



Bonus Nuntium

A Koszta József Múzeum tudományos, muzeológiai, művészeti és művelődési online folyóirata

Kultúrkritika a 20. században, különös tekintettel a mozgókép és a rádió szerepére

dr. Kádár Zoltán*

** filozófus, szociológus*

A piactársadalmi keretek között kialakuló 20. századi kulturális szféra a nyugat-európai országokban és az Egyesült Államokban szólásszabadsága és megannyi lehetősége, kísérlete, eredménye dacára folyamatos kritika célpontja volt, és máig is az. Az e kritika terén kifejtett tevékenységük kapcsán klasszikusnak számító szerzők, mint például Max Nordau, Aldous Huxley, a Frankfurter Iskola, George Orwell, vagy éppen Heidegger színvonalát e kritika már hosszú évtizedek óta nem éri el, megszokott zümmögésére pedig immunissá vált az opportunizmus olvasztótégelyében egyre inkább összeolvadó bal-és jobboldal egyaránt.

A modern és posztmodern demokratikus keretek alapproblémája, hogy minden szinten a közepszerűség elégséges és folyamatos kiszolgálása a rendszer motorját képező kapitalizmus egyetlen állandó „gondolata”, minthogy a profit kényszeresen irtózik minden intellektuális, művészi, egyedi kilengéstől ami lassíthatná a termelési folyamatot. (A coach-ok és trénerek maximalizmust szajkózó susogása a bér munkásnak szól, aki megfelelő kondicionáltság birtokában csakugyan tökéletesre esztergált alkatrészként működik, amíg a teste nem ad le vészjelzéseket).

Arthur Koestler ezt az állapotot mediokráciának – a közepszerűség uralmának – nevezi, bámulatos lényeglátással mutatva rá a problémára: a nyugati demokrácia sok esetben elszalasztja a nagyszerű alkotások lehetőségét, mert nem a fejlődést, hanem a rövid távú hasznot célozza. Mediokrácia alatt Koestler olyan állapotot ért, amikor semmi különös nem történik, és az „elíte» az »átlagos« szinonimájává válik, a »közepszerű« pedig a »megbízható« fogalmával

lesz azonos”¹. Egy mediokráciában a sikeres mediokratát a common sense, azaz a józan ész, és az inercia, vagyis a tehetetlenség határozza meg (okosan sodródik), olyan embertípus tehát, aki a körülötte zajló robbanásszerű infrastrukturális és társadalmi fejlődést meglovagolva válik az „elit” tagjává, vagyis a folyamatosan talpon maradni képes, megbízható átlagemberek közé tartozik – mondhatni, „polgár”. Valamiféle se hideg-se meleg, közepes tehetségű opportunistáról van tehát szó Koestler nem éppen hízelgő jellemzésében, és átlagember legyen a talpán akiről nem pereg le a magaskultúra. Ám erről legkevésbé az átlagember tehet, mert az átlagember adaptálódik az őt körülvevő világhoz. Amint ez a világ mechanikus, kapitalisztikus jelleget öltött, folyamatos (de jórészt hatástalan) kritikák keresztútjében találta magát.

