

Túry György

## A kultúra felfalja saját gyermekeit, avagy paradigmák a kultúraelméletben a hatvanas évektől napjainkig

„A kultúrától, mely mindent benyálaz,  
Nem marad az ördög sem száraz.”

Mephistopheles<sup>1</sup>

Alábbi tanulmányban a jelenről szeretnék beszélni, a múlt azon folyamatainak elemzésén keresztül, amelyek azt létrehozták. Az origó közelébe szeretnék férkőzni és oly módon próbálni megérteni a mátt, hogy egy adott jelenség születése pillanatát próbálom az azt *akkor* értelmezők munkáját segítségül hívva rekonstruálni. Leginkább a posztmodern kultúra születése idején keletkezett, vele egykorú értelmezések alkotják gondoltamenetem kontextusát, kiemelten is Susan Sontag és kisebb mértékben Marshall McLuhan munkái és kultúraértelmezési módszerei. Nem célom a kortárs („posztmodern”) kultúra jellemzése: ezt megkísérelték már a kelleténél is jóval többen. Célom pusztán annak vázlatos bemutatása, hogy *mily módon* és *miért* úgy lehetséges erről gondolkodni, ahogy azt a felsorakoztatott példák és iskolák alapján látjuk. Ez utóbbiak közé tartozik, s számomra kiemelt jelentőséggel bír a kritikai kultúrákutató (cultural studies) hagyománya, melyre való explicit és implicit hivatkozások át- meg átszövik az egész tanulmány szövegét és látásmódját, anélkül azonban, hogy a tanulmány maga a kritikai kultúrákutatósról szólna.<sup>2</sup>

A huszadik század dereka óta számos szerző viaskodik a kortárs – az egyszerűség kedvéért a továbbiakban gyakran posztmodernnek is nevezett<sup>3</sup> – kultúrával szembeni averziójával.

1 Elhangzik a Katona József színház 2015-ös *Faust*-előadásán, Márton László új fordításában. A tanulmány írásakor ez utóbbi még nem jelent meg könyvalakban.

2 Az ebben tájékozódni kívánók találnak támpontokat a bibliográfiában.

3 Fredric Jameson a következő szinonimákat említi: posztindusztriális társadalom, fogyasztói társadalom, médiatársadalom, információs társadalom, elektronikus társadalom (Jameson 2010 [1991]: 25).

Mi értendő ezalatt? Egyrésztől az, hogy kikerülhetetlennek érzik az arra való intellektuális felhívást, illetve legyűrhetetlennek az arra való érzéki-esztétikai csábítást, hogy fogyasszák, értelmezzék, elemezzék és kritikával illessék annak a kultúrának a termékeit, amely kortársukként adott. Másrészt jelenti azt, hogy számadásuk végkicsengése gyakran elutasító, negatív, elmarasztaló jellegű. A kortárs kultúra alkotásai könnyűnek találtnak: hiányérzetet keltenek bennük, csalódást okoznak. Valamiért viszont mégsem tudnak szabadulni tőlük, valami miatt mégis vonzódnak hozzájuk. Motiválhatja őket a kortársi létből adódó megszólítva levés érzete, az értelmiségi, kritikusi szerepnek való megfelelni vágyásból fakadó szakmai döntés vagy más egyéb is.

Értelemszerűen csak valami ellenében lehet meghatározni egy kulturális korszak milyenségét. Azok számára, akik a huszadik század dereka óta eltelt időszakra úgy tekintenek, mint egy olyan kulturális korszakra, amely fontos szempontokból jelentős módon tér el az azt megelőző kulturális korszaktól, ezen viszonyítási pont a modernizmus. Utóbbi kikerülhetetlen referenciaként van folyamatosan jelen elemzéseikben. Ez azonban nemcsak a kultúra „professzionális” fogyasztóira igaz, hanem a lehető legáltalánosabb értelemben vett „közönségre” is. A közízlés (ha lehet egyáltalán ilyet mondani) évtizedes lemaradásban van a kortárs kultúra befogadása tekintetében – ami kultúraszociológiai és egyéb vonatkozásokban is könnyen indokolható.<sup>4</sup>

A kortárs (posztmodern) kultúrához való ambivalens viszony tehát ezen vizsgálódás gyújtópontja. Kevésbé kerülnek majd a posztmodernre jellemzőnek mondott esztétikai jegyek az elmefuttatások középpontjába, sokkal inkább a kortárs kultúra *státuszára* és *funkciójára* vonatkozó meglátások, hipotézisek és kívánalmak. Státusz alatt a kultúrának a kortársi valóságban elfoglalt helyét értem, funkció alatt pedig azt a szerepet, amit ebben a valóságban betölt. A hely és a szerep is, definíciószerűen, más kell legyen, mint volt a modernitásban.

A modern és posztmodern közötti átmenet vagy váltás némelyek esetében apokaliptikus hangvételű megállapításokra is okot ad. Parafrázálva például Földényi F. László egy mondatát: „[m]ondjuk így: az európai kultúra története 2007. július 30-án ért véget” (Földényi 2015: 5). Annyit módosítottam az eredeti mondaton, hogy a „filmművészet” szót „kultúrára” cseréltem, ami nem jelentéktelen változás ugyan, de megtartva az eredeti jelentést (is), céljaimnak jobban megfelelően tudom bővíteni azt. Mi indokolhatja ezt a bombasztikus kijelentést? A továbbiakban Földényi gondolatmenetét rekonstruálva kívánom a kérdést megválaszolni.

A fenti dátum kiválasztásának indoka az, hogy azon a napon hunyt el az európai filmművészet két óriása is: Michelangelo Antonioni és Ingmar Bergman. Földényi úgy látja, hogy a halálesetek szimbolikus jelentőségűek: végképp lezárnak egy korszakot. Ezen korszak szerrinte az európai filmművészet aranykora volt, ami valamikor az 1940-es évek második felében kezdődött és az 1980-as évekig tartott. „Aranykornak” nevezi, mert azon időszakban, az azt megelőző, illetve az azt követő korszakkal ellentétben, a „»filmből«, ikertestvérekként, egyszerre [meg]született »filmművészet« és »filmipar«” (Földényi 2015: 4) közül előbbi vált meghatározóvá. A film metafizikai kérdéseket vetett fel és próbált megválaszolni. Földényi úgy látja, hogy ez a korszak mára végképp lezárult, és ismét a filmiparé a domináns – akár egyedüli – szerep. Utóvédharcok, elszigetelt kísérletek, zárványokban élő alkotók és létrejövő alkotások vannak és lesznek is még,<sup>5</sup> de az a meghatározó szerep, ami a művészfilmé volt

