

Panyi Szabolcs

A MŰVÉSZET ÉS A NYÁRSPOLGÁRISÁG VÉDELMEBEN

Elővázlat egy konzervatív kultúrpolitikához

A szellemi életnek valószínűleg nincs még egy területe, ahol a „konzervatív” jelző és a „konzervativizmus” fogalma olyannyira negatív asszociációkat hordozna, mint a művészet szférájában. Az alkotó–mű–befogadó hármásának bármelyik tagja kapja is meg a „konzervatív” minősítést, az egyfajta maradiságot, tudatlanságot, beszűkültséget, tehát alacsonyabb minőséget hivatott kifejezni, és ez a jelző a művészetre vonatkoztatva a szélesebb közvélemény előtt szinte mindig ebben a jelentésében használatos. Legyen szó egy konzervatív költőről, egy konzervatív előadásról vagy a megvetésre leginkább rászolgáló konzervatív közönségről – a „konzervatív” jelző negatív értékítéletet jelent.

1. Konzervativizmus a művészetben?

Mi lehet az oka ennek a jelenségnek? A kérdés megválaszolásához először azt kellene megtudnunk, hogy ennek a jelzőnek a művészetre vonatkoztatva mi is volna a konkrét jelentése, tartalma. Ám a valaha is konzervatívnak elkönyvelt alkotók, művek és befogadók közös tulajdonságait vizsgálva nehezen tudnánk ezt megállapítani. A jelzőt annyi minden és mindenki kapta és kapja meg, hogy valódi leíró és megkülönböztető funkcióját teljesen elveszítette: kiüresedett. A konzervatívnak mondott szerzők, csoportok, művek, művészetet fogyasztók, kritikusok stb. esetében egészen egyszerűen nem találunk közös tulajdonságokat – legalábbis nem többet, mint amennyi egymással homlokegyenesen elmentéset. Talán jobb úton járunk akkor, ha a „konzervatív” jelző jelentését a művészetrel kapcsolatban nem az *ekként minősített dolgok*, hanem a *dolgokat ekként minősítők* köreit vizsgálva próbáljuk meghatározni. Így már inkább kirajzolódik, hogy kik, milyen csoportok azok, melyek bizonyos művészeti jelenségek kapcsán a „konzervatív” szót a „rossz” szinonimájaként használják, valamint ezáltal az is körvonalazható, hogy – azokat konzervatívnak nevezve – miket és kiket állítanak önmagukkal szembe. Azonban így is hamar zsákutcába jutunk: rendre előfordul, hogy például egy művészcsoporthoz, amely diszkréten vagy nyíltan (néha jogosan, néha alaptalanul) lenézett pályatársai munkásságát konzervatívnak mondja, egy másik csoport minősít – hasonló attitűddel – konzervatívnak. Valami hasonló történt például a Nyugat folyóirattal, amely indulásakor a „konzervatív irodalommal” szemben fogalmazta meg saját törekvéseit, de később, a húszas–harmincas évektől már maga a Nyugat számított konzervatívnak az avantgárdhoz képest.¹ Mivel min-

¹ Lásd erről például TVERDOTA György: *„A Nyugat útja” – Ignotus után = A Nyugat-jelenség (1908–1998)*, szerk. Szabó B. István, Anonymus, Budapest, 1998, 192–198.

den és mindenki lehet konzervatív valami máshoz mérve, a konzervatívnak mondott dolgok és az ezeket a dolgokat konzervatívnak mondók tulajdonságai irrelevánsnak látszanak a kérdés eldöntésében, hogy mit is takarhat a például a konzervatív művészet. Úgy tűnik, ennek mibenlétét egyedül azon gondolkodásnak az elemzéséből érthetjük meg, melynek szerkezetében a „konzervatív” jelző a művészeti alkotások fogyatékosához, alacsonyabb értékűségéhez kapcsolódik.

De miféle gondolkodás ez, és honnan ered? Elvileg lehetséges volna, hogy azért nevezzenek konzervatívnak egy műalkotást, mert az a művészeti hagyományokhoz, kifejezés-módokhoz való ragaszkodáson keresztül a múlt értékeinek megőrzését szolgálja. Ilyen alkalmazásban teljesen értelmes lehetne a kifejezés – ám ekkor az önmagától értetődő negatív jelentést, értékítéletet teljességgel nélkülözi, s minden bizonnyal ilyen esetekben éppen ezért nem is használják ezt a szót. A negatív „konzervatív” jelzőt antik és modern művészetnek a megkülönböztetésére, annak valamiféle továbbélő szerkezetére sem vezethetjük vissza, hiszen az csupán egy szakadást, törést regisztrál, de még véletlenül sem tekinti alacsonyabb rendűnek az antik művészetet, így Homéroszt vagy a görög tragédiákat. Akad viszont különböző korokból és szerzőktől számos olyan értekezés, mely a művészet történetét hanyatlástörténetnek tartja. Amennyiben tehát tisztán a művészetről való gondolkodás köréből eredőnek véljük az elképzelést, amely a hagyományosat, a „konzervatív” az alacsonyabb esztétikai értékkel köti össze, egészen biztosan tévedünk. Hiszen az évezredek során a művészet mibenlétéről és alakulásáról szóló bölcsességek leginkább hagyomány és újítás összjátékának örökkévalóságát és megbonthatatlanágát, sőt néha egyenesen a hagyománynak a megkérdőjelezhetetlen elsőbbségét fogalmazták meg.

Az az elgondolás, hogy a művészet lényegét mindenekfelett az egyéni kreativitás és az újítás jelenti, egészen késői fejlemény, alapvetően a reneszánsz, illetve a felvilágosodás s a történelmi haladásába vetett hit által előidézett gondolkodásbeli változások eredménye – s tegyük hozzá: lassú eredménye. Mert rendkívül jellemző a művészet szférájára, hogy miközben a felvilágosodás korától az élet egyéb területein – a tudományoktól a politikán át a divatig – az „új” és az „újítás” egyben a „jó” is, addig a régi műalkotások, a klasszikusok tekintélye, a művészi konvenciók indokoltsága, értéke még sokáig nem kérdőjeleződik meg.² Viszont egy fokkal közelebb visz minket a kutatott jelenséghez – a „konzervatív” szó negatív használatához –, hogy a művészetben „rég és új” a 18. század végétől már ténylegesen szemben áll egymással, s magának az ilyen ellentétpárokra épülő gondolkodásnak³ az elterjedése is elárulja, hogy jó nyomon járunk. Ám a fogalmak,

² Scruton számos írásában a szépség fogalmának átalakulásán követi végig a művészetben azt a változást, melynek megjelenését – a szépség profanizálásától a művész önkifejezésének középpontba kerüléséig – filozófiailag leginkább a felvilágosodás korától, művészetileg pedig a romantikától eredeztet. Például Roger SCRUTON: *What has art got to do with beauty these days?*, The Times 2009. március 16.

