

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Szórakozott tömegek

KÖZELÍTÉSEK A TÖMEGKULTÚRA FOGALMÁHOZ

Aligha vitatható értelmese, hogy a kulturális produkció és recepció mindazon módozatait (és ezen a ponton érdemes egy pillanatra tartózkodni ezeknek a „populáris” kultúra, esetleg a „kultúrpar” fogalmi alá rendelésétől), amelyek valamilyen módon ellenállást fejtenek ki az ellen, hogy a művészet, a „magas” vagy „elit” kultúra körébe soroltassanak, célravezetőbb a tömeg, a tömeges részesülés fogalmi mentén megközelíteni, mint a „magas” és „alacsony” kultúra vertikális (és normatív) megkülönböztetéséből kiindulva. A „tömegkultúra” fogalmát, első közelítésben, a kulturális produkció és recepció azon formái definiálnák, amelyeket a tömeges használat vagy tömeges részvétel lehetősége vagy előírása termel ki, és amelyek sokféleségéről az európai kultúrtörténet minden szeglete számtalan adalékkal szolgálhat. Csak néhány elemet, meglehet, hevenyszve, kiemelve az itt kínáló példák végtelen láncaiból, éppúgy emlegethető a variativitás vagy a mindenkori „előadás”, „performance” meghatározó szerepe az „irodalmiság” modern konvenciót megelőző (vagy ezekkel – miként pl. az ún. „közköltészet” esetében¹ – részben párhuzamos) szöveghasználati (és -rögzítési, sőt talán -létrehozási) formákban, mint az – előbbtől genetikusan nem független – „ponyvairodalom”, továbbá a folytatásos közlés szerialitása által meghatározott recepció sajátosságai a 19. században egyfajta „tömegmediummá” váló európai regényben² (első helyen, bár nem egészen egyazon paradigmát megalapozva Sue *Les mystères de Paris*-jára és Dickensre lehetne hivatkozni) vagy a vizuális kultúra populáris regisztere, amelynek 19. századi technikai-mediális feltételrendszeréről (diorámákról, panorámákról stb.) többek közt Jonathan Crary nyújtott áttekintést.³ Noha az imént felsorolt példák éppenséggel azt sugallják, hogy a tömegkultúra fogalmának alkalmazása óhatatlanul magával vonja az alkotás, közvetítés és befogadás technikai-mediális feltételeinek vizsgálatát, a tömeges részvétel vagy recepció kritériumát elvileg nem volna szükségszerű ezek meglétéhez kötni, egyszerűbben fogalmazva: formálisan nézve a tömegkultúra az adattárolás és -közvetítés gépesítésének hiányában is lehetséges volna.

A társadalomtörténet idevonatkozó feltevései azonban éppúgy ellentmondanak a fogalom ilyen kiterjesztésének, mint a kultúrkritikai diskurzus klasszikusai. A továbbiakban csak ez utóbbira koncentrálna úgy tűnik, a tömegkultúra rendre olyan fenoménként bizonyult megragadhatónak, amely egyrészt nem azonosítható egyszerűen a „populáris kultúrával”, sőt még csak nem is rendelhető ez utóbbi fogalma alá, másrészt visszavezethető egy többé-

¹ A fogalom magyar irodalomtörténeti használatához l. újabban Csörsz R. I., *Szöveg szöveg hátán*, Bp. 2009, 15-35.

² L. erről K. L. Pfeiffer, *A mediális és az imaginárius*, Bp. 2005, 55.; a tárcaregényről mint „tömegmediumról” l. Hansági Á., „Regényfilológia = könyvfilológia?”, in Kelemen P. et al. (szerk.), *Filológia – interpretáció – médiatörténet*, Bp. 2009, 452-459.

³ Vö. J. Crary, *Techniques of the Observer*, Cambridge/London 1990, 112-126.

kevésbé konkretizálható történeti fejleményre, amely – harmadrészt – egyben a modern értelemben vett „magas” és „alacsony” kultúra széthasadásának magyarázatát is nyújtja. Adorno 1938-ban ugyan már *A varázsfuvolához* köti azt a pillanatot, amikor a komoly- és könnyűzene utoljára megfértek egyazon fogalom alatt⁴, a tömegkultúrát alapvetően mégis a „kultúripar” gazdasági-technikai feltételrendszerével azonosította. Umberto Eco egy nemrégiben publikált cikkében az – amúgy programjaiban sokszor éppen a „tömeggel” szövetkező – történeti avantgárd megjelenéséhez köti ezt a fejleményt, szerinte „a kultúra két (illetve három) szintje közti határvonal akkor vált csak egyértelművé, amikor a történeti avantgárd célként tűzte ki a polgárpukkasztást, és erényt kovácsolt magának az értelmezhetetlenségéből, illetve az előadás nemlétéből”⁵. Dwight MacDonald, aki, mintegy hatvan éve, a tömegkultúrát arra hivatkozva igyekezett elhatárolni a populáris kultúra más tartományaitól, hogy ezt – ellentétben pl. a népi kultúrával – a modern társadalmak gazdasági hatalmat birtokló rétegei mintegy „felülről” erőltették a tömegekre, szintén az avantgárdban jelölte ki a „magaskultúra” tömegkultúrával szembeni defenzív reakciójának egyik formáját.⁶ Noha a tömegkultúrának az alsó rétegek vagy a proletarizálódás kultúrájával való azonosítása a klasszikus modernitás tekintetében éppoly tarthatatlan volna, mint ma⁷, annyi bizonyos, hogy – történeti fenoménként – a fenti megfontolások alapján a tömeg, a tömegszerű (vagy tömegként való) létezés egy olyan tapasztalatával kell kapcsolatba hozni, amely 1. nyilvánvalóan bizonyos társadalom- és gazdaságtörténeti feltételekre vezethető vissza és nagyjából a 19. század közepétől jelentkezik, illetve amelyet 2. az alkotás és befogadás korábban nem vagy csak korlátozottan rendelkezésre álló médiatechnológiai kondíciói tettek lehetővé.

Ami az első kritériumot illeti, annyi a „tömeg” modern fogalomtörténetének itt nyilvánvalóan nem elvégezhető vizsgálata nélkül is feltételezhető, hogy e fogalomtörténet Marxtól, Engelstől, Baudelaire-től Le Bonon, Kracaueren, Freudon, Ortégán vagy Canettin keresztül a „multitudo” újabban különösen börtönviselt olasz filozófusok (Antonio Negri, Paolo Virno) által propagált társadalomkritikai koncepciójáig terjedő ívének egyetlen pontján sem hiányzik az a – persze banális – feltételezés, amely szerint a tömegről nem célravezető az egyén (vagy az egyének addíciójának) kategóriái szerint gondolkodni, illetve hogy a tömegesedés új (vagy már nagyon is rendelkezésre álló) tapasztalata visszahat az egyén fogalmáról alkotott leírásokra⁸. Ez a feltételezés már a 20. század első felében is ritkán hiányzik a tömegkultúra fogalmával vagy jelenségével való szembesülés kísérleteiből, feltűnő módon azonban ritkán vezet el olyan esztétikai elképzelésekhez, amelyek a „tömeg” fogalmával oly módon tudtak volna számot vetni vagy úgy tették volna meg azt a művészi vagy kulturális kommunikáció

⁴ Th. W. Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, in *Uő, Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt 1973, 17.

⁵ U. Eco, „Kultúrák háborúja” (http://www.komment.hu/tartalom/20100514-umberto-eco-legtobbeknek-mindegy-hogy-wagner-szol-a-survivor-alatt.html?cmnt_page=1&utm_source=mandiner&utm_medium=link&utm_campaign=mandiner_201202)

⁶ D. MacDonald, „A Theory of Mass Culture”, in J. Storey (szerk.), *Cultural Theory and Popular Culture*, Pearson 1998, 26.

⁷ Vö. erről M. Makropoulos, „Benjamins Theorie der Massenkultur”, 1-5. (<http://www.michael-makropoulos.de/Benjamins%20Theorie%20der%20Massenkultur.pdf>)

⁸ „Egyetlen személyről is megállapíthatjuk, hogy tömeg-e vagy sem” – olvasható pl. Ortégánál (J. Ortega y Gasset, *A tömegek lázadása*, Bp. 1995, 9.).

instanciájává, hogy valóban ragaszkodtak a fogalom relatív függetlenségéhez abban az értelemben, hogy eloldották azt az egyén viszonyítási pontjától. Ez nem igazán meglepő a tömegkultúrára vonatkozó áttekinthetetlen kiterjedésű kultúrkritikai diskurzus vonatkozásában, ahol – még ha rendkívül eltérő összefüggésekben is és nem mindig nyíltan – rendre az egyén vagy még inkább a személyiség fogalma bizonyul a valóságos esztétikai tapasztalat pillérének, sőt lehetőségfeltételének: nemcsak a régi vágású (de ma sem ismeretlen) polgári-liberális kultúrafelfogás megnyilvánulásaiban figyelhető ez meg, amely előszeretettel köti össze pl. az – eredetileg, mint arra Gadamer⁹ és mások emlékeztettek, egyáltalán nem egyénre szabott kategóriaként szolgáló – ízlés és a személyiség kategóriáit, de pl. Adorno szüntelenül a „likvidált individuumot” gyászoló vonatkozó tárgyú írásaiban vagy akár Econál is, aki a személyes viszonyulás lehetőségét vitatja el bizonyos értelemben a tömegkultúra elemző befogadásától.¹⁰ Némiképp meglepőbb módon azonban az olyan, rendre a politikai cselekvés programját is megalapozni hivatott esztétikai koncepciók sem viselkednek másként ebben a tekintetben, amelyek – így az avantgárd *izmusainak* egy jelentős szelete – a tömegművészetben, többek között az alkotás tömegesítésében jelölték ki a kultúra megújításának legfontosabb instanciáját, általában anélkül, hogy a tömeg esztétikai viselkedéséről vagy a tömegkultúra sajátos kódjairól olyan víziót kínáltak volna fel, melynek kiindulópontja valóban független az egyénnek tulajdonított esztétikai attitűd kategóriáitól.

