

A „könnyű“ igézetében

Címünk egyben meghatározás, vizsgálatunk tárgyát — a szórakoztatás-szórakozás egy szegmentumát — írjuk vele körül. A „könnyű“ — hatásos minőség; ami könnyű, annak nem tudunk ellenállni. De ez a meghatározás még túl általános. Hozzá kell tennünk, hogy a „könnyű“ mind előállítását, mind terjesztését tekintve kifejezetten ipari termék, a szórakoztatóipar terméke. A művészethez való viszonyát véve alapul, újabb meghatározáshoz jutunk: „könnyű“ mindaz, ami nem művészet. Vajon a „könnyűt“ a művészettel való összeférhetetlensége kötelező módon a gicscsel azonosítja? Ne siessünk a következtetéssel. A giccs birodalma jóval nagyobb, mint a szórakoztatásé: építészeti formák, használati és dísz tárgyak széles választékát is magában foglalja.

A kör lépésről lépésre való szűkítése során végül a „műtárgyak“ egy jól meghatározott kategóriájához jutunk: a szórakoztatóipar „könnyű műfaj“ kategóriájához. Ebbe a tévé-folytatások, a film-melodramák, a sláger, a bűnügyi és kalandfilmek tartoznak.

A szórakoztatóipar erőteljes dinamizmusa és termékeinek tüneményes igézete: ugyanannak az éremnek két oldala. Mivel magyarázható — a „könnyű“-ben testet öltő — egymásrautaltságuk?

Még nem tudjuk, mi teszi oly ellenállhatatlanná a „könnyű“ jelenségét: az, hogy valódi szükségletet elégít ki, vagy inkább az, hogy ezt a szükségletet mesterségesen állították elő? Ki lehetne indulni mondjuk abból az előfeltevésből, hogy a szórakoztatóipar egy olyan lelki szükségletre lícitál rá, amely társadalmi szempontból természetesnek számít. Ha a szórakozás történelmileg konstans szükséglet, akkor a szórakoztatóipar nem más, mint e történelmileg konstans szükséglet modern változata.

Hogyan ment végbe ez az átalakulás? Hogyan alakultak ki a szórakoztatóipar modern formái? Ehhez meg kell vizsgálnunk, milyen szálak fűzik a szórakoztatóipart az ipari társadalomhoz és az ipari társadalom művészetéhez.

Egy kultúrán belül a kínálat makacs bősége visszahat az igények alakulására. Ez egyszerűen azt jelenti, hogy a kultúrában — mint annyi más területen is — az igény nem mindig és nem feltétlenül az adott szükségletet fejezi ki. A kínálat olyan igényeket hívhat életre, amelyeknek nincs megfelelő szükséglet-fedezetük. Az egyén belső indítékairól külső, kollektív indítékokra tevődik át a hangsúly, az egyén belső szükségletét a kínálat külső nyomása helyettesíti. A szórakoztatóiparnak minden eszköze megvan ahhoz, hogy ez az átcsoportosítás sikerrel járjon. Ráadásul — és ez a meggyőzőési technika a társadalmi élet más területein sem éppen ismeretlen — a kínálatot úgy találja, mint valami igen jóindulatú, sőt kifejezetten kellemes dolgot.

Ami a művészethez való viszonyát illeti, a „könnyű műfaj“ valós szükségletet elégít ki, csak éppen torz módon. Ez a valós szükséglet — a művészet iránti szükségletünk. A könnyűzene is zene, a melodráma is dráma. Ebből ered azonosságuk, de ellentétük is. A szórakoztatóipar is művészi jelekkel dolgozik — éppen ez teszi mélyen antinomikussá. Mert csak jelrendszerét kölcsönzi a művészettől, kifejezőmódját nem. A felhasznált jelet elmulasztja szimbólummá növesztetni, ezért — a művészettel ellentétben — jelentése mindig egysíkú.

