

# ... és nem is kell hozzá zene

## Megismerési stratégiák az antiszemita értekezésekben és Adorno könnyűzene-kritikájában

---

*Kodaj Dániel*

A rasszista retorika és az „alacsony kultúrát” elítélő beszédmód érdekes hasonlóságokat mutat. Mind a kettő egy homogén és ellenszenves fajt tételez (előbbi az emberek, utóbbi a műalkotások körében), amely szemben áll az igaz vérvonal képviselőivel, és valami okból eredendően alantas, netán veszélyes és kártékony is. E fajokról mindenki tudni vél bizonyos alapigazságokat, például hogy korcs, méltatlan ösztönök és célok mozgatják őket (nyers hatalomvágy, haszonszerzés), és hogy ez a romlottság nem csupán esetleges hiba bennük, hanem az alaptermészetük. A kétfajta érvelés, érdekes módon, még hasonló következtetéseket is sugall: ajánlatos védekezni e fajták ellen, például szegregálni és diszkriminálni őket – kizárni a „szórakoztató regényeket” az esztétikai diskurzusból (vagy legfeljebb patológiás esetként hivatkozni rájuk), óvni tőlük az ifjúságot, elzárni előlük az állami támogatások csatornáit. Vagy végleg megszabadulni tőlük.

Cikkemben annak próbálok utánajárni, hogy ez a kétfajta érvelés vajon nem egyfajta-e, azaz felfedezhető-e a felszínes hasonlóságon túl valódi strukturális párhuzam. Rokonítható-e az a mód, ahogyan nemzetidegen fajokról, illetve kultúraidegen műalkotásokról beszélünk? Milyen megismerési stratégiák dolgoznak a háttérben?

A vizsgálat alapja Adorno könnyűzenecikke lesz (Adorno: *Könnyűzene*, 1970), melyet több okból is kitüntetett műnek érzek. Adorno az összes alacsony kultúra-ellenes toposzt egybegyűjti<sup>1</sup>, mesteri kézzel sző sűrű és gazdag

---

1 Herbert Gans a következő típusvadásokat sorolja fel az alacsony kultúra-ellenes szövegek áttekintésekor (Gans 1998: 121–142):

(1) A népszerű kultúra (NK) alkotásai negatív jellegűek: kereskedelmi céllal születnek, homogén és szabványosított termékek, alkotójuk termelő-rabszolga.

(2) A NK negatív hatással van a magaskultúrára (MK): egyrészt lop tőle, másrészt anyagi előnyök révén elszívja az alkotó tehetségeket.

(3) A NK ártalmas saját közönségére: érzelmileg káros (mert hamis kielégülést nyújt), intellektuálisan káros (mert eszkéipista jellegű), kulturálisan káros (mert elfordítja az embereket a MK-tól).

szöveget belőlük, és az egész probléma mögött hatalmas társadalomfilozófiai perspektívát villant fel. Elmékedései során pedig egy fontos paradoxonra is rábukkan, melyet egészen érdekes módon old fel.

Az Adorno-cikk elemzése előtt a *Kirekesztők* c. gyűjtemény (Karsai 1992) néhány 1945 előtti antiszemita szövegrészlete, illetve az antiszemitizmussal foglalkozó szakirodalom alapján próbálom feltérképezni, hogy milyen eszközökkel dolgozik a rasszista retorika<sup>2</sup>, és ez alapján próbálok felelni rá, hogy mennyiben tekinthető rokonnak a rasszista és az alacsony-kultúra-ellenes beszéd.

Hangsúlyozni szeretném, hogy a kétfajta beszédmódnak mint *politikai fegyvernek* a történetéről semmit sem kívánok mondani. Eszem ágában sincs a rasszizmus következményeit a sznobizmuséhoz mérni. Az, hogy uszításra melyik beszédmód alkalmasabb, tehát a kettő közül melyik a veszélyesebb, nem kérdés és nem is része e cikk vizsgálódási körének. Amikről itt szó lesz, azok a *megismerési stratégiák*: a fogalmi rendszer, a dikció, az érvek tánca; az objektivitás retorikája és a retorika objektivitása.

Kezdjük is mindjárt az elején: a rasszista gondolkodás mélyszerkezeténél.

## A faj genezise

Gordon Allport a rasszista gondolkodás gyökerének az *etnikai előítéletet* tartja, ami, meghatározása szerint, „hibás és rugalmatlan általánosításon alapuló ellenszenv” (Allport 1999: 38)<sup>3</sup>. Ez az ellenszenv hívja életre a rasszista érvrendszer alapjául szolgáló irracionális csoportkategóriákat. Ilyen kategóriák könnyen alakulnak ki, mert erős bennünk az igény, hogy indulatainknak igazolást keres-

---

(1. folyt.) (4) A NK ártalmas a társadalom egészére: „leszállítja a társadalom egészének ízlésszintjét”, illetve „elkábítja”, „atomizálja” az embereket, és így fogékonnyá teszi őket a demagógiára.

Adorno szövegében az összes vád megtalálható – és még mennyi minden... (L. az *Adorno* c. részben közölt kivonatot.)

2 A dolgozat során az antiszemitizmust és általában a rasszizmust a *kizárási stratégiák* szempontjából állítom párhuzamba az alacsony-kultúra-kritikával: azt vizsgálom, hogyan konstruálják az egyes szerzők az alantas, ellenszenves és kártékony Másik kategóriáját. Nyilvánvaló, hogy más szemszögből nézve az antiszemitizmus korántsem tekinthető a rasszizmus valamiféle ideáltípusának. Bettelheim és Janowitz elemzése alapján (idézi Allport 1999: 254) kétféle rasszizmust különböztethetünk meg: az egyik az ösztönén elleni lázadésként értelmezhető (az ellenfaj agresszív, piszkos, bűdös, szapora, primitív – l. néger- és cigányellenesség), a másikat a felettes én (vagy apa) elleni lázadásnak tekinthetjük (az ellenfaj okos, számító, összetart, a háttérből uralkodik – l. antiszemitizmus). Ilyen értelemben az alacsony-kultúra szidalmazása sokkal inkább a négerezésre, cigányozásra, parasztozásra hasonlít, míg a zsidóellenes beszéd a világ-összeesküvés, a parazita, az okos vámpír toposzát idézi. E gondolat továbbvitele azonban nem része e cikknek, mely, ismétlem, a *kizárást*, elidegenítést, démonképzés módszertanával foglalkozik.

3 A következő két bekezdés hivatkozásai mind Allport (1999)-re vonatkoznak.

sünk a külvilágban: „az irracionális kategóriák valószínűleg még könnyebben jönnek létre [mint az ésszerűek], mivel az erős érzések a szivacshoz hasonlóan működnek” (53). A *sztereotípiák* az elfogult és irracionális csoportkategóriák „képszerű alkotóelemei” (242), a „tipikus példány” jegyeit összefoglaló jellemzések. A sztereotípiáknak lehet valóságalapjuk, de „minden fellelhető bizonyíték ellenére” (243) is nyugodtan fennmaradhatnak, sőt azonos „fajhoz” akár teljesen ellentmondó sztereotípiák is kapcsolódhatnak (249). Ez azonban a rasszista számára nem okoz ismeretelméleti válságot, mivel „a [negatív előítéletes] nézetrendszer mindig megtalálja a módját, hogy kicsússzon az érvelés ereje alól” (43).