³ Goethe például az antik és modern művészet, az ókori dráma és Shakespeare kapcsán jellemző módon megpróbálja összegyűjteni azokat az „alapelemek”, amelyek – megfogalmazása szerint – más, már ismert ellentétpárok mélyén rejtőznek. Ezek a következők: antik–modern, naiv–szentimentális, pogány–keresztény, hősi–romantikus, reális–ideális, szükségszerűség–szabadság, kötelesség–akarás. Látható, hogy semmiféle politikai áthallás nem olvasható ki ezekből, s az ellentétpárok egyik eleme sem egyértelműen értékesebb a másiknál. (Lásd Johann Wolfgang GOETHE: *Shakespeare és se vége, se hossza*, ford. Tandori Dezső = UÓ.: *Antik és modern*, szerk. Pók Lajos, Gondolat, Budapest, 1981, 494.)

melyekben az ellentétpárok kifejezést nyernek, még vagy teljesen általánosak, vagy pedig tisztán a művészet köréből erednek, s elemei nem is alkotnak hierarchiát. Amit eddig látunk, az pusztán szellemi, s attól nem függetlenül művészeti változás.

A „konzervatív” jelző ellenben egy politikai-filozófiai fogalom. Szóban forgó használata világosan megmutatja, hogy az ellentétpár nem két egyenrangú félből, hanem egy fölé- és egy alárendeltből áll – a „konzervatív” természetesen ez utóbbi. Amit tehát keresünk, az a jelenség a művészetről s tágabban a világ egészéről való gondolkodásnak egy bináris oppozícióra épülő hierarchikus rendszerét érvényesíti, s mint láttuk, eredetét a művészet szféráján kívül találjuk meg. Erre a rövid felvezetésre azért volt szükség, hogy az utóbbi, lényeges állítást kellőképp alátámasszuk: az ellentétpár másik, domináns és pozitív elemét ugyanis a „modern” és „progresszív” jelzők s szinonimáik alkotják, melyeket (hasonlóan a konzervatívhoz) a politikai-filozófiai gondolkodásból emeltek át a művészet szférájába. Amikor tehát valaki egy műalkotást konzervatívnak mond, esztétikai ítéletét egy politikai-filozófiai eredetű fogalomkészlet és gondolkodás motiválja. És rögtön fel is merül a kérdés, amely továbbvezet minket: miért, milyen célból és hogyan kerül át a művészetről szóló diskurzusba egy politikai-filozófiai fogalom, s utóbbiak, vagyis politika és filozófia miért mosódnak egybe?

2. A művészet átpolitizálása

A feltett kérdések megválaszolásához talán elsöre meglepőnek, ám több szempontból is termékenynek tűnik a dekonstrukcióhoz fordulni. „[...] egy hagyományos filozófiai oppozícióban nem szemben álló elemek békés együtt létezését látjuk, hanem egy erőszakos hierarchiát. Az egyik elem (axiológiailag, logikailag stb.) uralja a másikat, parancsoló pozíciót foglal el” – idézi Derridát Jonathan Culler, hogy megvilágítsa és összegezze a dekonstrukciónak mint a „filozófián belüli stratégiának” a törekvéseit.⁴ A dekonstrukció azonban a filozófiai oppozíciókra nem a kívülálló objektív semlegességével tekint, hiszen „kívül és belül”, „objektív és szubjektív” maguk is dekonstruálható oppozíciók. Sőt Derrida ki is mondja, hogy a dekonstrukció eljárása minden esetben állásfoglalást jelent: „Az oppozíció dekonstruálása, egy adott pillanatban, mindenekelőtt a hierarchia megfordítása.” Ami ebből számunkra – magán a gondolaton kívül – lényeges, az nem más, mint annak a feltárulása, hogy miért és miként működik a tiszta, logikai elemekkel operáló filozófia és a politikai cselekvés közti átmenet. Mert a dekonstrukció Derrida által felvázolt működése rögtön magyarázatul szolgál annak baloldali politikai szimpátiáira is: amint művelői megpróbálják kiterjeszteni azt a filozófiáról a politikára, úgy potenciális szövetségesként az „erőszakos hierarchiára” épülő társadalom meglévő viszonyainak felforgatását célul kitűző mozgalmak tűnnek elő. Magától értetődő módon az ellenséget pedig a hagyományos társadalmi berendezkedést és intézményeket védő – tehát konzervatív – erők jelentik: mivel ők alkotják az oppozíció

⁴ Jonathan CULLER: *Dekonstrukció*, ford. Módos Magdolna, Osiris, Budapest, 1997, 118.

domináns, uralkodó elemét, a dekonstrukció filozófiai lendülete, amikor politikaivá átkonvertálódik, szükségképpen irányul ellenük. Így jelenhetnek meg Derrida kései munkáiban egyre inkább ezek a politikai szimpátiák, s a különféle posztmodern irányzatok, amelyek eredetileg csak megkérdőjeleztek és kritika alá vettek mindent, ezért adják át a helyüket direkt politikai állásfoglalásokból kiinduló törekvéseknek: hogy a hierarchia megfordítása valóban beteljesedjék, mégpedig a (gazdasági, társadalmi, földrajzi, faji, nemi stb.) szempontból „elnyomott” csoportok ügyének felkarolásával.

