

*Theodor Adorno*

## A KULTÚRIPAR\*

*A felvilágosodás mint a tömegek becsapása*

Azt a szociológiai nézetet, hogy az objektív vallásba vetett hit elvesztése, az autolsó prekapitalista maradványok felbomlása, a technikai és társadalmi differenciálódás és a specializálódás kulturális káoszhoz vezetett, naponta meghazudtolják a tények. A kultúra ma mindent egyformasággal sújt. A film, a rádió és a magazinok egyetlen rendszert alkotnak. Mindegyik ágazat önmagában és valamennyi együtt egyazon szólamot fújja. Még a politikai ellentétek esztétikai manifesztációi is egyformán zengik az acélos ritmus dicséretét. Az ipar dekoratív hivatali helyiségei és kiállítótermei alig különböznek egymástól az autoritárius országokban és a többiben. A mindenütt magasba szökő fényes, monumentális épületek az államot átfogó konszernnek elmés tervszerűségét reprezentálják; ezekre az építményekre már rárontott a fékevesztett vállalkozói szellem, melynek emlékművei a vigasztalan városokat körülvevő sivár lakó- és üzletházak. Az régebbi házak a betoncentrum körül máris nyomornegyednek tűnnek; a városszéli új víkendházak éppúgy, mint a nemzetközi vásárok könnyed konstrukciói viszont a technikai haladást dicsérik, és arra szólítanak fel, hogy rövid használat után elhajtsuk őket, akárcsak a konzervdobozokat. Azok a városépítészeti tervek pedig, amelyeknek az a céljuk, hogy a higiénikus kislakásokban a maga önállóságában termeljük újra az individuumot, csak annál alaposabban vetik alá azt ellentétének, a totális tökehatalomnak. Ahogy a lakókat a munka és a szórakozás céljából termelőként és fogyasztóként a centrumba parancsolják, a lakófülkék is jól szervezett komplexumokká kristályosodnak, melyekből semmitem hiányzik. A makro- és mikrokozmosz szembeötlő egysége demonstrálja az emberek számára kultúrájuk modelljét: az általános és az egyedi hamis azonosságát. A monopóliumnak alávetett tömegkultúra mindenütt azonos, és lassan kirajzolódik csontváza, a monopólium által fabrikált fogalmi váz. Irányítói már nem is nagyon törődnek az elfedésével: hatalma csak annál job-

\* Forrás → Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Budapest, 1990, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc, 147–200. o. Ford. Bayer József.

ban nő, minél brutálisabban mutatja valódi önmagát. A filmeknek és a rádió-  
nak nem is kell már művészetnek kiadni magát. Azt az igazságot, hogy nem  
egyebek üzletnél, ideológiaként használják fel annak a szemétnek az igazolására,  
amit szándékosan állítanak elő. Önmagukat iparnak nevezik, és vezérigazgatóik  
közvetett jövedelmi adatai elnémítják a kételyt késztermékeik társadalmi szük-  
ségességét illetően.

A kultúripart a benne érdekeltek szívesen magyarázzák technológiailag. Mil-  
liók részvétele a kultúriparban, úgymond, kikényszeríti a reprodukciós eljárás-  
okat, amelyek viszont elháríthatatlanná teszik, hogy a számtalan helyen jelentke-  
ző azonos szükségleteket szabványárukkal elégítsék ki. Eszerint a kevés gyártási  
központ és a szétszórt helyen történő befogadás technikai ellentéte megszabja a  
szervezést és tervezést a kultúripar irányítói számára. A szabványok állítólag ere-  
detileg a fogyasztók szükségleteiből születtek: ezért is fogadják el őket a fogyasz-  
tók ellenállás nélkül. Amelyben a rendszer egysége egyre szorosabbra zárul, az  
valójában a manipuláció és a regresszív szükséglet köre. Közben elhallgatják,  
hogy a gazdaságilag legerősebbek társadalmi hatalma az a talaj, amelyen a tech-  
nika hatalomra tesz szert a társadalom felett. Ma a technikai racionalitás magá-  
nak az uralomnak a racionalitása, az önmagától elidegenült társadalom kény-  
szerjellege. Az autómobilok, a bombák és a filmek mindaddig összetartják az  
egészet, amíg nivelláló elemük bizonyítja erejét azon a jogtalanságon, melyet az  
egész szolgál. Egyelőre a kultúripar technikája csak a sorozatgyártásig és szabvá-  
nyosításig vitte, feláldozva azt, amiben a műalkotás logikája különbözött a tár-  
sadalmi rendszer logikájától. Ezt azonban nem általában a technika mozgástör-  
vényének, hanem csupán a gazdaságban betöltött mai funkciójának számlájára  
írhatjuk. Azt a szükségletet, amely mintegy kivonhatná magát a központi elle-  
nőrzés alól, már elfojtja az egyéni tudat ellenőrzése. A telefontól a rádió felé  
megtett lépés világosan szétválasztotta a szerepeket. Az előbbi még liberálisan  
megengedte, hogy használója a szubjektum szerepét játssza. A rádió viszont  
demokratikusan mindenkit egyaránt hallgatóvá tesz, hogy autoriter módon ki-  
szolgáltassa őket a rádióállomások egymáshoz hasonló műsorainak. Nem fejlő-  
dött ki a replika, a visszabeszélés semmilyen apparátusa, és a magánjellegű rá-  
dióadásokat is megfosztják szabadságuktól. Ezek az adások az „amatőrök” apok-  
rif körére korlátozódnak, akiket ráadásul felülről szerveznek meg. Viszont a kö-  
zönség spontaneitásának minden egyes megnyilvánulását a hivatalos rádió kere-  
tei között szakszerűen szortírozzák és abszorbeálják a tehetségkutatók, a mikro-  
fon előtti versenyek és a különféle támogatott rendezvények. A tehetségek már  
réges-rég az üzemhez tartoznak, mielőtt az még prezentálná őket: különben  
nem alkalmazkodnának olyan buzgón. A közönség alkata, amely állítólag és



ténylegesen kedvez a kultúripar rendszerének, maga is része, nem pedig mentése a rendszernek. Ha az egyik kulturális üzletágban ugyanazon recept szerint járnak el, mint egy közegében és anyagában tőle távol esőben, ha végül a rádió „szappanoperáiban” a drámai csomópont technikai nehézségek megoldásának pedagógiai példájává lesz, amelyeken ugyanúgy lesznek úrrá, mint a dzsesszélet csúcspontjain a ritmusterlódásokon („jam”), vagy ha egy beethoveni tétel sértő „adaptációját” ugyanolyan módon végzik el, mint egy Tolsztoj-regény megfilmesítését, akkor a hivatkozás a közönség spontán kívánságaira csak léha kimagyarázkodássá válik. Már közelebb jár az igazsághoz az a magyarázat, amely a technikai és személyi apparátus önsúlyával érvel, mely persze minden részletben a gazdasági szelekciós mechanizmus részének tekintendő. Ehhez járul a végrehajtó hatalmasságok megegyezése, de legalábbis közös eltökéltsége, hogy semmit se állítsanak elő vagy engedjenek át, ami nem hasonul a táblázataikhoz, a fogyasztókról alkotott fogalmukhoz, s főleg önmagukhoz.

Ha ebben a világkorszakban az objektív társadalmi tendencia a vezérigazgatók szubjektív, sötét szándékaiban testesül meg, akkor ez eredendően az ipar leghatalmasabb szektoraira, az acél-, kőolaj-, villamos- és vegyipar uraira áll. A kultúra monopóliumai velük összevetve gyengék és függő helyzetben vannak. Igyekezniük kell, hogy az igazi hatalmasok kedvére tegyenek, nehogy a saját tömegtársadalombeli szférájukat, amelynek speciális árutípusa még így is túlságosan kötődik a kedélyes liberalizmushoz és a zsidó intellektuelekhez, egy tisztogatási akció következményeinek vessék alá. A leghatalmasabb rádiótársaság függése a villamosipartól, vagy a film függése a bankoktól jellemző az egész szférára, amelynek egyes ágazatai azután gazdaságilag egymás között is összefonódnak. Minden olyannyira közel esik egymáshoz, hogy a szellem nagyfokú koncentrációja minden további nélkül megengedhetővé teszi a cégjelzések és a technikai ágazatok demarkációs vonalainak ignorálását. A kultúripar kíméletlen egysége a politika növekvő egységét tanúsítja. Az A és B kategóriás filmek, vagy a különböző árfekvésű magazinok történeteinek hangsúlyos megkülönböztetései nem annyira a dolog természetéből fakadnak, mint inkább a fogyasztók osztályozását, megszervezését és megragadását szolgálják. Mindenki számára szánnak valamit, nehogy bárki is kitérhessen, bevésik és propagálják a különbségeket. A közönség ellátása szériaminőségek egyfajta hierarchiájával csupán a még hézagtalanebb kvantifikálást szolgálja. Mindenki viselkedjék mintegy spontánul az indexek által előzőleg meghatározott szintjének megfelelően, és az olyan kategóriájú tömegtermék után kapjon, amelyet az ő típusának gyártottak. A fogyasztókat statisztikai anyagként, jövedelmi csoportok szerint vörös, zöld és kék mezőkre osztják fel azoknak a kutatóhelyeknek a térképein, amelyeket már nem

lehet megkülönböztetni a propaganda műhelyeitől.

Az eljárás sematizmusa megmutatkozik abban, hogy a mechanikusan differenciált termékek végül minduntalan egyformának bizonyulnak. Azt, hogy a Chrysler és a General Motors-széria különbsége alapján véve illúzió, már minden gyerek tudja, aki lelkesedik a különbségért. Mindaz, amit a szakértők előnyökként és hátrányokként ecsetelnek, csupán arra szolgál, hogy örökköské tegye a konkurencia és a választási lehetőség látszatát. Nincs ez másként a Warner Brothers és a Metro Goldwin Mayer kínálatával sem. De az ugyanazon cég mintakollekcióinak drágább és olcsóbb fajtái közötti különbségek is egyre összesebb zsugorodnak: az autóknál a hengerek számának, űrtartalmának, a műszerfal szabványos adatainak eltéréseire, a filmek esetében pedig a sztárok számának, a ráfordított technika, a munka és kivitelezés bőségének és a legújabb pszichológiai képletek alkalmazásának különbségére szűkülnek. Az érték egységes mérése a *conspicuous production* (hivalkodó termelés) adagolásában, a közszemlére tett befektetésben áll. A kultúripar költségvetési értékkülönbségeinek egyáltalán semmi közük nincs a tényleges értékkülönbségekhez, a termékek értelméhez. A technikai eszközöket egymás közt is a csillapíthatatlan uniformizálás irányába hajtják. A televízió a rádióknak és a filmnek a szintézisére törekszik, amelyet csak addig tartanak fenn, amíg az érdekeltek meg nem egyeztek teljesen; ám e szintézis korlátlan lehetőségei az esztétikai anyag elszegényítésének oly radikális fokozódását ígérnek, hogy az összes ipari kultúrtermék felszínesen eltakart azonos-sága már holnap nyíltan diadalmaskodhat, az összművészet (*Gesamtkunstwerk*) wagneri álmának csúfondáros beteljesüléseként. A szó, a kép és a zene összhangja annál is tökéletesebbre sikerül, mint a *Tristan*ban, mert az érzéki elemeket, amelyek ellenvetés nélkül mind a társadalmi realitás felszínét rögzítik, elvileg egyazon technikai munkafolyamatban termelik, és csupán ez utóbbi egységét fejezik ki tulajdonképpeni tartalmukként. Ez a munkafolyamat a termelés valamennyi elemét integrálja, a regény filmre sandító koncepciójától kezdve a legutolsó zajhatásig. Ez a beruházott tőke diadala. Mindenhatóságát mint uruk mindenhatóságát beleégetni a kisemmizett, munkára váró emberek szívébe, ez minden film értelme, bármilyen cselekményt válasszanak is ki e célra a gyártás irányítói.

A szabadidő-embernek (*Freizeitler*) a termelés egységéhez kell igazodnia. Azt a feladatot, amelynek teljesítését a kanti sematizmus még a szubjektumoktól várta el – nevezetesen, hogy az érzéki sokféleséget eleve az alapvető fogalmakra vonatkoztassák –, az ipar most leveszi a szubjektum válláról. Az ipar a sematizmust mint az ügyfél iránti első szolgáltatást maga teremti meg. A lélekben állítólag működik egy rejtett mechanizmus, amely a közvetlen adatokat már úgy



preparálja, hogy azok beleilleszkedjenek a Tiszta Ész rendszerébe. Ennek titkát mára megfejtették. Ha a minden racionalizálás ellenére irracionális társadalom súlya kényszeríti is a mechanizmus megtervezésére azokat, akik egyben az adatokat szolgáltatják, azaz magát a kultúripart, ez a végzetes tendencia, miközben áthalad az üzleti ügynökségeken, mégis az utóbbiak agyafúrt szándékosságává változik át. A fogyasztó számára nincs már mit klasszifikálni, ami ne lenne előre készen a termelés sematizmusában. A nép számára gyártott, álmok nélküli művészet teljesíti be azt az ábrándos idealizmust, amely a kritikai idealizmustól túl messzire távolodott. Minden a tudatból ered, Malebranche-nál és Berkeleynél Isten tudatából, a tömegművészetben a földi termelésirányítókéiból. Nemcsak hogy ciklikusan kitartanak a slágerek, sztárok, szappanoperák típusainak merev invariánsai mellett, hanem a játék specifikus tartalma, a látszólag változó is ezekből van levezetve. A részletek behelyettesíthetőkké válnak. A rövid szünetközök sora, amely egy slágerben hatásosnak bizonyult, a hős átmeneti blamáza, amit jó mulatságként képes elviselni, az egészséges verés, amit a szerelmes nő a férfias sztár erős kezétől elszenved, a sztár kegyetlen ridegsége az elkényeztetett örökös nővel szemben – mindezek, akárcsak valamennyi részlet, kész klisék, mindenütt tetszés szerint felhasználhatók, és mindig teljesen az a cél határozza meg őket, amelyet a sémában betöltenek. Egész létük abból áll, hogy igazolják a sémát, miközben felépítik azt. Általában rögtön meglátszik a filmen, hogyan végződik, ki lesz megjutalmazva, megbüntetve és elfeledve benne, a könnyűzenében pedig a preparált fül a sláger első taktusai után kitalálhatja a folytatást, és boldognak érzi magát, ha valóban úgy következik. A *short story* átlagos szókincsét semmi meg nem rendítheti. Még a gagek, a hatásos elemek és viccek is ugyanúgy be vannak kalkulálva, mint a sztorik szerkezete. Ezeket külön szakemberek igazgatják, akik szűkös választékukat elvileg fel is oszthatják maguk között az irodában. A kultúripar az effektusok, a kézzelfogható teljesítmény, a technikai részletek mű fölötti uralmával együtt fejlődött ki, mely mű valamikor azt az eszmét hordozta, amellyel együtt számolták föl. Az emancipálódott részlet rakoncátlanná vált, és – a romantikától az expresszionizmusig – fellázadt saját megszervezése ellen. A harmóniai egyedi hatás a zenében elmosta a formaegész tudatát, a partikuláris szín a festészetben a képkompozíciót, a pszichológiai részletek buzgó felmutatása a regényben a mű architektúráját. Mindennek véget vet a kultúripar a maga totalitásával. Nem ismervén többé mást, csak effektusokat, megtöri ezek engedetlenségét, és aláveti annak a formulának, ami a mű helyébe lép. Ezzel egyformán sújtja az egészet és a részt. Az egész kérlelhetetlenül és közönyösen lép szembe a részletekkel, úgy valahogy, mint egy sikeres ember karrierje, melyhez minden részlet csak illusztrációként és bizonyítékul szolgál, mi-

közben maga sem egyéb, mint ezeknek az idióta eseményeknek a summázata. Az úgynevezett átfogó eszme nem egyéb egy regiszteres mappánál, amely rendet teremt, nem pedig összefüggést. Az egész és a részletek ellentétek és kapcsolatok nélkül ugyanazokat a vonásokat viselik. Eleve garantált harmóniájuk megcsúfolja a nagy polgári műalkotások még küzdelemből született harmóniáját. Németországban a demokrácia legderűsebb filmjei felett is már a diktatúra temetői csendje honolt.