4 Ld. pl. Seregi Tamás „Művészet és kultúra” című tanulmányát (kéziratban).

5 A következő kortársakat említi név szerint is Földényi: Michael Haneke, Pedro Almodóvar, Roy Andersen, Jeles András, Terence Davies, Lars von Trier, Andrej Zvjagincev, Tarr Béla és Wim Wenders (2015: 8).

a fent említett korszakban, megszűnt. Helyét átvette a felszínes, a könnyen emészthető, az „áramvonalas”, a kommerciális, a profitorientált (értsd: a posztmodern). A film státusza és funkciója is alapvetően változott meg.<sup>6</sup>

A gondolatmenet nem sok újdonságot tartalmaz: azt a narratívát mondja föl, amely szerint a modernitás aranykora után a posztmodern hanyatlása következik. Az okok is a jól ismertek és gyakran említettek:

[m]ára a filmet egyre agresszívebb eszközökkel világszerte az ipar és a pénzvilág leplezetlen elvárásaihoz próbálják igazítani, a fogyasztói társadalom logikájának alávetni. És ahogyan a piacon forgalmazott áruk legnagyobb része nem valódi, hanem mesterségesen fenntartott igényeket elégít ki, úgy a filmművészet számára kijelölt helyre is egy olyasfajta film nyomult be, amely mesterséges elvárásoknak igyekszik megfelelni. Amit ma filmeknek neveznek, annak túlnyomó része a valódi emberi hiányt a metafizika utáni eredendő emberi éhséget mesterségesen ébresztett álhiányok sokaságával takarja el. Az európai kultúra két és fél évezredes hagyományát megtagadva a figyelmet nem az ember egzisztenciális szabadságára, törekénységére, a létezés rejtélyére irányítja, hanem ellenkezőleg, éppen elterelni igyekszik róla (Földényi 2015: 8).

Ahogy írtam, a fenti gondolatmenet sem tartalmában, sem logikájában nem tarthat igényt – születése idején, 2015-ben pedig különösen nem – arra, hogy eredetinek tartsuk. Ami mégis érdekessé teszi Földényi tanulmányát (amellett, hogy hiteles és szenvedélyes vallomás), az az, hogy több helyen is mintha önellentmondásba keveredne, éppen legfontosabb tételét illetően. A „metafizika utáni eredendő emberi éhség” és „az ember egzisztenciális szabadságára, törekénységére, a létezés rejtélyére” irányuló figyelem olyasvalami, ami – definiálhatatlansága mellett – nem szűnhet meg. Adam Zagajewskit ő maga idézi:

[a] metafizikai érzések – valóban eltűntek volna? Nem, természetesen nem. Csakis tőlünk függ, mi történik velük. Valamennyien minden pillanatban döntünk róluk, nem rajtuk kívül léteznek, nem olyanok, mint egy olvadó jéghegy Grönlandon, melynek sorsát őszintén sajnáljuk. Nem képeznek tőlünk független kontinenst, amit az óceán elönt. Mi magunk vagyunk a metafizikai érzések. Már régóta veszélyeztetve vannak, évszázadok óta, de újra meg újra mindig megmenti őket valaki, és továbbra is meg fogja menteni (Földényi 2015: 8).

Kulturális korszakok egymást váltása, egymásba való áttűnésük nehezen megfogható, konkrét dátumhoz aligha köthető, képlékeny folyamat.<sup>7</sup> Erre kísérletet tenni definíciószerűen kockázatos és merész – ám szükségszerű is. Földényi tanulmánya erre kitűnő példaként szolgálhat, és pontosan ez az oka annak, hogy idézem. Állásfoglalása, értékítélete egyértelmű és markáns, nincs is velük egyedül: azok népes táborába tartozik, akik valamiféle hanyatlástörténetként látják az elmúlt évtizedek kultúratörténetét.<sup>8</sup> Tanulmánya csupán egy azon óriási számú értekezések közül, amelyek kettős feladatot tűznek maguk elé. Egyrészt arra keresik a választ, hogy az elmúlt évtizedek önálló, az azt megelőzőtől jelentősen eltérő jegyekkel ren-

6 Kicsit ismét bővítve a kört és a kizárólag a mozikban bemutatott nagyjátékfilm helyett a mozgóképes műfajokat véve górcső alá, azt látjuk, hogy az említett változások interpretálhatóak alapvetően más módon is. Jó példa lehet erre a nagy sikerű, jelentős újszerű megoldásokkal operáló amerikai tv-sorozat elemzése Jameson (2010) tanulmányában.

7 Ld. pl. Raymond Williams elméletét a „residual, dominant and emergent” kultúrákról (több helyen is, de különösen *Marxism and Literature* című munkájában [1978]).

8 Szándékosan túlzok, annak érdekében, hogy mondanivalóm teljesen egyértelmű legyen. Földényi ugyanis többnyire nem általánosságban beszél a kortárs kultúráról, hanem ezen belül a filmművészetre, illetve filmiparra koncentrálna, jóllehet tesz megfigyeléseket a társművészetekre vonatkozóan is. Gondolatmenetét, értékítéletét nem ő, hanem én általánosítom.

delkező és leírható kultúrát hoztak-e létre (végletesen leegyszerűsítve a modern/posztmodern váltásról van szó), másrészt pedig arra, hogy – amennyiben erre igen a válasz – miként írható le és értékelhető az. Földényi válasza az első kérdésre igen, a másodikra pedig az, hogy hanyatlástörténetként és értékvesztésként.

Az az önellentmondás viszont, ami Földényi tanulmányában fellelhető, nagyon is árulkodó. Arra ad lehetőséget, hogy másként tegyük fel a kérdéseket és kevésbé definitív, de talán árnyaltabb válaszokat adjunk. Az első kérdés tehát arra irányul, hogy van-e, és ha igen, hol van cezúra a modern és a posztmodern között. Tisztában léve azzal, hogy a Földényi-tanulmány alapján fent rekonstruált, tipikusnak nevezhető gondolatmenet arra a következtetésre jut, hogy a kettő elválasztható és elválasztandó, érdemes talán mégis megvizsgálni annak lehetőségét is, ami ennek ellentmondani látszik. Mégpedig abban az értelemben, hogy felvetjük: a kettő viszonya nem ily módon írható le, azaz kételyünknek adunk hangot a kérdés illetően való feltétele miatt.<sup>9</sup> Más, kevésbé egysíkú konstellációként tekintünk a problémára. Azt vizsgáljuk, hogy miként és miért írható le a modernitás, mint kultúrtörténeti periódus úgy, ahogy leírható. Mekkora szerepe volt a modernizmusnak,<sup>10</sup> mint művészeti stílusnak, a modernitásban, mint történeti korszakban?