Max Nordau *Degeneration* (1893) című könyvében a az általa a művészetben és a mindennapokban egyaránt tapasztalható elkorcsosulást vizsgálja Lombroso tanainak hatása alatt. A 19. század kulturális irányzatai Nordau számára egy zsúfolt elmekórházat jelentenek, melyben az urbánus beltenyészet létrehozta a civilizáció megannyi förmedvényét, miáltal a polgárokat a legkülönbélebb elmezavarok illetve testi problémák terhelik. Nordau példák, statisztikák sokaságával igyekszik igazolni, hogy a századvég motorizált, mechanizált, rohanó, határidőkhöz kötött életformája milyen romboló hatással van az emberi elmére és fizikumra: növekszik a bűnözés; egyre gyakoribbak az öngyilkosságok; egyre újabb és újabb idegbetegségeknek kell nevet adni; a drogokhoz vagy az alkoholhoz menekülők aránya riasztóan nő, és a szívbetegségben elhunytak aránya 20 év alatt megduplázódott. Nordau azt is megállapítja praktizáló orvosként párizsi rendelője betegforgalmát is mintának véve, hogy az utóbbi generációk már hamarabb öszülnek és kopaszodnak, gyorsabban romlanak a fogaik, korábban szorulnak szemüvegre és hamarabb is öregszenek, majd levonja a következtetést. „A felsorolt tünetek mindegyike a fáradtság és kimerültség következménye, ezek pedig a jelenlegi civilizáció számlájára írhatók. Eszeveszett életünk kavargására és sodrására, a mérhetetlenül megnövekedett érzéki benyomásokra és szervi reakciókra, amit tetéz az, hogy ítéleteink és fizikai tetteink az azonnalosság kényszerét kell, hogy elviseljük”.² Nordau sürgeti ezen állapotok felszámolását, mert a fentebb vázoltak csak egyfajta embrió állapotot jelölnek, és a 20. században bekövetkezhet a degenerációnak egy mindeddig elképzelhetetlen áradata is. Szerinte a szükséges kontroll nélkül olyan világ lesz ez, ahol a feltüzelt, fokozottan idegbeteg emberek bűnözésre, hiperaktivításra, terrorizmusra, őrjöngésre, pszichopátiára és az anómia tüneteinek minden egyéb formájára rendkívül fogékonyak.

1 Arthur Koestler: *Life in 1980 – The Rule of Mediocracy*. In *The Heel of Achilles, Essays 1968-1973*, Random House, New York, 1974, 42.

2 Max Nordau: *Degeneration*. D. Appleton and Company, New York, 1895, 42.

Walter Benjamin szerint a 20. századra a tapasztalat, a gyakorlat értékét veszítette, pontosabban folyamatos zuhanásban van, feneketlen mélységek felé. A szakmai tapasztalatot és a morális értékeket egyre sötétebb éjszaka borítja.³ A modern ember már nem szépen, vagy ha úgy tetszik művészi előadott történetekre kíváncsi, hanem informálódik: tényzilánkokat tölti meg elméjét, újságot olvas és rádiót hallgat, a híreket másodpercek alatt feldolgozva dönt, mert ez illeszhető leginkább mindennapi rutinjához. Pedig éppen „az elbeszélésben rejlő nagyszerűség az, amivel az információ nem rendelkezik”.⁴ Egy jól előadott történet értékeket közvetít, míg az információ nem éli túl a pillanatot, nem közösségképző erő. Egy történet tanulságain évezredek múlva is lamentálhat az ember, míg az információt pusztán „felszedi”, és érdekei szerint használja, ha módjában áll. A sietség, a termelési kvóták, a profitorientáltság világa nem igényli már azt az intellektuális felkészültséget, amelyre a „régii” világban még érdemes volt szert tenni. „A történetmesélés, amely a vidéki, a tengeri és a városi munka miliőjében tenyészik, a kommunikációnak – hogy úgy mondjam – a mesterfoka. Nem célja, hogy kivonatolja a dolgokat, ahogyan az információ vagy egy riport teszi”.⁵ Nem csak a történetmesélő korábban oly ismerős karaktere, de a történeteket egykor igénylő közösség is megszűnt az ipari társadalom eljövételével, „a modern ember elkerüli azt, amit nem lehet rövidíteni”⁶ – idézi Benjamin Paul Valéryt. A modern ember tehát a szellemi erőfeszítéstől, a koncentrációtól, végső soron önnön életmódjának, hibáinak tisztán látása elől egyre fokozódó iramban menekül. Ez a helyzet szétzilálja az ember legfontosabb készségeit, „a lélek, a szem és a kéz elválík egymástól”.⁷

Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című írásában rámutat, hogy a „nagyarányú iparosítás sivár, vakító kora” rátelepszik a teljes kultúrára is. Ez kitűnően tetten érhető a kézműves foglalkozásokban, művészeti ágakban. A műalkotás reprodukálhatósága az idő előrehaladtával, a technológia fejlődésével egyre nagyobb szerepet kap, s a következmény az lesz, hogy az ember kezeire egyre kevesebb feladat hárul: így vesz el, az egyediség létrehozásának záloga. A szobrok sokszorosított másolatai, a réz-és fametszetek, a könyvnyomtatás, a litográfia, a fényképezés, illetve a megszülető mozgókép a reprodukció egyre tökéletesebb, de az egyediségtől egyre távolabb eső lehetőségét nyújtják. E fejlődéssel párhuzamosan enyészik el műalkotás autoritása a tömeggyártás során, „a