A rasszista gondolkodásban, mondja Allport, megfigyelhető egyfajta intellektuális renyhesség is, „a legkisebb erőfeszítés elve”: az a törekvés, hogy minél egyszerűbben rendszerezzük a valóságot. Az embercsoportok esetében ez „azzal a következménnyel jár, hogy valamilyen *átható lényegben* kezdünk hinni” (225), valami változtathatatlan alaptermészetben, mint a „keleti lélek” vagy a „néger vér”, mely visszavonhatatlanul meghatározza a csoport tagjainak jellemét és viselkedését.

Csepeli György már könyvének címében (*... és nem is kell hozzá zsidó*) összefoglalja a rasszista kategóriák paradox lényegét. Egyfajta megkövesedett, a részt vevő érzékeléstől elszakadt fogalomtípusról van itt szó. „Az antiszemitizmust a mindennapi tudás önmérséklete hiányának tartom” – írja. – „Azt a gőgöt és csalhatatlansági komplexust látom benne viszont, mely híján van a habozásnak, a kételynek, az igazság szenvedélyes szeretetének” (Csepeli 1990: 8)<sup>4</sup>. Allport nyomán Csepeli is az előítéletre és az előítélet szülte merev csoportkategóriákra vezeti vissza az antiszemitizmust. Az antiszemita gondolkodásmód sztereotípiákra és abszurd kategóriákra épül. E kategóriák kialakításakor a kiinduló feltételezés az, hogy az ellencsoport tagjai „lényegében mind egyformák” (21), és ha mégsem, az csupán véletlen, „elhanyagolható jelentőségű kivétel” (uo.). A csoport nemcsak homogén, hanem változatlan is: „időtlen, egynemű egység” (uo.). A rasszista logika ezzel a két lépéssel kiiktatja „az emberi állapotra kiváltképpen jellemző változékonyság, szüntelen átalakulás, bizonytalanság és szabadság elemeit” (22). Egyfajta lélektelenítés történik: „dehumanizálják a megítélt csoportot, a tárgyi világ részévé fokozzák le, mellyel kapcsolatban az eszközhasználat (...) szabályai lesznek érvényesek” (uo.). Paranoid öndefiníció ez: a Másik eltasztásával győződöm meg róla, hogy önálló vagyok, a Másik démonizálásával teremtek kontrasztot és igazolást saját értékeimnek. Az ilyen igazolás: „tagadó összehasonlításban születő önazonosság” (23). Ezért is érez az előítéletes ember kényszeres vágyat, hogy hosszasan értekezzen gyűlölete tárgyáról: mivel saját identitását ápolgatja segítségével,

---

4 A következő két bekezdés hivatkozásai mind Csepeli (1990)-re vonatkoznak.

„égető szüksége (...), hogy ez a csoport a maga fantomlétében rendelkezésre álljon” (uo.).

A rasszista gondolkodás alternatívája a „pozitív azonosulás” (uo.) lenne – „önismeret, tárgyi mérlegelés, árnyalt és pontos ismeretszerzés, az igazsággal való szembenézés” (uo.). Ez azonban nem nyújtja azt a biztonságot, azt a dialittas öngazolást, mint a világos és egységes paranoid világkép, ráadásul „pszichológiailag jóval költségesebb” (uo.).

Hermann Imre *Az antiszemitizmus lélektanában* az ellenfaj kategóriájának létrehozását „határozott irányú fogalomalkotásnak” (Hermann 1990: 60)<sup>5</sup> nevezi, melynek kulcsmozzanata a zsidóság redukciója „a zsidó”-ra. „A zsidó” úgy viszonyul az egyes zsidóhoz, mint „az ember” az egyes emberhez: „nem gyűjtőfogalom” többé, hanem „a zsidóban szükségszerű és közös vonások (...) egy szóval illette” (uo.). Ennek a varázsszónak a létrehozásához több logikai bukfcnc is szükséges. Az első egy olyan induktív lépés, mely a „paranoid hasonlónak tétel”-re (62) épül: az egyes, esetleges negatív benyomásokat determinisztikus módon kivetítjük az egész csoportra. E lépés kulcsmozzanata az *egyéni ség tagadása*: hiszen ha a kirekesztett csoport tagjainak megadnánk a szuverén lét jogát, akkor a kategória használhatatlanul esne szét. A gondolkodási hibák közt említi még Hermann a „jó példák”-val való visszaélést: olyan személyek, kiragadott esetek emlegetését, melyek valamilyen okból az egész csoportot hűen jellemeznék (67). Fontos retorikai fogás még a féloldalas (Hermann-nál: „ellentábla nélküli”) érvelésmód, vagyis azoknak az információknak az elhallgatása, melyek megzavarnák a kategóriák világos rendjét. Sápítozhatunk például amiatt, hogy a zsidók uzsorát szedtek a középkorban, de gondosan meg kell feledkeznünk róla, hogy szedtek a keresztények is (66). „Van ebben az ellentábla nélküli érvelésben valami a totális vezér elvéből” – mondja Hermann (67): eltagadjuk az ellenvéleményt, kizárjuk az ellenzéket, beléfojtjuk a szót a beszéd (valóban tárggyá lefokozott) objektumába.

Horkheimer és Adorno *Az antiszemitizmus elemeiben* szintén egyfajta konceptuális csödként írja le a zsidógyűlöletet. „Az antiszemitizmus hamis projekción nyugszik” (Horkheimer és Adorno 1985: 173)<sup>6</sup>. Persze a projekció önmagában még nem hamis, „bizonyos értelemben minden észlelés projekció” (174); a zsidógyűlöletben nem is ez, „hanem a reflexió eközben való kiesése az, ami beteges” (175). Megszűnik a világgal való párbeszéd, és a megismerő szubjektum „nem képes többet visszaadni az objektumnak, mint amennyit kapott tőle” (uo.). Pedig ez a párbeszéd, ez az együttérzés, ez az átszellemítő magatartás – amely „a rajta kívüli világot még egyszer megalkotja a nyomokból, melyeket az érzékeiben hagy” (174) – énünk létrehozásának és fenntartásának elengedhetetlen eszköze lenne: „a szubjektum belső mélysége nem egyéb, mint

---

5 A bekezdés további hivatkozásai mind Hermann (1990)-re vonatkoznak.

6 A bekezdés további hivatkozásai mind Horkheimer és Adorno (1985)-re vonatkoznak.

gyengédség” (uo.). Az ember csak a világgal való teremtő súrlódásban létezhet egészséges individuumként, „csak a közvetítésben lehet legyőzni a beteg magányt” (uo.). A világban végtelen rendet teremtő totális racionalitás ezzel szemben elsorvasztja a lelket, „az individuum megbetegedésében az ember kiélesedett intellektuális apparátusa az ember ellen hat” (175).