Nagyon kicsi – adja meg a sokak számára talán meglepőnek és botrányosnak számító választ például Martin Bull (2001). A modernizmus művészeti eredményei természetesen nagyon jelentősek, de ez független attól, hogy kisszámú alkotó nagyon szűkös közönséghez eljutó, hatástörténetileg nem mindig átütő jelentőségű munkájáról van szó. Ez utóbbi művészeti áganként komoly eltéréseket mutat: az irodalmi és zenei modernizmus hatása jóval szerényebb, mint a vizuális művészeteké.<sup>11</sup> Tovább árnyalja és teszi még izgalmasabbá a képet az a hipotézis, mely szerint a modernizmus két összetevő utánozhatatlan elegyéből született meg: ezeket Bull „klasszicizmusnak”, illetve „fogyasztói kultúrának” nevezi. Előbbi az, amivel mindannyian azonosítjuk a modernitás korának kultúráját – helytelenül. A modernitás kultúrája születése percétől kezdve kettős kultúra volt. A kísérletező, az avantgárd (a „modern”) mindvégig szimbiózisban létezett a kommersszel, a giccsel, a piac- és profitorientálttal (ez utóbbit az 1960-as, 1970-es évek előtt „tömegkultúrának”, azután „posztmodernnek” nevezték). Az, amit radikális törésként élnek meg bizonyos szerzők körülbelül a huszadik század derekán, nem egyéb (és ez semmit nem von le a jelenség hatalmas jelentőségéből), mint ezen kettős hagyomány egyensúlyának megborulása, aminek elég pontosan leírható és nem túl bonyolult okai vannak (leginkább szociológiai és technikai jellegűek). A modernitás igazi arca mindig is a posztmodern volt, állítja a művészettörténész szerző (Bull 2001: 100).

Ha elfogadjuk a fenti érvelést, akkor arra a következtetésre jutunk, hogy az a bizonyos cezúra más jelentést hordoz: egyfajta értelemben indokolható róla beszélni, de bele van ágyazva egy olyan kontextusba, amely erősen árnyalja ezt a jelentését. Hasonlóan komplexebbé válik az a probléma, amely a váltás eredményeként egyre inkább valódi természetét mutató kultúra értékelését illeti. A kommersziális és a kísérletező-modern ugyanis ugyanazon dolog megnyilvánulása, hivatkozva Bull (2001: 101) Clement Greenberget. Az egyre inkább – egyesek szerint egyre gátlástalanabban és agresszívebben, mások szerint egyre fel-

9 Szintén számos szerző citálható e hagyományban is, céljaimnak leginkább itt most Martin Bull (2001) gondolatmenete felel meg, többek között amiatt, mert nála is a vizuális művészeteken van a hangsúly, jóllehet ez nem a mozgókép.

10 Ahogy az a későbbiekben kiderül, a „modernizmus” szó itt speciális értelemben értendő. A modernizmus kettős hagyománya közül csak az egyik értendő itt alatta: az, amelyiket Bull (2001) „klasszicizmusnak” nevez.

11 És ez hatványozottan igaznak tűnik a Bull tanulmányának megjelenése óta eltelt tizenöt évben.

szabadultabban – saját arcát mutató posztmodern kultúrának ugyanis nemcsak legitimitása változott drámai módon meg, hanem értékelésének szempontjai közül is alapvető korrekcióra kerültek azok, amelyek alapján a másik hagyomány teljesítményei kerültek értékelésre. A szüntelen invenció, a szinte parttalan változatosság, az új féktelen hajszolása, a létrehozás technikai összetettsége, a kivitelezés szinte felfoghatatlan komplexitása olyan szempontok érvényesítése felé billenti a mérleget, amelyek korábban talán kisebb figyelmet tudhattak magukénak (e tekintetben, értelemszerűen, jelentős különbségek vannak a különböző médiumokkal dolgozó művészeti ágak között).

Mint említettem, a korszakolás mindig kockázatos vállalkozás, különösen akkor, ha gyakorlatilag a jelenkortörténet a vizsgálódás kontextusa, mint esetünkben. Egyrésről több szerző a 20. század derekára datál egy jelentős kultúratörténeti változást, azonban az is tagadhatatlan, hogy egy másik nagy horderejű változás az 1990-es évek elején következik be. Előbbi, különösen a klasszikus kritikaelmélet hagyományában, természetesen a *kultúripar* megjelenését és leírását tekinti cezurának a jól ismert horkheimeri–adornói érvelés mentén. A kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) birminghami hagyománya a frankfurti iskola okfejtését pár évtizeddel később már revidálni kívánja, amellet érvelve, hogy a kultúra funkciója nem írható le olyan egysíkúan és pesszimistán, ahogy arról a *Felvilágosodás dialektikájában* olvashatunk (Horkheimer és Adorno 1990 [1947]). A kultúra szférája ugyanis nemcsak annak adhat teret, hogy a dominancia egyik, meghatározó jelentőségű megjelenési formája legyen, hanem annak is, hogy abban a rezisztencia alakzatai testet öltsenek, manifesztálódhassanak. A kritikai kultúrakutatás brit iskolájának ezen felismerés adja meg a kezdeti súlyát és ez indítja el az irányzatot azon az úton, amelyen haladva születnek máig nagy hatású, jelentős munkák.<sup>12</sup>

Fentiek fényében válnak igazán izgalmassá azok az újabb kultúraelméletek, amelyek azt kívánják megvizsgálni, hogy a globalizáció miként módosítja e két hagyomány (frankfurti iskola, illetve brit kritikai kultúrakutatás) tételeit a jelenkorban. Scott Lash és Celia Lury is erre tesznek kísérletet *Global Culture Industry* (2007) című könyvükben. A különböző szerzők korszakolásai így kezdenek egységesülni, és ezen az úton haladva van esély talán annak megértésére, hogy mik is az igazi, nagy jelentőségű kultúraelméleti változások az elmúlt évtizedekben. Lash és Lury nem azt állítják, hogy Horkheimer és Adorno gondolatmenete ne lenne igaz, hanem azt, hogy „a dolgok meghaladták azt” (2007: 3). Alapvető különbséget látnak a *klasszikus kultúripar* és a *globális kultúripar* működése és elvei között. Azt állítják, hogy a kultúra, a státuszát illetően, ugyanaz volt 1945-ben és 1975-ben, de gyökeresen más 2005-ben, aminek az oka a klasszikusról a globálisra váltó kultúripar kialakulása. Utóbbi térnyerésének kezdetét ők az 1990-es évek elejére, közepére teszik, ami egybevág, bizonyos értelemben, Földényi korszakolásával is, mégha a levont következtetések különbözőek is. A durván az 1970-es évek végéig, 1980-as évek elejéig tartó korszak (a „klasszikus” kultúripar korszaka) akként írható le, hogy a kultúra szférája, a marxi terminológiát használva, a felépítmény részét képezte.<sup>13</sup> A tektonikus váltás akkor következik be, amikor

---

12 A kritikai kultúrakutatás brit hagyománya közelmúltban elhunyt ikonikus alakjának, Stuart Hallnak a szerepe ezen folyamatban mára – teljes joggal – kanonizált, ami különös súlyt és jelentőséget is biztosít ennek az irány-  
nak. Hall pályája kezdetétől ezen az úton járt és élete legvégéig, mint a *Kilburn Manifesto* egyik szerzője is (Hall et al. 2015), hű maradt ezekhez az elvekhez.