3 Walter Benjamin: *The Storyteller*. In Walter Benjamin: *Illuminations*. Schocken Books, New York, 2007, 84.

4 Uo. 89.

5 Uo. 91.

6 Uo. 93.

7 Esther Leslie: *Walter Benjamin: Traces of Craft*. *Journal of Design History*, 11/1, 1998, 7.

reprodukció technológiája kivonja a másolatot a tradíció hatóköréből”,⁸ a műalkotás egyedisége pedig a tömegléthe süpped, a tulajdonosa azt tesz a reprodukcióval, amit akar. Mindez akaratlanul is degradálódáshoz, kulturális elszegényedéshez, az egész emberi közösség észlelési módjának megváltozásához vezet.

A tömegember szükségletei szerinti tömeggyártás szétszaggatja a tárgyak, műalkotások auráját, azt a térbeli-időbeli finom meghatározottságot, mely az eredetit jellemzi, páratlanságát biztosítja.⁹ A megváltozott észlelés világában immár nem a szépség vagy a vallás rituáléi az irányadók, melyeken belül a műalkotás korábban kibontakozhatott, inkább a hasznosság, mely sokszor politikai megalapozottsággal bír.¹⁰ Korábban a műalkotás világát mindenki magának kellett, hogy feltérképezze, de a modern kor könnyen sokszorosítható kiadványaiban képfeliratok irányítják, terelik a befogadás folyamatát, míg a mozgókép esetén a rendező prekonceptiója alapján kerül összeállításra a képi élmény.

A filmművészet problematikája Benjamin szerint túlmutat a reprodukálhatóság során létrejövő auravesztés esetén: ez ugyanis – a színházi előadástól eltérően – összemontírozott töredékekből áll, amely a moziba betérő célközönség számára, szó szerint gyárban készül, nem ritkán a közönség reklámokkal, hírveréssel előnevelt igényei szerint. A film – jegyzi meg Benjamin – annak ellenére, hogy egy bonyolult technológiai mechanizmuson keresztül fejt ki hatását, és hogy nincs meg benne az a művészi érték, amely egy színházi előadást jellemez, mégis műalkotássá válhat, ha a rendezői szándék lehetőséget ad a tömegeknek, hogy beléphessenek az így teremtett világba. A kapitalizmus által kitermelt nyugati filmipar nem a filmbe, hanem a nézőtérre csalja az utca emberét, hogy egy kitalált, homályos, sztároktól, trükköktől és csak a filmvászonon teljesülő vágyálmoktól hemzsegő ál-univerzumot nyújtson neki. Ez a mesevilág – véli – egyrészt profitot hoz, másrészt a tömegek öntudatra ébredésének lehetőségét is elveszi – éppen egy olyan technológia által, amely, eltérő szándékú használat esetén tökéletesen alkalmas lenne a hiányzó osztálytudat kialakítására. „A filmtöke kisajátítása már csak ezért is sürgető igény a proletariátus részéről”.¹¹

A tömegkultúra, az urbanizált közeg kívánalmaihoz, életérzéséhez igazodó filmalkotások megjelenése dúskál a lehetőségekben, és hozzáállás kérdése, hogy miként hat a sok film a befogadókra: lehetséges, hogy az emberi eszközlét fennmaradása irányába tolja a

8 Walter Benjamin: 'The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (second version). In *The Work of Art in the Age Of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Harvard University Press,

2008, 19.

9 Uo. 24.

10 Uo. 25.

11 Uo. 38.

nézőket, de az is, hogy színvonalassága révén a műélvezők öntudatának, gondolkodásának érettebbé válása lesz a végeredmény. A leforgatott nyersanyag plasztikussága, a vágások, a film mondanivalójának, világának felépítése a befolyásolás tekintetében szinte korlátlan hatalmat jelent a készítőik kezében, ami tökéletesen alkalmas direkt vagy indirekt politikai célok átvitelére. Az objektív kezelése, a céltárgynak a mindennapi élettől teljes mértékben eltérő bemutatása részint az ismerős, monoton környezetből készít újszerű, érdekes, tanulmányozásra méltó terepet, ugyanakkor olyasmit is sugallhat, ami a tömegek fejében addig fel sem merült, elhitetheti azt, ami nem is létezik, de ezzel párhuzamosan el is hanyagolhatja az életnek azt az oldalát aminek bemutatása szükségszerű volna. „A kamera az, melyen keresztül felfedezzük az optikai tudattalant, éppen úgy, ahogy a pszichoanalízisen keresztül az ösztönös tudattalant”.¹²