Kenneth Burke a *Mein Kampf* retorikájáról írott elemzésében így foglalja össze az ellenségteremtés stratégiáját (Kenneth Burke: „The Rhetoric of Hitler’s *Battle*”, idézi Morrow 1997: 46–47): először keresni kell egy létező és könnyen azonosítható célcsoportot, a Másik csoportját, melynek utálatában a Kiválasztottak csapata egységfrontot alkothat. A Másikról egyszerű, gyűlölködő jellemzést kell adnunk, olyan jegyek hangsúlyozásával, melyeknek azért van több-kevesebb valóságalapjuk. Minden ellentmondó tényt le kell tagadni, vagy valamilyen okoskodással elhessegetni. Ha optimális hatásra törekszünk, ajánlatos a Másikat valami sérelemért is felelőssé tenni, mely a Kiválasztottakat érte. Ezután definiálnunk kell a Kiválasztottak csoportját – itt azonban tanácsos általánosságokban beszélni, nehogy a meglévő belső különbségek szétzavarják a kép harmóniáját. Végül rögzítjük a határvonalakat, és a Kiválasztottakat erkölcsileg felsőbbrendűnek kiáltjuk ki: ezáltal minden ellentetés, ellenért „*a priori* érvénytelenné válik” (Morrow 1997: 47).<sup>7</sup>

Ugyanaz a kép, más-más megvilágításból: a fogalomalkotás patológiája, az értelem túlbujánzása az indulatok igazolása, az énvédelem, vagy egyszerűen a szellemienergia-megtakarítás érdekében. A kulcslépés egy rigid, negatív és primitív csoportkép megalkotása, melyet abszolút érvényűnek látunk, s ezzel a csoport tagjaitól elvitatjuk az önállóságot, az individualitáshoz való jogot, az önálló gondolkodás és szuverén létezés lehetőségét. A zsidókból „a zsidó” lesz, akire minden pontosan úgy érvényes, ahogyan mi felsoroljuk, és semmi más.

---

7 Szélsőségesebb formában fogalmazzák meg ugyanezeket az elveket Hamvas Bélánál az unalmukban puccsot szervező világfiak (Hamvas 1999: 201sk):

– *Most már csak ellenségre van szükségünk. Azt gondolom, szőkék nem lehetnek, mert azok itt kevesen vannak. Feketék sem, mert itt mindenki fekete. Vörösek nem ismernek.*

– *Mit tegyünk?*

– *Van egy ötletem, dear Mike. Az állambölcseesség legelső pontja szerint...*

– *Óriási, milyen szavakat használ...*

– *Az ellenség nevének megfogalmazása legyen olyan, hogy az uralkodó tetszése szerint mindenki-re alkalmazható legyen. A magam részéről azt gondoltam, hogy az ellenség legyen karaki...*

– *Tünetemény. Fejtsé ki. Karaki az az ember, akire én azt mondom, hogy karaki...*

– *Büntetése legyenyhébb esetben a halál...*

– *Vagyoneklobzás, fegyház, kényszermunka, feleség és gyermek kiirtása...*

– *Karaki az ősi ellenség...*

– *Gondoskodni kell arról, hogy a nemzeti indulóban külön strófa beszéljen a karakik ellen való szüntelen harcról...*

– *Ezzel szemben mi?*

– *Zeploták vagyunk. Jelvényünk Huihoto Llamanesce, a Vérthugyozó Dögkeselyű...*

Az embercsoport totális fogalmiasításon megy keresztül, bekerül egy racionalizáló gépezetbe, mely megfagyasztja, kategorizálja, címkéket aggat minden egyes tagjára, és a gépezet túlsó végén máris potyognak elő a homogenizált egyedek, akik nem is emberek többé, hanem valamiféle idegen és ellenséges elv, ösztön, hatalom megtestesítői, bábok, korcsok, paraziták. Az élő külvilág torz szörnybirodalommal alakul, az Idegen rémmé változik, sötétség borul a környező tájra – de a sötétben még jobban ragyog saját eszményeink pisla fénye. Sikertült valami nagy rendet találnunk a világban, sikerült igazolnunk saját felsőbbrendűségünket, definiálnunk ellenségeinket, s mindezt minimális szellemi erőfeszítéssel – még ha gyűlölet, rettegés és paranoia árán is.

Ez azonban csak a kezdet: az igazi munka akkor kezdődik, mikor kész kategóriáinkat rögzíteni próbáljuk, érvelünk mellettük, igazolást keresünk számukra, védjük őket a benyomások áradatával szemben – próbáljuk megőrizni működőképességüket, a nagy rendet, amit segítségükkel a világban teremtettünk. Ennek a harcnak a stratégiájával foglalkozik a következő rész.

## A hidak felégetése

Ha érvelést kívánunk konstruálni az előítéletes kategóriák által kifizített térben, súlyos problémába ütközünk. A rasszista értekezés lényege ennek a problémának a megkerülése, eltagadása. Mint az előbb láttuk, a rasszista gondolkodás „ösgesztusa” az ellenfaj megnevezése: nevet adunk a Másiknak, és ezzel hatalmat szerzünk fölötte. Fontos, hogy kellően üres és általános nevet válasszunk, mely „az uralkodó tetszése szerint mindenkire alkalmazható”, ugyanakkor olyan névre van szükség, mely határozott asszociációkat kelt, lehetőleg már eleve tapadnak hozzá azok a „jellemző” vonások, melyeket majd a kifejtés során szükségszerűen faji jegynek állíthatunk be. Kategóriánk tehát legyen világos és *határozott* – ugyanakkor legyen teljesen képlékeny. Írjuk le pontosan „a valóságot” – de közben próbáljuk elkerülni a vele való szembesülést.

Az ellenséges faj fogalma ily módon egy tökéletes paradoxonból születik. A merevség és elkentség összeférhetetlensége ez, a determináló faj és a szuverén egyéniség, a frappánsan jellemezhető „zsidó” és a valamiért mégis különböző egyes zsidók közti diszkrépancia. A rasszista gondolkodás genezisének pillanatától törést hordoz magában, melyet csak leplezni lehet, megszüntetni nem. Ez az ellentmondás – az érzékelés nélküli értékelés, a projektív megismerés ellentmondása – gerjeszti a feszültséget, melyből a rasszista diskurzus összes további ellentmondása előburjánzik; ez kényszeríti ki az állandó munkát, ez okozza a folytonos erőlködést, a gyűlölettel teli gondolatok gennyedését. A világ berzenkedik a szélsőségesen merev kategóriáktól, annál agresszívebben kell hát ráérőszakolnunk őket.



E harcnak két fő motívuma van: egyrészt a támadás, másrészt a védfalak kiépítése. Egyfelől saját szavainknak kell hitelt adnunk, meggyőzővé tennünk, és segítségükkel megformázni a kívánt valóságot. Másfelől pedig védeni kell magunkat a külső fenyegetéstől, el kell tudnunk utasítani minden ellenérvet, minden ellenvéleményt, lehetőleg frappánsan, okosan és tudományosan.

Tehát: sortűz alá kell venni a külvilágot, és közben felégetni magunk mögött minden hidat, mely visszavezetne hozzá.

A rasszista érvelések ennek megfelelően két alapstratégiával dolgoznak: az egyik az autoritás erejével megtámogatott ige hirdetés, a másik az elutasítás. Az autoritatív megállapításokkal hozzuk létre az általunk érzékelt kívánt képet, az elutasító technikákkal pedig védőburkot vonunk művünk köré.

Vegyük sorra az elemeket. (A mellékelt táblázat néhány kiragadott példát mutat be hat „értekező” jellegű antiszemita szemelvényből.)<sup>8</sup>

*Példák az antiszemita értekezések retorikai fogásaira*  
(Az idézetek utáni első szám az idézet forrásának a sorszáma [l. alább],  
a második pedig az idézet oldalszáma Karsai [1992]-ben.)

