

*Barna Emília, Madár Mária, Nagy
Kristóf és Szarvas Márton*

DINAMIKUS HATALOM
KULTURÁLIS TERMELÉS ÉS POLITIKA
MAGYARORSZÁGON 2010 UTÁN



A tanulmány amellett érvel, hogy a kulturális termelést anyagi feltételei, azaz a politikai gazdaságtan felől érdemes vizsgálni. Ebből a perspektívából az írás arra a kérdésre keresi a választ, hogy melyek azok a társadalmi folyamatok és struktúrák, amelyek 2010 után a kultúra termelőinek pozícióit meghatározták. Három területen keresztül elemezzük a kulturális termelésben bekövetkezett változásokat. A kulturális közmunka vizsgálata a foglalkoztatás- és osztálypolitikáknak a kultúrpolitikával való összefüggéseire mutat rá, míg a populáris zene finanszírozása az állam és a piac változó viszonyát tárja fel. Végül néhány újonnan létrejött vagy átalakult intézmény történeti változása megmutatja, hogyan alakulnak az ideológiatermelés és az állami hegemon stratégiaiák.

E területeken egyszerre jelennek meg a 2010 utáni állami kultúrpolitika inkorporáló és kitesztítő sajátosságai, a lokális és globális piaci szereplők érdekei, illetve a kulturális termelők foglalkoztatásának átalakulása. Így alkalmasak arra, hogy illusztrálják a 2010 utáni kulturális termelés logikáját és esetlegességeit. Az elemzés fő célja az, hogy felismerjük e helyi, félperifériás hegemonia működésének komplexitását és az ezt formáló anyagi feltételeket. A 2010 előtti liberális hegemon bukását és az új hegemonia kialakulatlanságát az értékvesztés feletti kesergés helyett lehetőségként érdemes szemlélünk, hiszen pont ez az átmeneti pillanat mutatja meg a társadalmi gyakorlatok konstruált voltának valódi természetét.

BEVEZETŐ

A Magyar Művészeti Akadémiát a második Orbán-kormány 2011-ben nyilvánította közttestületté. E döntés nyilvánvalóvá tette, hogy a korábban hegemon pozícióban lévő liberális kulturális elit a kormányváltásokkal járó kulturális elitcserénél nagyobb mérvű intézményi átrendeződésre számíthat. Az azóta született elemzések jelentős része a kormányzati szándék felől próbálta és próbálja értelmezni a 2010 utáni kulturális kormányzás jellemzőit. Voltak, akik a kultúrpolitika hiányát kérték számon az Orbán-kormányon, azt csupán egy új elit megerősítéseként, a változásokat pedig szakértelem és hozzáértés nélküli rombolásként (pl. Nagy 2017a, 2017b; Mélyi 2018; Tamás 2019), vagy a minőségi konzervativizmus háttérbe szorulásaként írva le (Agárdi 2015). Mások pedig egy nacionalista mestertervként tekintettek rá, amely a kulturális élet minden területét koherensen és tudatosan formálja át. Az utóbbi álláspont egyes képviselői szerint a magát a Nemzeti Együttműködés Rendszerének (NER) nevező rezsim egyszerűen kultúraellenes, mivel *a valódi kultúra működésébe beleszólni reménytelen* (Bozóki 2013: 12). Ez a tanulmány a kulturális termelést a politikai gazdaságtan perspektívájából értelmezve arra a kérdésre keresi a választ, hogy mik a kultúra létrehozásának, termelésének anyagi feltételei, és hogy melyek azok a társadalmi folyamatok és struktúrák, amelyek az elmúlt bő tíz évben a kultúra termelőinek pozícióit meghatározták.

Tehát az adott anyagi viszonyokra épülő állam, a vele és az uralkodó tőkefrakcióval szövetséges értelmiség, valamint az ellentétes érdekeket képviselő ellenzéki értelmiség viszonyrendszerében próbáljuk kibontani a kulturális termelés feltételeit a 2010 utáni Magyarországon, melyet ez az írás a lapszám bevezető-tanulmányával összhangban (Éber, Gagy, Geröcs és Jelinek 2019) egy félperifériás tőkefelhalmozási rezsimként értelmez.

A kulturális termelést a kultúra történetileg intézményesített formájaként vizsgáljuk, ami szervesen kapcsolódik a kapitalista állam, valamint az értelmiségi funkció kialakulásához. Ez a kultúra termelésének sajátos és szűk része, hiszen tágabb értelemben a kultúra mindig, minden időben a társadalom minden osztálya által létrehozott társadalmi jelenség, amelynek a megítélését hatalmi viszonyok és azokhoz kapcsolódó érdekek alakítják (Williams 1973). Az értelmiség közvetítői szerepet lát el abban a folyamatban, melynek során a domináns társadalmi osztály és szövetségesei egyes kulturális termékeket uralkodóvá tesznek (Crehan 2002: 131). Így, ha a politikai gazdaságtan perspektívájából tekintünk a kultúrára, akkor egymással összefüggésben kell vizsgálnunk a társadalmi-gazdasági változásokat, a kultúra termelésében résztvevő szereplők életútjának alakulását, valamint a szimbolikus kijelentéseket és kulturális termékeket.

Mivel a kultúra termelésében az értelmiségnek és a tágan értett szakértőknek kiemelt szerepe van, ezért az elemzésben kitérünk az uralkodó és az alávetett értelmiségi pozíciókra, az e pozíciókat alakító társadalmi hatásokra, valamint az értelmiségieknek a tőkefrakciókhoz és az alávetett társadalmi osztályokhoz fűződő viszonyaira is. Az új tőkefelhalmozási rezsimben az állami források újraelosztása sokszor patrónus–kliens viszonyokra épül, emiatt számos esetben személyes esetlegességek határozzák meg az adott szakpolitikák létrejöttét. A szakpolitikák alakulása így nem magyarázható pusztán nagy strukturális átalakulásokkal, hanem a helyi informális viszonyok megértése is szükséges hozzá.

E tanulmányban három területen keresztül elemezzük a 2010 utáni kulturális termelésben bekövetkezett változásokat. Először megvizsgáljuk a kulturális közmunka állami kultúra termelésben betöltött szerepét, majd a populáris zene finanszírozásának változásain keresztül az állam és a piac viszonyát elemezzük, végül áttekintjük az ideológiatermelés és az állami hegemon stratégia alakulását néhány intézmény történeti változásán keresztül. (Részben az olyan, újonnan létrejött intézményeken keresztül, mint például a Magyar Művészeti Akadémia, a Magyar Nemzeti Filmalap és a Hangfoglaló Program, részben pedig az olyan átalakuló intézményeken keresztül, mint a Közép- és Kelet-európai Történelem és Társadalom Kutatásáért Közalapítvány vagy a Petőfi Irodalmi Múzeum. 2010 és 2019 között a különböző művészeti ágakban és kulturális területeken különböző folyamatok zajlottak le, ám e három területen egyszerre jelentek meg a 2010 utáni állami kultúrpolitika jellemzői, a lokális és globális piaci szereplők érdeke és a kulturális termelők foglalkoztatásának átalakulása, így alkalmasak arra, hogy az elmúlt évek kulturális és politikai változásait illusztrálják.

A kulturális termelés különböző területeit eltérő dinamikák jellemezték, de változásaik több szempontból mégis hasonlóak egymáshoz. Az e területen dolgozó értelmiségiek gazdasági és politikai értelemben is kitettebbé váltak. A foglalkoztatás keretei megváltoztak, a kultúratermelés területén nőtt a munkaerőpiaci és egzisztenciális bizonytalanság (prekari-zálódás). Másrészt az egyes mezőkben és almezőkben a piaci és az állami ideológiatermelő logika párhuzamosan, de különböző erőviszonyokkal van jelen. Ahogy a populáris zene vagy a film esetében is láthatjuk, egyes mezőkben az etnonacionalizmusnál – a magyarság kulturális autenticitását meghatározó, a kultúrát a nemzet építésének alárendelő felfogásnál – erősebb a neoliberális menedzser-szemlélet, míg más, az irodalomhoz és a képzőművészethez hasonló területeken, melyek ideológiai jelentősége nagyobb, de gazdasági súlyuk kisebb, a kultúrharc és az ideológiai állítások válnak jelentősebbé. Ám 2017 után az utóbbi területeken is egyre több inkorporációs kísérletet figyelhetünk meg. Ez az új, saját értelmiségi kitermelésével párhuzamosan a korábbi hegemon pozícióban lévő szereplőknek állami intézményekbe való kompromisszumos bevonását jelenti (elég csak az MMA-nál megjelent Foucault-kötetre, vagy a kizsákmányolást tematizáló Sebastião Salgado műcsarnokbeli kiállítására gondolni). Az új tőkefelhalmozási rezsim kulturális termelésének logikáját tehát a foglalkoztatási struktúra átalakulásán, a piaci és ideológiai termelés logikájának különbözőségein és a kiépülő új hegemonia inkorporációs kísérletein keresztül vizsgáljuk.

ÁLLAM ÉS HEGEMÓNIA

A kultúra olyan egyedi jószág, amely egyes esetekben árujellegét ölt, míg más helyzetekben elsődlegesen szimbolikus, esetleg ideologikus természete van (Adorno 1998). Például a népviselet falusi kisközösségekben a helyi hierarchiák, társadalmi viszonyok leképződésének és újratermelődésének része, állami szintre emelve a nemzeti hovatartozás szimbolikus megteremtésének eszköze, ugyanakkor áru is, amelynek termelésében és értékesítésében különböző szereplők vesznek részt a népi iparművészekről a turisták kiszolgálására szakosodott kisméretű üzemeken át az állami exportvállalatokig. A kulturális termékek körül egy társadalmi tér jön létre, amelyben a szakértők legitimitása annak függvényében alakul, hogy mennyi erőforráshoz képesek hozzáférni és milyen sikeresek a szóvivői szerep megteremtésében (Bourdieu 1991: 241), azaz, hogy milyen sikeresen hoznak létre a képviselőkön keresztül csoportokat, és hogy az adott csoport társadalmi képzelete mennyire illik össze a képviselő által teremtett szimbolikus kijelentésekkel. Ha továbbra is a népviseletet tekintjük példának, akkor az eredetiség, a történeti hűség meghatározásának monopóliuma az, amely a népi öltözékek körüli társadalmi térben a szakmai autoritás létrejöttét és újratermelődését meghatározza.