A rádió, a 20. század másik nagy hatású találmánya szintén alkalmas arra, hogy az azonnalóság révén fontos, aktuális dolgok közlésével, a mindenki által értelmezhető tudás áldásával ajándékozza meg hallgatóságát, ám a kapitalizmus keretei között e vívmány is a technológia negatív hatását érvényesítheti a tömegek között. Benjamin Gondolatok a rádióról című, életében publikálatlan írásában a rádió népbütítő, kontrollálatlan romboló hatását érzékelteti. A rádió az ember társául szegődött, válogatás nélkül szólhat belőle bármi, „s a hosszú évek gyakorlata oda vezetett, hogy a közönség egészen védtelenné vált, teljességgel elvesztette kritikai gyakorlatát, és meglehetősen képtelennek mutatkozik a szabotázsra (vagyis a készülék kikapcsolására)”.¹³ A rádió értékközvetítő szerepe – minthogy egy rendkívül széles közönséghez szól – nehezebben kivitelezhető úgy, mint például a színházé, mely utóbbi egy motiváltabb, konkrétabb érdeklődésű közönséggel bír, olyan emberek közössége tehát, akik nem „bármire” kíváncsiak, ellentétben a csöndet a rádióval elkergetni igyekvő átlagos hallgatóval.

Benjamin a rádió kapcsán a technológizáltságnak az urbánus-indusztriális világ lételeméhez tökéletesen igazodó negatív jelenségeire is rámutat. Az egyik az atomizáltság fenntartásának képessége: a rádió véletlenül sem azonos tudati beállítottságú csoportokhoz, közös érdeklődési körű hallgatósághoz szól, hanem egyénekhez. Ezek az egyének a rádión keresztül jól kitervelt propagandával lelkiileg rombolhatók, a konzumkultúra mocsarába dőngölhetnek, ugyanakkor színvonalas előadásmóddal és témákkal magasabb spirituális szintek felé is elindíthatók, szépet, értelmes célokat igénylő közösséggé tehetők – lennének. Hasonló következtetésre jutott Aldous Huxley, aki már a *Szép új világ* (1932) megírása előtt

¹² Uo. 37.

¹³ Walter Benjamin: Reflections on Radio. In *The Work of Art in the Age Of Its Technological Reproductibility, and Other Writings on Media*. Harvard University Press, 2008, 391.

figyelmeztetett a modern nyugati mindennapokban általánossá váló primitívségre és durvaságra ami a rádióból árad. *Popular Music* (1925) című esszéjében például a könnyűzene szándékosan ostoba szerkezetére hívja fel a figyelmet: „És ami a valcerral történt, az ment végbe a populáris zenében is. Ami ártatlan volt, az most provokatív; ami kristálytisza volt az most zavaros; ami elegáns volt, az most célzottan faragatlan. Hasonlítsuk össze a Koldusopera zenéjét egy mai revüével. Annyira elütnek egymástól, mint két, az Édenkertet és Gomorrhát ábrázoló műalkotás. Az egyik a bűnbeesés előtti légies frissesség, míg a másik közönséges, dagályos, szándékosan barbár és lármás.”¹⁴ A rádióból áradó lárma a 20. századi életvitel legfontosabb velejárójaként jelenik meg George Orwell egy 1946-ban írt töprengésében is, melyen azt veszi számba, hogy milyen körülmények kelljenek ahhoz, hogy az ipusztriális civilizáció formálta ember jól érezze magát: 1. soha ne legyen egyedül; 2. soha ne cselekedjen egyedül; 3. óvakodjon természeti környezettől; 4. a fény-és hőmérsékleti viszonyok mesterséges szabályozottsága; 5. Mindig szóljon a zene. „A zene – amely vélhetően mindenki számára ugyanaz – a legfontosabb alkotóelem. Arra hivatott, hogy meggátolja a gondolkodást és a társalgást, kizárva minden természetes hangot, mint a madárcsicsergést vagy a szél füttyülését, mely megzavarhatná ezt az állapotot. Sokan ugyanezért hallgatják a rádiót. A legtöbb angol otthonban a rádiót soha nem kapcsolják ki, noha időnként eltekerik, hogy biztosan könnyűzene szóljon belőle.”¹⁵ Ez tulajdonképpen – állapítja meg Orwell – visszatérés az anyaméhbe technológiai segédlettel, mert az emberek ösztönösen rettegnek attól, amivé tették a civilizációt, ezt a túlbonyolított mű-léteezést, amely lenyesegeti az ember alapvetően nagyszerű képességeit, miáltal már nem korábbi önmagához, hanem inkább az állatokhoz válik hasonlónak.¹⁶