Az egész világot átvezetik a kultúripar szűrőjén. A kultúripari termelés vezérfonalává lett a mozilátogató régi tapasztalata, aki a kinti utcát az éppen megnézett játékfilm folytatásának érzékeli, minthogy maga a film szigorúan a mindennapi észlelés világát akarja visszaadni. Minél sűrűbben és hiánytalanabban kettőzik meg technikái az empirikus tárgyakat, annál könnyebben sikerül ma a megtévesztés, hogy a kinti világ töretlen folytatása annak, amit a moziban megismertek. A hangosfilm rajtaütésszerű bevezetése óta a mechanikus sokszorosítás teljesen e szándék szolgálatába lépett: célja, hogy az életet ne lehessen többé tendenciájában megkülönböztetni a hangosfilmtől. Ez azzal, hogy – messze túlszárnyalva az illúziókeltő színházat – nem hagy többé a néző fantáziájának és gondolatainak semmi teret, amelyben az a filmalkotás keretén belül és mégis annak egzakt adottságaitól ellenőrizetlenül, a fonalak elvesztése nélkül elkalandozhatna, a kiszolgáltatott nézőt arra tanítja, hogy közvetlenül azonosítsa a filmet a valósággal. A kultúrafogyasztó képzelőerejének és spontaneitásának elsatnyulását ma nem szükséges pusztán pszichológiai mechanizmusokra redukálni. Maguk a kulturális termékek, mindenekelőtt a legjellegzetesebb, a hangosfilm, bénítják meg objektív természetük folytán e képességeket.

Ezek úgy vannak elkészítve, hogy adekvát felfogásuk megköveteli ugyan a készenléteket, megfigyelőkészséget, jártasságot, de egyenesen eltiltja a szemlélőt a gondolkodó aktivitástól, máskülönben elmulasztja a tovasuhanó tényeket. A feszült figyelem persze annyira beléjük vésődött, hogy azt egyes esetekben nem is kell aktualizálniuk, s mégis elnyomja a képzelőerőt. Akit a film gesztusokból, képekből és szavakból álló kozmosza annyira magába szív, hogy nem képes hozzátenni azt, amitől az egyáltalán kozmoszá válhatna, azt nem kell szükségképpen az előadás pillanatában teljesen lenyűgöznie a gépezet különleges erőfeszítéseinek. Az összes többi filmből és más kulturális termékekből, amelyeket minden bizonnyal ismer, a figyelem megkövetelt teljesítményei annyira meghittek már a számára, hogy automatikusan következnek be. Az ipari társadalom hatalma egyszer s mindenkorra működik az embereken. A kultúripar termékei számíthatnak rá, hogy az emberek még a szórakozottság állapotában is élénken fogyasztják őket. Minden ilyen termék azonban az óriási gazdasági gépezet mo-



dellje, amely kezdettől fogva a markában tart mindenkit, a munkában és a rá hasonlító pihenésben egyaránt. Minden tetszőleges hangosfilmből, minden egyes tetszőleges rádióműsorból csak az hámozható ki, ami nem tulajdonítható az egyes embernek, hanem csak az összesség hatásának a társadalomban. A kultúripar minden egyes megnyilvánulása elkerülhetetlenül olyanként reprodukálja az embereket, amilyenné az egész tette őket. Hogy a szellem egyszerű reprodukciója ne vezessen bővített reprodukciójához, arról a kultúripar ügynökei gondoskodnak a producertől kezdve egészen a nőegyletekig.

A művészettörténészeknek és a kultúra ügyvédeknek panaszai a Nyugat stílusképző erejének kihunyásáról ijesztően megalapozatlanok. Mindennek, a még ki sem gondoltnak a mechanikus reprodukció sémájába való sztereotip átültetés felülmúlja bármely valódi stílus szigorúságát és érvényét, melynek fogalmával a műveltség barátai organikussá szépítik a prekapitalista múltat. Palestrina sem üldözhetette puristább módon az előkészítetlen és feloldatlan disszonanciákat, mint ahogy a dzsesszhangszerelő üldözi mindazokat a fordulatokat, amelyek nem illenek pontosan a zenei zsargonba. Ha Mozartot dzsesszesíti, akkor nemcsak ott változtatja meg a zenéjét, ahol az túl nehéz vagy komoly volna, hanem ott is, ahol Mozart csupán másképpen, sőt, ahol egyszerűbben harmonizált a ma szokásosnál. Valószínűleg egyetlen középkori építető sem vizsgálta át gyakran a templomi ablakok és szobrok témáját, mint a mai stúdiók hierarchiája Balzac vagy Victor Hugo egy-egy témáját, mielőtt az elnyeri a kelandóság imprimatúráját. Semmilyen papi testület nem mérhette ki gondosabban az ördögi pofáknak és az elkárhozottak szenvedéseinek a helyét a legmagasabb szeretet rendjében, mint a kultúripari termelésirányító a hős gyötrelmeinek vagy a *leading lady* felemelt szoknyájának helyét a nagyfilmek litániájában. A tilalmasnak és a megtűrtnek a kifejezett és hallgatólagos, exoterikus és ezoterikus katalógusa olyan tág, hogy nem csupán körülveszi, hanem át is hatja a szabadon hagyott területet. Még a legkisebb részletet is ennek megfelelően alakítják. A kultúripar éppúgy, mint ellentéte, a magasabb művészet, tilalma révén pozitívan rögzíti saját nyelvezetét, szintaxisával és szókincsével együtt. Az új effektusok szüntelen kényszere, amelyek mégis a régi sémákhoz kötődnek, járulékos szabályként még csak növeli annak a hagyománynak a hatalmát, amely alól minden egyes effektus szeretne kibújni. Minden, ami csak megjelenik, olyannyira megbélyegzett, hogy végül semmi sem fordulhat többé elő, ami ne viselné eleve a zsargon nyomását, s ne derülne ki róla az első pillanatban, hogy bevált elem. A termelők és az újratermelők között azonban azok a matadorok, akik a zsargont olyan könnyedén, szabadon és örömmel beszélik, mintha ez volna az a nyelv, amelyet éppen a zsargon némított el réges-rég. Ez a természetesség ideálja

a szakmában. Ez annál parancsolóbban érvényesül, minél inkább csökkenti a tökéletesített technika a feszültséget a mindennapi létezés és annak képmása között. A természetté travesztált rutin paradoxona kihallatszik a kultúripar valamennyi megnyilvánulásából, és sok esetben szinte kézzelfogható. A dzsesszmu- zikus, akinek egy komoly zenedarabot kell játszania, legyen az a legegyszerűbb Beethoven-menüett, önkéntelenül szinkópákat visz bele, és csak fölényes mo- sollyal az ajkán hajlandó a felütéssel indítani. Tetézve a sajátos médium mindig jelenvaló és eltúlzott igényeivel, az effajta természetesség teszi az új stílust, neve- zetesen „a kultúrátlanság (*Nicht-Kultur*) rendszerét, amellyel kapcsolatban emlegethetjük »a stílus bizonyos egységét«, ha ugyan egyáltalán van még értel- me stilizált barbárságról beszélni”.<sup>1</sup>

E stilizálás általánosan kötelező volta akár túl is tehet a hivatalos előírásokén és tilalmakén; egy slágernek manapság inkább elnézik, ha nem tartja magát a 32 taktushoz vagy a nóna terjedelméhez, mint ha olyan dallam- vagy összhangrés- zleteket tartalmaz, amelyek akár a legrejtettebb módon is, de kiesnek az idiómá- ból. Orson Wellesnek megbocsátják az összes vétséget a szakma úzusai ellen, mivel kiszámított illetlenségei csak annál buzgóbban erősítik meg a rendszer ér- vényességét. A technikailag meghatározott idióma kényszere, amelyet a sztárok- nak és igazgatóknak természetként kell produkálniuk, hogy a nemzet a magáévá tegye azt, olyan finom árnyalatokra is kiterjed, amelyek csaknem elérik az avantgárd művek eszközeinek szubtilitását, azokét a művekét, melyek – az előbbiekkal ellentétben – az igazságot szolgálják. Az a ritka képesség, hogy a természetességidióma kötelezettségének a kultúripar minden ágában apróléko- san megfeleljenek, a mesterségbeli tudás mércéjévé lesz. Annak, amit és ahogyan mondanak, ellenőrizhetővé kell válnia a mindennapi nyelvben, miként a logikai pozitivizmus hirdeti. A termelők nem egyebek szakértőknél. Az idióma a legbá- mulatraméltóbb termelőerőt követeli meg, amelyet abszorbeál és elpazarol. Ör- dögien túlhaladta ezzel a valódi és a mesterkélt stílus kultúr-konzervatív meg- különböztetését. Mesterkéltnek jobb híján az a stílus nevezhető, amely kívülről nyomja rá bélyegét a forma ellenszegülő rezdüléseire. A kultúriparban azonban az anyag a legutolsó mozzanatáig ugyanabból az apparátusból származik, mint maga a zsargon, amelyben kifejezést nyer. Azok a perpatvarok, amelyekbe a művészeti specialisták a szponzorral és cenzorral egy túlon túl hihetetlen hazug- ság miatt belebonyolódnak, nem annyira belső esztétikai nézeteltérésről, mint inkább az érdekek divergenciájáról tanúskodnak. A specialista renoméja, mely-

<sup>1</sup> F. Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: *Werke*. I. köt. Großoktavausgabe, Lipcse, 1917. 187. o.



ben a szakmai autonómia maradványa olykor még menedéket talál, összeütközik az egyház vagy a kulturális árut előállító konszern üzleti politikájával. A tárgy azonban lényege szerint már eladhatóként eldologiasult, mielőtt még az illetékesek vitájára sor kerül. Szent Bernadette, mielőtt Zanuck elnyerte volna, költője látókörében már az összes érdekelt konzorcium reklámjaként villant fel. Ez maradt meg az alak rezdüléseiből. Ez az oka annak, hogy a kultúripar stílusa, melynek nem kell többé egy ellenálló anyagon önmagát próbára tennie, egyszerűsödik a stílus tagadása. Az általánosnak és a különösnek, a szabálynak és a tárgy sajátos igényeinek az összebékítése, amelynek folyamán a stílus elnyeri tartalmát, itt semmis, mert többé egyáltalában nem is jön létre feszültség a pólusok között; az érintkező szélsőségek elszomorító azonosságba mentek át, az általános helyettesítheti a különöst és megfordítva.

Mégis, a stílus e torzképe kiderít egyet-mást a régi, valódi stílusról. A kultúriparban átláthatóvá válik az, hogy a valódi stílus fogalma az uralom esztétikai megfelelője. A stílusnak mint pusztán esztétikai törvényszerűségnek az elképzelése romantikus visszavetítés a múltba. Nemcsak a keresztény középkor, hanem a reneszánsz stílusának egységében is a szociális erőszak mindenkor különböző struktúrája fejeződik ki, nem pedig az alávetetteknek az általánost magába záró homályos tapasztalata. Sohasem azok voltak a nagy művészek, akik a stílust a legtökéletesebben megvalósították, hanem azok, akik a stílust a szenvedések kaotikus kifejeződésével szembeni szigorúként, negatív igazságként vették fel műveikbe. A művek stílusában nyerte el a kifejezés azt az erőt, amely nélkül a létezés némán szétfolyt volna. Maguk a klasszikusnak nevezett művek is, mint Mozart zenéje, olyan objektív tendenciákat tartalmaznak, amelyek valami mást akartak, mint a stílus, amelyet megtestesítenek. A nagy művészek egészen Schönbergig és Picassóig megőrizték bizalmatlanságukat a stílussal szemben, és döntő kérdésekben kevésbé a stílushoz, inkább a dolog logikájához tartották magukat. Amire az expresszionisták és a dadaisták gondoltak a stílus mint stílus hazugságáról szólva, ma diadalát üli a crooner\* éneksargonjában, a filmsztár kiszámított gráciájában, sőt a fényképésznek a mezőgazdasági munkások nyomorúságos viskóiról készített mesteri pillanatfelvételeiben. Minden egyes műalkotás stílusa ígéret. Azzal, hogy a stílus az általa kifejezettet átemeli az általánosság uralkodó formáiba, a zenei, festői, verbális nyelvbe, az a célja, hogy az kibéküljön a valódi általánossal. A műalkotásnak az az ígérete, hogy alakjainak a társadalmilag hagyományozott formákba való sajtolásával igazságot tegyen, éppoly szükségszerű, mint amilyen csalóka. Abszolútnak tételezi

\* bárénekes – *A ford.*

a fennállónak a reális formáit, amennyiben esztétikai származékaiban az ígéretet beteljesültnek mutatja. Ennyiben a művészet támasztotta igény mindig ideológiai is. A művészet azonban semmilyen más módon nem képes kifejezni a szenvedést, mint azzal a hagyománnyal viaskodva, amely a stílusban csapódik le. A műalkotásnak a valóságon túllépő mozzanata valójában nem választható le a stílusról; ez azonban nem a megvalósított harmóniában áll, a forma és a tartalom, a belső és a külső, az egyén és a társadalom kérdéses egységében, hanem azokban a vonásaiban, amelyekben a diszkrepancia megjelenik: az identitásra való szenvedélyes törekvés kudarcában. A gyengeség – ahelyett, hogy kitette volna magát e kudarcnak, amelyben a nagy műalkotások stílusa mindig megtagadta önmagát – mindig a másokkal való hasonlóságon csüngött, az identitás pótlékához tartotta magát. A kultúripar végül abszolútként tételezi ezt az imitációt. Minthogy már csak pusztá stílus, felfedi a stílus titkát: a társadalmi hierarchia iránti engedelmességet. Az esztétikai barbárság ma csak befejezi azt, ami a szellemi képződményeket azóta fenyegeti, amióta csak kultúrává vonták össze és közömbösítették őket. A kultúráról való beszéd mindig is kultúraellenes volt. A kultúra mint közös nevező virtuálisan már tartalmazza a megragadást, kategorizálást, klasszifikálást, ami a kultúrát bevonja az adminisztráció birodalmába. Csak az iparosított, következetes alárendelés felel meg teljesen a kultúra e fogalmának. Miközben ez a szellemi termelés valamennyi ágát azonos módon annak az egy célnak rendeli alá, hogy az ember érzékeire a gyárkapun való esti kilépéstől kezdve a bélyegzőórához való másnapi visszatérteig ugyanazon munkamenet bélyegét üsse, melyet napközben végeznie kell, csúfondárosan beteljesíti az egységes kultúra fogalmát, amit a személyiségfilozófusok állítanak szembe az eltömegesedéssel.

