

**Max Horkheimer - Theodor W. Adorno:**

## A kultúripar<sup>[\*]</sup>

# A felvilágosodás mint a tömegek becsapása

Azt a szociológiai nézetet, hogy az objektív vallásba vetett hit elvesztése, az utolsó 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 manifestációi 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 öregebb házak a betoncentrum körül máris nyomornegyednek tűnnek; a városszéli új vikendházak éppúgy, mint a nemzetközi vásárok könnyed konstrukciói viszont a technikai haladást dicsérik, és arra szólítanak fel, hogy rövid használat után elhagyjuk őket, mint a konzervdobozokat. Azok a városépítészeti tervek pedig, amelyeknek az a céljuk, hogy higiénikus kislakásokban egyszersmind önállóságában termeljék újra az individuumot, csak annál alaposabban vetik alá azt ellentétének, a totális tőkehatalomnak. Ugyanúgy, ahogy a lakókat a munka és a szórakozás céljából termelőként és fogyasztóként a centrumba parancsolják, a lakófülkék is hiánytalanul jól szervezett komplexumokká kristályosodnak. A makro- és mikrokozmosz szembeötlő egysége demonstrálja az emberek számára kultúrájuk modelljét: az általános és a különös 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 jobban nő, minél brutálisabban mutatja valódi önmagát. A filmeknek és a rádióknak nem is kell már művészetnek kiadni magukat. Azt az igazságot, hogy nem egyebek üzletnél, mint ideológiát használják fel annak a szemétnak az igazolására, amit szándékosan állítanak elő. Önmagukat iparnak nevezik, és vezérigazgatóik közzétett jövedelmi adatai elnémetítik a kételyt késztermékeik társadalmi szükségességét illetően.

A kultúripart a benne érdekeltek szívesen magyarázzák technológiailag. Milliók részvétele a kultúriparban, úgymond, kikényszeríti a reprodukciós eljárásokat, amelyek viszont elháríthatatlanná teszik, hogy a számtalan helyen jelentkező 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 felett rendelkezők számára. A szabványok állítólag eredetileg a fogyasztók szükségleteiből születtek: ezért is fogadják el őket a fogyasztók ellenállás nélkül. Valójában a manipuláció és a regresszív szükséglet köre az, amelyben a rendszer egysége egyre szorosabba zárul. Közben elhallgatják, hogy a gazdaságilag legerősebbnek a társadalmi hatalma az a talaj, amelyen a technika hatalomra tesz szert a társadalom felett. Ma a technikai racionalitás magának az uralomnak a racionalitása, az önmagától elidegenült társadalom kényszerjellege. Az autók, a bombák és a filmek mindaddig összetartják az egészet, amíg nivelláló elemük magán azon a jogtalanságon bizonyítja erejét, melyet az egész szolgál. Egyelőre a kultúripar technikája csak a sorozatgyártás és szabványosítás vitte, feláldozva azt, amiben a műalkotás logikája különbözött a társadalmi rendszer logikájától. Ezt azonban nem általánosan a technika mozgástörvényének, hanem csupán a gazdaságban betöltött mai funkciójának számlájára írhatjuk. Azt a szükségletet, amely mintegy kivonhatná magát a központi ellenőrzés alól, elfojtja már az egyéni tudat ellenőrzése. A telefontól a rádió felé megtett lépés világosan szétválasztotta a szerepeket. Az előbbi még liberálisan megengedte, hogy a résztvevő a szubjektum szerepét játssza. A rádió viszont demokratikusan mindenkit egyaránt hallgatóvá tesz, hogy autoriter módon kiszolgáltatassa őket a rádióállomások egymáshoz hasonló műsorainak. Nem fejlődött ki a replika, a visszabeszélés semmilyen apparátusa, és a magánjellegű rádióadásokat is megfosztják szabadságuktól. Ezek az adások az „amatőrök” apokrif körére korlátozódnak, akiket ráadásul felülről szerveznek meg. Viszont a közönség spontaneitásának minden nyomát a hivatalos rádió keretében szakzerű kiválogatással irányítják és abszorbeálják a tehetségkutatók, a mikrofon előtti versenyek, mindenféle támogatott rendezvény. 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 mentsége 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 nehézségeinek megoldásának pedagógiai példájává lesz, amelyeken ugyanúgy lesznek úrrá, mint a dzsesszélet csúcspontjain a ritmustorlódásokon („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 részletében 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 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 véssék 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 koncentrációja olyan nagy volument ér el, amely lehetővé teszi az elsiklást a

célgjelzések és a technikai ágazatok demarkációs vonalai fölött. A kultúripar kíméletlen egysége a politika növekvő egységét tanúsítja. Az A és 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 hézagatlanabb 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 különbségekért. Mindaz, amit a szakértők előnyökként és hátrányokként ecsetelnek, csupán arra szolgál, hogy örökössé 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 összefüggő zsugorodnak: az autóknál a hengerek számának, úrtartalmának, 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 mércéje 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 rádióhoz és a filmhez a szintézisére törekszik, amelyet csak addig tartanak fenn, amíg az érdekelt meg nem egyeztet teljesen; ám e szintézis korlátlan lehetőségei az esztétikai anyag elszegényesítésének oly radikális fokozódását ígéri, hogy az összes ipari kultúrtermék felszínesen eltakart azonossága már holnap nyíltan diadalmaskodhat, az ösztönművészet (Gesamtkunstwerk) wagneri álmának csúfodáros beteljesüléseként. A szó, a kép és a zene összhangja annál is tökéletesebbre sikerül, mint a Tristanban, 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 tartalmuként. Ez a munkafolyamat a termelés valamennyi elemét integrálja, a regény filmre sandító koncepciójától kezdve a legutolsó zajhatásig. Ez a beruházott tőke diadalma. Mindenhatóságát mint uruk mindenhatóságát beleégetni a kismimizett, 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 szolgálatát 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 agyfűrt 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 Berkeley-nél isten tudatából, a tömegművészetben a földi termelésirányítókéiből. Nemcsak hogy ciklikusan kitaranak 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 sportként képes elviselnie az egészséges verés, amit a szerelmes nő a férfias sztár erős kezétől elszenvet, a sztár kegyetlen ridegsége az elkényeztetett örökös nővel szemben – mindezek, akár csak 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 az eszmét hordozta, s az utóbbival együtt számolták föl. Az emancipálódott részlet rakoncátlanná vált, és – a romantikától az expresszionizmusig – fellázadt saját megszervezése ellen. A harmóniai egyedül hatása 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 kérelhetetlenül és közönyösen lép szembe a részletekkel, úgy valahogy, mint egy sikeres ember karrierje, melyhez minden részlet csak illusztrációként és bizonyítékként szolgál, miközben 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 kiküzdött 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 otthagytott 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, mindenekeelőtt a legjellegzetesebb, a hangosfilm, bénítják meg objektív természetük folytán e képességeket.

Ezek úgy vannak elkészítve, hogy adekvát felfogásuk megköveteli ugyan a készenléletet, 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 aktualizálni, 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 emberekben. A kultúripar termékei számíthatnak rá, hogy az emberek még a szórakozottság állapotában is élénken fogyasztják őket. Minden ilyen termék azonban az óriási gazdasági gépezet modellje, 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 nőgyöletekig.

A művészettörténészeknek és a kultúra ügyvédeknek panaszai a Nyugat stílusképző erejének kihunyásáról ijesztően megalapozatlanok. Mindennek, a még ki sem gondoltak a mechanikus reprodukció sémájába való sztereotíp átültetése felülmúlja bármely valódi stílus szigorúságát és érvényét, melynek fogalmával a műveltség barátaiban organikussá szépítik a prekaptalista 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 építetű sem vizsgálta át gyanakvóbban a templomi ablakok és szobrok témáját, mint a mai stúdiók hierarchiája Balzac vagy Victor Hugo egy-egy témáját, mielőtt az elnyeri a kelendőség imprimituráját. Semmilyen papi testület nem mérhetette 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 hallgatóságos, 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 termelő és az újratemelők között azonban azok a matadorok, akik a zsargon olyan könnyedén, szabadon és örömmel beszélnek, 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 természetetté travesztált rutin paradoxona kihallatszik a kultúripar valamennyi megnyilvánulásából, és sok esetben szinte kézzelfogható. A dzsesszmuzsikus, akinek egy komoly zenedarabot kell játszania, legyen az a legegyszerűbb Beethoven-menüet, önkéntelenül szinkópákat visz bele, és csak fölényes mosollyal az ajkán hajlandó a felütéssel indítani. Tetézve a sajátos médium mindig jelenvaló és eltúlzott igényeivel, az effajta természetesség teszi az új stílust, nevezetesen „a kultúrálatlanság” (Nicht-Kultur) rendszerét, amellyel kapcsolatban emlegethetjük »a stílus bizonyos egységét«, ha ugyan egyáltalán van még értelme stilizált barbárságról beszélni” [1].

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 nőna terjedelméhez, mint ha olyan dallam- vagy összhangrészleteket tartalmaz, amelyek akár a legrejtettebb módon is, de kiesnek az idiómából. Orson Wellesnek megbocsátják az összes vétséget a szakma úzusai ellen, mivel kiszámított illetlenségei csak annál buzgóbban erősítik meg a rendszer érvényességét. A technikailag meghatározott idioma kényszere, amelyet a sztároknak és igazgatóknak természetként kell produkálniuk, hogy a nemzet a magáévá tegye azt, olyan finom árnyalatokra is kiterjed, amelyek csaknem eléri az avantgárd művek eszközeinek szubtilitását, azokét a művekét, melyek – az előbbiekkal ellentétben – az igazságot szolgálják. Az a ritka képesség, hogy a természetességi idioma kötelezettségének a kultúripar minden ágában aprólékosan megfeleljenek, a mesterségbeli tudás mércéjévé lesz. Annak, amit és ahogyan mondanak, ellenőrizhetővé kell válnia a mindennapi nyelvben, miként a logikai pozitívizmus hirdeti. A termelők nem egyebek szakértőknél. Az idioma a legbámulatraméltóbb termelőerőt követeli meg, amelyet abszorbeál és elpazarol. Ördögien túlhaladta ezzel a valódi és a mesterkélt stílus kultúr-konzervatív megkülönböztetését. Mesterként jobb híján az a stílus nevezhető, amely kívülről nyomja rá bélyegét a forma elenszegülő 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 hazugság miatt belebonyolódnak, nem annyira belső esztétikai nézeteltérésről, mint inkább az érdekek divergenciájáról tanúskodnak. A specialista renoméja, melyben 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, egyszersmind 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 általában 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 mindenkori különböző struktúrája fejeződik ki, nem pedig az alávetetteknek az általánost magába záró homályos tapasztalata. Sohasem azok voltak a nagy művészek, akik a stílust a legtöretlenebbül és legtökéletesebben megvalósították, hanem azok, akik, a stílust a szenvedések kaotikus kifejeződésével szembeni szigorként, 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[\*] énekzsargonjában, a filmsztár kiszámított gráciájában, sőt a fényképészek a mezőgazdasági munkások nyomorúságos viskóiról készített mesteri pillanatfelvételeiben. Minden egyes műalkotás stílusa ígéret. Azzal, hogy a stílus az általa kifejezettet áttemeli az általánosság uralkodó formáiba, a zenei festői, verbális nyelvben, 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 a fennállókat a reális formáit, amennyiben esztétikai származékaiiban 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 átlépő 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 diszkrépancia megjelenik: az identitásra való szenvedélyes törekvés kudarcában. A gyengeség – ahelyett, hogy kitérte 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 egészséges 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 forgalmi szférának egy darabja. Itt az ember még megcsinálhatja a szerencsáját, hacsak nem ragaszkodik túlzott állhatatossággal a maga dolgához, hanem engedi, hogy beszéljenek a fejével. Ami ellenáll, csak azáltal marad fenn hogy betagoódik. Ha egyszer regisztrálták, hogy miben különbözik a kultúripartól; máris hozzátartozik, miként az agrárreformer a kapitalizmushoz. A valóságú felháborodás annak árúvédjegyévé lesz, akinek egy új eszmét kell szállítania az üzem számára. A mai társadalom nyilvánosságában szóhoz sem juthat olyan panasza, amelynek tónusán a vajtűfülék 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 jólszervezett 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, amelyek 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 fasizmus 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 abszolútizmustól 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 ellenállóképességét. 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 nagyrebecsülését. A művészt csak az a kényszer zabolázta meg teljesen, hogy folyvást a legdrasztikusabb fenyegetéseknek kitéve, esztétikai szakértőként kellett az üzleti élethez igazodnia. Valamikor a művészek, miként Kant és Hume, leveleiket „a legalázatosabb szolgája”

aláírással fejezték be, s közben aláaknázták a trón és az oltár alapjait. Ma keresztnevükön szólítják a kormányfőket, ugyanakkor minden kulturális rezdülésükben alá vannak vetve írástudatlan fejedelmek ítéletének. Tocqueville száz évvel ezelőtti elemzése azóta teljesen igazolódott. A magántulajdonosi kulturális monopólium uralma alatt valóban „a zsarnokság szabadon engedi 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.” [2] Ami nem konform, azt olyan gazdasági tehetetlenséggel sújtják, ami a külön 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 alávetettek mindig is komolyabban vették az uralmon levőktől származó morált, mint azok maguk, úgy ma a becsapott tömegek jobban rabjai lesznek a siker mítoszában, 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[\*] rigorozmusát, 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 gőgössége, aki különbnek képzelet 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.

A „mindig ugyanaz” elve szabja meg a múlthoz való viszonyt is. A tömegkultúra korszakának újdonsága a kései liberálisokhoz képest az, hogy kizárja az újat. A gépezet egyhelyben forog. Miközben már meghatározza a fogyasztást, kizárja a még ki nem próbáltakat a kockázatát. A filmszakma emberei bizalmatlanul tekintenek minden kéziratra, amelynek nem egy bestseller szolgál már megnyugtató alapjául. Épp ezért beszélnek folyton ötletről, 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 régiben, 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 spekulatívak. A sketch, a short story, a probléma-film, a sláger megdermedt formátusai nem egyebek a kései liberális ízlés normatívá kiforgatott, fenyegetéssel kierőszkolt 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 könyörtelenebbül kényszerített minden kívülről vagy csődbe, vagy a saját szindikátusába, egyszersmind 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 hiposztazálódott az anyagi praxissal 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 inség és a létezés nyúga gúnnyá változtatja e komolyságot, és akiknek örülniök 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 negatívitását, amelylyé e szférák összegződnek. Az ellentét azzal békíthető ki a legkevésbé, ha a könnyű művészetet felemelik a komolyba, vagy megfordítva. A kultúripar azonban éppen ezt kísérel meg. A cirkusz, a panoptikum 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 édeskészen játszanak, mint Guy Lombardo. Nem a nyers képzetlenség, ostobaság és faragatlanság a jellemző. Az egykori bővült 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 képletben 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 ismételtetett, kiüresített és félig már feladott tartalomhoz. A sztereotípiáknak a technika által kikényszerített mindenüttjelenvalósága hatásosabban igazolja a nézők által bálványozott társadalmi hatalmat, mint azok az elcsépelet ideológiák, amelyekért a mulékony tartalomnak kezkeskedniök kell.

A kultúripar ennek ellenére szórakoztatóüzem marad. A fogyasztók feletti uralmát a szórakoztatás közvetíti; nem a meztelen diktátum, hanem a szórakoztatás elvében rejülő ellenségesség révén mindazzal szemben, ami több akar

lenni önmagánál, amíg végül szórakozással 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 engedelmesség 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 szükségleteihez, 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 teljehatalom és a hatalomnélküliség (Allmacht und Ohnmacht) ellentéte volna is. – A szórakozás a munka meghosszabítása 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 utáztatit. 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 unalomra 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, mihielyt igénybeveszi 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 egészek az eszméjéből. Nincs olyan cselekvés, mely ellenállhatna a közreműködők elszántságának, hogy az egyes jelenetekből m kihozzanak, amit csak lehet. Végül ott, ahol pusztán az értelmetlenséget fogadják el, már maga a séma is veszélyesnek tűnik, amennyiben egy – bármennyire sovány – értelemi 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 kiesztelt 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 legszembetűnőbbben. Míg a Greer Garson- és Bette Davis-filmekben a szociálpszichológiai eset egységéből még az egységes cselekmény valamiféle 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 tárgyaknak 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 éppencsak 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 megszerzett szórakoztatás mennyisége a megszerzett embertelenség minőségébe. A filmipar önjelölt cenzorai, e kegyetlenség rokonlelei, ügyelnek a hajtóvadászattá elnyújtott gaztett kellő hosszúságára. A vidámság elvágja azt az örömet, amelyet az ölekezés 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 folyama felmorzsolása és megtörése e társadalmi életének alapfeltétele. Donald kacs a rajzfilmekben – éppúgy, mint a szerencsétlenek a valóságban – azért kapja meg a maga veresadagját, hogy a nézők is hozzászokjanak a sajátjukéhoz.