A tömegkultúrának a tömeg relatíve független, vagyis az egyéni vagy egyedi pusztá ellenfogalmán túlmutató meghatározására alapozott leírása, úgy tűnik, sokáig egyáltalán nem tartozott a magától értetődően rendelkezésre álló lehetőségek közé, sem a kultúrkritikai válság-irodalom, sem a tömegkultúra korai politikai propagandája számára. Azok az ellentmondások, amelyek többek közt ennek a deficitnek betudhatóan szállják meg a fogalmi elhatárolás kísérleteit, akár a két háború közötti magyar irodalomban is számtalan formában jelentkeznek. Az egyik ilyen példát Márai szolgáltathatja, aki az 1930-as-’40-es években – elsősorban Spenglerből és Ortegából merítve – számtalan írását szentelte az eltömegesedésnek mint a kor Európáját politikai és kulturális értelemben meghatározó válságjelenségek lényegében legalapvetőbb eredőjének. 1941-es kultúrkritikai útirajzában, a *Kassai őrjázat*ban ezzel hozza összefüggésbe a magas és az alacsony kultúra szétválását: „Ne felejtjük el, hogy ötven esztendővel előbb a »ponyva« még Dickens »Pickwick club«-ja volt, a gyilkossággal sűrített detektívregény Dosztojevszkij »Bűn és bűnhődés«-e volt, s a magyar ponyvafüzeteket »Olcsó könyvtár«-nak nevezték, Petőfi és Jókai írták e füzeteket, s egyik műfordítójuk Arany János volt, aki Gogol »Köppönyeg«-ét tolmácsolta krajcáros magyar kiadásban a tömegek számára... Rajzoljuk meg a hullámvonalat Dickens és Courts-Mahler, Gogol és Edgar Wallace, Dosztojevszkij és Dekobra között, s megdöbbenünk és meghökölünk a mélypont előtt. Ne felejtjük el, hogy ötven év előtt Allan Edgar Poe, vagy E. T. A. Hoffmann remekműveit olvasták az emberek, ha »könnyű« és »fantasztikus« olvasmányra vágytak. Ne felejtjük el, hogy ötven év előtt Jókai volt a tömegek írója. Ma Dekobra és a hasonlók.”¹¹ Az idézet szövegkörnyezetéből (de lényegében Márai összes, hasonló tárgyú megnyilatkozásából) könnyen kideríthető, hogy miben ismeri fel azt a különbséget, amely az itt leírt hanyatláshoz (azaz: az irodalom „ketté-

⁹ H.-G. Gadamer, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 48.

¹⁰ Az ebből fakadó ellentmondásokat tárja fel és elemzi Eco kultúraszemléletében Molnár G. T., „Az ízlés mint médium”, in *Uő*, „Barátilag megfelelni a dolgot”, Bp. 2006, 58-60.

¹¹ Márai S., *Kassai őrjázat*, Bp. 1999, 77.

szakadásához¹²⁾ vezetett: a személyesség, illetve annak hiánya a meghatározó kód. Míg „ötven évvel ezelőtt egy ember Európában még személyes erővel volt kénytelen megszerezni a műveltségnek azt a mértékét, amelyre elengedhetetlenül szüksége volt, ha nem akarta elveszíteni önbecsülését, s meg akarta állani helyét a művelt emberi világban”, addig Dekobra olvasói számára a – modern tömegmédiák (sajtó, rádió) által szolgáltatott – „értésültség” veszi át a „műveltség” szerepét, amelyet Márai itt különösen felszínessége és passzív elsajátíthatósága okán látszik kárhóztatni.¹³ Miközben Márai folyamatosan a „tömegemberről”, annak korábbi és jelenlegi állapotáról beszél, sőt az útirajzban elővzionált kettészakadást megelőző időszak utolsó nagy regényírójának nevezett Dosztojevszkij különleges teljesítményét abban jelöli ki, hogy ő „a tömegeket még társszerzőként hozzáemelte művéhez”, feltűnő, hogy semmifajta különbséget nem tesz a két pólus között akkor, amikor a befogadás módjairól beszél: ugyanazon műfajok (ponyva, detektívregény) és ugyanazon befogadói (fogyasztói) attitűdök („könnyű” és „fantasztikus” olvasmány) sorakoznak mindkét oldalon, ami azt sejteti, hogy annak ellenére, hogy a válságtüneteket az egész útirajzban mindenütt a „tömegek lázadására” vezeti vissza, valójában egyszerű nívőkülönbségről beszél. A személyiség és egyéniség hiányával jellemzett, sőt definiált „tömegek” irodalommal szembeni attitűdjét és ízlését vagy ízléstelenségét ugyanazon kategóriák írják le itt, amelyek az egyénét és amelyek kényszerítő módon állítják elő a hanyatlás diagnózisát. Amit azonban Márai – ma is kézenfekvően adódó regisztereket megszólaltató – kritikája itt célba vesz, kevésbé valamiféle (bárhogyan értett) „tömegkultúra”, hanem olyasvalami, amit sokkal inkább a populáris irodalom persze igen diffúz kategóriája írhatna le találoán.

Ezt figyelembe véve is tanulságosnak mondható, hogy egy évvel később készült, a „nemzetnevelés ügyében” írott „röpiratában” Márai – akárcsak amúgy néhány évvel korábban egy hasonló tárgyú belügyminiszeri beszédről Babits¹⁴ – elismerően nyilatkozik a kormány frissen bevezetett „ponyvarendeletről”, amely minden, három pengőnél olcsóbban árusított kiadvány megjelenését cenzúrához kötötte, hivatalosan gazdasági szükségszerűsége (papírhányra) hivatkozva, ám elsődlegesen a ponyvairodalom állami (és nyilvánvalóan közvetlenül politikai-ideológiai) szabályozásának céljából.¹⁵ Márai itt „a magyar szellemiség összességének” a cenzúrázásban való közreműködést sürgeti, hiszen röpiratának egyik sarokpontja éppen a tömegkultúra visszaszorításában jelölte ki a „nemzetnevelés” legégetőbb teendőit. Noha nem mondható Márairól, hogy ne vetett volna számot a tömeg olyan megnyilvánulási formáival, amelyeknek leírásához el kellett szakadnia az egyén kategóriájától (példaként a berlini Sportpalastban átértelt náci pártgyűlés leírására lehetne hivatkozni a *Sértődöttek-trilógia* egyik nagyjelenetéből¹⁶⁾, ezt a „tömegkultúra” ellen megfogalmazott programot saját

¹² Uo., 93-94.

¹³ Vö. uo., 74-75 (az idézetet l. 74.)

¹⁴ Babits M., „Egy miniszeri beszéd kapcsán”, in: *Nyugat* 1936/2.

¹⁵ Márai, „Röpirat a nemzetnevelés ügyében”, in *Uó, Európa elrablása / Röpirat a nemzetnevelés ügyében*, Bp. 2008, 196-197. A rendelet képviselőházi vitájában világosan látszik, hogy a szabályozás a „nemes” és a „romboló” ponyva közötti különbségtétel alapvetően politikai és ideológiai igényére (is) reagált, vö. ehhez *Képviselőházi napló 1939* XIII., Bp. 1942, 206-207., XIV. 558-560. A rendeletről bővebben l. Csáki P., „A ponyvairodalom »megrendszabályozása« az 1940-es évek elején”, in: *Magyar Könyvszemle* 1988/1.

¹⁶ „E tömeg mozgását figyelve nehéz volt elképzelni, hogy az egyén, különválva e masszától, önállóan is tud érezni, cselekedni és gondolkodni: valószínű, hogy oszlás útján, ezer és ezer apró alkotóelem

(ilyen formában soha ki nem fejtett) pozícióértelmezése az 1930-as-'40-es évek irodalmi „mezőjében” pusztán restauratívnek mutatja, amennyiben Márai sikerszerzői, vagyis részint populáris irodalmi státusza ekkoriban mintha éppenséggel az irodalom mindenféle kárhoz-tatott „kettéválásának” meghaladhatóságáról vagy visszafordíthatóságáról tanúskodott volna, anélkül ráadásul, hogy a „tömegkultúra” hatás- vagy befogadásmechanizmusaival számot kellett volna vetnie (egészen megdöbbentő ezenközben, hogy Márai irodalommal kapcsolatos, rendre meglehetősen elitista megnyilatkozásaiban mennyire nem lát rá vagy nem akar rá látni erre a pozícióra). A „tömegkultúra” kérlelhetetlen bírálata tehát egy olyan (MacDonald „midcult”-terminusával is megközelíthető¹⁷) szerzői pozíció teszi itt nemcsak lehetségessé, hanem szükségessé, amely, ha önértelmezésében nem is, a befogadástörténet tanúsága szerint mindmáig ritka magátólértetődéssel találja meg a helyét egyszerre az „elit” és a „populáris” irodalom tartományaiiban. Márai, aki egyrészt nélkülözhetetlen fejezete a magyar irodalom bármilyen történetének, másrészt – „ne felejtjük” – a legkevésbé kockázatos választás a legkülönfélébb közéleti celebritások számára akkor, amikor „kedvenc írójukról” kell színt vallaniuk, lényegében nem áll távol attól a pozíciótól, amelyet a *Kassai őrvárban* a „tömegek írójának” tulajdonított – a „tömegkultúráról” nyújtott leírása mintha éppen ezt a kimondatlan pozícióértelmezést lett volna hivatott elvégezni.