Így a kultúripar, az összes közül a leghajlíthatatlanabb stílus, éppen annak a liberalizmusnak a céljaként lép fel, amelynek a stílus hiányát vetik a szemére. Nemcsak hogy a liberális szférából származnak kategóriái és tartalmi, a domesztikált naturalizmusból csakúgy, mint az operettből és revüből: a modern kultúrkonsernek alkotják azt a gazdasági közeget, ahol a megfelelő vállalkozói típusokkal együtt egyelőre még fennmarad az egyébként eltűnőben lévő formai szférának egy darabja. Itt az ember még megcsinálhatja a szerencsáját, ha csak nem ragaszkodik túlzott állhatatossággal a maga dolgához, hanem engedi, hogy beszéljenek a fejével. Ami ellenáll, csak azáltal maradhat fenn, hogy betagozódik. Ha egyszer regisztrálták, hogy miben különbözik a kultúripartól, máris hozzátartozik, miként az agrárreformer a kapitalizmushoz. A valóságű felháborodás annak áruvédjegyévé lesz, akinek egy új eszmét kell szállítania az üzem számára. A mai társadalom nyilvánosságában szóhoz sem juthat olyan panasz,



amelynek tónusán a vájtfülűek már meg ne szimatolták volna azt a prominenciát, amelynek jegyében a háborgó velük kiegyezik. Minél mérhetetlenebb a szakadék a kórus és a csúcs között, annál biztosabb helye van a csúcson mindenkinek, aki fölényét jól szervezett feltűnéssel tanúsítja. Ezáltal a kultúriparban is tovább él a liberalizmusnak az a tendenciája, hogy szabad utat biztosít a rátermettek számára. Hogy ezt az utat megnyissa a tehetségek előtt, az még ma is az egyébként messzemenően szabályozott piac funkciója, amelynek szabadsága már fénykorában is az ostobák éhenhalásának szabadságát jelentette, a művészetben éppúgy, mint bárhol másutt. Nem véletlenül származik a kultúripar rendszere a liberális ipari országokból, mint ahogy ott győzedelmeskedett valamennyi jellegzetes eszköze is, kiváltképp a mozi, a rádió, a dzsessz és a magazinok. Fejlődésük persze a tőke általános törvényeiből fakad. Gaumont és Pathé, Ullstein és Hugenberg\* szerencsésen követték a nemzetközi trendet; a kontinensnek az Egyesült Államoktól való, háború és infláció utáni gazdasági függősége is megtette a magáét. Teljesen illuzórikus az a hit, hogy a kultúripar barbársága a „cultural lag” következménye, azaz az amerikai tudat elmaradottságáé a technika színvonalához képest. Elmaradva a fasiszmus előtti Európa volt a kultúra monopolizálódásának tendenciája mögött. Épp ennek az elmaradottságnak köszönhette azonban a szellem az önállóság maradványát, s hordozói a saját, bármennyire is nyomorúságos egzisztenciájukat. Németországban paradox módon hatott az a tény, hogy hiányzott az élet átfogó demokratikus ellenőrzése. Sok minden ki volt vonva annak a piaci mechanizmusnak a hatalma alól, amely a nyugati országokban elszabadult. A német nevelésügy az egyetemekkel együtt, a művészileg mértékadó színházak, a nagy zenekarok, a múzeumok mind védelmet élveztek. A politikai hatalmak, az állam és a városközösségek (*Kommunen*), amelyek ezeket az intézményeket az abszolutizmustól kapták örökül, a piacon deklarált uralmi viszonyokkal szemben megőrizték számukra annak a függetlenségnek egy részét, amelyet egészen a XIX. századba nyúlóan a hercegek és feudális urak végül is még meghagytak nekik. Ez megerősítette a kései művészet gerincét a kínálat és kereslet verdiktjével szemben, és a tényleges védelmen túl is fokozta ellenálló képességét. Magán a piacon, az értékesíthetetlen és még nem kurrens minőség iránti tisztelet vásárlóerővé alakult át: ezért tudtak tisztos irodalmi és zenei kiadók például olyan szerzőkről is gondoskodni, akik nem hoztak sokkal többet a konyhára, mint a hozzáértők nagybecsülését. A művészt csak az a kényszer zabolázta meg teljesen, hogy folyvást a legdrasztikusabb fenyegetéseknek kitéve, esztétikai szakértőként kellett az üzleti élethez igazodnia.

\* könyvkiadók – A ford.

Valamikor a művészek, miként Kant és Hume, leveleiket „a legalázatosabb szolgálója” aláírással fejezték be, s közben aláaknázták a trón és az oltár alapjait. Ma keresztneveükön szólítják a kormányfőket, ugyanakkor minden kulturális rezdülésükben alá vannak vetve írástudatlan fejedelmeik ítéletének. Tocqueville száz évvel ezelőtti elemzése azóta teljesen igazolódott. A magántulajdonosi kulturális monopólium uralma alatt valóban „a zsarnokság szabadon engedi a testet, és közvetlenül a lélekre támad. Az uralkodó már nem azt mondja: gondolkodj úgy mint én, vagy meghalsz. Azt mondja: hatalmadban áll, hogy ne gondolkodj úgy, mint én, életed, javaid, mindened megmaradhat, de e naptól fogva idegen vagy köztünk.”<sup>2</sup> Ami nem konform, azt olyan gazdasági tehetetlenséggel sújtják, ami a különös szellemi tehetetlenségében folytatódik. Mihelyt kizárják a forgalomból, könnyen rábizonyítják alkalmatlanságát. Miközben ma az anyagi termelésben felbomlik a kereslet–kínálat mechanizmusa, a felépítményben ugyanez az uralmon levők javát szolgáló kontrollként tovább működik. A fogyasztók a munkások, az alkalmazottak, a farmerek és a kispolgárok. A tőkés termelés testileg és lelkileg olyannyira fogva tartja őket, hogy ellenállás nélkül esnek áldozatul annak, amit kínálnak nekik. Mindenesetre, ahogy az alávettettek mindig is komolyabban vették az uralmon levőktől származó morált, mint azok maguk, úgy ma a becsapott tömegek jobban rabjai lesznek a siker mítoszának, mint maguk a sikeresek. Megvannak a maguk kívánságai. Tévedhetetlenül ragaszkodnak ahhoz az ideológiához, amellyel leigázzák őket. A nép komisz szeretete az iránt, amit ellene elkövetnek, még elébe is siet a hatóságok okosságának. Felülmúlja a Hays-Office\* rigorizmusát, mint ahogy nagy időkben még magasabb instanciákat hívott ki maga ellen, szítva a törvényszéki terrort. Mickey Rooney-t követeli a tragikus Garbo ellenében, és Donald kacsát Betty Booppal szemben. Az ipar engedelmeskedik az általa felidézett kívánságoknak. Ami a cég számára, amely olykor nem képes a hanyatló sztárral való kontaktusát teljesen értékesíteni, *faux frais* (nem gazdaságos költség), az az egész rendszer számára törvényes ár; a rendszer a kulturális szemét követelésének rafinált törvényesítésével iktatja be a totális harmóniát. A hozzáértés és szakértelem megvetés tárgya lesz, mint annak az embernek a gögössége, aki különbnek képzei magát másoknál, mikor pedig a kultúra oly demokratikusan osztja el mindenki számára a privilégiumait. Az ideológiai békesség láttán jó lelkiismeretre tesz szert mind a vevő konformizmusa, mind pedig az őket mozgató termelés arcátlansága. Elég a békességhez a mindig-ugyanannak a reprodukciója.

<sup>2</sup> A. de Toqueville: *De la Démocratie en Amérique*. II. köt. Párizs, 1864. 151. o.

\* Amerikai cenzúrintézmény, amely puritán szellemben öröklik a jó erkölcsök felett. – A ford.



A „mindig ugyanaz” elve szabja meg a múlthoz való viszonyt is. A tömegkultúra korszakának újdonsága a kései liberálizációhoz képest az, hogy kizárja az újat. A gépezet egyhelyben forog. Miközben már meghatározza a fogyasztást, kizárja a még ki nem próbáltak kockázatát. A filmszakma emberei bizalmatlanul tekintenek minden kézíratra, amelynek nem egy bestseller szolgál már megnyugtató alapjául. Épp ezért beszélnek folyton ötletéről, újdonságról és meglepetésről (*idea, novelty and surprise*), arról, ami egyszerre lenne sohasemvolt és mégis mindenkinek ismerős. Ezt szolgálja a tempó és a lendület. Semmi sem maradhat a régi, mindennek folyton működésben és mozgásban kell lennie. Mert csak a mechanikus produkció és reprodukció ritmusának egyetemes diadala ígéri azt, hogy semmi nem változik, hogy semmi oda nem illő dolog nem jön létre. A bevált kulturális eszköztár kiegészítései túl spekulatívok. A sketch, a short story, a probléma-film, a sláger megdermedt formátípusai nem egyebek a kései liberális ízlés normatívvá kiforgatott, fenyegetéssel kierőszakolt átlagánál. A kulturális ügynökségek hatalmasságai, akik éppoly jól megértik egymást, mint egyik menedzser a másikat, akár a konfekcióiparból, akár a college-ből jöttek, réges-rég szanálták és racionalizálták az objektív szellemet. Olyan az egész, mintha egy mindenütt jelenvaló hatalom elrendezte volna az anyagot, és felállította volna a kulturális javak mérvadó katalógusát, amely tömören felsorolja a szállítható szériákat. Az eszmék itt a kultúra egére vannak írva, amelyeket már Platón számba vett, sőt mint tovább nem bővíthető és változtathatatlan számokat határozott meg.

A szórakoztatás, a kultúripar valamennyi eleme megvolt jóval előbb is. Most azonban felülről ragadják meg és a kor színvonalára hozzák ezeket. A kultúripar azzal dicsekedhet, hogy a művészetnek a fogyasztás szférájába való, gyakran gyámoltalan átvitelét energikusan megvalósította, ezt elvé emelte, a szórakozást kivetkőztette tolakodó naivitásából, és hogy megjavította az áruk kivitelezési formáját. Minél totálisabbá vált, minél könnyörtelenebbül kényszerített minden kívülállót vagy csődbe, vagy a saját szindikátusába, egyszermind annál finomabbá és emelkedettebbé lett, míg végül céljához nem ért Beethoven és a Casino de Paris szintézisében. Győzelme kettős: amit kívül igazságként kiolt, azt belül hazugságként tetszés szerint reprodukálhatja. A „könnyű” művészet mint olyan, a szórakozás, nem a hanyatlás formája. Aki az eszmény tiszta kifejezésének elárulásával vádolja, illúziókat táplál a társadalomról. A polgári művészet tisztaságát, amely a szabadság birodalmaként hiposztázálódott az anyagi praxis-sal ellentétben, kezdettől fogva az alsó osztály kizárásával vásárolták meg, mely osztály ügyéhez – az igazi általánossághoz – a művészet éppen azzal maradt hű, hogy távol tartotta magát a hamis általánosság céljaitól. A komoly művészet

megvonta magát azoktól, akik számára az ínség és a létezés nyúge gúnnyá változtatja e komolyságot, és akiknek örülniük kell, ha azt az időt, amit nem a taposómalomban töltenek, arra használhatják, hogy elszórakoztassák magukat. A könnyű művészet árnyékként kísérte az autonómot, mint annak társadalmilag rossz lelkiismerete. Amit a komoly művészet társadalmi előfeltételei folytán szükségképp vétett az igazság ellen, az adja a könnyű művészet objektív jogosultságának látszatát. Az igazság maga ez a megosztottság: ez legalább kimondja annak a kultúrának a negativitását, amellyé e szférák összegződnek. Az ellentét azzal békíthető ki a legkevésbé, ha a könnyű művészetet felemelik a komolyba, vagy megfordítva. A kultúripar azonban éppen ezt kíséri meg. A cirkusz, a pannotikum és a bordélyház társadalmi excentricitása éppoly kínos a társadalom számára, mint Schönbergé és Karl Krausé. Ezért kell a dzsesszvezér Benny Goodmannek a Budapest Vonósnégyessel együtt fellépnie, ritmikailag pedánsabban játszva, mint bármelyik filharmonikus klarinétjátékos, míg a budapestiek erre fel oly simán, vertikálisan és édeskésen játszanak, mint Guy Lombardo. Nem a nyers képzetlenség, ostobaság és faragatlanság a jellemző. Az egykori bővít a kultúripar a saját tökéletesedése, a dilettantizmus tilalma és domesztikálása révén megszüntette, jóllehet állandóan követ el durva baklövéseket, amelyek nélkül az emelkedettség színvonala egyáltalán nem képzelhető el. Az új itt abban áll, hogy a kultúra kibékíthetetlen elemeit, a művészetet és a szórakoztatást a célnak alárendelve egyetlen hazug képletbe foglalják: a kultúripar totalitásába. Ennek lényege az ismétlés. A kultúripar rendszere számára nem külsőleges az, hogy jellegzetes újításai kivétel nélkül csak a tömeges reprodukció tökéletesítésében állnak. Okkal fűződik számtalan fogyasztó érdeke a technikához, nem pedig a mereven ismételt, kiüresített és félig már feladott tartalomhoz. A sztereotípiáknak a technika által kikényszerített mindenütt-jelenvalósága hatásosabban igazolja a nézők által bálványozott társadalmi hatalmat, mint azok az elcsépelet ideológiák, amelyekért a mulékony tartalmaknak kezeskedniük kell.

A kultúripar ennek ellenére szórakoztatóüzem marad. A fogyasztók feletti uralmát a szórakoztatás közvetíti; nem a meztelen diktátum, hanem a szórakoztatás elvében rejlő ellenségesség révén mindazzal szemben, ami több akar lenni önmagánál, amíg végül szórakozássá nem oldják. Minthogy a kultúripar összes tendenciájának megtestesülése a közönség húsában és vérében az osztársadalmi folyamat révén jön létre, a piac fennmaradása ebben az ágazatban még kedvez is ezeknek a tendenciáknak. A keresletet még nem helyettesítik az egyszerű engedelmisség parancsával. Hiszen a filmnek röviddel az első világháború előtti nagy újjászervezése, a film terjeszkedésének materiális előfeltétele éppen a tudatos hozzáigazodás volt a közönség pénztári adatokban regisztrálható szük-



ségeihez, amelyek számításba vételére aligha gondoltak a vetítővászon pionír korszakában. A filmipar kapitányai számára – akik természetesen mindig arról akarnak meggyőződni, hogy mi igazán fenomenális sláger és mi kevésbé, és nagy bölcsen sohasem az ellenpéldára, az igazságra kíváncsiak – mindmáig ez a helyzet. Ideológiájuk az üzlet. Ez annyiban helyes is, hogy a kultúripar hatalma az általa keltett szükséglettel való egységben rejlik, nem pedig a vele való egyszerű ellentétben, még ha maga ez az ellentét a teljhatalom és a hatalomnélküliség (*Allmacht und Ohnmacht*) ellentéte volna is. – A szórakozás a munka meghosszabbítása a kései kapitalizmusban. Az az ember keresi a szórakozást, aki ki akar kapcsolódni a mechanizált munkafolyamatból, hogy később újra képes legyen megfelelni neki. A mechanizálás ugyanakkor olyan hatalomra tett szert a szabadidő-ember és az ő boldogsága felett, oly tökéletesen meghatározza a szórakozást szolgáló áruk gyártását, hogy az ember már szabadidejében sem tapasztalhat mást, mint magának a munkafolyamatnak az utánzatait. Az állítólagos tartalom csak halvány ürügy; ami az ember agyába vésődik, az a szabványosított cselekvések automatikus sorozata. A gyár és az iroda munkamenetéből a szabadidőben is csak a hozzá való hasonulás révén szabadulhatunk. Ebben a gyógyíthatatlan betegségben szenved a szórakozás minden fajtája. Az élvezet unalomká dermed, mivel ahhoz, hogy szórakozás maradjon, nem szabad új erőfeszítésbe kerülnie, és ezért szigorúan a már kitaposott asszociációs pályákon kell mozognia. A nézőnek ne legyen szüksége saját gondolatokra: a termék ír elő minden reakciót, mégpedig nem tárgyi összefüggése révén – amely szétesik, mihelyt igénybe veszi a gondolkodást –, hanem jelzések útján. Kínosan kerülnek minden olyan logikai kapcsolatot, amely szellemi erőfeszítést tételez fel. A fejleményeknek lehetőleg a közvetlenül megelőző szituációból kell következniük, nem pedig az egésznek az eszméjéből. Nincs olyan cselekvés, mely ellenállhatna a közreműködők elszántságának, hogy az egyes jelenetekből mindent kihozzanak, amit csak lehet. Végül ott, ahol pusztán az értelmetlenséget fogadják el, már maga a séma is veszélyesnek tűnik, amennyiben egy – bármennyire sovány – értelmi összefüggést teremt. Gyakran kajánul megtagadják a cselekménynek azt a kifejtését, amit a régi séma a jellemek és a dolog természetének megfelelően megkövetelt. Ehelyett a következő lépésként mindig az írónak az adott szituációhoz fűzött, leghatásosabbnak vélt ötleteit választják. Bárgyún kieszelt meglepetések törnek be a film cselekményébe. A terméknek az a tendenciája, hogy komiszul a tiszta badarsághoz folyamodjon, melyet a népies művészet, a bohózat és a bohóckodás egészen Chaplinig és a Marx testvérekig jogosan képviselt, a kevésbé gondos zsánerekben lép elő a legszembetűnőbben. Míg a Greer Garson- és Bette Davis-filmekben a szociálpszichológiai eset egységéből még az egységes cselekmény va-

lamiféle igénye következik, a fenti tendencia már teljesen érvényesül a „novelty song” szövegében, a krimikben és a rajzfilmekben. Magát a gondolatot a komikum és a borzalom tárgyaihoz hasonlóan lemészárolják és feldarabolják. Az új slágerek mindig is az értelem megcsúfolásából éltek, amelyet a pszichoanalízis előfutáraiként és közvetítőiként a szexuális szimbolika egyhangúságára redukálnak. A bűnügyi és kalandfilmekben a nézőnek nem adatik meg többé, hogy részt vegyen a felderítés folyamatában. A műfaj iróniátlan termékeiben is be kell érnie a már szegényesen is alig összekapcsolt szituációk rémségével.