Az állam és a kulturális termelés viszonyát e tanulmányban Antonio Gramsci hegemonia-fogalmával vizsgáljuk. Gramsci fogalmi kerete a termelés, a politika és a kultúra összetett viszonyait kapcsolja össze a kapitalista állam elemzésével. E hagyományhoz hasonlóan a kultúrát mi is az államformálódás és hatalomgyakorlás szerves részeként elemezzük (Anderson [1983] 2006; Corrigan és Sayer 1985), amely szükséges eleme a hegemonia létrehozásának és fenntartásának. E fogalom része a közvetlen elnyomás és az állami erőszak is, amely kiegészül kulturális, politikai és termelési rezsimek összességével, amelyek egymást erősítve, egymásra hatva hozzák létre az uralom konszenzusosnak érzett formáját. A hegemonia így egy viszonyrendszert jelöl, ami az uralkodó és az alávetett osztályok kölcsönviszonyát írja le egy adott társadalmi formáció létrehozásában. Ugyanakkor ez a hierarchia nem csupán szimbolikus uralmat vagy diszkurzív gyakorlatokat jelent – ahogy azt sokszor a posztkoloniális irodalom- és kultúraelmélet használja (Kapoor [2002] 2010) –, hanem a termelési viszonyok, a politikai és a civil társadalom közötti viszony eredménye is (Hoare és Nowell Smith 1971: 258). A hatalom nem pusztán egy mindent átszövő struktúra, és gyakorlása sem kizárólag a hatalomért, önmagáért fontos, hanem egyúttal a termelést megszervező uralkodó tőkefrakciók, a velük szövetséges politikai elitek és az elnyomást különbözőképpen megélt alávetett osztályok közötti alkuk és kölcsönhatások eredménye is. Ezekben az alkufolyamatokban azonban nem mindenki vehet részt, a hegemonia-formálódásban az inkorporáción túl pedig a kizárás gyakorlata is jelen van. Így a hegemonia sosem egy eleve adott, statikus *dolog*, hanem egy dinamikusan változó folyamat, amely érdekcsoportok küzdelmeiből fakad (Joseph és Nugent 1994; Mallon 1995; Forgacs 2000: 190).¹

A politikai közösségek formálódásában a kultúrának kiemelt szerepe van. Az állam és a vele szövetséges tőkefrakciók az uralkodó kultúra meghatározásán keresztül biztosíthatják hatalmukat. Raymond Williams leírása szerint az uralkodó kultúra mindig a létező társadalmi gyakorlatok egészéből válogat, a népi kreativitás eszköztárának bizonyos elemeit beépíti, másokat figyelmen kívül hagy, de a nyíltan rendszerellenes formáit tilthatja is. A hegemonia fenntartásának egyik fontos eszköze az inkorporáció, ami olyan társadalmi csoportok és kulturális gyakorlatok bevonását jelenti az uralkodó kultúrába, amelyek összeegyeztethetők az uralkodó osztály érdekeivel (Williams 1973). Az állam kultúratermelő és -közvetítő szerepe így mindig kiemelt helyet foglal el a hegemon kultúra meghatározásában.

Az 1989 előtti kelet-európai szocialista államok elemzése során közhelynek számított, hogy a kultúra rendszermegtartó, rendszerformáló erővel rendelkezett (Haraszti 1991; Roche 2001; Morgan 2006; Read 2006). Miközben a szocialista államban a kulturális termelés valóban kiemelt hangsúlyt kapott, a korai kapitalista nemzetállamok létrejötte ugyancsak szervesen

1 A hegemonia itt nemzetállami kontextusban értendő, szemben Arrighi (1994) megközelítésével, amely a hegemoniaképződés globális és politikai-gazdasági aspektusaira helyezi a hangsúlyt.

összefonódott a kulturális termékek értékelésével, osztályozásával, az uralkodó kultúra és a nemzeti kultúra narratívájának megteremtésével (Hobsbawm és Ranger 1983). A második világháború utáni nyugat-európai jóléti rendszerek sem engedték ki a kezükből a kulturális kormányzást, sőt jelentős összegeket áldoztak a koherens nemzeti kultúra megteremtésére, a létező megerősítésére (Kowalski 2007), és az ideális fogyasztó-termelő állampolgár képének közvetítésére (Rindzevičiūtė, Svensson és Tomson 2016). Az állam szerepe akkor is fontos, ha a politikája épp a kulturális intézményrendszerek gazdasági autonómiáját erősíti, hiszen ekkor a liberalizáción keresztül a kultúra áru jellegét helyezi előtérbe (Wu 2003) – ahogy ez a késő-szocializmusban is történt (Radnai 1986). Ilyenkor az állam kivonul, nem kívánja mérsékelni a kultúrához való hozzáférés egyenlőtlenségeit, és a kultúra különböző fogyasztási mintáinak társadalmi beágyazottságát eltagadva szabad választásként értelmezi azt (McRobbie 2001).

Az állam a kapitalizmus egész története során ideológiát közvetített (Taylor 1982), formálta és termelte a kultúrát. A globális kapitalizmus nem centrumjellegű országaiban – beleértve a félperifériát – e szerepe jellemzően még hangsúlyosabb. A félperifériás területeken – ahol a nemzeti eszmét jellemzően még a baloldali szereplők is azonosítják a nemzeti irodalommal, és abban a politikai cselekvés egyetlen lehetséges alapját látják (Bagi 2018) – a koherens nemzeti kultúra megteremtése gyorsan és erőszakosan ment végbe a késő 19., kora 20. század során. Az Eugen Weber által „belső gyarmatosításnak” nevezett folyamat során az állam a különböző helyi vagy szakmai közösségeket kulturális alapon egy elképzelt nemzeti közösségbe szervezte (Weber 1976).

Kelet-Európában a hatalmi legitimitáció forrása jellemzően a paraszti kultúra lett, ami egyrészt nem-német és nem-zsidó, másrészt a népesség legnagyobb részét foglalja magába (Hofer 1995; Kjoszev 1999; Musat 2013). Az állam bár nem a kulturális termelés kizárólagos cselekvője, intézményesíti a társadalmi viszonyok összességét, és így megjeleníti és újratermeli a létező hatalmi viszonyokat. A kultúrán keresztül közvetített ideológia tehát az uralkodó osztályok hatalmának legitimitációját szolgálja, így járulva hozzá az eszményi állampolgár megteremtéséhez és újratermeléséhez, aki mind a hatalom fenntartásában, mind pedig a termelés megszervezésében központi szerepet foglal el.

A KULTURÁLIS TERMELÉS SZEREPLŐI

Az intézményes kulturális termelés szereplői elsősorban értelmiségiek. Az értelmiségiszociológia alapvetései szerint az értelmiségiek önmagukat egy kívülről, felülről származó (transzcendens) tudás és értékrend birtokosainak szokták tekinteni, miközben ez valójában saját anyagi, társadalmi pozíciójukból ered (Szelényi és Konrád [1978] 1989). Szelényi és Konrád szerint azonban ez önmagában még nem definiálja az értelmiségieket, mivel

minden más társadalmi osztály és csoport esetében is megfigyelhető, hogy saját érdekeiket és értékeiket egyetemesnek tüntetik fel. Így nem az különbözteti meg az értelmiségieket, hogy a saját értékeiket egyetemesként jelenítik meg, hanem az, hogy milyen hatékonysággal teszik ezt. Ez a hatékonyság pedig abból ered, hogy az értelmiség képes saját tudását az állami és kulturális intézményrendszereken keresztül a teljes társadalommal elfogadtatni, az ennek termelésében betöltött pozícióját pedig képes a tudásának monopolizálása révén legitimálni.

Ennek fényében érthető meg, hogy miért olyan fontosak az értelmiség számára az általuk osztott értékek a „helyesről” és a „szépről”, valamint az ezekről folytatott viták. A magukat autonómnak (a társadalmi folyamatokat formálónak, de azok által nem formáltak) tekintő művészeti és értelmiségi szerepek épp e nagyszabású, az anyagi viszonyokhoz látszólag nem kapcsolódó erkölcsi és esztétikai kategóriákon keresztül formálják és erősítik meg saját szerepüket. E helyzetekben az értelmiségi és művészeti vitákra jellemző módon az egyik fél rámutat arra, hogy a másik fél esztétikai és erkölcsi pozíciója valójában annak a saját anyagi részérdekeiben gyökerezik, és ezzel állítja szembe a saját, valóban egyetemes, érdek nélkül tetszésre alapuló ítéletét. A kulturális mező így egy olyan erőter, melyben az anyagi érdekek sokszor esztétikai és erkölcsi érvekké alakulnak át, azaz a művészeti irányzatok vetélkedései mögött jellemzően hatalmi, társadalmi változások állnak, amik azonban megjelenésükben sokszor tagadják társadalmi eredetüket (Bourdieu [1992] 2013). Az viszont, hogy a művészeti mezőt folyamatos feszültségek jellemzik, nem rendszerhiba, hanem a mező erőter-jellegéből fakad, melyben a mező szereplői az épp aktuális tétek szerint, magukat a többi szereplőtől megkülönböztetve igyekeznek szimbolikus és anyagi erőforrásokat felhalmozni. Ugyanakkor, ahogy arra Bourdieu is rámutat, a belső dinamikák, harcok és a változás külső tényezőinek is köszönhető, pontosabban a gazdasági és politikai mező függvénye: „[á]ltalánosabban, bár a belső harcok *elveiket* tekintve nagyon is függetlenek azoktól a viszonyoktól, amelyeket a külső harcokkal tartanak fenn, *származásukat* tekintve mindig függenek tőlük – akár a hatalmi mezőn belüli harcokról, akár az egész társadalmi mezőn belüliekről legyen szó” (Bourdieu [1992] 2013: 148; kiemelés az eredetiben).²

A kulturális termelés különböző formái eltérő logikák alapján működnek, maguk az almezők is összetettek, az autonómia és a heteronómia (külső meghatározottság) elvei

2 Bourdieu példájában a 19. század franciaországi irodalmi mezőben lezajló naturalista forradalomban közrejátszott mind az olvasó népszerűség számának növekedése, vagyis a gazdasági expanzióval együtt járó oktatási expanzió, mind „a (tág értelemben vett) szellemi munkások piacának egy viszonylag kedvező állapota [...], mely biztosította a minimális megélhetés forrását az olyan íróknak, akik nem rendelkeztek évjáradékkal” (Bourdieu [1992] 2013: 148).

mentén szerveződnek.³ Bourdieu ennek megfelelően írja le a műfajok belső elkülönülésének folyamatát (Bourdieu [1992] 2013: 141), illetve polarizálódását: az almezőknek, műfajoknak megvannak a saját autonóm – avantgárd – és heteronóm pólusai. Az egyes almezők tehát sajátos belső logikákkal és dinamikával rendelkeznek. Egy almezőn belül is történhet eltolódás az avantgárd pólus felőli a heteronóm pólus felé. Leegyszerűsítve, ez lehet egy inkorporációs folyamat, amely során az underground, szubkulturális jelentéseket magukba olvasztják a kulturális iparágak (lemezipar, divatipar stb.), vagy a popkultúrában is működő kulturális kánonképzési folyamat, azaz a társadalmi legitimáció, felszentelés felé való mozgás, amely ideológiai inkorporációként (Hebdige 1979) is értelmezhető.