Toposz	Idézet	További példa
„Jól megnézzük”	„hagyjuk tehát ezeket a közhelyeket. Figyelmesebben és komolyabban kell megvizsgálnunk azokat a lényegi vonásokat, amelyek a zsidókat a többi embertől megkülönböztetik” 3/10	4/58
Leleplezés	„a zsidó a világnak minden más népét (...) csak eszköznek tekinti ahhoz, hogy ezekkel saját céljait szolgálja” stb. 6/137	1/55, 5/67
Autoritás (szakértő forrás)	„hogy e népnek egész léte mennyire a hazugságok sorozatán nyugszik, leginkább a (...) <i>Cion bölcseinek jegyzőkönyvei</i> -ből állapíthatjuk meg” 4/61	1/58, 5/68, 6/138

8 A retorikai elemek bemutatása példálózó jellegű; biztosan nem meríti ki az értekező rasszista beszéd teljes eszköztárát, kvantitatív bizonyítéknak pedig végképp nem tekinthető. Egyrészt feltehetőleg maga a *Kirekesztők* válogatása sem reprezentatív (hát még az abból való továbbválogatás), másrészt a szemelvények többsége rövidített szöveg, sokszor még a gondolatmenetük sem összefüggő. Előfordulhat tehát, hogy a felfedezni vélt jellemzők általánosságban nem is igazak, előfordulásuk csupán véletlen. Mindenesetre az, hogy már néhány kiragadott szövegrészlet is ilyen erős retorikai-stilisztikai hasonlóságot mutat – ráadásul úgy, hogy az antiszemita elmélkedés leghírhedtebb művelői közül több is (Chamberlain, Weininger, Rosenberg, vagy az „ősatya” Gobineau) hiányzik a válogatásból –, legalábbis gyanús.

Akárhogy is, alaposabb vizsgálatra, teljes művek áttekintésére lenne szükség, hogy kiderüljön, valóban érvényes-e az érvelésnek ez a tipológiája. Magas fokon képzett személyekből bizottságot kellene létrehozni, mely megpróbálná feltérképezni a rasszista szövegeket, és felfejtené gondolatmenetüket. A kiinduló hipotézis az lenne, hogy mindenben igazam van.

Toposz	Idézet	További példa
<b>Autoritás</b> (felmutatott érték)	„a szemíták közt nincs senki sem, aki felérne Dantéval, Shakespeare-rel, Bossuet-val” stb. 3/12	–
<b>Ténykezelés</b> (kinyilatkoztatás: történelmi tény)	„ez az a világtörténelmi tény, melyet eddigi áttekintésünk megvilágított”, „az egész történelem azt mutatja nekünk...” 2/3	1/56, 3/11, 4/59, 6/137, 6/138
<b>Ténykezelés</b> (kinyilatkoztatás: nyilvánvaló tény)	„még a legfelületesebb szemlélő előtt is a természetes életöszön sziklaszilárd alaptörvényeként nyilvánul meg a (...) faji jellegzetesség...” 4/59	1/55, 5/68
<b>Ténykezelés</b> (ellentmondó tény elutasítása: nem releváns)	„a fenti kérdésnek csak történelmi érdekessége van...” 1/55	–
<b>Ténykezelés</b> (ellentmondó tény elutasítása: a beszélő korrump)	„a <i>Frankfurter Zeitung</i> ismételten világgá kürtölte, hogy azok [ti. a <i>Jegyzőkönyvek</i> ] hamisítványok, de <i>éppen ez a körülmény a legjobb bizonyága annak, hogy valódiak</i> ” 4/61 (kiemelés tőlem)	–
<b>Ténykezelés</b> (ellentmondó tény elutasítása: csupán látszat)	„az amerikai zsidókérdés alapja sem a zsidók száma, hanem a zsidóknak az egész amerikai életre gyakorolt befolyása” 5/68	–
<b>Történelmi áttekintés</b>	„azelőtt az iparos büszke volt a szakmájára (...), a társadalom erős, egészséges volt (...), a cipész örült egy pár jól sikerült cipőnek (...), a földműves mintegy beleolvadt a munkájába”, míg nem „[a zsidók] új szeméket szórtak szét az alkotók emez emberfajtája közé” stb. 5/69	2/3–4, 3/11, 6/137–138

*Források* (oldalszámok Karsai 1992 szerint):

1. Poncins: *A forradalom titkos erői* (1923: 54–58).
2. Dühring: *A zsidókérdés mint faji, erkölcsi és kulturális kérdés* (1881: 1–4).
3. Drumont: *A zsidó Franciaország* (1886: 10–12).
4. Hitler: *Harcom* (1924–25). 11. fejezet, „Nép és faj”, 58–66.
5. Ford: *A nemzetközi zsidó* (1926: 67–69).
6. Endre: *A zsidóság útja* (1944: 137–139).

Az autoritásstratégia lényege, hogy hiteles beszélőként mutassuk be magunkat, hiteles megállapításként mondatainkat. Ennek több eszköze van. Az egyik a stílus, a dikció: a teátrális gesztusok, a szónokias hangvétel, a leleplezés aktusai. A túlmagyarázás, ugyanannak a primitív motívumnak az ezerféle alakba való transzformációja, folyamatos sulykolása. A makacs mormogás. Az antiszemita szövegek szubjektuma litániát mond: próbálja megkötni a világba beleimádkozott, elröppenni akaró rendet. „A lelkiismeret hangja helyett hangokat hall” (Horkheimer–Adorno 1985: 175), s folyamatosan bugyog belőle, amit ezek a hangok a fülébe susognak. Állandóan ismétli önmagát, minden mondata újabb megerősítés, újabb öngazolás.



E beszédmód alapállása a *kinyilatkoztatás*: az okító-leleplező rétorból a hegyi patak magától értetődőségével csobog elő az igazság. A tények bevezetése egyszerű deklarációval, nagyvonalú mozdulatokkal történik: minden kijelentés önmagát igazolja. A rétor gátlástalanul dobálózik olyan végletesen általános „tényekkel”, melyek az objektív tudás *non plus ultrá*ját s egyben paródiáját képviselik. A rétor műveltsége, látóköre határtalan, igazi orákulum ő, aki megfellebbezhetetlen ítéleteket hozhat a világról: „ma már kétségtelen tény”, „világtörténelmi tény”, „az egész történelem azt mutatja nekünk”, és hasonló felütésekkel vezeti be bölcsességeit.

Ha nem elégszünk meg a szuggesztív hangvétellel és a kinyilatkoztatásokkal, akkor külső autoritásokat is bevonhatunk, hogy hangsúlyozzuk az objektivitást. Úgyesen célozgatunk például olyan „tényekre”, mendemondákra, melyekről „mindenki tud”. Ilyen aduásztoposz volt sokáig a magyar antiszemita diskurzusban Tiszaeszlár. Ilyen a *Cion bölcseinek jegyzőkönyvei*. Fel lehet hozni „jellemző” eseteket, melyeket „mesélnek”: a közös tudás autoritása ez. Idézhetünk szakértő forrásokat, nagy embereket, akiknek a szavára adni lehet, főleg ha már halottak, és nem mondhatnak ellent nekünk.