A trükkfilmek valamikor a fantázia képviselői voltak a racionalizmussal szemben. A technikájukkal felvillanyozott állatoknak és tárgyakkal egyszersmind igazságot szolgáltatottak azzal, hogy a megnyomorítottakat egy második élettel ajándékozták meg. Ma azonban a trükkfilmek már csak a technológiai ész győzelmét erősítik meg az igazság fölött. Néhány éve konzisztens cselekményük volt, amely csak az utolsó percekben oldódott fel az üldözés zűrzavarában. Eljárásmódjuk ennyiben a *slapstick comedy*\* szokásait követte. Most azonban eltolódtak az időarányok. Az első filmkockákon éppen csak megadják a cselekvési motívumot, hogy a továbbiak folyamán a rombolás rajta igazolódhassék be: a közönség hangos tetszésnyilvánítása közepette a fő figurát ócska rongyként cibálják ide-oda. Így csap át a megszervezett szórakoztatás mennyisége a megszervezett embertelenség minőségébe. A filmipar önjelölt cenzorai, e kegyetlenség rokonlelkei, ügyelnek a hajtóvadászattá elnyújtott gattett kellő hosszúságára. A vidámság elvágja azt az örömet, amelyet az öllekezés látványa feltehetően nyújtana, és elodázza a kielégülést a pogrom napjáig. Ha a trükkfilmek egyáltalán nyújtanak még valamit az érzékeknek az új tempóhoz való hozzászoktatásán kívül, csak azt a régi bölcsességet verik a fejekbe, hogy az egyéni ellenállás folyamatos felmorzsolása és megtörése e társadalom életének alapfeltétele. Donald kacska a rajzfilmekben – éppúgy, mint a szerencsétlenek a valóságban – azért kapja meg a maga verésadagját, hogy a nézők is hozzászokjanak a sajátjukéhoz.

Az ábrázolt hős elleni erőszak élvezete átcsap a néző elleni erőszaktételbe, a szórakozás erőfeszítésébe. A fáradt szemek semmit nem mulasztanak el abból, amit a szakértők stimulánsként kigondoltak; egy pillanatra sem mutatkozhatunk ostobának az előadás agyafúrtságával szemben, mindenkor vennünk kell a lapot, és magunknak is azt a gyorsaságot kell tanúsítanunk, melyet az előadás szem elé tár és propagál. Ezzel kérdésessé vált, hogy a kultúripar teljesíti-e még egyáltalán a kikapcsolódás funkcióját, amivel oly hangosan dicsekszik. Ha a rádiók és mozik legnagyobb részét leállítanák, a fogyasztók valószínűleg nem ve-

\* (US) Filmbohózat sok ütleggel. – A ford.



szítenének sokat. Az utcáról a moziba megtett lépés amúgy sem az álomba vezet már, és mihelyt az intézmények nem köteleznének már pusztán létezésük által arra, hogy használjuk őket, egyáltalán nem ébresztenének olyan nagy vágyat használatuk iránt. Leállításuk nem lenne reakciós gépprombolás. Nem is annyira az iránta lelkesedők, mint inkább azok az elmaradott emberek látnák kárát, akiket egyébként is minden csattan. A háziasszony számára a mozi homálya, az őt integrálni hivatott film ellenére, menedékül szolgál, ahol ellenőrizetlenül elüldögélhet pár órát, mint ahogy valamikor régen, amikor még léteztek lakások és csendes pihenőidők, nézelődött az ablakból. A nagy központokban élő munkanélküliek nyáron hűs helyet, télen meleget találnak a szabályozott hőmérsékletű mozikban. Egyébként azonban, még a fennálló mértékével mérve sem teszi a felduzzasztott szórakoztató apparátus az emberek életét emberhez méltóbbá. Az adott technikai lehetőségek „kimerítésének” gondolata, az esztétikai tömegfogyasztást célzó kapacitások teljes kihasználásának eszméje magához a gazdasági rendszerhez tartozik, amely megtagadja a kapacitások kihasználását ott, ahol az éhség megszüntetéséről lenne szó.

A kultúripar minduntalan becsapja a fogyasztóit abban, amit állandóan ígér nekik. A cselekmény és tálalásmódja által az öröme kiállított váltó beváltását a végtelenségig elhalasztják; az ígéret – amelyből a színjáték tulajdonképpen áll – csúfondárosan azt jelenti, hogy soha nem kerül sor a dologra, hogy a vendég érje be a menükártya elolvasásával. A csillogó nevek és képek kiváltotta vágyak mindig csak a szürke mindennapok felmagasztalását találják fel, amelyből menekülni akar. A műalkotások sem szexuális exhibíciókból álltak. Mégis, miközben a kudarcot valami negatívként formálták meg, egyszersmind visszavették az ösztön megalázását, és így közvettként megmentették a megtagadottakat. Ez az esztétikai szublimáció titka: hogy a beteljesülést megtörténtként mutassa be. A kultúripar viszont nem szublimál, hanem elfojt. Miközben mindig újra exponálja a vágy tárgyát, a szvetterből kidomborodó melleket és a sportos férfihős meztelen felsőtestét, csupán felpiszkálja a nem szublimált vágyat, amely a kudarc megszokása révén réges-rég mazochisztikussá nyomorodott. Nem fordul elő olyan erotikus szituáció, amely a célzásokkal és felizgatással ne egyesítené azt a határozott utalást, hogy a dolog sohasem juthat el odáig. A Hays-Office csak megerősíti e tantaluszi rituálét, amelyet a kultúripar amúgy is bevetett. A műalkotások askétikusak és szemérmetlenek; a kultúripar ellenben pornográf és prüd. Így redukálja románccá a szerelmet. Redukálva pedig sok minden meg van engedve, még a szabadoság is mint kelendő különlegesség, részletre és a „daring” (merészség) áruvédjeggyel ellátva. A szexualitás sorozatgyártása automatikusan az elfojtását is kitermeli. A filmsztár, akibe bele kell szeretnünk, a

maga mindenütt jelenvalóságával eleve önmaga kópiája. Minden tenorhang egyenesen úgy cseng, mint egy Caruso-lemez, és a texasi leányarcok szinte természetlőn hasonlítanak azokra a befutott modellekre, amelyek nyomán Hollywoodban tipizálták őket. A szép mechanikus reprodukciója, amelyet a reakciós kultúrrajongás az individualitás módszeres istenítésével persze csak még kikerülhetlenebbül szolgál, nem hagy teret többé az öntudatlan bálványozásnak, amelyhez a szép kötve volt. A szép felett a humor arat diadalt, a minden kudarc felett érzett káröröm. Nevetnek azon, hogy nincs min nevetni. A nevetés, a megbékélt és a rémítő nevetés egyaránt mindig azt a pillanatot követi, amikor elmúlik valamilyen félelem. Szabadulást fejez ki, akár valamiféle testi veszélytől, akár a logika csapdáiból. A megbékélt nevetés a hatalom sikeres kijátszásának visszhangja; a rossz nevetés pedig úgy lesz úrrá a félelmen, hogy átáll azokhoz a hatalmasságokhoz, akiktől félni kell. Ez a hatalom kikerülhetlenségének visszhangja. A vidámság olyan gyógyfürdő, amelyet a szórakoztatóipar állandóan elrendel; a nevetést a boldogsággal való ámítás eszközévé teszi. A boldogság pillanatai nem ismerik a nevetést, csak az operettek és később a filmek mutatják be a szexust harsány kacagással. Baudelaire viszont éppoly humortalan, akár Hölderlin. A hazug társadalomban a nevetés betegségként támad a boldogságra, és bevonja azt méltatlan totalitásába. A valamin való nevetés egyszersmind kinevetése is valaminek; és az élet, amely Bergson szerint itt áttöri a megmerevedést, valójában a beköszöntő barbárság, az az önigenlés, amely a társas együttlét alkalmával a maga skrupulusaitól való megszabadulását merészeli ünnepelni. A nevetők közössége az emberiség paródiája. Mindegyikük egy-egy monász, aki átadja magát annak az élvezetnek, hogy mindenki más rovására – és a többséggel a háta mögött – mindenre el van szánva. E harmóniájukban a szolidaritás torzképét nyújtják. Épp az az ördögi ebben a hamis nevetésben, hogy meggyőzően parodizálja magát a legjobbat, a megengesztelődést is. Az öröm azonban komoly dolog: *res severa verum gaudium*. A kolostoroknak azt az ideológiáját, hogy nem az aszkézis, hanem a nemi aktus jelenti az elérhető üdvösségről való lemondást, negatívan erősíti meg a szerelmes komolysága, aki sejtelmesen csüng életének tovatűnő pillanatán. A kultúripar joviális kudarcra cseréli a fájdalmat, amely a mámorban és az aszkézisben egyaránt jelen van. A legfőbb törvény az, hogy a szerelmesek semmi áron meg ne kapják egymást, és éppen ezzel érik be kacagva. A permanens kudarcot, amit a civilizáció rájuk ró, a kultúripar minden egyes színjátékában az érintetteknek félreérthetetlenül újra tudomására hozzák és demonstrálják. Felkínálni nekik valamit és megfosztani őket tőle, egy és ugyanaz. Ezt nyújtja az erotikus sürgölődés. Minden a koitusz körül forog, éppen, mert nem szabad megörténnie. A filmben például szigorúbb tabu sújtja



egy illegitim viszony megengedését anélkül, hogy a bűnösöket utol ne érné a büntetés, mint azt, hogy a milliomos jövődóbeli veje a munkásmozgalomban tevékenykedik. A liberális érával szemben az iparosított kultúra – éppúgy, mint a népies (*völkisch*), megengedheti magának a felháborodást a kapitalizmuson; de nem a lemondást a kasztrációval való fenyegetésről. Egész lényege ebben áll. Ez túléli az egyenruhát viselők erkölcsének szervezett fellazítását, a számukra készített derűsebb filmekben, és végül a realitásban is. Ma már nem a puritanizmus a döntő, jóllehet ez a nőegyletek formájában még mindig érvényesül, hanem az a rendszerben rejlő szükségszerűség, hogy a fogyasztót ne engedjék ki a kezük közül, hogy egy percig se hagyják felmerülni benne az ellenállás lehetőségének sejtelmét. Az elv azt parancsolja, hogy a fogyasztó minden szükségletét a kultúripar által kielégíthetőként mutassák be ugyan, másfelől azonban ezeket a szükségleteket eleve úgy rendezzék be, hogy bennük önmagát már csak örökös fogyasztóként, a kultúripar tárgyaként élje meg. A kultúripar nemcsak elhiteti vele, hogy becsapása maga a kielégülés, hanem ezen kívül azt is értésére adja, hogy akárhogy is, de a kínálattal meg kell elégednie. A mindennapokból való meneküléssel – amiről a kultúripar, ígérete szerint, minden ágában gondoskodik – úgy áll a dolog, mint a leányrablással az amerikai vicclapban: a sötétben az apa tartja a létrát. A kultúripar édenkertként kínálja fel újra ugyanazt a mindennapiságot. *Escape* és *elopement* (menekülés és szökés) eleve csak arra való, hogy visszavezessen a kiindulópontozhoz. A szórakozás csak táplálja azt a rezignációt, amely beléje akar feledkezni.

A teljesen nekiszabadult szórakozás nem egyszerűen a művészet ellentéte lenne, hanem az a szélsőség, amely a művészettel érintkezik. A Mark Twain-i abszurditás, amellyel az amerikai kultúripar időnként kacérkodik, a művészet egyfajta korrekcióját jelenthetné. Minél komolyabban veszi a létezéssel való szembenállást, annál jobban hasonlít ellentéte, a létezés komolyságához; minél több munkát fordít arra, hogy saját formatörvényéből tisztán kibontakozzék, annál inkább megköveteli az értelem munkáját is, miközben épp ennek terhét akarta levetni. Némelyik revüfilmben, mindenekelőtt azonban a groteszkekben és a bohózatokban pillanatokra felvillan magának e negációnak a lehetősége is. Megvalósulására persze sohasem kerülhet sor. A tiszta szórakozást a maga következetességében, az oldott maga-átengedést a tarka asszociációknak és a boldog képtelenségeknek a szokásos szórakoztatás megcsönkítja: megzavarja egy összefüggő értelem pótlékával, amelyet a kultúripar a maga termékeihez makacsul mellékel, ugyanakkor szemhunyorítások közepette pusztán a sztár megjelenésének ürügyeként bánik el vele. Életrajzi és egyéb fabulák foldozzák össze a sületlenségek rongyait egy gyengeelmű cselekménnyé. Nem a bolond csörgő-

sipkája csörög itt, hanem a kapitalista ész kulcscsomója, s ez az ész az örömet még a képmásában is a továbbjutás céljaihoz kapcsolja. A revüfilmben minden egyes csóknak hozzá kell járulnia a bokszoló vagy más szakavatott verekedő pályafutásához, akinek karrierjét éppen dicsőítik. Nem abban áll tehát a csalás, hogy a kultúripar szórakozást kínál fel, hanem abban, hogy az önmagát likvidáló kultúra ideológiai kliséiben való üzleties elfogultságával elrontja az örömet. Etika és ízlés mint „naivat” utasítja el az önfeledt szórakozást – a naivitás legalább olyan bűnnek számít, mint az intellektualizmus –, és még a technikai lehetőségeket is korlátozza. A kultúripar romlott, de nem mint a bűnök Bábele, hanem mint az emelkedett szórakozás katedrális. Minden fokán, Hemingway-től Emil Ludwigig, Mrs. Minivertől Lone Rangerig, Toscaninitól Guy Lombardóig hamisság tapad a művészetből és a tudományból kölcsönzött szellemhez. Valami jobbnak a nyomát a kultúripar csak azokban a vonásaiban őrzi meg, amelyek a cirkuszhoz közelítik, a lovasok, akrobaták és bohócok makacsul értelmetlen tudásában, „a testi kultúra szellemi kultúrával szembeni védelmében és igazolásában”<sup>3</sup>. De a lélektelen artisztika búvóhelyeit, mely a társadalmi mechanizmussal szemben az emberit képviseli, kérlelhetetlenül felbolygatja az a tervező ész, amely mindent arra kényszerít, hogy jelentőségéről és hatékonyságáról bizonyosságot tegyen. Ez pedig éppoly radikálisan eltünteti az értelmetlent odalent, mint a műalkotások értelmét odafent.

A kultúra és a szórakoztatás fúziója ma nem csupán a kultúra lezüllesztéseként megy végbe, hanem épp annyira a szórakoztatás kényszerű átszellemítéseként. Ez abban is megnyilvánul, hogy már csak a képmás, a mozgókép és rádiófelvétel formájában veszünk részt benne. A liberális expanzió korszakában a szórakoztatást a jövőben való töretlen hit éllette: a világ ilyen marad és mégis jobbá lesz. Ma e hitet még egyszer átszellemítik; úgy elvékonyul, hogy minden célt szem elől téveszt, és már csupán abból az aranyfedezetből áll, amelyet a valóság mögé vetítenek. Azokból a jelentéshangsúlyokból tevődik össze, amelyekkel – pontosan párhuzamosan magával az élettel – a játékban a pompás fickót, a mérnököt, a derék leányzót, a jellemként ábrázolt kíméletlenséget, a sport iránti érdeklődést és végül az autókat és a cigarettákat még egyszer felruhazzák, még ott is, ahol a szórakoztatás nem a közvetlen gyártó cég, hanem maga a rendszer mint egész reklámkontójára történik. A szórakozást magát is besorolják az eszmények közé; azoknak a magasrendű javaknak a helyére lép, amelyeket a tömegekből végképp kiűz azzal, hogy még a magánzók által fizetett reklámfrázisoknál is sztereotípebb módon ismételteti őket. A bensőség mint az igazság szub-

<sup>3</sup> F. Wedekind: *Gesammelte Werke*. IX. köt. München, 1921. 426. o.



jektíven korlátozott formája a külső uraknak mindig is jobban alá volt vetve, mint ahogy sejtette. A kultúripar a bensőséget most nyílt hazugsággá teszi. Most már csak üres fecsegésnek érzékelik, amelyet vallásos bestsellerekben, lélektani filmekben és nők számára készült sorozatokban (*women serials*) viselnek el gyötrelmesen jóleső körítésként, hogy az életben a saját emberi indulatokon annál biztosabban uralkodhassanak. Ebben a értelemben végzi el a szórakoztatás az érzelmek megtisztítását, amelyet már Arisztotelész a tragédiának, Mortimer Adler pedig valóban a filmnek tulajdonít. A kultúripar akárcsak a stílusról, a katarziszról is elárulja az igazat.