Benjamin szerint, ha a rádió mégis értéket közvetít, akkor ott van még egy, a legújabb kor lelkületéhez illeszkedő arany szabály, mégpedig az időkorlát. A rádió szigorú műsorterve ugyanis nem kegyelmez, legyen bármilyen lebilincselő, értékes témával foglalkozó az előadó, ha lejár az ideje, brutálisan elveszik tőle a mikrofont, hogy továbbadhassák a következő szereplőnek.¹⁷ Ez a jelenség is része annak, amit Benjamin már a történetmesélés kapcsán kifejtett. A modern világ mindig meg tudja magyarázni, hogy a tartalmas gondolatok elől miért menekül el oly sietve, hogy miért változtatja egy soha nem szűnő versennyé, rohanássá a világot, a maga módján igen kreatívan megnehezítve, hogy az emberek – akik állítólag Isten

14 Aldous Huxley: *Popular Music*. In *Rotunda – A Selection from the Works of Aldous Huxley*, Chatto & Windus, London, 1932, 868.

15 George Orwell: *Pleasure Spots*. In *In Front Of Your Nose. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell 1945-1950*. Vol. 4. ed. Sonia Orwell and Ian Angus, Secker and Warburg, London, 1968. 80.

16 Uo. 80.

17 Walter Benjamin: *On the Minute*. In *The Work of Art in the Age Of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Harvard University Press, 2008, 407.

képmásai – méltóképpen viszonyulhassanak világukhoz, vagy hogy igazán elmélyedjenek bármiben is.

A fenti észrevételek új szempontokkal is dúsított újragondolását hajtja végre Theodor Adorno a kultúripar működésének leírásakor. Ha Benjamin, Huxley és Orwell kritikai megjegyzései – zenei hasonlaltal élve – afféle szólóban előadott művek, akkor Adorno nagyzenekarral dolgozik. Amint rámutat, 1945 után a háború által már le nem kötött erők és energiák teljes erővel rászabadultak a nyugati világra, megmutatva a legerősebb és egyben legkifinomultabb kapitalizmus igazi arcát. Az új világ két csodafegyvere, a mozi és a rádió tömeggyártásban készülő didaktikus termékekkel rukkol elő. A kultúripar a használati eszközök gyártásánál célszerűnek bizonyult szabványokat átviszi gondolatvezérlő sémaként a kulturális termékekre is, ezáltal megindulhat a változatos egyformaság végtelenített sorozatgyártása a szellemi szférában, az erre berendezkedett telephelyeken.

A technika felhasználója az idő előrehaladtával a technika elszenvedőjévé válik: a rádió tömeges elterjedése előtt csak a telefonban hallhatta valaki elektronikus membránokon keresztül embertársa hangját, mégpedig úgy, hogy felhívta, vagy fogadta a hívást, és személyesen beszéltek meg közlendőiket. A rádió korában ez az autonómia már elvész, milliók kénytelenek ugyanazt hallgatni a hangszórókon át, s a hallott produkció nagy valószínűséggel kísértetiesen emlékeztet száz másik ugyanolyan műsorra. Még a rádióbemondók is az új világ működését leginkább szimbolizáló, ahhoz idomuló, tehetségkutatók által gondosan szelektált személyek, a nagy gépezet pontosan illeszkedő alkatrészei. A mindenhatóvá dagadt, mindent elnyomó ipari tömegtermelés a kultúripar szponzora. A termékek megjelenése a rádióban, a filmen és a nyomtatott sajtóban a különféle életstílusokhoz kötődik – minden társadalmi réteg meg kell, hogy kapja a saját fogyasztási szokásaihoz illő, folyamatosan frissülő termékismerttetéseket. A propaganda, a piackutatás és a politikum egymásba mosódik. A gyárak teljes gőzzel üzemelnek, a konkurenciaharc illuzórikus – a termékek nagy részét mindenképpen megveszik, mert a konzumkultúra nyomásával szemben nincs megfelelő védőfelszerelés.¹⁸