A kulturális mezőn belül elkülöníthetők az elsősorban nem profitalapú, hanem magas szimbolikus tétellel bíró almezők, mint a képzőművészet, az irodalom vagy a (klasszikus) zeneművészet, és az elsősorban profitalapú almezők, mint a populáris zene vagy a film, amelyek társadalmi beágyazottságukat, a kulturális hierarchiában elfoglalt pozícióikat tekintve is különböznek egymástól. E pozíciókra utal a magaskultúra és a popkultúra megkülönböztetése, mely történelmileg és társadalmilag beágyazott és ennek megfelelően térben és időben változó. Az előbbi csoport leírható bourdieu-i terminusokban az autonómiával rendelkező, erre törekvő, úgynevezett korlátozott termelés almezejeként, az utóbbi az ezzel versengő heteronóm, a hatalmi mezőben alávetett (máshogyan: a tőke logikának alárendelt), úgynevezett tömegtermelés⁴ mezeje (Bourdieu [1992] 2003: 144). E két almező ugyanakkor mégsem feleltethető meg egyértelműen kulturális területeknek, művészeti ágaknak. Nem állítható például, hogy a szimbolikus tételnek kizárólag a magasművészetekben lenne strukturáló erejük. (Ez például az alternatív rock műfajnál a „selling out” – „eladták magukat” – vádjának folyamatos fenyegetése esetében is látható, valamint abban az – ennek megfelelő – törekvésben is, hogy kifejezzék: elhatárolódnak a professzionalizmustól.)⁵ Az sem állítható továbbá, hogy a tőke logikája ne érvényesülne bizonyos módokon a magasművészetek területén is (hiszen például a kilencvenes évekre a nyugati klasszikus és részben a kortárs

3 Az autonómia fogalma a kultúráról szóló diskurzusokban két különböző értelemben szokott felbukkanni. Egyrészt a jellemzően a kulturális termelők által használt módon, amiben ez a művészet szabadságának és függetlenségének a szinonimája, a művészeti alkotás elérendő és megvédendő alapfeltétele; másrészt pedig a bourdieu-i „relatív autonómia”-fogalom értelmében, ami a magaskultúrát nem a társadalomtól független térként, hanem egy olyan mezőként gondolja el, aminek saját szabályrendszere van, de ezen keresztül kapcsolódik más társadalmi folyamatokhoz. Bourdieu ez utóbbival szemben használja a heteronómia fogalmát, ami a kulturális termelés alárendeltségét, függőségét fejezi ki a gazdasági és a politikai mezőtől.

4 Saját fordításunk; Seregi Tamás fordításában: „nagytermelés” mezeje (Bourdieu [1992] 2003)

5 Hasonlóra utal Thornton (1995) „szubkulturális tőke”-fogalma is, amit a kilencvenes évek brit elektronikus zenei klubszcénájának szimbolikus hierarchiáit leírandó alkotott meg.

művészi zene is beépült az ekkor a CD-lemez-eladásokra építő, minden addiginál nagyobb profitot termelő lemeziparba – lásd például „A Három Tenor” szupersztár státusát ebben az időszakban).

A kulturális mezők szereplői saját függőségeik ellenére is mindig a saját autonómiájukról, a piactól és államtól való függetlenségükről beszélnek. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a kulturális termelők ne nyilvánulnának meg politikai és társadalmi kérdésekben. Amikor azonban társadalmi ügyekről beszélnek, saját értelmiségi, művészi pozíciójukból szólnak meg, és a saját perspektívájukból egyetemesnek számító erkölcsi értékeket kérnek számon a társadalmon.

Az értelmiségiek, a kulturális termelők a modern társadalmakban nem alkotnak egyetlen, elkülönült osztályt és nem is függetlenek az adott társadalom osztályviszonyaitól. Jellemzően nem ahhoz az osztályhoz kapcsolódnak, ahonnan származnak, hanem egyfajta értelmiségi ethoszt képviselve kapcsolódnak más osztályokhoz. Ezt a helyzetet Gramsci a *hagyományos* értelmiségi fogalmával írja le, mely szerint az értelmiség vagy annak frakciói különböző politikai projektek felé is szabad vegyértékekkel bírnak (Forgacs 2000). Az azonban, hogy az értelmiség mikor milyen osztályprojektek felé fordul, történetileg változó. Az értelmiség az uralkodó osztály alávetett része, szellemi tőkét csak a politikai és gazdasági hatalomhoz kapcsolva fogadtathatja el, ezek igazolhatják vissza és erősíthetik meg tudásmonopóliumát (Szelényi és Konrád [1978] 1989). Amennyiben azonban az uralkodó osztály nem akarja, vagy – például egy gazdasági leívelés miatt – nem tudja ezt az anyagi téren is megnyilvánuló elismerést megadni, az értelmiségi és művészeti mező bizonyos frakciói – jellemzően a mezőn belül is alárendelt helyzetben lévő, például pályakezdő szereplői – gyakran az alávetett társadalmi osztályok felé fordulnak (Silver és Slater 1999; Janos [2000] 2003; Gagyi 2019). Ilyenkor, mint például az 1968-as lázadások esetében, a kulturális termelők a munkásságra vagy a parasztságra hivatkozva, annak a szövevényként igyekeznek megteremteni és fenntartani szimbolikus pozíciójukat (Nagy 2016; Szarvas 2016). E lefele nyitások azonban jellemzően időlegesek és csak addig tartanak, amíg a kulturális termelők előtt újra meg nem nyílnak a művészeti intézményrendszer kapui.

Valamennyi eddig vázolt értelmiségiszociológiai modell közös gyengesége, hogy csak egy nemzetállam keretein belül elemzik az értelmiség pozícióját, és nem veszik figyelembe, hogy ez milyen globális dinamikákba ágyazódik bele. A kapitalista világrendszerben a társadalmi változások nemcsak belső, hanem külső dinamikákból is fakadnak, így a kulturális mezők dinamikái is javarészt a tágabb összefüggésekből erednek (Cardoso és Faletto 1969; Janos [2000] 2003). E (fél)perifériás társadalmakat egymástól eltérő logikák szervezik, amit a szakirodalom különböző szerveződési minták együttes jelenléteként, más néven strukturális heterogenitásként nevez meg. A strukturális heterogenitás fogalma azt jelöli, hogy a függő, alávetett pozícióban lévő társadalmakban a centrum és a helyi tőke

különböző osztályfrakciókat hoz létre, amelyek ízlésvilága is eltérő. Így kettős fordítással van dolgunk, amelyben a magyarhoz hasonló félperiférikus társadalmak szereplői a globális, történeti okokból adódó változásokat a lokális ideológiai harcok nyelvére fordítják le (Gagyi és Szarvas 2016), majd ezek a helyi ideológiai és anyagi küzdelmek átfordulnak a kulturális termelők esztétikai és erkölcsi nyelvére, amelynek első látásra semmi köze sincs a társadalmi folyamatokhoz.

Így a bourdieu-i értelmiségszociológia azért szorul kiegészítésre, mert csak a francia állam sajátosságait vette figyelembe, és nem volt tekintettel arra, hogy egy nemzetállami kulturális rendszer folyamatai milyen globális folyamatokba ágyazódnak. Egy, a világrendszer-szintű folyamatokra is figyelő elemzésnek (például: Ortiz 2015) figyelembe kell vennie a művészeti termelők tőkés világgazdaságban elfoglalt pozícióját is, amit a magyar példa esetében félperifériás integrációként definiálunk (Éber, Gagyi, Gerőcs, Jelinek és Pinkasz 2014; Éber, Gerőcs, Gagyi, Jelinek 2019). Ez pedig nemcsak az előbb kibontott kettős, a feszültségeknek a globális szintről a nemzetállamira, a nemzetállami szintről pedig a művészeti mezőre való fordítását jelenti, hanem azt is, hogy a kulturális termelők sokszor nemcsak a saját nemzetállamukon belüli helyzethez, hanem a globális művészeti termelés folyamataihoz is igazodnak, amiben ugyancsak alárendelt pozíciót foglalnak el. Mindemellett a világrendszer centrumán kívüli kulturális termelésre jellemző az is, hogy a globális kulturális termelés centrumon kívüli pozíciót is áthatja a centrum mintázataihoz való igazodás vágya (Gagyi 2019). A strukturális heterogeneitásból fakadó, egymás melletti értékrendeken túl a kultúra azért is kaphat olyan gyakran kiemelt szerepet a magyar politikai és osztálykonfliktusokban, mert a félperiféria világgazdasági beágyazódása következtében a kelet-európai középosztályok ritkán tudják pusztán piaci tevékenységekből biztosítani a saját pozíciójukat. A kulturális beágyazottság ezért felértékelődik, a helyi középosztályban pedig nem a gazdasági, hanem a kulturális tőke válik meghatározó erőforrássá. Így egyfajta „kulturális burzsoáziáról” (Szelényi 2011) beszélhetünk, mely legitimitását és erőforrásait elsősorban az államtól nyeri.

Össességében: a kulturális mező folyamatos átalakulásban lévő, dinamikus és feszültségekkel terhelt erőtér, melyben a feszültségeknek jellemzően külső eredői vannak, melyek – az eredetüktől látszólag függetlenül – a kulturális mezőn belül ideológiai, esztétikai és erkölcsi konfliktusok formájában jelennek meg. E tágabb gazdasági-hatalmi viszonyok nem határozzák meg azt, hogy a külső konfliktusok milyen szimbolikus vitákban és művészeti alkotásokban fognak megjelenni, de hozzájárulnak a kulturális mező belső dinamikáinak jobb megértéséhez. A magyarhoz hasonló nem centrumjellegű kulturális mező feszültségeinek ezen felül megvan az a sajátossága is, hogy nemcsak a helyi társadalmi, gazdasági és politikai átalakulások szervezik, hanem a globális folyamatok egyoldalúan jelennek meg bennük.

KÖZMUNKA

A 2010 utáni kulturális hegemoniája nemcsak ideológiai, hanem erős anyagi alapokon is nyugszik. A 2012-ben induló kulturális közfoglalkoztatási programok, amelyekben legalább érettségivel, de sokszor diplomával rendelkező munkanélkülieket foglalkoztatnak, egyaránt jól példázzák ezt, valamint azt is, hogy a 2008-as globális pénzügyi válság milyen hatást váltott ki a kulturális foglalkoztatásban. Míg a kulturális termelésben létrejövő prekárius élethelyzeteket a nyugati szakirodalom jellemzően a megerősödő piaci kontrollhoz köti (pl. Ross 2009; Gill 2014; Morgan, Wood és Nelligan 2013), a magyarországi kulturális közfoglalkoztatás éppen arra példa, hogy a formalizált, ám a minimálbér alatt fizetett és határozott idejű szerződésekkel bíró munkát az állam szervezi meg.