Minél szilárdabbá válnak a kultúripar pozíciói, annál sommásabban képes eljárni a fogyasztók szükségleteivel: felkelteni, irányítani, fegyelmezni azokat, s magát a szórakoztatást is bevonni – a kulturális haladásnak itt nincsenek korlátai. De ez a tendencia már magában a szórakozás polgári-felvilágosult elvében benne rejlik. Ha már a szórakozás szükségletét is messzemenően maga az ipar hozta létre, amely a tömegeknek a művet a szüzséje, az olajnyomatot a rajta ábrázolt ínycsalatok és megfordítva, a pudingport az ábrázolt puding útján dicserzte fel, akkor a szórakozáson mindig is észrevehető az üzleti fogás, a *sales talk* nyoma, a vásári kikiáltó hangja. Az üzlet és a szórakoztatás kezdeti affinitása azonban az utóbbi saját értelmében mutatkozik meg: s ez a társadalom apológiája. Szórakoztatva lenni annyi, mint egyetérteni. Ez az egyetértés csak úgy lehetséges, hogy elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze elől, ostobának tettetjük magunkat, és kezdettől fogva feladjuk a minden egyes műben – még a legértéktelebben is – benne rejlő kikerülhetetlen igényt, azt, hogy a maga korlátozottságában is az egészre reflektáljon. A szórakozás mindig azt jelenti: ne kelljen másra gondolni; feledjük el a szenvedést még ott is, ahol mutatják. Alapja a tehetetlenség. Ez valóban menekülés, de nem a rossz valóság elől, mint állítják, hanem az ellenállás utolsó gondolatától, amelyet az még meghagyott. Az a felszabadulás, amelyet a szórakozás ígér, a gondolkodástól mint tagadástól való megszabadulás. A „mit akarnak az emberek!” retorikus kérdésének arcátlansága abban áll, hogy mint gondolkodó szubjektumokra hivatkozik azokra az emberekre, akiket a szubjektivitásról leszoktatni éppen a kultúripar sajátos feladata. Még ott is, ahol a közönség netán ki meri nyitni a száját a szórakoztatóipar ellen, nem más, mint maga a következetessé vált ellenállásnélküliség, amivé a szórakoztatóipar nevelte őt. Mégis, egyre nehezebb kordában tartani az embereket. Az elbutítás előrehaladása nem maradhat el az intelligencia egyidejű fejlődése mögött. A statisztika korában az emberek túlságosan is ki vannak okosítva ahhoz, hogy a mozivásznon szereplő milliommossal azonosulnának, és túl eltompultak ahhoz, hogy akár csak eltérjenek a nagy számok törvényétől. Az ideológia

ezért a valószínűség számítás mögé bújik. Nem mindenkit ér utol a szerencséje, csak azt, aki kihúzza a nyerőszámot, vagy még inkább, akit egy magasabb hatalom – többnyire magának a szórakoztatóiparnak a hatalma, amely ipart szüntelen keresés közben mutatnak be – erre kiszemel. A tehetségvadászok által felszedett és aztán a stúdióban nagygyá növelt alakok az új függő középosztály ideáltípusai. A női sztárociska a női alkalmazottat szimbolizálja, oly módon persze, hogy neki – a valóditól eltérően – már megrendelték a nagyestélyit. Így nemcsak annak lehetőségét rögzíti a néző számára, hogy maga is megjelenhet a vásznon, hanem még nyomatékosabban a távolságot is. Csak egyvalakinek juthat a nagy szerencse, csak egyvalaki lehet prominens személyiség, és még ha matematikailag mindenki egyenlő eséllyel indul is, ez mégis az egyes ember esetében olyan minimális, hogy legjobb, ha mindjárt lemond róla, és inkább a másik szerencséjének örül, aki éppannyira ő maga is lehetne és mégsem az soha. Ahol a kultúripar naiv azonosulásra csábít, ott ezt mindjárt meg is tagadja. Senki sem tűnhet többé szem elől. Valamikor a mozinéző a filmben a saját esküvőjét látta viszont a másokéban. Most a szerencsések a vásznon ugyanannak a nemnek a példányai, mint bárki más a publikumból, de ebben az azonosságban az emberi mozzanatok leküzdhetetlen szétválása van tételezve. A végigvitt hasonlóság az abszolút különbség. A nem azonossága megtiltja az egyes esetekét. A kultúripar csúfondárosan megvalósította az embert mint nembeli lényt. Mindenki már csak az, ami által mindenki mást helyettesíthet: egy kicserélhető példány. Ő maga mint individuum az abszolút pótolható, a tiszta Semmi, és éppen ezt érzetik vele, ha idővel elveszíti ezt a hasonlóságát. Ezzel megváltozik a siker vallásának belső összetétele, amelyhez egyébként továbbra is keményen ragaszkodnak. A csillagokig vivő rögzös út helyébe, amely szükségét és erőfeszítést tételez fel, egyre inkább a jutalom lép. Az ideológia a vakság elemét ünnepli abban a rutinszerű döntésben, hogy melyik songból legyen sláger, melyik statisztika alkalmas hősnőnek. A filmek hangsúlyozzák a véletlent. A nézőnek ugyan átmenetileg megkönnyítik az életet azzal, hogy kikényszerítik a szereplők lényegi azonosságát – a gazfickók kivételével – egészen odáig, hogy kizárják az elleneszenves, idegenszerű arcokat, amelyek például nem úgy néznek ki, mint Garbo, hogy „Hello Sister” felkiáltással üdvözölhetnénk őket. Biztosítják a nézőket, hogy egyáltalán nem kell másnak lenniük, mint amilyenek, és éppoly jól sikerülhetne nekik is minden anélkül, hogy olyasmit várnának el tőlük, amire képtelennek tudják magukat. Egyúttal azonban arra is intik őket, hogy az erőfeszítés sem vezetne egyáltalán semmire, mert maga a polgári boldogság sincs többé összefüggésben saját munkájuk kiszámítható hatásával. Megértik az intést. Alapjában véve valamennyien a tervezés másik oldalaként ismerik fel a véletlent,



amellyel valaki megcsinálja a szerencsáját. Épp azért, mert a társadalmi erők már annyira racionálissá fejlődtek, hogy mindenből mérnök és menedzser válhat, teljesen irracionálissá vált az, hogy a társadalom kit készít elő e funkciókra és kibe helyezi bizalmát. A véletlen és a tervezés azonossá válik, mert az emberek egyenlőségére való tekintettel az egyesek szerencséje és boldogtalansága, egészen a társadalom csúcsáig, elveszíti minden gazdasági értelmét. Magát a véletlent tervezik; nem úgy, hogy ezt vagy azt a meghatározott egyes embert érintse, de annál inkább úgy, hogy az emberek higgyenek a működésében. A véletlen alibiként szolgál a tervezők számára, és azt a látszatot kelti, hogy a tranzakciók és intézkedések szövevénye, amellyé az életet átváltoztatták, teret hagy az emberek közötti spontán közvetlen kapcsolatoknak. Ezt a szabadságot a kultúripar különböző médiumaiban az átlagos esetek önkényes kiragadásával szimbolizálják. A képes újságok részletes tudósításaiban a szerencsés nyertesnek általuk megrendezett, szerényen csillogó kéjutazásáról, előszeretettel egy gépírónőéről, aki a maga versenyét valószínűleg a helyi nagyságokhoz fűződő viszonya alapján nyerte meg, az összes többi ember tehetetlensége tükröződik vissza. Már olyannyira pusztán anyagok, hogy a felettük rendelkezők bárkit felemelhetnek saját egükbe, és ismét elhajíthatnak: az ember kiszikkadhat a maga jogával és munkájával. Az ipart az emberek csak mint vevői és alkalmazottai éredeklik, s az egész emberiséget, amint minden egyes elemét is, valóban erre a mindent árfogó képletre vezette vissza. Attól függően, hogy melyik éppen a mértékadó szempont, az ideológiában a tervet vagy a véletlent, a technikát vagy az életet, a civilizációt vagy a természetet hangsúlyozzák. Alkalmazottakként a racionális szervezetre emlékeztetik, és arra kényszerítik őket, hogy józan ésszel beilleszkedjenek. Vevőkként a választás szabadságát, az el nem értnek a csábítását privát emberi eseményeken demonstrálják a számukra, akár a vásznon, akár a sajtóban. De mindkét esetben tárgyak maradnak.

Minél kevesebbet ígérhet a kultúripar, minél kevésbé képes az életet értelmesként megmagyarázni, szükségképpen annál üresebbé válik az általa terjesztett ideológia. Még a társadalom harmóniájának és jóságának elvont eszményei is túl konkrétak az univerzális reklámok korszakában. Épp az absztraktumokat tanultuk meg vevőtoborzóként azonosítani. A pusztán az igazságra hivatkozó nyelv csupán türelmetlenséget vált ki, hogy gyorsan érijük el az üzleti célt, amit valójában szem előtt tart. A szó, amely nem eszköz, értelmetlennek tűnik; eszközként pedig fikciónak, hazugságnak. Az értékítéletet vagy reklámnak, vagy feleségnek tekintik. Az ezáltal homályos elkötelezetlenségbe sodort ideológia ettől még sem átláthatóbbá, sem gyengébbé nem válik. Az uralkodás eszközeül éppen határozatlansága szolgál, csaknem szcientikus ellenszenve az iránt, hogy

bármire is elkötelezze magát, ami nem verifikálható. Az ideológia nyomatékos és tervszerű kinyilvánításává lesz annak, ami van. A kultúriparnak az a tendenciája, hogy a protokolltételek foglalatává és épp ez által a fennálló cáfolhatatlan profétájává váljék. Mesterien lavíroznak át a megnevezhető téves információk és a nyilvánvaló igazság zátonyai között, miközben híven megismétli a jelenséget, amelynek tömörsége megakadályozza a betekintést, és a kivétel nélkül mindent átható jelenséget eszményként állítja be. Az ideológia kettéhasad a makacs létezés fotográfiájára és a meztelen hazugságra e létezés értelméről, amelyet nem mondanak ki, csak sugalmaznak és belesulykolnak az emberekbe. Isteni voltának demonstrációjaként mindig csak cinikusan ismétlik a valóságot. Az ilyen fotologikus bizonyíték nem meggyőző ugyan, de lehengerlő. Bolond, aki a monotonia hatalmát látva még kételkedik. A kultúra az ellene szóló ellenvetéseket éppúgy visszaveri, mint az általa elfogulatlanul megkettőzött valóság elleni érveket. Az embernek csak az a választása marad, hogy együttműködjön vagy lemaradjon: azok a provinciális emberek, akik a mozival és a rádióval szemben az örök szépséghez és a műkedvelő színpadhoz ragaszkodnak, politikailag már ott tartanak, ahová a tömegkultúra még csak most tereli a maga embereit. A tömegkultúra elég edzett ahhoz, hogy magukat a régi vágyálmokat is, az atyai ideált nem kevésbé, mint a feltétlenség érzését, ideológiaként szükség szerint kigúnyolja vagy kijátssza. Az új ideológia tárgya maga a világ mint olyan. Miközben felhasználja a tények kultuszát, arra szorítkozik, hogy a rossz létezést a lehető legpontosabb ábrázolással a tények birodalmába emelje. Ennek az átvitelnek a révén a létezés maga válik az értelem és a jog pótlékává. Szép minden, amit csak a kamera reprodukál. A megcsalt reményeknek, hogy az ember maga lehetne az az alkalmazott, akinek világutazás hullik az ölébe, megfelel azoknak az egzaktan fényképezett tájaknak a kijózanító látványa, amelyeken az utazás átvezethetne. Nem Itáliát kínálják fel, hanem annak látható bizonyítékát, hogy léteznek. A film megengedheti magának, hogy Párizst, ahová a fiatal amerikai lány vágyait csillogtatni érkezik, vigasztalan pusztaságában mutassa be, hogy annál kérlelhetlenebbül sodorja a lányt a csinos amerikai ifjú karjaiba, akivel már otthon is megismerkedhetett volna. Már azt is a rendszer érdemének könyvelik el, hogy egyáltalán tovább is fennáll, hogy a maga végső fázisában is reprodukálja azoknak az életét, akikből áll ahelyett, hogy mindjárt megszüntetné. A továbbhaladás és működés egyáltalán a rendszer vak fennmaradásának, sőt megváltoztathatatlanságának igazolásává lesz. Egészséges mindaz, ami ismétlődik, a természet és az ipar körforgása. Örökké ugyanazok a bébik vigyorognak ránk a képes újságokból, örökké dübörög a dzsessz-zenegép. A megjelenítési technika, a szabályok és különlegességek minden fejlődése ellenére, minden fickándozó sürgés-



forgás mellett is, a kultúripar kenyere, amellyel az embereket traktálja, a sztereotípiák köve marad. Ez a körforgásból él, az afölötti – persze megalapozott – csodálkozásból, hogy az anyák mindennek ellenére még mindig gyermekeket szülnek, és a kerek még mindig nem álltak le. Ezzel igazolják a viszonyok változhatatlanságát. A hullámozó búzatáblák Chaplin Hitler-filmje („A diktátor”) végén dezavualják az antifasiszta szónoklatot a szabadságról. Hasonlítanak annak a német leánykának a szőke hajzatára, akinek táborbeli életét Sommerwindben az Ufa fényképezi. A természetet azáltal, hogy a társadalom uralmi mechanizmusa a társadalom üdvös ellentétéként ragadja meg, máris bevonták ennek gyógyíthatatlan körébe, és elkótyavetyélték. Annak képi bizonygatása, hogy a fák zöldek, az ég kék és vonulnak a fellegek, máris a gyárkérmények és benzinkutak titkosításává teszi őket. Megfordítva, a kereknek és gépalkatrészeknek kifejezően kell villogniuk, az ilyen fa- és felhőlelkek hordozóivá alacsonyítva. Így mozgósítják a természetet és a technikát a dohosság, a liberális társadalom meghamisított emlékképe ellen, ahol az emberek állítólag füledt plüssszobákban lézengtek ahelyett, hogy mai szokás szerint aszexuális légfürdőt vettek volna, vagy özvíz előtti Benz-autómodellek defektjeivel kínlódtak ahelyett, hogy rakéta-sebességgel értek volna egyik helyről a másikra, ahol amúgy is minden ugyanolyan. Az óriáskonzern győzelmét a vállalkozói kezdeményezés felett a kultúripar a vállalkozói kezdeményezés örökkévalóságaként énekl meg. A már megvert ellenség, aki ellen harcolnak, a gondolkodó szubjektum. A nyárspolgárellenes „Hans Sonnenstößer” feltámadásának Németországban és a „Life with Father”<sup>\*</sup> láttán támadó meglepődésnek ugyanaz az értelme.