Mindeme hatékonyságot exponenciálisan megnöveli a rádió és a film szintézise, a televízió, a technológia újabb diadala. A televíziót, mint jelenséget, mint propaganda-eszközt évekkel később, 1954-ben Adorno részletesen is szemügyre veszi *Hogyan nézzünk televíziót?* című tanulmányában. Kiemeli a készülék „népnevelő” karakterét, mely a kultúripar keretei között leginkább a pszichológiai technikák széles skáláját alkalmazva kondicionál, teszi a programigazgatók által elvárt módon működő polgárrá a nézőt. A tipikus programkínálaton

18 Max Horkheimer – Theodor Adorno: *Dialectic of Enlightenment*. Stanford University Press, 2002, 96.

belüli ezerszeres ismétlődés, a folyamatosan láttatott minták elkerülhetetlenül olyan sztereotípiákat „égetnek” a nézőbe, melyek nagymértékben meghatározzák a való életben adott reakcióit, ébredő vágyait, embertársairól alkotott ítéletét, miáltal döntéseit sokszor nem önmaga hozza meg.¹⁹

Az így felépített információ-és késztermék özönben az egyénnek már arra sem kell energiát fordítania, hogy az érzéki sokféleségben önmaga vágjon rendet, az agyonreklámozott fogyasztási cikkek ott dörömbölnek a tudatában, megoldást kínálva korábban fel sem merült szükségleteire is, ezzel módszeresen felparcellázva a szabadidőt. „A kultúripar termékei olyanok, hogy még a szabadidő eltöltése közben is fogyasztásra készek legyenek. Mindegyikük ama hatalmas gazdasági gépezet modellje, amely a kezdetektől fogva mindenkit a markában tart úgy munka közben, mint a munkára emlékeztető szabadidőben egyaránt.”²⁰ A hangosfilm technológiája, illúziókeltő képessége a fogyasztásra ösztönzés filmbeli világát, viselkedési mintáit mint átélhető helyezi a valóságba, hogy a filmben látott életmód és viselkedés gyakorolható legyen akkor is, ha a film már véget ért. A technológiai fejlődés és a gazdasági konjunktúra összejátszik a filmben is: elburjánzanak a trükkök, az üldözések, a történetbe szőtt erőszak nem megnyugtat, hanem felpörget. A néző tetterőtől fűtve hagyja ott a mozit, s hogy vágyai végre kielégülhessenek, bőszen fogyaszt. Így a(z ipari konszernek kottájából dolgozó) rendező nem csak a színészeket, hanem a nézőket is instruálhatja, akaratukat, vágyaikat tetszőlegesen ráirányítva a filmben szereplő termékekre.

Az egyszerre cselekvő és mégis atomizált milliók nem saját képzelőerejük szerint építik fel életüket, karrierjüket, stílusukat, hanem a mérnöki pontossággal kidolgozott, majd közéljük szórt sémák szerint, végső soron nem magukat, hanem az ipart, a tőkét birtokló konszerneket téve boldoggá. A jól idomított alkalmazott önfegyelme a munkaidő lejártával a szabad fogyasztó lehetőségözönben való bolyongásává változik.

A kultúrára jellemző autonóm építkezést – legyen az zene, irodalom, építészet vagy autógyártás, melyben az egyediség megjelenhetne – elnyomja a természetességnek tűnő, precízen kimunkált műviség. A tömegkultúra fogalmába csak az illeszkedik, ami iparosítva, katalogizálva, megszűrve, elfogadott formába öntve kerül bele, nehogy a polgár napi rutinját megzavarja.²¹ De a kultúripar flexibilitása is tetten érhető. Ha kell, a rendszer megengedő, elfogadó: még az ellenvéleményt is beszipantja, trenddé teszi, elgyengíti, fogyaszthatóvá gyúrja, képes a lázadó magatartásból is egy típust formálni, amit a későbbiekben, mint klisé

19 Theodor Adorno: How to Look at Television. In Theodor Adorno: The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture. Routledge, 1991, 171.