Az ábrázolt hős elleni erőszak élvezete átcsap a néző elleni erőszakotételebe, 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 veszítenének sokat. Az utcáról a moziba megtett lépés amúgy sem az álomba vezet már, és mihielyt az intézmények nem köteleznének már pusztán létezésük által arra, hogy használjuk őket, egyáltalán nem ébresztenének olyan nagy vágyat használatuk iránt. Leállításuk nem lenne reakciós géprombolás. 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, menedékkül 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 hús 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 ígélet – 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 tálalják fel, amelyből

menekülni akar. A műalkotások sem szexuális exhibíciókból álltak. Mégis, miközben a kudarcot valami negatívként formálták meg, egyszermind 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 felsőttestét, 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 aszkétikusak és szemérmetlenek; a kultúripar ellenben pornográf és prúd. Így redukálja románcá a szerelmet. Redukálva pedig sokminden meg van engedve, még a szabadosság is mint kelendő különlegesség, részletre és a „daring” (merészség) áruvédjegyével 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 természetből 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 kikerülhetetlenebbül 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 csapdájából. A megbékélt nevetés a hatalom sikeres kijátszásának visszhangja, a rossz nevetés pedig úgy lesz úrrá a félelmen, hogy átáll azokhoz a hatalmasságokhoz, akikről félni kell. Ez a hatalom kikerülhetetlenségének visszhangja. A vidámság olyan gyógyfürdő, amelyet a szórakoztatóipar állandóan elrendel; a nevetést a boldogsággal való ámitás 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 valónevetés egyszermind 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 jovialis 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 megtörténnie. A filmben például szigorúbb tabu sújtja egy illegitim viszony megengedését anélkül, hogy a bűnösöket utol ne érné a büntetés, mint azt, hogy a milliomos jövedőbeli 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 növekedés 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 elhitheti vele, hogy becsapása maga a kielégülés, hanem ezen kívül azt is értésére adja, hogy akárhogyan 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 mindenapiságot. Escape és elopement (menekülés és szökés) eleve csak arra való, hogy visszavezessen a kiindulópontához. 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 a negációnak a lehetősége is. Megvalósulására persze sohasem kerülhet sor. A tiszta szórakozást a maga következetességében, az oldott magatartást tarka asszociációknak és boldog képtelenségeknek, a szokásos szórakoztatás megcsönkítja: megszavarja egy összefüggő értelem pótlékával, amelyet a kultúripar a maga termékeihez makacsul mellékel, ugyanakkor szemhunyorgatások közepette pusztán a sztár megjelenésének ürügyeként bánik el vele. Életrajzi és egyéb fabulák feldozzák össze a sületlenségek rongyait egy gyengeelméjű cselekménnyé. Nem a bolond csörgősípkája csörög itt, hanem a kapitalista ész kulcsosomója, s ez az ész az örömet még a képmásában is a továbbjutás céljaihoz kapcsolja. A revüfilmben minden egyes csóknak hozzá kell járulnia a boksoló 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 Bábae, hanem mint az emelkedett szórakozás katedrális. Minden fókán, Hemingway-től Emil Ludwigit, Mrs. Minivertől Lone Rangerig, Toscaninótól 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” [3]. De a lélektelen artisztika búvóhelyeit, mely a társadalmi mechanizmussal szemben az emberit képviseli, kérielhetetlenül felbolygatja az a tervező ész, amely m arra kényszerít, hogy jelentőségéről és hatékonyságáról bizonyosságot tegyen. Ez pedig éppoly radikálisan eltünteteti 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 éltette: a világ ilyen marad és mégis jobbá lesz. Ma e hitet még egyszer átszellemítik; úgy elvékonyul, hogy minden célt szem előtt léveszt, 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 szubjektíven 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 zenek 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 szűzsége, az olajnyomatot a rajta ábrázolt inyenccfalatok és megfordítva, a pudingport az ábrázolt puding útján dicsérte fel, akkor a szórakozáson mindig is észrevehető az üzleti fogás, a sales talk nyoma, a vásári kikialtító hangja. Az üzlet és a szórakoztatás kezdeti affinitása azonban az utóbbi saját értelmében mutatkozik meg: s ez a társadalom apológiája. Szórakoztatva lenni annyit, mint egyetérteni. Ez az egyetértés csakúgy lehetséges, hogy elzárkózunk a társadalmi folyamat egésze előtt, 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 előtt, 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 következetesség vált ellenállásnékültség, amivé a szórakoztatóipai 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 mozivásznzon szereplő milliomossal azonosulnának, és túl eltompultak ahhoz, hogy akár csak eltérjenek a nagy számok törvényétől. Az ideológia ezért a valószínűségszámítás mögé bújlik. 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 naggyá növelt alakok az új függő középosztály ideáltípusai. A női sztárocska 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 legjobban, 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 előtt. 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 éreztetik vele, ha idővel elveszíti ezt a hasonlóságot. Ezzel megváltozik a siker vallásának belső összetétele, amelyhez egyébként továbbra is keményen ragaszkodnak. A csillagokig vivő rögs 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 ellenszenves, idegenszerű arcokat, amelyek például nem úgy néznek ki, mint Garbo, hogy „Hello Sister” felkiáltással üdvözölhetnének 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 szerencsésjét. Épp azért, mert a társadalmi erő már annyira racionálissá fejlődtek, hogy mindenkiből 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, amellyel 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 képesújságok részletes tudósításaiban a szerencsés nyertesnek általuk megrendezett, szerényen csillogó kéjutazásáról, előszeretettel egy gépirónőről, aki a maga versenyét valószínűleg a helyi nagyságokhoz fűződő viszonya alapján nyerté 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 érdeklik, s az egész emberiséget, amint minden egyes elemét is, valóban erre a m 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 túlkonkrétak az univerzális reklámok korszakában. Épp az absztraktumokat tanultuk meg vevőtoborzóként azonosítani. A pusztán az igazságra hivatkozó nyelv csupán türelmetlenséget vált ki, hogy gyorsan érzük 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 fecsegésnek tekintik. Az ezáltal homályos elkötelezetlenségbe sodort ideológia ettől még sem átláthatóbbá, sem gyengébbé nem válik. Az uralkodás eszközeül éppen határozatlansága szolgál, csaknem szcientikus ellenszenvre 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 protokolltétel foglalatává és épp ezáltal a fennálló cáfolhatatlan prófétájává váljék. Mesterien lavírozik 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 m átható jelenséget eszményként állítja be. Az ideológia kettéhasad a makacs létezés fotográfijára és a meztelen hazugságra és 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 monotónia 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 létezés 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 világotázás 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 létezik. A film megengedheti magának, hogy Párizst, ahová a fiatal amerikai lány vágyait csillapítani érkezik, vigasztalan pusztaságában mutassa be, hogy annál kérlelhettelebbül sodorja 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 képesújságokból, örökké dübörög a dzsessz-zenegép. A megjelenítési technika, a szabályok és különlegességek minden fejlődése ellenére, minden fickádozó sürgős-forgás mellett is, a kultúripar kenyerere, amellyel az embereket traktálja, a sztereotípa köve marad. Ez a körforgásból él, az afölötti – persze megalapozott – csodálkozásból, hogy az anyák mindennek ellenére még mindig gyermekeket szülnék, és a kerek még mindig nem álltak le. Ezzel igazolják a viszonyok változhatatlanságát. A hullámzó búzatáblák Chaplin Hitler-filmje („A diktátor”) végén dezavualják az antifasiszta szónoklatot a szabadságról. Hasonlítanak annak a német leánykának a szöke 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 titkosírásává teszi őket. Megfordítva, a kereknek és gépalkatrészeknek kifejezően kell villogniok, az ilyen fa- és felhőlekek 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 rakétasebességgel értek volna egyik helyről a másikra, ahol amúgyis 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”[\*] 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, nehogy túl

könnyűnek találtassék. Különbösen az életben hátrányba kerül, és végül tönkre kell mennie. Az, hogy mindenütt, de főként a „szabadfoglalkozású” pályákon a szakmai ismereteket rendszerint előírászerű érzülettel 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 kishivataltok, Dagwood is, ahogy alakja a vicclapokban és a valóságban él. Aki ellenben éhazik és fázik, főként a 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 elnéző humor tárgya, 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 mondták, ma automatikusan gyanússá lesz. Az, akiről odakint nem gondoskodnak, a koncentrációs táborba való, de legalábbis a legalantasabb munkák vagy a nyomornegyedek poklába. A kultúripar azonban az irányítottaktól 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 jósaág beavatkozásával gyógyítható egyedi eseteket csinálnak, hacsak az érintettek személyes romlottsága nem áll útjában ennek. Az üzemgazdaságtanban szorgalmazott bajtársi segítség, melyet már minden üzem a szíven 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 kultúripar film- és hangszalagjaira, jóval azelőtt, hogy a gyárból totalitáriusan átnyúlna a társadalomra. Az emberiség nagy segítői és jótévedői azonban – akiknek tudományos teljesítményeit az íróknak egyenesen a részvét tetteiként kell felvonultatniuk, hogy egy fiktív emberi érdeket préseljenek ki belőle – csak a népek vezéreinek szálláscsinálói, akik majd végül elrendelik a részvét megszüntetését, és értenek ahhoz, hogy meglözzenek minden fertőzést, miután az utolsó paralitikut 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. Távol attól, 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 higgadság pátosza igazolja a világot, amely a higgadságot 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 pusztá szórakoztatás önmagában nem képes szolgálni, amelyre azonban mégis szüksége van, ha valamelyest hű akar maradni alapelvéhez, a jelenség egzakt megkettőződéséhez. A tragikum, a világ bekalkulált és igenelt mozzanatává téve, áldássá válik a számára. Mégóv a szemrehányástól, hogy nem vesszük komolyan az igazságot, amikor pedig cinikusan-sajnálkozva elsajátítjuk. A tragikum érdekessé teszi a cenzúrázott boldogság unalmát és kezelhetővé az érdekességet. A kulturálisan jobb napokat is látott fogyasztónak a régen megszüntetett mélység pótlékát kínálja, a közönséges látogatónak pedig a műveltség hulladékát, amellyel presztízscélokból rendelkeznie kell. Mindenkinek azt a vigaszt nyújtja, hogy lehetséges még nagy, valódi emberi sors, és hogy ennek kíméletlen ábrázolása elkerülhetetlen. A hézagtalanul 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 a paradox értelme. A tragikus sors ma általuk jogos büntetéssé, amivé átváltoztatni mindig is a polgári esztétika vágyalma volt. A mai tömegkultúra morálja a tegnapi gyermekkönyvek lesüllyedt morálja. Az első osztályú produkcióban például a gonoszt a hisztérika jelmezébe öltöztetik, aki egy klinikai pontosságúnak vélt esettanulmány keretében próbálja meg a realitáshoz közelebb álló ellenlábását megfosztani boldogságától, s eközben 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 serialtól, 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 átút a düh és engedetlenség, a kérélhetetlen 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 ébredniük saját semmisségüknek, csak alá kell írni vereségüket, és máris odatartozunk. A társadalom a reményvesztettek társadalma, és ezért a szélhámosok zsákmánya. A faszizmus előtti legjelentősebb német regények némelyikében, mint a *Berlin, Alexanderplatz* és *Mi lesz veled emberke?*, ez a tendencia oly drasztikusan került napvilággá, mint az átlagos filmekben és a dzsessz eljárás módjában. Eközben alapjában véve mindenütt az ember önkicsúfolásáról van szó.

Teljesen megszűnt annak lehetősége, hogy gazdasági szubjektummá, vállalkozóvá, tulajdonossá legyen. Egészen le 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 amúgyis kérdéses méltósága, Az egyes ember viselkedése a szélhámassággal 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. Mindenkinél 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 bárenekes eunuchszerű hangja a rádióban, az örökösű 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 nélkülsége megbízható sorköteleként minősíti őt. Így szüntetik meg a tragikumot, amelynek szubsztanciája egykor az egyének 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”. [4] Mára a tragikum semmivé olvadt a társadalom és a szubjektum hamis azonosságában, amelynek iszonyata éppencsak futólag villan fel a tragikum semmis látszatában. Az integráció csodája azonban, a hatalmasoknak az a permanens kegyelmi aktuusa, hogy felkarolják az ellenállás nélküli embert, aki elfojtja renitenességét, 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 munkáséra, aki végül belép a paramilitáris szövetségekbe és szervezetekbe. A tragikum likvidálása megerősíti az individuum 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 pseudo-individualitás uralkodik, a dzsessz szabványosított improvizációitól kezdve az originális filmeig, 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 éppoly sorozatszerűen állítják elő, mint a Yale-zárakat, melyek milliméterek törtszeiben különböznek egymástól. Az Én különössége társadalmilag meghatározott monopoláru, amelyet természetesként tüntetnek fel. A bajszra redukálják, vagy a franciás kiejtésre, az élettárs bűgő hangjára, a Lubitsch-touchra: mintegy ujjlenyomat az egyébként azonos igazolványokon, amellyé az általánosnak a hatalma folytán az egyének élete és arca, a filmsztártól a letartóztatottakig, átváltozik. A tragikum elfogása és mérgének hatástalanítása pseudo-individualitást előfeltételez: az individuumokat csak azáltal 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 ebben, ugyanazt fejezte ki: a konkurencia társadalmának kegyetlenségét. Az egyén, akire a társadalom támaszkodott, magán viselte ennek a társadalomnak a szepülőit; 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 az individualitás rovására történt, amelynek nevében végbement, és semmi egyebet nem hagyott meg belőle, mint azt az elhatározást, hogy csak a mindenkori saját céljait végezte. 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 hősmoodellek iránti szeretet abból a titkos meglepedésből 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 individualitással való hazug átmázolása. A személyiség egysége már Shakespeare Hamletje óta látszatként mutatkozott meg. A mai szintetikus elállított fiziognómiákban 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 áru fajták 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 használhatóval. A mozi a kultúrkoncert 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 hátszobában eltűrnék a prostitúciót. A világ legjobb zenekarait – amelyek nem azok – ingyen házhoz

szállítják. Mindez éppoly csúfondóroson hasonlít az Eldorádóra, miként a „népközösség” az emberire. Mindenkiné tartogatnak valamit. A régi berlini Metropol Színház egyik vidéki látogatójának megállapítását, hogy mégiscsak csodálatos, mi 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 mindenkiné megmutatjuk amink van és amit tudunk. A show még ma is vásár, csak éppen gyógyíthatatlanul kultúrában szenved. A művészek 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 szériatermékek olcsóságával és a vele járó univerzális csalással azonban magában a művészet árújellegében is változások törnek utat. Nem az árújelleg 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 művészként volt lehetséges. Maga a művészet szabadsága a társadalmi célszerűség tagadásaként – amely a piacon keresztül érvényesül – lényegileg az árugazdaság előfeltételeihez van kötve. A tiszta műalkotások, amelyek már pusztán azzal tagadják a társadalom árújellegét, 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 cél nélkülisége a piac anonimitásából táplálkozik. Ennek követései oly sokszorosan közvetettek, hogy a művész felszabadul a meghatározott kívánságok alól; persze csak bizonyos mértékig, mert pusztán megtúrt 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 a felkiáltással hajítja el, hogy „Hiszen ez a fickó pénzért írt”, s aki egyidejűleg a legutolsó kvartett – a piac legszélsőségesebb megtagadása – értékesítésében is fölöttébb tapasztalt és nyakas üzletembernek mutatkozik, a legnagyobb példát nyújtja a piac és az autonómia ellentétéinek 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 koszt pénz iránti követeléséből vezette le. Az idealista esztétika elve, a cél nélküli célszerűség, annak a sémának a megfordítása, amelynek a polgári művészet társadalmilag engedelmeskedik: a céltalanságnak olyan célok érdekében, melyeket a piac deklarál. Végül a szórakozás és kikapcsolódás követelésében ez a cél felemésztette a cél nélküliség 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, 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 jártnunk a Life-t és a Time-t. M abból a szempontból érzékelnek, hogy az valami más célra szolgálhat, bármilyen homályos is ez a számításba vehető más. Mindennek csak általában van értéke, hogy átváltható valami másra, nem pedig önmagában. A művészet 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 árújellege, miközben teljesen megváltozik. A művészet egy megmunkált, lajstromozott, az ipari termeléshez hozzáigazított árufajta, eladható és kicserélhető; de a művészet mint árufajta, amelyet egyszerre éltetett eladhatósága és eladhatatlansága, teljesen hamis módon válik eladhatatlanná, mielőtt az üzlet nem pusztán célja, hanem egyedüli elve lesz. A rádió 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 megtévesztés közvetett úton, az egyesült autó- és szappangyárosok profitján keresztül megy végbe, akiknek pénzéből az adóállomások fenntartják magukat, és természetesen a vevőkészületeket előállító elektromos ipar megnövekedett forgalmán keresztül. A rádió a tömegkultúra progresszív kései hajtásaként általában levonja azokat a konzekvenciákat, amelyekről 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 egészet 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, pártokfölötti autoritás csalóka formáját nyeri, amely a faszizmusnak kapóra jön. Ott a rádió a Führer egyetlen szájává lesz; hangja az utcai hangszórókban átmegegy 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 mindenüttjelenvalóságában nyilvánult meg, amely démonikusan parodizálja az isteni szellem mindenüttjelenvalóságát. 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 beszéde amúgyis maga a hazugság. Az emberi szó abszolúttá tevése, a hamis ajánlat a rádió immanens tendenciája. Az ajánlás parancssá válik. A mindig egyforma áruk felmagasztalása különböző márkanevek alatt, a hashajtó tudományosan megalapozott dicsérete a bemozdó 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 átmegegy a vezér nyílt parancsába. A fasiszta nagyban szélhámosok társadalmában, akik megegyeztek abban, hogy mit kell a népeknek szükséghelyzetükben a társadalmi termékből juttatni, végül is anakronisztikusnak tűnnék az, hogy egy meghatározott szappanpor használatára buzdítsanak. A vezér modernebbül, körülményeskedés nélkül, közvetlenül rendel el az áldozatvállalást éppúgy, mint a bőví kiutalását.