Az ilyesféle politikai szövetségekötés a filozófia (a filozófusok) részéről azon az előfeltevésen alapul, hogy a társadalom és annak élete, közös ügyei is mind a filozófia logikája szerint működnek: s ha ez így van, akkor a filozófia logikája szerint – nyilván annak igazságait valamilyen központi tervezéssel a valóságra alkalmazva – át is alakíthatóak. Ezt az évszázadok óta vissza-visszatérő önhittséget, mely a szellemi elitnek, később az értelmiségnek a politikában való megmártózását motiválja, Hayek fogalmazta meg igen találóan: „A racionalizmus befolyása oly mély és átható volt, hogy általánosságban szólva minél intelligensebb egy művelt ember, annál valószínűbb, hogy nemcsak racionalista lesz, hanem hogy szocialista nézeteket vall. [...] az intelligens emberek természetesen hajlamosak az intelligencia túlértékelésére és annak feltételezésére, hogy a civilizációnk által nyújtott minden előnyt és lehetőséget a tudatos tervezésnek kell köszönnünk, nem pedig a tradicionális szabályok követésének.”⁵

Derrida és a dekonstrukció arra szolgál remek például, miként történhet meg az, hogy egy, a gondolkodás egész addigi történetét kritika alá vevő filozófia kritikátlanul, ugyanúgy és ugyanolyan nyílt politikai szövetséget köt, mint évszázados elődei és rokonai, s miután a filozófia a politikát, a politika a művészetet szállja meg. Ebben számunkra egyfelől a szellemi élet és a tényleges politikai cselekvés közti határok feloldódása (tudatos elmosása), másfelől mindennek a kontinuitása a fontos. De ezeknél is fontosabb a dekonstrukciónak az az ismertetett filozófiai eljárása, melynek segítségével könnyűszerrel megállapítható, hogy azt a dekonstrukció saját magára és előfeltevéseire, sőt politikai szövetségeseire és a szövetségesei számára érzékeny területekre nem alkalmazza.

Ellenben mi ezt most meg fogjuk tenni. Eredetileg a „konzervatív” jelzőnek a művészet szférájában való használatából indultunk ki, s megállapítottuk, hogy a kifejezés nem a művészet köréből származik. A további következtetésekből – hogy a vizsgált politikai-filozófiai jelző a hierarchia alárendelt elemét alkotja – már hamar kirajzolódik a kulturális elit egészének a társadaloméval ellentétes világnézeti-politikai pozíciószervezete. A művészet szférájában, intézményrendszerében és a kulturális elit berkein belül legalább kétszáz éve a magát általában modernnek, progresszívnek nevező ideológiák és csoportosulások alkotják az uralkodó, hagyományos, a viszonyok fenntartásában érdekelt, a „diskurzust monopolizáló”⁶ erőt. Ezek az erők pedig (korábban Marxtól, manapság inkább Foucault-tól kölcsönözve gondolataikat) nemcsak állítják, hogy a politika és a hatalom, bár többnyire rejtve, de ott van minden mögött, hanem saját maguk

⁵ Friedrich A. HAYEK: *A végzetes önhittség. A szocializmus tévedései*, ford. Pásztor Eszter, Tankönyvkiadó, Budapest, 1992, 62.

⁶ Amit mi sem mutat jobban, mint hogy én is ilyen kifejezéseket használok.

végre is hajtják ezt az átpolitizálást – nyilván a „rossz” hatalom helyébe saját „jó” hatalmukat állítva. Az elméleti alapvetés természetesen az, hogy minden emberi kapcsolatnak hatalmi vetületei vannak, minden eredendően átpolitizált, és ez jogosít fel arra, hogy immár valódi és explicit politikai programmal lépjenek fel bármilyen, a politikától akármennyire is távol eső területen, bárhová exportálva soha nem látott ellentétet, így megteremtve a „konzervatív” és „progresszív” művészet harcát.

George Orwell remekül érzékelteti azt a már-már komikus helyzetet, hogy művészek, írók saját hivatásuk kérdései helyett nem hajlandók mással foglalkozni, csupán politikával és ideológiával: „Körülbelül egy éve ellátogattam a PEN Klub egyik összejövetelére, amit Milton *Aeropagiticá*-jának háromszázadik évfordulója alkalmából rendeztek – a pamflet, ha még emlékeznek rá, a sajtószabadság védelmében íródott. Milton híres szállóigéje a »könyvgyilkosság« bűnéről szerepelt az előzetesen szétküldött meghívókon. Négyen szólaltak fel az ülésen. Egyikük előadása valóban a sajtószabadságról szólt, ám csak az indiai helyzetre tért ki; a másik habozva s igen nagy általánosságban arról beszélt, hogy a szabadság jó dolog; a harmadik élesen támadta az irodalom obszcenitására vonatkozó törvényeket. A negyedik pedig előadásának nagy részét az orosz tisztogató hadjáratok védelmének szentelte. A jelenlevők közül néhányan visszatértek az obszcenitás és az erre vonatkozó törvények problémájára, míg mások csupán dicshimnuszokat zengtek Szovjet-Oroszországról. Az erkölcsi szabadságot – vagyis hogy a szexuális kérdésekről nyíltan lehessen szólni nyomtatásban – általában véve helyeselték, ám a politikai szabadság problémája nem merült föl. A megjelent több száz ember között – akiknek jó, ha fele foglalkozik írással – nem volt egy sem, aki rámutatott volna, hogy a sajtószabadság, ha ez jelent egyáltalán valamit, a kritizálás és elutasítás szabadsága. Figyelemre méltó az is, hogy senki sem idézett abból a pamfletből, amelyről látszólag éppen megemlékeztek.”⁷

A művészet átpolitizálásának folyamatát három szakaszra oszthatjuk. Az első szakaszban, a modernista, progresszív ideológiák megjelenése előtt magától értetődő módon ezek az ideológiák a művészet szférájában nem lehettek jelen. Mindez a következő szakaszból visszanezve úgy értelmeződik, hogy ekkor az ideológiai és politikai diskurzustól még mentes művészet valójában nagyon is ideológiai és politikai „elnyomás” alatt van, ami az uralkodó osztályokat s a fennálló társadalmi rend stabilitását szolgálja. A második szakaszban ezért a politikai forradalmakkal párhuzamosan megindul a harc a művészet „felszabadításáért”, s a különféle forradalmi ideológiák (liberalizmus, nacionalizmus, szocializmus) hadjáratok, melyeket olykor egymás ellen is folytatnak, a 20. század elején totális győzelemmel zárulnak. A harmadik szakaszban pedig egyeduralkodó megkérdőjelezhetetlen. Hiába jelennek meg a 20. században jelentős intellektuális potenciált mozgósító kritikai elméletek: saját maguk irányában vakok maradnak, s ez a vakság leszivárog a közbeszédbe is. Vegyünk egy példát. Két ismeretlent hallunk művészetről beszélgetni. Semmit nem tudunk róluk, és csupán néhány mondatfoszlányt sikerül elkapnunk párbeszédükből: csak annyit, hogy egyikük egy verset modernnek, egy művé-

⁷ George ORWELL: *Az irodalom főlészámolása*, ford. Gecsényi Györgyi = Uő.: *Az irodalom főlészámolása. Válogatott esszék*, szerk. Takács Ferenc, Európa, Budapest, 1990, 305.

szeti törekvést pedig progresszívnek minősít. Hát nem nyilvánvaló mindenki számára, hogy dicséretet hallottunk?!