20 Max Horkheimer – Theodor Adorno: Dialectic of Enlightenment. Stanford University Press, 2002, 100.

21 Uo. 104.

működtet. A kultúripar az alkatrész-léttől való elidegenedés drámáját, a lázadás tényét is felhasználja önmaga restaurálására: a filmekben ábrázolt tragédia sokszor a fogyasztói társadalomból való kihullást a követendő életséma elutasításaként láttatja. A kijelölt vágányról letérő szereplőt a rendező gonosz vagy elmebeteg, esetleg bűnöző karakterrel ruházza fel, aki vagy megbánja bűneit és visszatér a fegyelmezett munkás/önfeledt fogyasztó szerepkörébe, vagy – ha nem a törvény ökle csap le rá – önnön szeparatizmusa elemészti el. Így válik a tipikus amerikai filmdráma egyfajta morális javítóintézeté.²²

Az ipari termeléshez igazított világ jelenbe dermedtségének szüntelen tatarozása a lehető legprofesszionálisabb eszközökkel: ez a kultúripar lényege. „A technológiai világ képze egy olyan történetetlen szemponttal bír, mely lehetővé teszi számára, hogy az öröklét mitikus délibábjaként szolgáljon. A tervszerű termelés látszólag megtisztítja az élet menetét mindentől, ami nem ellenőrizhető, előre meg nem jósolható, kiszámíthatatlan, vagyis megfosztja mindattól, ami valóban újdonság, ami nélkül valójában elképzelhetetlen a történelem; ráadásul a szabványosított tömegtermék formája az időben egymást követő tárgyakat is szinte azonossá teszi”.²³

Adorno 1967-ben megjelentetett, A kultúripar felülvizsgálata című tanulmányában sem lát okot arra, hogy enyhítsen e kritikus hangon, úgy véli, hogy évtizedekkel korábbi megállapításai helytállóak a jelenben is. Ebben az írásában magyarázza meg a kultúripar kifejezés születését, eredetileg ugyanis a jelenséget Horkheimerrel tömegkultúrának nevezték, de rövid idő múlva már érezték, hogy ez nem fedti minden tekintetben a valóságot. Az elnevezésből ugyanis úgy tűnhetett, hogy ez a kultúra a tömeg felől érkezik, a tömeg spontán kreálmányaként. Az iparszerűen előállított kulturális termékek érzékeltetésével ezért ennek éppen az ellentétét igyekeztek kifejezni, azt a tényt világítva meg, hogy mindezt felülről erőltetik a fogyasztókra, egy jól megtervezett rendszer révén, mely integrálja, egybe gyúrja a tömegeket. A kultúripar által uralt évtizedek eredménye egy jóformán bírálhatatlan, demokratikus termékrengeteg, mely bárkihez eljuttat szinte bármit: aki nem sajnálja a fáradságot, a ponyvaregények, horoszkópok, egymásra megtévesztésig hasonló filmek és slágerek ezrei között kotorászva rálelhet igazán értékes dolgokra is.²⁴

Ahogy azt a frankfurti iskola másik nagy teoretikusa, Herbert Marcuse megállapítja: felvilágosult ember addig kombinált, tervezett, alkotott, hogy évszázadok alatt, a tudományos-technológiai vívmányok, racionális életvezetési elvek megalkotása közben elveszítette

22 Uo. 123.

23 Theodor Adorno: Perennial Fashion – Jazz. In Theodor Adorno: Prisms. MIT Press, 1997, 125.

24 Theodor Adorno: The Culture Industry Reconsidered. In Theodor Adorno: The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture. Routledge, 1991, 98.