A művészi kód megőrzi eredeti szerkezetét, hogy elveszíthesse eredeti rendeltetését. A „könnyű műfaj“ célként tünteti fel azt, ami legfeljebb előfeltétele a művészi alkotásnak. Aspirációi nem haladhatják meg az elemi szintet. Mi az oka a művészi kód devians viselkedésének? Itt is az eszköz lép a cél helyébe, amelynek alá kellett volna rendelnie magát. A „könnyű műfaj“ művészi értékektől való megfosztását az ipari termelés valószínűsíthető. A „könnyű“ sikere és a művészet kudarca ugyanakkor az eszközöknek tulajdonítható. Szerkezeti hasonlóság van a „könnyű“ termelése és a művészi érték művészetellenes befogadása között. Az első esetben nemcsak hogy hiányzik a szimbolikus jelentések szintje, de ez a szint lehetőségként sem funkcionálhat. A második esetben igaz ugyan, hogy a szimbolikus jelentés a műalkotás legbelsőbb lényege, de a befogadó tömegek számára éppen ez a lényeg marad elérhetetlen. A rövidzárlat a kód elemi szintjén jön létre, de a befogadás mindkét áramköre kiég. A „könnyű műfaj“ ipari termelése a művészi érték profán befogadására épül.

A jelfunkciók tudathasadásának természetesen episztemológiai következményei és (vagy) okai vannak. A szimbolikus kifejezőmódtól való tartózkodásban a közvetlenség meghaladásától való félelem jelentkezik. Valóságartalmukat tekintve szórakoztatóipar és művészet élesen szembenállnak egymással. Ebből a szempontból a művészet a közvetlenség meghaladására (transzcendenciára) törekszik, miközben a szórakoztatóipar beleragad a közvetlenségbe. A művészi jelekben rejlő lehetőség csak kiindulópontja a valóság átlényegítésének. A szórakoztatóipar ezt a kiindulópontot arra használja fel, hogy a valóságot legegyszerűbb adottságaiban reprodukálja.

A művészet ott kezdődik, ahol a valóság végződik; a „könnyű műfaj” viszont ott végződik, ahol a művészet kezdődik. Tárgya nem a lehetséges, hanem a létező. Az, hogy nem léphet túl a létező határain, egyben általános esztétikai és társadalmi rendeltetését is meghatározza — a „könnyű műfaj” a mindenkori status quo fenntartásának és eszköze. Közérthetőségét egy csúsztatásnak köszönheti: ahelyett, hogy a befogadónak a műalkotás szempontjából külsődleges erőfeszítésén alapulna, az esztétikummentesség a műalkotás legbensőbb sajátosságává válik. A lehetséges esztétikai jelrendszer a művészi átlényegítésről való lemondás szolgálatában áll. Az üzenet egyre csak önmagát ismétli. Ereje egyedül a redundancia varázsában rejlik. A közérthetőségért magát az üzenetet — a közérzet önmagáról szóló híradását — dobja oda.

A „könnyű műfaj” ilyen értelemben a védekező rendszerek megkülönböztető sajátossága. Ebben a minőségében a szórakoztatóipar a társadalmi és az egyéni szükségletek mély összhangját teremti meg. Az a találkozási zóna, melynek védelmét ellátja, tulajdonképpen nem más, mint a megszervezett tapasztalás birodalma. Az így konstituált tapasztalatnak két szintje van: a mindennapi tapasztalat értelmében felfogott praxis és az emberi kommunikáció.

Önmagunkról és a világról alkotott képünk leegyszerűsített volta olyan kommunikációs szükségletet alakíthat ki bennünk, mely szintén nem ismer árnyalatokat. A tévedés veszélyét — akárcsak a felfedezés kényelmetlenségét — a banalitás langymeleg összkomfortja helyettesíti. A leegyszerűsítés legfőbb erénye, hogy egy problematikus világot problémamentesíti. A leegyszerűsítés olyan álmegoldás, amely a legnehezebb kérdéseket is megkerülhetővé teszi. Kettős úresjárta egy, az embert dinamizmusa révén fenyegető világegyetemben. Egyfelől a percepció, másfelől a kommunikáció üresjárata, melyek mindegyike a lét ellenőrizhetőségének illúziójába ringat bennünket. Az átélt tapasztalat intimitása éppen az intim tapasztalat átélésére teszi képtelenné az embert. Bár a gyakorlatban lemond a szimbolikus kifejezőmódról, a „könnyű műfaj” mégis jelképes szerepet játszik. Egyrészt arra utal, hogy az embereknek nincs hatalmuk saját valódi létfeltételeik fölött, másrészt a létfeltételek ellenőrzésére irányuló emberi aspirációkat fejezi ki.

