

A giccsről

Ha a giccs szóba kerül, meghatározási nehézségei miatt példák jutnak eszünkbe, s bizonyára az elsők között hagyományosan a naplemente. Nem tudom, ma is sűrűn készítenek-e még naplementét ábrázoló festményeket, hiszen ma már mindenki tudja, hogy a naplementés képek giccsgyanúsak, s az is lehet, hogy az Adorno idézte bonmot-ban van igazság („a giccses képek megbetegítették már magukat a naplementéket is”¹), de egy időben valóban sok olyan festmény tárgy volt, amelyet giccsként értékelték. Ebben nyilván szerepet játszott a természeti jelenség irreális realitása, amelyet a giccs másolni akart. Az igénytelen reprodukáló törekvés, a minél hívebb illuzionizmus szándéka azonban önmagában még nem giccs, csak értéktelen festészet. Ám a naplemente harsány színpompája mellé járult a szentimentális lét-metafora, amely az élet alkonyával hozta összefüggésbe, sőt ideális kifejezésének tekintették. Ezt befogadóik melankolikusan átérezték, és azt is átérezték, hogy ezt az érzést érzik.

32

A 18. és 19. század természetrajongója kereste azokat az állandó és epizodikus természeti látványokat, amelyek meghatározott lelkiállapotokat váltottak ki belőle. Művelt társaságban a látvány képpé válásának lehetőségeit mérlegelte, magányos sétálóként pedig egy jelenetbe helyezte magát, amelyben kedélyállapotának rezdüléseit a természeti látvány visszhangozta vagy idézte elő.

A szívnek ezek a természetrajongó ömlengései, párban a barátság, a széplelek szentimentális emfázisával és hasonlókkal, ma igen távolinak tűnnek nekünk, s ha nem keretezzük be saját történelmi kontextusukba, valami öntetszelgő, önélvező, tolakodóan szubjektív, narcisztikus színezetet kapnak. Ez az, ami a giccsélvezethez kapcsolja őket, amelyről a fenomenológus Ludwig Giesz állapította meg, hogy az érzések érzésének élvezete.² Ebben az értelemben a giccs geneziséhez tartoznak.

Milan Kundera nyilván Giesznél olvasta ezt a gondolatot, amelyet aztán beépített *A lét elviselhetetlen könnyűsége* híres fejtegetéseibe a giccsről:

„A giccs a meghatódás két könnycseppjét csalogatja elő, melyek szorosan követik egymást. Az első könnycsepp azt mondja: milyen csodálatos, amikor gyerekek futnak a gyepen!

Milyen csodálatos az egész emberiséggel együtt meghatódni azon, hogy a gyepen gyerekek futnak! – mondja a második.

¹ Theodor Wiesengrund Adorno: *Ästhetische Theorie*. = *Gesammelte Schriften*. Bd. 7. Frankfurt/M.: 1972. 113. Ez máshol saját gondolatként is megjelenik: „a táj csúnyábbá válik a csodálólóktól, akik megzavarják azzal, hogy szépségét dicsérik...” Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*. [1962–64] Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997. 21.

² Vö. Ludwig Giesz: *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*, Rothe: Heidelberg, 1960. 43–67.

A giccsből csak ettől a második könnycsepptől lesz giccs.”³

Giesz a legértelmesebb könyvet írta a giccsről, de alap gondolata, hogy a giccsset szentimentális önélvezetként, érzéseink, érzékenységünk élvezetként kell fölfognunk, mégsem kielégítő, noha van valami benne, amit evidensen felismerünk a giccses magatartásban, amely a giccses művek befogadásában megmutatkozik. De ugyanakkor – mint sok fenomenológiai elemzésnek – nincs történelmi dimenziója, nincs a jelenségnek *terminus a quo*-ja, holott a giccsnek nyilvánvalóan vannak történelmi feltételei. Más-különbben a szentimentalizmus szinte egész irodalmát giccsnek minősíthetnénk már a maga korában is. Giesz közel került ahhoz, amit másoknál bíralt, hogy átfogó és állandó – antropológiai – létmódnak tekintse a giccsset. Másodszor az érzések élvezete reflexív magatartás, de a giccs recepciójától semmiképpen nem lehet elválasztani azt a közvetlen, naiv, reflektálatlan giccsélvezetet, azokat a felfokozott érzéseket sem, amelyek nem kettőzik meg magukat, nem tekintenek vissza élvezettel és meghatottsággal magukra azzal az elégtétellel vagy meglepődéssel, hogy ilyen érzésekre képesek vagyunk. Harmadszor viszont hasonló reflexió a magas művészettől sem idegen, ott is előfordulhat, hogy rácsodálkozunk érzelmeink intenzitására. Nem véletlenül szoktak arról beszélni – igaz, ma ez már jóval ritkább –, hogy valamely jelentős mű vagy annak egy része (teszem azt Dosztojevszkij-nél, Dickensnél, Caspar David Friedrichnél, Csajkovszkijnél vagy Puccini-nál) a giccs határon mozog.

Am ez szemben áll a giccsről szóló 20. századi irodalom szinte általánosnak mondható felfogásával, amelyet Giesz is oszt, hogy a giccsset és a művészetet, az esztétikai beállítottságot és a giccsélvezetet alapvetően meg kell különböztetni egymástól, vagy a giccsset a művészetben belüli antiművészetként, a művészet megrontójaként kell felfogni. Még Thomas Kulka 1996-os könyvének is az a célja, hogy a giccsset szembeállítsa nemcsak a jó, hanem a közepes és rossz művészettel is.⁴

A század első felében és közepén ennél jóval radikálisabb hangokat hallunk. Naiv dogmatizmussal vezette le a bűnbeesésből a giccsset a szerzetes-esztéta Richard Egenter. A Paradicsomban nem volt giccs, az csak az érzékiséggel jelent meg. „Sátán, a hazugság atyja (Ján 8,44) a giccs mestere, aki a világosság angyalának alakjában (2Kor 11,4) a nem éber keresztényt megcsalhatja...”⁵

„A giccs a gonosz a művészet értékrendszerében” – mondta híresen Hermann Broch.⁶ Az esztétikaival szembeállított etikai kritikájában ez olvasható:

³ Milan Kundera: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. Budapest: Európa, 1992. 323. Körtvélyessy Klára fordítása.

⁴ Vö. Tomas Kulka: *Kitsch and Art*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 1996. Alap gondolata megtalálható már Kulka korábbi cikkében, vö. Tomas Kulka: „Kitsch” = *British Journal of Aesthetics*, Vol. 28. No. 1. Winter 1988.