A „tömegkultúra” fogalmának jóval afirmatívabb megvilágításával közismert módon elsősorban az avantgárd művészetelméletek környezetében lehet találkozni, amelyek nemcsak a művészi produkció kollektív formáiban (pl. a szavalókórusokban¹⁸) sejtettek meg új lehetőségeket, hanem egyenesen a kultúra totális megújulásának vízióit is előszeretettel alapozták a művészet által vagy a művészetben megszervezett vagy egységként előállított tömegek képzetére. A „tömegkultúra” kifejezés kínálja a vezérfonalat – és ez volna a második példa – Hevesy Iván egy 1919-ben, a *Mában* publikált írása számára, amelynek itt elsősorban a kiindulópontja érdekes. Bár Hevesy írása második részében maga is él azzal a gesztussal, hogy a tömegkultúra létezésének és nagy teljesítményeinek meggyőző példáit a történelmi múltban dokumentálja (itt a „görög” és a „keresztény” művészetben), mintegy innen merítve azt a nem túl körvonalazott formában bevetett fogalmat (a „hitét”), amely a modern tömegek itt propagált kultúrája és művészete számára (a két kifejezés jellegzetes módon szinonim értelemben szerepel a szövegben) mintegy mintát is hivatott biztosítani, az új tömegek esztétikai viselkedéséről alkotott (szimplán egy mindent átható egyesülés képzetére alapozott) jövődőlésénél érdekesebb az írást nyitó helyzetkép. Hevesy diagnózisa – diametrális ellentétben Máraiéval – a kultúra kollektivitásának elvesztésére, individuálissá válására irányul, ami a(z

nem a maga szervi törvénye, hanem továbbra is a tömeg öntudatának törvénye szerint tér haza otthonába, vacsorázik, olvas újságot, beszél, veszekedik vagy szeretkezik feleségével, tehát nemcsak Müller úr vagy Kunze úr él majd tovább, hanem a tömeg egy szemcséje. Mennyien voltak? Nem tudom megbecsülni. Mert a helyiség is a tömeg számára épült, tehát nem Müller vagy Kunze úr részére, aki vásárol két márkáért egy jegyet valamilyen korszerű cirkuszi multság – népszónoklás vagy kecseszkecsken-mérkőzés – szemlélése céljából. A nagy palota, üvegkupalójával, betonoszlopaival, acélpadsoraival, lépcsőzetesen emelkedő emeleteivel nem az egyes nézők, hanem a tömeg számára készült. A tömeg ült itt, mint egyetlen test a körbefutó padsorokon.” (Márai, „Jelvény és jelentés” [1947], in *Uő, A Garrenek műve* 5, Bp. 2007. 65.).

¹⁷ Eco fentebb idézett kis cikkében (l. 5. jegyz.) többek között éppen Máraival illusztrálja ezt a kategóriát.

¹⁸ A szavalókórusok magyarországi történetéről l. Szolláth D., „A forradalom rítusai”, in: *2000* 2008/12.

itt inkább meghatározott – alsóbb – társadalmi rétegeként értett) tömeget olyan befogadási formák követelménye elé állította, melyeknek az képtelen volt megfelelni. „Festményeket, zenét, irodalmat művészi módon felfogni és őszintén élvezni tudni – ez a tömeg előtt teljesen ismeretlen dolog. A mi korunkban minden igazi kultúra csak egy elenyésző kisebbség szellemi birtoka volt. Ha valaki a tömegből hozzá akart férkőzni, el kellett hagynia a tömeget, és neki is elszigetelt individuummá kellett változnia. De a nagy tömegnek ehhez az elkülönüléshez sem módjuk, sem kedvük nem volt. Beérték hát (mert beérették velük) ennek az individuális kultúrának valami olcsó, hamisított változatával, művészet helyett moslékkal. (Nem kell éppen a zagyva operettek, ponyvaregényekre és olajnyomatokra gondolni, a mai színház, átlagirodalom és tárlatok sem jelentenek sokkal magasabb nívót.)”¹⁹ Az idézet két premisszáját érdemes kiemelni: egyrészt azt, hogy Hevesy itt (ellentétben a Máraival illusztrált kultúrkritikai megközelítésmóddal) a *felfogás* formái mentén von különbséget egyén és tömeg között (*művészi módon* felfogni, *őszintén élvezni* – ez az, amire a tömeg mint tömeg képtelen), másrészt fontos, hogy a „magas” és „alacsony” művek-műfajok közötti különbségtételt Hevesy nem azonosítja az egyén és a tömeg kultúrája közötti különbséggel. Míg utóbbi az individuális kultúra „olcsó, hamisított változata” csupán, amelyet legfeljebb ráerőltettek a tömegekre, a „tömegművészetet” Hevesy valójában nem olyasvalamiként írja le, ami – pl. ezen műfaji keretek között – létezik, hanem inkább a jövőbe utalja, később azt is hozzátéve, hogy ez nem a kultúra eltérő „nívóinak” valamiféle kiegyenlítődéseként fog megszületni.

Néhány évvel később, a Palasovszky Ödönnel közösen jegyzett 1922-es manifesztumban²⁰ Hevesy már konkrétabb képet rajzol az új tömegművészetről, amelynek műfajmediális kereteit (ezeket a szöveg fokozásos retorikával egymást követő vagy egymásra épülő szintekként lépteti fel) a modern nagyváros jellegzetes tömegmédiámai, a plakát, az újság és a mozi szolgáltatják. A manifesztum szókincsének legnagyobb részét jellegzetes módon a művészi hatás, még inkább azonban a befogadás formáit és/vagy modalitásait megnevező kifejezések alkotják, amelyeket viszonylag kézenfekvő módon lehet a régi („magas” és/vagy individuális) és az új (tömeg)művészet pólusai körül csoportosítani. A tömeg művészet tapasztalatát eszerint a „propaganda”, a „rábeszélés”, a „szuggerálás”, a „beledöbentés”, a „felvilágosítás” és „tanítás”, a „hirdetés”, a „kiáltás” és „harsogás”, a „vezetés” és a „parancs”, valamint az „összetalálkozás” és a „kézfogás” fogják meghatározni, leváltva az individuális művészet olyan modalitásait, mint az „ékeskedés”, „kínálgatás”, „fogyasztgatás”, „csöndes mulatság”, „narkózis”, „mámorítás”, „játék”, „szórakozás”, valamint olyan forrásait, mint az „élet kicsi buta szenzációival rikoltozó” újság, a „jólakott polgárok délutáni álmát” szolgáló „emésztőporként”, illetve „telhetetlen hisztériák vérbizsergetőjeként” jellemzett regény és novella vagy a színház, amelyben „a polgár esténként végigkérődzi horizont nélküli életének hitvány kis csiklandásait”. A csoportosítás önmagáért beszél, egyvalamit mégis érdemes kiemelni: az, ami az ily módon felrajzolt új tömegművészet túloldalát alkotja, gyanúsán emlékeztet a modern kultúripar már ekkor is sokat bíralt befogadási vagy fogyasztási mechanizmusaira. Az új művészetnek a tömeg fogalmára alapozott, forradalmi programja tehát, kritikai vonatkozásait tekintve, valójában nem az „individuális” kultúra alternatíváját vázolja fel, hanem egy olyan tömegkultúra bírálatát nyújtja, amelytől az „individuális” kultúra – ily módon jelöletlenül vagy meghatározatlanul maradó – fogalmát nem tudja elhatárolni.

¹⁹ Hevesy I., „Tömegkultúra – tömegművészet”, in Uó, *Az új művészetért*, Bp. 1978, 50-51.

²⁰ „Új művészetet!”, in uo.