A kultúripar már ma is mint valami politikai jelszavakat találja a műalkotásokat, csökkentett áron belesöpögtetve az ellenszegülő publikumba; élvezetük a nép számára oly hozzáférhetővé vált, mint a köztéri parkok.

Eredeti árujellegének 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 pénzért adott azért, hogy megnézhesen 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 kiszolgáltatottakhoz csak befejezi az elidegenedést, és a kettőt egymáshoz hasonlítja a győzedelmes dologság jegyében. A kultúriparban éppúgy eltűnik a kritika, mint a respektus; előbbi örökebe a mechanikus szakértői vélemény, utóbbiába a prominens személyiség mulékony kultusza lép. A fogyasztónak már semmi sem drága. Ugyanakkor mégis sejtik, hogy annál kevésbé kapnak ajándékot, minél kevesebbe kerül az. A kettős bizalmatlanság a hagyományos kultúrával mint ideológiával szemben, összekeveredik az iparosított kultúra mint család iránti bizalmatlansággal. A pusztá ráadásá tett, lezüllesztett műalkotásokat a boldogítottak titokban elvetik, azzal a szeméttel együtt, amelyhez a médiumok hasonlítják őket. Örülhetnek annak, hogy oly sok hallani- és nézni való 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 pusztá 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 kommersziális rendszer irányába tart. A televízió egy olyan fejlődés irányába mutat, amely a Warner testvéreket könnyen a kamarazeneészek és kultúrkonzervatívok – bizonyára nem szívesen látott – pozíciójába szoríthatja. A fogyasztók viselkedésében azonban már nyomot hagyott a fenti jutalmazási ügylet. Azzal, hogy a kultúra ráadásnak mutatkozik, amelynek privát és szociális haszna persze kétségen felül áll, befogadása az esélyek megragadásával válik azonosná. 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 bíz, hogy a kultúripar által megedzett adomány-felfogókat 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 meglennének az egész kultúripar nélkül; szükségképp túl sok csömört és apátiát idéz elő a fogyasztókban. A kultúripar önmagában keveset képes tenni ez ellen. A reklám az életelixírje. Minthogy azonban terméke az élvezetet, amit áruként ígér, folyvást a pusztá ígérethez redukálja, végül maga is egybeesik a reklámmal, amelyre élvezhetlensége miatt szüksége van. A reklám társadalmi szolgáltatása a konkurencia társadalmában abban állt, hogy orientálta a vevőt a piacon; megkönyvitette 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 előadóként, aki a rendkívül magas illetékeket, melyeket a reklámügynökségek – 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 konszernek zsebébe, megtakarítják a nemkívánatos kívülállók 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 m átfogó reklámra semmi esetre sem azért van szükség, hogy az emberek megismerjék azokat az árufajtákat, amelyeknek kínálata amúgy is korlátozva van. Csak közvetve szolgálja az áruk elhelyezését. Egy jólmenő reklámpraxis leépítése az egyes cég részéről presztizsvesztést 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 ismételésénél 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 túlélt házakat, melyek architektúráján még megszegyenítően észrevehető a fogyasztásra való alkalmasság célja, azaz lakhatóságuk, a földszinttől egész a tetőig plakátokkal és transzparensekkel tűzdelik tele; a táj a cégtáblák és cégjelzések pusztá háttérévé válik. A reklám így válik egyáltalában-való művészetté, amellyel már Goebbel sokat sejtetően azonosította: l'art pour l'art, önmagáért való reklámmá, a társadalmi hatalom tiszta ábrázolásává. A mértékadó amerikai képesújságokban, a Life-ban és Fortune-ban, a futólagos pillantás már alig képes megkülönböztetni a reklámok képeit és szövegét a szerkesztőségi részekétől. Utóbbiba tartozik a lelkes és nem lefizetett képriport a prominens ember szokásairól és testápolásáról, amely új híveket szerez a számára, míg a reklámdalok olyan tárgyilagos és életszerű fotográfiákra és adatokra támaszkodnak, 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 hősszerelmes párt ugyanazon 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, riportázsregények 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 filmszínész nő minden egyes sztárfotója nevének reklámjává lesz, s minden egyes sláger sajtó 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 mindkettőben a hatékonyság parancsa alatt pszichotechnikává lesz, az emberek kezelésének eljárásává. Mindkettőben a feltűnő és mégis ismerős, a könnyű és mégis hatásos, a mesterkélt 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 gondolatot, egyszersmind annál áthatolhatatlanabbá 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 számúzik.

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 kérelhetetlen világosság kényszere alatt, elvágva a már nem is létező kifejezéstől, a realitásban is elszorvad. A balszélső a futballban, a fekete ing, a Hitler-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 kényszerubbonyává lett. Azoknak a tényeknek a vaksága és némasága, melyekre a pozitívizmus a világot redukálja, átkerjed 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 varázsigékhez. Újra valamiféle praktikákként hatnak, akár azáltal, hogy az ünnepektől filmcillag nevét a stúdióban statisztikai tapasztalatoknak megfelelően kombinálják össze; akár azzal, hogy a jóléti környezetet olyan tabuizáló nevekkel illetik, mint „bürokraták” vagy „intellektuelek”; akár pedig úgy, hogy az aljasság egy országnév varázsával vérteli 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 keresztneveket, ezeket az archaikus maradványokat, a kor szintjére hozták azzal, hogy vagy reklámmárvá stilizálták – a filmsztároknak a családnevei is keresztnevek –, 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. Jelzésszerűségét megerősíti az a sebesség, amellyel nyelvi modelleket felülül forgalomba hoznak. A népdalokat bármi joggal vagy jogtalanul tartották is a felső réteg lesüllyedt kultúrájainak, elemeik mindenesetre csak a tapasztalat hosszadalmas, sokszorosított közvetített folyamatában öltöttek fel népszerű alakjukat. A mai népszerű dalok elterjesztése azonban egycsapásra történik. A járványszerűen fellépő – minthogy magas koncentrátságu gazdasági erők által felszított – divatokra vonatkozó amerikai kifejezés: „fad” [\*] kulturen 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 egész j 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 hirdetőoszlopokon és újsághirdetésekből volt a sajátja. Számtalan ember használ olyan szavakat és fordulatokat, amelyeket vagy egyáltalán nem ért már, vagy csak behaviorisztikus helyiértékük szerint használja őket mint védjegyeket, amelyek végül annál kényszeredettebben tapadnak tárgyaikhoz, minél kevésbé ragadják meg már nyelvi értelmüket. A népfelvilágosító minisztere tudatlanul dinamikus örökről beszél, és a slágerek folyton réverie-ről (álmodozás) és rhapsodyról 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 németiségén ismerhetők fel, akik a nemzetnek olyan hangsúllyal adják elő azt, hogy „viszontlátásra”, „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 elvágták, amely a XIX. században a dialektusban még kifejtette a maga jótékony hatását. Ezzel szemben a szerkesztő számára, aki simulékony szellemével a német műsorvezetéséig vitte, a német szavak idegenné válnak. Minden egyes szón kitapintható, hogy milyen mértékben rontotta el a fasiszta népközösség. Lassankint persze ez a nyelv m 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 állandóan 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. Ez a reklám diadala a kultúriparban, a fogyasztó kényszeres mimézise az egyszersmind átlátott kulturális árukhoz.

---

[\*] Megjelent: Max Horkheimer – Theodor W. Adorno: A felvilágosodás dialektikája, Gondolat – Atlantisz – Medvetánc (1990). 147-200. o.

[1] F. Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. In: *Werke*. I. köt. Großoktavausgabe, Lipcse, 1917. 187. o.

[\*] bárénekes – *A ford.*

[\*] könyvkiadók – *A ford.*

[2] A. de Tocqueville: *De la Démocratie en Amérique*. II. köt. Párizs, 1864. 151. o.

[\*] Amerikai cenzúrintézmény, mely puritán szellemben őrködik a jó erkölcsök felett. – *A ford.*

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

[3] F. Wedekind: *Gesammelte Werke*. IX. köt. München, 1921. 426. o.

[\*] A harmincas évek népszerű filmjei. – *A ford.*

[4] F. Nietzsche: *Götzendämmerung*. In: *Werke*. VIII. köt. 136. o.

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

[\*] divathóbort, vesszőparipa. – *A ford.*

**Walter Benjamin:**

## A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában<sup>[\*]</sup>

*A szépművészetek megalapozása és különböző típusainak beiktatása a mieinktől alapvető módon különböző korokra megy vissza, s olyan emberekre, akiknek a dolgok és viszonyok feletti hatalma a mieinkéhez képest jelentéktelen volt. Az a meglepő növekedés, amely eszközeink alkalmazkodási készsége és pontossága terén tapasztalható, számunkra a közeljövőben a szépség antik iparának mélyreható megváltozását helyezi kilátásba. Minden művészetben van egy fizikai rész, melyet többé nem szemlélhetünk és tárgyalhatunk úgy, mint eddig; ez a rész nem vonhatja ki magát többé a modern tudomány és a modern gyakorlat behatásai alól. Sem az anyag, sem a tér, sem az idő húsz év óta már nem ugyanaz, ami korábban volt. El kell készülnünk rá, hogy az ilyen nagymérvű újítások megváltoztatják a művészetek egész technikáját, ezáltal befolyásolják magát az invenciót, s végül is talán odavezethetnek, hogy a legvarázslatosabb módon megváltoztatják magának a művészetnek a fogalmát.*

*Paul Valéry: Pièces sur l'art, Paris: La conquête de l'ubiquité.*

## ELŐSZÓ

Amikor Marx a kapitalista termelési mód elemzésére vállalkozott, a termelési mód még kezdeti állapotában volt. Marx oly módon járt el, hogy a vállalkozás prognosztikus értéket kapott. Lehatólt a kapitalista termelést jellemző alapvető viszonyokig, s úgy ábrázolta ezeket, hogy belőlük éppen az derült ki, amit a kapitalizmusról a jövőben még feltételezhetünk. Így kiderült, hogy a kapitalizmusról nem csupán a proletárok egyre fokozottabb kizsákmányolását tételezhetjük fel, hanem végül azon feltételek létrehozását is, amelyek egyúttal lehetővé teszik saját maga megszüntetését.

A felépítmény megváltoztatása, ami sokkal lassabban ment végbe, mint az alapoké, több mint fél évszázadot vett igénybe ahhoz, hogy a kultúra valamennyi területén érvényre juttassa a termelés feltételeinek megváltoztatását. Hogy ez milyen alakot öltött, csupán most mérhető fel. E felismerésekkel szemben bizonyos prognosztikus igényeket kell támasztanunk. Ezen igényeknek azonban nem annyira a proletáriátus hatalomra jutása utáni művészetéről szóló tézisek felelnek meg - az osztály nélküli társadalom művészetéről nem is beszélve -, mint inkább a jelenlegi termelési feltételek mellett végbemenő művészeti fejlődésről szóló tézisek. E tendenciák dialektikája a felépítményben éppúgy megfigyelhető, mint a gazdasági életben. Helytelen lenne ezért lebecsülnünk az ilyen tézisek harci értékét. Ezek kiiktatnak számos olyan ránk maradt fogalmat - mint alkotás és zsenialitás, örök érték és titok -, amelyeknek eddig nem ellenőrizött (és pillanatnyilag nehezen is ellenőrizhető) alkalmazása a tényanyag fasiszta értelemben vett feldolgozásához vezet. A továbbiakban újonnan bevezetett művészetelméleti fogalmak abban különböznek a használatban lévőtől, hogy tökéletesen használhatatlanok a faszizmus céljaira. Ezzel szemben forradalmi követelések megfogalmazására használhatók fel a művészetpolitikában.

## I.

A műalkotás elvben mindig újrateheremthető volt. Amit emberek hoztak létre, azt az emberek mindig újra is alkothatták. Az ilyen újra alkotást a tanítványok gyakorolták a művészi gyakorlat elsajátítása céljából, mesterek terjesztették így műveiket, s végül nyereség után sóvárgó kívülállók is űzték. Ezzel szemben a műalkotás technikai sokszorosítása új jelenség, amely a történelemben kihagyásokkal, egymástól messze távol eső impulzusokban, de növekvő intenzitással hódít teret. A görögök a műalkotások technikai sokszorosításának csupán két módját ismerték: az öntést és a veretést. A műalkotások közül csupán a bronztárgyakat, terrakottákat és érméket tudták tömegesen előállítani. Az összes többi műalkotás mind egyszeri volt, és technikailag nem lehetett sokszorosítani őket. A grafika a fametszettel vált először technikailag sokszorosíthatóvá; a grafika már rég sokszorosítható volt, mire a nyomtatás útján az írás is azzá vált. Ismereteseek azok a roppant változások, amelyeket az irodalomban a nyomtatás, az írás technikai sokszorozhatósága hozott létre. Ezek azonban csupán egyetlen, bár különlegesen fontos esetét jelentik annak a jelenségnek, amelyet itt világtörténelmi mértékben tekinthetünk át. A középkorban csatlakozott a fametszethez a rézmetszet és a karc, majd a XIX. század elején a litográfia.

A litográfia a sokszorosítás technikájának alapvetően új foka. Az a sokkal egyszerűbb eljárás, ami a rajznak kőre való felvázolását fatömbre való vésésétől vagy rézlapra való bemaratásától megkülönbözteti, első ízben tette lehetővé a grafika számára nem csupán azt, hogy - mint korábban is - tömegesen, hanem azt is, hogy nap mint nap új és új alakban dobhassa piacra termékeit. A grafikát a litográfia tette arra képessé, hogy illusztratív kísérője legyen a hétköznapoknak. Kezdett lépést tartani a nyomtatással. Ám ebben a törekvésben a könyvmás - alig néhány évtizeddel feltalálása után - máris túlszárnyalta a fényképezést. A fényképezés tehermentesítette a kezét a képi újraalkotás folyamatában azoktól a legfontosabb művészeti feladatoktól, amelyek most már egyedül a lencsében pillantó szemre hárultak. Minthogy a szem gyorsabban ragad meg valamit, mint amilyen gyorsan a kéz rajzol, a képi sokszorosítás folyamata annyira felgyorsult, hogy lépést tudott tartani a beszéddel. A filmoperatőr a műteremben ugyanolyan gyorsasággal rögzíti a képeket, mint amilyen gyorsasággal a színész beszél. Ha a litográfiában virtuálisan ott rejtőzködik a képes újság, akkor a fényképezésben a hangosfilm volt elrejtve. A hang technikai sokszorosítását támadások érték a múlt század végén. Ezek a szerteágazó fáradozások olyan szituációt helyeztek kilátásba, amelyet Paul Valéry a következő mondattal jellemezett: „Amint a víz, gáz és elektromos áram egy szinte észrevétlen kémozdulatra messziről lakásunkba érkezik szolgálatunkra, ugyanúgy leszünk ellátva képekkel vagy hangsorokkal, amelyek egy kicsiny mozdulatra, szinte egy jelre beállítanak hozzánk, majd ugyanúgy ismét távoznak tőlünk”. 1900 körül a technikai reprodukció egy olyan standardot ért el, amelynek keretén belül nemcsak az örökségként kapott



műalkotások összességét kezdte tárgyává alakítani, és ezek hatását a legalapvetőbb módon megváltoztatni, hanem saját maga számára is helyet hódított a művészi eljárások között. Ennek a standardnak a tanulmányozásához semmi sem tanulságosabb, mint az, hogy két különböző megjelenési formája - a műalkotás és a filmművészet reprodukciója - hogyan hat vissza a művészet hagyományos alakjára.

