mondhatjuk-e még rá, hogy csupán egy művész, aki művészi eszközökkel propagálja a politikai ellenzék álláspontját? Ha az esztétikai szentháromság felől tekintünk ezekre a performanszokra, csak azt tudnánk elismételni, amit Picasso esetében: az intenzitás kárpótol bennünket az arányos egység és a komplexitás fogyatékoságaiért, miközben világosan érezzük, hogy jóllehet két, különböző műnemről beszélünk, míg Picasso esetében tényleg művészetről van szó, Pavlenszkij performansza pontosan olyan mértékben, amilyen mértékben politikai töltete van, egy olyan mércének próbál megfelelni, amellyel szemben szálnalmas giccsnek minősül. Legalábbis egy potenciális muzulmán öngyilkos merénylet számára, akinek kulturális szótárából hiányzik a „performansz” vagy azzal egyenértékű kifejezés, nem kis humor forrása és persze gúny tárgya lehet egy-egy ilyen „visszafogott” merénylet, amelyet maga a merénylet nemcsak túlél, de bizonyos szempontból még evilági jutalmát is elnyeri, amikor sajtóhír lesz belőle. Ha tehát a művészetnek feladata lehet a kritika, akkor ugyan ki tilthatná meg nekünk (és milyen mérce szerint?), hogy egy öngyilkos merényletöt végül is ne tekintsünk „performernek”, a merényletét pedig tökélyre vitt „performansznak”? Elvégre gyáva dolog folyton csak a halált – imitálni!

Descartes fa hasonlatában a mindent megtartó gyöke-rek szimbolizálják a metafizikát. Maga a hasonlat talán csak egy közérthető filozófiai giccs, ám amit metafizikán érteni vélünk, több annál. Heidegger majd „létfelejtésnek” fogja nevezni azt a jelenséget, amikor a metafizika megmutatja valódi arcát akkor, amikor a modern ember a technika általi uralomban látja léte lényegét kiteljesedni. A tisztán technikailag megszervezett világ méreteivel egyenes arányban nő egy másik, baljóslatú árnyék, amelynek mintha épp a mindent elborító giccs lenne az előképe – a nihilizmus!

Itt ér célba az a gondolat, hogy miféle ínségből kél ki a giccsben rejlő bőség! Heidegger a létfelejtés tematikája előtt bő húsz évvel még csak az egzisztencia egyfajta önfelejtéséről beszélt, amikor egyre szembe tűnőbbé váltak számára a hanyatló ember vonásai. Az ő korában a média még gyerekcipőben járt azokhoz a méretekhez képest, amit ma tapasztalunk, de egy dolog már akkor is világos volt: valami azért lesz hír a bulvárbán, mert az emberrel metafizikai alapjában nem történik semmi.

A bulvárirodalmat már egyáltalán nem lehet irodalomnak nevezni. Tehát nyugodtan le lehet fordítani veszteség nélkül bármilyen nyelvre. Kulka nem vizsgálja meg ezt a jelenséget, pedig éppen témája lényegébe vág. A giccsel ellentétben a bulvársajtó és -média nem riad vissza az újdonságoktól, mi több, léte lényegét képezi, hogy mindig valamilyen szenzációval szolgáljon, aminek magas érzelmi töltete könnyű egyetértésre sarkallja olvasóit és nézőit. Ám a médiából áradó szakadatlan hírfolyam csak egy olyan befogadót feltételez, aki esztétikailag a giccsnél többre tökéletesen alkalmatlan. Adorno például már nagyon korán öt kategóriába sorolja a zenehallgatási szokásainkat, ahol a legnépesebb tábor az ötödik kategória alkotja: azoknak a csoportja, akik a zenével még csak nem is magukat szórakoztatják, hanem úgy használják, mint ahogy a lakásban vannak esztétikai dekorációk. Csak azért szól a zene, hogy legyen valamilyen hangulat, mert egyébként nincs.

Miközben tehát a giccs az egyik oldalon retteg az újtásoktól és a kétértelműségtől, a másik oldalon a média éppen ennek szöges ellentétét teszi. Hogy egy olyan ízléstelen adás, mint a *Jerry Springer show*, esténként több, mint húszmillió amerikait tudott leültetni a tévé elé, már nem arról szól, hogy az embereket ennyire érdeklik a szerelmes törpék féltékenységi drámái vagy a családon belüli szexualitás nyílt színi megvallása, hanem arról, amiről ismét csak Nietzsche beszélt először: az embernek a metafizikai alapjait illetően már nincs válasza arra a kérdésre: miért? A nagy, átfogó miért? kérdésére eltűnt a válasz. Egy közönséges fogfájás perspektívájában, amikor az ember hálát ad a tudományos fejlődésnek, amiért feltalálták a fáj-

dalomcsillapítót, érthetetlennek tűnik, miért íródott meg Hölderlin valamelyik himnusza, mit akart mondani Rilke vagy hogyan lehet élvezni olyan unalmas dolgot, mint a *Holdfény szonáta*.