A kiüresedett ideológia csak egy dologban nem ismer tréfát: a gondoskodásban. „Senki nem éhezhet és fázhat; aki mégis, annak koncentrációs táborban a helye”: ez a hitleri Németországból származó vicc jelszóként világíthatna a kultúripar valamennyi portája felett. Naivan-ravaszul előfeltételezi a legújabb társadalomra jellemző állapotot, hogy képes kiválasztani a saját embereit. Mindenki formális szabadsága biztosítva van. Senkinek sem kell hivatalosan felelnie azért, amit gondol. Ehelyett mindenki kezdettől fogva az egyházak, klubok, hivatás-egyletek és egyéb viszonyok rendszerébe van bezárva, amelyek a társadalmi ellenőrzés legérzékenyebb eszközeit jelentik. Aki nem akarja tönkretenni magát, annak gondoskodnia kell arról, hogy ennek az apparátusnak a skáláján megmérve ne legyen túl könnyűnek találtassék. Különben az életben hátrányba kerül, és végül tönkre kell mennie. Az, hogy mindenütt, de főként a „szabadfoglalkozású” pályákon a szakmai ismereteket rendszerint előírászerű érzülettel

<sup>\*</sup> A harmincas évek népszerű filmjei. – A ford.

kapcsolják össze, könnyen azt a megtévesztő látszatot keltheti, hogy csak a szakmai ismereteken múlik minden. Valójában e társadalom irracionális tervszerűségéhez hozzátartozik, hogy csak a hozzá hívek életét reprodukálja valamelyest. Az életszínvonal fokozati létrája elég pontosan megfelel a rétegek és egyének belső kötődésének a rendszerhez. A menedzserre rábízhatjuk magunkat, megbízható még a kishivatalnok, Dagwood is, ahogy alakja a vicclapokban és a valóságban él. Aki ellenben éhezik és fázik, főként ha valamikor jó kilátásai voltak, az meg van bélyegezve: outsider, és eltekintve az esetenkénti főbenjáró bűnöktől, a legsúlyosabb vétek outsidernek lenni. A filmben legjobb esetben különként szerepel, gonoszul elnöző humor tárgyaként; többnyire azonban gazember lesz, akit már első fellépése, mielőtt még bármit elkövetne, ilyenként azonosít, hogy még időlegesen se merülhessen fel az a tévedés, miszerint a társadalom azok ellen fordul, akikben megvan a jóakarát. Valóban, ma egyfajta jóléti állam valósul meg magasabb fokon. A saját pozíciók megtartása céljából működésben tartják a gazdaságot, amelyben a rendkívüli fejlettségű technika folytán a belföldi tömegek mint termelők elvileg már fölöslegessé váltak. A munkásokat, a tulajdonképpeni eltartókat – így akarja ezt az ideológiai látszat – a gazdaság vezetői tartják el. Az egyén helyzete ezzel kérdésessé válik. A liberalizmus korában a szegény embert lustának gondolták, ma automatikusan gyanússá lesz. Az, akiről odakint nem gondoskodnak, a koncentrációs táborba való, de legalábbis a legalantasabb munkák vagy a nyomornegyedek poklába. A kultúrpar azonban az irányítottokról való pozitív vagy negatív gondoskodást az emberek közvetlen szolidaritásaként tükrözi vissza a rátermettek világában. Senkiről nem feledkeznek meg, mindenütt akadnak szomszédok, szociális gondozók, Dr. Gillespyk és házi filozófusok, akiknek helyén van a szívük, akik a társadalmilag folytonosan újratermelt nyomorból az emberek egymás iránti jószágos beavatkozásával gyógyítható egyedi eseteket csinálnak, hacsak az érintettek személyes romlottsága nem áll útjában ennek. Az üzemgazdaságtanban szorgalmazott bajtársi segítség, melyet már minden üzem a szívéen visel a termelés fokozása kedvéért, az utolsó privát érzelmi rezdüléseket is a társadalmi ellenőrzés alá vonja, éppen azzal, hogy az emberek közötti termelési viszonyokat látszólag közvetlenné teszi, reprivatizálja. Az ilyen lelki gyorssegély ráveti békülékeny árnyékát a kultúrpar film- és hangszalagjaira, jóval azelőtt, hogy a gyárból totalitáriusan átnyúlna a társadalomra. Az emberiség nagy segítői és jótevői azonban – akiknek tudományos teljesítményeit az íróknak egyenesen a részvétteiként kell felvonultatniuk, hogy egy fiktív emberi érdeket préseljenek ki belőle – csak a népek vezéreinek szállásainál, akik majd végül elrendelik a részvét megszüntetését, és értenek ahhoz, hogy megelőzzenek minden fertőzést, mi-



után az utolsó paralitikust is kiirtották.

A társadalom az arany szív hangsúlyozásával ismeri be az általa okozott szenvedést: mindenki tudja, hogy e rendszerben nem képes többé önmagán segíteni, és az ideológiának számolnia kell ezzel. Távolságtól, hogy a rögtönzött bajtársiasság leplevel egyszerűen eltakarja a szenvedést, a kultúripar épp abba helyezi cégéres büszkeségét, hogy férfiasan a szemébe nézzen, és nehezen megőrzött hidegvérrel elismerje azt. A higgadtság pátosza igazolja a világot, amely a higgadtságot szükségessé teszi. Ilyen az élet, ilyen kemény, de azért oly csodálatos is, olyan egészséges. A hazugság nem riad vissza a tragédiától. Ahogyan a totális társadalom nem megszünteti, hanem regisztrálja és megtervezi tagjainak szenvedését, úgy jár el a tömegkultúra is a tragédiával. Ez az oka a makacs kölcsönzéseknek a művészetből: a művészet szállítja a tragikus szubsztanciát, amellyel a pusztító szórakoztatás önmagában nem képes szolgálni, amelyre azonban mégis szüksége van, ha valamelyest hű akar maradni alapelveihez, a jelenség egzakt megkettőzéséhez. A tragikum, a világ bekalkulált és igenelt mozzanatává téve, áldássá válik a számára. Megóv a szemrehányástól, hogy nem vesszük komolyan az igazságot, amikor pedig cinikusan sajnálkozva elsajátítjuk. A tragikum érdekessé teszi a cenzúrázott boldogság unalmát és kezelhetővé az érdekeséget. A kulturálisan jobb napokat is látott fogyasztónak a régen megszüntetett mélység pótlékát kínálja, a közönséges látogatóknak pedig a műveltség hulladékát, amellyel presztízscélokra rendelkeznie kell. Mindenkinek azt a vigaszt nyújtja, hogy lehetséges még nagy, valódi emberi sors, és hogy ennek kíméletlen ábrázolása elkerülhetetlen. A hézagatlanul lezárt létezés, amelynek megkettőződésében az ideológia ma feloldódik, annál nagyszerűbbnek, pompásabbnak és hatalmasabbnak hat, minél alaposabban vegyítik a szükségszerű szenvedéssel. Ez a sors arcát ölti. A tragikumot arra a fenyegetésre nivellálják, hogy elpusztul, aki nem működik együtt, jóllehet valamikor a mitikus fenyegetéssel szembeni reménytelen ellenállás volt paradox értelmű. A tragikus sors ma átalakul jogos büntetéssé, amivé átváltoztatni mindig is a polgári esztétika vágyálma volt. A mai tömegkultúra morálja a tegnapi gyermekkönyvek lesüllyedt morálja. Az első osztályú produkcióban például a gonosz a hisztérika jelmezébe öltöztetik, aki egy klinikai pontosságúnak vélt esettanulmány keretében próbálja meg a realitáshoz közelebb álló ellenlábasát megfosztani boldogságától, s közben ő maga egészen dicstelen halállal végzi. Ennyire tudományosan persze csak a csúcson mennek a dolgok. Lentebb mindez kisebb költséggel jár: ott a tragikumnak minden szociálpszichológia nélkül verik ki a fogát. Ahogy minden valamirevaló bécsi magyar operett második felvonásának tragikus fináléval kellett zárulnia, amiből a harmadik felvonásra csak a félreértések tisztázása maradt hátra, úgy a

kultúripar is kijelöli a tragikum szilárd helyét a rutinon belül. A recept nyilvánvaló létezése már elég ahhoz, hogy lecsillapítsa a tragikum féltelensége miatti aggodalmat. E drámai képlet leírása az egyszerű háziasszony modorában: *getting into trouble and out again* (bajba jutunk és megint kikerülünk belőle), átfogja az egész kultúripart, az ostoba *woman serialt*ól, női sorozatoktól kezdve a csúcsteljesítményekig. Még a legrosszabb végkifejlet is, amely valami jobbnak az ígérete volt, a rendet igazolja és korrumpálja a tragikumot: akár úgy, hogy az egymást törvényellenesen szeretők rövid boldogságukat halálukkal fizetik meg, akár úgy, hogy a szomorú vég az ábrázolásban a tényleges élet elpusztíthatatlanságát annál élesebb fényben ragyogtatja. A tragikus film valósággal morális javítónevelő intézetté válik. A rendszer kényszerítő erejének alárendelt egzisztencia által demoralizált tömegeket, akik csak az oly görcsösen beléjük ivódott viselkedésmódokban mutatnak fel némi civilizáltságot, amelyeken átüt a düh és engedetlenség, a kérlelhetetlen életre és az érintettek példamutató magatartására vetett pillantással akarják rendre szoktatni. A kultúra mindig is hozzájárult mind a forradalmi, mind a barbár ösztönök megfékezéséhez. Az ipari kultúra ehhez még hozzáadja a magáét. Begyakoroltatja azokat a feltételeket, amelyek mellett az ember egyáltalán tovább tengetheti rideg életét. Az individuumnak a maga általános csömörét arra szolgáló hajtóerőként kell hasznosítania, hogy feladja önmagát a kollektív hatalmak kedvéért, akiktől megcsömörlött. Az állandó kétségbeesett helyzetek, melyek a mindennapokban felőrlik a nézőt, a visszatükrözésben – nem tudni, hogyan – azzá az ígéretté válnak, hogy tovább lehet létezni. Csak tudatára kell ébrednünk saját semmisségünknek, csak alá kell írni vereségünket, és máris odatartozunk. A társadalom a reményvesztettek társadalma, és ezért a szélhámosok zsákmánya. A fasizmus előtti legjelentősebb német regények némelyikében, mint a *Berlin, Alexanderplatz* és *Mi lesz veled emberke?*, ez a tendencia éppoly drasztikusan került napvilágra, mint az átlagos filmekben és a dzsessz eljárásmódjában. Eközben alapjában véve mindenütt az ember önkicsúfolásáról van szó. Teljesen megszűnt annak lehetősége, hogy gazdasági szubjektummá, vállalkozóvá, tulajdonossá legyen. Le egészen a szatócsüzletig kilátástalan függésbe kerül az önálló vállalkozás, amelynek vezetésén és átörökítésén nyugodott a polgári család és a családfő helyzete. Valamennyien alkalmazottá válnak, és az alkalmazottak civilizációjában megszűnik az apa amúgy is kérdéses méltósága. Az egyes ember viselkedése a szélhámosossággal szemben – legyen szó akár üzletről, hivatásról vagy pártról, felvétel előtt vagy után, a vezér tömegek előtti gesztikulációja, vagy az udvarlóé szíve hölgye előtt – mind sajátosan mazochista vonásokat ölt. E magatartás, amelyre mindenki rákényszerül, hogy morális alkalmasságát a társadalomban újra meg újra bizonyítsa, azokra a fiúkra



emlékeztet, akik a törzsbe való felvételük során a főpap ütései alatt sztereotip mosollyal keringenek körbe. A kései kapitalizmusban való létezés egy állandó beavatási szertartás. Mindenkinek meg kell mutatnia, hogy teljesen azonosul az őt földre sújtó hatalommal. Ez rejlik a dzsessz szinkópájának elvében, amely a botladozást egyszerre gúnyolja ki és emeli normává. A bárénekes eunuchszerű hangja a rádióban, az örökös nő gáláns szeretője, aki szmokingban esik bele az úszómedencébe, azoknak az embereknek a példaképei, akiknek azzá kell tenniük magukat, amivé a rendszer megtöri őket. Mindenki olyanná válhat, mint a mindenható társadalom, mindenki boldoggá lehet, ha szőröstül-bőröstül kiszolgáltatja magát, ha lemond a boldogság igényéről. Az ilyen ember gyengeségében ismeri fel a társadalom újra a maga erejét, amelyből valamennyit átenged neki. Ellenállás-nélkülisége megbízható sorkötelesként minősíti őt. Így szüntetik meg a tragikumot, amelynek szubsztanciája egykor az egyénnek a társadalommal szembeni ellentéte volt. Ez a tragikum dicsőítette „az érzés bátorságát és szabadságát egy hatalmas ellenség, egy fenséges baj, egy iszonyatot ébresztő probléma előtt”.<sup>4</sup> Mára a tragikum semmivé olvadt a társadalom és a szubjektum hamis azonosságában, amelynek iszonyata éppen csak futólag villan fel a tragikum semmis látszatában. Az integráció csodája azonban, a hatalmasoknak az a permanens kegyelmi aktusa, hogy felkarolják az ellenállás nélküli embert, aki elfojtja renitenségét, a fasizmust jelenti. Ez villan meg abban a humanitásban, amellyel Döblin a maga Biberkopfjának menedéket talál, éppúgy, mint a szociálisan hangolt filmekben. Maga a kibúvás és megbúvás képessége, a saját bukás túlélésének képessége, amely elébe vág a tragikumnak – ez az új nemzedék tragikum; minden munkára kaphatók, mert a munkafolyamat senkihez sem köti őket. Ez a hazatérő katona szomorú képlékenységére emlékeztet, akit hidegen hagyott a háború; az alkalmi munkására, aki végül belép a paramilitáris szövetségekbe és szervezetekbe. A tragikum likvidálása megerősíti az individuум felszámolását.

A kultúriparban az individuum nem pusztán a termelési mód standardizálása miatt illuzórikus. Csak addig tűrik meg, amíg az általánossal való feltétlen azonossága nem válik kérdésessé. Mindenütt a pszeudo-individualitás uralkodik, a dzsessz szabványosított improvizációitól kezdve az originális filmegyéniességig, akinek hajfürtjét a szemébe kell lógatnia, hogy felismerjék. Az egyéni az általánosnak arra a képességére redukálódik, hogy a véletlent oly hiánytalanul bélyegezze meg, hogy azt önmagával azonosként rögzíthessék. A mindenkori közszemlére tett individuumok dacos zárkózottságát vagy választékos fellépését

<sup>4</sup> F. Nietzsche: *Götzendämmerung*. In: *Werke*. VIII. köt. 136. o.