## II.

Még a legtökéletesebb reprodukció esetében is hiányzik valami; a műalkotás „itt”-je és „most”-ja, vagyis egyszeri létezése azon a helyen, ahol van. Ám nem máson, mint éppen ezen az egyszeri létezésen ment végbe a történelem, amelynek ez a létezés fennállásának folyamán alá volt vetve. Ide számítanak azok a változások, amelyek az idők folyamán fizikai állapotában szenvedett el csakúgy, mint a váltakozó birtokviszony, amelyek alanya lehetett. [1] Az előbbiek nyomán csak olyan kémiai vagy fizikai jellegű elemzésekkel lehetett feltárni, amelyek a reprodukciónál nem mehettek végbe; az utóbbiak nyoma olyan tradíciónak a tárgya, amelyek követése az eredeti mű lelelteléről kell hogy kiinduljon.

Az „itt” és „most” adja a mű valódiságának fogalmát. A bronz patináján végzett kémiai jellegű analízis elősegítheti valódiságának megállapítását, úgyszintén a hitelesség megállapítására nézve kedvező lehet annak a kimutatása, hogy a középkornak egy meghatározott kézírata a XV. század valamelyik archívumából származik. A valóság egész területe kivonja magát a technikai (és természetesen nem csupán a technikai) reprodukálás alól. [2] Míg azonban a valódi mű megőrzi teljes tekintélyét a manuális sokszorosítással szemben, amit rendszerint hamisításnak bélyegez meg, addig a technikai sokszorosítás esetében nem ez a helyzet. Ennek kettős oka van. Először is a technikai sokszorosítás az eredeti művel szemben önállóbbnak bizonyul, mint a manuális. A fénykép pl. kiemelheti az eredeti kép olyan nézőpontjait, amelyek csupán a beállítható és szemszögét önkényesen megválasztó lencse számára hozzáférhető, az emberi szem számára viszont nem; vagy bizonyos eljárások segítségével (mint amilyen a nagyítás vagy az időlassítás) olyan képeket rögzíthet; amelyek egyszerűen eltűnnek a természetes optika számára. Ez az első ok. Másodszor a technikai sokszorosítás az eredeti mű képét olyan szituációkba hozhatja, amelyeket még az eredeti mű sem érhet el. Mindenekelőtt lehetővé teszi, hogy a vevő elé toppanjon, akár fénykép, akár lemez alakjában. A katedrális elhagyja helyét, hogy egy művészetbarát dolgozószobájában szemléljék; a kórusmű, amelyet teremben vagy szabad ég alatt adnak elő, egy szobában szólal meg.

Azok a körülmények, amelyekben a műalkotás technikai sokszorosításának terméke kerülhet, ha mégoly érinthetetlenül hagyják is a műalkotás állapotát, mindenesetre megfosztják „itt”-jének és „most”-jának értékétől. Ha ez nem is csupán csak a műalkotásra érvényes, hanem ennek megfelelően pl. egy tájra is, amely a filmben a néző előtt elvonul, akkor is ez a folyamat a művészet tárgyának ama legérzékenyebb magját érinti, amelynek fogható érzékeny maggal egyetlen természeti tárgy sem rendelkezik. Éppen ebben rejlik valódisága. Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadhatóan az összességében rejlik, materiális marandóságától egészen történeti tanúságáig. Mivel pedig ez utóbbi az előbbin alapul, így a reprodukcióban, ahol az előbbi kikerült az emberi ellenőrzés alól, ingatagga válik az utóbbi is: a dolgok történeti tanúsága. Természetesen csak ez; ami azonban ily módon ingadozni kezd, az maga a dolog autoritása. [3]

Ami itt hiányzik, azt az aura fogalmában foglalhatjuk össze, és azt mondhatjuk: a műalkotás aurája az, ami a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában elszorult. E folyamat szimptomatikus; jelentősége túlmutat a művészet területén. A reprodukció technikája - így lehetne ezt általában megfogalmazni - leválasztja a reprodukáltat a hagyomány birodalmától. Azáltal, hogy sokszorosítja a művet, egyszeri előfordulásának helyébe a tömeges előfordulást helyezi. És azáltal, hogy a reprodukció számára lehetővé teszi, hogy vevőhöz kerüljön, annak mindenkor szituációjában aktualizálja a reprodukáltat. Mindkét folyamat a hagyomány erőteljes megrendüléséhez vezet - a tradíció megrendüléséhez, ami az emberiség jelenlegi krízisének és megújulásának fonákja. E folyamatok a legszorosabb összefüggésben vannak napjaink tömegmozgalmaival. Leghatalmasabb ügynökök a film. Ennek társadalmi jelentősége, még pozitívabb alakjában is, sőt, éppen ebben, nem képzeltető el a romboló, katartikus oldal nélkül: a kulturális örökség tradicionális értékének likvidálása nélkül. Ez a jelenség a nagy történelmi filmeknél a legkézzelfoghatóbb: mind újabb hadállásokat kerít hatalmába, és ha Abel Gance 1927-ben lelkesen így kiáltott fel: „Shakespeare, Rembrandt, Beethoven filmezni fognak... minden legenda, minden mitológia és minden mítosz, minden vallásalapító, sőt minden vallás... vár megvilágított feltámasztására, és a hősök a kapuknál tolongnak”, akkor, anélkül, hogy gondolt volna rá, egy óriási likvidációhoz hívt meg.

## III.

Nagy történelmi korszakokon belül az emberi kollektíva egész létezési módjával együtt megváltozik érzékelésének módja is. Azt a módot, ahogyan az emberi érzékelés szerveződik - azt a közeget, amelyben végbemegy - , nem csupán a természet, hanem a történelem is befolyásolja. A népvándorlás korának, amelyben a késő római iparművészet és a Wiener Genesis létrejött, nemcsak más művészete volt, mint az antikvitásnak, hanem más érzékelése is. A bécsi iskola tudósai, Riegl és Wickhoff, akik a klasszikus hagyomány súlya ellen hadakoztak, amely alatt ez a művészet eltemetve feküdt, elsőként jutottak arra a gondolatra, hogy a művészetből következtetéseket vonjanak le a korra érvényes érzékelés szervezését illetően. Bármily messzemenők voltak is a felismerések, határokat szabott neki az, hogy ezek a kutatók beérték azzal, hogy felmutassák azokat a formai ismertetőjegyeket, amelyek a késő római kor érzékelését jellemezték. Meg sem kísérelték - s talán nem is reménykedtek olyan kísérletekben -, hogy megmutassák azokat a társadalmi átalakulásokat, amelyek a szemlélet eme változásában fejeződtek ki. A jelenkor számára már kedvezőbbek a megfelelő felismerés feltételei. És ha az érzékelés közegének azon változásait, amelyeknek kortársai vagyunk, csak az aura széthullásaként érthetjük meg, ki kell mutatnunk e széthullás társadalmi feltételeit.

Ajánlatos a fentebb, a történelmi tárgyak számára javasolt aura fogalmát a természetes tárgyak aurájának fogalmán illusztrálni. Ez utóbbit definiáljuk egy valamely távolság egyszeri megjelenéseként, ha mégoly közel legyen is. Ha nyári délutáni pihenő szemünkkel követjük egy hegy vonulatát a láthatáron, vagy egy pihenő emberre árnyékot vető ágot - ez azt jelenti, hogy magunkba szívjuk ezeknek a hegyeknek, ennek az ágnak az auráját. E leírás nyomán könnyen belátható az aura jelen széthullásának társadalmi meghatározottsága. Ez két körülményen alapul, amelyeknek mindegyike összefügg a tömegek növekvő jelentőségével a mai életben. Ugyanis: a mai tömegeknek éppoly szenvedélyes óhaja az, hogy a dolgokat térben és emberileg „közelebb” hozzák, mint amennyire arra törekszenek, hogy minden adottság egyszeri voltát leküzdjék az adottság reprodukciójának elkészítésével. [4] Nap mint nap mind elháríthatatlanabban érvényre jut az az igény, hogy a lehető legközelebbi közelből jussunk képből, még inkább azonban képmásban, sokszorosításban a tárgy birtokába. És a reprodukció, ahogy azt az illusztrált újság és a filmhíradó tárlja, csalhatatlanul különbözik a képtől. Egyszeriség és tartósság a képből éppoly szorosan összefonódik egymással, mint a reprodukcióban a futó pillanat a megismételhetőséggel. A tárgy kibontakozása burkából, az aura szétbomlása egy olyan érzékelést jelez, amelynek „a világban található egyformaság iránti érzéke” annyira megnőtt, hogy a sokszorosítás segítségével az egyszeri jelenségből is ezt az egyformaságot nyeri. Így jelentkezik a szemlélet területén az, ami az elmélet területén a statisztika növekvő jelentőségeként válik feltűnővé. A realitás kiegyenlítő hatása a tömegekre, és a tömegeké a realitásra, határtalan horderejű folyamat, mind a gondolkodás, mind a szemlélet számára.

#### IV.

A műalkotás egyedisége azonos a tradíció összefüggésébe való beágyazottságával. Maga ez a tradíció persze valami nagyon is élénk, rendkívül változó. Egy antik Venus-szobornak például más tradíció-kapcsolata volt a görögöknél, akik ezt a kultusz tárgyává tették, mint a középkori papoknál, akik bajt hozó bálványt láttak benne. Ami azonban mindkét félnél megvolt, az a szobor egyedisége, más szóval, aurája. A műalkotás tradíció-összefüggésbe való beágyazásának eredeti módja a kultuszban fejeződött ki. A legrégebbi műalkotások, mint tudjuk, valamilyen szertartás szolgálatában keletkeztek, éspedig először valamely mágikus, aztán valamilyen vallásos rituálé szolgálatában. Mármost döntő jelentőségű, hogy a műalkotásnak ez az auratikus létezési módja sohasem válik el teljesen rituális funkciójától. [5] Más szavakkal: a „valódi” műalkotás sajátos értékét az a szertartás alapozza meg, amelyben eredeti és első használati értéke volt. Ez a megalapozás lehet bármilyen közvetett, a szépség szolgálatának legprofánabb formáiban is felismerhető mint elvilágiasodott szertartás. [6] A szépség profán szolgálata, amely a reneszánszszal fejlődött ki, s három századon át maradt érvényben, az időszak elmúltával, s az első öt évtized megrázkódtatáskor világosan felismerhetővé tette ezeket az alapokat. Amikor ugyanis az első igazán forradalmi sokszorosítóeszköz, a fényképezés felbukkanásával (s egyidőben a szocializmus eszméjének beköszöntésével) a művészet megérezte a valóság közeledtét, amely további száz esztendő múlva félreismerhetetlenné vált, akkor a l'art pour l'art tanával reagált, amely a művészet teológiája. Egyenesen belőle származott továbbá a „tiszta” művészet ideáljának alakjában jelentkező negatív teológia, amely nemcsak minden szociális funkciót, hanem minden objektív tárgy által történő meghatározást is elutasított. (A költészetben Mallarmé jutott elsőként erre az álláspontra.)

Az elmélkedés számára, amely a műalkotással is foglalkozik technikai sokszorosíthatóságának korában, elengedhetetlen, hogy ezeket az összefüggéseket érvényesítse. Mert ezek azt a felismerést készítik elő, amely itt döntő: a műalkotás technikai sokszorosíthatósága első ízben szabadítja fel a művet a szertartásokon való élődsi részvételtől. A reprodukált műalkotás mind fokozottabb mértékben válik egy sokszorosíthatóságra szánt műalkotás reprodukciójává. [7] A fényképlemezről például a levonatok sokasága készíthető el, itt értelmetlenség lenne valódi másolatról beszélni. Amely pillanatban azonban a valódiság mércéje csődöt mond a műalkotás termelésére nézve, megváltozik a művészet teljes funkciója is. A szertartásban gyökerezettsége helyére másféle gyakorlatban való megalapozottsága lép: tudniillik a politikában való megalapozottság.

#### V.

A műalkotások recepciója különböző hangsúlyokkal történik, amelyek közül pólusokként emelkedik ki kettő. Az egyik a kultikus értéken alapul, a másik a műalkotás kiállítási értékén. [8] A művészi termelés olyan képződményekkel indul, amelyek a kultusz szolgálatában állnak. Ezeknél a képződményeknél úgy tűnik, fontosabb az, hogy léteznek, mint az, hogy látni fogják. A jávorszarvas amelyet a kőkorszakbeli ember barlangjának falán ábrázol, a varázslat eszköze. Bár embertársai előtt állítja ki, mindenekelett mégis a szellemeknek szánja. A kultikus érték mint olyan, ma épp arra látszik törekedni, hogy rejtve tartsa a műalkotást: bizonyos istenszobrok csak a pap számára férhetők hozzá a cellában. Bizonyos madonnaképek majd az egész év folyamán letakarva maradnak, bizonyos középkori dómokon található szobrok a sík földön álló szemlélő számára nem láthatók. Az egyes művészeti ágaknak a rituálé öléből történő emancipációjával egyre több alkalom nyílik a művek a kiállítására. Egy ide-oda küldhető mellszobor-portré kiállíthatósága nagyobb, mint azé az istenszoboré, melynek kötött helye a templom belsejében van. A táblakép kiállíthatósága nagyobb a mozaikénál vagy a freskóénál, amelyek megelőzték. És ha egy mise kiállíthatósága eleve talán nem is volt csekélyebb egy szimfóniáénál, mégis a szimfónia abban az időpontban keletkezett, amikor kiállíthatósága a miséénél nagyobbak ígérkezett.

A műalkotás technikai sokszorosításának különböző módszereivel a mű kiállíthatósága oly hatalmas mértékben megnövekedett, hogy a két pólusa közötti mennyiségi eltolódás, akárcsak az őskorban, természetének minőségi megváltozásába csap át. Ahogy ugyanis az őskorban a műalkotás kultikus értékében rejő abszolút súly által elsősorban a mágia eszközévé lett, amelyet mint műalkotást bizonyos mértékben csak később ismertek fel, ugyanúgy válik ma a műalkotás a kiállítási értékben rejő abszolút súly által egészen új funkciókkal rendelkező képződménnyé, amely funkciók közül a számunkra tudatosult, a művészi emelkedik ki olyanként, amelyet később talán mellékesnek tekintünk majd. [9] Annyi biztos, hogy jelenleg a fényképezés, továbbá a film nyújtja ennek a felismerésnek leghasználhatóbb alkalmazását.