Mint a tömegművészet forradalmát meghirdető esztétikai-politikai programok a korban általában, Hevesy is a „százmilliók előtt szétáradó moziban” jelöli ki azt a médiumot, amelyben az új művészet majd kiteljesedik és amelynek „arénáiban” a tömeg (itt: a „Nép”) mintegy önmagára mint tömegre, önnön küldetésére fog ráismerni („meglátja életének a termő tettek felé vezető irányát és célját”)²¹. Walter Benjamin, aki a két háború közötti időszakban talán a legközelebb került a tömegkultúra olyan fogalmához, amely nem az egyéni befogadás mintáira épült fel, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* c. esszéjében szintén a moziból és a filmből vezette le a recepció immár a tömegszerűsége alapozott új kategóriáit. Köztudott, hogy Benjamin munkásságának jelentős részében (messze nem csak a *Passagen-Werk* munkálataiban) fontos szerep jutott a tömeg modern tapasztalatával és/vagy fogalmával kapcsolatos reflexióknak, amelyek értékét növeli, hogy a modernitás naiv társadalomkritikájának csapdáját éppúgy elkerülik, mint ahogyan a nagyvárosi létezés új élménye eufóriát is kritikai reflexió tárgyává tették. 1938-as Baudelaire-tanulmányának a „flaneur”, a „kószáló” alakját tárgyaló fejezetében, ahol a nagyvárosi tömegnek a 19. századi irodalomban megjelenő ábrázolási formáiról értekezik, jellegzetes módon a tömegtapasztalat ebben a figurában mintegy felkínálkozó esztétizálásának határait vagy ambivalenciáira világít rá. A tömegek gépies mozgásának leírása Poe *The Man of the Crowd* c. novellájának értelmezésében a „flaneur” esztétikájának egyfajta cáfolataként az árutermelés működésére emlékezteti²², Baudelaire-nél pedig egyenesen arra helyezi a hangsúlyt, hogy a tömegnek a kószáló előtt megnyíló „színjátéka” nem más, mint valamiféle „fátyol”, amely a nagyvárosi tömeg valóságos élményét egyfajta társadalmi „látszattal” takarta el²³. Az itt nyomon követett szempontból legbeszédesebb Baudelaire-citátum ebben a fejezetben a tömeget élvezetét a szám megsokszorozódása feletti örömhöz hasonlítja („Le plaisir d’être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre”²⁴), amit Benjamin egy Engelstől, *A munkásosztály helyzete Angliában* c. értekezéséből származó idézet környezetében magyaráz, azt a megfejtést adva, miszerint a mondat az áruba való behelyezkedés Baudelaire-nél több helyen (pl. a *Les foules* c., amúgy igen komplex prózaversben, amelynek nyitánya szerint „jouir de la foule est un art”²⁵) megfigyelni vélt gesztusa felől nyeri el az értelmét. A mondat (és a mögötte kirajzolódó költői gesztus) Benjamin számára itt éppen arról tanúskodik, hogy Baudelaire még nem ismerte fel a munkaerőként valóban áruvá változott, proletarizálódott tömegeknek a „termelési rend” által megszabott létezési módját – hiszen az áruvá vált embernek nincsen szüksége, illetve módja arra, hogy a látszólag csábító árunak a valóságos termelési viszonyokban lelepleződő létmódjába élje bele magát.

Noha nincs mód itt az imént kiemelt részletek elemzésére, pusztán felidézésük is rávilágíthat egy fontos összefüggésre, arra nevezetesen, hogy amit Benjamin itt a tömeg téves esztétizálásában diagnosztizál (a modern tömegtársadalom szervezőelveként azonosított gazdasági kód felcserélését a tömeg tapasztalatára visszavezetett – Baudelaire-nél a tömeg élvezetében

²¹ Uo., 85.

²² Vö. W. Benjamin, *GS 1/2*, Frankfurt 1974, 556.

²³ L. uo., 562-569.

²⁴ Ch. Baudelaire, „Fusées”, in Uő, *Oeuvres complètes*, Párizs 1954, 1189. (Rónay György fordításában: „A tömegbe keveredés öröme a szám sokszorozódásán érzett élvezet rejtelmes kifejezése” – Uő, „Röppentyűk”, in Uő *Válogatott művei*, Bp. 1964, 331.). L. Benjamin, i. m., 561.

²⁵ Szabó Lőrinc fordításában: „a tömeget élvezni művészet”.

vagy a „fugitive beauté” új élményében megjelenő – új esztétikai kóddal, illetve a kapitalizmus által meghatározott tömegember létmódjának felcserélését az áru létmódjával való azonosulás esztétikájával) sok tekintetben egybecseng a kortárs „kultúripar” fetiszizmusáról adott közvetlenebb vagy prózaibb leírásokkal, Adornonál pl. ama koncertlátogató híres jellemzésével, aki a Toscanini-koncerten valójában a jegyért kiadott pénzt élvezzi²⁶. A kultúripar által fenntartott tömegkultúra voltaképpen a tömeg önmagáról szerzett tapasztalatának esztétizálásával leplezi el és juttatja érvényre azokat a társadalmi és/vagy termelési viszonyokat, amelyeknek maga is része.

Aligha véletlen tehát, hogy a valamivel korábban keletkezett *Műalkotás-esszé*t keretező fejtegetéseiben Benjamin olyan „újonnan bevezetett művészetelméleti fogalmak” szükségességéről értekezik, amelyek „tökéletesen alkalmatlanok a fasizmus céljaira” (Előszó), mely utóbbiakat abban azonosítja, hogy ez a megszervezett tömegek „megnyilvánulásának” (*Ausdruck*) jogát biztosítva elleplezi azon, fennálló „tulajdonviszonyok” fenntartásában való érdekelttségét, amelyek megváltoztatásának „jogát” Benjamin itt a tömegeknek tulajdonítja (Utószó/506).²⁷ Benjamin sokat idézett programja (a „művészet politizálása”, amellyel a kommunizmus a „politika fasiszta esztétizálásával” válaszol [uo.]) azonban nem vihető végbe az avantgárd programjaira oly jellemző (s fentebb Hevesy írásában is illusztrált) művészeti utópiák, azaz – így Benjamin – „a proletariátus hatalomátvételét követő művészetéről szóló tézisek” (Előszó) segítségével. Benjamin ehelyett a technikai reprodukció új lehetőségeinek, egy „világtörténelmi átalakulásnak” (VII) a vizsgálatából igyekszik kinyerni az új fogalmakat, félreismerhetetlen módon azonban annak céljából, hogy ezeket a tömeg esztétikai viselkedésének kritikai leírásában hasznosíthassa. Minthogy ennek az argumentációját, szöveghagyományát és recepciótörténetét tekintve is módfelett szövevényes esszének a módszeres elemzése meghaladná az itt rendelkezésre álló kereteket, a továbbiakban csak ez utóbbi, vagyis közvetlenül a „tömeg” problémájára vonatkozó összefüggések rövid vizsgálatára lesz mód. Ezeket persze csak némi önkénnyel lehet kiszakítani az írás argumentációjának egészéből, hiszen Benjamin már a szöveg elején leszögezi, hogy az az alapvető fejlemény, amelyet az „aura” elvesztéseként ragad meg és amelynek legfontosabb tünetét „a tradíció megrendülésében” (*Erschütterung des Tradierten* – II/477) azonosítja, egyik következményét tekintve a kor „tömegmozgalmaiban” ad hírt magáról, „melyeknek legtekintélyesebb ügynöke a film”, az a médium tehát, amely Benjamin számára végig a tömeges reprodukció legmeghatározóbb paradigmájaként szolgál. Az írás vége felé azt is leszögezi, hogy a tömeg az a „mátrix, melyből jelenleg a műalkotásokkal szembeni összes szokványos magatartásforma újjászületve lép elő”, vagyis: a tömeges reprodukció és a tömeges recepció kézenfekvően kölcsönös feltételrendszere Benjamin számára nemcsak a tömeges befogadás, hanem általában az esztétikai attitűd mibenléte szempontjából is meghatározó fejlemény („*az érdeklődők [Anteilnehmenden] jóval nagyobb tömegei az érdeklődés [Anteils] megváltozott módját hívták életre*” – XV/303).

²⁶ Adorno, 24-25.

²⁷ Az esszé itt használt magyar fordítására (Benjamin, „A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában” [http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html]) és – szükség esetén – német változatára (Uó, *GS* I/2, 471-508.) vonatkozó hivatkozásokat (a csak interneten elérhető fordítás esetében fejezet-, az eredeti szövegre az ezt követő oldalszámokat) fent és a továbbiakban I. a szövegben.

A technikai reprodukció, és ez Benjamin talán első igazán közvetlen feltevése az új esztétikai attitűdök mibenlétével kapcsolatban, a közelség sajátos igényét szolgálja ki (és/vagy kelti fel). Az érv közvetlenül az „aura” agyonelemzett fogalmának meghatározásából bomlik ki, méghozzá annak egy különösen fontos és gyakran félreismert vagy -magyarázott összefüggéséből, nevezetesen abból, hogy az aura mint „egyszeri felsejlése (Erscheinung) valami távolinak” (III/479) egyáltalán nem az egyszeri pillanat felfokozott jelenlétét, érzéki közvetlenségét hivatott jelölni. A dolog majdhogynem éppen ellenkezőleg áll: az aura reprodukció általi – ám egyben társadalmilag meghatározott! – „szertefoszlása” (Verfall) az, ami eleget tesz vagy éppen kiváltja a tömegek „szenvedélyes óhaját” az iránt, hogy „a dolgok térben és emberileg is közelebb kerüljenek hozzá”. Az aura lerombolását Benjamin itt egyben „a tárgy héjának lebontásával” azonosítja (vagyis a tárgy, első olvasatra talán némiképp meglepő módon, a reprodukció révén vagy reprodukcióiban válik „közelivé”, kínálja fel magát a közeli tapasztalatra), ami az „észlelés” olyan formáját hozza kitüntetett helyzetbe, ahol annak „a világban lévő egyformaság iránti érzéke” lesz domináns, ez utóbbi „a reprodukció révén az egyszerűből is az egyformaságot nyeri ki”. Az érzékelés ezen módját, legalábbis ezen a ponton ez a következtetés adódik, úgy lehetne jellemezni, mint amelyben a dologhoz való érzéki (térbeli) közelkerülés valójában a dolgok egyformaságához juttat közelebb vagy legalábbis az egyformaság iránti érzéket erősíti fel (Benjamin „elméleti” párhuzamként a statisztikára hivatkozik): „a realitás irányultsága a tömegekre és a tömegek irányultsága a realitásra” többek közt ezt a következményt vonja magával.