A fehérgalléros munkanélküliek állami foglalkoztatására nem ez az első példa Magyarországon: az 1930-as évek gazdasági világválsága után a magyar állam hasonló módon – a nem-fehérgalléros munkásoktól elválasztva, a piaci bérek alatt – foglalkoztatta a munkanélkülivé váló értelmiségieket (Gyáni 2011; Czirfusz 2015). Így a kulturális közfoglalkoztatásnak kiemelt célja volt a válság után megnövekvő munkaerőpiaci tartaléksereg képzett részének megkötése, azonban emellett a program a kulturális termelés szféráját is formálta. Éppen ezért a kulturális közfoglalkoztatási programok az elmúlt években hasonlóan alakultak a tartósan munkanélküliek közmunkára fogásával és a munkaerőhiány kezelésével. A 2016-os 7832 fővel tetőző kulturális közfoglalkoztatotti létszám 2017-re 5815-re csökkent, majd 2018 júliusától a vidéki kulturális közfoglalkoztatást megszervező Nemzeti Művelődési Intézetnél szűnt meg mind a 2000 ilyen pozíció. A kulturális közfoglalkoztatást az államigazgatáson belüli konfliktusokból fakadó esetlegességek is jellemezték: 2019. március végén a kulturális közfoglalkoztatás teljes megszüntetését jelentették meg, majd egy hónapnyi kihagyás után 2019 májusától mégis újraindult a program. Ezek az átalakulások egyszerre mutatják azt, hogy a mindenkor kulturális közfoglalkoztatási programokat az ország aktuális gazdasági pozíciójához és a munkaerőpiac helyzetéhez szabják. Szembeötlő ugyanakkor a folyamatok önkényessége és esetlegessége is: a létszámcsökkentések mindig váratlanul, és – bizonyos esetekben – a különböző kormányzati szervek közti egyeztetés nélkül történtek. Emellett a kulturális közfoglalkoztatás jól mutatja a 2010 után kialakult rezsim kettős, egyszerre centralizáló és decentralizáló jellegét is. Míg a közfoglalkoztatási programok bevezetése centralizáló lépésnek tűnhet, melyben a foglalkoztatást, termelést és megélhetést az állam szervezi meg, addig a programok lebonyolítását egy nem állami, ám a felhalmozási rezsim kulturális hátszágához tartozó cégre, a Nemzeti Művelődési Intézet Nonprofit Kft-re bízta, amelyet a Népművelési Intézet, majd Magyar Művelődési Intézet jogutódjaként a lakiteleki Népfőiskola Alapítvány hozott létre.

A kulturális közmunkaprogram, melyben tetőpontján több mint 8000 főt alkalmaztak az országos intézményektől a művelődési házakig, a kulturális intézményeket érintő, átlagosan 20%-os leépítésekkel járó 2011-2012-es megszorítások után indult el. Mivel az így foglalkoztatottak bérét nem az adott intézmény, hanem a központi költségvetés fizette, a kulturális intézmények ezzel ellensúlyozni tudták belső munkaerőhiányukat. Ez különösen igaz volt az országos kulturális intézmények esetében, melyek az ingyen munkaerő mellé sok esetben új technikai eszközöket is kaptak – az első kulturális közfoglalkoztatási programok a digitalizáció köré szerveződtek. Ezekben az intézményekben a munkanélkülivé vált fehérgalléros munkaerőt hivatalosan szakképzettséget nem igénylő munkakörökben foglalkoztatták, ám a gyakorlat azt mutatta, hogy a hosszabb ideig az intézményben dolgozó kulturális közfoglalkoztatottak gyakran szakképzettséget igénylő feladatokat is elláttak, és nem ritkán pont ugyanazokat a feladatokat végezték, mint közalkalmazotti státuszban lévő munkatársaik.

Ezekben az országos intézményekben a kulturális közfoglalkoztatás nemcsak a munkaerőpiacról kiszorulókat szívtá fel, hanem gyakran a pályakezdőket is. A szakirányú végzettséggel rendelkező pályakezdők nemritkán azzal a szándékkal jelentkeztek a kulturális közfoglalkoztatásba, hogy idővel átveszik őket közalkalmazotti pozícióba. Ennek következtében a kulturális közfoglalkoztatás egyszerre több különböző társadalmi csoportot is mobilizált, illetve megkötött. Az új foglalkoztatási forma egy további – talán szándékolatlan – hatása a közművelődési intézményeken belüli potenciális bérharc tompítása volt. A tény, hogy a kulturális intézményekben a sokszor azonos munkát végző közalkalmazottakat és közmunkásokat különböző foglalkoztatók különböző bérekkel és különböző feltételekkel alkalmazták, egyrészt sokszor szimbolikus határt húzott a közalkalmazottak és – a szak szervezeti tagságtól is megfosztott – közfoglalkoztatottak közé, másrészt pedig hozzájárult ahhoz, hogy a közalkalmazotti fizetés kiváltságként, ne pedig az elégedetlenség tárgyaként jelenjen meg.

A program emellett megerősítette és közvetlenebbé tette a közművelődési intézmények beágyazottságát a klientúra-viszonyokba. Mivel a közfoglalkoztatási programok legfeljebb egyévesek voltak és a státuszokat az intézményeknek kellett igényelniük, az intézmények egy újabb irányból váltak függővé az államtól, hiszen az intézmények működéséhez jellemzően nélkülözhetetlenné vált a közfoglalkoztatás.

A kulturális közfoglalkoztatás azonban nemcsak az országos intézményekben volt jelen, sőt, az így dolgozók mintegy háromnegyede kistelepüléseken dolgozott. Vidéki terekben a kulturális közmunkásokat a közművelődési intézményrendszer foglalkoztatta, de az igénybejelentés a foglalkoztató, jellemzően az önkormányzat, vagy az ahhoz tartozó, a helyi közművelődést szervező non-profit vállalat felől érkezett. Ez több helyen lehetőséget biztosított korábban nem használt művelődési házak újrainyítására, a helyi közösségszervező

és művelődésszervező munka újraindítására (Juhász 2015), vagy civil szervezetek adminisztrációval foglalkozó munkajelének növelésére. A kulturális közfoglalkoztatás tehát egy létező önkormányzati funkció költségeinek csökkentését biztosította. Más esetekben a létező patrónus –kliens viszonyokat erősítette meg. A vidéki közművelődési rendszer a létrejötté óta olyan intézmény, amely a helyi politikai elithez kapcsolódó kulturális elit újratermelésében játszik kiemelt szerepet (Kovalcsik 1986: 335). A közmunkások jelenléte – tereptapasztalataink alapján – több esetben is a helyi intézményben dolgozó értelmiségiek politikai alávetését szolgálta. A helyi művelődésszervezők gyakran számolnak be arról, hogy a közmunkás szakmai kompetenciái hiányosak, ám az önkormányzathoz és a helyi politikai elithez fűződő kapcsolatai miatt védve van a kritikától vagy elbocsátástól. Ilyen helyzetekben a kulturális közmunkás jellemzően a formális hatalmi viszonyokon kívüli vezetői pozícióba került.

Vagyis az ideológiai alávetésen túl a kulturális közfoglalkoztatás egyrészt anyagilag is megerősítette a közművelődési intézmények függőségét a formálódó új hegemon rezsimtől. Másrészt a kulturális közfoglalkoztatás bevezetése részben legitimálhatta is a közfoglalkoztatást az azzal kritikus értelmiségiek szemében, mivel a kulturális intézményekben dolgozó értelmiségiek is részt vállaltak a közfoglalkoztatotti rendszer működtetésében, saját munkájukban hasznosíthatták azt, illetve szembesülhettek a közfoglalkoztatás komplexitásával is. Harmadrészt a kulturális közmunka egyben osztálypolitika is volt: bár nem fizetett nagyságrendekkel jobban, mint az alapvető közfoglalkoztatás, mivel csak a legalább érettségivel rendelkezők számára volt nyitott, és a magasabb presztízsű munkahelyeken (könyvtárakban, művelődési házakban, múzeumokban) nyitott ilyen pozíciókat, osztálykülönbséget hozott létre és tartott fenn, valamint azoknak is szimbolikusan elfogadható munkát kínált, akik a kemény fizikai munkával járó közfoglalkoztatást méltóságukon alulinak érzék.

PIAC ÉS ÁLLAM A POPULÁRIS ZENEI MEZŐBEN

Magyarországon a 2010-es években a populáris zenei mezőben jól nyomon követhető, ahogyan a belső dinamikákat és konfliktusokat többféle külső gazdasági és politikai tényező alakította. A populáris zene termelése, terjesztése és fogyasztása, sőt részben a róla folyó kommunikáció is a zeneipar intézményrendszerében és hálózatában történik. Ez a kulturális iparágakra általánosan is jellemző gazdasági sajátosságokkal rendelkezik. Ilyen jellemző többek között a sztár- és slágerorientáltság, amely a kulturális termékek sikerességének bizonytalan kiszámíthatóságából adódó kockázat csökkentése érdekében alakult ki (Hesmondhalgh 2007: 17–18, 21), és amely a digitalizációval – hosszabb távon legalábbis – tovább erősödött (Mulligan 2014; Barna 2018).

A slágerek termelésére szerveződő zeneipari intézményrendszer mellett, amelyet a fent ismertetett bourdieui értelemben a populáris zenei mező heteronóm pólusaként értelmezhetünk, a mező autonóm pólusa felé a zeneipar utánpótlását (Toynbee [2000] elnevezésével „protopiacát”) is kitermelő helyi színterek, szubkultúrák, underground közegek helyezkednek el, amelyek mind esztétikájukban, mind termelési módjukban, infrastruktúrájukban igyekeznek elkülönülni a „főáramú” kereskedelmi popzenétől és ipari infrastruktúrától. A zeneipar belső feszültségei ugyanakkor nemcsak az autonóm–heteronóm tengely mentén értelmezhetők, hanem annak szerkezetéből adódóan is. A mező strukturálódása szempontjából is meghatározó az összefonódása a médiával – mind a közszolgálati médiával (rádióval és televízióval), mind pedig a kereskedelmi médiával, a szaksajtóval, a digitális, azon belül is a közösségi médiával. Jellegzetes továbbá a kapcsolódása más kulturális iparágakhoz, például a reklám-, a film- és a játékiparhoz, valamint összefonódása a „tech-iparral” (digitális, infokommunikációs technológiai cégekkel, szórakoztató elektronikával). Ezek a kapcsolódó iparágak olyan szempontból is érdekesek, hogy az állam ezek szabályozásán keresztül is jelen van a populáris zenei mezőben. Másfelől pedig a zeneipar helyi sajátosságai és alakulása csak a kulturális iparágak és a tech-ipar globális kapitalista logikáinak és mozgásának összefüggéseiben értelmezhetők.

A digitalizáció és ahhoz kapcsolódóan a kulturális fogyasztás gyakorlatainak átalakulása – például a streaming-alapú zenehallgatás elterjedése – ellenére Magyarországon az új zenék megismerése még mindig jelentős részben a rádión keresztül történik (ProArt 2017). Nem véletlen tehát, hogy a 2018-ban a *Magyar Idők* hasábjain zajló „kultúrharcos” cikksorozatban a populáris zene kulturális szegmense a rádió kiemelt kapuőr-szerepének taglalásán keresztül jelent meg: a vonatkozó cikk (Szakács 2018) a „balliberális” túlsúlyt kérte számon a közszolgálati könnyűzenei adón, a Petőfi Rádión, míg az erre adott válaszcikkek (pl. Sajó 2018) a rádió szelekciós mechanizmusait igyekeztek boncolni, különös tekintettel a „teszt-közönség” szerepére – azaz tulajdonképpen heteronóm logikával érvelve. E vita jelentősége elsősorban szimbolikus, azonban jelenleg a zeneiparban dolgozók, alkotók között a magyar zene kis részaránya, illetve a rádióban rotációba kerülő, azaz rendszeresen játszott magyar dalok alacsony száma jelenik meg az egyik legfontosabb anyagi, megélhetési dilemmaként. Ez a zenészek, szerzők értelmezése szerint⁶ akadályozza a karrierjüket, egyszerre fosztva meg őket a promóciós lehetőségtől és a jogdíjbevételektől (hagyományosan mindkettőben nagy szerepet játszik a rádió a zene gazdaságában). Továbbá a mező egyes szereplői számára úgy tűnik, hogy az összehangolt közszolgálati könnyűzenei műsorpolitika hiánya aláássa az NKA könnyűzenei pályázati programjának (2014-2017 között Cseh Tamás, majd 2017 októberétől

6 2018. május–júniusban és 2019. január–márciusban magyarországi zenészekkel és más zeneipari dolgozókkal készített interjúk alapján.