13 A kortárs „nyugati” marxizmus továbbra is nagyon élő hagyomány a kultúraelméletben (ld. pl. Brown et al. [2014] negyedik fejezet, „Theories of Culture”, 337–468).

(a fenti időszakban) az alap és a felépítmény „egymásba omlik” (Lash és Lury 2007: 7).<sup>14</sup> A globális kultúripar térnyerésének idején „a kulturális produktumok mindenhol megtalálhatóak: mint információ, mint kommunikáció, mint márka, mint pénzügyi szolgáltatás, mint médiaesemény, mint utazási és szabadidős szolgáltatás. A kulturális entitások többé nem kivételek: ők jelentik a szabályt” (i. m. 4).<sup>15</sup>

Mit jelent ez és mik a következményei ennek a változásnak? A globalizáció és ennek egy nagyon jelentős megjelenítője, a tömegmédiá<sup>16</sup> ki- és elterjedése eredményeként megfigyelhető egy olyan folyamat, amely akként írható le, hogy a felépítmény olyan jelentőségűvé és erejűvé válik, hogy magába olvasztja, kooptálja az alapot, ennek elemeit, intézményeit. A kultúra szó jelentése nagyon szignifikánsan tágul, és éppen azon jegyei válnak egyre markánsabbá, amelyek Bull terminológiáját alkalmazva a tömeg- vagy fogyasztói kultúrában jelen és dominálnak. A modernitás kultúrájának másik hagyománya, a maszk (a kísérletező, az avantgárd, a „klasszikus”) ekként tűnik át az igazi arcba: a posztmodernébe.

Nemcsak a kultúra meghatározása és milyensége változik nagyon jelentős mértékben (az tehát, hogy mi sorolódik ide és miként írható le), hanem – ez tűnne logikusnak – a kultúra *konceptiója* is. De vajon ez valóban így történt-e az utóbbi évtizedekben? A kritikai kultúrakutatás kanadai iskolájának egyik legismertebb és legbefolyásosabb alakja, a Fredric Jameson-tanítvány Imre Szeman nem így látja. Véleménye szerint a (kulturális) globalizáció éppen azt tehetné „lehetetlenné, hogy azok a fikciók, amelyek a kultúra nyugati fogalma mentén születtek, [továbbra is] érvényben maradjanak” (2003: 92–93). Ilyen fikciónak minősül a kultúra autonómitása, a kultúrának az egyéni és a kollektív identitásképzésben betöltött szerepe, valamint a kulturális termékek hordozta esztétikai értékek ahistorikusnak való tételezése.

Az a fajta kultúrakonceptió, ami az elmúlt durván két évszázadban kristályosodott ki, elválaszthatatlanul kapcsolódik az európai nemzetállamok kialakulásának történetéhez és konceptiójához. A kultúra (ami *per definitionem* a magaskultúrát jelentette) státusza – mint arra utaltam már – autonómnak volt tételezve, funkciója pedig az identitásképzés volt. Ma már szintén több évtizedes hagyománynak számít az a fajta gondolkodás, mely alapjaiban kérdőjelezi meg ezeket a premisszákat. Szeman még ennél is továbbmegy, és azt állítja, hogy „a kultúra soha nem az volt, aminek hittük; mindig is más funkciót töltött be, mint amit a bölcsészettudományok őrzői szerettek volna neki tulajdonítani” (2003: 102). Ez a bizonyos szerep nagyjából fedi azt, amit mondjuk a brit tradícióban a Coleridge-től Matthew Arnoldig ívelő iskola tart a kultúráról. A kritikai kultúrakutatás, a diszciplína megjelenése, azaz az 1960-as évek dereka óta más utat jelöl ki a maga számára akkor, amikor értelmezni próbálja a kortárs kultúrát. Tagadja azt, hogy a kultúra autonóm volna, hogy *valaha* is az lehetett volna, illetve funkcióját vizsgálva is egészen másfajta fölfedezéseket tesz, mint az őt megelőző iskolák. Szeman idézett tanulmányának egyik erőssége éppen az, hogy mindezek-

---

14 Az eredetiben: „collapse into each other”. Hasonló értelmű megállapítást, ezt megelőzően, már tett Fredric Jameson (pl. 2010 [1991]: 22) és Lawrence Grossberg (1999) is, mások mellett.

15 Amennyiben másként nem jelölöm, a fordítások az enyémek.

16 A digitális tömegmédiá megjelenése és szinte felfoghatatlan erejű és hatású terjedése csak intenzifikálja e folyamatot a 21. század első évtizedeiben.

re építve képes még továbblépni és azt állítani, hogy a globalizáció egyik pozitív (!) hozadéka a humán tudományok tekintetében éppen az lehet, hogy nem teszi már azt lehetővé, hogy egy korábbi kultúraértelmező hagyomány által kijelölt koordináta-rendszerben gondolkozunk továbbra is. Ez tehát nem egy alternatíva, hanem olyan kényszer, amit lehetőségként kell megélni (részletesen: Szeman 2003: 106–112).

Az, hogy a kultúra értelmezése ilyen fordulatot vesz, nemcsak külső hatásoknak köszönhető (itt mindenekelőtt a [kulturális] globalizációra kell gondolnunk), hanem – és ezen fázis már a kritikai kultúrakutatás színre lépése utáni fázis – olyanoknak is, amelyek a humán és társadalomtudományok berkein *belülről* kezdik ki a jobb híján hagyományosnak nevezhető gondolati mintákat, sémákat. A posztkoloniális tanulmányok például arra (is) rámutatnak, hogy miféle funkciót töltött be a kultúra a kolonizáció folyamatában, illetve – a gyarmati rendszer *de jure* megszűnése utáni korszakban – milyen funcióval bír(hat) a rekolonizáció folyamatában. Ezen kettős, külső és belső hatás eredője lehetne az, hogy alapvetően gondoljuk át azt, amit eddig tudni véltünk a kultúráról: annak státuszát és funkcióját a kortárs valóságban.