Mi lehet azonban ez az egyformaság a dolgokban, méghozzá az auratikus héjukból kihámozott dolgokban, mondhatni a dolgok mélyén? Talán hosszabb érvelés nélkül is megkockáztatható, hogy – ebben az összefüggésben – a dolgok eme lényegi aspektusa nem más, mint a reprodukálhatóságuk. Az új művészetek, nyilván elsősorban a film, kézenfekvő módon azáltal juttatnak közelebb ennek megtapasztalásához, hogy – amint arra Benjamin egy lábjegyzetben utal (9. l.) – esetükben a reprodukálhatóság nem pusztán külső feltétele, hanem elengedhetetlen mozzanata az előállításnak. Az ennek megfelelő befogadói reakciók sorában elsőként a *tesztelés* fogalmát vezeti be, illetve, mondhatni, teszteli. Ez az attitűd alapvetően a filmet előállító apparátusé (az operatőré, a vágóé), amely „a színész teljesítményét egy sor optikai tesztnek veti alá” (VIII) és amely megakadályozza azt, hogy a színész játék közben valamely konkrét közönséghez alkalmazkodjon, éppúgy, ahogyan az apparátus azt sem teszi lehetővé számára, hogy behelyezkedjen a szerepbe, amelyet játszik (IX). Vagyis, noha Benjamin ezt így már nem mondja, a filmszínész is tesztel: teszteli a szerepet, vagy talán méginkább a szerep teszteli a színészt. Az apparátusnak köszönhetően a színész „egész élő személye” elválaszthatóvá válik az (itt-és-most dimenziójára korlátozott és emiatt reprodukálhatatlan) aurától, míg a néző, akit nem „zavar” semmiféle személyes kontaktus a színészszel, így helyette voltaképpen az apparátusba éli bele magát, maga is „tesztel” és ezáltal a „véleményező” (Begutachters – VIII/488) pozícióját veszi fel. Ez el is határolja a film befogadását a „kultikus” vagy auratikus szituációktól, ami – visszakapcsolódva Benjamin héjmetaforájához – azt sugallja, hogy itt maga a színészi test közvetlen jelenléte az az auratikus burok, amelyet lehántva a film közeljuttat a dolog lényegéhez, azaz reprodukálhatóságához. A kézenfekvően adódó metaforikus megfeleltetés ezen felcserélődésével (a színész teste lesz a burok vagy a felület és filmes reprodukciója az, ami e felület mögött rejlik) elsősorban abba enged bepillantást, hogy azt a „dolgot”, amihez a tömegnek tulajdonított észlelési forma közel

juttat, mennyire mélyen és lényegileg átjárja a reprodukció apparátusa. A tömegek észlelése az apparátus által tesztelt és alakított realitást tárja fel a reális percepció aurája mögött. Kicsivel később Benjamin ezt így fogalmazza meg: „a valóság apparátustól mentes látványát, ami a műalkotásoktól joggal elvárható, éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás biztosítja” (XI).

A film apparátusának a színjáték mechanizmusaira gyakorolt hatásáról szerzett felismeréseit Benjamin úgy vezeti tovább, hogy lényegében megkérdőjelezi a „színész” kategóriájának jogosultságát a filmben. Itt – ezúttal kitekintve az írásos médiumokra is, a film tekintetében viszont némi önellentmondással – egyfelől arra hivatkozik, hogy a technikai reprodukció korában a létrehozó és a befogadó pozíció könnyen felcserélődnek vagy legalábbis változhatók egymással, másfelől pedig – továbbvezetve a néző „véleményező” attitűdjéről megállapítottakat – arra, hogy a film befogadója mindig félig-meddig „szakemberként” (és potenciális filmstatisztaként) viselkedik (XI). Benjamin példája az „orosz filmek”, amelyek „szereplőinek egy része nem a számunkra megszokott értelemben vett színész (Darsteller), hanem olyan ember (Leute), aki önmagát ábrázolja (darstellen - 494), mégpedig elsősorban a saját munkafolyamatában”. Ez a példa az egész argumentáció talán legellentmondásosabb (nagy-részt pl. Adorno tartózkodó reakciójáért is felelős²⁸) pontjának tekinthető, hiszen Benjamin, úgy tűnik, itt mintha megfelelkezne az apparátus szerepéről korábban megfogalmazottakról, arról nevezetesen, hogy az ott kifejtettek értelmében legalábbis kétséggel kellene szemlélni az önmagát ábrázoló ember képletét, éppen a reprodukciós apparátus „lehántó” tekintetének közbejötté okán. Adódik itt, persze, egy másik (következményeit tekintve, s erre később még vissza kell térni, a tömegkultúra kritikája szempontjából meghatározó jelentőségű) olvasata ennek a mondatnak, amely az ábrázolt munkafolyamatot (amelyben tehát nem színész, hanem a munkafolyamatot végrehajtó emberek ábrázolják magukat) magával az apparátussal, vagyis a film előállításával azonosítja. Ha ez az olvasat valamilyen mértékben helytáll, akkor a film (talán nemcsak a Benjamin által emlegetett „orosz filmek”) éppen azért szöveg szakértő szemeket a vászon elé, mert az ábrázoltak „héja” mögött önmagát, önnön apparátusát teszi észlelhetővé – olyan, egy Benjaminhoz közelálló értelemben becsületos médiumként, amely az esztétikai tapasztalat felszínét áttörve az azt előállító munkafolyamatot teszi láthatóvá.

A recepció így feltárulkozó szakértő vagy „véleményező” modalitása lesz az a kritérium is, amelynek mentén Benjamin körülhatárolhatónak véli a tömeges részvétel hatását a befogadói attitűd formáira. Ezt a célt szolgálják a festészet és a film szimultán kollektív befogadásának lehetőségeire (illetve előző kapcsán inkább lehetetlenségére) vonatkozó észrevételek. A tömegek maradi, illetve progresszív attitűdje a művészet irányában itt a szakértői-kritikusi és az élvező magatartás viszonyának két ellentétes aránya szerint bizonyul elkülöníthetőnek: az első esetben (Benjamin példája Picasso és a szürrealista festészet) a tömegekben kettéválik a kritikus és a műélvező attitűdje („a konvencionálist kritikátlanul élvezik, az igazán újat ellenszenvvel kritizálják”), a másodikban (a példa Chaplin és a „groteszk film”) a kettő bensőséges kapcsolatban marad (XII). A különbség okát Benjamin közvetlenül a művészet „társadalmi jelentőségének” eltérő szintjeire vezeti vissza (minél alacsonyabb ez, annál nagyobb a szakadék a kritikus és az élvező recepció között – a példa itt is a festészet), valódi magyarázatát azonban megintcsak a tömeg fogalma kínálja. „A döntő körülmény” ugyanis az, „hogy az

²⁸ Vö. Uő, i. m., I/3, 1003-1004.

egyének reakcióját – amelyek összessége a közönség tömegreakcióját (massive Reaktion - 497) alkotja – sehol másutt nem határozza meg eleve olymértékben a közvetlenül bekövetkezés előtt álló tömegesülés (Massierung), mint a moziban.” A mozi (és a mozinéző tömeg) „társadalmi jelentősége” abban áll, hogy a nézők szimultán reakcióik révén „kontrollálják” egymást, vagyis a tömeg képes arra, hogy „megtervezze és ellenőrizze önmagát”. Mit jelenthet ez az önkontroll, illetve egyáltalán az a szervezett „tömegesülés”, amelyet csak az eleve tömegeknek és reprodukcióként készülő film tesz lehetővé?

Visszapillantva arra, ahogyan Benjamin a realitás tömegekre irányulásában és a tömegek realitásra irányulásában beálló nagy horderejű fordulatot jellemezte, első körben arra lehetne gondolni, hogy a dolgok „héja” mögött megpillantott egyformaság (a reprodukálhatóság) princípiuma helyeződik itt át magára a tömegre: mintha tehát a tömeg a neki megfelelő észlelési formának engedelmessé, arról mintát véve állítaná elő önmagát. Minthogy Benjamin itt is nagy súlyt helyez a kritikus-véleményezői attitűdre (ahogyan fentebb már szóba került, ezt a reprodukciós apparátus „tesztelő” magatartásának átvételéből eredezteti az esszé), akár ebben is feltételezhető a tömeg önkontrolljának forrása. Harmadrészt maga a szimultán kollektív recepció lehet a tömeg (ön)regulációjának eszköze, az a tény nevezetesen, hogy a tömeg paradigmája itt a moziközönség (vagyis – a tömegkultúra mai, jelentős mértékben a tévé médiumára alapozott fogalmától némiképp idegen módon – az egyazon idő- és térbeli jelenen osztozó tömeg képzete), tehát – bár erről Benjamin nem sok szót ejt – egyben egy olyan szituáció, ahol nem sok szerep jut pl. az olyan reakcióknak, amelyek – az esszé itt használt kifejezésével élve – nem „nyilatkoznak meg” (sich kundgeben). Benjamin itt eléggé határozottan fogalmaz: „S miközben az egyének megnyilatkoznak (indem sie sich kundgeben – vagyis [csak] *amennyiben* vagy *miáltal* megnyilatkoznak), kontrollálják is magukat”. A szöveg egyik (az „aura” fogalmának szerepére gondolva nem is csekély jelentőségű) vakfoltja éppen itt azonosítható: miközben Benjamin az egyszeri jelenlét itt-és-mostjának hiányában ismeri fel azt a konstellációt (az aura elvesztését), amely a technikai reprodukció korát meghatározza, ugyanezen kritérium, vagyis az egyszeri itt-és-most lesz a tömeg esztétikai attitűdjéről alkotott képét meghatározó „mátrix”. Noha Benjamin egy az utószóhoz fűzött jegyzete (32. lj.) világossá teszi, hogy a tömeg önmagára ismerése (az a pillanat, amikor a tömeg – megjelenésének olyan formáiban, mint az ünnepi felvonulások, a monstre gyűlések, a sportrendezvények és a háború [!] – mintegy „szemtől-szembe látja önmagát” [sieht die Masse sich selbst ins Gesicht – 506]) kifejezetten az új technikai apparátusok teljesítménye, hiszen „a tömegmozgalmak (Massenbewegungen – egyben a tömeg mozgásformái?) világosabban jelennek meg a készüléken (Apparatur) keresztül, mint a pusztán szem számára”, ez a megfogalmazás sem iktatja ki azt az előfeltevést, hogy az önmagára (önmaga filmezett arcára) tekintő tömeget egy közösen osztott itt-és-most jelene határozza meg (vagy legalábbis az itt-és-most jelenlét valamiféle szimulációja, mint később pl. a műsor által összekapcsolt tévé nézők esetében). Némi túlzással úgy lehetne fogalmazni, hogy az aura (még ha ez itt adott esetben inkább a felvevő apparátus sugárzása is) a tömegben tér vissza. A tömegnek mintha lenne aurája.