Éppen ezért, ha bárhol is indokolt lehet a dekonstrukció, tágabban pedig bármiféle ideológiakritika, az leginkább a művészet és a kultúra szférája. Csupán annyi ellenvetés tehető, hogy itt a „jó” hatalom egyáltalán nem rejtőzködik: a művészetről való diskurzust teljes egészében a modernista politikai gondolkozás, és így annak az ellentétpárjai határozzák meg, s egészen nyíltan használják saját politikai szókincsüket, legyen szó bármilyen művészetről. Ráadásul az egész rendszer önmegnevezése (modern, progresszív) azonos a rendszerben az alsóbbrendű „konzervatívval” szembeállított pozitív elemmel – ami nem vall túlzott szerénységre. Olyan ez, mintha egy játék egyik résztvevője azonos volna a játékszabály alkotójával, vagy mintha a bíró egy saját csapatot indítana az általa vezetett versenyen. Vagyis ez a hierarchia valóban erőszakos.

Azonban ha a „modernséget” és a „haladást” tesszük meg fokmérőnek a politikában és a művészetben egyaránt – vagyis a művészetet a politikának alárendeljük, annak eszközévé silányítjuk –, akkor ennek a mesterséges konstrukciónak a hibái rendre kiütözköznek. Például amikor a politikailag „modern” jelenségek nem hajlandóak megfelelni az elméletnek, vagyis nem hajlandóak esztétikailag (és akár etikailag) is értékesebbnek lenni a „konzervatívnál”. Erre jó példa a magyar irodalomban a már említett Nyugat és körének, illetve a magukat az esztétikai mérceként tekintett Nyugattal szemben meghatározó politikai-művészeti, több esetben totalitárius irányzatoknak az esete. Mert nemcsak a korszak legjelentősebb irodalmi jelenségének számító Nyugat válik konzervatívvá, hanem újdonsült kihívói „modernné”, „haladóvá”. Ahogy arra Márton László felhívta a figyelmet a „meghaladott” Nyugatról elmélkedve: „Újak és tettere készek voltak a radikális marxisták, akik csekély számúak voltak, de a hatásuk annál nagyobb volt; az egész baloldali értelmiség többé-kevésbé szimpatizált velük, odafigyelt rájuk, ők pedig korszerű, színvonalas folyóiratokkal is jelen voltak. Újító és tettere kész volt a szélsőjobboldal; cinikus állításnak hangzik, de tény, hogy az akkori közéleti erők közül ők voltak a leghaladóbbak, ők testesítették meg a lassan, de nem is olyan lassan realitássá váló jövőt; ezenkívül nem lebecsülendő kulturális vonzerőt fejtettek ki, erősödő pozíciókat szereztek a magas kultúrában, és egy sor fiatal tehetség integrálására tettek sikeres kísérletet.”⁸

3. A konzervatív kultúrharccs csapdája

A kortárs konzervatív esztétikai gondolkodás talán legjelentősebb törekvése a „szépség” fogalmának rehabilitálására tett kísérlet, mely túlnyomórészt a már hivatkozott Roger Scruton érdeme.⁹ Gondolatmenetünk számára Scrutonnak azon tétele a legfontosabb, amely a művészet és a szépség kapcsán is azok közösségi, konszenzuson alapuló, nem-politikai, vagyis politika előtti vonását emeli ki. Ez a tétel lehet az, amely nemcsak a kul-

⁸ MÁRTON László: *Egy égtáj évfolyamai*, Holmi 2008/1., 4–5.

⁹ Lásd legújabban Roger SCRUTON: *Beauty*, Oxford UP, Oxford, 2009.

túra és a művészetek válságának okait képes megmutatni, de a válságból, a művészet át-politizáltságából való kiutat is. A következőkben arról lesz szó, hogy miért kontra-reaktív reakció a művészet modernista átideologizálásával és átpolitizálásával szemben kísérletet tenni annak konzervatív ellensúlyozására.

Hogy a modern, progresszív gondolkodásnak milyen mértékben sikerült a művészet eredendően „prepolitikai” szféráját átpolitizálnia, jól mutatja nem csupán a „modern” és „konzervatív” jelzők esztétikailag jelentéssé tétele, hanem a politikai irányzatok, erők megnevezéseinek importálása szobrok, festmények, regények vagy csupáncsak művészeti törekvések általánosabb jellemzésére. Onnantól azonban, hogy beengedték a politikát a művészetbe, akármilyen ámokfutásba is kezdett, azt kitiltani már nem lehetett. A politikai kifejezéseknek a művészet szférájában való megjelenése és közkeletűvé válása esetében a mélypontot nem az egyszerre, egymástól elválaszthatatlan művészeti és politikai törekvésekkel rendelkező avantgárd irányzatok, hanem a totalitárius mozgalmak tisztán politikai propagandaművészeti jelentették.

Hogy a politikának és az ideológiának ez a példátlan menetelése egyáltalán megtörténhetett, önmagában mutatja az ideológiaellenes konzervatív szellem vereségét. Ehhez a vereséghez s a konzervatívoknak a szellemi életben történő óriási pozícióvesztéséhez azonban nagyban hozzájárult saját elhibázott reakciójuk is. Azzal, hogy a konzervatívok is elfogadják valódi, releváns jelentéssel rendelkező szerkezetként többek között a „jobboldali művészet” és a „baloldali művészet”, a „konzervatív művészet” és a „forradalmi művészet” kifejezéseket:¹⁰ rögtön minden csatát elveszítettek. De miért ne lehetne megvívni a politikai, eszmei csatákat akár a művészet terepén is? Miért ne lehetne elismerni azt, hogy létezhet, létezik „jobboldali művészet” és „baloldali művészet”? Először azért, mert ezzel a konzervatívok magukévá teszik kihívóik gondolkodását, elfogadják annak szabályrendszerét és szerkezetét – s láttuk, hogy miféle hely jut abban a „konzervatív” jelzőnek. Elfogadják ezzel továbbá azt is, hogy az emberi lét minden, legszemélyesebb, legintimebb és legemelkedettebb szférája is leleplezésre váró hatalmi viszonyok hálózata. Nem túl szerencsés kezdőpozíció semmilyen játszamához. Továbbá, ha a konzervativizmus politikai háborúra rendezkedik be a művészet és a kultúra világában, nemcsak áthasonítja ellenfelei gondolatait, hanem sajátjait is rögtön feladja. Ideológiává alakulva zárójelbe teszi önmaga lényegét saját hatalmi célja érdekében, és így mármár megkülönböztethetetlenül egylényegűvé válik ellenfeleivel. James Bowman konzervatív kritikus találóan mutat rá azon konzervatívok viselkedésének fő hibájára, akik igenlik a politikai művészetet, amennyiben annak politikai tartalma a sajátjuk vagy sajátjukká tehető.¹¹ Bowman szerint ezzel valójában a baloldali esztétikai gondolkodás inverzét veszik át. És ezért tartja végtelenül nem-konzervatív dolognak például az „ötven legjobb konzervatív mozifilm” listáját és hasonlókat.¹²