## VI.

A fényképezésben a kiállítási érték az egész vonalon kezdi kiszorítani a kultikus értéket. Ez azonban nem hátrál ellenállás nélkül. Az utolsó sáncok mögé húzódik, és ez a sánc az emberi arc. A portré semmiképpen sem véletlenül áll a korai fényképezés középpontjában. A kép kultikus értéke a távoli, vagy elhunyt szeretteinkre való emlékezés kultuszában találta meg utolsó menedékét. A korai fényképeken látható emberi arcok futó kifejezéseiben hat utoljára az aura. Ez adja az arcok mélabús és semmi mással össze nem hasonlítható szépségét. Ahol azonban az ember visszahúzódik a fényképről, ott a kultikus értékekkel szemben az első alkalommal fölényesen lép fel a kiállítási érték. Abban, hogy ennek a folyamatnak kijelölte a maga helyét, egyedülálló jelentősége van Atget-nak, aki 1900 táján Párizs utcáit néptelen állapotban örökítette meg. Nagyon is joggal mondták róla, hogy úgy örökítette meg ezeket az utcákat, mint valamilyen tett színhelyét. A tett színhelye is néptelen. A bizonyítékok miatt készítenek felvételt róla. A fényképfelvételek Atget-nál kezdenek bizonyítékokká válni a történelmi folyamatban. Ez adja rejtett politikai jelentésüket. Bizonyos értelemben igénylik a tudomásulvételt. Nemigen illik hozzájuk a szabadon lebegő elmélkedés. Nyugtalanítják a szemlélőt; azt érzi: keresnie kell hozzájuk egy bizonyos utat. Ugyanakkor úttörő elmék nyomtatni kezdik számára az illusztrált újságokat. Akár valódiakat, akár hamisakat - mindegy. Ezekben lett először kötelező érvényű a felirat. S világos, hogy e felirat jellege egészen más, mint egy festmény feliratáé. A direktívák, amelyeket a képek szemlélője az illusztrált feliratok révén kap, a filmben rövidesen még precízebbek és parancsolóbbak lesznek, ahol úgy tűnik, hogy minden egyes kép felfogását a megelőző képek egymásutánja írja elő.

## VII.

Az a vita, amely a XIX. század folyamán a festészet és a fotóművészet között termékeik művészi értéke körül folyt, ma félrevezetőnek és zavarosnak tűnik. Ez azonban nem mond ellent a vita jelentőségének, hanem inkább aláhúzza. Ez a vita valójában egy világtörténelmi átalakulás kifejeződése volt, amely átalakulás mint olyan a két partner közül egyik számára sem tudatosult. Azáltal, hogy a művészet technikai sokszorosíthatóságának kora eloldotta a művészetet kultikus alapjától, örökre kialudt autonómiájának látszata. A művészet funkcióváltozása azonban, amely ezzel együtt adódott, kihullott a század látómezejéből. S a film kifejlődését átélő XX. század figyelmét is sokáig elkerülte.

Már korábban is sok hiábavaló éleselméjűséget pazaroltak ama kérdés eldöntésére, hogy művészet-e a fényképezés - anélkül, hogy egy megelőző kérdést tettek volna fel: vajon a fényképezés feltalálása nem változtatta-e meg a művészet összjellegét -, s a filmteoretikusok is csakhamar átvették ezt az elhamarkodott kérdésfeltevést. Am azok a nehézségek, amelyeket a fotóművészet okozott a hagyományos esztétikának, gyerekjáték volt azokhoz képest, amelyek a film teremtett. Innen az a vak erőszakosság, amely kezdetben jellemzi a filmelméletet. Így veti össze például Abel Gance a filmet a hieroglifákkal: „Most tehát, egy igen figyelemreméltó visszakanyarodás következtében ismét odajutottunk, ahol voltunk: az egyiptomiak kifejezési síkjára... A képi nyelv még nem ért meg teljesen, mert szemünk még nem éri fel. Még nincs elég tisztelet, nincs elég kultusz ahhoz, ami belőle megnyilatkozik.” Vagy mint Séverin-Mars írja: „Mely művészetnek volt... poétikusabb és ugyanakkor realisabb álma! Ilyen szemszögből nézve a film egészen összehasonlíthatatlan kifejezőeszközt jelentene, és atmoszférájában csak a legnemesebb gondolkodású személyeknek szabadna mozogniuk életútjuk legtökéletesebb és legtitokzatosabb pillanataiban.” Alexandre Arnoux pedig a maga részéről a némafilmről szóló fantáziáját éppenséggel ezzel a kérdéssel zárja: „Nem kellene-e mindazon merész leírásnak, amelyeket most felhasználunk, az ima definíciójához vezetniük?” Nagyon tanulságos látvány, hogy miként kényszeríti a filmnek a „művészet”-hez való sorolását célzó törekvés ezeket a teoretikusokat arra, hogy páratlan kíméletlenséggel kultikus elemeket magyarázzanak bele a filmbe. Pedig amikor ezeket a spekulációkat közzétették, már léteztek olyan művek, mint a L'Opinion publique és a La ruée vers l'or. Ez azonban nem gátolja Abel Gance-t abban, hogy felhasználja hasonlatát a hieroglifákkal, Séverin-Mars pedig úgy beszél a filmről, ahogyan Fra Angelico képeiről lehetne beszélni. Jellemző, hogy ma is, különösen reakciós szerzők, ugyanebben az irányban keresik a film jelentőségét, ha nem is épp a szakrálisban, legalábbis a természetfelettiben. A Szentiván éji álom Reinhardt-féle megfilmesítése alkalmával Werfel állapította meg, hogy kétségtelenül a külvilág steril kópiája - utcáival, intérieurjeivel, pályaudvaraival, éttermeivel, autóival és strandjaival - volt az, ami mindeddig annak útjában állt, hogy a film a művészet birodalmába lendülhessen. „A film még nem ragadta meg... igazi értelmét és valóságos lehetőségeit... Ezek abban az egyedülálló képességben rejlenek, hogy természetes eszközökkel és összehasonlíthatatlan meggyőző erővel képes a tündérit, a csodálatosat, a természetfölöttit kifejezésre juttatni.”

## VIII.

A színházban a színész művészi teljesítményét saját tulajdon személyében véglegesen prezentálja a publikumnak; ezzel szemben a filmszínész művészi teljesítményét egy apparátus útján mutatja be. Ennek kétféle következménye van. Az a gép, amely a filmszínész teljesítményét viszi közönség elé, nem alkalmas arra, hogy a színészi teljesítményt totalitásként respektálja. A közönség állásfoglalását ehhez a teljesítményhez az operatőr irányítja. Az állásfoglalások egymásutánja, amelyet a vágó a neki átengedett anyagból komponál - képezi a később montírozott filmet. A film összefogja a mozgásmozzanatok bizonyos mennyiségét, amelyekben a kamera mozgásának mozzanatait kell felismernünk - a speciális beállításokról, valamint totálfelvételekről nem is szólva. Így a színész teljesítményét egy sor optikai tesztnak vetik alá. Ez az első következménye annak a körülménynek, hogy a filmszínész teljesítményét a gép adja elő. A második következmény azon alapul, hogy a filmszínész, mivel nem ő maga prezentálja teljesítményét a közönségnek, kénytelen lemondani arról a színpadi színész számára fenntartott lehetőségről, hogy teljesítményével az előadás alatt alkalmazkodjék a közönséghez. Így a közönség a szereplőhöz fűződő semmiféle személyes érintkezés által meg nem zavart véleményező magatartást vesz föl. A közönség csak annyira éli bele magát a szereplő helyzetébe, amennyire beleéli magát az apparátusba. Ez veszi így át annak magatartását: kísérletezik. [10] Ez nem olyan magatartás, amelynek kultikus értékeket tulajdoníthatnánk.

**IX.**

A film esetében nem annyira az az érdekes, hogy az ábrázoló színész a közönségnek másvalakit mutat, hanem az, hogy saját magát az apparátusnak ábrázolja. Pirandello egyike volt az elsőknek, akik megérezték a színészi ábrázolásnak ezt a tesz-teljesítmények által történő átváltozását. Megjegyzéseit, amelyeket a Forog a film című regényében erről a tárgyról olvashatunk, csak kevésbé befolyásolja az, hogy ezek a dolgok negatív oldalának kidomborítására szorítkoznak. Még kevésbé korlátozó itt az, hogy e megjegyzések a némafilmhez kapcsolódnak. Mert a hangosfilm erre nézve semmilyen alapvető változást nem hozott. A döntő az marad, hogy egy - vagy a hangosfilm esetében két - felvevőgép számára játszanak. „A filmszínész - írja Pirandello - úgy érzi magát, mintha számkivetésben lenne. Nemcsak a színpadról száműzetett, hanem saját személyétől is. Sötét szorongással érzi ezt a megmagyarázhatatlan ürességet, amely azáltal keletkezik, hogy teste széthulló jelenséggé válik, amely elillan és amelyet megfosztanak realitásától, életétől, hangjától, meg mozgás közben maga előidézte zajaitól, hogy néma képpé váljék, amely pillanatig a vásznon remeg, majd csöndben eltűnik... A kis apparátus fog az ő árnyékával a közönség előtt játszani, és a művészek meg kell elégednie azzal, hogy az apparátus előtt játszik.” Ugyanezt a tényállást a következőképpen lehet jellemezni: először kerül az ember - és ez a film műve - olyan helyzetbe, hogy ugyan egész élő személyével, de annak aurájáról lemondva fejt ki hatást. Mert az aura kötődik „itt”-jéhez és „most”-jához. Nincs róla képmás. Az aura, mely a színpadon Macbeth körül van, nem oldható le arról az auráról, amely az élő közönség számára a Macbethet játszó színész körül jön létre. A műteremben történt felvétel sajátossága azonban abban áll, hogy az apparátust iktatja a közönség helyére. Így el kell esnie annak az aurának, mely a szereplőt körülveszi - és ezzel egyidejűleg a szerep körüli aurának is.

Nincs semmi csodálkozni való azon, hogy éppen egy olyan drámaíró, mint Pirandello, a film jellemzése során önkénytelenül rátapint annak a krízisnek az alapjára, amely szemünk láttára támadja meg a színházat. A teljességgel a technikai reprodukció révén felfogott, sőt - mint a film esetében -, abból származó műalkotással szemben ténylegesen nincs döntőbb ellentét a színpadnál. Minden behatóbb vizsgálódás ezt erősíti meg. Szakértő megfigyelők már régen felismerték, hogy a filmbeli ábrázolás „majdnem mindig azzal éri el a legnagyobb hatást, ha lehető legkevésbé 'játszanak' benne ...” A végső fejlődést 1932-ben Arnheim abban látja, „hogy a színészt kellékként kezeljék, amelyet jellemző módon választanak ki, és ... illesztik a megfelelő helyre.” [11] Ezzel azonban a legszorosabban összefügg valami más is. A színész, aki a színpadon ágál, szintén behelyezi magát egy szerepbe. A filmszínésznek erről gyakran le kell mondania. Az ő teljesítménye egyáltalán nem egységes, hanem sok részletteljesítményből tevődik össze. A műterem kibérelésének, a partnerek szabad idejének, a dekorációnak stb.-nek esetleges szempontjai mellett a gépezet elemi szükségszerűségei is a színész játékát egy sor montírozható epizódra bontják szét. Mindenekelőtt a világításról van szó, amelynek felszerelése egy a filmvásznon egységes sebes lefolyással megjelenő folyamat ábrázolását egy sor egyenkénti felvételbe kényszeríti, amelyek a műteremben esetleg órákig eltartanak. Így az ablakból történő kiugrást a műteremben állványról való leugrás formájában lehet leforgatni, az ezután következő szökést azonban az adott esetben hetekkel később, külső felvételen. Egyébként könnyen konstruálhatunk ennél sokkal paradoxabb eseteket is. Az ajtón kopogtatnak, ezután azt kívánhatják a színésztől, hogy ijedjen meg. Ez az összerázkódás talán nem történt a kívánságnak megfelelően. Akkor a rendező ahhoz a megoldáshoz folyamodhat, hogy alkalomadtán, amikor a színész ismét a műteremben van, annak tudta nélkül háta mögött lövést adat le. A színész ijedtségét ebben a pillanatban fel lehet venni, és be lehet montírozni a filmbe. Semmi sem mutatja ennél drasztikusabban a művészet elmenekülését a „szép látszat” birodalmából, ami pedig oly sokáig egyedül számított alkalmasnak a művészet virágzására.

**X.**

A színész megütközése a felvevőgép előtt, ahogy Pirandello leírja, eleve ugyanaz a fajta megütközés, mint az emberé tükörbeli megjelenésén. Ám itt a tükörkép tőle elválasztható, szállítható lett. És hová viszik? A közönség elé. [12] A filmszínész tudja, hogy míg ő a felvevőgép előtt áll, addig végső fokon a közönséggel van dolga: a vásárlók közönségével, akik a piacot jelentik. Ez a piac amelyre nem csak munkaerejével, hanem tetőtől talpig, egész lényével rálép, a rá kiszabott teljesítmény pillanatában az ő számára épp oly megfoghatatlan, akár csak valamennyi gyártmány számára, amelyet gyárilag állítanak elő. Nincs-e része ennek a körülménynek abban a szorongásban, abban az új félelemben, amely, Pirandello szerint, a felvevőgép előtt fogja el a szereplőt? A film az aura elsovadására a „personality”-nek, a személyiségnek a műterem kívüli mesterséges felépítésével válaszol, a filmtőke által támogatott sztárkultusz konzerválja a személyiség ama varázsát, amely már rég csak árujellegének poshadó varázsában rejlik. Amíg a filmtőke marad hangadó, addig általában a mai film javára nem írható semmi egyéb forradalmi érdem, mint a művészetről alkotott hagyományos elképzelések forradalmi kritikájának támogatása. Nem vitatjuk, hogy a mai film különleges esetekben ezen túl is elősegítheti a forradalmi kritikát a társadalmi viszonyokon, sőt a tulajdonviszonyok rendjén. De a jelen vizsgálat súlypontja épp oly kevésbé nyugszik ezen, mint a nyugat-európai filmgyártásé.

A film technikájához épp úgy, mint a sportéhoz, hozzátartozik az, hogy mindenki félig szakemberként vesz részt az elért teljesítményekben. Egyszer kell csak meghallgatni egy kerékpárjára támaszkodó lapkihordó fiúcsoporthoz, amint megvitatja egy kerékpárverseny eredményeit, hogy megértsük ezt a tényállást. Nem hiába rendeznek lapkiadók versenyeket lapkihordóknak. Ez mindig nagy érdeklődést kelt a résztvevők között. Mert ezeken a rendezvényeken a győztesnek lehetősége nyílik arra, hogy lapkihordóból kerékpárversenyzővé emelkedjék. Így például a heti híradó mindenkinek lehetőséget ad arra, hogy járókelőből filmstatisztává emelkedjék. Így módon esetleg még egy műalkotásban is viszontláthatja magát. Minden mai ember igényt támaszthat arra, hogy filmen szerepeljen. Ez az igény akkor válik leginkább érthetővé, ha egy pillantást vetünk a mai irodalom történelmi szituációjára.

Századokon át az volt a helyzet az irodalomban, hogy csekély számú íróval szemben állt az olvasók sokezerszeres száma. A sajtó század vége felé ez megváltozott. A sajtó növekvő elterjedésével, ami egyre újabb politikai, vallási, tudományos, hivatásbeli, helyi szervezetek állított az olvasó társadalom rendelkezésére, az olvasók mind nagyobb tömegei kerültek - eleinte esetenként - az írók közé. Ez úgy kezdődött, hogy a napi sajtó megnyitotta nekik

„leveles ládáját”, és ma az a helyzet, hogy alig van olyan dolgozó európai, aki elvben nem találhatna alkalmat valamilyen munkatapasztalat, panasz, riport, vagy más efféle publikációjára. Ezzel kezdi elveszteni alapvető jellegét a szerző és közönség közötti megkülönböztetés. E megkülönböztetés funkcionálissá válik, esetről esetre innen vagy onnan szemlélendő. Az olvasó mindig kész arra, hogy íróvá legyen. Szakértőként, amivé a rendkívül specializált munkafolyamatban így vagy úgy válnia kellett - legyen akár egy kisebb teljesítmény szakértőjévé -, út nyílik számára a szerzőséghez. A Szovjetunióban maga a munka jut szóhoz. S a szóbeli ábrázolás részét alkotja annak a képességnek, amely gyakorlásához szükséges. Az irodalmi illetékesség már nem a specializálásban, hanem a politechnikai képzésben leli alapját, s így közvagyonná vált. [13]

Mindez minden további nélkül vonatkoztatható a filmre is, ahol azok az eltolódások, amelyek az irodalomban századokat vettek igénybe, itt egy évtized leforgása alatt mentek végbe. Mert a film gyakorlatában - mindenekelőtt az orosz filmében - ezt az eltolódást helyenként máris megvalósították. Az orosz filmekben játszó színészek egy része nem a számunkra megszokott értelemben vett színész, hanem olyan ember, aki magát ábrázolja - éspedig elsősorban a munka folyamatában. Nyugat-Európában a film igen kapitalista kizsákmányolása megtiltja annak a jogosult igénynek a figyelembevételét, amelyet a ma embere támaszt önmagának reprodukciója iránt. Ilyen körülmények között a filmparnak minden érdeke az, hogy a tömegek részvételét illuzórikus elképzelésekkel és kétértelmű spekulációkkal ösztökélje.