Ahogy ez lenni szokott, néhány alkotóművész a teoretikusokat megelőzve tett fel nagyon hasonló jellegű kérdéseket, illetve fogalmazott meg elméleti jellegű feladatokat a kortárs kultúra értelmezésére vonatkozóan. Susan Sontag esetében a két szerep (alkotóművész és kritikus/teoretikus) ráadásul egy személyben egyesült. Már egy 1965-ös írásában („One Culture and the New Sensibility”<sup>17</sup>) például, a kortárs kulturális valóság értelmezhetősége érdekében, azt javasolja, hogy a kultúra fogalmát nagyon alaposan át kéne gondolni (Sontag 2001 [1965]: 298). A többnyire az intellektust mozgósító hagyományosabb kultúrafelfogás és értelemzés ellenében (és nem mellett!) javasolja egy általa „újfajta szenzibilitásnak” nevezett hozzáállás munkába állítását. Azt érzékeli ugyanis (és nagyon kevesen voltak ezzel így, Marshall McLuhan lehetne a másik jelentős példa), hogy alkalmatlanok azok a fogalmak, elvárások, értékelési mátrixok, amelyek az írás keletkezésének időszakában és azt megelőzően voltak használatban, arra, hogy a kortárs kulturális valóságot értelmezni tudják. A kortárs kulturális valóság ugyanis pontosan ebben az időszakban kezd olyan irányban változni, ami a 20. század végére, a 21. század elejére teljesebbé válik dominánssá. Ez utóbbi alatt a posztmodern, fogyasztói kultúra értendő. Logikusnak tűnik – és pontosan e logika mentén veti fel ennek szükségességét Sontag már 1965-ben, illetve Szeman majd 2003-ban –, hogy amennyiben a kortárs kulturális valóság változik, akkor annak a kritikus, teoretikus eszközszernek is változnia kell, mellyel ezt értelmezni és értékelni tudjuk. Ami ezt a kérdést különösen izgalmassá teszi, az az, hogy az írásaik megjelenése között eltelt majd’ negyven év ellenére kénytelenek szinte ugyanazokat a kérdéseket feltenni és hasonló javaslatokkal élni – ami aligha lehet a véletlen műve. Ennek véleményem szerint az lehet az oka, hogy az akkoriban indult folyamatok még nem értek véget, és még mindig az általuk felvetett problémák tisztábban látásával és megoldásával küszködünk (ami, teszem hozzá, teljesen természetes és helyénvaló). Ha igaz ugyanis nem egy kritikus és teoretikus azon meglátása, miszerint „tektonikus” erejű és jelentőségű változások folyamatában élünk, akkor természe-

---

17 Kötetben ez az írás az elképesztően nagy hatású *Against Interpretation* című könyvben jelent meg, 1966-ban.

tes, hogy ennek érzékelése és értelmezése szintén hosszabb, a változással párhuzamosan futó folyamat.<sup>18</sup>

Sontagot azért is idéztem és fogom még idézni, mert azon kevesek egyike, akik ezen drámai változások kortársaiként, azok hajnalán már érzékelik őket. Mélyreható és nagyon összetett történelmi változások korszakaként éli meg ezt az időszakot,<sup>19</sup> amelynek kulturális vetülete egy „újfajta szenzibilitás” (Sontag 2001 [1965]: 296) megszületése.<sup>20</sup> Alábbi leírása gyakorlatilag annak legkisebb megváltoztatása nélkül is szólhatna a kortárs valóságról, jóllehet a kettő között eltelt több mint ötven év.

Ez az új szenzibilitás, értelemszerűen, a tapasztalatainkban gyökerezik. Olyan tapasztalatok ezek, amelyek újszerűek az emberiség történetében: extrém mértékű fizikai és társadalmi mobilitás; fizikai értelemben vett zsúfoltság (mind az emberek, mind a hozzáférhető árucikkek számának szédítő ütemű megsokszorozódása); újfajta érzéki tapasztalatok elérhetősége (ilyen például a sebesség: fizikai értelemben is, mint a repülőgépek esetében, és átvitt értelemben is, mint a képek a mozgókép esetében); és a művészetek összkulturális szemlélete, amit a művészeti alkotások tömeges reprodukciója tesz lehetővé (Sontag 2001 [1965]: 296).

És hogy a kontextus mélyreható változásából mi következik? „Nem a művészet vége, hanem a művészet funkciójának megváltozása” – írja az 1960-as évek derekán.<sup>21</sup>

A művészet ma egy újfajta eszköz, mely arra szolgál, hogy módosítsa a tudatunkat és koordinálja az érzékelés új lehetőségeit. A művészet gyakorlásának eszközei radikálisan megsokszorozódtak. A művészet új funkciójára való reakcióként (amit sokkal inkább éreznek, mintsem tudatában lennének) a művészeknek öntudatos esztétákká kellett válniuk: folyamatosan megújítva eszközeiket, módszereiket és alapanyagaikat. Gyakran esik meg az, hogy az új alapanyagok és módszerek a „nem művészi” világból származnak. [...] Mindenféle hagyományosan elfogadott határ megkérdőjeleződik [...] (Sontag 2001 [1965]: 296–297).

Az általa vázolt lehetőségekből mára valóság lett: éppen emiatt igazán érdekes és tanulságos kicsit utánajárni annak, hogy több mint harminc évvel a „One Culture and the New Sensibility” című tanulmánya után, az 1990-es évek közepén ő maga miként látja és értékeli azt a valóságot, amelynek eljövételét egyrészt vizionálta, másrészt propagálta és elő is segítette. A hatvanas évek közepén a Lash és Lury értelmében vett klasszikus kultúrivar már ereje teljében, az 1990-es évek dereka pedig, szintén az ő periodizációjuk alapján, az ezt

18 Egy eszme- és politikatörténeti, egy filozófiai/teoretikus és egy szociológiai munkát citálnék annak érdekében, hogy érzékeltetni lehessen, milyen érvek szólhatnak amellett, hogy nagy horderejű változások közepette élünk, mely változások kezdete nem egyéb, mint Sontag kortárs valósága a fent idézett tanulmány írása idején. Kiválóságuk mellett azért esett választásom e három munkára, mert mindegyiküknek szinte precedens nélküli hatása volt (és van) arra, ahogy a kortárs valóságot értelmezni próbáljuk. Hatalmas siker volt mindhárom és óriási kritikai visszhangot váltottak ki világszerte. Kronológiai sorrendben a következő munkákról van tehát szó: Michael Hardt és Antonio Negri *Empire* (Hardt és Negri 2000), Richard Florida *The Rise of the Creative Class* (Florida 2002) és David Harvey *A Brief History of Neoliberalism* (Harvey 2005) című kötetei.

19 Amelynek kapcsán bő három évtizeddel később, szellemesen arról ír, hogy a hatvanas évek a hatvanas években még nem voltak a hatvanas évek (vö. „Afterword”, Sontag 2001: 308).