A probléma, jelen szemszögből legalábbis, nyilván egyben a tömeg modern fogalmából és/vagy tapasztalataiból ritkán hiányzó deficit problémája: az, hogy a tömeg, amennyiben ilyenként észlelhető vagy ilyenként azonosítja magát, nemigen lehet mentes a szervezethez közismert kommunikációs hátrányaitól és veszélyeitől: aligha létezik olyan bírálata a tömegkultúrának, amely ne hivatkozna a valamely tér- vagy időbeli jelenlét itt-és-mostjában össze-

gyűlt sokaság manipulálhatóságára, az egyént megtévesztő vagy elvakító (auratikus?) hatására, illetve a differenciált válaszra vagy reakcióra (megnyilatkozásra) való képtelenségére. Szintén nem érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy Benjamin esszéje, amely a politika fasiszta „esztétizálásának” stratégiáját éppen a tömegek esztétikai manipulációjában azonosította, olyan időszakban született, amelyben – egyfelől – ezek a deficitek aligha maradhattak észrevétlenek a németországi politikai nyilvánosság mindennapjaiban, egyszersmind azonban egy olyan korban is, amelyet – másfelől – éppen azon intézmények politikai válságának tapasztalata határozott meg, melyek a tömegek *reprezentációját* voltak hivatottak biztosítani. Párhuzamért legyen itt elég pusztán Benjamin egyik legjelentősebb (és a Benjamin-életműhöz igencsak szövevényes szálakon keresztül kapcsolódó) kortársára, Carl Schmittre hivatkozni, aki az 1920-as évek végén a nyilvánosan egybegyűlt tömegek közvetlen „akklamációjának” formájában vélte fellelni a reprezentatív parlamentáris demokrácia alkotmánytani alternatíváját (mely intézmény válságdiagnózisa amúgy a *Műalkotás-tanulmányból* is lépten-nyomon kihallható, legnyilvánvalóbban talán az egyik jegyzetből: „A színházakkal egyidőben ürülnek ki [verődén] a parlamentek”! – 20.lj./491), és akinek itt azt a nehézséget kellett (volna) áthidalnia, hogy az ilyen, közvetlenül jelenlévő tömegek „hangja” rendre a neki feltett kérdésre adott „igen”-re vagy „nem”-re korlátozódik.²⁹

Schmitt egyébként, aki ekkor azt feltételezte, hogy a nép mint „hivatalosan nem szervezett” egység éppen az ilyen közfelkiáltásban szervezi meg magát, 1929-ben igen tanulságos módon foglalt állást a modern technika teljesítményeiről és a „neutralizáció” ezekhez fűzött reményeiről: „Egyetlen jelentős technikai találmányból sem számítható ki előre, milyenek lesznek objektív politikai következményei. A 15. és 16. század találmányai szabadelvéen, individualisztikusan és lázadó módon hatottak; a könyvnyomtatás mesterségének feltalálása a sajtószabadsághoz vezetett. Ma a technikai találmányok a tömegek feletti uralom roppant hatékonyságú eszközei; a rádióhoz hozzátartozik a rádió monopóliuma, a filmhez a filmcenzúra. A szabadságról és a szolgálásról való döntés nem a technikában mint technikában rejlik.” Mivel a technika „éppen mert mindenkit szolgál, nem semleges”, illetve – majdhogynem Heideggerrel megelégedve – szellemében „mint szellemben nincs semmi technikai és gépies”, Schmitt (ekkor) nem igazán hitt abban, hogy a technika önmagában elemi politikai változások mozgatórugója lehetne³⁰, Benjamin ezzel szemben mintha a filmvászon elé szögezett tömeg önellenőrzésében sejtette volna meg a sokaság politikai megszerveződésének új kereteit, egy olyan médiumban tehát, amely amúgy talán a legnyilvánvalóbban vonja kétségbe a befogadói és alkotói pozíciók az esszében kilátásba helyezett cserélhetőségének lehetőségét. Aligha véletlen innen nézve, hogy a „frankfurti” stílusú kultúrkritikának később is ritkán okozott nehézséget a tévéjük elé láncolt és az adás által összekötött fogyasztók izolált sokasága mögött a hipnotikus tömegrendezvények rémképét felfedezni. Éppígy törvényszerűnek mondható továbbá, hogy a sokaság fogalmát újrahasznosító újbaloldali politikaelméletek – amelyek számára a tömegkultúra a „poszt-fordi” kapitalizmusban mint a termelőeszközök előállításának voltaképpeni színtere paradigmaticus jelentőséggel bír³¹ – kifejezetten a szer-

²⁹ Vö. C. Schmitt, *Verfassungslehre*, Berlin 1928, 277-278.

³⁰ Az idézeteket l. Uő, *A politikai fogalma*, Bp. 2002, 64-66.

³¹ P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, Cambridge/London 2004, 58-61.

vezetlen és reprezentálhatatlan (emiatt pl. a „nép” fogalmával nem leírható) tömegekre korlátozták e fogalom társadalomkritikai alkalmazhatóságát.³²

A tömeg megszerveződésének tehát a kommunikáció bizonyos egyirányúsága vagy legalábbis az adó és befogadó oldal közötti erőteljes komplexitáscsökkenés a feltétele. Mindezt a tömegmédiák hűvösebb, egyszersmind fejlettebb technológiákra alapozott elméletei sem igen vonják kétségbe. Niklas Luhmann pl., aki a művészetnek a társadalomban betöltött helyéről alkotott elképzelését amúgy diametrálisan Adornoval szemben pozicionálta³³, a „tömegmédiák” fogalmát a kommunikáció egyirányúságában és a résztvevők közvetlen érintkezésének hiányában beazonosított kettős feltételre alapozta (egy élete vége felé adott interjú tanúsága szerint emiatt nem tekintette tömegmédiának az internetet).³⁴ A „szórakozás” (Unterhaltung) ezen keretek között annyit jelent, hogy „nem keresünk és nem találunk alkalmat arra, hogy kommunikációra kommunikációval válaszoljunk”: ezért nincs értelme pl. az ismételt befogadásnak, kivéve, „ha az olvasó most már a művész ügyességét szeretné megcsodálni, a film nézője pedig az ábrázolás finomságaira akar összpontosítani”, ez azonban már az információ és a közlés közötti különbségtételt, vagyis kommunikációt venne igénybe.³⁵ És valamiféle figyelmet, lehetne hozzáfűzni: a tömeg, úgy látszik, nem tud figyelni. Eme hiányossága persze nem kerüli el Benjamin *figyelmét* sem, mégis – és az iménti kitérőt befejezve ezen a ponton érdemes visszanyarodni a *Műalkotás*-tanulmány szövegéhez – a legkevésbé hagyja ennyiben a dolgot.

A csak „megnyilatkozása” révén önmagát kontrolláló tömeg képzetéből mondhatni egyenesen következik Benjamin utolsó fontos különbségtétele, amely arra céloz, hogy az itt leírt (ám már az ebben az összefüggésben egyfajta előzménnyé avatott dadaista művészetben megsejtett – XIV) befogadói attitűd kizárja az „elmélyülés” (Versenkung – 502) lehetőségét: ezt a befogadásformát, amely Benjamin szerint „a polgárság elfajzása idején az aszociális magatartás iskolájává vált”, elsődlegesen a koncentráció (Sammlung, vagyis egyfajta „összegyűjtés”, itt nyilván valamiféle összeszedettség) tünteti ki, amelynek ellenpontját a film „sokkhatásaira” adott reakciók alkotják. A „Sammlung” blokkoltságát hivatott illusztrálni Benjamin sokat citált idézete Georges Duhameltől („Már nem tudom azt gondolni, amit gondolni akarok. A mozgóképek foglalták el a gondolataim helyét.”): a rögzíthetetlen filmkockák nem teszik lehetővé a „kontemplációt” és noha sokkhatásuk „fokozott lélekjelenlétre” tart igényt, ezt nem lehet koncentrációnak nevezni. Benjamin – egyben mint „a szociális magatartás egyik válfaját (Spielart)” – a „kikapcsolódás” vagy szórakozás, azaz a „Zerstreuung” kategóri-

³² Vö. pl. uo., 79. Populárisabb és romantikusabb változatban I. M. Hardt – A. Negri, *Empire*, Cambridge/London 2000, 60-62., 113. stb.