⁵ Richard Egenter: *Kitsch und Christenleben*. Buch- und Kunstverlag Abtei Ettal, 1950. 90. Vö. még Egenter: *Kunst und Kitsch in der Literatur*. München: St. Michaelsbund zur Pflege des katholischen Schrifttums in Bayern. O. J. [1958].

⁶ Hermann Broch: „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches” [1950/51] = Broch: *Dichten und Erkennen. Essays*. Bd. I. Hrsg. von Hannah Arendt. Zürich: Rhein-Verlag, 1955. 307. Vö. Broch: „Das Böse im Wertsystem der Kunst” [1933] = Broch: i. m. 311–350.

„Aki giccset hoz létre, nem kisebb értékű művészetet állít elő, nem olyasvalaki, aki nem képes, vagy kevésre képes, egyáltalában nem értékelhető az esztétikai mércéi szerint, hanem erkölcsileg elvetemült, bűnöző, aki a radikális rosszat akarja.”⁷

A giccs ebben a felfogásban a szép és a jó elválasztása egymástól, ami azt jelenti – ha van szép jó nélkül –, hogy kivonja magát az értékek rendszeréből. Broch fedezte fel, hogy a giccsnek nemcsak esztétikai, hanem morális dimenziója is van, de az ebből levont profétai átkai túlzók. A *giccsember* fogalma, amelyet Giesz átvett tőle, szintén túlzás. A józan mértéket Avishai Margalit gondolatmenetében látom, amely szerint a szentimentális érzés morális fenntartások nélküli kiáradása a giccsben torzító módon az emberek ártatlanságának és tisztaságának egyenlőségét sugallja.⁸

A merőben különböző intellektuális háttér ellenére a giccs kultúrkritikai értelmezése összekapcsolja Brochot és Adornót. Wilhelm Müller-Funk kimutatta, hogy mindketten elutasították a giccs definiálhatóságát, a giccset genuin modern jelenségnek tekintették, összefüggésben látták a modern tömegkultúrával. Ismereti értéket és teljesítményt tulajdonítottak a művészetnek, amelynek tagadása a giccs. Ahol a művészet ismeretelméleti funkcióját neutralizálják, ott kezdődik a giccs birodalma. Összefüggést láttak a modern esztétizmussal, valamint a túlzó eszményítéssel, és a giccset kulturális, társadalmi válságtünetnek tartották.⁹

Adorno ezt írta:

34

„A giccs – a művelődésbe vetett hit elgondolásával ellentétben – nem a művészet pusztá mellékterméke, amely a hitszegő alkalmazkodás miatt keletkezett, hanem ott leselkedik a művészetben arra a minduntalan visszatérő alkalomra várva, hogy előugorhasson belőle. Miközben a giccs, akár egy gonosz manó, elszökik mindenféle meghatározás elől – a történeti elől is –, addig a nem létező érzések fikciója és vele együtt ezen érzések semlegesítése tekinthető az egyik legtartósabb ismertetőjegyének. A giccs parodizálja a katarzist. Csakhogy a minőségi művészet is igényt támaszt a fikcióra, amely lényegi számára: idegen tőle, hogy valósan meglévő érzéseket dokumentáljon, vagy pszichikai nyersanyagokat kérődzzen vissza. Hiábavaló arra törekednünk, hogy absztrakt módon jelöljük ki az esztétikai fikciót és a giccs érzelmi limlomjait elválasztó határt. A giccs méreganyagként vegyül valamennyi művészetbe; ma a művészet kétségbeesve törekedik többek közt arra, hogy kimetssze magából a giccset.”¹⁰

Adorno a kultúripar, az autonóm művészettel szembeállított szórakoztatás – mint jól ismert, nála abszolút negatív – kontextusában, annak egyik termékeként beszélt a giccsről, amelyben az öncéllá váló érzéki tetszés, amelyet

⁷ Hermann Broch: „Das Böse im Wertsystem der Kunst” = Broch: i. m. 348.

⁸ Vö. Avishai Margalit: „Human Dignity between Kitsch and Deification” = *The Hedgehog Review*, Fall 2007.

⁹ Vö. Wolfgang Müller-Funk: „Erpresste Versöhnung? Überlegungen zu einer Ethik der Ästhetik nach Broch und Adorno” = Peter Gaitsch, Katharina Lacina (Hg.): *Intellektuelle Interventionen. Gesellschaft. Bildung. Kitsch. Für Konrad Paul Liessmann*. Wien: Löcker, 2013.

¹⁰ Theodor Wiesengrund Adorno: *Ästhetische Theorie*. I. h. 355. Teller Katalin fordítása. Vö. még i. m. „Paralipomena”, 466. k.

kulinaritásnak nevezett, együtt jelenik meg nem létező érzések szimulálásával, s ezzel valódi érzések elhallgattatásával. Mindez azonban nem elegendő a definícióhoz – giccsé válhat a befogadás regressziójában jelentős műalkotás is –, és ez különböző teoretikus bonyodalmakhoz vezet, amelyek végén újra meg újra a ráutalás és rámutatás marad. A giccs eszméjét szerinte nem lehet esztétikailag megragadni, mert a társadalmi funkciója a lényeges, az, hogy befogadója helyzetét meghamisítja, egzisztenciáját megdicsőíti, céljait a mese tündöklésében jeleníti meg. „Minden giccs lényegében ideológia.”¹¹

Clement Greenberg 1939-es klasszikus esszéjében szigorú kétszótátú művészeti teret, sőt civilizációt hozott létre, amelyben ami nem avant-garde, az arrièrre-garde, s ami az utóbbi, az giccs. Beleértette ebbe az egész népszerű kommersz művészetet, de épp annyira a megrekedt, haladni képtelen tradíciót, amit akadémiizmusnak nevezett. Egyenesen a giccs előfeltételének tartotta az érett hagyományt, amelyet az fölhasznál, és hatását imitálja. „Magától értetődik, hogy minden giccs akadémikus, és megfordítva, hogy mindaz, ami akadémikus, giccs.”¹²

E magas színvonalú szigorú ítéletek mellett meg kell még említeni Gillo Dorfles (1910–2018; nem tévedés!) világsikert aratott 1968-as antológiáját,¹³ amely már alcímében jelezte, hogy a giccset egyszerűen a rossz ízléssel azonosítja; érdeme viszont, hogy részleteket publikált Brochtól és Greenbergtől, valamint Ludwig Giesztől is közölt egy tanulmányt, amely éppenséggel megállapította, hogy „sokféle »ócskaság, szemét« akad, amely korántsem okvetlenül giccses, hanem csak egyszerűen ügyetlen, sikerületlen”.¹⁴