Hangfoglaló Program) hosszú távú sikerességét, a program által nyújtott mégoly kedvező lehetőségeket is. A zenei mező szereplőinek egy része rádiós játzsások megtámogató hatása nélkül kidobott pénznek tartja a támogatásokat és hosszú távon feleslegesnek a program keretében szervezett tehetségkutató versenyeket.

A viszonyítási alapot az MR2-Petőfi Rádió 2007 és 2016 közötti időszaka jelenti, ezen belül is elsősorban a 2007 és 2012 közötti időszak, amikor az MR2-Petőfi Rádió egy sajátos pozíciót töltött be a kulturális mezőben a magyar nyelvű alternatív pop-rockzene tudatos népszerűsítésével.⁷ A sajtóban rendszeresen a Petőfi „kultúrmissziós” időszakaként utalnak erre. 2007-ben a Petőfi Such György MR-elnöki mandátuma alatt és elképzelései mentén alakult át a fiatal korosztályt célzó popzenei adóvá, amely – a kereskedelmi zenei rádiókhoz képest is pozicionálva magát – „trendssetter”, azaz ízlésformáló feladatot vállalt magára. (Ezt erősítették a Kultúrfitnesz című, tulajdonképpen egy popzenei értelmiségi tér létrehozására törekvő műsor vagy a produkciókat esztétikailag felszentelő MR2 Akusztik.) A rádió ekkor a fesztiválszektossal szoros együttműködésben, a legközvetlenebb módon hatalmat gyakorló kapuörként alakítója és rögzítője volt egy általa „mainstreamesített” alternatív magyar nyelvű popzenei színtérnek, amelynek a lenyomata ma is nyomon követhető a zenehallgatási gyakorlatokban, ízlésben, a fesztiválszíntéren, illetve az alkotói együttműködések hálózatában. A műsorpolitika mellett azonban ehhez szükség volt külső, gazdasági tényezőkre is: ezek közé tartozik a fesztiválszíntér felfutása: a Sziget Kft. révén Magyarország be tudott kapcsolódni a nemzetközi élőzenei gazdaságba, a céghez tartozó fesztiválokon pedig – kölcsönös együttműködésekkel – be lehetett mutatni az előadókat (MR-Petőfi színpadok).

Az élőzene gazdaságának megerősödése globális szinten ugyanakkor a digitalizáció és a lemezipar (átmeneti) hanyatlásának az egyenes következménye. 2012-ben történt a rádiónál egy újabb műsorpolitikai váltás, amelyben szintén több tényező játszott közre. Egyrészt, a rádió vezetősége – kereskedelmi logika mentén, illetve a BBC Radio 1 bevett gyakorlatát követve – „vissza” akart fiatalítani hallgatóközönségét (mivel a 2007-ben megszólított idealizált 27 éves célhallgató ekkorra már 32 év körül volt). Másrészt, ekkoriban érzékelhető volt egy meghatározó nemzetközi populáris zenei trend, konkrétan az elektronikus tánczene mainstreamedése (legjellemzőbben a dubstep stíluson keresztül), amely mikroszinten úgy jelent meg, hogy a magyar nyelven megszólaló alternatív pop-rock mellett, illetve helyett egyre szaporodtak az ilyen stílusú, az alkotók által a rádió számára beküldött zeneszámok, a rádió pedig – összhangban a fiatalítással – elkezdte beépíteni ezt az irányvonalat a műsorba. Harmadrészt pedig közrejátszott a frekvenciakiosztás politikája

⁷ Az alábbi kifejtés részben az említett kutatás keretén belül egy rádiós dolgozóval készített interjúra támaszkodik.

is. 2012-ben megszűnt az országos lefedettségű, 1,8 millió hallgatóval rendelkező popzenei adó, a NeoFM, aminek következtében a Petőfi hallgatóinak száma majdnem megduplázódott (ekkor érte el az egymilliót). Az új közönség azonban a vezetőség értelmezésében „trendkövető” típusú, azaz „biztonságosabb”, nem ízlésformáló rádiózáshoz szokott, amihez – tehát a piaci logikához – alkalmazkodott a Petőfi is. 2015-16 között 1,8-2 millió hallgató elérése lett a kitűzött célja, és e cél elérése érdekében szorította a magyar nyelvű tartalmat azóta elsősorban az éjszakai időszámba (ez az utóbbi időben valamennyit módosult). Ugyanakkor a Petőfi jelentősége a popzenészek érvényesülése szempontjából megmaradt, mivel azon kívül jelenleg az egyetlen országos lefedettségű (kereskedelmi) adó a nosztalgikus Retro Rádió, amelyre nem támaszkodhatnak.

Úgy tűnik azonban, hogy a populáris zene területén összehangolt kultúrpolitika helyett elkülöníthető, párhuzamos érdekcsoportok működnek: az NKA pályázati rendszere – amely pont akkor lépett működésbe, amikor a Petőfi elhagyta korábbi irányvonalát – nem találkozik a közszolgálati rádió műsorpolitikájával. Az egyre szélesebb területeket – előadók és klubok támogatása, zenei export, könnyűzenei örökség, könnyűzenei oktatás – lefedő, az előadók, menedzserek mellett szakmai rendezvényeken, workshopokon, konferenciákon keresztül nagyszámú, változatos tudással rendelkező szakembert integráló Hangfoglaló Program pályázati rendszere révén 2014 óta megkerülhetetlen, „betervezett” bevételi forrás lett a zenészek jelentős része számára.⁸ A Hangfoglaló Program forrásaival nemcsak a zenészek vagy a támogatott klubok és koncerthelyszínek, de a zeneipar más szereplői, például a menedzsment vagy a (kis) kiadók is számolnak egy-egy turné vagy lemez tervezésekor. E fejlemények a populáris zenei mező állami inkorporációja, az állami függőség kialakítása irányába mutatnak. A fenti dinamikák ugyanakkor arra mutatnak rá, hogy a mezőben ezzel egyidőben ható helyi és globális piaci folyamatok, valamint a különféle érdekcsoportok összehangolatlan törekvései az állam részéről bonyolítják is ezt az inkorporációs hatást.

8 A 2017-es Zeneipari Jelentés (ProArt 2017) szerint 2016-ban a szerzők 23%-a, az előadók 32%-a pályázott forrásra, ennek 92%-a a Cseh Tamás Programot vagy más NKA-s pályázatot jelenti. Ugyanakkor saját kvalitatív kutatásunk („Kreatív munka a magyarországi zeneiparban”, B.E.) első szakasza (15 interjú) azt mutatja, hogy a megkérdezett zenészek és menedzserek – elsősorban budapesti vagy Budapesten élő és alkotó, jellemzően az alternatív és a mainstream határán mozgó, illetve a jazz műfajában alkotó, változóan sikeres és ismert, de aktívan koncertező, saját közönséggel rendelkező előadók – mindegyike egyértelműen fontos, betervezett bevételi forrásként tekint a megpályázható állami támogatásokra, mindannyian rendszeres pályázók (ami évente számos beadott pályázatot jelent). Ez legalábbis arra utal, hogy van olyan szegmense a zenei mezőnek, amely az utóbbi években erőteljesen a pályázati források megszerzésére rendezkedett be.

IDEOLÓGIAI KONTROLL ÉS INKORPORÁCIÓ

Az Orbán-kormány kultúrpolitikáját kritikusai jellemzően pusztán ideologikus rezsimként írják le, mely a kultúra területén különösen tudatosan, adott esetben kultúraellenes módon igyekszik érvényesíteni a saját nemzeti-konzervatív gondolatrendszerét (Bozóki 2013). Ezzel szemben mi amellelt érvelünk, hogy a kultúrpolitika a 2010 utáni felhalmozási rezsimben nem egységes, így az ideológiai kontroll és az inkorporáció egymás mellett tud létezni, szervesen egymáshoz illeszkedni és együttműködni. Természetesen sem az ideológiai kontroll, sem pedig az inkorporáció nem független az előző szakaszban vizsgált finanszírozási kérdésektől, ezért ez az elválasztásuk pusztán módszertani jellegű, azt a célt szolgálja, hogy ugyanazt a kérdést két különböző perspektívából tudjuk megmutatni.

A magát NER-nek nevező felhalmozási rezsim első négy évének kultúrpolitikáját értékelve Pápay (2014) egymással vetélkedő erőközpontokról írt. Az azóta NER-en belül, de gyakran nyilvánosan zajló viták (mint a 2018-ban „kultúrharc” néven folyó közéleti viták, vagy ugyanabban az évben a Tusványosi Nyári Szabadegyetemen zajló kultúrpolitikai kerekasztal) egyaránt azt mutatják, hogy sokkal inkább erőközpontok vetélkedéséről és konfliktusáról, mintsem egy végiggondolt közpolitikai vagy esztétikai program megvalósításáról van szó. E térben a különböző erőközpontok sokkal inkább a saját perspektívájuk és az annak megágyazó anyagi érdekeik szerint értelmezik a kultúrára vonatkozó, viszonylag absztrakt iránymutatásokat.⁹ Az iránymutatások absztrakt volta pedig megágyaz annak (vagy éppen alkalmazkodik ahhoz), hogy a NER kultúrpolitikájában különböző pályáivet leíró, különböző értékrendű csoportok vetélkednek egymással. Orbán Viktor olyan iránymutatásai, mint például a *létezés magyar minőségének megőrzése*, egyszerre érthetőek felhívásként az etno-nacionalista irodalom támogatására és a nemzetközileg elismert filmek létrehozására is.

A NER kultúrpolitikája természetesen kísérleteket tesz a kánon klasszikus konzervatív újraírására – jellemzően ezek is kapják a legnagyobb médiafigyelmet –, azonban még ezen belül is sokféleséget láthatunk. E konzervatív kultúrpolitikai kísérletek jellemzően az olyan, hagyományosan magas állami szerepvállalással működő, jellemzően csak az értelmiségi mezőben figyelemmel kísért területeken jelentek meg, mint a könyvkiadás (lásd a Nemzeti Könyvtár programot) és a képzőművészet (lásd a Magyar Művészeti Akadémia alaptörvénybe emelését és a Műcsarnok működését, vagy a 2012-es Alaptörvényt illusztráló kiállítást).¹⁰

9 Az ilyen absztrakt, sokféleképp értelmezhető iránymutatásra példa Orbán Viktor 2009-es kötcsei beszéde: „S ez a kulturális minőség az, amit egy kormánzatnak meg kell őriznie, illetve ezt a közösséget abban az állapotban kell megtartania, hogy a bennünket az összes többi nemzeti közösségtől megkülönböztető kulturális minőség fennmaradjon” (Orbán 2010).