Hatásos trükk a saját értékek, saját kultúra felmutatása: a „hol van ezeknek Newtonuk, Shakespeare-jük”-típusú érvelés. A nevekkel való ijesztés, a morális pánik finom élesztgetése, melynek lényege ismét csak az ismeretek féloldalas felhasználása. Saját kultúránk névmorzsái ismerősek és tiszteletet keltenek; a Másik kultúrájáról semmit nem tudunk, tehát: nem is létezik.

Az álhitelességet a retorikai tűzijátékkal kombinálja a *történelmi áttekintés*. Ennek keretében terjengős leírást adunk az ellenséges faj viselkedéséről, vagy az ellenséges faj és a magasrendű faj örök küzdelméről, lehetőleg az emberiség egész történetét egyetlen nagy lélegzettel átfogva. A történelmi áttekintés célja a történelem mint a „legobjektívebb” bölcsészeti diszciplína autoritásának a kihasználása. A rasszista szöveg a történelmi beszédmódot parodizálva az elképzelt konfliktust, az ellenséges faj eszméjét mintegy szétteríti az egész időhorizonton, és ezzel is az állandóságot, az eleve elrendeltséget, a probléma feloldhatatlanságát hangsúlyozza.

Már a történelmi áttekintésben tetten érhető az a törekvés, mely mintha az értekező rasszizmus stratégiájának kulcseleme lenne: az tudniillik, hogy a Másikat egy *tárgyasító diskurzus* kizárólagos fennhatósága alá utalják. A zsidók „kezdettől fogva” ilyenek, az örök konfliktust mutatja az egész történelem: olyan alapigazságról van szó, melyet megkérdőjelezni nem lehet. Ezek nem emberek, a barátkozásnak itt nincs helye. Ilyen, de még ennél is kegyetlenebb tárgyasító diskurzusként jelenik meg – és mintha általában a rasszista gondolkodás végső nagy álma lenne – a *biológiai* igazolás: a fajok természetes „benső zárkózottsága”, mint a lét áthághatatlan alaptörvénye. A „vérkeveredés” mint elkorcsosító folyamat, melyet a tudósok számos helyen megfigyeltek, dokumentáltak és kommentáltak már. A szakértő, a hozzáértő tudós autoritása itt a

dicsőség teljes aranyfényében ragyog: a tudás valóban hatalommá válik, és édességével feledhetővé teszi, hogy olyan hazug és féloldalas érvelésmódon alapul, mely a tudományosság legtorzabb megcsúfolása<sup>9</sup>.

Az elutasítás eszközei kevésbé gazdagok: az ellenérvekkel lényegében annyit tehetünk, hogy irrelevánsnak vagy hazugságnak nyilvánítjuk őket. Irreleváns lehet egy érv, ha „nem lényegi”, ha „csupán történelmi jelentősége van” (bár, mint tudjuk, a történelem egész mást mutat). A lényegi az, amiről mi beszélünk, még ha egyes jelek az ellenkezőjét mutatnák is. Ez az, amit Allport *bekevertésnek* nevez: „akkor illesztjük csak be az új tapasztalatot kategóriánkba, ha az megerősít bennünket” (Allport 1999: 54), és minden mást a „lehet, hogy így van, de...” szófordulattal intézünk el: „van ugyan néhány kedves néger fickó, de...” (uo.).

Ha pedig minden kötél szakad, egyszerűen tagadhatjuk az ellenérvet, vagy ha ennél alaposabbak akarunk lenni, lehülyézhajjuk a beszélőt, esetleg rámutathatunk valami rossz tulajdonságára, élettörténetének valamely „árulkodó” elemére, ami őt automatikusan hiteltelenné teszi. Az utóbbi taktikának a legütőképesebb változata az, ha a másik felet *korruptnak* nyilvánítjuk: az ellenség ügynöke ő, világos hát, hogy minden lélegzetvétele hazugság. Az ilyen paranoid butaság netovábbja a Mein Kampf már idézett *credo quia absurdum*: „a *Frankfurter Zeitung* ismételten világgá kürtölte, hogy azok [ti. a *Cion bölcseinek jegyzőkönyvei*] hamisítványok, de *éppen ez a körülmény a legjobb bizonyága annak, hogy valódiak*” (Karsai 1992: 61, kiemelés tőlem). Azt hiszem, ez a végső pont, ami elérhető.

Ennyi talán elég is rövid áttekintésnek a rasszista értekezésekről. Nyilvánvaló, hogy vegytiszta demagógiáról van itt szó, az előítéletek ismételtetéséről, objektivitásnak álcázott szitkozódásról. Most, hogy azonosítottuk ennek a kirekesztő beszédmódnak néhány konceptuális és stratégiai elemét, talán megalapozottabban adhatunk majd választ a cikk elején feltett kérdésre. Térjünk is át, váratlan minőségi ugrással, Adorno szövegére.

## Adorno

Mielőtt konkrét elemzésbe kezdenénk, tekintsük át részletesen a *Könnyűzene* gondolatmenetét. Az alábbiakban egy rövid összefoglalót közlök a szövegről, a főbb gondolatok, szófordulatok, érvelési sarokpontok kiemelésével. A kapcsolós zárójelek a magyar kiadás oldalszámaira utalnak, nagyjából az oldalak

---

<sup>9</sup> Az orvosi autoritás használatának egyik legvisszataszítóbb példája Orsós Ferenc felszólalása „az Orvosi Kamara képviselőjében” a III. zsidótörvény parlamenti vitájánál (Karsai 1992: 112skk).

kezdetét jelzik. Minden idézőjeles részlet az eredeti szöveg megfelelő pontjáról származik, minden dőlt betűs kiemelés pedig tőlem való. A dőlt betűs nyitó- és zárómondatok a cikk legelejét és legvégét idézik szó szerint.

Nyitóakkord  
Vizsgálatra  
van szükség

[407] *A könnyűzene fogalmát a magától értetődőség köde veszi körül. Az, hogy mindenki jól tudja, mit várhat, ha minden különösebb terv és cél nélkül bekapcsolja a rádiót – mintha máris felmentene bármiféle töprengés alól, mit is rejt maga a jelenség. Az így egész egyszerűen elfogadásra váró, megváltoztathatatlanul tűnő adottsággá lett, makacs létezésével szinte már létjogosultságát is igazolni kívánva.* A kultúrán belüli szakadás intézményesült, és a kritikaiság hiányához vezetett. Fel-felmerül ugyan, hogy a könnyűzene rontja a közízlést és izolálja a magasrendű zenét, de komolyabban nem gondolkodunk el róla.

Felvezetés  
Az ókortól  
Offenbachig

Az alacsony- és magasrendű művészet szétválása a történelem homályába vész: [408] „már az ókortól, legalábbis a római mimustól fogva” kész tény. Az alacsonyrendű zene az ösztönigerek kiszolgálója lett, „ide kerültek le azok a mámoros-orgiaszerű elemek, melyeket a magasrendű művészet (...) kivetett magából”. Egyfajta „ősállapot”-pótlék ez a „polgárjogot nyert kultúrán” kívül rekedtek számára.

Ösztön-  
szerűség

Bár a magasrendű művészet „a természet feletti uralom” előrehaladásával megszabadult ettől a fajta ösztönszerűségtől, a két világ közt azért sokáig létezett valamiféle átjárás: a magasrendű zene időről időre felszippantott elemeket az alacsony szférából („még Bach sem” vonakodott ettől), és beépítette őket saját anyagába, mintegy barbár színfoltként, nemes gesztusként a kívül rekedtek felé, „emlékezve talán a nagy tömegekkel szemben elkövetett igazságtalanságra”.