éppoly sorozatszerűen állítják elő, mint a Yale-zárat, melyek milliméterek törtrészeiben különböznek csak egymástól. Az Én különösége társadalmilag meghatározott monopoláru, amelyet természetesként tüntetnek fel: a bajszra redukálják, a franciás kiejtésre, az élettárs bűgő hangjára vagy a Lubitsch-touchra, s így az mintegy az az ujjlenyomat az egyébként azonos igazolványokon, amellyé az általánosnak a hatalma folytán az egyének élete és arca átváltozik a filmsztártól a letartóztatottakig. A tragikum elfogása és mérgének hatástalanítása pszeudo-individualitást előfeltételez: az individuumokat csak az által lehet törésmentesen visszavenni az általánosba, hogy egyáltalán nem individuumok, hanem csak az általános tendenciák metszéspontjai. A tömegkultúra ezzel leplezi az individuum ama formájának fiktív jellegét, amely a polgári korszakot mindig is jellemezte, és csak azzal követ el igaztalanságot, hogy az általánosnak és a különösnek effajta sötét harmóniájával még büszkélkedik is. Az individualitás elve kezdettől fogva ellentmondásos volt. Először is egyáltalán nem került sor valódi individualizációra. Az önfenntartás osztályjellegű formája mindenkit a pusztán nembeli lény fokához rögzített. Minden egyes polgári jellem, még elhajlása ellenére is, sőt éppen elhajlásában ugyanazt fejezte ki: a konkurencia társadalmának kegyetlenségét. Az egyén, akire a társadalom támaszkodott, magán viselte ennek a társadalomnak a szeplőit; látszólagos szabadságában csak a társadalom gazdasági és szociális apparátusának terméke volt. A hatalom, ha utolérte az érintettek ítélete, a mindenkori uralkodó hatalmi viszonyokra apellált. Ugyanakkor a polgári társadalom, előrehaladása során, ki is fejlesztette az individuumot. A technika – irányítóinak akarata ellenére – az embereket gyerekekből személyekké változtatta. Az egyénítés minden effajta előrehaladása azonban annak az individualitás rovására történt, amelynek nevében végbe ment, és semmi egyebet nem hagyott meg belőle, mint azt az elhatározást, hogy csak a mindenkori saját céljait kövesse. A polgár, akinek élete kettéhasad az üzleti és a magánéletre, magánélete pedig reprezentációra és intimitásra, intimitása a házasság mogorva közösségére és a magány keserű vigaszára; a polgár, aki meghasonlott önmagával és mindenki mással, virtuálisan már a náci, aki egyszerre lelkesedik és szitkozódik, vagy a mai nagyváros lakója, aki a barátságot már csak „social contact”-ként, belsőleg nem érintett emberek társadalmi érintkezéseként tudja elképzelni. A kultúripar csak azért packázhat ilyen sikeresen az individualitással, mert az utóbbiban mindig is reprodukálódott a társadalom meghasonlottsága. A mozihősöknek és a magánembereknek a magazinok borítóinak szabásmintái szerint konfekcionált arcán egy olyan látszat foszlik szét, amelyben egyébként sem hisz már senki, és e hősmoделlek iránti szeretet abból a titkos meglepődésből táplálkozik, hogy az egyénítés terhétől végre felszabadít



az utánzás persze annál buzgóbb erőfeszítése. Hiú az a remény, hogy az önmagában ellentmondásos, széteső személy nem maradhat fenn generációkon át, hogy a rendszernek az ilyen pszichológiai hasadáson össze kell roppannia, hogy maguknak az embereknek a számára elviselhetetlenné lesz a sztereotípiának individuálissá való hazug átmázolása. A személyiség egysége már Shakespeare *Hamletje* óta látszatként mutatkozott meg. A mai szintetikus előállított fizionómiákban már feledésbe merült, hogy valaha egyáltalán létezett az emberi élet fogalma. A társadalom századokon át készült Victor Mature-ra és Mickey Rooney-ra. Miközben ezek felbomlasztanak, csak beteljesítenek valamit.

Az átlagosnak a heroizálása hozzátartozik az olcsóság kultuszához. A legjobban fizetett sztárok hasonlítanak a még névtelen áruajták reklámképeihez. Nem hiába választják ki őket gyakran az áruházi modellek seregéből. Az uralkodó ízlés a reklámból, a használati szépségből meríti eszményét. Így teljesült be végül ironikusan a szókratészi mondás, hogy a szép azonos a használhatóval. A mozi a kultúrkonstern egészének csap reklámot, a rádióban egyenként is feldicsérik azokat az árukat, amelyek kedvéért maguk a kulturális javak egzisztálnak. Ötven rézgarasért láthatjuk a milliós filmet, tízért rágógumit kapunk, amely mögött ott áll a világ minden gazdagsága, amely csak növekszik a rágógumi eladásával. *In absentia*, mégis általános egyetértés alapján nyomozzák ki egész hadseregek babáját, anélkül persze, hogy a hátszágban eltűrnék a prostitúciót. A világ legjobb zenekarait – amelyek nem azok – ingyen házhoz szállítják. Mindez éppoly csúfondárosan hasonlít az Eldorádóra, miként a „népközösség” az emberire. Mindenkinek tartogatnak valamit. A régi berlini Metropol Színház egyik vidéki látogatójának megállapítását, hogy mégiscsak csodálatos, mi mindent nyújtanak az embernek a pénzéért, a kultúripar rég felkapta és produkciójának lényegévé avatta. Ezt nemcsak mindig a diadal érzése kíséri, hogy lám, meg lehet csinálni, hanem az egész produkció nagymértékben ez a diadal. A show értelme az, hogy mindenkinek megmutatjuk, amink van és amit tudunk. A show még ma is vásár, csak éppen gyógyíthatatlanul kultúrában szenved. Ahogy az emberek a vásári kikiáltó hangjától becsapva, a piaci bódében csalódásukat bátor mosollyal küzdötték le (mert végül is előre tudták, hogy így lesz), ugyanígy tesz a mozilátogató is a maga intézményével. A fényből szőtt széria-termékek olcsóságával és a vele járó univerzális csalással azonban magában a művészet árujellegében is változások törnek utat. Nem az árujelleg az új; csak az kelti az újdonság ingerét, hogy ezt ma készséggel beismerik, és hogy a művészet lemond a saját autonómiájáról, büszkén besorolja magát a fogyasztói javak közé. A művészet mint elkülönült terület kezdettől fogva csak polgári művészetként volt lehetséges. Maga a művészet szabadsága a társadalmi célszerűség taga-

dásaként – amely a piacon keresztül érvényesül – lényegileg az árugazdaság előfeltételeihez van kötve. A tiszta műalkotások, amelyek már pusztán azzal tagadják a társadalom árujellegét, hogy saját törvényeiket követik, egyúttal mindig áruk is voltak: amennyiben egészen a XVIII. századig a megbízó védelme megóvta a művészeket a piactól, annyiban alá voltak vetve a megbízóknak és azok céljainak. A nagy újabb kori műalkotások célnélkülisége a piac anonimitásából táplálkozik. Ennek követelése oly sokszorosan közvetettek, hogy a művész felszabadul a meghatározott kívánságok alól; persze csak bizonyos mértékig, mert pusztán megtűrt autonómiájához az egész polgári történelem során a hamisság olyan mozzanata társult, ami végül a művészet társadalmi likvidációjává fejlődött. A halálosan beteg Beethoven, aki Walter Scott egy regényét azzal a felkiáltással hajítja el, hogy „Hiszen ez a fickó pénzért ír!”, s aki egyidejűleg a legutolsó kvartett – a piac legszélsőségebb megtagadása – értékesítésében is fölöttébb tapasztalt és nyakas üzletembernek mutatkozik, a legnagyobb példát nyújtja a piac és az autonómia ellentéteinek egységére a polgári művészetben. Épp azok esnek áldozatul az ideológiának, akik elfedik ezt az ellentétet ahelyett, hogy felvennék saját produkciójuk tudatába, mint Beethoven: ő utánozta az elveszett garas miatti haragot; és a metafizikus „lennie kell”-t – amely a világ kényszerét azzal akarja esztétikailag megszüntetni, hogy magára ölti azt – a házvezetőnőnek a havi kosztpénz iránti követeléséből vezette le. Az idealista esztétika elve, a cél nélküli célszerűség, annak a sémának a megfordítása, amelynek a polgári művészet társadalmilag engedelmessé válik: a céltalanságnak olyan célok érdekében, melyeket a piac deklaráll. Végül a szórakozás és kikapcsolódás követelésében ez a cél felemésztette a célnélküliség birodalmát. Azzal azonban, hogy totálissá válik a művészet értékesíthetősége iránti igény, eltolódás jelentkezik a kulturális áruk belső gazdasági összetételében. Az a haszon tudniillik, amelyet az emberek az antagonisztikus társadalomban a műalkotástól remélnek, messzemenően éppen a haszontalanságnak a létezése, melyet viszont a haszonnak való teljes alárendeléssel megszüntetnek. Ha a művészet teljesen a szükséglethez igazodik, eleve megcsalja az embereket éppen abban, amit nyújtania kell, vagyis a hasznosság elve alóli felszabadulásban. Azt, amit a kultúrjavak befogadása során használati értéknek nevezhetnénk, a csereértékkel helyettesítik, az élvezet helyébe a jelenlét és a tájékozottság lép, presztízsszerzés pótolja a hozzáértést. A fogyasztó annak a szórakoztatóiparnak az ideológiájává válik, amelynek intézményeitől nem menekülhet. Mrs. Minivert látnunk kell, mint ahogy muszáj járatnunk a *Life*-t és a *Time*-t. Mindent abból a szempontból érzékelnek, hogy az valami más célra szolgálhat, bármilyen homályos is ez a számításba vehető más. Mindennek csak azáltal van értéke, hogy átváltható valami másra, nem pedig önmagában. A mű-



vészet használati értéke, létezése számukra csak fétisként szolgál, és a fétis, az a társadalmi megbecsülés, amelyet a műalkotások rangsoraként ismernek félre, lesz az egyetlen használati érték számukra, az egyedüli minőség, amelyet élveznek. Így esik szét a művészet árujellege, miközben teljesen megvalósul. A művészet egy megmunkált, lajstromozott, az ipari termeléshez hozzáigazított áru fajta, eladható és kicserélhető; de a művészet mint áru fajta, amelyet egyszerre éltetett eladhatósága és eladhatatlansága, teljesen hamis módon válik eladhatatlanná, mihelyt az üzlet nem pusztán célja, hanem egyedüli elve lesz. A rádión közvetített Toscanini-koncert bizonyos mértékig eladhatatlan. Ingyen hallgatjuk, és a szimfónia minden hangjához egyszersmind mellékelik azt a kifinomult reklámfogást, hogy a szimfóniát nem fogják reklámmal megszakítani – „this concert is brought to you as a public service”.\* A megtevesztés közvetett úton, az egyesült autó- és szappangyárosok profitján keresztül megy végbe, akiknek pénzéből az adóállomások fenntartják magukat, és természetesen a vevőkészülékeket előállító elektromos ipar megnövekedett forgalmán keresztül. A rádió a tömegkultúra progresszív kései hajtásaként általában levonja azokat a konzekvenciákat, amelyektől a filmet pszeudopiaca egyelőre megkíméli. A rádiót kommerciális rendszerének technikai struktúrája immunissá teszi a liberális elhajlásokkal szemben, melyeket a filmiparosok a maguk területén még megengedhetnek maguknak. A rádió olyan magánvállalkozás, amely már a szuverén egészét reprezentálja, s ebben némiképp megelőz más konszerneket. A Chesterfield csak a nemzet cigarettája, a rádió azonban a szócsöve. Azzal, hogy a kulturális termékeket teljesen bevonja az áruszférába, a rádió tulajdonképpen lemond arról, hogy kulturális termékeit magukat árukként juttassa el az emberekhez. Amerikában nem szednek illetéket a rádióhallgató közönségtől. Ezáltal a rádió az érdek nélküli, pártok fölötti autoritás csalóka formáját nyeri, amely a fasizmusnak kapóra jön. Ott a rádió a Führer egyetlen szájává lesz; hangja az utcai hangszórókban átmelegíti a pánikot keltő szirénák üvöltésébe, amelytől egyébként is nehéz megkülönböztetni a modern propagandát. A nemzetiszocialisták maguk is tudták, hogy a rádió éppoly szolgálatot tett ügyüknek, mint a reformációnak a nyomdaprés. A vezérnek a vallásszociológia által kitalált metafizikai karizmája végül pusztán rádióbeszédei mindenütt-jelenvalóságában nyilvánult meg, amely démonikusan parodizálja az isteni szellem mindenütt-jelenvalóságát. Az a gigantikus tény, hogy a beszéd mindenüvé behatol, pótolja tartalmát, amint a Toscanini-közvetítés jótéteménye is saját tartalma, a szimfónia helyébe lép. Ennek valódi összefüggését egyetlen hallgató sem képes már felfogni; míg a Führer

\* ezt a koncertet közönségszolgálatként nyújtjuk Önnek. – *A ford.*

beszéde amúgy is maga a hazugság. Az emberi szó abszolúttá tévése, a hamis ajánlat a rádió immanens tendenciája. Az ajánlás parancsá válik. A mindig egyforma áruk felmagasztalása különböző márkanevek alatt, a hashajtó tudományosan megalapozott dicsérete a bemondó hízelgő hangján egy Traviata- és Rienzi-nyitány között már csak idétlensége miatt is tarthatatlanná vált. A termelésnek a választási lehetőség látszatába burkolt diktátuma, a specifikus reklám végre-valahára átmehet a vezér nyílt parancsába. A fasiszta nagybani szélhámósok társadalmában, akik megegyeztek abban, hogy mit kell a népeknek szükséghelyzetükben a társadalmi termékből juttatni, végül is anakronisztikusnak tűnnek az, hogy egy meghatározott szappanpor használatára buzdítsanak. A vezér modernebbül, körülményeskedés nélkül, közvetlenül rendeli el az áldozatvállalást éppúgy, mint a bóvli kiutalását.

A kultúripar már ma is mint valami politikai jelszavakat találja a műalkotásokat, csökkentett áron belecsöpögtetve az ellenszegülő publikumba; élvezetük a nép számára oly hozzáférhetővé vált, mint a köztéri parkok. Eredeti árujellegetek a felbomlása azonban nem azt jelenti, hogy egy szabad társadalom életében számolnák fel azt, hanem hogy elvesztették az utolsó védelmet is kultúrjavakká való lealacsonyításukkal szemben. A művelődési privilégiumok megszüntetése a kultúra kiárusítása által nem vezeti el a tömegeket abba a tartományba, amelytől mindig is távol tartották őket, hanem a fennálló társadalmi feltételek mellett éppenséggel a műveltség felbomlását szolgálja, a barbár kapcsolatnélküliség előrehaladását. Az az ember, aki a XIX. században és a XX. század elején még pénzt adott azért, hogy megnézessen egy drámát vagy meghallgasson egy koncertet, az előadásnak legalább akkora figyelmet szentelt, mint a kiadott pénzének. Az olyan polgár, aki várt tőle valamit, olykor kapcsolatot is kereshetett a művel. Ezt bizonyítja például a wagneri zenedrámákat kísérő úgynevezett vezérmotívum-irodalom és a Faust-kommentárok. Ezek csak átvezetnek a biográfiai mázhoz és egyéb praktikákhoz, amelyeknek ma a műalkotást alá kell vetni. Az üzlet ifjonti virágzása idején a használati érték a csereértéket nem pusztán függelékeként vonszolta magával, hanem saját előfeltételeként is fejlesztette azt, és ez társadalmilag a művészet javára vált. A művészet mindaddig korlátok között tartotta a polgárt, ameddig drága volt. Ennek most vége. A művészet korlátlan, többé már nem pénz által közvetített közelsége a neki kiszolgáltattakhoz csak befejezi az elidegenedést, és a kettőt egymáshoz hasonlítja a győzedelmes dologiság jegyében. A kultúriparban éppúgy eltűnik a kritika, mint a respektus; előbbi örökébe a mechanikus szakértői vélemény, utóbbiába a prominens személyiség mulékony kultusza lép. A fogyasztónak már semmi sem drága. Ugyanakkor mégis sejtik, hogy annál kevésbé kapnak aján-



déket, minél kevesebbe kerül az. A kettős bizalmatlanság a hagyományos kultúrával mint ideológiával szemben, összekeveredik az iparosított kultúra mint család iránti bizalmatlansággal. A pusztára rászórt, lezüllesztett műalkotásokat a boldogított titokban elvetik, azzal a szeméttel együtt, amelyhez a médiumok hasonlítják őket. Örülhetnek annak, hogy oly sok hallani- és nézni-akad. Tulajdonképpen minden kapható. Screenok és vaudeville-ok a moziban, a zenét felismerők versenye, ingyen füzetecskék, jutalmazások és ajándéktárgyak, amelyeket meghatározott rádióprogramok hallgatói kapnak – mindezek nem pusztán esetlegességek, hanem csak annak folytatásai, ami magukkal a kulturális termékekkel is megtörténik. A szimfónia annak jutalmazásává lesz, hogy egyáltalán rádiót hallgatunk, és ha a technikának saját akarata volna, a filmet a rádió példájához hasonlóan már a lakószobába szállították volna. A film is a komerciális rendszer irányába tart. A televízió egy olyan fejlődés irányába mutat, amely a Warner testvéreket könnyen a kamarazene és kultúrkonzervatívok – bizonyára nem szívesen látott – pozíciójába szoríthatja. A fogyasztók viselkedésében azonban már nyomot hagyott a fenti jutalmazási ügylet. Azzal, hogy a kultúra rászórt mutatkozik, amelynek privát és szociális haszna persze kétségen felül áll, befogadása az esélyek megragadásával válik azonossá. Az emberek tolonganak attól való félelmükben, hogy elmulasztanak valamit. Hogy mit, az homályos; mindenesetre csak annak van esélye, aki nem rekeszti ki magát. A fasizmus azonban abban bízott, hogy a kultúrpiar által megedzett adományelfogatókat saját reguláris, besorozott kíséretévé szervezheti át.