10 Ezzel szemben más, kisebb szimbolikus tétekkel bíró mezőkben, mint például a gasztronómia vagy a fesztiválok esetében azt láthatjuk, hogy nincsen különösebb eltérés az általános felső

Így ezek az etnonacionalista kultúrpolitikai lépések nem, vagy kevéssé kötődnek konkrét tőkeérdekekhez, sokkal inkább egy szimbolikus erőterben mozognak, amelyben a cél a kormányzati politikákkal összhangban lévő, azokat szimbolikusan megerősítő kultúra feltalálása. Ugyanakkor a NER más közpolitikai kísérleteihez ízlésformálás és szimbolikus csoportképzés szempontjából szervesen kötődnek. Míg a család-, vagy lakhatási politikák is egy feltörekvő nemzeti középosztályt támogatnak, az etnonacionalista kultúratermelés szintén megágyaz kultúrafogyasztási mintáiknak. Miközben a képzőművészet területén a népi formák bevonása elfogadottá vált, az új nemzeti középosztály a kistelepüléseken működő népi iparművészek munkáinak vásárlásán keresztül vesz részt az nemzeti autenticitás fogyasztásában.¹¹

A konzervatív kánon-újraírási kísérletek azonban nem egyformák, a különböző szereplők más-más életpályákon kerültek a helyi, félperifériás hegemonia erőterébe, így motivációjuk és értékrendjük is különböző. Egyszerre vannak jelen a konzervatív értékek fontosságát és a szakralitást hangsúlyozó, de közben a hazai közegben gyakran alárendeltnek számító avantgárd esztétikai nyelven alkotó szereplők (mint például Vidnyánszky Attila a Nemzeti Színház élén, vagy mint L. Simon László, akinek esetében a politikai és az alkotói szerep jobban elkülönül). A múzeumi mezőben vannak konfliktusok árán kinevezett, de a hazai avantgárd hagyományt kanonizáló és intézményesítő szereplők (mint például Fabényi Júlia a Ludwig Múzeum élén), és olyanok is, akik a klientúra-viszonyokba való sikeres beágyazódásukból nyerik legitimációjukat (Rosonczy Kovács Mihály, a Magyar Népzenei Nagykövetség vezetője), melyet nem egy nemzeti elitkulturális, hanem sokkal inkább egy, a nemzetközi esztétikai standardoknak megfelelő és piacosító logika követ (mint a Szépművészeti Múzeumot és a Magyar Nemzeti Galériát vezető, a Liget Budapestet miniszteri biztосként irányító Baán László). Az irodalmi mezőben ezzel szemben a korábbi hegemonia teljes politikai és esztétikai tagadására építő, a nemzeti kultúra fontosságát hangsúlyozó szereplők váltak uralkodóvá (mint például Orbán János Dénes a Kárpát-medencei Tehetség-gondozó Nonprofit Kft. és Demeter Szilárd a Petőfi Irodalmi Múzeum élén), akiknél a politikai

középosztálybeli ízlésvilág és a kormányzatilag is támogatott ízlés közt. Ezekben a terekben az anyagi érdekek mentén sokkal kompromisszumkézszebben alakulnak az erőviszonyok. Például a kormányzatilag is támogatott „újragondolt magyaros konyha” (lásd a budapesti Bocuse d'Or döntőt vagy a Lévai Anikó által patronált Magyar Konyha magazint) egyszerre illeszkedik a hazai turizmust támogató (és így a megtermelt értéket az országban tartó és azt az uralkodó tőkefrakciók által lefőlöző) kormányzati politikákhoz, illetve a kurrens nemzetközi gasztronómiai trendekhez is. A Venesz József szakácskönyvei elleni támadás és a 19. századi nagypolgári konyhához való visszatérés kísérletei pedig egyszerre tartalmaznak antikommunista érzelmeket, próbálják újradefiniálni a magyar konyha jellegzetességeit és fejezik ki a felzárkózás vágyát a nyugat-európai gasztronómiai trendekhez (Mélyi 2013).

11 2018 augusztus-december között népi iparművészekkel készített interjúk alapján.

korrektség kritikája, egy újradefiniált közérthetőség és az uralkodó maszkulinitás-modell a korábbi hegemonia kritikájának az alapja.

Ez a néhány különbség is megmutatja, hogy még a hagyományos elitkultúra körében mozgó szereplőkél is milyen változatosan alakul, hogy ki milyen módon vesz részt a kulturális hegemonia kiépítéséhez. Ez pedig azzal a következménnyel is jár, hogy a hegemonia ideológiai összetevője összehangolatlan, rugalmas és bevonó. Ennek következtében a NER kulturális hegemoniája teret tud adni az eltérő érdekekkel és értékekkel bíró frakcióknak, és ezért van az, hogy ezeknek a konfliktusai egyre inkább a NER-en belül zajlanak.

A NER kulturális hegemoniájának kevésbé összehangolt, alulszabályozott és versengő csoportok által épített volta azzal is jár, hogy hatékonyan be tudja tagolni a korábbi hegemonia azon szereplőit, akik autonómiájuk fenntartásánál fontosabbnak tartják, hogy folytatni tudják karrierjüket, kulturális termelési és kutatási programjukat. A magukat politikailag, illetve esztétikailag a korábbi hegemoniával szemben pozicionáló elitkulturális szereplők is nyitottak a korábbi hegemonia egyes szereplőinek betagolására, bár kisebb mértékben, mint a teremtésjellegű és kisebb szimbolikus töltettel bíró zene, film vagy dizájn mezőiben. Ennek ellenére az új intézmények megjelenései, szellemi termékei sokszor nehézkesnek, esetleg amatőrnek tűnnek. Ennek oka, hogy bár a korábbi hegemonián megbukott, de a jelenlegi csak részlegesen épült ki, és ez feltárja a korábban természetesnek vett értékek és a még nem stabilizálódott új normák konstruált természetét. A korábbi normák (szakmaiság bármilyen aranyvesszője) nem általában az absztrakt tudományosság vagy kulturáltság abszolút etalonjai voltak, hanem a korábbi hegemonián által felállított természetesnek tekintett, de konstruált morális világ termékei. Az értékrombolásként értelmezett diskurzusok a régi értékrendek összeomlásáról és az új normák még csak részleges kiépültségéről tesznek tanúbizonyságot.

Az inkorporációt kétirányú folyamatként érdemes felfogni, ami egyszerre formálja az uralkodó kultúrát és az azzal szembeni ellenállást is. Így az inkorporáció a folyamatosan újraképződő és átalakuló hegemoniaépítés kulcsfontosságú pontja, mely során meglazul, kitágul a kiépülő új hegemonia, és mely során a inkorporálódó kulturális termelők több erőforráshoz és elismeréshez juthatnak. Az inkorporáció mélységére és jellegére azonban nincsenek mindenhol érvényes receptek, ezek az adott kulturális tér jellegzetességeihez idomulnak. Ezen túl a mai magyar kulturális mezőben is azt láthatjuk, hogy az esetleges- ségeknek és a személyes pozícióknak nagy szerepe van abban, hogy melyik almezőben milyen mélységű az inkorporáció, és milyen esetekben bélyegzik meg kollaborációként. Az adott kulturális almezők belső jellegzetessége mellett a térbeliség is számít. Ahogy Kristóf Luca (2017) meggyőzően érvelt, a színházigazgatók közt vidéken az elitváltás, míg Budapesten az inkorporáció volt az uralkodó stratégia. E két út között nem az erkölcsi,

hanem a stratégiai különbség a döntő: különböző feltételek között más és más módon lehet hegemoniát építeni.¹²

A Terror Házát is működtető Közép- és Kelet-Európai Történelem és Társadalom Kutatásért Közalapítvány az inkorporáció szempontjából a 2010 utáni tőkefelhalmozási rezsim kulturális mezőjének egyik legsikeresebb és legsokoldalúbb szereplője. Az irodalmi mezőbe frissen belépő Közalapítvány megszerezte Kertész Imre hagyatékát és 2017-ben létrehozta a Kertész Imre Intézetet. Az Intézet, mely azóta Petri György és Arthur Koestler hagyatékának egy részét is kezeli, következetesen egyfajta új, kommunistaellenes irodalomtörténeti kánon megalkotására tesz kísérletet olyan szerzők középpontba állításával, akik korábban ritkán kerültek egymás mellé. Petrit kommunizmusellenessége mellett hegemon maszkulinitása, a nőket sokszor tárgyiasító hangvétele is alkalmassá teheti az új hegemoniába való beépítésre, különösen mivel ez a szerep a saját egykori közegében az elmúlt években egyre gyakrabban kérdőjeleződött meg, míg az új irodalmi hegemoniában ez a fajta maszkulinitás értékek minősül. Ennek az inkorporáló projektnek különösen fontos tétje az, hogy az 1990-es, 2000-es évek jobboldali kulturális normái által kevésre értékelt, sőt gyakran megvetett és a liberális hegemoniához sorolt szerzőket von be.

A Közalapítvány egyszerre képes ideológiát szolgáltatni a jobboldali kultúrpolitika ritka következetes gyakorlati teendőihez, és foglalkoztatni a kortárs magyar művészfilm egyik fontos figuráját (Pálfi Györgyöt), emellett népszerűsíteni az EU-val és az antipopulista diskurzusokkal kritikus, de alapvetően baloldali, leninista angol szociológust, Frank Füredit, illetve az amerikai az alt-right egyik legnagyobb sztárját, Milo Yiannopoulost. A Közalapítvány továbbá a baloldali gondolkodás inkorporálására is képes: a Terror Háza kutatási igazgatója, Békés Márton a baloldali közértelmiségivel, Böcskei Balázssal közösen publikálta a dzsentrifikáció kritikáját a hagyományos férfiszerepek dicsőítésével ötvöző *Ki!* (2015) című kötetét. Végül, de nem utolsó sorban a Közalapítvány nemcsak az értelmiségi mezőben aktív, hanem sikerrel fordítja le közérthetőbb nyelvre a jobboldali hegemoniához szükséges, ugyancsak hozzá tartozó Kommunizmuskutató Intézetben megtermelt történelemszemléletét is.

12 Például nem klasszikus humánértelmiségi, hanem a hazai középosztálynak szóló tágabban vett kultúra- és ideológiatermelés egyik jellegzetes esete a NER-ben a Brain Bar Budapest. Az önmagát „jövőfesztiválként” definiáló rendezvény a szilícium-völgybeli digitális kapitalizmus ideológiáját (Turner 2018) igyekszik összeforrasztani a NER valóságával, hasonló módon, ahogy a Liget Budapest teszi ezt a globális építészeti trendekkel. A NER nyugatos irányultságú tőkefrakciója által tulajdonolt Brain Bart (aminek profilja a nem már nem létező Design Terminállal mutat folytonosságot) számos, a rendszer működésétől anyagilag is függő nagyvállalat, illetve hat különböző magyar kormányzati szerv finanszírozza. A fesztivál programja és fellépő-névsora sokrétű, és nem a helyi félperiferiás tőkésosztály gyakorlati problémáira keres és kínál választ, hanem elsősorban a libertariánus kapitalizmus ideológiáit és az abból fakadó pozitív, globális küldetéstudatot termeli a jelen és a jövő nemzeti tőkésosztályának.