¹⁰ Lásd MOLNÁR Tamás: *Baloldal – jobboldal a művészetben* = *Akadémiai beszélgetések*, I., Magyar Művészeti Akadémia, 2000, 66–71 (Kocsár Miklós és mások hozzászólásaival; hálózati verzió: www.mmakademia.hu/ab/1/106.php).

¹¹ James BOWMAN: *Escaping Ideology*, *The American Spectator* 2009. május 31.

¹² Bowman nyilván a *National Review* 2009. februári számában megjelent 25-ös listára utal. A listát az a *Mások élete* című film vezeti, amelyet William F. Buckley Jr. az általa valaha látott legjobb filmnek nevezett.

A baloldal által indított kulturális háború kihívásáról szóló vita tehát megosztja a konzervatívokat. A belső ellentét egy igen fontos hangsúlykülönbségből fakad. Az egyik oldalon állnak azok a konzervatívok, akik inkább saját konzervatív attitűdjükhöz ragaszkodnak, és a művészet, a kultúra szféráját depolitizálni kívánják, mivel annak méltóságát többre tartják, mintsem hogy politikai játszmák színterévé tegyék. A másik oldalon pedig azok az ellen-baloldaliak vannak, akik saját meggyőződésüknél fontosabbnak tartják a baloldali ellenféllel való szembeszállást és a művészet konzervatív repolitizálását. Súlyos érvek feszülnek egymásnak, a vitát azonban könnyűszerrel el lehet dönteni. Elég csupán egy pillantást vetni a konzervatív kultúrharc katasztrofális eredményeire, arra, hogy az ellen-baloldaliak gyenge fegyverzetrel, ellenséges terepen, igencsak gyanús segédcsapatokkal megsemmisítő vereségek és önagyúzások sorozata után szinte mindent elveszítenek. És pont ez az, ami bebetonozza a modernista, progresszív értelmiséget mint hegemon szellemi elitet. A baloldal ugyanis jóval nagyobb és régebbi tapasztalattal bír azon téren, hogy miként kell a politikai és ideológiai harcot a művészetre kiterjeszteni: „Egy mű társadalmi és politikai hatása rendszeren annál erősebb, minél kevésbé nyíltan mutatja ki intencióit, minél kevésbé nyíltan pályázik a befogadó egyetértésére. A nem leplezett, közvetlen, nyers tendencia taszít, gyanút kelt és ellenállást vált ki, az álcázott, rejtett ideológia, a becsempészett ópium, a titkos méreg nem int óvatosságra és suttymban hat.”¹³ Az, hogy a művészet szférájában lehet nyers politikai eszközökkel háborúzni: óriási tévedés, s az ellen-baloldaliak legalapvetőbb hibája. A művészet átpolitizálásának, átideologizálásának sikeressége épp azon mérhető le, hogy a művészetidegen törekvések mennyire képesek magukat elrejtteni, ezáltal megkérdőjelezhetlenné tenni. Ám a nyílt politikai tartalom hatásosságába vetett hitnél is nagyobb tévedés azt gondolni, hogy bármi lényegi is változna akkor, ha egyszer esetleg az „Ez egy nagyon konzervatív szobor!” felkiáltás dicséretet, a „Micsoda modern regény!” megjegyzés pedig egyértelmű lesajnálást fejezne ki.

A konzervatív kultúrharc esélyeit tovább rontja, hogy a legkiválóbb konzervatív gondolkodók igenis ragaszkodnak saját konzervativizmusukhoz. De nemcsak azért nem ragadnak fegyvert, mert nem hajlandóak, hanem mert nem is képesek. Ehelyett a baloldal elleni kultúrharc fővezéreivé és közlegényeivé olyanok válnak, akik nagyon is megértik ezt a háborús logikát, mert gondolkodásuknak szerkezete megegyezik az ellenféllel. Ennek magyarázata pedig többnyire az, hogy ők maguk is baloldaliak, csupán renegátok, vagy éppen ki lettek közösítve a baloldaltól valamelyik frakcióharc során. A 20. századi magyar közéletet megosztó, máig élő népi–urbánus ellentét tipikus példája ennek, s a népiek szerepének konzervatív revíziója még várat magára.

Annai évtizednyi kultúrharc után Magyarországon igencsak ideje volna végre visszaállítani a művészet szférájának hagyományos autonómiáját és szabadságát, pluralizmu-

A második helyezett már érdekesebb: ez a *Hihetetlen család* című animációs film. De felbukkan még a lista előkelő helyein a *Forrest Gump*, a *300*, a *Agyűrűk Ura*-trilógia, a *Sötét lovag*, de még az 1984-es *Szellemirtók* is. Hogy egy ilyen listának mennyi értelme van, döntse el mindenki maga. (Vö. *The Best Conservative Movies*, National Review 2009. február.)

¹³ HAUSER Arnold: *A művészet szociológiája*, Gondolat, Budapest, 1982, 259.

sát, sokszínűségét. Egy konzervatív művészet- és kultúrpolitika fő céljaként ennek kell megfogalmazódnia. Ehhez azonban elsőként újra meg kell teremteni a művészet eredendő politikaelőtti állapotát. Az eszköz nem a kultúrharc megvívása, hanem azoknak a függéseknek a megszüntetése, amelyek a művészetet a politika alá rendelik. Ha tovább akarjuk vinni a háborús metaforát, ez a kultúrharcban részt vevő seregek ellátási vonalának, utánpótlásának elvágását, a hadiüzemek leszerelését, vagyis az állami művészet- és kultúrafinanszírozásnak a radikális reformját jelenti.