A kultúra paradox áru. Olyannyira a csere törvényének uralma alatt áll, hogy már nem is cserélik; oly vakon oldódik fel a használatban, hogy már nem is használható. Ezért összeolvad a reklámmal. Minél értelmetlenebbé válik az utóbbi a monopóliumok uralma alatt, annál mindenhatóbb lesz. Ennek a motívumai minden bizonnyal gazdaságiak. Túl nyilvánvaló, hogy meglennénk az egész kultúrpiar nélkül; szükségképp túl sok csömört és apátiát idéz elő a fogyasztókban. A kultúrpiar önmagában keveset képes tenni ez ellen. A reklám az életelixírje. Minthogy azonban terméke az élvezetet, amit áruként ígér, folyvást a pusztára ígéretekre redukálja, végül maga is egybeesik a reklámmal, amelyre élvezhetetlensége miatt szüksége van. A reklám társadalmi szolgáltatása a konkurencia társadalmában abban állt, hogy orientálta a vevőt a piacon; megkönnyítette a kiválasztást, és segítette a teljesítőképesebb ismeretlen szállítónak, hogy áruját a megfelelő emberhez juttassa el. Nemcsak munkaidőbe került, hanem meg is takarított munkaidőt. Manapság, amikor a szabadpiac a végét járja, a rendszer uralma benne sáncolja el magát. Ez szilárdítja meg azt a köteléket, amely a fogyasztót a nagy konszernekhez láncolja. Csak az léphet egyáltalán be a

pszeudopiacra eladóként, aki a rendkívül magas illetékeket, melyeket a reklám-ügynökségek – mindenekelőtt a rádió – szabnak ki, folyamatosan ki tudja fizetni, tehát aki már eleve odatartozik, vagy akit az ipari és banktőke határozata alapján kooptálnak. A reklámköltségek, amelyek végül is visszafolynak a konszernnek zsebébe, megtakarítják a nemkívánatos kívülálló konkurencia útján történő körülményes kiszorítását; garantálják, hogy a mértékadó cégek maguk közt maradnak; mindez nem nagyon tér el azoktól a gazdasági tanácsi határozatoktól, amelyekkel a totalitárius államban üzemek megnyitását és vezetését ellenőrzik. A reklám ma egyfajta negatív elv, egy előzetesen felállított sorompó: gazdaságilag kétes hírű minden, ami nem viseli magán a reklám bélyegét. A mindent átfogó reklámra semmi esetre sem azért van szükség, hogy az emberek megismerjék azokat az áru-fajtákat, amelyeknek kínálata amúgy is korlátozva van. Csak közvetve szolgálja az áruk elhelyezését. Egy jól menő reklámpraxis leépítése az egyes cég részéről presztízavesztést jelent, valójában annak a fegyelemnek a megsértését, amelyet a mérvadó klikk a tagjaira kiró. A háborúban tovább reklámoznak olyan árukat, amelyek többé nem szállíthatók, pusztán az ipari hatalom fitogtatása kedvéért. A cég nevének ismétlésénél is fontosabb végül az ideológiai tömegkommunikációs eszközök szubvenciója. Azzal, hogy a rendszer kényszerének hatására minden termék reklámtechnikát alkalmaz, ez utóbbi bevonult a kultúripar idiómájába, „stílusába”. A reklámtechnika győzelme olyannyira teljes, hogy a döntő pontokon már nem is látható: a legnagyobb cégek monumentális épületei – reflektorfényben álló, megkövült reklámok – mentesek a reklámtól, s legfeljebb oromzatukon teszik közszemlére dísztelen megvilágításban, öndicséret nélkül az üzlet iniciáléit. Ezzel szemben a XIX. századot túlélő házakat, melyek architektúrájában még megszegyenítően észrevehető a fogyasztásra való alkalmasság célja, azaz lakhatóságuk, a földszinttől egész a tetőig plakátokkal és transzparenszekkel tűzdelik tele; a táj a cégtáblák és cégjelzések pusztá háttérévé válik. A reklám így válik egyáltalában-való művészetté, amellyel már Goebbels sokat sejtetően azonosította: *l'art pour l'art*, önmagáért való reklámmá, a társadalmi hatalom tiszta ábrázolásává. A mértékadó amerikai képes újságokban, a *Life*-ban és *Fortune*-ban, a futólagos pillantás már alig képes megkülönböztetni a reklámok képeit és szövegét a szerkesztőségi részeketől. Utóbbiba tartozik a lelkes és nem lefizetett képriport a prominens ember szokásairól és testápolásáról, amely új híveket szerez a számára, míg a reklámoldal olyan tárgyilagos és életszerű fotográfiákra és adatokra támaszkodik, hogy maguk képviselik az információnak azt az eszményét, amelyre a szerkesztőségi rész még csak törekszik. Minden egyes film a következőnek az előzetes reklámja, amely azzal kecsegtet, hogy ugyanazt a hősszerű párt ugya-



nazon egzotikus nap sugarai alatt majd újraegyesíti; az, aki túl későn érkezik, nem tudja, hogy vajon az előzetest vagy magát a filmet látja-e. A kultúripar montázsjellege, termékeinek szintetikus, dirigált előállítási módja, mely nemcsak a filmstúdióban iparszerű, hanem virtuálisan az olcsó életrajzok, riportázs-regények és slágerek kompilációiban is, eleve a reklám irányába mutat: azzal, hogy az egyes elemek felválthatókká, kicserélhetőkké válnak, bármiféle értelmi összefüggéstől technikailag is elidegenítve, a művön kívüli célok szolgálatába szegődnek. Effektus, trükk, az izolált és megismételhető egyedi fogások mindig is a javak reklám céljára való kiállítását szolgálták; s manapság a filmszínésznő minden egyes sztárfotója nevének reklámjává lesz, s minden egyes sláger saját melódiájának hirdetőjévé. Technikailag és gazdaságilag egyaránt összeolvad a reklám a kultúriparral. Mindkettőben számtalan helyen jelenik meg ugyanaz, és ugyanannak a kulturális terméknek mechanikus ismétlése már azonos ugyanazon propagandajelszavak mechanikus ismétlésével. A technika a hatékonyság parancsa alatt mindkettőben pszichotechnikává lesz, az emberek kezelésének eljárásává. Mindkettőben a feltűnő és mégis ismerős, a könnyű és mégis hatásos, a mesterkéltséget és mégis egyszerű normái uralkodnak, és egyaránt a szórakozottnak vagy ellenszegülőnek elképzelt ügyfél lehangolása a cél.

A fogyasztó az általa beszélt nyelv révén maga is hozzájárul a kultúra reklámjellegéhez. Minél tökéletesebben oldódik fel ugyanis a nyelv a közlésben, s válnak a szavak szubsztanciális jelentéshordozóból minőség nélküli jelekké, minél tisztábban és átlátszóbban közlik a gondolat, egyszersmind annál áthatolhatóbban is válik a nyelv. A nyelv demitologizálása, mint az egész felvilágosodási folyamat mozzanata, visszaesik a mágiába. Egykor a szó és a szó tartalma egymástól megkülönböztetve mégis elválaszthatatlanul összetartozott. Az olyan fogalmakat, mint bánat, történelem, sőt az élet, felismerték a szavakban, amelyek kiemelték és megőrizték e tartalmakat. A szó alakja egyszerre konstituálta és visszatükrözte őket. Az a határozott szétválasztás, amely ma a szavak sorát véletlennek és a tárgyhoz való hozzárendelésüket önkényesnek minősíti, véget vet a szó és a dolog babonás összekeverésének. Mindazt, amiben egy rögzített betűsor túlmegy az eseményhez fűződő kölcsönviszonyon, homályosnak nevezik és a szavak metafizikájaként számúzzik.

Ezzel azonban a szót – amely már csak jelölhet, és semmit sem jelenthet – olyannyira a dologhoz rögzítik, hogy formulává merevedik. Ez egyformán érinti a nyelvet és a tárgyat. Ahelyett, hogy a tárgyat tapasztalhatóvá tenné, a megtisztított szó csak egy absztrakt mozzanat eseteként exponálja azt, és ezáltal minden egyéb, a kérlelhetetlen világosság kényszere alatt, elvágva a már nem is létező kifejezéstől, a valóságban is elszorodik. A balszélső a futballban, a fekete ing, a Hit-

ler-fiú és hasonlók már nem többek annál, mint aminek nevezik őket. Ha a szó, még racionalizálása előtt, a vágygal együtt a hazugságnak is utat nyitott, a racionalizált szó most sokkal inkább a vágy, semmint a hazugság kényszerzubbonnyává lett. Azoknak a tényeknek a vaksága és némasága, melyekre a pozitívizmus a világot redukálja, áterjed magára a nyelvre is, amely e tények regisztrálására szorítkozik. Így maguk a megnevezések áthatolhatatlanokká válva, egy olyasfajta ütőerőre, az összetapadás és eltaszítás olyan erejére tesznek szert, amely hasonlóvá teszi őket extrém ellentétükhöz, a varázsígékhez. Újra valamilyen praktikként hatnak, akár azáltal, hogy az ünnepektől filmcsillag nevét a stúdióban statisztikai tapasztalatoknak megfelelően kombinálják össze; akár azzal, hogy a jóléti kormányzatot olyan tabuizáló nevekkkel illetik, mint „bürokraták” vagy „intellektuelek”; akár pedig úgy, hogy az aljasság egy országnév varázsával vértézi fel magát. Egyáltalán maga a név, amelyhez a mágia kiváltképpen kapcsolódik, ma egy sajátos kémiai változásnak van alávetve. Átalakul önkényes és kezelhető megjelölésekké, amelyeknek hajtóereje kiszámítható ugyan, de épp ezért ugyanolyan önhatalmú, mint az archaikus név. A keresztnéveket, ezeket az archaikus maradványokat, a kor szintjére hozták azzal, hogy vagy reklámmárkává stilizálták – a filmsztároknak a családnevei is keresztnévek –, vagy kollektívan standardizálták őket. Ezzel szemben elavultnak hat a polgári név, a családnév, amely ahelyett, hogy áruvédjeggyé lenne, viselőjét a saját előtörténetére emlékeztetve individualizálta. A családnév az amerikaiakból sajátos elfogódottságot vált ki. Abból a célból, hogy eltussolják a különös emberek közötti kényelmetlen distanciát, Bobnak és Harrynak nevezik egymást, mint csoportok behelyettesíthető tagjai. Az ilyen diákos szokás az emberek viszonyát a sportközönség testvériségére szállítja le, amely megóv a valóditól. A megjelölés, amit a szemantika a szó egyedüli teljesítményeként enged meg, a jelzésben teljesebbé válik. Jelzékenységét megerősíti az a sebesség, amellyel nyelvi modelleket felülről forgalomba hoznak. A népdalokat bármi joggal vagy jogtalanul tartották is a felső réteg lesüllyedt kultúrjainak, elemeik mindenesetre csak a tapasztalat hosszadalmas, sokszorosán közvetített folyamatában öltötték fel népszerű alakjukat. A mai népszerű dalok elterjesztése azonban egy csapásra történik. A járványszerűen fellépő – minthogy magas koncentrátságu gazdasági erők által felszított – divatokra vonatkozó amerikai kifejezés: „fad” régen megnevezte a jelenséget, még mielőtt a totalitárius reklámfőnökök érvényesítették volna mindenkori általános kulturális irányvonalukat. Ha egyik nap a német fasiszták a hangszórókon keresztül bedobják azt a szót, hogy „elviselhetetlen”, másnap az

\* divathóbort, vesszőparipa. – A ford.



egész nép azt mondja, „elviselhetetlen”. Ugyanezen séma szerint vették fel zsargonjukba a német „villámháború” kifejezést azok a népek, akik ellen ez irányult. Az intézkedések elnevezésének általános ismételtetése ezeket egyúttal meghitté teszi, amint a szabadpiac korszakában az áru nevének visszhangzása mindenki szájából növelte kelendőségét. Meghatározott szavak vak és gyorsan terjedő ismétlődése a reklámot a totalitárius jelszóval köti össze. Betemették a tapasztalatnak azt a rétegét, ami a szavakat az őket beszélő emberek szavaivá tette, és a nyelv az azonnali elsajátításban ölti fel azt a ridegséget, ami eddig csak a hirdetőszlopokon és újsághirdetésekből volt a sajátja. Számtalan ember használ olyan szavakat és fordulatokat, amelyeket vagy egyáltalán nem ért már, vagy csak behaviorisztikus helyi értékük szerint használja őket mint védjegyeket, amelyek végül annál kényszeredettebben tapadnak tárgyaikhoz, minél kevésbé ragadják meg már nyelvi értelmüket. A népfelvilágosítás minisztere tudatlanul dinamikus erőkről beszél, és a slágerek folyton *réverie*-ről (álmodozás) és *rhapsody*-ről zengenek, és népszerűségük éppen az érthetlenségnek mint a magasabb élet sejtelmének mágiájához tapad. Más sztereotípiákat, mint a „memory”-t, még némiképp kapiskálnak, de ezek is félrevezetik a tapasztalást, amely tartalmat adhatna nekik. Zárványokként nyúlnak bele a beszélt nyelvbe. Flesch és Hitler német rádiójában a bemondók affektált irodalmi németségén ismerhetők fel, akik a nemzetnek olyan hangsúllyal adják elő azt, hogy „vizontlátásra”, „Itt a Hitler-Jugend beszél”, sőt magát a „Führer” szót, amely milliók anyanyelvi kiejtésévé válik. Az ilyen fordulatokban a megkövesedett tapasztalat és a nyelv közötti utolsó köteléket is elvágják, amely a XIX. században a dialektusban még kifejtette a maga jótékony hatását. Ezzel szemben a szerkesztő számára, aki simulékony szellemével a német műsorvezetőségig vitte, a német szavak idegenné válnak. Minden egyes szón kitapintható, hogy milyen mértékben rontotta el a fasiszta népközösség. Lassankint persze ez a nyelv mindent átfogóvá, totalitáriussá lett. Már nem vagyunk képesek a szavakból kihallani az erőszakot, amelyet elkövetnek rajtuk. A rádióbemondónak nincs szüksége rá, hogy pöffeszkedve beszéljen; sőt lehetetlenné válna, ha hanghordozása a hozzárendelt hallgató csoporttól jellegében különbözne. Ehelyett azonban a hallgatók és nézők nyelvét és gesztusait a kultúripar sémája – jobban mint valaha – olyan részletekbe menően áthatja, ameddig egyelőre semmiféle kísérleti módszer nem ért el. Ma a kultúripar lépett a peremvidék- és vállalkozói demokrácia civilizatorikus örökébe, amelynek a szellemi elhajlásokkal szembeni érzéke szintén nem volt különösebben kifinomult. Mindenki szabadon táncolhat és szórakozhat, mint ahogy a vallás történelmi semlegesítése óta mindenki szabadon beléphet a számtalan szekta bármelyikébe. De a szabadság és ideológia megválasztásában – amely ál-

landóan a gazdasági kényszert sugározza vissza minden területen – csupán a mindig ugyanahhoz való szabadságnak bizonyul. Az a mód, ahogy egy fiatal lány elfogadja és lebonyolítja a kötelező randevút, a hanglejtés a telefonban és a legbizalmasabb szituációban, a szavak megválasztása a beszélgetésben, sőt az egész – a lesüllyedt mélypszichológia rendezőfogalmai szerint felosztott – belső élet arról a kísérletről tanúskodik, hogy önmagát egy sikert biztosító apparátussá tegye, amely ösztöneinek utolsó rezdüléséig megfelel a kultúripar által prezentált modellnek. Az emberek legintimebb reakciói még önmagukkal szemben is oly tökéletesen eldologiasultak, hogy különösségük eszméje már csak a legszélsőségesebb absztraktságában marad fenn: a személyiség alig jelent már számukra mást, mint vakítóan fehér fogakat és hónaljzadságtól és érzelmektől való mentességet. A reklám diadala a kultúriparban abban teljesedik be, hogy a fogyasztók még akkor is kényszerítve érzik magukat produktumainak megvásárlására és használatára, ha átlátnak rajtuk.

*Bayer József fordítása*