Könnyű-  
zene: a  
valódi  
hanyatlás

Maga a könnyűzene sem volt mindig alantas, „még a tizenkilencedik század közepén is úgy-ahogy tisztességgel lehetett művelni” – [409], de a hanyatlás, ha valahol kitapintható a mai kultúrában, hát itt valóban az.

A könnyűzene gyors dekadenciája jól megfigyelhető abban az átalakulásban, mely a 19. század végétől, Offenbachtól kezdve az operetten, revün és musicalen át egészen napjaink központi műfajáig, a slágerig vezet. Offenbach még, a boldog békeidők naiv mestere, „elragadóan buta”, invenciózus műveket írhatott, benne még megvolt az „eredetiség, mély- és többértelmű lelemény”. Ez azonban fokozatosan átadta a helyét a „viszolyogtató pesti szirupnak” és „Puppchen-brutalitásnak”: az operett és revü visszataszító világának.

Operett és  
revü: gazda-  
sági forma

[410] Az operett és revü virágzása szorosan összefüggött a *konfekcióiparral*: ezek a műfajok tulajdonképpen a „ruhabrans” érdekeit szolgálták, harsány és fényűző reklámfelületek voltak. [411] „Az operett ontológiájában azonos lenne a konfekcióéval”: pusztá üzleti fogás, marketingtrükk tehát.

Konst-  
ruáltság

[412] A Broadway-musical az operett és revü helyébe egy még művibb, még „áramvonalasabb” és még igénytelenebb műfajt állított, mely „az ötletgazdagság legszimplább követelményeinek sem tesz eleget”, nem több, mint „tudományos precizitással kikalkulált elemek galvanizálása”: ipari hatásvadászat minden tartalom és érték nélkül; csillogó és precíz masinéria, melyben a haszonszerzés dugattyúi dolgoznak.

Állandóság

A formák hanyatlását a *zenei nyelv* sivár állandósága kísérte: a könnyűzene az utóbbi ötven évben nem tett mást, mint lopkodott a „lejáratos késő romantikus kelléktárból”. [413] Elhasznált frázisokat ismételtet bután, és ha változatosnak tűnik, az is csupán látszat: diszsonanciái nem diszsonanciák, hanem funkciótlan girlandok; eksztázisa sem eksztázis többé (nem úgy, mint Offenbaché); nincs már benne semmi veszélyes, nem más, mint kiszámított hatásadás: „előregyártott és jól szervezett mámor”.

A tétel kidolgozása  
Könnyűzene = sláger

E dicstelen történet végén érkezünk el napjainkhoz, a „magasan fejlett ipari országok” könnyűzenéjének „prototípusához”: a *sláger*hez. A sláger maga a megtestesült szabvány. [414] A standardizálódás immár mindenre kiterjed: jól látható ez „az egész világ slágertermelésére nézve mérvadó” amerikai slágersémánál, melynek refrénje kötelezően 32 ütemes, metrikai rendje, harmóniai sarokpontjai pedig pontosan meghatározottak. Maguk a sláger típusok is gügye standardizáció eredményei (*ballad*, „novelty-songok”, „ál-gyermekdalok” stb.). [415] A könnyűzene korlátolt apologétái persze azzal vághatnak vissza, hogy a magasművészet is sokszor végtelenen kötött formákkal dolgozik: gondoljunk például a szonettre. De ez nem érv. Egyrészt, elég merész dolog párhuzamot vonni Petrarca, Shakespeare és Michelangelo, illetve a könnyűzene művelői közt, másrészt a magasrendű zene, ha kötött modellekkel is dolgozik, mindig „dialektikus viszonyban áll saját történelmi formáival”: a forma számára nem adottság, hanem probléma. Atveszi, tartalommal tölti meg, és fel is bontja; átszellemíti, megtagadva teszi magáévá – szemben a könnyűzenével, mely „üres konzervdobozként” használja a maga sémáit.

Petrarca és a sláger

Komolyzene = organikus forma

Sláger = azonosulás

Mi magyarázza ezek után a sláger hatásmechanizmusát? [416] A slágersémák valójában az „azonosulás sémái”. A slágerek a „szellemileg kiskorúakra” építenek, akik „saját érzelmeiket és benyomásaikat képtelenek megfogalmazni”, és tömegtermelt „érzelmi pótanyagok”-ra szorulnak. A slágerek integráló jellegűek; [417] a sláger fütyörésző ember tulajdonképpen behódol a társadalmi rendnek, azonosul a rajongók képzel táborával és a sláger álságos szubjektumával, és ezzel „egyfajta rítus jegyében hajt fejet a társadalmiasodás előtt”. Sajnálatos, hogy ez a jelenség empirikusan nagyon nehezen vizsgálható: „ma még elképzelhetetlen szociálpszichológiai kutatási módszerek” kellenének a kimutatásához. De mindez a teória hihetőségén, érvényén nem változtat: „a szociológiai elgondolások strukturálisan korántsem foglalhatók mindig és minden további nélkül általános érvényű megállapítások képleteibe”.

Az empiria nyomorúsága

[418] Mi is tehát a sláger hermeneutikájának a lényege? Ennek a kiszámítottan primitívvé korszosított műfajnak, „az eladhatóságot szolgáló banalitás” műfajának lényege a *vulgaritás*: a közönségesség, a mocsárban rekedtség, a megaláztatás ünneplése, a „nem is akarok én ember lenni” eszméjének diadala. [419] Ráadásul mindez a vulgaritás „szervezetjelleget ölt”: és ez az, ami a könnyűzenét igazán alantassá teszi.

Sláger = vulgaritás

Komolyzene = organikus és kritikus formák

A komolyzenének ezzel szemben – „legalábbis, ahol méltó erre a névre” – minden részlete „a mű egészének totalitása által” kap értelmet: a forma itt nem „külső erő”, hanem a belső lényeg tükré. A formát mintegy a mű maga hozza létre, szuverén módon, önnön kibomlása során. Igaz, hogy a komolyzene történetében is akadtak „kínos invariánsok”, de a jó művek mindig is teremtő módon használták fel ezeket. Ráadásul Beethoven óta e sémák kiveszőfélben van-

nak, megindult felbomlásuk, és az utolsó két évszázad [420] „éppen azoknak az elemeknek a *kritikája* volt, melyek a könnyűzenében (...) abszolút érvényre tartanak igényt”.