³³ Vö. N. Luhmann, „A műalkotás és a művészet önreprodukciója”, in Kiss A. A. – Kovács S. – Odorics F. (szerk.), *Testes könyv I.*, Szeged 1996, 115-116.

³⁴ Vö. Uő, *A tömegmédiák valósága*, Bp. 2008, 10-12.; S. Laurin, „Interview mit Niklas Luhmann: »Das Internet ist kein Massenmedium«, (<http://www.ruhrbarone.de/niklas-luhmann-%E2%80%9Edas-internet-ist-kein-massenmedium%E2%80%9C/>),. A befogadó tömeg alkotóelemei közötti érintkezés tagadása régi toposza a tömegkultúra (és általában a tömeg) kritikájának, l. pl. MacDonald, 32. Inkább csak adalék, hogy Guy Debord egy időben népszerű kultúrkritikai munkája a „spektákulum társadalmának” egyik fontos összetevőjét szintén az egyirányú tömegkommunikációban jelölte ki: G. Debord, *A spektákulum társadalmá*, Bp. 2006, 16.

³⁵ Luhmann, i. m., 66-67.

áját állítja szembe a „Sammlung”-gal, egy olyan kifejezést választva, amely talán igényel némi magyarázatot.

A szó ugyanis nemcsak a – pl. az „Unterhaltung” jelentéskörével érintkező – „szórakozás” értelmében vett ’kikapcsolódást’ jelöli, hanem teljesen világosan tükrözi a „(zer)streuen” ige viszonylag kései jelentésbővülését is – akárcsak az ezen minta szerint képzett magyar „szórakozás” a ’(szét)szór(ód)ás’ (és rajta keresztül a ’szétszórtság’) jelentéskörét.³⁶ Mindez elsősorban a „Sammlung”-gal való szembeállítás okán érdemel említést: a két ellentétes szemantikájú kifejezés, amelyek relációja egyébként *A német szomorújáték eredetében* az allegória „sémáját” adta meg³⁷, nem pusztán kétféle mentális állapotot vagy beállítódást szembesít egymással, hanem, érzéki jelentéssíkjukat tekintve, a tömeg két állapotát vagy még inkább szerveződési formáját (összegyűlés és szétszóródás) is leírja. Az önmagát a moziban, szervezett, illetve saját magát kontrolláló tömegként előállító közönség bizonyos értelemben összevagy egybegyűlt tömeg, Benjamin ugyanakkor egészen pontosan a „szociális magatartás” számára foglalja le a „Zerstreuung” szót. Az egybe- vagy összegyűlt tömeg adekvát magatartásformája tehát a szétszórtság, a figyelem szétszórtságáé vagy szórakozottságáé, vagy másképpen: a tömeg ebben a szórakozottságban nyilvánul meg és ebben a szórakozottságban kontrollálja önmagát.

A kifejezés helyi értékének pontosabb megértése érdekében röviden érdemes kitekinteni a fogalomhasználat környezetére is. Első helyen Siegfried Kracauer 1926-os, *Kult der Zerstreuung* c. esszéjére kell utalni, amely a fogalmat kifejezetten a tömeg (a berlini mozik nagyvárosi közönsége) kultúrájának megnevezésére veti be, egy olyan magatartást körülírva, amelyet felületi vagy külsődleges, ugyanakkor szünet nélkül egymásra torlódy benyomások igazi egységgé össze nem álló sorozata vált ki és amely – ellentétben a „magas” kultúra „elfojtásjelenségeivel” – a nagyvárosi élet társadalmi „rendetlenségét” közvetíti vagy tükrözi.³⁸ Egy évvel később egyenesen a *Lét és időben* tűnik fel a kifejezés: Heidegger értekezésének több pontján, több összefüggésben is a „mindennapiság” létmódját tárgyalva él vele, így pl. a „kíváncsiság” elemzésében a „Dasein” gyökértelenségét illusztrálja, a „Dasein” történetiségének vizsgálata során pedig a „Zerstreuung”-ból önmagát összeszedni kényszerülő ittlét lesz az inautentikus időtapasztalat egyik hordozója.³⁹ Adorno már hivatkozott írása a zene fétiskarakteréről már Benjamin nyomán használja a szót⁴⁰, a *Kultúripar*-tanulmány bevezetésében pedig teljes jelentésrétegzettségét kiaknázva szerepelteti ott, ahol a tömegkultúra technikailag meghatározott kommunikációs alapsémájáról (központosított előállítás és szétszórtság befogadás [„zerstreute Rezeption”]) beszél⁴¹.

³⁶ Az etimológiához vö. J. és W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 31, Lipcse 1889, 786.; Benkő L. (szerk.), *TESz* III., Bp. 1976, 784.

³⁷ Benjamin, *GS I/1*, Frankfurt 1974, 364. Részletesen erről I. S. Weber, „Mass Mediauras”, in *Uő, Mass Mediauras*, Stanford 1996, 93-97.

³⁸ Vö. S. Kracauer, „Kult der Zerstreuung”, in *Uő, Das Ornament der Masse*, Frankfurt 1973, 314-315.

³⁹ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1967, 172., 371., 389-391. L. ehhez még Jacques Derrida elemzését: J. Derrida, „Geschlecht”, in: *Research in Phenomenology* 1983/1, 75-81. Heidegger és Benjamin fogalomhasználatának szembesítéséhez l. Virno, 88-94.; Weber, 92.

⁴⁰ Adorno, 32., 37.

⁴¹ M. Horkheimer – Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (*Uő, Gesammelte Schriften* 3), Frankfurt 1997, 142. Vö. még: 148.

A *Műalkotás*-tanulmány utolsó fejezetében Benjamin maga is egy felületi vagy akár „inautentikus” magatartásformát segítségül hívva konkretizálja – amúgy meglehetősen ambivalens összefüggésbe helyezve az esszéjét meghatározó politikai programot⁴² – „Sammlung” és „Zerstreuung”, koncentráció és kikapcsolódás, összeszedés és szétszórás, összeszedettség és szétszórtság oppozícióját, ez a magatartásforma a „megszokás” (Gewohnheit, Gewöhnung, – XV/505). Miután megállapítja, hogy míg a koncentrációként elgondolt befogadás a műben való elmerülésként írható le, addig a „szórakozó tömeg” (a szórakozott tömeg?) „magába süllyeszt” a műalkotást, amelynek sokkhatását nem sokkal korábban a befűrődő lövedékéhez hasonlította (XIV). A szórakozó, szórakozott vagy szétszóró és egyben kollektív befogadás történeti paradigmájául az építészet kínálkozik, hiszen az épületek befogadása egyszerre „használat” és „észlelés” formájában, azaz egyszerre „taktilis” és „optikai” úton megy végbe. Ezt a kettősséget kell tehát a már korábban felállított oppozícióhoz hangolni, ami könnyen elvégezhető feladat: míg az optikai észlelés a kontempláció és a figyelem (Aufmerksamkeit) pályáit veszi igénybe, addig a „taktilis oldal” a megszokás, illetve – mintegy a „feszült figyelem” (akár: odafigyelés – in einem gespannten Aufmerken) ellentétéként – a „futólagos észrevétel”, egyfajta mellékes regisztráció (in einem beiläufigen Bemerken) lesznek meghatározóak. Amint azt az „optikai oldal” háttérbe szorítása is jelezheti⁴³, Benjamin itt már nem kizárólag a mozirol (és Kracauer fogalomhasználatától valóban eltávolodva⁴⁴) beszél: az építészet befogadásának eme jellemzése immár az „emberi észlelőapparátus” előtt „történelmi fordulópontokon” tornyosuló „feladatok” megoldása számára szolgált modell. Ezekkel a fordulópontokkal – amelyek az észlelőapparátus újraszerveződését kényszerítik ki (pl. mert technikai apparátusokról kell mintát vennie, mint a filmet „tesztelő” befogadónak) – a „megszokás” útján lehet boldogulni, amelyet – a Benjamin által felajánlott minta nyomán – valamely épület fokozatos birtokba vételeként, „belakásaként”⁴⁵ kell tehát elképzelni – azzal az (itt fontos) különbséggel nyilván, hogy az emberi észlelőapparátus „hozzászoktatása” az érzékelés új feltételeihez, mint azt Benjamin meg is jegyzi, nem az egyén, hanem a tömegek „mozgósítását” igényli, és éppen ezt a feladatot végzik el az olyan tömegmédiák, mint a film. Ebben a tekintetben Benjaminnak feltehetőleg ma is igaza van: aki nem 3D-s változatban látta az *Avatar* c. filmet, annak számára is teljesen világos lehetett pl. a beállítások ismétlődő sajátosságaiból, hogy ez a film az új technológiára „trenírozza”⁴⁶ a tömegek szemét.

⁴² Vö. ehhez D. Baecker, „The Unique Appearance of Distance”, in H. U. Gumbrecht – M. Marrinan (szerk.), *Mapping Benjamin*, Stanford 2003, 9-11.