## XI.

Egy film-, de különösen egy hangosfilm-felvétel olyan látványt nyújt, amilyen ennek előtte soha és sehol sem volt elképzelhető. Olyan folyamat ez, amelyhez nem rendelhető egyetlenegy olyan álláspont sem, amiből kiindulva a játéktörténéshez mint olyanhoz nem tartozó felvevőkészülék, egy világítógépezet, az asszisztens-stáb a néző számára láthatóvá válhatna. (Még akkor sem, ha pupillájának beállítása egybeesik a felvevőkészülékével.) Ez a körülmény - inkább, mint minden más - felszínesebbé és jelentéktelenebbé teszi a némileg fennálló hasonlatosságokat a filmműteremben és a színpadon lejátszott jelenet között. A színház elvileg ismeri azt a helyet, ahonnan a történés nem minden további nélkül tekinthető illuziókeltőnek. Ezzel szemben a filmben felvett jelenet esetében nincs ilyen hely. A film illuziókeltő természete másodlagos jellegű, a vágás eredménye. Azaz: a filmműteremben a műszerezettség oly mélyen hatol bele a valóságba, hogy annak tiszta, a felvevőgép idegen testétől mentes szemlélete egy különös eljárás eredménye, nevezetesen a sajátkezűleg beállított felvevőgéppel végzett felvételé; és annak más, de hasonló fajta felvételekkel való összevágásáé. A realitásnak a felvevőgéptől mentes szemlélete itt annak legmesterkétebb szemléletévé vált, és a közvetlen valóság látványa kék virág lett a technika országában.

Ez a helyzet, amely annyira elűt a színház helyzetétől, még tanulságosabban szembesíthető azzal, ami a festészetben található. Itt azt a kérdést kell feltennünk: hogyan viszonyul az operatőr a festőhöz? Megválaszolására legyen szabad egy kiegészítő képet használnunk, amely az operatőrnek a sebészetben használatos fogalmára támaszkodik. A sebész egy olyan rendszer egyik pólusát képviseli, amelynek másik pólusán a mágus áll. A mágus magatartása, aki kézrátevással gyógyítja betegét, különbözik a sebésztől, aki műtétet végez a betegen. A mágus fenntartja a természetes távolságot önmaga és a kezelt beteg között; pontosabban: ha - kézrátevessel - egy keveset csökkent is a távolságot, nagyon megnöveli azt a tekintélyével. A sebész fordítva jár el: csökkenti a távolságot a kezelt személyhez, annak belsejébe hatolva, és csak kevéssel növeli ezt - azzal az óvatossággal, amivel keze a szervek között mozog. Egyszóval: a mágussal ellentétben (aki pedig még a gyakorló orvosban is benne rejtőzik) a sebész lemond a döntő pillanatban arról, hogy betegével mint ember álljon szembe, inkább operatíván hatol testébe.

A mágus és a sebész magatartása a festőével és a filmoperatőrével hasonlítható össze. A festő munkájában megőrzi a természetes távolságot tárgyához, a filmoperatőr viszont behatol az esemény szövedékébe. [14] Mindketten rendkívül különböző képeket nyernek. A festőé totális, az operatőré viszont sokszorosán szétdarabolt, amelynek részei valamilyen új törvény szerint illeszkednek ismét össze. Így módon a realitás filmbeli ábrázolása a mai ember számára azért összehasonlíthatatlanul jelentősebb, mert ez a filmszerű ábrázolás a valóságnak a műszerek nélküli szemléletét, amelyet az ember joggal elvárhat, éppen a műszerekkel való legintimebb áthatás útján biztosítja.

## XII.

A műalkotás technikai sokszorosíthatósága megváltoztatja a tömegek viszonyát a művészethez. A legelmaradottabb viszonyulásból, pl. a Picassóhoz való viszonyból átsap a leghaladóbbba, például Chaplinnal kapcsolatban. Emellett a haladó magatartást az jellemzi, hogy benne a látás és az átélés öröme közvetlen és bensőséges kapcsolatba kerül a szakértői megítélés magatartásával. Egy ilyen összekapcsolódás fontos társadalmi tünet. Minél jobban csökken ugyanis egy művészet társadalmi jelentősége, annál inkább elválik egymástól - a közönségben - a kritikai és a műélvező magatartás. A konvencionális kritikatlanul élvezik, az igazán újat ellenszenvvel kritizálják. A moziban egybeesik a közönség kritikai és élvezői magatartása. Éspedig itt a döntő körülmény: sehol másutt nem mutatkozik meg úgy, mint a moziban, hogy az egyéni reakciókat, amelyek a tömegek reakcióját adják, már eleve a hamarosan bekövetkező tömörülés határozza meg. S miközben az egyének megnyilatkoznak, kontrollálják is magukat. Továbbra is hasznos lesz az összehasonlítás a festészetrel. A festmény mindig is teljes joggal igényelt egy vagy csak néhány szemlélőt. Hogy a festményeket a nagyközönség szimultán szemléli, ahogyan ez a XIX. században divatba jön, a festészet válságának korai tünete, és ezt semmiképpen sem egyedül a fényképezés, hanem ettől viszonylag függetlenül a műalkotás tömegigénye váltotta ki.

Az a helyzet, hogy a festészet képtelen felkínálni tárgyát a szimultán kollektív-recepció számára, ahogy ez korábban az építészetre, egykor az eposzra illett, s ma a filmre illik. S bármely kevéssé is vonhatók le eleve ebből következtetések a festészet társadalmi szerepére vonatkozóan, ez mégis súlyosan esik latba ott, ahol a festészet

sajátos körülmények következtében és bizonyos mértékig természete ellenére közvetlenül kerül szembe a tömeggel. A középkor templomaiban és kolostoraiban, valamint a fejedelmi udvarokban egészen a XVIII. század végéig a festmények kollektív recepciója nem szimultán módon, hanem sokszoros fokozatossággal és hierarchikusan közvetítve történt. Amennyiben ez megváltozott, akkor ebben az a különös konfliktus jut kifejezésre, amelybe a kép technikai sokszorosíthatósága bonyolította a festészetet. De ha vállalkoztak is arra, hogy a festészetet galériákban és szalonokban a tömegek elé vigyék, akkor sem volt arra mód, hogy a tömegek az efféle recepcióban saját magukat szervezhessék és ellenőrizhessék. [15] Így ugyanannak a közönségnek, amely haladóan reagál egy filmgrotteszkre, maradvá kell lennie a szürrealizmus láttán.

### XIII.

A filmet nem csupán az a mód jellemzi, ahogy az ember a felvevőkészülék elé áll, hanem az is, ahogy annak segítségével a környező világot ábrázolja magának. A teljesítménypsichológiába vetett egyetlen pillantás illusztrálja a felvevőgép tesztelő képességét. A pszichoanalízisre vetett pillantás ugyanezt más oldalról világítja meg. A film ismeretvilágunkat valóban olyan módszerekkel gazdagította, amelyek a freudi elmélet módszereivel világíthatók meg. Egy beszédben ejtett hiba ötven évvel ezelőtt többé-kevésbé észrevétlen maradt. Kivételnek számíthatott, hogy ilyen elszólás egy csapásra ismeretlen távlatokat tárjon fel olyan helyen, amelyen korábban átsiklottak. A mindennapi élet pszichológiája óta mindez megváltozott. Ez izolált és egyúttal elemezhetővé tett olyan dolgokat, amelyek korábban észrevétlenül úsztak tova az észlelt dolgok széles áramában. A film az értékelés hasonló elmélyülését vonta maga után a szemmel látható - s most már hallható - ismeretvilág egész terjedelmében. Ez csupán a fonákja annak a tényállásnak, hogy a filmen felvonuló teljesítmények sokkal egzaktabbak és jóval több szempont szerint elemezhetőek, mint a festményen vagy a színpadi jelenetben megmutató teljesítmények. A festészetrel szemben a szituáció összehasonlíthatatlanul pontosabb megjelölése az, ami a filmben ábrázolt teljesítmény fokozottabb analízisét eredményezi. A színpadi jelenettel szemben itt a fokozottabb izolálhatóság a feltétele a filmszerűen ábrázolt teljesítmény fokozottabb elemezhetőségének. Ennek a körülménynek az a legjelentősebb következménye, hogy előmozdítja művészet és tudomány kölcsönös egymásba hatolását. Valójában aligha állapítható meg többé valamely meghatározott szituáción belül tisztán kipreparált magatartásról, akárcsak egy test valamelyik izmáról, hogy mivel bilincsel le inkább: artistikus értékeivel vagy tudományos értékesíthetőségével. A film egyik forradalmi funkciója az lesz, hogy azonosként teszi felismerhetővé a fényképezésnek korábban túlnyomórészt szétválasztott művészi és tudományos értékesítését. [16]

Míg a film nagytitkokkal, számunkra ismert kellékek rejtett részleteinek hangsúlyozásával, banális miliók feltartásával - az objektív lencséjének zseniális irányítása révén - egyrészt szaporítja a létezésünket kormányzó kényszerűségek felismerését, másrészt hatalmas, nem is sejtett játékeret biztosít számunkra! Kocsmáink és nagyvárosi utcáink, hivatalaink és bútorozott szobáink, pályaudvaraink és gyáraink, úgy tűnt, reménytelenül magukba zárnak minket. Ekkor jött a film, s felrobbantotta ezt a börtönvilágot a tizedmásodpercek dinamitjával, úgyhogy most nyugodtan kalandos utakra vállalkozunk e börtön szerteszórt romjai között. A nagyfelvétel alatt a tér, az időlassító alatt a mozgás nyúlik meg. S amint a nagyításnál nemcsak annak a pusztá megmagyarázásáról van szó, amit „különben is” pontatlanul látunk, hanem inkább az anyag teljesen új strukturális képződményei kerülnek előtérbe, éppúgy az időlassító sem csupán ismert mozgásmotívumokat tár fel, „amelyek egyáltalán nem gyors mozgások lelassulásaként, hanem tulajdonképpen suhanó, lebegő, földöntúli mozgásoknak hatnak”. Így módon kézenfekvő, hogy más természet kínálkozik a kamerának, s más a szemnek. Más mindenekelőtt azért, mert az ember által tudatosan áthatott tér helyére egy öntudatlanul áthatott tér lép. Ha már megszokott dolog is az, hogy valaki - akár csak elnagyolva is - számot tud adni magának az emberi járásról, akkor minden bizonnyal semmit sem tud a kilépés törtmásodpercnyi részében felvett tartásról. Ha már nagyjából ismerjük a kézmozdulatot, amellyel az öngyújtó vagy a kanál után nyúlunk, akkor is alig tudunk valamit is arról, ami a kéz és a fém között ezalatt tulajdonképpen lejátszódik, nem is beszélve arról, hogy mindez hogyan ingadozik különböző kedélyállapotaink során. Itt avatkozik be a kamera, a döntött kamera, a kocsizás a belső vágás adta lehetőségekkel, a folyamat megnyújtásával és összesűrítésével, közelítésével és távolításával. Az optikailag tudattalanról csak általa szerzünk tudomást, mint ahogy az ösztönösen-öntudatlanról a pszichoanalízis által.

### XIV.

Mindig is az volt a művészet egyik legfontosabb feladata, hogy olyan keresletet hozzon létre, amelynek teljes kielégítésére még nem jött el az óra. [17] Minden művészi forma történetének vannak kritikus időszakai, amikor ez a forma olyan effektusokra törekszik, amelyek kényszer nélkül csakis egy megváltozott technikai színvonalon, vagyis új művészi formában jöhetnek könnyedén létre. A művészet sajátos, méghozzá az úgynevezett hanyatló korszakban létrejövő extravaganciái és nyereségei valójában a művészet leggazdagabb történeti erőcentrumából fakadnak. Utoljára a dadaizmus duzzadt ilyen barbarizmusoktól. Ösztönző ereje csak most válik felismerhetővé: a dadaizmus a közönség által ma a filmben keresett effektusokat a festészet (illetve az irodalom) eszközeivel kísérte meg előidézni.

A keresletnek minden alapjába véve új, úttörő kibontakozása túlfut eredeti célján. A dadaizmus ezt oly mértékben teszi, hogy a piaci értékeket, amelyek magas fokon sajátjai a filmnek, feláldozza ebben az itt leírt alakban számára magától értetődően nem tudatos, jelentős intenciók javára. A dadaisták sokkal kevesebbet törődnek műalkotásai értékesíthetőségével, mint a szemlélődő elmerülés tárgyiként való értékesíthetőségükkel. Ezt az értékesíthetlenséget nem utolsó sorban anyaguk alapvető lealacsonyításával próbálják meg elérni. Költeményeik „szósaláták”, trágár fordulatokat és mindenféle elképzelhető nyelvi hulladékot tartalmaznak. Nincs másképp a festményeikkel sem, amelyekre gombokat vagy menetjegyeket ragasztottak. Amit ilyen eszközökkel elérnek, az az alkotó munka aurájának kíméletlen megsemmisítése, amire a termelés eszközeivel ütik rá a sokszorosítás bélyegét. Lehetetlen Arp valamennyi képe vagy August Stramm egyi költeménye előtt úgy engedni magunknak időt koncentrációra és állásfoglalásra, mint egy Derain-kép vagy egy Rilke-költemény előtt. Az elmélyedéssel szemben - amely a polgárság hanyatlása során az aszociális magatartás iskolájává vált - a szórakoztatás igénye lépett fel mint a

szociális magatartás egyik válfaja. [18] A dadaista kinyilatkoztatások valóban igen vehemens szórakozást biztosítottak, amikor a műalkotást egy botrány középpontjává tették. E művek mindenekelőtt annak az egy követelmények tettek eleget, hogy nyilvános bosszúságot okoztak.

A dadalistáknál a műalkotás csábos szemléletből vagy meggyőző hangképből lövedékké lett. Belefűródott a nézőbe. Taktilis minőségre tett szert. Ezáltal előnyösen hatott a film iránti keresletre, amelynek szórakoztató eleme szintén elsősorban taktilis - ugyanis a színhelyek és beállítások váltakoztatásán alapul az, hogy melyikük hatol lökészerűen a nézőbe. Hasonlítsuk össze azt a vásznat, amelyen a film leperog, azzal a vászonnal, amelyen a festményt látjuk. Ez utóbbi a nézőt kontemplációra indítja; ez előtt rábízhatja magát asszociációinak folyamatára. A filmkép előtt ezt nem teheti meg. Alighogy szemügre vette, a kép máris megváltozott. Nem rögzíthető. Duhamel, aki gyűlöli a filmet, és jelentőségéből semmit, viszont struktúrájából sok mindent megértett, így írja le ezt a körülményt egy jegyzetben: „Már nem tudom azt gondolni, amit gondolni akarok. A mozgóképek foglalták el gondolataim helyét.” Valóban, e képek nézőjének, asszociációs folyamatát azonnal megszakítja a változásuk. Ezen alapul a film sokkhatása, azt igényli, hogy fokozott lélekjelenléttel ragadjuk meg. [19] A film éppen technikai struktúrája révén szabadította ki e csomagolásból a fizikai sokkhatást, melyet a dadaizmus mint egy beburkolva tartott egy erkölcsi sokkhatásban. [20]

## XV.

A tömeg mátrix, amelyből újjászületve lép elő minden jelenleg szokásos magatartás a műalkotásokkal szemben. A mennyiség minőségbe csapott át: a résztvevők sokkal nagyobb tömegei a részvétel megváltozott módját hozták létre. A kutatót nem tévesztheti meg, hogy ez a részvétel először rossz benyomást keltő alakban jelenik meg. De nem hiányoztak az olyanok sem, akik szenvedélyesen a dolognak éppen ehhez a felületes oldalához tartották magukat. Közülük Duhamel nyilatkozott a legradikálisabban. Amit Duhamel a filmnek köszön, az a részvételnek épp az a módja, amelyet a film a tömegekben ébreszt. Ő a filmet így jellemzi: „Helóták időtöltése, műveletlen, nyomorult, agyondolgozott teremtmények szórakozásra, akiket fölemésztenek gondjaik..., színjáték, amely semmiféle koncentrációt nem igényel, nem feltételez gondolkodóképességet..., nem gyűjt fényt a szívekben, és nem kelt semmi mást, csak azt a nevetséges reményt, hogy egy napon Los Angelesben „sztárrá” válhassanak.” Láthatjuk, ez alapjában véve a régi panasz, hogy a tömegek szórakozást keresnek, a művészet azonban koncentrációt kíván a szemlélőtől. Ez közhely. Csak az a kérdés, hogy lehet-e e közhely alapján vizsgálni a filmet. Itt alaposabban szemügre kell vennünk a dolgot. Szórakozás és koncentráció olyan ellentétben állnak, amely a következő megfogalmazást engedi meg: a műalkotás előtt koncentráló egyén behatol a műbe, és elmerül benne, mint a legendás kínai festő, befejezett képe megpillantásakor. Ezzel szemben a szórakozó tömeg magába süllyesztí a műalkotást.