Könnnyű- zene: nem zene	De a könnyűzenének ez a primitív merevsége igazából nem is esztétikai kérdés: ezt a műfajt „nem is annyira belső zenei, mint inkább <i>szociológiai</i> szempontok alapján lehet értelmeznünk”. A könnyűzenének (mely tehát igazából nem is zene) nem az egyszerűség a baja, hanem az érzelmi standardizáció, melyet kivált: az, hogy „áldozatában feltételes reflexek egész rendszerét honosítja meg”. A magasrendű zene (ha valóban az) minden részletében önmaga marad. A slágerek sémái ezzel szemben mentesek bármiféle integritástól, szabadon variálhatók: még ami bonyolult bennük, az is csak „díszítés vagy kulissza”, bárgyú álarc, mely az örök sablonszerűséget leplezi. A hallgató pedig, mikor átfolyatja magán ezeket a mindig azonos ipari termékeket, nem csinál mást, mint igenli a laposságot: [421] ez a zene „a hallgató helyett hall”, feleslegessé teszi a szellemi erőfeszítést. A feldolgozóipar átveszi a gondolkodás terhét, mint az előemésztett „Digest”-ek és az „Easy Listening”-típusú rádióadók esetében. A lényeg mindig a passzív fogyasztás. A könnyűzene a kultúripar gépezetének eszköze, az „előrehaladó elbutítás folyamatának”
Könnnyű- zene: örök banalitás	része – nem is zene igazából, hanem: <i>ideológia</i> . [422] Nem is érdemes hallgatóinak reakcióit zenei reakciókként értelmezni: empirikus anyagként ezek nem lehetnek „igazán hasznosak”, az a kutatás pedig, mely ilyen szempontból „vizsgálná mindazok magatartását és habitusát, akiket ez az ideológia bűvkörébe vont, alaposan elronthatná a dolgát”.
Könnnyű- zene: butítás	Bár a könnyűzene tömegtermék és racionalizált módon terjesztik és reklámozzák, termelése mégsem nagyiparilag, hanem egyfajta elmaradott, manufaktúra jellegű rendszerben történik: külön személy a dallamköltő, a szövegíró és a hangszerelő. [423] Ennek a „dilettáns előállítási módnak”, ennek az ügyetlen szétforgácsoltságnak a magyarázata az, hogy a könnyűzenének teljesen ellentmondó igényeket kell kielégítenie. Egyrészt feltűnőnek kell lennie, másrészt pedig megszokottnak: „banálisnak” és „fülbemászonak” egyszerre. Ezt segíti elő a „régimódián individualista előállítási mód”, mely egyrészt kedvez a „feltűnőség igényének”, másrészt kiválóan megfelel annak a célnak, hogy a sláger „konfekció voltát elrejtse a hallgatók elől”. Ennek az álcázásnak az eszköze – és egyben „a könnyűzene legfontosabb meghatározóinak egyike” – a „pszeudoindividualizálás”: a közhelyesség elrejtése a spontaneitás álarcá mögé. [424] Ilyesmi történik például a „kommersz dzsessz” sémaimprovizációiban, vagy a slágerek harmóniai és hangszínvilágának rutinos variálásában.
<i>A tétel fel- bontása</i> Tömegter- melés vs. kisipariság	De nem kell túlzásokba esni, „óvakodni kell attól, hogy a rutint alábecsüljük”. Az efféle végletes standardizáción belül is felütheti a fejét a minőség. Igenis születnek érdekes produktumok az alacsonyrendű zenében, ahogy születnek kevésbé érdekes művek a magasrendű zenében is: „ma is akad még <i>jó minőségű, rossz zene</i> a sok <i>rossz minőségű jó zene</i> mellett”. [425] A piac törvényei miatt „sok valódi, igaz tehetséget szippant magába a könnyű műfaj”, és e tehetségek nem tudják teljesen megtagadni önmagukat. Az ilyesmi azonban csak kivétel: „a két alapszféra [ti. a magas és az alacsony] csak a szélsőségek (...) felől határolható el”. A slágerzenének még a tisztességes próbálkozásait is elcsúfítja a számító nyereszkesedés.
Banalitás vs. egyediség	
Jó sláger: ritka rutinmunka	

Analfabetiz- mus vs. hoz- záértés	Érdekes, hogy a könnyűzene berkeiben sok jól képzett zenész tevékenykedik: ők azok, akik „kulturáltan” és „korszerűen” találják „a dolog alapját képező, elengedhetetlen analfabetizmust”. [426] Ennek az átpártolásnak megint csak „gazdasági oka van”, az ilyen zenészek azonban „rossz lelkiismeretükkel” fizetnek megalkuvásukért, bármennyire is próbálják meggyőzni magukat, hogy „a kor valódi szellemét lovagolták meg”.
A jazz is konformizál	A korszellem emlegetése gyakran megfigyelhető a jazznél, mely a minőségi, lázadó könnyűzene szerepében tetszeleg. Tény, hogy a jazznek voltak „kétségtelen érdemei”, volt lázító és felszabadító hatása, [427] mégis, az idők során alapvetően ugyanaz maradt: konformizáló tevékenység, „a tömegkultúra által befogadott eretnokség”. Kommercializált lázadás tehát: megszelídített, kontrollálhatóvá tett ellenállás; a lázadás, a minőség és a művészi alkotás illúziója csupán.
Sláger = reklám	A könnyűzenét, még ha nagy néha nívósnak is tűnik, igazából „túlságosan jóindulatú” feltételezés volna „autonóm zenei produkció”-nak tekinteni: [428] „árujellege oly mértékben dominál bármiféle esztétikai vonatkozása fölött”, hogy ez fölösleges erőfeszítés. A sláger tulajdonképpen „önmaga reklámja”.
Plugging vs. ötlet	Terjedésének és terjesztésének alapeszköze a „ <i>plugging</i> ”, melynek során a „bestsellernek kijelölt számokat” „szinte vaskalapáccsal” verik bele a hallgatók fejébe. Persze emellett szükség van valamiféle (a zene „magasabb régióiban régóta kétes értékűvé vált”) <i>ötletre</i> is. [429] Hogy ezek az ötletek miféle tüne- mények, annak kiderítése a „valóban értelmesen funkcionáló zeneszociológia” feladata lenne.
Sláger = reklám + divat	Csábító volna a kultúripar zakatolása láttán azt mondani, hogy a sikeres sláger- rek futószalagon gyártott ipari termékek. Ez azonban túlságosan is leegyszerű- sítő szemlélet: a nagyipari terjesztés és reklámozás ugyan feltételei a sikernek, de önmagában nem elegendők hozzá. Valami másra is szükség van: arra, hogy a sláger eleget tegyen a „pillanatnyilag érvényben levő játékszabályoknak”, azaz megfeleljen a divatnak. A divatot azonban érdekes kettősség jellemzi: az attitűdöket egyrészt ráerőszakolják a közönségre, másrészt a közönség internalizálja, és egy idő után a sajátjának érzi őket („reagálásmódjává haso- nulnak”), s ezzel maga is visszahat a termelési folyamatra.
Divat- kényszer + inter- nalizáció	[430] Mindezen túl pedig akadnak slágerek, vagyis „művészetnek alig tekint- hető produkciók”, melyekben valóban lappang valamiféle „nagyon nehezen meghatározható minőség”. Ezek az „öröközöldek”, az „evergreen”-ek, a „divat- álló slágerek”. Érdemes lenne megvizsgálni, mennyi ezekben a művekben a „kulturális ipar beavatkozása”, és mennyi az esetleges szuverén érték. Az öröközöldek erejének kulcsa talán az lehet, hogy olyan sikeres ingerkeltő gépe- zetek („szociálpszichológiai kísérleti előírások együttese”), melyek mindenki- nek az ösztöneit képesek megborzolni: minden egyénben „mozgósítják annak erotikus asszociációit”. [431] Szerepet játszhat a <i>nostalgia song</i> -ok „fáradhatat- lanul újratermelt műfaj”-a is, mely a múlt utáni eszképpista vágyódást gerjeszti.
Jó sláger: erotikus asszociátor?	Erotikus asszociációk és nosztalgia songok ide vagy oda, azért az öröközöldek- ben tényleg van valami „sajátos minőség”, és e minőség feltétele egy egészen paradox bűvésztüccs: egyszerre valósítani meg a banalitást és eredetiséget, jellegzeteset alkotni a „teljességgel elkoptatott, uniformizált zenei anyaggal”. És ez időnként sikerül is: előfordul, hogy az eldologiasodásnak ezek a formái,
Törés Jó sláger: „sajátos minőség”	