20 Ezekhez nagy reményeket fűz – harminc évvel későbbi visszatekintéseiben az ezekben való csalódásokról ír, igen rezignáltnan. Erről majd még lesz szó a továbbiakban. McLuhan nagyobb, szinte misztikus távlatokban gondolkodik és többféle forgatókönyvvel is számol. Kettejük munkájának egymásra való hatása egyébként igen tanulságos kutatás tárgya lehetne. Sontag fenti tanulmánya több helyen is idézi McLuhant (pl. Sontag 2001 [1965]: 299), aki ekkor még messze nem az a lépten-nyomon hivatkozott szupersztár és celeb, akivé később válik.

21 Hogy aztán 1996-ban már mégiscsak leírja azt, hogy eljött a „vég”.



váltó globális kultúripar térnyerésének kezdeti időszaka. Sontag ekkor értékeli újra a hatvanas évek írásait: reflektál az azokban foglaltakra, és reflektál, ezzel párhuzamosan, a kortárs (kulturális) valóságra is.

Utóbbiról megsemmisítő a véleménye: „barbárnak” tartja azt (Sontag 2001: 311). Az ő értelmezésében ugyanis a posztmodern (használja is a kifejezést) megvalósítja ugyan azon elképzelések, víziók többségét, amelyeket ő maga is kívánatosnak tartott harminc évvel korábban, de, írja, „teljesen más okokból” (i. m. 311). Ahogy fiatalkori, nagyon radikális önmagát egy régi csata új harcosának tekintette (i. m. 308), akként tűnik időskori énje bizonyos értelemben visszhangozni Matthew Arnold vagy akár Irving Howe<sup>22</sup> érvelését, pátoszatát és tehetetlen dühét a „fogyasztói kapitalizmus” (kultúrája) miatt és ellen. A kultúra „végét” vizionálja – az a valaki, aki kritikáival, állásfoglalásaival, kánonformáló értelmiségi szerepkörével másokéhoz alig is mérhető mértékben tett oly sokat a „posztmodern” kultúra dominánssá válásáért. Valaminek a megszületésekor bábáskodott, és bár ebben betöltött szerepét megtagadni nem tudja, a megszületett gyermeket viszont igen.

A kommerciális-fogyasztói kultúra legjelentősebb platformja az elektronikus (mára: digitális) kultúra, hordozója pedig az elektronikus (digitális) tömegmédiá. Utóbbi mára az emberiség legnagyobb részéhez eljut, a globális penetráció pedig napról napra csak nő. Ez – globális méretű és hatású katasztrófával nem számolva – megállíthatatlan folyamatnak tűnik. E kultúra hordozóját, azaz az elektronikus/digitális tömegmédiát alapvetően kétféle módon lehet értelmezni abból a szempontból, hogy a médium maga milyen szerepet játszik. Egyrészt – és ez McLuhan álláspontja például – lehet úgy tekinteni rá, mint jobb szó híján, érték- és tartalomsemleges hordozóra, másrészt viszont akként is, mint ami speciális és inherens tulajdonságai és jellemzői okán meghatározza azt is, amit közvetít. Fenti szerzők közül Földényi és a kései Sontag az utóbbi álláspont képviselőinek tűnnek, míg McLuhan, Szeman, Jameson és általában a kritikai kultúrákutatók hagyományához sorolható szerzők az előbbieknél.

A lényeg mégiscsak az, hogy bármiként is állunk a kérdéshez, nagyon erős érvek szólnak amellet, hogy jelentős változások kortársai vagyunk,<sup>23</sup> ami indokolja azt, hogy miért ütközik ekkora nehézségbe és indukál ekkora indulatokat ennek megértése és értelmezése. McLuhan 1969-ben azt állítja, hogy „a forradalom már megtörtént” (1995 [1969]: 266). Sontag és a hozzá hasonlóan gondolkodók tevékenységének eredményeként pedig akként is lehet talán fogalmazni, hogy a szellem kiszabadult a palackból, és oda már akkor sem fog feltehetőleg visszatérni, ha pont azok szeretnék visszataszkolni, akik e kiszabadulást legelső sorban tették lehetővé (mint kritikusok, elméletalkotók – vagy akár Andrew Ross kissé lesajnáló megnevezését kölcsönözve – „pop értelmiségiek”<sup>24</sup>).

22 Utóbbtól különösen érdekes ebből a szempontból a „The New York Intellectuals. A Chronicle & A Critique” című tanulmány 1968-ból, többek között amiatt is, mert nagyon indulatos és elmarasztaló módon említi benne név szerint is McLuhant és utal Sontagra (és általában arra a kortárs kultúrát értelmező attitűdre, amit azokban az időkben ők képviseltek talán a leglátványosabban). Sok más mellett ezt írja: „... jóllehet a [kulturális] szemét olyasfajta felmagasztalását még elképzelni sem tudta senki, amit aztán Marshall McLuhan normává tett” (Howe 1968: 35).

23 Ezek a változások generációkon átívelőek, hiszen első megnyilvánulásaik az elektronikus tömegmédiák megjelenéséhez köthetők (talán legalábbis megfontolásra érdemesnek tekinthető annak felvetése, hogy ez nagyjából megegyezik a klasszikus modernitás [*high modernism*] kezdetével), és első jelentős értelmezési kísérleteik is legkésőbb az 1960-as években már megszülettek.

24 Ide sorolódik pl. R. D. Laing, Norman O. Brown, Leslie Fiedler, Tom Wolfe, Timothy Leary, McLuhan és Sontag is (Ross 1989: 114).

A valóság érzékelésének és (művészi) reprezentációjának a módja van változóban – amire érzékszerveink nem feltétlenül vannak felkészülve. Erről Walter Benjamin így ír 1936-ban: „a nagy történelmi korszakokon belül az emberi közösség létezmódjának egészével együtt észlelési módja is megváltozik” (Benjamin 2003 [1936]) és „a képi nyelv még nem egészen érett, mert a szemünk még nem eléggé fejlett” (i. m.). Sontag első regényének<sup>25</sup> főhőse, Hippolyte pedig ekként fogalmaz: „Szörnyen érdekelnek a forradalmak, de meggyőződésem, hogy a saját korom igazi forradalmait nem kormányok és közintézmények változásai jelentik, hanem az érzések és érzékelések területén bekövetkező változások, amelyeket sokkal nehezebb értelmezni” (Sontag, idézi Kaplan 2012: 118). Ugyanezt a fonalat veszi fel „A képi fordulat” című, nagy hatású tanulmányában W. J. T. Mitchell is az 1990-es évek elején (Mitchell 1992).