A giccset a 20. század (a hatvanas évekig) majdnem egyöntetűen pellen-gérre állította. Ezzel szemben merőben mást hallunk később. Ennek azonban a feltétele egyfajta giccsstudatosság létrejötte, amely a radikális kritika következménye. A fordulat első leírója Susan Sontag nagy hatású 1964-es tanulmánya volt a *camp*ről, amely az „azért jó, mert rémes” egyszerű kép-letével ironikus, reflektált viszonyt hozott létre a giccshez. Hatása valószí-nűleg nagyobb volt, mint kitűzött célja. Az írás gesztusa ugyanis még a szo-fisztikált intellektuelnek, a magaskultúra arisztokratikus képviselőjének paradox szeszélye, rafinált hipersznobizmusa, hogy a tömegkultúra egyes tárgyiban, a félmúlt giccseiben fölfedezze a szándéktalan iróniát, az aka-ratlan humort. Ironikus kontextusba helyezi ezeket, abból a nem túl emel-kedett célból, hogy megmutassa a lehetőséget: amin a tömegek – a közvetlen befogadók – sírnak, azon a reflektált befogadó, a campérzékeny csúcsértel-miségi, a dandy a tömegkultúra korában – nevet. „Kőből legyen az ember szíve, ha meg tudja állni, hogy a kis Nell halálát olvasva el ne nevesse ma-gát.”¹⁵ A campérzékenység azonban nem állt meg a hatás e fordulatánál,

¹¹ Theodor Wiesengrund Adorno: „Kitsch” [1932 körül] = Adorno: *Musikalische Schriften V. Gesammelte Schriften Bd. 18.* Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. 792.

¹² Clement Greenberg: „Avantgárd és giccs” = Greenberg: *Művészet és kultúra.* Budapest: BKF, 2013. 20. Józsa Péter és Falvy Mihály fordítása.

¹³ Gillo Dorfles: *A giccs. A rossz ízlés antológiája.* Budapest: Gondolat, 1986.

¹⁴ Ludwig Giesz: „A »giccsember« mint turista” = Gillo Dorfles: *A giccs.* I. h. 149.

¹⁵ Susan Sontag: „A *camp*-ről” = Sontag: *A pusztulás képei.* Budapest: Európa (Modern Könyv-tár), é. n. [1972] 29.

hanem hatott az alkotásra is; létrejöttek az erre az érzékenységre számító termékek. S mi lenne más, mint camp, maga az alapító irat is?

A giccshez való viszonyt alapvetően megváltoztatta ez az új szemlélet. Csak a legalacsonyabban kulturált réteg maradhatott közvetlen viszonyban a giccsel. Nemcsak kiszabadította a kispolgári – vagy oda törekvő – fogyasztók köréből, a giccshez kapcsolódó naiv tudatot a giccs öntudatával váltva fel (mondjuk a legendás, barokk genealógiájú kerti törpe, noha mint az infantilizáló giccs etalonja lepleződött le, idézőjelbe téve megint a kiskertek díszévé válhatott), hanem elkezdődött az idézőjelbe tett – vagy legalábbis idézőjelbe tehető – giccs tárgyak, szövegek, zeneművek, filmek, képzőművészeti alkotások, előadások tömegtermelése. A DuMont kiadó jó nevű művészettörténeti sorozatában már a 90-es évek elején megjelent egy giccsművészetről szóló kötet.¹⁶ A pop-art után, mely felszabadította a triviálishoz való viszonyt, ünnepelte a tömegkultúrát, s eddig tabu alatt álló képvilágokat jelenített meg, következetes volt a giccs művészetként való föllépése. Jeff Koons híres műve, az 1988-as *Ushering in Banality* (A banalitás bevonulása), amely egy zöld pántlikás disznót ábrázol, amelyet két oldalról angyalkák, hátulról pedig egy tréningruhás fiúcska taszigál előre, beillene a jelenség allegóriájának.

A giccshez való ironikus viszony lehetőségét, amelyet Sontag leírt, és Koons persze – az iróniát hatványra emelve – váltig tagadott, a giccsről szóló korábbi nézetek kizárták. Ha nem elégedtek meg a giccs példáira való szórakoztató rámutatással, az illusztrálással, hanem elméletet alkottak, akkor bármire is helyezték a hangsúlyt – a szépség szertelen hajszolására és a tiszta szépség illúziójára, a hamis álomvilágra, a megkönnyített, lebutított útra a *promesse du bonheur*-höz, a boldogság ígéretéhez, a fetiszizált otthonosságra, a privatizmusra és elszigeteltségre, a magaskultúra hamisítására, igénytelen reprodukálására, akademizált szimulakrumára, a tendenciaművészetre, a szentimentalizálásra, erotizálásra, historizálásra, a banalításra, trivialitásra és közhelyességre, az édességre, a miniatürizálásra, az infantilizálásra és idillizálásra, a „fenséges” démóniától való megfosztására és háziasítására, a pszeudomítoszra vagy pseudo-transzcendenciára, a funkciótlan dekorativitásra, az olcsóságra, a klisészerűre vagy bármi egyéb-
re –, a giccs önazonosságára, kétértelműségtől ment volta érintetlen és érint-
hetetlen maradt. Éppenséggel a giccsre jellemző leegyszerűsítő identifikáció teremtette meg annak a lehetőségét is, hogy a reprodukálásban és a befoga-
dásban jelentős, klasszikus művek (vagy akár természeti jelenségek) is giccs-
csé váljanak. A giccsen fölháborodtak, a giccsset megvetően *kinevették*, alkotó-
tónak tulajdoníthattak pragmatikus cinizmust, de a műnek és hatásának
per definitionem nem tulajdonítottak iróniát, legföljebb – mint a dadában, a
szürrealizmusban és alighanem jobbadán a pop-artban is, noha toleránsabb
módon – ironikus-destruktív szándékkal fölhasználták.¹⁷

¹⁶ Vö. Gregory Fuller: *Kitsch-Art. Wie Kitsch zu Kunst wird*. Köln: DuMont, 1992.

¹⁷ A campfordulat jellemzésére fölhasználtam – némi változtatással – egy korábban írt tanulmányom részletét. Vö. Radnóti Sándor: „Tárgy-elemzés” = *A személyiség burkai. Írások, tanul-*

Logikailag a következő lépés a giccskritika kritikája volt. „A giccs halott, sokáig éljenek a kerti törpék” – hangzik egy cikk címe.¹⁸ A giccs kritikái, elutasító fogalma közép-európai highbrow terméké válik, amely a highbrow művészet, az egységes magasművészet-fogalom tömegeket vonzó kihívói elleni védekezésből keletkezett.