A Terror Háza mindeközben kimondottan magas látogatottságú kiállításokat hoz létre (évi 300 000 látogatójával az egyik legnépszerűbb magyar kiállítóhely).

A 2010 utáni tökefelhalmozási rezsim kultúrpolitikájának másik sikeresen inkorporáló intézménye kétségtelenül a 2011-ben a magyar filmipar átszervezése nyomán létrejövő Magyar Nemzeti Filmalap, amely Andy Vajna alatt vonta közös intézmény alá a magyar filmfinanszírozást (Varga 2016). A Filmalap sikeres hegemoniaépítésében fontos szerepet játszott, hogy válsághelyzetben jött létre, egységessé téve az addig széttagolt filmfinanszírozást, illetve befolyásos vezetője révén gyorsan biztos anyagi bázisra is szert tett.¹³ A Filmalap elfogadottságában azonban minden bizonnyal komoly szerepet játszik az is, hogy a film a kulturális termelés más ágainál költségesebb, így a filmipar erősen finanszírozásfüggő, ami Kelet-Európában egyben államfüggőséget is jelent. Az elfogadottság egy másik aspektusa az lehetett, hogy az a hazai és nemzetközi filmipar jegyzett figurája, Andy Vajna kezébe került – ami a mező szereplői számára a filmgyártás kiemelt jelentőségét és szakmaiságát ígerte. Így a magyar filmkészítés üzemszerűvé tételére törekvő Filmalap nem ütközött a nemzetközi trendekkel sem, sőt, épp azokat honosította meg. A forgatókönyvfejlesztés rendszerének intézményesülése és a finanszírozandó filmek konzultáció-kényszere pedig társadalmilag érzékeny, de a NER-t nyíltan nem bíráló művek megszületését tette lehetővé.

Azonban minél magasabbak az erkölcsi és szimbolikus tétek egy művészeti mezőben, annál inkább kockáztatja egy alkotó a saját szakmai presztízsét abban az esetben, amennyiben együttműködik a NER kulturális intézményrendszerével. Így különösen a magas szimbolikus, ám alacsony gazdasági tétekkel bíró, a klasszikus elitkultúrába sorolt almezőkben viszonylag kevés inkorporálódó alkotót találunk. Az ezt az utat választó – például Magyar Művészeti Akadémiába (MMA) belépő, vagy a Múcsarnokban kiállító – alkotók ezzel egyszerre kockáztatják szimbolikus tőkájukat az MMA-t „illegitimnek” tekintő művészeti mezőben, de alakítják is azt, hogy mi számít „legitimnek” és mi „illegitimnek” a mező szabályai szerint. Azaz e definíciók folyamatosan mozgásban vannak, akár csak a kulturális hegemonia és a mindig ahhoz képest definiálódó ellenállás is. Az uralkodó kultúrpolitika egy-egy változása után, különösen az új erőforrások megjelenése esetén a szimbolikus térben is újrafogalmazódik, hogy mi számít legitimnek és mi nem, ami még az olyan intézményeknek is gondot okozhat, melyek önképüket az állami források bojkottálására építik. Erre példa az Off Biennálé, ahol az „állam” folyamatos újradefiniálását figyelhetjük meg annak kapcsán, hogy az állami erőforrások közül mi számít bojkottálandónak és mi pedig eleve adottnak, vagy felforgatónak, és így elfogadhatónak. Hasonló tétetről folyt vita a 2018-ban létrehozott, bizonyos díjak után alanyi jogon járó, de az MMA-n keresztül igényelhető

13 A Filmalap 2012 óta elsősorban a hatoslottó játékadójából működik.

művészjáradék legitimitásáról, melyben a mező liberális kulcsfigurái végül erkölcsileg elfogadhatónak definiálták a járadékot (Kószeg 2018; Radnóti 2018).

Az inkorporáció mindazonáltal nemcsak az ellenálló, a 2010 előtti uralkodó kultúrához tartozó kulturális formák státuszát változtatja meg, hanem az épülő új hegemoniát is formálja. Ritkák az olyan tudatossággal összeálló hegemoniaépítő projektek, mint a Terror Háza. Számos – kevésbé fókuszban lévő – kulturális intézmény esetében inkább azt látjuk, hogy a rövidebb, konfliktusos időszak után egy megalkuvóbb, konszenzusos korszak következik, melyben a korábbi hegemonia szereplői is növekvő teret kapnak – ahogy ez történt a Magyar Művészeti Akadémia, a Múcsarnok vagy a Ludwig Múzeum esetében is. Így a rezsim viszonylag sikeres inkorporáló hatása azzal a következménnyel is jár, hogy a hegemonia határvonalai elmosódnak, és bizonyos esetekben inkább az elitek folyamatos újratermelését, semmint egy tudatos hegemoniaváltást figyelhetünk meg. E perspektívából a rezsim holdudvarán belül 2018-ban „kultúrharc” néven folyó konfliktusnak (és a korábbi évek hasonló vitáinak) az az alapvető tétje, hogy mi legyen az új hegemonia építésének stratégiája: inkább egy inkorporáló (azaz bevonó, ideológiailag is lazábban definiált) vagy inkább egy ideológiailag tisztább (így konfliktusosabb, és kevésbé bevonó) modell? A kultúrára vonatkozó kormányzati iránymutatások aluldefiniáltsága megkönnyíti e konfliktusoknak kiéleződését. Bár a kultúrharc vitái a hegemoniaépítés helyes és sikeres módjáról szólnak, az ebben résztvevők és érintettek (beleértve a liberális értelmiség különböző frakcióit is) minden bizonnyal nem pusztán a hegemoniaépítés mikéntjét tárgyaló technikai vitaként élik meg ezt. A kultúrharcban konfliktusba kerülő hegemoniaépítési stratégiák a résztvevők mélyen rögzült esztétikai preferenciáival is össze vannak fonódva, így a vitakozó álláspontok nem pusztán különböző stratégiák, hanem eltérő életutakkal és pozíciókkal járó változó ízlésekből is fakadnak.

A helyi, félperifériás hegemonia kulturális mezőjét uraló frakciók együttélése nem feltétlenül termel ki konfliktusokat. A különböző kulturális almezőkben más és más érdekcsoportok az uralkodók, ezek az almezők sokszor egymással párhuzamosan működnek, így pedig kevésbé ütköznek össze egymással. Ráadásul az egyes almezőkben kiépülő hegemoniák sem feltétlenül stabilak és megkérdőjelezhetetlenek: a képzőművészet vagy az irodalom területén is találunk versengő frakciókat, azonban túl is élhetik megalapozójuk halálát, ahogy ez a filmgyártást ellenőrző Andy Vajnanak az inkorporálás elvén nyugvó hegemoniaépítő stratégiával történt.

KÖVETKEZTETÉSEK

E tanulmányban három területen keresztül mutattuk meg a 2010 utáni kultúrpolitikai változásokat, a kormányzás és a kulturális termelés almezőinek viszonyát. *Egyrészt* a kulturális

közmunka az értelmiségi alsóközéposztály lecsúszását hivatott mérsékelni, miközben egy-egy állami feladat ellátásának költségeit csökkentve felszívja a friss diplomás humán értelmiség azon csoportjait, amelyek nem rendelkeznek a kulturális mezőn belül elégséges társadalmi tőkével. Mindeközben a vidéki kistelepüléseken a kulturális közmunka új függőségi viszonyokat hoz létre, illetve régieket erősít meg. Másrészt az állami ideológiai kontroll és az anyagi bizonytalanság kettős prekarizációt teremt, a kulturális dolgozók kitétté válnak a rövid, határozott idejű szerződéseknek, ugyanakkor alkalmazkodniuk kell a helyi, politikai elitke igényeihez is. A kulturális termelés területén történt változások is többértékűek: az egyes almezők között és az egyes almezőkön belül is egyszerre van jelen mind a piaci-menedzseri szemlélet, mind pedig az ideológiatermelő és -fenntartó funkció. A popzene példája azt mutatja meg, ahogy a kulturális termelés globális beágyazottsága és a kitéttég a piacnak kettős függőséget hoz létre, aminek egyik forrása a strukturális heterogeneitás, Magyarország alávetett helyzete a kapitalista világrendszeren belül. Harmadrészt az ideológiatermelésre szakosodott almezőkön belül is jelentős ellentmondások figyelhetők meg, a szereplők a kultúrára vonatkozó iránymutatásokat érdekeik szerint különbözőképpen értelmezik és építik be mindennapi gyakorlataikba. A hegemon kultúra, ami inkorporáción, szelekción és tiltáson keresztül építi be az arra alkalmas gyakorlatokat, folyamatos mozgásban van. A kulturális elitépítés, annak szimbolikus kijelentései viszont szervesen kapcsolódnak a konzervatív osztálypolitikák egészéhez. A rendszer kritikusai az összehangolatlanságot és a szakmaiatlanságot kéri számon, miközben éppen egy új hegemonia születésének vagyunk a tanúi: a korábbi hegemonia értékei továbbra is fenntartják magukat, miközben az új morális, szimbolikus univerzum még nem természetes. Az állam túlhatalmának kritikája vagy a szakmaiatlanság bélyege az új hegemonia által is használt ellentétpárokba illeszkedik (pl. autentikusan magyar–európai, liberális–nemzeti stb.). Ezek az alternatív és ellenzéki gyakorlatok Raymond Williams leírása szerint csak ellendiskurzusok, mivel az uralkodó osztályok kategóriáiban gyökereznek, a rezsim logikája szerint hoznak létre ellenállást (Williams 1973: 10). A kritika valódi tétje az, hogy felismerjük a hegemonia működésének összetettségét, a hasonló pozícióban lévő társadalmi csoportok érdekeit és sérelmeit, illetve az ebből fakadó cselekvési lehetőségeket. A régi hegemon bukását és az új befejezetlenségét az értékvesztés feletti kesergés helyett lehetőségként érdemes szemlélnünk, hiszen éppen ez az átmeneti pillanat mutatja meg a társadalmi gyakorlatok konstruált voltának valódi természetét.

HIVATKOZOTT IRODALOM

Arrighi, Giovanni (1994): *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*. Verso.