Ha, mint eddig többször is, ismét az origó közelébe kívánunk férkőzni és oly módon próbáljuk megérteni a mátt, hogy egy adott jelenség születése pillanatát próbáljuk az azt *akkor* értelmezők munkáját segítségül hívva rekonstruálni, akkor e téren újból nagyon sokatmondó lehet Sontag kortárs interpretációja, különösen abban az esetben, ha azt kiegészítjük későbbi reflexióival is. Kortárs megfigyelőként, kritikusként, értelmezőként és a korszellem jelentős és befolyásos alakítójaként az 1960-as években a megváltozóban levő valóságérzékelésre és reprezentációra mint potenciálisan szubverzív ágensre tekint (*subversive sensibilities*). A lehetőség azonban csak lehetőség marad: *a szubverzív konvencionálissá válik (conventional sensibilities)* (Kennedy 1995: 80–82). Ennek oka pedig pontosan az, hogy a modern/posztmodern váltás egészen egyszerűen nem tud mást eredményezni: ez a folyamat szükségszerű. Az teljesen más kérdés, hogy ezt a jelenséget miként értelmezzük (veszélyesen leegyszerűsítve a választási lehetőségeket, pozitívumként vagy negatívumként).

Az elektronikus tömegmédiá diadalútjának kezdetén, azaz az 1950-es évek végén, az 1960-as évek folyamán szubverzívként üdvözölt „újfajta szenzibilitások” (óhatatlanul is) „konvencionálissá” válnak, *mert a posztindusztriális fogyasztói kapitalizmus közegében ez szükségszerűen és elkerülhetetlenül így kell, hogy történjen*. A tanulmány talán legfontosabb kérdése pedig éppen arra irányul, hogy e folyamatot a kortársak mikor ismerik fel és miként reagálnak rá. Az azóta eltelt időszak ugyanis, meglátásom szerint és némileg túlozva persze, azzal van e téren elfoglalva, hogy mit tud ezzel a jelenséggel kezdeni (erre a továbbiakban majd még nagyon röviden kitérek).

A „szubverzív szenzibilitások” semlegesedése, konvencionálissá válása a fogyasztói kapitalizmus kultúrára gyakorolt demokratizáló hatásának eredménye (vö. Kennedy 1995: 80–82).<sup>26</sup> „Míg az 1960-as évek elején és közepén Sontag valamiféle optimizmussal élt az új szenzibilitás művészetének »sokkterápiás«, illetve »transzgresszív« hatása tekintetében, addig az 1970-es évek közepére élesen kritikussá válik az ilyen elképzelések értékét illetően a posztindusztriális fogyasztói kapitalizmus kontextusában” – írja szintén Kennedy (i. m. 80). Az utóbbi évtizedek legfontosabb változása e téren talán leírható akként is, mint e folyamatok intenzifikálódása,<sup>27</sup> leginkább azon okokból, amelyeket Lash és Lury (is) említenek a globális kultúripar térryerése kapcsán.

25 A könyv 1963-ban látott napvilágot, címe: *The Benefactor* (magyarul nem hozzáférhető).

26 A magyar nyelvű szakirodalomból ld. Sári B. László (2005) tanulmányát.

27 Ld. erről pl. Nealon (2012) *Post-Postmodernism* című könyvét.

A konvencionálissá válás, ebben a kontextusban, leginkább természetesen azt jelenti, hogy a tömegkultúra részévé válik az adott jelenség vagy jellegzetesség. Az azonban, hogy az egykor reményteljesnek tűnő konvencionálissá válik, egy folyamat és jelenség szomorú és csalódottságra, sőt reménytelenségre okot adó végét jelenti-e, vagy lehet, sőt talán kell is ezt megpróbálni más módon interpretálni, érvényes kérdés lehetett és volt a kortársak számára és az marad a számunkra is. Úgy vélem, hogy ez a vízvonalasító kérdés az egész problémakör tekintetében.

Azt néhány példa bemutatásának segítségével láttuk, hogy az előbbi lehetőség milyen eredményekre vezet, milyen interpretációkat eredményez. Amennyiben az utóbbi lehetőség által kijelölt irányban kívánunk esetleg továbblépni, a következő konstrukciók és értelmezések válnak lehetővé. A kiindulópont az, hogy egy olyan kontextusba helyeződnek a már addig is létező jelenségek, amely biztosítja számukra a felszínre kerülést, a kiteljesedést, akár a domináns, sőt monopolhelyzetbe kerülést is. Félreérthető leegyszerűsítéssel, ezek a jelenségek azok, amelyeket a posztmodern jellegzetességeiként szokás emlegetni; a kontextus pedig a globálissá vált fogyasztói kapitalizmus sajátos kultúrája és kulturális praxisai. Ez a konstelláció váltja az előzőt, és ez az, ami értelmezésre szorul.

A kortárs valóság kultúrafókuszú vizsgálatára – számomra aligha kérdéses módon – a kritikai kultúrakutatás lehet tehát a leginkább alkalmas. Ez a diszciplína akkor és azért jöhetett létre, és amiért a fentiekben vázolt változások szükségszerűvé tették megszületését: olyan horderejű változásokat kell(ett) leírni és értelmezni, amelyek új és másfajta szemlélet és közrendszer létrehozását követelték meg. A diszciplína számomra leginkább elfogadható meghatározása így szól: kortárs kultúrák elkötelezett tanulmányozása (ld. During 2007: 1–5). A definíció minden szava fontos. A vizsgálódás tárgya „kortárs”, a kultúra szó többes számba kerül, az „elkötelezett” pedig politikai értelemben értendő.<sup>28</sup> Ez utóbbi fényében talán könnyebben érthetővé válik a kortárs kritikai kultúrakutatás egyik leghitelesebb képviselőjének a közelmúltban tett kijelentése: „Hadd fogalmazzak nagyon világosan: nem gondolom azt, hogy a kritikai kultúrakutatás a kultúráról szólna, jóllehet megkérdőjelezhetetlenül fontos szerepe van benne” (Grossberg 2010: 8). A kritikai kultúrakutatás a kortárs valóság kultúraközpontú, politikailag elkötelezett vizsgálatát jelenti. Hatása nehezen túlbecsülhető: „a kritikai kultúrakutatás az elmúlt harminc év során átalakította a humán és a társadalomtudományokat” – állítja például Graeme Turner 2012-ben (Turner 2012: 12).

A diszciplína arra ad tehát lehetőséget, hogy a kortárs valóság adott kontextusában értelmezni tudjuk azokat a jelenségeket, amelyek éppen az elmúlt évtizedek során kerültek felszínre, illetve – sok esetben – váltak meghatározó jelentőségűvé. A kultúra szórakoztató-, tudás- és tudatiparrá vált, termékei vizsgálatok nem lehet figyelmen kívül hagyni azok létrejöttének, a fogyasztóhoz való eljutásának (disztribúciójának) és magának a fogyasztásnak az ismérveit, jellemzőit, jelentéseit. A kritikai kultúrakutatás jelentős számban tett magától értetődővé olyan megállapításokat, kérdésfeltevéseket, módszertanokat, amelyek éppen és kizárólag amiatt magától értetődőek a 21. században, mert a kritikai kultúrakutatás eredményei az elmúlt évtizedekben azzá tették őket.<sup>29</sup> A tudományág legitímálta, többek között,

---

28 Erre példaként szolgálhat a diszciplína gyakorlatilag bármelyik jelentős munkája, de ha a legújabb eredmények közül kéne valamit említeni, akkor feltétlenül az első között lenne Stuart Hall egyik utolsó jelentős tanulmánya, a „The Neo-liberal Revolution” című (Hall 2011), valamint a már hivatkozott *Kilburn Manifesto* is (Hall et al. 2015).