A „könnyű műfaj” paradoxális természete fokról fokra lepleződik le: az intim szférára irányulva voltaképpen társadalmasítja azt. Látszólag az emberiség nagy problémáit foglalkoztatják, valójában e nagy problémákat a „könnyű” méreteire szabott minikonfliktusokká szelídíti; elködösíti, elbanalizálja az élet fő feszültségforrásait. Akárcsak a sláger, a melodráma is főként a szerelemre utazik. Az intim szerelem, az anyai vagy apai szeretet, a gyermeki boldogság vagy boldogtalanság mind olyan makacsul visszatérő témák, amelyek széles hullámokat vetnek a közönség érzelmi életében. Ez az érzelmi hullámverés mindig ugyanabban az erkölcsi közegben zajlik, ahol a jó mindig a rosszal áll szemben. Az erőszakot a jó diadalra juttatásának önfeláldozó gesztusa nemesíti meg. Az általános szerelem-, megértés-, hatalom- és igazságigény makacs telhetetlenségét legkönnyebben a „könnyű műfaj” leegyszerűsített formuláival lehet jóllakatni. Az érzelmi sematizmus a valós konfliktusokon való illuzórikus felülemelkedés egyedül bevált módszere.

Számtalan konkrét adatot lehetne felhozni arra, mekkora érzelmi megrázkódtatást vált ki a nézőből egy-egy melodráma bemutatása. De az adott helyzet melodramatikus ábrázolása ugyanakkor azzal az előnnyel is jár, hogy a néző igen hamar visszanyerheti lelki egyensúlyát. Az ember azonosulásvágyát legkönnyebben az álvalósággal lehet leszerelni. A közönség hátat fordít annak a szerelmi románcnak, amely nem tartja be az idill játékszabályait, és az emberi kudarcot, iszonyt vagy tehetetlenséget a valóságnak megfelelő süllyal ábrázolja. Az átlagnéző általában kerüli azokat a helyzeteket, melyek során az emberi lét tragikus oldalaival kellene szembenéznie.

A szerelem és minden más emberi probléma melodramatikus feldolgozása nemcsak azért számít közérthetőnek, mert a néző könnyebben azonosul vele. A melodráma helyzetei és szereplői egyenesen arra csábítják a nézőt, hogy egysíkú erkölcsi ítéletek sémáiba helyezze őket. Esztétikai helyett így etikai mércét állít a műalkotás elé, ami a hagyományos erkölcsi konvenciók továbbélésének kedvez.

Miért fordul a közönség oly szívesen esztétikán kívüli szempontokhoz? Mert olyan mércére van szüksége, amelynek gyakorlati hatékonyságáról már megbizonyosodott, amelynek kritériumait könnyed fesztelenséggel tudja érvényesíteni, és amely őt mindennapi létében közvetlenül nem fenyegeti. Olyan csúsztatás ez, amelynek során nemcsak művészetfelfogásunk szabadul meg esztétikai dimenzióitól, hanem életfelfogásunk is. A közönség — aki még nem néz vissza hosszú nézői tapasztalatra — kevésbé van felkészülve arra, hogy a művészi látványból új tapasztalatokat szűrjön ki. Esztétikai fogékonysága, amelynek hatékonyságát általában a létminőség határozza meg, mindössze arra korlátozódik, hogy a művészt mindennapivá egyszerűsítse, vagy legalábbis mint valami problémamentes és amenyire lehet, megszokott, sőt intim dolgot tegye a magáévá. Ily módon a közönség egy részére a legdrámaibb látvány is melodramaként hat.