önmagát, és visszavedlett valamiféle nyájjá, vezetett tömeggé. E nyáj felett a piac egyéni érdekek fölé emelt önérdeke az úr, és „a gépesített tömegtermelés mindenüvé betüremkedik, ahol az egyéniség megvethetné a lábát”.²⁵

Ebből a helyzetből Martin Heidegger szavaival élve „már csak egy Isten menthet meg bennünket”, mert : „Minden működik. Pontosan ez az, ami olyan szörnyű, hogy minden működik, és hogy e működés még több működésbe hajt minket, és hogy a technológia kitépi az embereket a földből, gyökértelessé téve őket.”²⁶

Az élet e kritikai észrevételek szerint nyugaton lassanként újraértelmeződött, az emberi lét középpontjában az ipari kapitalizmus legfőbb mozzanata és alkotóeleme, a bérmunka áll.²⁷ Nem az évszakok vagy a természet, hanem a tudományos szintig feldolgozott, kimunkált termelés határozza meg az élet menetét. Az idő pénz, a pénz csereértéke pedig a munkaidő, ha kell több műszakban is. Az óraműként, munkaeszközként működő ember, avagy ember-szerszám kulturális igényei pedig még demokratikus viszonyok között is eltorzulnak. A kapitalizmus ugyanakkor nem diktatórikus kényszer eredménye, hanem folyamatos társadalmi változásoké, így egyfajta szerves képződménynek tekinthető, melyből a kulturális vadhajtások – avagy a hosszú évtizedek óta normalitásként definiált hozzáállás – felszámolása, ha van rá lehetőség egyáltalán, szintén csak fokozatosan képzelhető el.

25 Herbert Marcuse: Some Social Implications of Modern Technology. In *Technology, War, and Fascism*. Collected papers of Herbert Marcuse I. Edited by Douglas Kellner. Routledge, 1998, 61.

26 Only a God Can Save Us: Der Spiegel's Interview. In Manfred Stassen (ed): *Martin Heidegger: Philosophical and Political Writings*. Continuum Publishing Group, New York-London, 2003,37.

27 Nicolas Ridout: *Passionate Amateurs – Theater, Communism and Love*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2016, 7.

IRODALOM:

- Theodor Adorno: How to Look at Television. In Theodor Adorno: The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture. Routledge, 1991.
- Theodor Adorno: Perennial Fashion – Jazz. In Theodor Adorno: Prisms. MIT Press, 1997.
- Theodor Adorno: The Culture Industry Reconsidered. In Theodor Adorno: The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture. Routledge, 1991.
- Walter Benjamin: The Storyteller. In Walter Benjamin: Illuminations. Schocken Books, New York, 2007.
- Walter Benjamin: The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (second version). In The Work of Art in the Age Of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Harward University Press, 2008.
- Walter Benjamin: Reflections on Radio. In The Work of Art in the Age Of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Harward University Press, 2008.
- Walter Benjamin: On the Minute. In The Work of Art in the Age Of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. Harward University Press, 2008.
- Max Horkheimer – Theodor Adorno: Dialectic of Enlightenment. Stansford University Press, 2002.
- Aldous Huxley: Popular Music. In Rotunda – A Selection from the Works of Aldous Huxley, Chatto & Windus, London, 1932.
- Arthur Koestler: Life in 1980 – The Rule of Mediocracy. In The Heel of Achilles, Essays 1968-1973, Random House, New York, 1974.
- Esther Leslie: Walter Benjamin: Traces of Craft. Journal of Design History, 11/1, 1998.
- Herbert Marcuse: Some Social Implications of Modern Technology. In Technology, War, and Fascism. Collected papers of Herbert Marcuse I. Edited by Douglas Kellner. Routledge, 1998.
- Max Nordau: Degeneration. D. Appleton and Company, New York, 1895.
- George Orwell: Pleasure Spots. In In Front Of Your Nose. The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell 1945-1950. Vol. 4. ed. Sonia Orwell and Ian Agnus, Secker and Wartburg, London, 1968.

- Nicolas Ridout: *Passionate Amateurs – Theater, Communism and Love*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2016.
- *Only a God Can Save Us: Der Spiegel's Interview*. In Manfred Stassen (ed): *Martin Heidegger: Philosophical and Political Writings*. Continuum Publishing Group, New York-London, 2003.

Summary

Dr. Zoltán Kádár, a philosopher and sociologist, writes about the basic problem of modern and postmodern democratic frameworks that mediocrity is sufficiently and continuously served at all levels. We can read a cultural critique of the 20th century, especially the role of motion picture and radio.