Legérzékletesebben az épületeket. Az építészet mindig prototípusát nyújtotta az olyan műalkotásnak, amelynek recepciója a szórakozásban és a kollektívumon keresztül megy végbe. Az építészet recepciójának törvényei a legtanulságosabbak.

Épületek kísérik az emberiséget őstörténetétől fogva. Számos művészi forma keletkezett és tűnt el. A tragédia a görögökkel keletkezik, hogy velük együtt hunyjon ki, és évszázadok múltán csak az ő „szabályai” szerint éledjen fel. Az eposz amelynek eredete a népek ifjúságában gyökerezik, Európában a reneszánsz végén hunyt ki. A táblaképfestészet a középkor találmánya, és semmi sem biztosítja megszakítás nélküli fennmaradását. Az emberek hajlék iránti igénye azonban örök. Az építőművészet sohasem hevert parlagon. Története hosszabb, mint bármely más művészeté, és az a hatása, hogy felhívja magára a figyelmet, nagy jelentőségű minden olyan kísérlet számára, amely számot akar adni a tömegeknek a műalkotáshoz való viszonyáról. Az épületeket kétféleképpen recipiálják: használják és észlelik őket. Vagy helyesebben kifejezve: taktilisán és optikailag. Az ilyen recepcióról nem lehet fogalmunk, ha összegyűjtött recepció módjára képzeljük el, mint ahogy például utazókkal szokott történni híres épületek láttán. A taktilis oldalon ugyan nincs ellenpólusa annak, ami az optikus oldalon a kontempláció. A taktilis recepció nem annyira a megfigyelés, mint inkább a megszokás útján következik be. Az építészet esetében ez utóbbi messzemenően meghatározza még az optikai recepciót is, amely eleve nem annyira megfeszített figyelem, hanem inkább futólagos megfigyelés dolga. Ennek az architektúrán nevelődött recepciónak azonban bizonyos körülmények között irányt adó értéke van. Mert a történelem fordulópontjain az emberi észlelőapparátus elé kitűzött feladatok egyáltalán nem oldhatók meg a puszta optika, tehát a kontempláció útján. Lassacskán, a taktilis recepció irányításával, a megszokás által oldják meg őket.

A szórakozó ember is képes a megszokásra. Sőt, mi több: a szórakozásban bizonyos feladatok megoldására való képesség csak azt bizonyítja, mennyiben lettek megoldhatók új feladatok az appercepció számára. Minthogy egyébként az egyes egyedek számára fennáll az a kísértés, hogy kivonják magukat ezen feladatok megoldása alól, a művészet a legnehezebb és legfontosabb feladatokat ott fogja megragadni, ahol a tömegeket mobilizálni tudja. Ezt teszi jelenleg a filmmel. A szórakoztatás útján történő recepció, amely növekvő nyomatókkal jelentkezik a művészet minden területén, és az érzékelés mélyreható változásainak szimptomája, a filmben leli meg tulajdonképpeni gyakorlószerszámát. A film sokkhatásban segíti elő ezt a recepció formát. A film nem csupán azzal szorítja vissza a kultikus értéket, hogy a közönséget valamilyen jóváhagyó magatartásra ösztönzi, hanem azzal is, hogy a moziban a jóváhagyó magatartás nem tartalmazza a figyelmet. A közönség vizsgáztat ugyan, de szórakozva teszi ezt.

## UTÓSZÓ

Korunkban a növekvő proletarizálódás és a tömegek gyors formálódása egy és ugyanannak a történének két oldala. A fasizmus az újonnan keletkezett proletarizált tömegeket ama tulajdonviszonyok érintése nélkül próbálja megszervezni, amelyeknek megszüntetésére azok törekednek. Abban látja boldogulásukat, hogy megnyilatkozáshoz (világért sem joghoz) engedi jutni őket. [21] A tömegeknek joguk van a tulajdonviszonyok megváltoztatásához; a

fasizmus a tulajdonviszonyok konzerválásának határain belül enged teret a tömegek megnyilatkozásának. A fasizmus végső soron a politikai élet esztétizálására lyukad ki. A tömegeken elkövetett erőszaknak, a tömegek ama leigázásának, mely a Führer kultusza révén megvalósul, megfelel az apparátuson elkövetett erőszak, az apparátus alkalmassá tétele kultikus értékek előállítására.

A politika esztétizálása körüli minden fáradozás egyetlen pontban csúcsosodik ki. Ez a döntő pont a háború. A háború és csakis a háború teszi lehetővé azt, hogy célt adjanak a legnagyobb mérvű tömegmozgalmaknak a hagyományos tulajdonviszonyok megőrzése mellett. Így fogalmazódik meg a tényállás a politika oldaláról. A technika felől következőképpen fogalmazódik meg: csak a háború teszi lehetővé a jelenkor összes technikai eszközének mobilizálását a tulajdonviszonyok megőrzése mellett. Magától értetődő, hogy a háború fasiszta apoteózisa nem így érvel. Ennek ellenére tanulságos ezt is szemügyre vennünk. Martinettinek az Etióp gyarmati háború alkalmából írott kiáltványa a következőket mondja: „Mi futuristák 27 év óta lázadunk az ellen, hogy a háborút antiesztétikusnak nevezzék... Ennek megfelelően megállapíthatjuk: ... A háború szép, mert hála a gázálarcosoknak, az ijesztő megafonoknak, a lángszóróknak és a kis tankoknak, megalapozza az ember uralmát a leigázott gép felett. A háború szép, mert lehetővé teszi az emberi test megálmódott elfémesedését. A háború szép, mert a virágzó mezőt a géppuskák tüzes orchideáival gazdagítja. A háború szép, mert a géppuskaüzet, az ágyúdőrgést, a tűzszüneteket, az illatokat és az oszlásnak indult testek szagát egyetlen szimfóniává egyesíti. A háború szép, mert olyan új architektúrákat teremt, mint amilyen a nagy tankoké, a geometrikus repülőrajoké, az égő falvakból emelkedő füstök csigavonaláé és sok más egyébé... Futurizmus költői és művészei... emlékezzetek a háború esztétikájának ezen alaptételeire, hogy az új költészetért és szobrászatért folytatott küzdelmeket... ezek világítsák meg!”

Ennek a kiáltványnak megvan az az előnye, hogy érthető kérdésfeltevése megérdemli, hogy átvegye a dialektikus gondolkodó. Számára a mai háború esztétikája a következőképpen mutatkozik meg benne: ha a tulajdonviszonyok rendszere megakadályozza a termelőerők természetes értékesítését, akkor a technikai segédeszközök, tempók, erőforrások fokozott növelése természetellenes értékesítésre törekszik. Erre a háborúban talál alkalmat, amely rombolásaival bizonyítja, hogy a technikát saját szervévé tegye, s hogy a technika nem volt elég fejlett ahhoz, hogy legyőzze a társadalom elemi erőit. Az imperialista háborút iszonyatos vonásaiban a hatalmas termelőeszközök és a termelési folyamatban történő elégtelen értékesítésük közötti diszkrépancia határozza meg (más szavakkal munkanélküliség és a fogyasztói piac hiánya.) Az imperialista háború a technikai lázadás, amely az „emberanyagon” hajtja be azokat az igényeket, amelyekből a társadalom megvonta természetes anyagukat. Ez a társadalom folyók csatornázása helyett lövészárkok ágyába vezeti az emberáradatot, a repülőgépekről történő magvetés helyett bombákat szór a városokra, és gázháborúban megtalálta az eszközt ahhoz, az aurát újszerű módon szüntesse meg.

„Fiat ars - pereat mundus”, hirdeti a fasizmus, és mint Marinetti vallja, a háborútól várja a technikával megváltoztatott érzékelés művészi kielégítését. Ez nyilvánvalóan a tökély fokára emelt l'art pour l'art. Az emberiség amely egykor Homérosznál az Olümposzi istenek szemlélődésének tárgya volt, most magára maradt. Önleidegenedése elérte azt a fokot, hogy saját megsemmisülését elsőrangú esztétikai élvezetként élje át. Ez a helyzet a politika fasiszta esztétizálásával. A kommunizmus erre a művészet politikálásával válaszol.

---

[\*] Forrás: Walter Benjamin: Kommentár és Prófécia. Budapest: Gondolat, 1969. 301-334. old.  
Az esszé újrafordítva olvasható [itt](#).

[1] A műalkotás története természetesen még többet foglal magában; a Mona Lisa története pl azon kópiák fajtáját és számát, melyek a XVII, XVIII, XIX században készültek róla.

[2] Éppen azért, mert a valódiság nem reprodukálható, nyújtott segítséget bizonyos - technikai - sokszorosítható eljárások intenzív behatolása a valódiság differenciálásához és rangsorolásához. A műkereskedelemnek fontos funkciója volt ilyen megkülönböztetések kialakítása. Azt mondhatjuk, hogy a fametszet feltalálásával gyökerénél támadták meg a valódiság minőségét, mielőtt még kései virágait kibontakoztatta. Elkészült idejében egy középkori madonnakép még nem volt „valódi”, csupán az elkövetkező századokban vált azzá, s talán a múlt században a legtömegebben.

[3] A Faust legnyomorúságosabb vidéki előadásának egy Faust filmmel szemben mindenesetre megvan az az előnye, hogy eszmei konkurenciában van a weimari ősbemutatóval. S mindez a hagyományos tartalom, amit a rivalda juttat eszünkbe, a vetítővászon előtt értéktelenné válik - hogy Mephistóban Johann Heinrich Merck, Goethe ifjúkori barátja rejtőzködik stb.

[4] A tömegekhez emberileg való közeledés azt is jelentheti, hogy eltávolítják társadalmi funkcióját a látómezőből. Semmi biztosíték sincs arra nézve, hogy a mai portréfestő, ha híres sebészt fest meg reggelizőasztalánál és övéi körében, pontosabban eltalálja a sebész társadalmi funkcióját, mint egy XVI. századi festő, aki orvosait reprezentatív ábrázolja a közönségnek mint pl. Rembrant az Anatómiai leckében.

[5] Az aura definíciója: „Valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közeli is legyen a tárgy”, nem más, mint a műalkotás kultúr szerkezetének megfogalmazása a tér-időbeli érzékelés kategóriáiban. A távolság a közelség ellentéte. A lényegesen távoli a megközelíthetetlen. A megközelíthetlenség valóban a kultikus kép egyik fő tulajdonsága. Természete szerint, „távolság marad bármennyire közel is legyen.” A közelség, amely a kultikus kép anyagából nyerhető, nem csorbítja azt a távolságot, amelyet megjelenése után is megtart.



[6] Amilyen mértékben szekuralizálódik a kép kultikus értéke, úgy válnak egyre meghatározhatatlanabbakká az egyszerűség szubsztitútumáról alkotott elképzelések is. A kultikus képben élő jelenségek egyszerűségét mindinkább kiszorítja az alkotó empirikus egyszerűsége, vagy az alkotói teljesítmény egyszerűsége a közönség képzetében. Persze, sohasem egészen maradéktalanul; a valóság fogalma mindig igyekszik túllépni a hitelesség fogalmát (ez különösen világosan mutatkozik meg a gyűjtőnél, akiben mindig marad valami a fétis-imádóból, és azáltal, hogy a műalkotás a birtokában van, részesül annak kultikus erejéből.) A hitelesség fogalmának funkciója ennek ellenére egyértelműen marad a művészetszemléletben, a művészet elvilágiasodásával, a hitelesség lép a kultikus érték helyébe.

[7] A filmek, a termék technikai sokszorosíthatósága nem kívülről jövő feltétele a tömeges terjesztésének, mint például az irodalom vagy a festészet műveinél. A filmek technikai sokszorosíthatóságának alapja a közvetlenül előállítás technikájukban van. Ez a technika nemcsak hogy a legközvetlenebb módon lehetővé teszi a filmek tömeges terjesztését, hanem egyenesen kikényszeríti azt. Kikényszeríti, mert egy film előállítása olyan drága, hogy ha valakinek futná is még egy festményre, egyedül aligha futná egy filmre. 1927- ben kiszámították, hogy egy nagyobb filmet kilencmillió közönséget kell ahhoz elérnie, hogy megtérüljenek a költségei. A hangosfilm felléptével itt mindenestre először regresszív mozgás indult meg, a közönség a nyelvi határookra korlátozódott, s a fasizmus ezzel egy időben kezdte hangsúlyozni a nemzeti érdekeket. E visszafejlődés regisztrálásánál - amelyet a filmek szinkronizálása egyébként is csökkentett - fontosabb azonban az, hogy szemügyre vegyük a fasizmussal való összefüggését. A két jelenség egyidejűsége gazdasági válságon alapul. Ugyanazok a zavarok, amelyek egészében tekintve ama próbálkozásokhoz vezettek, hogy a fennálló tulajdonviszonyokat nyílt erőszakkal tartásák fenn, arra készítették a válságfenyegette filmtőkét, hogy szorgalmazza a hangosfilmhez szükséges előkészítő munkálatokat. A hangosfilm bevezetése így módón ideiglenes megkönnyebbülést váltott ki. Éspedig nemcsak azért, mert a hangosfilm a tömegeket újból a moziba vezette, hanem azért is, mert a hangosfilm a villamossági iparból új tőkét tett szolidárisá a filmtőkével.

Így a hangosfilm kívülről tekintve nemzeti érdeket szolgált, belülről nézve azonban még jobban internacionalizálta a filmgyártást, mint annak előtte. Ez a polaritás nem tud érvényre jutni az idealizmus esztétikájában, amelynek szépségfogalma ezt a polaritást alapvetően mint szét nem választottat foglalja magába (s amelynek szétválasztását ennek megfelelően kizárja). Mégis Hegelnél ez a polaritás olyan világosan jelentkezik, ahogy az az idealizmus korlátai között egyáltalán elképzelhető. „Képeink - írja a történelem filozófiájáról tartott előadásaiban - már régóta vannak: a jámborságnak már korán szüksége volt rájuk áhítathoz, de nem kellett neki szép képek, hiszen ezek itt még zavarók is voltak. A szép képen jelen van valami külsődleges is, de amely mértékben szép, szelleme az emberhez szól; ama áhítatban azonban lényeges a dologhoz való viszony, mert maga az áhítat csak a lélek szellem nélküli eltompulása... A szép művészet... magában a templomban keletkezett... bár... a művészet már a művészet elvéből lépett elő.” Az Esztétikai előadások egyik passzusa arra utal, hogy Hegel itt megérezett egy problémát. „Mi - mondja ezekben az előadásokban - túl vagyunk azon, hogy a művészet alkotásait istenként tudjuk tisztelni és imádni, az általuk keltett benyomás megfontoltabb természetű, és amire minket ösztönöznek, annak még magasabb próbaköre van szüksége.”

[8] A művészi recepció első fajtájától a másikkal való átmenet meghatározza a művészi recepció történelmi lefolyását egyáltalán. Ettől eltekintve elvileg minden egyes műalkotás számára bizonyos oszcillálás mutatkozik ama két poláris recepció fajta között. Így például a Sixtusi Madonna számára. Hubert Grimme vizsgálódása óta tudjuk, hogy a Sixtusi Madonnát eredetileg kiállítási célokra festették. Grimmét az a kérdés ösztönözte kutatásaiban: mire való a faléc a kép előterében, amelyre két puttó támaszkodik? Hogyan juthatott odáig egy Raffaello, kérdezte továbbá Grimme, hogy az eget egy pár ajtófüggönnyel szerelje fel? A vizsgálódás azt eredményezte, hogy a Sixtusi Madonnát Sixtus pápa nyilvános ravatalozása alkalmából rendelték meg. A pápák felravatalozása a Szent Péter-bazilika egy meghatározott oldalkápolnájában történt. Az ünnepélyes felravatalozás alkalmával Raffaello képét ennek a kápolnának fülkeszerű háttérében helyezték a koporsóra. Raffaello e képen azt ábrázolja, hogy a zöld ajtófüggönyökkel keretezett fülke háttéréből a Madonna felhőkön át közeledik a pápai koporsóhoz. A Sixtusért tartott gyászszertartáson tehát felhasználták Raffaello képének kiemelkedő kiállítási értékét. Nem sokkal ezután a kép a piacentinai Fekete Barátok kolostori templomában a főoltárra került. Ennek a száműzetésnek oka a római rituáléban rejlik. A római rituálé megtiltja, hogy a főoltárnál folyó istentiszteletnél használják azokat a képeket, amelyeket temetési szertartásokon állítottak ki. Raffaello művét ez a rendelkezés bizonyos határokon belül leértékelt. Es, hogy mégis megfelelő árat kapjanak a képért, a kúria elhatározta, hogy a kép eladásával hallgatóság tűrni fogja felállítását a főoltáron. Hogy elkerüljék a feltűnést elküldték a képet a félreeső vidéki város szerzetesrendjének.