4. A közös barát: az állam és az elnyomottak

Az állami kultúrafinanszírozás – politikai színezettől függetlenül – valójában nem más, mint a kulturális elit megélhetésének garantálása az adófizető állampolgárok pénzéből, s egyben a fizetség, mely a művészet, a kultúra átpolitizálásáért az állami forrásokat felügyelő szövetségesektől jár. A kultúrafinanszírozás vitái részben, a művészetfinanszírozásiak pedig teljes egészében a kulturális elittről illetve a művészelittről mint az állami pénzek haszonélvezőiről szólnak. Hallhatunk ezekben a vitákban különféle fennkölt dolgokra való hivatkozásokat (szellem, civilizáció, nemzet, jövő, emberi lét, egyiptomi múmiák stb.), a kultúra és a művészet pusztulásáról szóló apokaliptikus víziókat. Ezen felül sosem maradhatnak el a kiszólások a rivális érdekcsoportok ellen – hiszen velük kell megküzdeni vagy adott esetben mindenféle világnézeti különbség ellenére összefogni az állami forrásokért. A legjellemzőbb gondolat természetesen az, hogy az *állam nélkül* a kultúra elpusztul. Ám miközben valaki Homéroszról és az oktatásról beszél, valójában mindig saját albumának, filmjének, verseskötetének kiadására gondol – ezért nem tárgyalják soha külön a valóban fontos kulturális és oktatási-tudományos intézmények állami fenntartását, valamint a kortárs művészek ösztöndíjait, műveik megjelentetését.¹⁴

Hogy a modernista, progresszív szellemi elit szövetséget kötött a baloldali politikával, annak legfőbb oka az állam közös szeretete. S ez a szövetségkötés, különösen a posztkommunista országok egy részében, a népi szocialistából konzervatívvá átöltöző szellemi elit és a frissen jelentkező jobboldali politikai erők között is megtörtént. Ennek oka, hogy ahol az értelmiségnek egyáltalán nincs esélye az érvényesülésre, az a gazdaság, a piaci szféra, az üzleti élet. Az értelmiségnek nincs módja sem a gazdasági szereplők, sem az egyház, sem a helyi közösségek felett befolyást szereznie. Ezekben a körökben nem tudnak olyan teljesítményt felmutatni, amivel vezető pozícióba kerülhetnének. Marad tehát az állam. S a magukat független szellemnek mondók mindig lelepleződnek, amikor megszólalásaikban, írásaikban folyton csak állami intézkedésekben gondolkodnak: azért teszik ezt, mert van értelme ebben gondolkozni, vagyis látnak s remélnék esélyt arra, hogy a politika hallgat majd rájuk.

¹⁴ A „piaci cenzúra” és „a közönséghez való eljutás” érve, valamint a tény, hogy a legtöbb állami forrást a művészetfinanszírozáson belül a műalkotások megjelentetésére fordítják, az internet új nyilvánosságának korában rövid időn belül teljesen tarthatatlanná válik bizonyos művészeti ágakban.

A másik ok, amely immár a baloldali politika részéről magyarázza a – művészeti elitet és kulturális elitet is magában foglaló – szellemi elittel, későbbi korokban: az értelmiséggel kötött szövetségét, az az értelmiség készségessége és lelkesedése olyan, a baloldalt támogató választói csoportok ügye iránt, melyekhez az értelmiségnek egyébként semmi köze. Ezt a furcsa helyzetet szinte minden megfigyelő említi, így például Schumpeter: „Az értelmiség nem társadalmi osztály abban az értelemben, ahogyan a parasztok vagy az ipari munkásság társadalmi osztályokat alkotnak: az értelmiségiek a társadalom valamennyi rétegéből származnak, és tevékenységük nagy részét az egymás ellen folytatott harc foglalja le, és élcsoportokat alakítanak olyan osztályérdek szolgálatában, amelyek nem a sajátjaik.”¹⁵ Mannheim Károly a megsegített osztályt konkretizálja, és felvázolja ennek a segítségnek a motivációját: „a történelem során e viszonylag szabadon lebegő réteg képviselőit valóban megtaláljuk csaknem valamennyi táborban. [...] adott teoretikusokat a proletariátusnak is, amely társadalmi helyzeténél fogva nem rendelkezett a modern politikai küzdelemhez szükséges műveltség megszerzésének előfeltételével. [...] Az értelmiségieket] a saját választásból adódó döntés a politikai küzdelemben ugyan összefűzte őket választott osztályukkal, az illető osztály saját gyökerekkel rendelkező tagjai azonban mindenkor tápláltak irányukban egy adag bizalmatlanságot. [...] a radikálissá váló értelmiségiek fanatizmusa épp innen kiindulva érthető meg. E fanatizmusban a társadalmi-vitális kötelék hiányának szellemi kompenzációja dokumentálódik, valamint a saját és az idegen bizalmatlanság legyőzésének szükségessége.”¹⁶ Amikor az értelmiségnek a munkásosztály vagy még inkább az *underclass* irányában tanúsított szimpátiáját vizsgáljuk, a pszichológiai motiváción túl az érdekszempontot sem szabad elfelednünk. Hiszen a bőséges és kiterjedt állami kultúra- és művészetfinanszírozás csak abban az esetben valósulhat meg, ha előtte valami indokolja a magas adókat és állami elosztást, amelyből majd egy kisebb rész jut talán művészfilmekre, társadalmi programokat kidolgozó kutatóintézetekre és sajtótermékekre is. Ez az indok pedig nem más, mint a baloldali politika zászlajára tűzött, egyenlőségként értett „igazságosság” eszméje, melynek megvalósítása az állami szociális háló, segélyezés és bürokratikus óriásvállalatok rendszerével a baloldalt támogató választói csoportoknak kedvez. S ha már az állam oly nagyra nőtt, feltétlenül szüksége lesz azokra is, akik intellektuális erőfeszítéseikkel ezt az állapotot megvédelmezik.

Az érdekek tehát egybevágnak.