„A tömegkultúra, a trashkultúra és az alacsony kultúra (ha negatív értelemben használják) nyilvánvalóan fenn van tartva azoknak az embereknek, akik nem tartoznak a művelt polgárok közé, a giccs pedig esztétikai hazugság a művészetről (női hangsúllyal) azok szemében, akik ezt »megengedhetik maguknak« műveltségük vagy némiképp emelkedettebb ízlésük révén.”¹⁹

Az embernek eszébe jut Ernst Bloch nevezetes megjegyzése kilencven évvel korábban, hogy „May Károly egyike a legjobb német elbeszélőknek, s talán valóban a legjobb is lenne, ha nem lett volna szegény, megzavarodott proletár.”²⁰ Karl Mayt a giccsantológiák általában tartalmazzák, de éppen Bloch volt az, aki itt is, másutt is alapvetően megkülönböztette a kalandregényt, kolportázsregényt a giccstől. A kalandregény álma a soha többé mindennap. A végén: szerencse, szerelem, győzelem, de nem gazdag házasággal, hanem aktív kilépéssel az álmok Keletjébe. A kalandregény őrzi még a lovagregények világát, s a pátoszt a filiszterrel szemben, akinek – mondja Bloch – a sírfelirata már húsz éve készen áll.²¹ Rendkívüli színvonalcsökkenés ehhez képest a posztkoloniális, feminista közhelyek absztrakt, történetietlen – és minden mélyebb elemzéstől tartózkodó – ráolvasása a giccs témájára. A kivétel ezek közül az olyan szellemes gondolatmenet, amely valamiféle biztonságérzet funkcióját tulajdonítja a giccsnek a bizonytalan világban, s a társadalmi beágyazottság hiányának kompenzációját látja a giccs állandóságában; repetitív, minden újítást kerülő, a formulákat és konvenciókat előnyben részesítő jellegével stabilitást kínál a modernitással szemben, s az ismétlődőben a biztonságost és a kényelmet ígéri.²²

*

Vágyunk hát neki újra. Nem fogok a magasrendű aszketikus társadalomkritikai vagy morális felháborodás útján járni, amely a giccshez való viszonyt a múlt század közepén jellemezte, de a giccs politikailag korrekt apológiáját sem kívánom követni, valamint azt sem gondolom, hogy a szabadságtól való félelem legfőbb kifejeződése a giccs. A giccsfogalom mai felbomlása, amely csak részben mutatkozik meg az apologetikában, s még inkább típusainak

mányok a 60 éves Majtényi László tiszteletére. Budapest: Eötvös Károly Intézet, 2010. 339. kk.

¹⁸ Vö. Eva Londos: „Kitsch is Dead – Long Live Garden Gnomes” = *Home Cultures*, 2006. 3:3, 293–306. Ld. még Justyna Stepien (Ed.): *Redefining Kitsch and Camp in Literature and Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.

¹⁹ Max Ryyänen: „Contemporary Kitsch. The Death of Pseudo-Art and the Birth of Cheesiness (a Postcolonial Inquiry)” = *Terra Aestheticae* 1. (1) 2018. 83.

²⁰ Ernst Bloch: *Korunk öröksége*. Budapest: Gondolat, 1989. 184. Bendl Júlia fordítása, módosítva.

²¹ Vö. Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1959. 416. kk.

²² Vö. Sam Binkley: „Kitsch as a Repetitive System. A Problem for the Theory of Taste Hierarchy” = *Journal of Material Culture*. 2000. SAGE Publications. Vol. 5 (2): 131–152; vö. C. E. Emmer: „Kitsch against modernity” = *Art Criticism* Vol. 13. No. 1. (1998) 53–80.

már-már beláthatatlan multiplikálásában,²³ összefügg az egységes művészetfogalom felbomlásával. Ám ebből nem vonom le azt a radikális relativista következtetést, hogy a felbomlás mindegyik részeleme partikuláris szubkultúrák ízléspreferenciáit jelölné, amelyeknek megítélése kívül esik bárki kompetenciáján. Összemérhetetlen ízléskultúrákról beszélnek. Ennek a véleménynek az alapképlete, hogy a magaskultúra szubkultúrájának bennszülöttje nem jogosult a tömegkultúra szubkultúrájában élőt fensőbbsegen elítélni. Az ilyen ítélet valóban a fölényeskedő elitizmus veszélyével jár, ám mindazonáltal a magaskultúra és a tömegkultúra megkülönböztetését érvényesnek tartom, csakhogy nem szociológiai fogalomként, hanem olyan dinamikus módon, amelyben a „magas” és az „alacsony” tartalma állandóan változik. A „magasnak” van ugyan viszonylag állandó készlete a klasszikus művészetben, de – különösen a jelenből – bármikor és bárhonnan új tartalmak jelenhetnek meg. Ám ez kevéssé is érinti alábbi vizsgálódásomat, amely a giccs geneziséét próbálja meg leírni. Ez pedig a történet másik végén ment végbe, és szorosan összefüggött az egységes művészetfogalom keletkezésével, a magaskultúra megszületésével. Nem tartom feladatomnak a giccs minőségi deficitjének állandó hangsúlyozását, viszont föl kívánom tárni – hogy úgy mondjam – előkelő rokonságát.

Mindez pedig úgy függ össze a táj/természet problémájával, hogy meggyőződéseim szerint a giccs keletkezésének egyik döntő feltétele az a modern megkettőződés, amelyben a természeti világ elkülönült a történelmi-társadalmi világtól, vagy megfordítva. A giccs genezise összefügg azzal, hogy az egész (természeti-társadalmi-történelmi) emberről leválasztották és idealizálták a természeti embert. Összefügg a „szív” emberének elkülönítésével és abszolutizálásával, s a másfajta emberrel, az „ész” emberével, a társasági és társadalmi emberrel való szembeállításával. Ugyanígy az elkülönített természet képe, a táj, mind a közvetlen élményben, mind a tájképben, tájkiállításokban mindig magával hozza a giccs lehetőségét.

„Vannak az életünkben pillanatok, amikor egyfajta szeretetet és megindultsággal elegy tiszteletet érzünk a növényekben, ásványokban, állatokban, tájakban megpillantott természet, s hasonlóképp a gyermekekben, a falusi nép és a régi világ erkölceiben élénk táruló emberi természet iránt – éspedig nem azért, mert kielégíti értelmünket vagy ízlésünket (gyakran mindkettőnek épp az ellenkezője történhet), hanem pusztán azért, mert természet.”²⁴

Ezek a sorok Schiller tanulmányának bevezető mondatai, amelyeket most a giccs elvi lehetőségére vonatkoztatok. Először is feltűnik, hogy felsorolása, ha a művészetek tárgyaiként vagy témáiként fogjuk fel őket, szinte katalógusát adja annak, amit később a giccsként értékelt művek kiaknáztak (táj, gyermek, állat, a paraszti világ és más, természeti népeknek vagy régmúltak felfogott „egzotizmusok”). Ez mindig a társadalmi étellel vagy

²³ Vö. Eric Anderson: „Sealing the Seas of Cheese” = *Contemporary Aesthetics* Vol. 8. 2010.