- Adorno, Theodor W. (1998): Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója. In: *A művészet és a művészetek*, Szerk. Zoltai Dénes. Helikon.
- Agárdi Péter (2015): *Nemzeti értékviták és kultúrafelfogások 1847-2014*. Napvilág.
- Anderson, Benedict ([1983] 2006): *Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. L'Harmattan.
- Bagi Zsolt (2018): Nemzeti kultúra. In: *Mérce*. Interneten: <https://merce.hu/2018/11/21/nemzeti-kultura/> (Letöltve: 2019.04.02.)
- Barna Emília (2018): Konzervatív fordulat a zeneiparban és a digitális zeneipar új vállalkozói. In: *Fordulat*, No. 23.: 165–183.
- Bourdieu, Pierre (1991): *Language and Symbolic Power*. Polity.
- Bourdieu, Pierre ([1992] 2013): *A művészet szabályai: Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola.
- Bozóki András (2013): Családi tűzfészek: A kultúra a szimbolikus politika fogságában. In: *A magyar polip: a posztkommunista affiaállam*. Szerk.: Magyar Bálint – Vásárhelyi Júlia. Noran Libro.
- Böcskei Balázs – Békés Márton (2015): *Ki!* L'Harmattan.
- Cardoso, Fernando Henrique – Faletto, Enzo (1979): *Dependency and Development in Latin America*. University of California Press.
- Corrigan, Philip – Sayer, Derek (1985): *The Great Arch: English State Formation as Cultural Revolution*. Blackwell.
- Crehan, Kate (2002): *Gramsci, Culture and Anthropology*. University of California Press.
- Czirfusz Márton (2015): A közfoglalkoztatás térbeli egyenlőtlenségei. In: *Munkaerőpiaci Tükör 2014*. Szerk.: Fazekas Károly – Varga Júlia. MTA KTI.
- Éber Márk Áron – Gagyí Ágnes – Gerőcs Tamás – Jelinek Csaba – Pinkasz András (2014): 1989: Szempontok a rendszerváltás globális politikai gazdaságtanához. In: *Fordulat*, No. 21.: 10–63.
- Éber Márk Áron – Gagyí Ágnes – Gerőcs Tamás – Jelinek Csaba (2019): 2008–2018: Válság és hegemonia Magyarországon. In: *Fordulat*, No. 26.: 28–75.
- Forgacs, David (2000): *The Gramsci Reader*. New York University Press.
- Gagyí Ágnes – Szarvas Márton (2016): Válság, művészet és politikai aktivizmus – ma: A kortárs kulturális mező újrapolitizálódásának társadalmi környezete. In: *Eszmélet*, Vol. 28., No. 112.: 111–133.
- Gagyí Ágnes (2019): *A válság politikái. Új kelet-közép-európai mozgalmak globális perspektívában*. Napvilág.
- Gyáni Gábor (2011): Közmunka a Horthy-korban: Az állami szociálpolitika megoldási kísérletei. In: *História*, Vol. 33., No. 7.: 30–33.

- Gill, Rosalind (2014): Academics, Cultural Workers and Critical Labour Studies. In: *Journal of Cultural Economy*, Vol. 7., No. 1.: 12–30.
- Haraszti Miklós (1991): *A cenzúra esztétikája*. Magvető.
- Hebdige, Dick (1979): *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen & Co. Ltd.
- Hesmondhalgh, David (2007): *The Cultural Industries*. 2nd Edition. SAGE.
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (szerk.) (1983): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Hoare, Quentin – Nowell Smith, Geoffrey (szerk.) (1971): *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Lawrence & Wishart.
- Hófer, Tamás (1995): The „Hungarian Soul” and the „Historic Layers of National Heritage”: Conceptualizations of Hungarian Folk Culture In: *National Character and National Ideology in Interwar Eastern Europe*. Szerk.: Banac, Ivo – Verdery, Katherine. Yale Center for International and Area Studies.
- Janos, Andrew C. ([2000] 2003): *Haladás, hanyatlás, hegemonia Kelet-Közép-Európában*. Helikon.
- Joseph, Gilbert Michael – Nugent, Daniel (szerk.) (1994): *Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. Duke University Press.
- Juhász Erika (2015): A kulturális közfoglalkoztatásról – számok, adatok összefüggések a harmadik program félidején. In: *Szín – Közösségi Művelődés*, Vol.: 20., No. 4: 10–17.
- Kapoor, Ilan ([2002] 2010): Kapitalizmus, kultúra, cselekvés. Függségi elmélet kontra posztkolonializmus. In: *Fordulat*, No. 10.: 101–124.
- Kjosszev, Alekszandar (2000): Megjegyzések az önkolonizáló kultúráról. In: *Magyar Lettre Internationale*, No. 37.: 7–10.
- Kovalcsik József (1986): *A kultúra csarnokai II*. Művelődéskutató Intézet.
- Kowalski, Alexandra (2007): State Power as Field Work: Culture and Practice in the French Survey of Historic Landmarks. In: *Practicing Culture*. Szerk.: Sennett, Richard – Calhoun, Craig. Routledge.
- Kőszeg Ferenc (2018): Tapodtat se az MMA nélkül! In: *Élet és Irodalom*, Vol. 62., No. 2.: 4.
- Kristóf, Luca (2017): Cultural Policy in an Illiberal State. In: *Intersections*, Vol. 3., No. 3.: 126–147.
- Mélyi József (2013): Javított kiadás előtt. In: *Magyar Narancs*. Interneten: <https://magyarnarancs.hu/belpol/javított-kiadas-elott-84759> (Letöltve: 2019.05.24.)
- Mélyi József (2018): Felelőtlenség. In: *tranzitblog.hu*. Interneten: <http://tranzitblog.hu/melyi-jozsef-felelotlenseg/> (Letöltve: 2019.04.02.)
- Mallon, Florencia E. (1995): *Peasant and Nation: The Making of Postcolonial Mexico and Peru*. University California Press.
- McRobbie, Angela (2013): „Everyone is Creative”: Artists as New Economy Pioneers? In: *ONCURATING.org*, Vol. 16., No. 1: 58–61.

- Morgan, George – Wood, Julian – Nelligan, Pariece (2013): Beyond the Vocational Fragments: Creative Work, Precarious Labour, and the Idea of 'Flexpolitation'. In: *The Economic and Labour Relations Review*, Vol. 24., No. 3: 397–415.
- Morgan, John W. (2006): Cultural Policy, Stalinism and the Communist International. In: *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 12., No. 3: 257–271.
- Mulligan, Mark (2014): The Death of the Long Tail: The Superstar Music Economy. Interneten: http://www.promus.dk/files/midia_consulting_-_the_death_of_the_long_tail.pdf (Letöltve: 2019.03.28.)
- Musat, Raluca (2014): Cultural Politics in the Heart of the Village: The Institutionalisation of the Cămin Cultural in Interwar Romania In: *New Europe College Stefan Odobleja Programme Yearbook 2012–2013*.
- Nagy Gergely (2017a): Magánuradalmak kultúrpolitika helyett. In: *Népszava*. Interneten: https://nepszava.hu/1138917_maganuradalmak-kulturpolitika-helyett (Letöltve: 2019.04.02.)
- Nagy Gergely (2017b): Egy kultúrpolitikai interjú, és ami nincs benne. In: *artportal*. Interneten: <https://artportal.hu/magazin/egy-kulturpolitikai-interju-es-ami-nincs-benne/> (Letöltve: 2019.04.02.)
- Nagy, Kristóf (2016): *Aesthetics and Politics of Ressentiment: The Inconnu Group's Shift Towards National Populism*. MA szakdolgozat, CEU.
- Orbán Viktor (2010): Megőrizni a létezés magyar minőségét. In: *Nagyítás*. Interneten: http://2010-2015.miniszterelnok.hu/cikk/megorizni_a_letezes_magyar_minoseget (Letöltve: 2019.01.27.)
- Ortiz, Roberto José (2015): Aristocratic Rebellion: Ruben Darío and the Creation of Artistic Freedom in the World-System. In: *Journal of World-System Research*, Vol. 21., No. 2.: 339–361.
- Pápay György (2014): Törésvonalak ciklusa: A második Orbán-kormány kultúrpolitikája. In: *Kommentár*, Vol. 9., No. 1.
- ProArt (2017): *ProArt Zeneipari Jelentés: A zeneipar helyzete számokban*. Interneten: <http://www.zeneipar.info/letoltes/proart-zeneipari-jelentes-2017.pdf> (Letöltve: 2019.01.27.)
- Radnai György (szerk.) (1986): *Áru-e a kultúra? A gazdaság és a kultúra összefüggéseiről*. Kossuth.
- Radnóti Sándor (2018): A művészjáradékról. In: *Élet és Irodalom*, Vol. 62., No. 2.: 4.
- Rindzevičiūtė, Eglė – Svensson, Jenny – Tomson, Klara (2016): The International Transfer of Creative Industries as a Policy Idea. In: *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 22., No. 4: 594–610.
- Read, Christopher (2006): Krupskaya, Proletkul't and the Origins of Soviet Cultural Policy. In: *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 12., No. 3.: 245–255.

- Roche, Maurice (2001): *Modernity, Cultural Events and the Construction of Charisma: Mass Cultural Events in the USSR in the Interwar Period*. In: *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 7., No. 3.: 493–520.
- Ross, Andrew (2009): *Nice Work If You Can Get It: Life and Labour in Precarious Times*. New York University Press.
- Sajó Dávid (2018): Megvan a felelős, miért nem játsszák a rádiók az agyonlájktolt zenészeket. *Index.hu*. Interneten: https://index.hu/belfold/2018/09/03/magyar_idok_kulturkampf_szakacs_arpad_konnyuzene/ (Letöltve: 2019.01.27)
- Silver, Beverly J. – Slater, Eric (1999): *The Social Origins of World Hegemonies*. In: *Chaos and Governance in the Modern World System*. Szerk.: Arrighi, Giovanni – Silver, Beverly J. University of Minnesota Press.
- Szakács Árpád (2018): Balliberális diktatúra a könnyűzenében: Kinek a kulturális diktatúrája? XIII. rész. *Magyar Idők*. Interneten: <https://magyaridok.hu/velemenyl/balliberalis-diktatura-a-konnyuzeneben-3416173/> (Letöltve: 2019.01.27)
- Szarvas, Márton (2016): *Orfeo's Maoist Utopia*. MA szakdolgozat, CEU.
- Szelényi Iván – Konrád György ([1978] 1989): *Az értelmiség útja az osztályhatalomhoz*. Gondolat.
- Szelényi, Iván (2011): *The Rise and the Fall of the Second Bildungsbürgertum*. In: *Cores, Peripheries and Globalization*. Szerk.: Reill, Peter Hanns – Szelényi, Balázs A. CEU Press.
- Tamás Gáspár Miklós (2019): Három cikk az ÉS-ben. In: *24.hu*. Interneten: <https://24.hu/belfold/2019/01/28/tgm-muemlekvedelem-publicisztika/> (Letöltve: 2019.04.02.)
- Taylor, Peter J. (1982): *A Materialist Framework for Political Geography*. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*, Vol. 7., No. 1.: 15–34.
- Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Wesleyan University Press.
- Toynbee, Jason (2000): *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Oxford University Press.
- Turner, Fred (2018): *A hálózatok diadala*. In: *Fordulat*, No. 23.: 9–32.
- Varga Balázs (2016): *Filmrendszerváltások*. L'Harmattan.
- Weber, Eugene (1976): *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France, 1870–1914*. Stanford University Press.
- Williams, Raymond (1973): *Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory*. In: *New Left Review* I., No. 82.: 3–16.
- Wu, Chin-tao (2003): *Privatising Culture*. Verso.