A művészi üzenet nem esztétikai befogadása egy másik művészettel kapcsolatos szükségletéről is tanúskodik — a művészet elkerülésének szükségletéről. A „könnyű műfaj” ipari termelése végső soron ezt a szükségletet elégíti ki. A közönséget meg lehet kímélni attól, hogy maga legyen kénytelen kiüresíteni a műalkotást. A „könnyű műfaj” termelői ezt maguk végzik el helyette: olyan termékekkel látják el a közönséget, amelyek eleve nem haladják meg a befogadás elemi szintjét.

A művészi alkotás „könnyű műfajjára” való kipreparálásának, a dráma „melodramatizálásának” egyik beszédes példája a Faulkner *Hosszú forró nyár* című regényéből készült tévé-sorozat. Ahhoz, hogy a giccserkölcscel összeegyeztethetetlen faulkneri tragikum, a minden leegyszerűsítésnek ellenálló igen bonyolult faulkneri próza a melodráma alapanyagává váljék, a faulkneri narrációt éppen a velejétől kellett megfosztani. A nézőnek nincs többé lehetősége fejst ugrani a múltba, hanem az események időrendjéhez kell igazodnia. A lineáris eseménysor semmiben sem emlékeztet az eredeti próza sokrétű és bonyolult szövevényére. Egyértelmű helyzetek és egysíkú lélekrajzok változtatják közhellyé a regényben oly finom tartózkodással felvázolt emberi rejtélyeket. A melodramatikus feldolgozások közönség-sikere azzal is magyarázható, hogy a cselekménybonyolítás során keletkezett valóságkép sohasem annyira nyugtalanító, mint maga a valóság.

A „könnyű műfaj” sikermodelljét a következő főbb vonásokkal lehetne jellemezni:

1. cselekményközpontúság;
2. az események időrendben követik egymást;
3. az időrendi folytonosságot epizódyszerű betétek törik meg;
4. egyszálú, lineáris cselekmény;
5. félreérthetetlen helyzetek;
6. leegyszerűsített és egysíkú lélekábrázolás;
7. törpe emberek törpe helyzetekben;
8. a szereplők előrelátható, gépies reakciói;
9. igazságérzetünk frusztrálásának és kielégítésének váltakoztatott, pihentető ritmusa;

10. a látványosság és a *suspense*-szal járó feszült várakozás nem lépi túl a váratlan helyzetek bizonyos elviselhetőségi küszöbét.

Az így mozgásba helyezett mechanizmusok a sorozatgyártásban rejlő lehetőségeket aknázzák ki. A szórakozatóipari termelés olyan közönség igényeinek tud megfelelni, amely a valóság bonyolultságát leegyszerűsített fikciók mögé bújva szeretné visszaverni.

A leegyszerűsített dolgok azonban nem tudják megmozgatni képzeletünket. Az egyszerűbe szükségszerűen csak egyszerűt lehet belevetíteni. Az ember az egyszerűbe jobb híján önmaga leegyszerűsítésének képességét vetíti bele. A szórakozatóipar termékeinek mindennapi fogyasztása olyan tömegművelet, amelyben az emberi személyiség önmagát üresíti ki. A fejlődésnek ezzel az irányával, legalább mint hipotézissel, feltétlenül számolnunk kell.

Ez az elszegényítő képzelet mindent elemi szintre hoz, amihez csak hozzányúl: az emberi egyéniséget is nivellálja. Rá tudja szoktatni az embert arra, hogy ne csak a környező világot, de saját belső világát is közhelyekben lássa.

Az emberiség nagy problémáit pillulákban adagoló szórakozatóipar életfelfogásunkat is megváltoztatja. Ezt úgy sikerül elérnie, hogy a lényeges helyébe az esetlegest állítja, vagy legalábbis egybemossa a kettőt.

A „könnyű műfaj” nemcsak a létről alkotott felfogásunkat változtatja meg, hanem magát a léteket is. Elég arra utalni, hogy a „könnyű” egyre fontosabb szerepet játszik az emberek szabad idejében. Munka vagy szórakozás — ma többnyire ebben az alternatívában látjuk az emberi életet. A munka és a szórakozás

éppúgy kiegészíti egymást, mint ahogy a munka és a szabad idő is létünk két, egymást kompenzáló oldala.