²⁴ Schiller: „A naiv és a szentimentális költészetéről” = Schiller: *Művészetfilozófiai írások*, i. h. 261. Papp Zoltán fordítása.

a jelenkori társadalmi étellel szembeállított természet, természetesség. Másodszor a külső természet ilyen felfogása mellett megjelenik a konstansnak tekintett emberi természet eredeti felépítésének szembeállításával azzal, amivé a társadalmi ember a természettől való elidegenedése során lett. Harmadszor, Schillernél e passzusban föltűnik még egy fölismerés, hogy a pillanatszerűen előbukkanó érzéskomplexum, a szeretet és megindult tisztelet, amelyet a puszta természet kivált, egyben kihívhatja szellemünket és provokálhatja ízlésünket. A szentimentális érzelmi reakció nemcsak a racionalitással lehet diszharmóniában, hanem az ízlésben megtestesülő kultúrával is.

Erre persze a tudománykritikus és kultúrkritikus Rousseau válasza az lenne, hogy így is kell lennie, hiszen mindkettő annak a társadalmi természetnek a terméke, amellyel az eredeti természet szemben áll. Ez az ellentét, amelyen Rousseau nagy felfedezései alapulnak – nem túlzás a történelem és a társadalom felfedezéséről beszélni –, egyben megteremtette az általános kultúrkritika alapjait is.

„Ennek a könyvnek – írta Rousseau az *Új Héloïse* előszavában – nem az a célja, hogy a nagyvilágban keringjen; csak nagyon kevés olvasó számára íródott. Az ízlés embereit a stílus fogja visszarettenteni, a komoly embereket anyaga rémíti majd meg, s akik nem hisznek az erényben, azok számára az ábrázolt érzések tűnnek majd természetellenesnek. Nem tetszhet a jámboroknak, a libertinusoknak, a filozófoknak, megrémíti a gáláns hölgyeket és megbotránkoztatja az úrinőket.”²⁵

E jóslat, mint közismert, megbukott: a *Júlia, avagy az új Héloïse* (eredeti címe: *Két szerelmes levelei egy kisvárosból, az Alpok lábánál*²⁶) a század legnagyobb könyvsikere lett, 1761-es megjelenésétől a századfordulóig hetven új kiadást ért meg; lefordították a legtöbb európai nyelvre. A könyv olvasói részben felismerték saját szenvedélyeiket, részben megformálták azokat a regény alapján. Az új műforma, a regény hatalmas sikere volt ez, méghozzá azon a módon, amelyet később a korai hangosfilm és még a televíziós regény is megismételt, hogy a stilizációt elnyomta az „igaz történet”. Nem véletlen, hogy Rousseau párbeszédese második bevezetőjében nem volt hajlandó nyílt választ adni története fiktív vagy valóságos voltára. Rousseau *Vallomásai* a tanú rá, hogy a könyv afféle életmód-tanácsadóként működött, noha maga Rousseau az ilyen olvasók többségével szemben bizalmatlanságot táplált. A koronatanú azonban Jean Ranson La Rochelles-i kereskedő levelezése – méghozzá nem is Rousseau-val, hanem a kiadójával –, aki a soha nem látott „l’Ami Jean-Jaques”-ot legközelebbi barátjának tekintette, és saját életében híven követte az *Új Héloïse*-t, ahol tehetette.²⁷

²⁵ Jean-Jaques Rousseau: „La nouvelle Héloïse” = Rousseau: *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. 5. k.

²⁶ Az Alpoknak ekkor már kultusza volt, s Rousseau választásának korántsem csak az az oka, hogy genfi polgár volt. Albrecht von Haller már 1732-ben publikálta európai sikert aratott hosszú költeményét, a *Die Alpent*.

²⁷ Vö. Robert Darnton: „Readers Respond to Rousseau: The Fabrication of Romantic Sensitivity” = Darnton: *The Great Cat Massacre and other Episodes in French Cultural History*. New York: Basic Books, 1984. 214–256.

Rousseau regénye új érzések rendkívüli erejű és hatású kidolgozását szolgáltatta, amely a 18. századi modern szubjektum, a self legerőteljesebb megjelenítését képviselte. Mindez a természetérzés radikális megújulásával állt összefüggésben. Charles Taylor írta, hogy Shakespeare természetképei a kifordult természetet hozták összefüggésbe az emberi drámával.²⁸ Ahogy – hozzátehetjük – Poussin tájképei is. A 18. századi visszatérés a természethez normatív, amely a kifordult emberi társadalmat szembesíti a természettel.

Az *Új Héloïse* ezzel nyert a maga korában, s ugyanezzel veszített később. Ma már nehezen olvasható mű, amelyről Simon Schama azt írta, hogy „talán a legbefolyásosabb rossz könyv, amit valaha is írtak”.²⁹ A regény első könyvét, a szerelmi levelezést, letakarva a szerzőt, alighanem sokan giccsnek tartanák. Az érzelmek szabad kiömlésével szemben, amelyet a későbbiekben az erény kontrollál, a tendenciainrodalom didakszisiát érezzük. Nagyon érdekes filozófiailag, de nagyon érdektelen művészileg. A belőle nyíló lehetőségeket Németországban valószínűsítették meg. Goethe a rendi különbség kínjait és a *ménage à trois*-t a *Werther*-ben elevenítette föl, a kis Marcellin életveszedelmét (vízbe esik), akit édesanyja, Julie megment, de saját élete árán, a *Vonzások és választásokban* a kis Otto vízbe fulladásával követte (egyiken sem nevetünk), és a Wilhelm Meister titokzatos toronytársaságának mintája Wolmar, Julie férje, az ő jóindulatú beavatkozásaival az emberek életébe. Bárhogyan is legyen, a Rousseau-tól származó hatások ezekben a művekben nagy művészetbe integrálódtak, amelyek – ellentétben forrásukkal – kiállták az idő próbáját. Másfelől éppoly nyilvánvalóan Rousseau regénye a mintája, némi Werther-hatással vegyítve, Heinrich Clauren (1771–1854) *Mimili* című művének (1815/16), amelyet joggal tekintenek az első irodalmi giccs-regények egyikének.³⁰

A kétféle természet, a külső és a belső fölfedezése, a társiaságtól való elkülönítése és egymással való összekapcsolása, a most megjelenő magányos viszony a természethez, a természet *kivonása* a civilizációból, a természetesség és ártatlanság kultusza, a bensőség rendkívül erős érzelmi artikulációval való kidolgozása (de nem a protestáns önmegtagadás formájában, hanem erős affirmációként, patetikus érzelmességgel), hangsúlyozása és a tájban való tükröztetése, az érzések, érzelmek homogenizálása és hierarchikusan a ráció fölé rendelése: mindez föltétele volt a giccsnek, amely aztán a szentimentális érzés aránytalan túlhangsúlyozásával és ugyanakkor klisé-szerű kiüresítésével lépett föl.