29 Ld. ennek anekdotaszzerű, ám igen meggyőző tálalását Turner (2012: 35).

a tömegmédiákultúrafókuszú vizsgálatát, a populáris teoretizálását, a fogyasztás praxisainak vizsgálatát és újszerű értelmezését, a hétköz-, illetve mindennapi beemelését a tudományos vizsgálódások terébe, a közönségvizsgálatokat, a (kulturális) reprezentációk kontextuális megközelítését és lehetne még tovább sorolni.

Abban az esetben – és erre rengeteg példát látunk napjainkban és fogunk még látni a jövőben is –, ha a kortárs kulturális jelenségek leírásakor, elemzésekor, értékelésekor és értelmezésekor figyelmen kívül hagyjuk a kritikai kultúrakutatás elmúlt fél évszázados történetének eredményeit, szükségszerűen futunk bele abba az ambivalens helyzetbe, amelynek a leírásával tanulmányomat kezdtem. Nem pusztán elutasítás a szinte borítékolható reakció, hanem – és itt még nagyobb a tét – a meg nem értés is. Nagyobb a tét, hiszen arról van szó, hogy olyan koordináta-rendszerben és olyan eszközökkel kísérünk meg értelmezni egy-egy kortárs jelenséget, amelyek erre alkalmatlanok. Félreértés ne essék: nem elfogadásról vagy értékítéletéről van szó, hanem megértésről, illetve a megértés lehetőségének megteremtéséről. A kritika és a kultúraelmélet éppen ezért játszik továbbra is megkerülhetetlenül fontos szerepet abban, hogy első lépésben érzékeljük, második lépésben értelmezni tudjuk a kortárs (kulturális) valóság jelenségeit. A tétel mindkét eleme ugyanannyira fontos: nem pusztán az értelmezéshez kapcsolódik szervesen a kultúrkritika és kultúraelmélet, hanem már a jelenségek észrevételéhez, érzékeléséhez is elengedhetetlenek.

### Hivatkozott irodalom

- Benjamin, Walter (2003 [1936]): *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József. Interneten: [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html).
- Brown, Nicholas et al. (szerk.) (2014): *Contemporary Marxist Theory. A Reader*. New York: Bloomsbury.
- Bull, Martin (2001): Between the Cultures of Capital. *New Left Review* (11): 95–114.
- During, Simon (2007): Introduction. In *Cultural Studies. A Reader*. Simon During (szerk.). London: Routledge, 1–30.
- Florida, Richard (2014): *The Rise of the Creative Class. Revisited*. New York: Basic Books.
- Földényi F. László (2015): Mozisírató. *Filmvilág* 58(12): 4–8. Interneten: [http://www.filmvilag.hu/xereses\\_aktcikk\\_c.php?cikk\\_id=12490](http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?cikk_id=12490).
- Grossberg, Lawrence (1999): Speculations and Articulations of Globalization. *Polygraph* (11): 11–48.
- Grossberg, Lawrence (2010): *Cultural Studies in the Future Tense*. Durham: Duke University Press.
- Hardt, Michael és Antonio Negri (2000): *Empire*. Cambridge: Harvard University Press.
- Harvey, David (2005): *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press.
- Hall, Stuart (2011): The Neo-liberal Revolution. *Cultural Studies* 25(6): 705–728.
- Hall, Stuart, Doreen Massey és Michael Rustin (szerk.) (2015): *After Neoliberalism? The Kilburn Manifesto*. London: Lawrence & Wishart.
- Horkheimer, Max és Theodor W. Adorno (1990 [1947]): A kultúrpar. A felvilágosodás mint a tömegek becsapása. In *uők A felvilágosodás dialektikája*. Budapest: Gondolat – Atlantisz, 147–200.
- Howe, Irving (1968): The New York Intellectuals. *A Chronicle & A Critique. Commentary* 46(4): 29–51.
- Jameson, Fredric (2010 [1991]): *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest: Noran Libro.
- Jameson, Fredric (2010): Realism and Utopia in *The Wire*. *Criticism* 52(3–4): 359–372. Interneten: <http://www.negroponic.com/pdfs/Fredric%20Jameson%20-%20Realism%20and%20Utopia%20in%20The%20Wire.pdf>.
- Kaplan, Alice (2012): *Dreaming in French. The Paris Years of Jacqueline Bouvier Kennedy, Susan Sontag, and Angela Davis*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kennedy, Liam (1995): Susan Sontag: The Intellectual and Cultural Criticism. In *American Cultural Critics*. David Murray (szerk.). Exeter: University of Exeter Press, 68–89.
- Lash, Scott és Celia Lury (2007): *Global Culture Industry. The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press.

- McLuhan, Marshall (1995 [1969]): Playboy Interview. In *Essential McLuhan*. Eric McLuhan és Frank Zingrone (szerk.). Concord, Ont.: Anansi, 233–268.
- Mitchell, W. J. T. (2010 [1992]): A képi fordulat. In *Vizuális kommunikáció. Szöveggyűjtemény*. Blaskó Ágnes és Margitházi Beja (szerk.). Budapest: Typotex, 171–197.
- Nealon, Jeffrey (2012): *Post-Postmodernism. Or, the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford: Stanford University Press.
- Ross, Andrew (1989): *No Respect. Intellectuals & Popular Culture*. New York: Routledge.
- Sári B. László (2005): A kultúra demokratizálása. *Helikon* 51(1-2): 3–25.
- Seregi Tamás (é. n.): *Művészet és kultúra*. (Kézirat.)
- Sontag, Susan (2001): *Against Interpretation and Other Essays*. London: Picador.
- Sontag, Susan (1963): *The Benefactor*. New York: Farrar, Straus & Co.
- Sontag, Susan (2001 [1965]): One Culture and the New Sensibility. In *Against Interpretation and Other Essays*. London: Picador, 293–304.
- Sontag, Susan (2001): Thirty Years Later. In *Against Interpretation and Other Essays*. London: Picador, 305–312.
- Szeman, Imre (2003): Culture and Globalization, or, The Humanities in Ruins. *CR: The New Centennial Review* 3(2): 91–115.
- Turner, Graeme (2012): *What's Become of Cultural Studies*. London: Sage.
- Williams, Raymond (1978): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.