Mindez a „könnyű műfaj“ kettős természetét húzza alá: azt, hogy egyszerre esztétikai és társadalmi jelenség. Ez a megkettőződés az oka annak, hogy — véleményünk szerint — minden olyan próbálkozás sikertelen marad, amely úgy kísérl meg vizsgálni a jelenség esztétikai természetét, hogy közben lemond pszichoszociológiai megértéséről.

Ugyanazok a mechanizmusok, amelyek a világkép leegyszerűsítésének irányába hatnak, azt a látszatot is keltik, hogy a „könnyű műfaj“ művészet iránti szükségletet elégit ki. Ebben a minőségében a szórakoztatóipar, minthogy az esztétikai kódok elemi szintű felhasználásán alapszik, hozzászoktatja a közönséget e kódok elemi szintű használatához. E funkciója révén is jelentős helyet foglal el az emberek nagy tömegeinek szellemi univerzumában.

A technikai úton előállított „könnyű műfaj“ többnyire a látványosságra épít. Ez csak úgy lehetséges, ha a szereplőket mereven elkülöníti a nézőktől. Újabb olyan tendencia ez, amely a közönség passzivilizálódását, sztereotípiáknak való alárendelődését, a befogadó fogyasztóvá való átvedlését segíti elő — ez pedig újabb lehetősége az emberi tudat elaprózásának és bezsugorításának.

E folyamatot leginkább képzeletünk („képzelő tudatunk“ — Sartre) fogja megsínyleni. A sorozatgyártásban szabványosított hang- és mozgóképek túltáplálják az emberi fantáziát, ami a képzelőtehetség elsovadásához vezet. Képek, embertípusok és helyzetek — a szórakoztatóipar futószalagán — mind a fantázia működését gátolják. Lehetséges, hogy az emberi lélek alapvetően individuális szerkezetét valamilyen más úton kell majd társadalmivá tennünk.

A „könnyű műfaj“ is társadalmiasítja a magánszférát, de úgy, hogy közben az egyén világát cserkészi be, voltaképpen a nyelv, a magatartás, az emberi kapcsolatok ritussá változásához járul maga is hozzá. Marcuse jegyzi meg, hogy az „egydimenziós ember“ szerelmét, gyűlöletét, rokon- és ellenszenvét is csak a reklámfilmek, tévé-folytatások, politikusok és bestsellerek sémáiban tudja elgondolni. Legszemélyesebb dolgainak leírásához is csak olyan nyelv áll rendelkezésére, amely az adott társadalmi nyelvhasználathoz alkalmazkodott.

Az emberi kapcsolatok ritualizálása és a nyelv fenti módon való társadalmivá tétele, a képzelet képi viselkedésmintákkal való túltelítése — életszerűségétől fosztja meg a mindennapit. A „könnyű műfaj“ mindig a status quo értékeit és normáit sűríti magába. Ez a jelenség többnyire azért marad észrevétlen, mert ilyen minőségben sohasem jelenik meg. A konformizmus rejtett, sőt paradoxális formákat ölt. Sokszor éppen a legkevésbé hagyományos forma mögött rejtőzik a lehető leghagyományosabb magatartás. A formai játék olykor éppen a legmérévőbb konvencionálisitására számára jelent antikonformista öngazolást.

A „könnyű műfaj“ elég szilárd alapokon áll ahhoz, hogy a homogenizálás egyik tényezőjévé nöje ki magát. Az ember lényegi sajátosságainak legkisebb közös nevezőjéből kiindulva, a magánszféra problémáira a legkönnyebb és legkézenfekvőbb típusválasztásokat kínálja, tehát meggyorsítja az egyén beilleszkedését minden olyan közösségbe, amelyről konfliktusmentes képet tud rajzolni.

A „könnyű műfaj“ nem bekapcsol, hanem kikapcsol: a politikai és társadalmi életről olyan zónák felé tereli érdeklődésünket, amelyek közömbösen viselkednek a döntő emberi konfliktusokkal szemben, ugyanakkor azonban a bekapcsolódás, a részvétel illúzióját keltik. Így fordulhat elő, hogy a legnagyobb együttérzést a legkisebb emberi hőbortok és szenvedélyek váltják ki.