Ám ez a föltétel, noha sarkalatos, még nem volt elegendő. A művészet életében is alapvető változásoknak kellett bekövetkezni.³¹ A művészet fogalmának 18. századi egységesítése és a magas művészetek elkülönítése létrehozta

²⁸ Vö. Charles Taylor: *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989. 299.

²⁹ Simon Schama: *Landscape and Memory*. London: Fontana Press, 1996. 481.

³⁰ Vö. Walther Killy: *Deutscher Kitsch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 19622.

³¹ Mathei Calinescu joggal állította, hogy a giccs a modernitás egyik arca. Vö. Calinescu: *Five Faces of Modernity. Modernism – Avant-Garde – Decadence – Kitsch – Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

a művész és a művészet olyan képzetét, amelyben magát a műalkotást is elsősorban érzelmi gesztusnak lehetett tekinteni. De ennél többről is szó volt, az autonómiaigényét bejelentő művészet azt ambicionálta, hogy az élet vezető ereje legyen, hogy az élet minden területét esztétizálja, s a felvilágosodás észvallásával szemben megjelenítse a szépségvallást, a művészetvallást, melynek végső konzekvenciája a giccs. Mivel ezt átfogóan a romantika fejezte ki, ezért nem jogtalan, hogy Hermann Broch a giccset a romantika szelleméből eredeztette. Ahogy minden köznapi kopuláció a csillagszférába emelkedik, Trisztán és Izolda-esetté változik, ugyanúgy minden műalkotás magát a Szépséget hozza létre. „A Szépség istennője a művészetben a giccs istennője.”³²

A művészet történeti tudattal való szemlélete visszahozta, aktualizálta a történelmi stílusokat. De ez alapvető változást hozott.

„A stílus többé nem valamely adott, követhető tartalom ábrázolása, hanem egy közös mértékkel nem mérhető szubjektivitás »kifejezés-kényszerek«. A fémvirágok, mint a vágy képei az első nyomai annak a stílus-akarásnak, amelyek a mindennapi közönségességét a mesterkélttel akarják meghaladni...”³³

A stílus addig az egyes korszakok kevésbé tudatosított konvenciója volt, most mintegy horizontálisan tudatosult, legyezőszerűen kitárult, és a historista stíluspluralizmus készletet kínált a legkülönbözőbb ízlések és hangulatok kielégítésére. Ez egyben – a most keletkező múzeumok világával párhuzamban – lehetőséget adott a hegeli felismerés gyakorlati átélésére, hogy a műalkotások jelentésteli képződményekként korszellemeket őriznek meg; az ember bennük ismeri fel a maga történelmileg változó szellemét. A görög templom mint a múzeumépület stílusa, a parlamentek, egyetemek, kastélyok, templomok neogótikája, a zsinagógák mór stílusa, a reneszánsz lakópaloták egyben bizonyos funkcionális, emlékeztető szimbolikával ruházták fel ezeket a föltámasztott stílusokat. Az enteriőrben ez a funkcionalizmus már nem működött, s a tisztán érzelmi, hangulati cél előhívta a giccset.

„Hessel »a rossz ízlés álmodozó koráról« beszél. Igen, ez a kor álmokkal volt berendezve, álmokkal volt bútorozva. A stílusok változása, a gótikus, a perzsa, a reneszánsz stb. azt jelentette, hogy a polgári ebédlő interieurjébe becsúszott Cesare Borgia ünnepi csarnoka, a háziasszony budoárjából gótikus kápolna lép ki, a házigazda dolgozószobája irizálva egy perzsa sejk helyiségévé tűnik át.”³⁴

Celeste Olalquiaga, egy Benjamin-követő szerző, Benjamin beszámolóját a szobabelsőben miniatürizált és muzealizált egzotikus történelmi stílusokról, amelyek maguk is a mást, a polgári berendezkedéshez képest a természetit jelképezték, kiegészíti a 19. századi enteriőr elkötelezettségével a naturáliák iránt, amelyek a polgári szobabelsőben melankolikus

³² Hermann Broch: „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches” = Broch: *Dichten und Erkennen*. I. h. 303.

³³ Wolfgang Iser: *Walter Pater. Die Autonomie des Ästhetischen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1960. 71.

³⁴ Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. 1. Band. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982. 282. Vö. még Martin Blobel: *Polis und Kosmopolis I. Nachrevolutionärer Totenkult und Politikbegriff in Benjamins frühem Passagenwerk*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.

és nosztalgikus giccse változtak. A természet szerepe a kultúrában annak ellentétéként a nem problematikus egész, amely a szobabelsőben organikus ornamentika formájában jelent meg. Az első világkiállítás egész programjában feltűnt a kivételes érdeklődés a természet iránt, és a félelem az organikus világ eltűnésétől. A kultúrában létrejött szakítás a szerves történelmi hagyomány folytonosságával (amelynek egyik jele a hagyományok megsokszorozódása volt a stíluspluralizmusban) mintegy kompenzatorikusan fölerősítette az organikus természet állandóságának jelentőségét. Ez az érzés sülyedt le a divatba, a lakberendezésbe, a különböző gyűjtési hóbortokba és szuvenírekbe is, és jelent meg a giccsben. Az 1860-as években egész madarak tűntek föl a kalapokon. Japánból aranyhalakat exportáltak. Elterjedt a pteridománia, a páfránygyűjtési szenvedély. Üveg papírnehezékeket gyártottak, benne virággal, s a hasonló úti emlékeket fel lehetett rázni, hogy hulljon benne a hó. Mindenütt a természet tárgyiasítása mutatkozott meg vágytárgyként. Ezt támadta a modernizmus.