[9] Analóg megfontolásokat hallat más síkon Brecht: „Ha a műalkotás fogalma már nem alkalmazható arra a dologra, amely akkor keletkezik, ha egy műalkotás áruvá változott át, akkor ezt a fogalmat elővigyázatosan és óvatosan, de bátran el kell hagynunk, hacsak nem akarjuk ennek a dolognak még a funkcióját is likvidálni, mert ezen a fázison át kell esnie, éspedig sajnálkozás nélkül, ez nem kötelezettség nélküli letérés a helyes útról, hanem ami itt vele történik, az alapján meg fogja változtatni, ki fogja oltani múltját, olyannyira, hogyha a régi fogalmat ismét elővennék - és ez meg is fog történni, miért is ne? -, ez nem vált ki többé majd semmilyen emlékeztést sem az egykor általa megjelölt dologra.”

[10] „A film... alkalmazható tanulságokat ad (vagy tudna adni) az emberi cselekedetek részleteiről... A jellemből történő mindenféle motiválás elmarad, sohasem a személyek belső élete adja a fő okot, s csak ritkán válik a cselekmény fő eredményévé.” (Brecht: Versuche, Der Dreigroschenprozess.) A tesztelhetőség területének kibővítése, amelyet a felvevőgép a filmművészen végrehajt, összhangban áll a tesztelhetőség területének ama rendkívüli kibővülésével, amely a gazdasági körülmények útján jelentkezik az egyén érdekében. Ezért állandóan növekszik a szakmai alkalmassági vizsgálatok jelentősége. A szakmai alkalmassági vizsgálatokban az individuum teljesítményének egyes részletei érdekesek. A filmfelvételek és a szakmai alkalmassági vizsgálatok szakemberek testülete előtt zajlanak le. A felvételvezető a filmműteremben azon a helyen áll, mint ahol az alkalmassági vizsgálat közben a kísérletvezető.

[11] Bizonyos, látszólag mellékes részletek, amelyekkel a filmrendező elkülöníti magát a színpad gyakorlati embereitől, fokozott fontosságot nyernek ebben az összefüggésben. Így az a kísérlet is, amely a színész smink nélkül játszatja, ahogy ezt többek között Dreyer csinálja a Szent Johannában. Hónapokon át kereste csupán azt a negyven színészt,

akikből az eretnekbíróóság összeáll. Ezeknek a színészeknek a felkutatása hasonlított arra, amikor nehezen megszerezhető kellékek után kutatnak. Dreyer a legnagyobb fáradságot sem kímélve igyekezett elkerülni a kor, az alkat, az arckifejezés esetleges hasonlóságait. Ha egyfelől a színész kellékké válik, úgy másfelől a kellék gyakran színészként szerepel. Mindenesetre egyáltalán nem szokatlan dolog, hogy a film szerephez juttatja a rekvizitumot. Ahelyett, hogy példák végtelen bőségéből tetszőlegesen ragadnánk ki néhányat, egy különösen bizonyító erejű esetet említünk meg. Egy óra, amelyik jár, mindig zavaróan hat a színpadon. Nem engedhetjük meg neki azt a szerepet, hogy mérje az időt. A csillagászati idő még egy naturalista darabban is összeütközésbe kerülne a színpadi idővel. Ilyen körülmények között a filmre nagyon is jellemző, hogy alkalomadtán minden további nélkül értékesíteni tudja az órával történő időmérést. Ezen minden más vonásnál világosabban felismerhetjük, hogy bizonyos körülmények között a filmben minden egyes kellék döntő funkciókat vehet át. Innen már csak egy lépés vezet Pudovkin azon megállapításához, hogy „a színész játéka, amely egy tárggyal van összekötve és arra épül fel, ... mindenkor egyike a filmszerű alakítás legerősebb módszereinek.” Így a film az első olyan művészi eszköz, amely képes arra, hogy megmutassa, miképpen játszik együtt az anyag az emberrel. Ezért lehet a film a materialista ábrázolás kiemelkedő eszköze.

[12] A kiállítás módjának sokszorosító technikával történő ekképp megállapított megváltozása a politikában is észrevehető. A polgári demokráciák jelenlegi válsága magában foglalja ama feltételek válságát, amelyek mérvadók a kormányzó körök bemutatkozására, „kiállítására”. A polgári demokráciák a vezetőket közvetlenül, saját személyükben, éspedig képviselők előtt állítják ki. A parlament a közönségük! A felvevőgép újításai nyomán, amelyek lehetővé teszik, hogy a szónok beszéde közben végtelen sokak számára hallhatóvá, és röviddel ezután végtelen sokak számára láthatóvá váljék, előtérbe kerül a politizáló embernek a felvevőgép elé állítása. A színházakkal egyidőben kerülnek a parlamentek is. A rádió és a film nemcsak a hivatásos színész funkcióját változtatja meg, hanem éppúgy annak a funkcióját is, akik mint ezt a vezetők teszik, saját magát alakítja előtűk. Ennek a változásnak az iránya, eltekintve különböző speciális feladataiktól, ugyanaz a filmszínésznél és a vezérnél. Ez az irány ellenőrizhető, sőt átvehető teljesítmények összeállítására törekszik meghatározott társadalmi feltételek között. Ez azután egy új kiválasztást eredményez, a felvevőgép előtti kiválasztást, amelyből a sztár és a diktátor kerül ki győztesként.

[13] Az illető technikák kiváltságos jellege veszendőbe megy. Huyley írja: „A technikai előrehaladás... vulgarizálódáshoz vezetett... a technikai sokszorosíthatóság és a rotációs sajtó az íráskor és képek beláthatatlan sokszorosítását tették lehetővé. Az általános iskolázás és a viszonylag magas fizetések igen nagy közönséget teremtettek, amely olvasni tud, és képes olvasnivalót, valamint képanyagot szerezni magának. Ennek kielégítésére jelentékeny ipar rendezkedett be. Ámde a művészi tehetség igen ritka; ebből következik, ... hogy a művészi termelés túlnyomó része mindenkor és mindenütt csekélyebb értékű volt. Ma azonban a művészeti termelésben a selejt százalékos aránya nagyobb, mint bármikor azelőtt.. Itt egy egyszerű matematikai ténnyel állunk szembe. A múlt század folyamán Nyugat-Európa népessége valamivel több, mint kétszerezésére nőtt. Az olvasmány- és képanyag azonban, becslésem szerint, legalább húszszorosára, talán ötvenszeresére vagy éppen százszorosára emelkedett. Ha x milliós lakosságnak n művészi tehetsége van, akkor 2x milliós lakosságnak 2n művészi tehetsége lesz. A helyzetet mármint a következőképpen foglalhatjuk össze. Ha száz évvel ezelőtt publikáltak egy nyomtatott oldalnyi olvasmány- és képanyagot, akkor ma ehelyett húsz oldalt publikálnak, ha nem százat. Ha másrészt száz évvel ezelőtt volt egy művészi tehetség, akkor helyette ma kétféle van. Elismerem, hogy az általános iskolázás következtében olyan virtuális tehetségek, akik valaha nem jutottak volna adottságaik kibontakoztatásához, ma nagy számban tevékenykednek. Tegyük fel tehát, ... hogy ma három, akár négy művészi tehetség jut egyetlen korábbi művészi tehetségre. Ennek ellenére sem kétséges, hogy az olvasmány és képanyag fogyasztása messze felülmúlta a tehetséges írók és tehetséges rajzolók természetes termelését. A hallás anyagával sincs másképp. A prosperitás, a gramofon és a rádió olyan közönséget teremtett, amelynek hallási anyag-fogyasztása korántsem áll arányban a lakosság növekedésével, és ennek megfelelően a tehetséges zenészek normális szaporodásával. Az eredmény tehát az, hogy minden művészetben mind abszolút, mind relatív értelemben, nagyobb a felszínes termelés, mint korábban; és ennek így kell maradnia mindaddig, míg csak az emberek olyan aránytalanul nagy olvasmány-, kép és hallási anyagot fogyasztanak, mint jelenleg.” Ez nyilvánvalóan nem haladó elmélet.

[14] A filmoperatőr vakmerőségei valóban összehasonlíthatók a sebész operatőr vakmerőségeivel. Luc Durtain a technika sajátosan gesztikus műfogásainak jegyzékében felsorakoztatja azokat a fogásokat, „amelyek a sebészetben bizonyos súlyos műtéteknél szükségesek. Példaként az oto-rhino-laringológiából választok egy esetet; ... az úgynevezett endonazális perspektíva-eljárást említtem meg, vagy azokra az akrobatikus művészi fogásokra utalok, amelyeket a gégetükörben látszó fordított kép által irányított kép által véghezvinnie a gégesebésznek, de beszélhetnénk az órákészítő precíziós munkájára emlékeztető fülsebészetről is. A legfinomabb izomakrobatika mennyi fogására van szüksége annak, aki rendbe akarja hozni vagy meg akarja menteni az emberi testet, gondoljunk csak a hályogoperációra, amikor mintegy az acél és majdnem folyékony szövetrészek csatája folyik, vagy a legjelentősebb beavatkozásokra a lágyszövetekben (laparatómia)”

[15] Ez a szemléleti mód talán otrombának hat, de mint Leonardo kimutatja, szabad felhasználni a magunk korában otrombának ható szemléleti módokat is. Leonardo a festészetet és a zenét így hasonlítja össze: „A festészetet azért múlja felül a zenét, mert - alighogy életre kelt - nem kell rögtön meghalnia, mint a boldogtalan zenének. A zene, amely elillan, mihelyt megszületett, lemarad a festészet mögött; ez utóbbit a fűrész használata örökkévalóvá tette.”

[16] Ha analógiát keresünk ehhez a szituációhoz, akkor tanulságos analógia jelentkezik a reneszánsz festészetben. Olyan művészetre bukkanunk itt is, amelynek összehasonlíthatatlan fellendülése és jelentősége nem utolsósorban azon alapul, hogy új tudományokat, vagy pedig a tudomány újabb adatainak sokaságát integrálja. Igénybe veszi az anatómiát és a perspektívát, a matematikát, a meteorológiát és a színelméletet. „Semmi sem áll távolabb tőlünk - írja Valéry -, mint egy Leonardo meghökkenítő igényessége, aki számára a festészet a megismerés legfelsőbb célja és legmagasabb demonstrációja volt, mégpedig oly módon, hogy meggyőződése szerint a festészet mindentudást követelt, s ő maga sem riadt vissza olyan elméleti analízisektől, amelyek láttán mi, maiak mélységük és precizitásuk miatt, zavarban vagyunk.”

[17] „A műalkotásnak - mondja André Breton - csak annyiban van értéke, amennyiben a jövő reflexei remegtetik át.” Valóban minden fejlett művészi forma három fejlődésvonal metszéspontjában áll. Elsősorban ugyanis a technika hat ki egy bizonyos művészi formára. A film fellépte előtt voltak olyan fényképkönyvecskék, amelyeknek képei egy hüvelykujjnyomásra a néző előtt sebesen elcsikázva bokszeccset vagy teniszversenyt mutattak be; bazároknak voltak olyan automaták, melyeknek képeit forgatvány forgatásával pergették le. - Másodsorban a hagyományos művészi formák fejlődésük bizonyos stádiumaiban erőlködve törekednek hatásokra, amelyeket az új művészi forma később könnyedén ér el. A film befutása előtt a dadaisták rendezvényeikkel olyan mozgalmat akartak életre hívni a közösségben, amelyet Chaplin azután természetesebb módon valósított meg - Harmadszor: gyakran jelentéktelen társadalmi változások a recepció olyan megváltoztatására törekuszenek, amely majd csak az új művészi forma számára előnyös. Mielőtt még a film elkezdte volna kialakítani közönségét, a Kaiserpanoramában összegyűlt embereknek képeket mutattak be, amelyek már nem voltak mozdulatlanok. Ez a közönség a paraván előtt helyezkedett el, amelybe sztereoszkópokat tettek, s ezekből minden látogatónak jutott egy-egy. Ezek előtt a sztereoszkópok előtt automatikusan jelentek meg egyes képek, rövid ideig ott maradtak, majd másoknak adtak helyet. Hasonló eszközökkel kellett dolgoznia még Edisonnak, amikor az első filmcsíkot (a filmvásznon és a vetítés feltalálása előtt) bemutatta egy kis közönségnek, amely belebámult a készülékbe, amelyben a képsor lepergett. - Egyébként a Kaiserpanorama berendezésében különösen világosan jut kifejezésre a fejlődés dialektikája. Röviddel azelőtt, hogy a képnézést a film kollektívá teszi, ezeknek a hamar elavult intézményeknek sztereoszkópjai előtt az egyénenként történő képnézés még egyszer ugyanazzal az erővel lángol fel, mint egykor az isten képmását szemlélő pap cellájában.

[18] Ennek az elmélyedésnek, áhítatba merülésnek teológiai ősképe az istennel való együttléti tudata. Ezen a tudaton erősödött meg a polgárság nagy korszakaiban a szabadság, hogy lerázza az egyház gyámságát. Hanyatlásának korszakaiban ugyanennek a tudatnak számolnia kellett azzal a rejtett tendenciával, hogy azokat az erőket, amelyeket az egyén Istennel való érintkezésben vesz igénybe, elvonja a köz ügyeitől.

[19] A film annak a fokozott életveszélynek a megfelelő művészi formája, amellyel szembe kell néznie a ma emberének. Az a szükséglet, hogy sokkhatásoknak tegyék ki magukat, nem más, mint az emberek alkalmazkodása az őket fenyegető veszélyekhez. A film megfelel az appercepció apparátus mélyreható változásainak - olyan változásoknak, amelyeket a privátegyszintencia mértékében a nagyvárosi forgalom minden járókelője, történelmi mértékben pedig minden mai állampolgár átél.

[20] Ahogy a dadaizmusra, ugyanúgy a kubizmusra és a futurizmusra nézve is fontos tanulságok vonhatók le a filmből. Mindkettő a művészet fogyatékos próbálkozásaként jelenik meg, hogy a maga részéről számot vethessen a műszerekkel áthatott valósággal. Ezek az iskolák - a filmtől eltérően - nem műszerek felhasználásával tesznek kísérletet a valóság művészi ábrázolására, hanem az ábrázolt valóság és az ábrázolt apparátus bizonyos fajta egybeötvözésével. Eközben a kubizmusban az optikán alapuló apparátus, amelyek a filmszalag gyors lepergésében érvényesülnek.

[21] Különös tekintettel a propagandisztikus jelentősége szempontjából aligha túlbecsülhető híradóra, itt egy technikai körülmény fontos. A tömeges sokszorosításnak különösen jól jön a tömegek bemutatása. A nagy ünnepi felvonulásokon, a monstre gyűléseken, a sport jellegű tömegszervezetekben, és a háborúban, amelyek ma mind a felvevő készülék elé kerülnek a tömeg saját magával néz szemtől szembe. Ez a folyamat, amelynek hordereje nem szorul hangsúlyozásra, a legszorosabban összefügg a sokszorosítási, illetve a felvételtechnika fejlődésével. A tömegmozgalmak általában jobban érvényesülnek a felvevőkészülékekben, mint a szem számára. A káderek százezrei legjobban madártávlatból vehetők fel. És ha ez a távlat az emberi szemnek éppoly hozzáférhető is, mint a felvevőkészüléknek, azt a képet, amelyet a szem magával visz, akkor sem lehet kinagyítani, mert az csak a felvételnél lehetséges. Ez azt jelenti, hogy a tömegmozgalmak, így a háború is az emberi magtartásnak a felvevőgép számára különösen előnyös formáit mutatják be.