A gicccsel ellentétben a valódi művészet mindig is lemondott arról, hogy uralja annak következményeit, amit maga teremtett. Nem számít a bejegyzésünkre, és nem is akarja az érzéseinket kitalálni. Megfoghatatlannak tűnő metafizikája épp a valódi történésben áll. Sok művésznek volt már az a tagadhatatlan érzése, hogy szívesebben élne akár csak egy percig a művészetben, mint örökre az úgynevezett valóságban. Az esztétika talán egyik legsúlyosabb lélektani vonása az, hogy a művész végül inkább gondolja magát annak, amit alkotott, mint annak, aki alkotta. Innen nézve teljes tévedés az a majd egy évszázadig uralkodó marxista-lukácsista elképzelés, hogy a művészet a valóságot tükrözi vissza, azt képezi le, kritikát gyakorol fölötte vagy csak a valóságost mutatja meg még valóságosabban. Ezek helyett mintha Antonin Artaud tapintott volna a lényegre: épp a valóság az, ami egy metafizikai princípiumot imitál. Vagyis innen nézve épp a valóság tűnik a művészet torz másának, amelyet a giccs próbál meg illetéktelen eszközökkel, utólag valamilyen történéssé változtatni.

Kulka kiragadott példái a giccsre: vágózó vadlovak a hullámzó tenger partján, ölelkező pár a teliholdban, a hegyek között megbúvó svájci pásztorfalú, és persze a kommunista és kapitalista giccses tömkelege; traktorjával átszellemülten szántó kolhozparaszt, vagy a munkából éppen az ebédet főző asszonyához hazatérő farmer képe, akinek már az ajtóban nyakába ugranak szerető gyermekei. Könnyen egyetérthetünk abban, hogy semmi nincs ezekben a giccsokban, amit ne lehetne rövid úton szembesíteni a zord valósággal, akár egy olyan show keretében, mint Jerry Springeré. De a giccsnek nem is az a célja, hogy a valóságról meséljen. Hogy a legnagyobb irodalom is él a giccs nyújtotta lehetőséggel, valójában nem azt bizonyítja, hogy ettől ő maga is giccsé válna, hanem azt, hogy a művészet látószögében a giccs tényleg nem több, mint egy lehetőség!

Egy hajcsat, egy félig elszívott cigaretta csikkje, egy fénykép, egy kézzel írott, régi levél, egy magnókazetta, amelyhez már nincs is meg a magnó, amin lejátszhatnánk, egy ruha gombja, amihez már nincs is meg maga a ruha... Könnyen egyetérthetünk abban, hogy van valami giccses nosztalgikus ábrándok közepette, féltve őrizgetni ilyen tárgyi emlékeket. Giccses, mert csak egy ideálhoz próbálunk fölemelkedni általuk, az egykor volt tökéletes pillanathoz, a rég elmúlt halálós bánathoz vagy a soha valóra nem vált síríg tartó szerelemhez. Kicsi giccsseink olyanok, mint a bocsánatos bűneink. Épp annak lehetősége feszül bennük, hogy értsük azt az

ínséget, amelyre nem a valótlán hazugság bősége a válasz, hanem önmagunk minden önzés nélküli szeretete. Egy nihilizmus nélküli állapothoz való visszatérés vágya ez, amelyet nevezhetünk nosztalgiának, mégis egy metafizikai állapotról van szó, amelyben, ha a választ nem is sikerül megtalálnunk, legalább a miért kérdését őszintén föl tudjuk tenni.

A legnagyobb irodalom sem tudott még ennél magasabb célt kitűzni maga elé. Művészi értékét tekintve a giccs nem lehet felmenteni a mímelt művészet vádjá alól, miközben esztétikai értékét mégiscsak az adja meg, hogy paradox módon épp a könnyű sekélyessége nyújt olykor lehetőséget egy elmélyültebb állapotra, amikor úgy próbálunk föl-emelkedni az ideáljainkhoz, hogy közben nem szakadunk el azoktól a gyökerektől, amelyek a valóság metafizikai alapjaihoz kötnek minket. Az élet, a halál, a művészet... Könnyen egyetérthetünk abban, hogy végül egyik sem arra vár, hogy egy gicccsel helyettesítsük őket. De életünkben vannak pillanatok, amelyek túl szűkek, túl prózaiak ahhoz, hogy teljesen betöltsük őket a saját létezésünkkel. Valami bőség jelentkezik, amikor az az érzésünk támad, ebben a világban nem vendégek vagyunk, hanem vendéglátók, nem tanítványok, hanem mesterek, akik adni akarnak, és nem elvenni, valamit szolgálni, és nem kiszolgálni, valamit kérni, és nem követelni. Ha ilyen hajszálvékony distinkciók mentén közelítjük meg, már egyáltalán nem a magas vagy a lapos művészet szemszögéből nézünk a giccsre, hanem egy olyan metafizika felől, mint például az ünnep. Egy esküvő, egy születésnap, egy karácsony... A könnyű egyetértés lehetséges pillanatai, amikor kibékülnek a korábbi ellenségek, vagy új barátságok kötnek, amikor mindenki alárendeli magát egy olyan eszmének, amely esztétikai megjelenésében szinte kötelező módon giccses, miközben éppen az ünnep konstitúciójának lényege, hogy így és ne máshogy jelenjen meg, mivel az ünnepben az eszme és annak szimbolikus külső megjelenése elválaszthatatlan egymástól.