„...a század közepén aligha volt olyan középosztálybeli szalon Angliában, amelyben nem lehetett akváriumot, páfrányterráriumot, lepketárlót, szárított moszatot vagy abból készült képek gyűjteményét, kagylókollekción vagy a természetrajz iránti ízlés más bizonyítékát találni.”³⁵

A romantikával – mondja Olalquiaga – a természet az emberi érzelmek színönimája lett.³⁶

42

Mindez mérhetetlenül megnövelte a hitet a művészet, a műalkotás, a művészi elrendezés, a művészi látásmód hatékonyságában és jelentőségében, sőt kiterjedt az életművészetre, az életvitel művészi megalkotására (a bohém, a dandy, a flâneur), s érezte hatását olyan új, kevésbé egyedi magatartásformákra, mint a (polgári) utazó, a turista és a kiránduló.³⁷ A művészeti autonómia eszménye létrehozta a maga szélsőségét, az esztétizmust, illetve a *l'art pour l'art*-t, amely abszolutizálta a művészetet, s valamiféle létrendi elsőbbséget kölcsönzött neki. Wolfgang Iser jegyezte meg fontos korai könyvében, hogy míg a 18. században és a 19. században Ruskinig nem ismerték a közlés és a kifejezés közötti esztétikai differenciát, addig Walter Paternél az utóbbi önállósult és a bensőség megalapozójává vált. A kommunikatív karakter csökkent, a kifejezés a lélek önkifejezése lett. A világra vonatkozott, de mint annak korrektúrája.³⁸

A giccs a művészet e 19. századi hipertrófiájának élőködője. Azért nem lehet egyszerűen az alacsony kultúrába, a szórakoztatóiparba sorolni, mert öntudatában mindig őriz valamit a magaskultúrából, érzelmi felfokozottságában egy alternatív világot, a szépség és a boldogság ígérését (vagy a fenség hősies rettenetét).

³⁵ Lynn Barber: *The Heyday of Natural History, 1820–1870*. New York: Doubleday and Co. 1980. 13. Idézi Celeste Olalquiaga: *The Artificial Kingdom. On the Kitsch Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002 [1998]. 50.

³⁶ Vö. Celeste Olalquiaga: i. m. 136. k.

³⁷ Vö. Rebecca Solnit: *Wanderlust. A History of Walking*. New York: Penguin Books, 2000.

³⁸ Vö. Wolfgang Iser: *Walter Pater*. I. h. 35. és 37.

„De miért nem mondjuk őket egyszerűen közhelyesnek, elcsépeltnek? Azért, mert mindig van bennük valami érték közvetítés, a kulturáltság, a jólneveltség közvetítése, és ez éppen egy esztétikai minőségen keresztül tárul fel előttünk: általában az egyik olyan esztétikai minőségbe van beleágyazva, amelyik talán a legtöbbet vesztett presztízsből az elmúlt kétszáz évben: az idillbe.”³⁹

Még a leghitványabb turisztagiccs, a kagyló, amely titokzatos módon a tenger hangját hallatja, vagy a bűvös Velence szó van ráírva, s ráfestve egy gondola, metamorfózison megy keresztül, míg eljut az árustól, ahol százával árulják, egy vitrinig, ahol örök és egyedi emlékké változik.

Van itt azonban egy kérdés, amelyre válaszolni kell. A művészet abszolutizálása szakított a mimézissel a kifejezés kedvéért. Ugyanakkor a giccsel kapcsolatban az az intuíciónk, hogy jellegzetesen mimetikus. Itt valóban használható Greenberg *arrière-garde*-fogalma. A giccs, miközben átveszi a művész és a művészet abszolutizált fogalmát, nem veszi át az újítás ehhez tartozó kötelezettségét, nem igényli magának a kreativitást, hanem ismételi: mindig korábbi korszakok stílusát utánozza.

„A giccs *utánzó*: megpróbál olyan esztétikai élményt nyújtani – vagy inkább úgy tesz, mintha olyan élményt nyújtana –, mint egy valódi műalkotás. Ezt azzal éri el, hogy a magas művészet legismertebb, mindenki számára érthető mintapéldáinak legmegszokottabb, közös ábrázolási és stilisztikai konvencióit alkalmazza. (Mindenekelőtt a magas művészet jól bevált, konzervatív kánonjától való hangsúlyos, nyomatékos függése különbözteti meg a tömegművészettől.)”⁴⁰

Ezek a konvenciók általában mimetikus jellegűek. A giccsór tehát egyszerűen gondolhatja, hogy a természetet és a magas művészetet utánozza. Törekvése kétirányú: a művészet csodájával jeleníti meg elsősorban a természetet (a tájat, a virágokat, a női meztelenséget, a gyermeket, az állatokat, a természetinek tekintett népeket, például parasztokat, cigányokat stb.), s ugyanakkor az élethűséget, a megszólalásig hasonlót ambicionálja.

A giccs manójellegéről azonban, amiről Adorno beszélt, itt sem szabad megfeledkeznünk. Amikor Komar és Melamid szatirikus céllal megfestette kiértékelt kérdőívek alapján az amerikai nép „most wanted” képét, akkor majdhogynem klasszikus giccs került ki a kezük alól: verőfényes folyópart kiránduló családdal, szarvasokkal (a háttérben feltűnt még George Washington is). De ami érdekes, hogy a „least wanted” kép is giccsé vált, mert az absztrakt képnek is lehet giccsváltozata, és az ellenérzés is elég erős érzelem a giccses érzelmi telítettséghez.

A giccs tehát rendkívül szoros összefüggésben van a művészet modern felfogásával, státuszával, komplikációival. Norbert Elias egy korai, sajnos csak vázlatos írásában egészen odáig megy, hogy a 19. századi művészet stí-

³⁹ Seregi Tamás: *Művészet és esztétika*. Szeged: Tiszatáj könyvek, 2017. 35.

⁴⁰ Márkus György: „A kultúra útjai. Az előkelő kultúrától a magaskultúráig, a népszerű kultúrától a tömegkultúráig” = *BUKSZ* 2016. őszi-téli, 135. Erdélyi Agnes fordítása. Sam Binkley ezt a következőképpen jellemezte, pozitív felhanggal: „A giccs repetitív minősége kulturális tárgyak zárt kozmológiáját egzisztenciális biztonsággal ruházza fel, amelyből az újdonság és az újítás biztonságosan ki van zárva.” Sam Binkley: „Kitsch as a Repetitive System” = i. h. 145.

lusának elnevezésére – amely az udvari stílusok helyét a kapitalista-ipari polgárság stílusával váltotta fel – egyenesen a giccstílust javasolja, arra emlékeztetve, hogy kezdetben a legtöbb stílusfogalom nem volt pozitív. A formabizonytalanságra utal ezzel, amely még a legnagyobbakat sem kerüli el. A giccs negatív értelemben nem az alkotókon kívüli ellenfél, hanem hozzájuk tartozik. Tapogatózva keresnek újat, az ízlés tisztátalanná és süketté válik.