A „könnyű“ lélektani, esztétikai és társadalmi okainak és hatásmechanizmusainak felleltározásával módszertani szempontból legfeljebb az alapokat fektettük le. Ez a leltár azonban még távolról sem teljes. Ahhoz viszont már elég tartalmas, hogy megsejtse velünk a „könnyű műfaj“ belső minősége és külső hatásrendszere közötti összefüggést. Másképp fogalmazva: a szórakozás tárgyának esztétikai szerkezete és társadalmi-lélektani funkciója közti összefüggést. Ebből a szempontból hipotézisünk a Lucien Goldmannéval mutat némi rokonságot, azzal a hipotézissel, melyet Goldmann regényszociológiai összefüggésekben vetett fel.

A „könnyű műfaj“ a regénytől eltérően nem nézhet vissza több évszázados múltra, mégis félig-meddig világjelenségnek számít. Népszerűségét egy olyan korban vívta ki, amelyben a sémák nyelve annyira egységes, hogy még a világ megosztottságán is túl tudja tenni magát.

A szórakoztatóipar termékei nemcsak termelésüket és fogyasztásukat tekintve nemzetköziek: ami a legfeltűnőbb, sikerük is nemzetközi jellegű. Ugyanazok a melódiák, filmek, krimisorozatok, sztárok váltak népszerűvé a világ legkülönbözőbb pontjain, a legkülönbözőbb emberi közösségekben. Mi tette egyetemessé ezt

az esztétikai és társadalmi jelenséget egy olyan világban, amely politikai-gazdasági struktúrájukat tekintve nemcsak egymástól eltérő, hanem egymással homlokegyenest ellenkező társadalmakra tagolódnak?

A kérdésre kínálkozó válasz ugyancsak hipotetikus jellegű. Abból kellene kiindulnunk, hogy a „könnyű műfaj” iránti szükséglet feltehetően nem a modern ipari társadalom gazdasági szervezetével függ össze, hanem e társadalom technológiai szintjével. A „könnyű” ígézetének társadalmi gyökereit ilyenformán tehát nem valami mesterségesen létrehozott szükségletben kellene keresnünk, mint ahogy eddig tettük, hanem egy olyan szükségletben, amelyet objektív okokra lehet visszavezetni. Ez a szükséglet a modern ipari technológiában gyökerezik, amely az emberi munka közvetlen és mindennapos kerete.

Ezt a feltevésünket persze bizonyítani is kellene. Kézenfekvőnek látszik az ipari munkát a nem ipari — mondjuk: mezőgazdasági — munkával összevetni. A mezőgazdasági munkában az ember természeti alávetettsége fejeződik ki. A természet a mezőgazdasági munka kerete, tárgya, célja és feltétele. A természet minden esetben közömbös a termelő szubjektivitásával szemben, aki viszont a természettel szemben távolról sem lehet közömbös. Ennek ellenére úgy tűnik, hogy az embernek nagyfokú természeti alávetettségében is módja nyílik arra, hogy saját szubjektivitását művészi formában fejezze ki. Természeti alávetettségünk művészete — a folklór.

A mezőgazdasági munkához viszonyítva az ipari munka jelentős mértékben visszazorítja a természet hatalmát az ember fölött. A természet korlátozásának eszköze — a technika. A technika a munka valamennyi paraméterét megváltoztatja. Megváltozik a munka kerete, tárgya, célja és feltétele. Az ipari technika azonban számtalan előnyével együtt sem tudja megszüntetni az ember természeti alávetettségét; inkább ennek sajátos megnyilvánulása. Hogy milyen formában fejeződik ki az alávetettség, azt — közvetve — a gazdasági kényszer diktálja. Ugyanakkor a mezőgazdasági munkával ellentétben jelenlegi fejlettségi fókán az ipari munka semmiképpen sem közömbös az emberi szubjektivitással szemben. A termelői tevékenység ütemét és minden mozzanatát a technika írja elő, a termelő viselkedésének a technika törvényeihez kell alkalmazkodnia. Nem ismétljük itt el újra mindazt, amit az ipari munkavégzés futószalag-jellegéről, egyhangúságáról, uniformizáltságáról már annyian elmondtak. Erre csak azért utalunk, mert az ipari technika mindenki számára ugyanazt a viselkedésmintát írja elő, amely minden, csak nem változatos. A mozdulatok ismétlődése a munkavégzés minden szubjektumától azt követeli, hogy minél jobban hasonlítson egymásra, és minél kevésbé különbözzék egymástól. A munka ipari megszervezése bizonyos mértékben hátréba szorítja a termelő egyéniségét. Ez nem valami ördögi ötletnek a megtestesülése, hanem természeti alávetettségünk technikai kifejeződése.