5. A közös ellenség: a nyárspolgár

A szövetséget kötő értelmiségnek és baloldálnak azonban nemcsak közös barátja és érdekei, hanem közös ellenfelei is vannak, s ez legalább olyan erős összekötő kapocs. A legnagyobb ellenfél a politikában az állami adóztatást és beavatkozást eltérni kényszer-

¹⁵ Joseph A. SCHUMPETER: *Az értelmiség szociológiája*, ford. Gervai Judit = *Korunk értelmisége. Értelmiségelméletek – értelmiségvizsgálatok. Válogatás*, szerk. Huszár Tibor, Gondolat, Budapest, 1975, 119.

¹⁶ MANNHEIM Károly: *Ideológia és utópia*, ford. Mezei I. György, Atlantisz, Budapest, 1996, 183–184.

rülő réteg, valamint azok, akik nem kérnek a társadalmi hierarchia és a szellemi élet megváltoztatásának programjából. A kulturális életben ez azokat jelenti, akik ellenzik annak ideológiai és politikai megszállását, valamint azokat, akiket ez pusztán csak nem érdekel, és a kulturális háború költségeinek viseléséhez nem hajlandók hozzájárulni.

A társadalmi rendet s a baloldali-értelmiségi szövetség ellenfelét plasztikusan megjelenítő figura „megrajzolása” természetesen elsősorban a művész, az alaknak a „magyarázása” pedig a kulturális elit feladata. Talán ez az ő legfontosabb hozzájárulásuk szövetségüknek, a „progresszív” erőknél a politikai harcához. Ugyanis a művészet szférájának modernista–progresszív ideológiai egyeduralma nem csupán abban nyilvánul meg, hogy átpolitizálódnak a művészetről szóló eszmefuttatások, hanem *magukban a művekben* is kifejezést nyer az az ellentétekre és hierarchiára épülő séma, melyet írásunk első felében a „konzervatív” jelző kapcsán már bemutattunk. A művek tartalmában a „politikai mondanivaló” elsősorban a nyárspolgár figurájának megjelenésében és alakváltozásaiban érhető tetten: „Az a vád, amellyel a művész, a politikai forradalmártól eltérően, a társadalmat illetve, meglehetősen korán, a 18. század fordulóján, egyetlen szóban összegződött, amelyet azóta is ismételnék és újraértelmeznek az egymást követő nemzedékek. Ez a szó a »nyárspolgariság«.”¹⁷ Fontos megjegyezni, hogy ez a nyárspolgariság (mint ellenségkép, mint gúnyalak) a fogalom megszületésekor még nem azonos azzal a „kulturális nyárspolgarisággal”, amely Hannah Arendt szerint nagymértékben felelős a kultúra válságáért. A nyárspolgar, a nyárspolgariság eredetileg – Arendt a kifejezés első „terminológiai használatát” Clemens von Brentano satírójára vezeti vissza – csupán „olyan mentalitást jelölt, amely mindent a közvetlen hasznosság és az anyagi értékek szerint ítelt meg”.¹⁸ A nyárspolgar alakjára az elkövetkezendő évszázadokban óriási karrier várt: a 18. századi zseniesztétikák megszületésétől, majd a zseninek és a nyárspolgárnak a romantika által különösen kedvelt és kiélezett ellentététől kezdve ő lett a drámákban, novellákban, regényekben (majd pedig a filmekben, sorozatokban), sőt az értekezésekben, művészetfilozófiákban a „Másik”, az a figura, akivel szembeállítva ezeknek a műveknek és esztétikáknak a pozitív hőse egyáltalán meghatározhatóvá, körülírhatóvá vált.¹⁹

A zseni negatív párjaként induló nyárspolgar későbbi, 19–20. századi alakváltozatai és megnevezései is említésre méltóak, s a világirodalom, majd a film nagy alakjai őrizték meg esendőségüket és visszataszítóóságukat, szégyenletes konformizmusukat. A nyárspolgar fő alakváltozata a 19. század derekától a szegény, újjító modern művésszel szembeállított gazdag, akadémikus ízlésű burzsoá, aki a társadalom krémjét és a szövegünk elején már említett „konzervatív közönséget” testesíti meg. A kultúrához, művészetéhez va-

¹⁷ Hannah ARENDT: *A kultúra válsága*, ford. Módos Magdolna = Uő.: *Múlt és jövő között*, szerk. Zsolt Angéla, Osiris – Readers International, Budapest, 1995, 208.

¹⁸ Uő.

¹⁹ Természetesen létezik a nyárspolgar figurájának apológiája is, de az ilyesféle gondolatokat tartalmazó írások száma összemérhetetlen a nyárspolgárt kritizáló művekével. Leginkább Ayn Rand filozófiai és irodalmi munkásságát lehetne említeni. Ugyanakkor Rand is kapcsolódik a nyárspolgárt kritizáló baloldali hagyományhoz annyiban, hogy nem a „vádakat” kísérli meg semlegesíteni, hanem a figurával szorosan összekapcsolódó negatív tulajdonságokat (például az önzést) megtartja, sőt tovább élezi, miközben azokat pozitívumként, egyenesen hőstettként ábrázolja.

ló viszonyból fakadó ellentét itt kezd el egyre határozottabban gazdasági jelleget is kapni. Ennek a gazdasági vonalnak a kiteljesedése jelenik meg a forradalmi, szocialista művészet mumusának, a kizsákmányoló tőkésnek az alakjában. A burzsoával ellentétben itt nem csupán a léhaság, az erkölcstelenség és az ízléstelenség a vád, hanem már a primordiális gonoszság. A szocializmus egyoldalú és univerzális materializmusával szemben a nyárspolgárt a 20. század nem marxista, de marxizáló filozófiái már komplexebben látják – ami nyilván azt jelenti, hogy jóval több okot tudnak felsorolni, amiért a nyárspolgar minden rossz és igazságtalanság megtestesítője. Míg a marxizmus mechanikusan elválasztotta egymástól a gazdaságot és a kultúrát, s egy hierarchiát állított fel közöttük, addig a 20. századi baloldali filozófiák bűvös fogalmában, a „Hatalomban” már mindenféle titkos elnyomás és gonoszság egyesül: a csecsemők nemek szerinti világoskékbe és rózsaszínbe öltöztetésétől a késsel-villával való evés kulturális imperializmusán át a Wall Street egyszerű létezéséig. Az újabb hírhedt és immár jóval sokszínűbb nyárspolgar-alakváltozatok közül – a gyarmatokon szolgáló kegyetlen britektől a krimik velejéig romlott, gyilkoló milliomosaiig – a legmaradandóbb talán a végre önmagának lenni képes egzisztencialista regény hősénekorábbi énjé, a képmutató kispolgar. A kispolgarnek ezt az alakját pár évtizeddel később a társadalmi normák ellen lázadó fiatalok szülőjeként láthatjuk viszont, a ’68-as ellenkultúrának egy időre sikeresen véget vető ’80-as évek konzervativizmusának nyárspolgar-kiadása pedig a yuppie nevet kapja. A posztmodern térhódításától kezdve jelenik meg a nyárspolgar máig aktuális verziója, de először nem szépirodalmi, hanem bizonyos elméleti szövegekben – majd azok hatására évszázadokra visszamenően a feminista, posztkolonialista stb. szempontból újraolvasott nyugati irodalomban. Ő nem más, mint a különféle elnyomott kisebbségekkel szemben az elnyomó rendszerek fő irányítóját és kedvezményezettjét megtestesítő fehér, heteroszexuális (fiatal, vallásos stb.) férfi.