⁴³ A „spektákulum társadalmát” ezzel szemben éppen a tapintásnak a látással szembeni háttérbeszorulása jellemző: Debord, 16. Tanulságos egyébként, hogy a „tömeg” modern fogalomtörténetének már korai szakaszában is egészen egyértelműnek tűnik az a feltételezés, hogy a tömegekben mindent elsöprő a vizuális érzékelés túlsúlya: „A tömegek csak képekben tudnak gondolkodni és csak képekkel befolyásoltatják magukat. Csak a képek rémítik meg vagy kápráztatják el őket és indítják tetteire” – olvasható pl. Le Bonnál (G. Le Bon, *A tömegek lélektana* [1895], Bp. 1993, 59.). Ezért is érdekes, hogy Benjamin a tömegek befogadásában a taktilitásra helyezi a hangsúlyt.

⁴⁴ Makropoulos, 8.

⁴⁵ Az ilyen „belakás” hermeneutikai alternatívájaként I. Gadamer, „Épületek és képek olvasása”, in *Uő, A szép aktualitása*, Bp. 1994, 158-159.

⁴⁶ A kifejezést ebben az összefüggésben I. N. Bolz, „Aesthetics of Media”, in Gumbrecht – Marrinan (szerk.), 26-27. A tömegek „érzéki tanulásáról” Virno, 94.

A „megszokás” és a „szórakozás” nem állnak ellentétben, sőt úgy tűnik, Benjamin számára utóbbi előbbi sikeréről tanúskodik: „az, hogy valaki szórakozva képes bizonyos feladatok el-látására, azt bizonyítja, hogy ezek megoldása számára megszokássá vált”, ahogyan pl. ez az írás is egyre kevesebb melléüetéssel (bár remélhetőleg nem túlságos szórakozottsággal) ké-szül egy új klaviatúrán. Aligha szorul magyarázatra az, hogy az így megragadott „megszokás” tágabb értelemben nélkülözhetetlen feltétele a tömegkultúra mechanizmusainak: így „mászik a fülébe” a rádióhallgatónak az aktuális sláger vagy – Adorno Benjaminra hivatkozó példájá-val⁴⁷ – így tölti be a funkcióját a beszélgetést vagy táncot „kísérő” zene, és így épül be egy háztartás napi ritmusába a háziak kedvenc szappanoperája. Persze, ez a fogalom eléggé nyíl-vánvaló módon aknázza alá azt, amit Benjamin a film „sokkhatásáról” mond: ahogyan az új-szerűség (pl. a művészi újszerűség) vagy a figyelem, úgy feltehetően a sokkhatás is a „meg-szokásban” ütközik önnön határaiba vagy szünteti meg önmagát. Benjamin ugyan, nem ces-kély fogalmi erőfeszítés árán, megbirkózik ezzel az ellentmondással, elsősorban azáltal, hogy a tömegek figyelemhiányát kompenzálni hivatott „futólagos észrevételt” implicit módon a „szakértői” attitűddel köti össze (kissé talán félrevezető párhuzamként arra lehetne gondol-ni, ahogyan az ember nap mint nap boldogulni kényszerül az őt körülvevő apparátusok álta-lában tipikusként ismétlődő üzembizavaraival), az esszé zárlatában mégis kissé irritálónak hat az a végkövetkeztetés, amely a film által lehetővé tett recepciós modalitást olyan „vélemé-nyezői magatartásként” definiálja, amely „nem foglalja magába a figyelmet”. Az utolsó mon-dat („A közönség vizsgáztat, de szórakozva teszi azt” [Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.” – XV/505]) olyan klisére épül (a szétszórt vizsgáztatóéra), amely még ama egyenletes, bár futólagos vagy mellékes, regisztráló figyelem képletét sem igazán támogatja, amelyet Benjamin a tömegek oldalán sorakoztat fel – ezen a ponton aligha lehet elfojtani azt a gyanút, hogy Benjamin (Baudelaire és Proust fordítója) ebben az esszében a tömegkultúra (a film progresszivitásáról alkotott jövendöléseit tekintve meglehetősen illuzórikusnak bizo-nyuló) politikai programja mellé egyben a tömegkultúra esztétikai kritikáját is mellékelte.

Fel kell tenni tehát a kérdést: mi lehet mégis az a pozitív momentum, amely megkülön-bözteti a befogadás itt felvázolt modalitását a művekben „elmélyülő” egyénétől, másként fo-galmazva, mi az, amit ez utóbbi nem, a moziközönségen modellált attitűd viszont képes re-gisztrálni? Visszaulva az aura lerombolásával, „a tárgy héjának lehántásával” kapcsolatos fejtegetésekre, úgy tűnik, a „közelség” újfajta tapasztalata tünteti ki az új befogadásmódot, amelyről persze már megállapítást nyert, hogy ez a dolgok „egyformaságának”, másfelől néz-ve lényegi reprodukálhatóságának tapasztalata – s mint ilyen (azaz olyan tapasztalat, amely a dolgokon a reprodukciót észleli), legalább annyira teremt távolságot, mint közelséget.⁴⁸ Tal-lán éppen ez a távoli közelség vagy, pontosabban fogalmazva, a távolság vagy elválasztottság közelségként való megtapasztalása teszi lehetővé azt, hogy a tömegkultúra befogadási-fogyasztói mechanizmusai (így az, amit Benjamin „megszokásnak” nevezett) talán minden másnál könnyebben vagy hatékonyabban boldogulnak a modern élet technikai vagy mester-séges „valóságaival”, vagyis alkalmazkodnak azokhoz a mindenkori „apparátusokhoz”, ame-lyek ezeket a realitásokat kibogozhatlanul átszövik.

Aligha vitatható, hogy az ilyesfajta alkalmazkodásként felfogott megszokás váltotta ki az olyan kultúrkritikai aggodalmakat, amelyek többek között Adorno – minden apokaliptikus

⁴⁷ Adorno, 37.

⁴⁸ L. ehhez Weber, 88.

felhangjuk ellenére ma sem teljesen tanulságmentes – kirohanásaiban öltöttek formát, pl. ott, ahol a filmipar szimulációs stratégiáinak arról a mozilátogatóról leolvasható hatásairól értekeznek, aki az utcát az éppen odahagyott mozifilm folytatásaként észleli vagy ahol az olyan zenei előadás divatját bírálja, amelyik önnön gramofonfelvételeként akar hatni.⁴⁹ Nyilvánvalóan annak a naturalizációnak a fenyegetéséről van szó, amelyet Benjamin a technikai reprodukálhatóság korában a valóságot mélyen átjáró apparátusok teljesítményében ragadott meg, többek között arra hivatkozva, hogy itt a valóságnak az apparátusoktól mentes megtapasztalását „éppen az apparátussal történő legintenzívebb áthatás” biztosítja – nem mellesleg éppen annak árán, hogy az apparátus pontosan ebben a manipulációban maszkírozza a valóságtól „idegen testnek” magát (XI). Benjamin e mélyértelmű észrevétele azt is implikálja tehát, hogy az apparátus – valójában – nem idegen test többé: éppen ezért volt lehetséges az orosz filmről előadott tézisének fentebb javasolt, radikális olvasata, amely a filmben ábrázolt „munkafolyamatot” magának az apparátusnak a működésével azonosította. Aligha érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy a tömegkultúra normál működési vagy termelési módjában nem feltétlenül törekszik az ilyen naturalizáció leleplezésére, mint ahogyan arra sem, hogy az „apparátus” ebben betöltött funkciójával szembesítsen (ezt gyakran éppen azzal palástolja, hogy ezt a szembesítést saját témájává teszi – példaként akár a *Mátrix*-trilógiára is lehetne hivatkozni), az is nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a tömegkultúra kritikája idejétmúlt feladatmeghatározást követne akkor, ha az apparátus működés módját egy olyan, helyreállítandó „természetbe” való beavatkozásként tenné vizsgálat tárgyává, amelynek konstitúciójában az apparátus valójában nem idegen testként működik közre. Az önmaga kritikai felülvizsgálatára vállalkozó tömegkultúra innen nézve voltaképpen aligha tehet többet, mint hogy befogadásának eme feltételrendszerét befogadásának saját körülményei között – azaz pl. a „Zerstreuung” tömeges attitűdjében hozzáférhető módon – reflektálja (a '90-es évekből vett, hevenyészett példaként a *Beavis and Butt-Head* c. rajzfilmsorozatot lehetne megemlíteni). A kritika pedig akár magánál Benjaminsnál is találhat kiindulópontot, aki, a *Passagen-Werk* egyik, a film „politikai jelentőségének” szentelt feljegyzésében a következőképpen határozza meg „az újabb művészet formaproblémáját”: „Mikor és hogyan fogják azok a formavilágok, amelyek a mechanikában, a filmben, a gépgyártásban, az újabb fizikában stb. a közreműködésünk nélkül jelentek meg és vették át a hatalmat fölöttünk, feltárni azt, ami bennük természetnek nevezhető? Mikor jut el a társadalom abba az állapotba, ahol ezek vagy a belőlük keletkezett formák természeti formákként jelennek meg számunkra?”⁵⁰ A tömegkultúra kritikája akkor tud hitelesen felelni erre a kérdésre, ha a válaszban nem korlátozódik arra, amit Benjamin a *Műalkotás*-tanulmányban megszokásnak nevezett.

⁴⁹ Horkheimer – Adorno, 147.; Adorno, 31.

⁵⁰ Benjamin, *GSV*/1, Frankfurt 1982, 500. Az idézethez l. Makropoulos, 19-20.