A szocializmusnak lényegéből adódóan módjában áll enyhíteni mindazokon a következményeken, amelyek közvetlenül a technikával függenek össze. Fő feladatunk azonban nem annyira a már meglévő bajok enyhítése, hanem inkább a lehetséges még nagyobb bajok megelőzése, azoknak a torzulásoknak a megelőzése, amelyeknek ma még esetleg nem tulajdonítunk semmiféle jelentőséget.

Pillanatnyilag úgy tűnik, hogy az ipari szériagyártás olyan szériagyártót feltételez, akinek a szellemi szükségleteit a „könnyű műfaj” szériagyártásával lehet kielégíteni. A munkából száműzött esztétikum a szabad időből is száműzi magát. A szórakozástárgyak sorozatgyártása ily módon racionálisan illeszkedik bele az ipari civilizáció egészébe, melyet nemcsak kiszolgál, de konszolidál is.

Az ipari technika — saját dialektikáját követve — mialatt korlátozza a természet hatalmát, az emberi alávetettség új formáit hozza létre. Úgy tűnik, részben elnyeli a szabadságot mint az embernek a természethez való szabad viszonyát, másrészt korlátozza azoknak az erőknek való alávetettségünket, amelyekkel szembefordult. A termelőnek ez a kettős alávetettsége, amely a technikának mint számnak a közvetítésével valósul meg, talán elég magyarázat arra, miért jellemzi korunkat olyan nagy mértékben az eszközszerűség.

A társadalmi termelékenység jelenlegi szintje — ugyanennek a dialektikának a keretében — korlátozza az egyéniség szabad kibontakozását. Ez bizonyos értelemben visszalépés a mezőgazdasági munkával szemben, mert az embert a maga teremtette környezetnek rendeli alá. Ha a mezőgazdasági munka a folklór kialakulásának kedvez, az ipari munka folklórja a „könnyű műfaj”. A mezőgazdasági társadalom azonban nemcsak létrehozta, hanem továbbadta és megőrizte a lét tragikus és komikus oldalait egyaránt feltáró művészi értéket. A „könnyű műfaj”-t viszont éppen a sémákhoz és a giccshez való vonzódása teszi kérészerűvé.

Az, hogy a természetet fokozatosan a technika ellenőrzése alá vonjuk, nem szabadít meg bennünket egyik napról a másikra a természettel — közelebből az emberi természettel — kapcsolatos előítéleteinktől. A fenti antinómiák birodalmában találunk arra is magyarázatot, miért vezet a művészi kódok szériagyártása nem művészi tárgyak termeléséhez. Minden kivétel ez alól a szabály alól az emberi szubjektumban rejlő korlátlan képességekről vall: nincsenek olyan falak, melyeket az ember, e képességeire támaszkodva, ne tudna átlépni.

Az itt elmondottak fényében talán nem is olyan szánalmas dolog a „könnyű“ igézetében élni. Szórakozásigényünk társadalmi érvényt szerez magának, amely minden további — antropológiai és kulturális — vizsgálódás kiindulópontja lehet. Ez a válasz amellet, hogy az iparosítás nem kapitalista útjának eredetiségét és történelmi felsőbbrendűségét bizonyítja, egyben az iparosítás civilizatórikus folyamatának az emberi szubjektivitás önmegvalósításával való egyeztetési kísérlete is. Mindenhez jogunk van, csak egyhez nem: az emberi léthelyzetet nem szűkíthetjük le a pusztá termelőre.

Aradi József fordítása



Ince Ferenc: Göcsörtös fa