„Ebben a tapogatózásban, a színvonal és színvonaltalanság egymásmellettiségében és egymásba olvadásában, nemcsak különböző, hanem gyakran ugyanazokban az emberekben, egészen nyilvánvalóan megmutatkozik a formaadás megváltozott szerkezete. A formátlanságba tévedés most a legerősebb alakok számára is állandó, heveny veszélyt jelent.”⁴¹

A legnagyobbak is – mondja Elias – közel állnak a giccshoz: Heine, Victor Hugo, Wagner, Verdi, Rodin, Rilke. Látható, hogy Elias véleménye hasonlít Brochéhoz, azzal a jelentős különbséggel, hogy nem egy egészen szélsőséges erkölcsi vádat jelent be a giccsel szemben, hanem szociológiai-esztétikai magyarázatot ad, amely abban az értelemben meggyőző, hogy a szilárd stiláris konvenciók felbomlásával minden művészet problematikussá vált, a megalkotásnál sokkal szélesebb feladatot jelentett a művésznek, s feltűnt egy modern jelenség, az ízlésbizonytalanság.

Noha a giccs ízléstelen, az ízléstelenség jóval nagyobb terület, mint a giccs. Egyetlen példával élve, Johann Joachim Kändlernek (1706–1775), a meissenai porcelán vezető tervezőjének van egy *Dukatenscheisser* (Dukátszaró) című figurája, akinek fenekéből az üritkezés guggoló helyzetében egy pénzérem kandikál ki. Egy példányát nemrég kaptam meg ajándékba, miután egy környékbeli régiségboltban fölfedeztem. Régi népi tréfát vagy álmot jelenít meg. Tévedések elkerülése végett: nem a téma ízléstelen. A késő gótikus goslari *Dukatenmännchen* sokkal brutálisabb mind az erőfeszítés ábrázolását tekintve, mind pedig abban, hogy az emberke fenekéből kibukkanó dukát mellett a valóságosan megjelenített fekáliában (vulgo szarkupacban) is vannak már pénzérmek. Ez azonban a bahtyini népi nevetéskultúra tipikus alkotása, amely ellensúlyozza az *abundantia*, a bővelkedés emelkedett allegorikus épületszobrát a kis figura fölött. A rokokó változat éppen brutalitásának hiányával válik ízléstelenné. Abban, hogy a lovag (más variációban az ifjú vagy a kertész) végtelenül kecsesen guggol, s ahogy jobb kezét bájosan arcához simítja, megidézve a gondolkodó melázás gesztusát, miközben parókája hullámai és felsőteste öltözéke is a lehető legrendezettebb, semmi sem utal a lemeztelenített altestében történetekre. Ez azonban bizarr tréfa és semmiképpen sem giccs, annál is kevésbé, mert a giccs idealizáló világa minden ilyen alantas dolgot eltöröl, s – ahogy Kundera írja – „a giccs a szar abszolút tagadása”.⁴²

Az ízlésbizonytalanság, amely – mint látjuk – már a rokokóban megjelent, mindazonáltal táptalaja a giccshoz. Elias szerint ami eddig a jó társaságban hagyományozódott, a teljes társadalom polgáriadosásával megszűnt, s taní-

⁴¹ Norbert Elias: *Kitschstil und Kitschzeitalter* [1934]. Münster: LIT Verlag, 2004. 7. k.

⁴² Milan Kundera: *A lét elviselhetetlen könnyűsége*. I. h. 320.

tással kellett továbbadni az ízlést, specialistái jelentek meg. A giccs annak a feszültségnek a kifejeződése, amely a specialisták gazdagon kiképzett ízlése és a tömegtársadalom bizonytalan ízlése között fennállt.⁴³

Magukban nem bízó (máskor meg éppen a magukban túlzóan bízó) jelentős tehetségek ezért produkálnak olykor olyan műveket, amelyek vagy giccsesek, vagy később veszedelmesen közel kerülnek a giccshez. Számomra a legnyilvánvalóbb korai példa Caspar David Friedrich, akinek *Tetscheni oltárképe*, rettenetes keretével, ötös dicsfényugarával, ember által el nem érhető sziklacsúcson emelt feszületével a vallásos giccs egyik modellje lett. Basilius Ramdohr (1757–1822), akit a művészeti haladás konzervatív ellenfelének szokás felfogni, s alighanem az is volt, mégsem joggal írta, hogy ez a kép éppen tehetsége révén a közeledő barbarizmus jele. „Vajon szerencsés gondolat a tájképet egy meghatározott vallásos eszme allegorizálására vagy akár csak az áhítat fölkelésére használni?”⁴⁴ Valóban: a táj hangulatával a vallásos érzést kikényszeríteni: giccs. A *Vándor a ködtenger fölött* című másik híres Friedrich-kép, amelyben a háttal álló patetikus alak azonosul a fenséges természeti látvánnyal, s a kép szinte érzelmi terrort gyakorol a nézőre, számomra a heroikus giccs előképe. A giccs ugyanis nemcsak a szépség, hanem a fenség érzelmi abszolutizálásában is megjelenhet.

Mindezek a fenti fejtegetések arra lyukadnak ki, hogy ahogy a giccses magatartás a gazdag, kifinomult érzelmi élet, a természetesség paródiája, úgy a giccsmű a modern magas művészet parazitája, amely erőteljes szentimentális felfokozottsággal ad közhelyes, sablonszerű változatokat a magas művészet témáira. Ezért csökkent a jelentősége a magas művészet és a tömegművészet különbségének relativizálódása után a múlt század hatvanas éveitől. De amikor megállapítjuk, hogy a giccs genezisének három feltétele a külső természet önállósulása, a belső természet kidolgozódása (az individuális érzelmi világ emancipálódása) és a magas művészet modern fogalma, paradox módon egy negyedik feltételt is meg kell említenünk, amely maga a tömegkultúra. Valóban, az ipari forradalom által lehetővé vált tömegtermelés, amely olcsón tudott piacra dobni giccsstermékeket, valamint az a kulturális és ízlésbizonytalanságban élő tömeg, amelyet szintén ez a forradalom hozott létre, hogy most e termékek befogadjává válják, alapvetően hozzá-tartozott a giccs történetéhez.

⁴³ Vö. Norbert Elias: i. m. 25. Larry Nachman a *Salmagundi* giccsszimpoziumán arról beszélt, hogy a giccs akkor jelenik meg, amikor a hagyományt lerombolják. *Salmagundi* No. 85–86 (Winter-Spring 1990).

⁴⁴ Basilius Ramdohr: „Über ein zum Altarblatt bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt” = *Zeitung für die elegante Welt*, Berlin, 12. 1809. jan. 17., 95. https://books.google.hu/books?id=K41EAAAACAAJ&pg=PA37&hl=hu&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false