Mindezek után, ha meg akarjuk érteni azt a mély és múlhatatlan ellenszenvet, ami az „örök nyárspolgar”²⁰ ellen irányul, elég, ha alakváltozatait egymás mellé állítjuk s azokat megvizsgáljuk. Minden esetben független, önmaga és vagyona felett szabadon rendelkező, stabil vagy kifejezetten jó anyagi helyzetben lévő figurákat látunk, akik a közösség hagyományait elfogadják és ápolják, a társadalmi hierarchia közép- és vezető rétegeibe betagozódnak, a fennálló rendet elismerik és erősítik. A karikatúrák túlzásai után a függetlenségből és szabadságból ügyeskedés és erkölcstelenség, a stabil vagyoni háttérből mohóság és kapzsiság, a hagyománytiszteletből képmutatás és bárgyú ostobaság, a társadalmi hierarchia elismeréséből pedig szolgálalkúság és önfeladás lesz. Ha összevetjük a nyárspolgar alakváltozataiból redukált közös tulajdonságmagot és azt, hogy az mivé torzul el a különféle művészeti alkotásokban és művészetelméleti értekezésekben, valamint hogy a nyárspolgar fő tulajdonságaival vajon a művész rendelkezik-e, máris megkapjuk a motivációt: az irigységet. Mert, ellentétben a nyárspolgarral, a művész nem rendelkezik sem függet-

²⁰ Nem véletlenül utaltam a nyárspolgar mint gúnyalak kapcsán az örök zsidó toposzára. A nyárspolgar figurája ugyanis számos esetben – különösen Marxtól kezdve – antiszemita karikatúra is egyben. A náci propagandában a gonosz, szívtelen, haszonleső zsidó karikatúrája több ponton a nyárspolgar ábrázolásának hagyományából táplálkozik, s közérthetőségét, népszerűségét részben annak is köszönhetette.

lenséggel, sem munkával megszerzett vagyonnal: teljesen kiszámíthatatlan anyagi helyzet jellemzi. Foglalkozása nem kapcsolódik szervesen a közösség hagyományos és megbecsült tevékenységeihez, a társadalom hierarchiáján kívül áll vagy annak alsóbb szintjein helyezkedik el, s éppen ezért a társadalmi rend fenntartása sem érdeke.

De a legnagyobb bűn, amit a nyárspolgár a művész ellen valaha is elkövetett: pénzzel (megrendelésein vagy adóján keresztül) eltartotta, megvásárolta. Vagy nem, s akkor az a bűne.

Mindezek a szempontok nem elhanyagolhatóak, amikor az ellenérzések gyökerét a sikertelenségből fakadó irigységben és gyűlöletben véljük megtalálni. És ezzel nem vagyunk egyedül. A kapitalizmusellenességről elmélkedve erre a magyarázatra jut Ludwig von Mises is, amikor az értelmiségnek – annak az elitcsoportnak, amelyben a művészek kiemelt helyet kapnak – a kapitalizmussal szembeni averzióiról ír.²¹ Az átlagember – írja Mises – olyan társadalmi körökben mozog, ahol nincs lehetősége a nála sikeresebbekkel érintkeznie, és a főnökével sem találkozik társasági helyzetben, irigysége és haraga legfeljebb az absztrakt, személytelen „vezetőség” ellen irányulhat. Más azonban a helyzet azokkal – folytatja –, akik foglalkozásuk vagy családi kapcsolataik miatt személyesen is találkoznak nagyon sikeres emberekkel, és úgy gondolják, ezek a sikerek őket jogosabban illetnék. A frusztrált ambíciókból fakadó harag pedig különösen elsöprő erejű, hiszen céltáblái hús-vér emberek. Pontosan ez a helyzet például az értelmiségiekkel. Az értelmiségiek tehát – összegzi Mises – azért gyűlölik a kapitalizmust, mert úgy gondolják, annak a bizonyos másik embernek sikerült azt elérnie, amit ők szerettek volna.

Ennek a gyűlöletnek, irigységnek a művészi megformálása jelenik meg a nyárspolgár különféle változataiban, nem lebecsülendő propagandalehetőséget biztosítva azoknak a politikai erőknél, amelyek a nyárspolgár által megtestesített hagyományokat háttérbe szorítani, az általa képviselt társadalmi osztályokat megadóztatni akarják.

*

Önhittség, kompenzálás, irigység, valamint ideológiai téboly és hideg számítás. Minden bizonnyal ez csak néhány a számos emberi gyengeség, jellembeli hiba, erkölcsi kisiklás közül, melyek magyarázzák a kultúra és a művészet szféráját kíméletlen politikai harc terepévé változtató erőket, azok utánpótlását és megújulását. A probléma nem a „rendszerből” ered. Sem az absztrakt osztályokra és termelési erőkre, sem pedig a „Hatalom” hétköznapi manifesztációira való hivatkozások nem mentenek fel senkit saját hibás döntéseinek felelőssége alól. Ennek leszögezése fontos, mert a veszély, a kultúra és a művészet szférájának harci mámorea nagy vonzerőt jelent, nem is beszélve a katonákra váró kitüntetésekről és előléptetésekről. A harc kihívásainál azonban sokkal nagyobb és nemesebb feladat annak megszüntetéséért dolgozni: visszavenni a művészet szféráját az ideológiától és a politikától, hogy helyreállíthassuk a művészet függetlenségét, méltóságát és szabadságát.

²¹ Ludwig VON MISES: *The Anti-capitalistic Mentality*, Liberty Fund, Indianapolis, 2006, 9–13.