Egy esküvő – amely nem áll másból, mint egy olcsó étteremben elfogyasztott kétfogásos ebéd, közönséges utcai ruhában, vendégek és gyűrűk nélkül – lehet érzelmileg nagyon meghitt és roppant emlékezetes, a kulturális beágyazottsága miatt pedig kellemesen polgárpukkasztó, mi több, dadaista performansz az avantgárd aranykorából, ám az ilyen lemondás a szimbolikus külsőségekről egy eszme megtagadásával azonos, amely önmaga ellentétébe fordulva teszi inkább szánalmassá mintsem felemelő pillanattá az ünnepet. Egy eszme magassága mélységet is teremt, amelyet, ha nem vagyunk képesek saját létezésünkkel kitölteni, akkor csak egy őszintétlen, hamis mulatságnak leszünk a részesei, ahol a szimbolikus megmutatkozás olcsó esztétikai külsőbe fordul át, amely jellemző módon már nem áll

meg a külsőségeknél. A külsőleg megjelenő giccs itt pontos mása lesz a belsőleg kifejeződő gondolatnak.

Az az őszinte vágyunk, hogy egy megismételhetetlen pillanathoz újra és újra visszatérjünk (ünnepe), nemcsak az ember metafizikájának nyitánya, hanem a művészeté is. Tiszta pillanat, amelyben minden, ami korábban empirikus volt, transzcendentálissá válik – valamivé, ahonnan –, miként a fenomenológia atyja, Edmund Husserl tanította: többé nincs visszaút a régi naivitáshoz. Ha tetszik, a giccs tudatlanságunk foglalata, de ha felismerjük, akkor éppen eszméink esztétikai szimbólumát látjuk benne, amely komolyságunkat és méltóságunkat prezentálja, nem pedig valamilyen boldog állapot utáni naiv és semerre nem vezető sóvárgást.

Tomáš Kulka:
Giccs és művészet
MMA Kiadó



Sipos Lajos A sokközpontú magyar irodalom

Kántor Lajos – Láng Gusztáv:
*Száz év kaland. Erdély magyar
irodalmáról. 1918–2017*

Budapest, Bookart, 2018, 798 old.

■ Sokféleképpen írtak már magyar irodalomtörténetet. A két világháború között összefüggő, folyamatos narratívaként, egy, két és tíz kötetben készítette el a maga változatát Pintér Jenő. A szellemtörténész Szerb Antal az *Erdélyi Helikon* pályázatára írta meg a mindmáig legtöbbet forgatott összefoglalását. Várkonyi Nándor 1928-ban adta közre (méltatlanul elfelejtett) könyvét, *A modern magyar irodalom története 1880–1920* című munkáját. A II. világháború után, az 1960-as években készült el a hatkötetes, „hivatalos” akadémiai változat, a „szenót”. 1993-ban jelent meg Kulcsár Szabó Ernő összefoglalása, *A magyar irodalom története 1945–1991* című opus. 2003-ban és 2007-ben, két vastag kötetben adták ki Gintli Tibor és Schein Gábor munkáját, a világirodalomba foglalt magyar irodalom „rövid történetét”. 2007-ben három kötetben jött az összegereblyézett könyv, *A magyar irodalom története*. Grendel Lajos 2010-ben adta közre a modern magyar líra és epika történetét, nem korlátozva önmagát sem eszmetörténeti, sem tudományelméleti előfeltevésektől. 2013-ban György Péter készítette el a maga változatát, a trianoni traumát és a holokausztot középpontba állító, Böjte Csaba ferences szerzetes nevét és a *Székely himnusz*ként számon tartott szöveg „Csaba királyfi” fordulatát egymás mellett emlegető összefoglalást.

Az 1920 után alakult államokban megjelentek regionális magyar irodalomtörténetek is. Ezek a könyvek döntő mértékben az adott területen született vagy élt magyar alkotókat mutatták be. A lapokon csak ideológiailag hasznosnak tekintett szerzők kaphattak helyet, például a „Maly Körösben” született „Alexander Petrovich Petőfit”, egyikét annak „sok millió szlováknak”, akik „szlovák elméjükkel és zseniális tulajdonságaikkal [...] gazdagítottak idegen nemzeteket”, amint olvasható volt 1923-ban, a *Slovenska Politika* című újságban.