„kényszer nélkül is olykor”, átcsapnak „a humanitás és meghitt közelség lát-  
szatába”, mely „talán több is, mint pusztán látszat”. Érdekes szociológiai jelen-  
ség ez: „a könnyűzenében menedéket lel egy minőség, mely a komolyzene  
számára elveszett”. A tömegtől az *ötlet* révén elkülönülő műalkotás tünemé-  
nyéről van szó, a „totalitásba ágyazott, viszonylag önálló, minőségileg gazda-  
gon különböző egyes” kvalitása ez. [432] Ennyiben az a pár csakugyan létező jó  
sláger „vadat testesít meg mindaz ellen, amit a komolyzene elveszített” – de e  
veszteséget képtelenek ellensúlyozni.

Fordulat  
Sláger-  
vizsgáló  
bizottság

Kutatásokat kellene végezni, hogy mik az eleve sikeres sláger meghatározó  
jegyei: „zeneileg magas fokon képzett (...) személyekből bizottságot kellene  
létrehozni”, mely megvizsgálná az aktuális slágereket, és megpróbálná eltalál-  
ni, melyek a legsikeresebbek. „A kiinduló hipotézis az lenne, hogy messzemen-  
ően helyesen ítélnének”. Ezek után a bizottsági tagoknak ki kéne fejteniük,  
milyen szempontok alapján döntöttek, s ebből talán kibontakozna, mely jegyek  
is emelik ki a jó slágeret a banalitás tengeréből.

Jó sláger:  
paradoxon

Ha tehát a slágernek egyszerre kell közhelyesnek és egyéninek lennie, akkor  
azt mondhatjuk, hogy a sikerült sláger egy paradoxon kikristályosodása, „a kör  
négyesögesítése”. Ennek természetét „a részletekbe menő slágerelemzésnek  
(...) pontosan meg is kellene határoznia”.

Sláger =  
reklám

[433] A sláger lényege azonban mégiscsak a reklám. „Szüntelenül harsog a  
reklám”, s tömi az emberek fejébe azt, amit egy idő után maguk követelnek, s  
dobják félre miatta gúnykacagva régi bálványait. Furcsa cinizmussal kezelik  
egymást hallgatók és „slágergyárosok”: nem világos, ki csap be kit. Ezért is  
dübörög még agresszívebben a „reklámapparátus”, mely egyre fűti, hajtja a  
gépezetet, és a „kulturális ipar alaphabitusza szerint” „a koncentrált parancsu-  
ralomnak hódol”.

Zárfanfár  
A könnyű-  
zene:  
métély

Mert a könnyűzene, ha józanul vizsgáljuk, igenis hamis és alantas:

*Csak a kulturális irányítás regisztráló tekintete ítélné a könnyűzenét az egyebek  
mellett egyenlő joggal elhelyezkedő és ártatlan szektornak. Mert ez a zene objektíve  
hazug, és arra szolgál, hogy áldozatainak tudatát még jobban elkorcsosítsa, bár-  
mily kevésbé mérhető is ez az elkorcsosító hatás az egyes konkrét esetekben. Hogy  
azonban a könnyűzene, mint tömegjelenség, az egyén autonómiáját és önálló íté-  
lőképességet aláássa, pusztítva ezzel azt a minőséget, melyet szabad emberek tár-  
sadalma nem nélkülözhetne, a tömegek viszont feltehetőleg mindenütt a világon  
demokratikus jogaik megtiprásának tekintenek, s fellázadnának ellene, ha egyál-  
talan csak megpróbálnánk megszabadítani őket a könnyűzenétől – olyan ellent-  
mondás ez, mely magára a társadalmi állapotra utal vissza. ■*

A továbbiakban két részletben elemzem a *Könnyűzenét*: először a dikciót és az  
érvelési eszközöket veszem szemügyre, ugyanúgy, mint az antiszemita szemel-  
vényeknél, majd a cikk szerkezetét, gondolatmenetét igyekszem rekonstruálni.  
Az első elemzés az írás *formájával*, a másik pedig a *tartalmával* foglalkozik,  
annak kapcsán keresi a rasszista érvelésmóddal való esetleges párhuzamo-  
kat. A két elemzést rövid közjáték választja el, mely forma és tartalom össze-  
függésére kérdez rá.

Kezdjük tehát a stílussal és stratégiával.

A *Könnyűzene* eleje már csírájában tartalmazza mindazt, amiről és ahogyan szó lesz:

A könnyűzene fogalmát a magától értetődőség köde veszi körül. Az, hogy mindenki jól tudja, mit várhat, ha minden különösebb terv és cél nélkül bekapcsolja a rádiót – mintha máris felmentene bármiféle töprengés alól, mit is rejt maga a jelenség. Az így egész egyszerűen elfogadásra váró, megváltoztathatatlanak tűnő adottsággá lett, makacs létezésével szinte már létjogosultságát is igazolni kívánva.

Adorno első két mondatával határozottan és véglegesen rögzíti a *könnyűzene* kategóriáját. Mi a könnyűzene? – Könnyűzene az, ami a rádióból jön. „Mindenkinek jól tudja”, mi az. A továbbiakban a könnyűzene mint jól ismert, definíciót nem igénylő fogalom jelenik meg. Az egész tanulmány során *egyetlenegy* konkrét példányával találkozunk a *mai* könnyűzenének, melyről az értekezés nagy része szól (*Deep Purple*; Adorno 1970 [1962]: 432)<sup>10</sup>, és ez a példa is a „jó sláger” paradox kategóriáját képviseli, tehát az érvelés szempontjából éppen hogy atipikus. „Már a kiindulópontul választott kategória sem pontos, hiszen ha tudni is véli valaki, *milyenek* az adott csoport tagjai, azt már nem képes megmondani, *kikre* is gondol” – írja Csepeli az előítéletes kategorizációról (Csepeli 1990: 31). Adornónál a rövid történelmi felvezető után (melyben még felbukkan Offenbach, Lehár, Puccini neve, a *My fair lady* és pár revü cím) egyetlen szó sem esik róla, hogy *mi* a könnyűzene, csak arról, hogy *milyen*. A szerző leír, értékkel, típusokra bont majd összevon, magyaráz, pszichologizál, történelmi áttekintést végez, felnyitja a sima és bársonyos kultakarót, és előbontja a mélyben dübörgő szörnyű gépezetet – de hogy mi is az, amit ilyen módszeresen leleplez, végig nem derül ki.

A „könnyűzene”, tartalmát és jellegét tekintve, nagyon hasonló kategória, mint a „zsidó”. Egyrészt közzsájon forgó szó, melynek jelöltjét állítólag „mindenkinek ismeri”, és melyhez számos alantas asszociáció tapad, másrészt ugyanolyan illékony, definiálhatatlan és elkent, mint a „zsidó”, mint az alacsonyrendű faj fogalma. Ugyanolyan gumi fogalom, amely „az uralkodó tetszése szerint bárkire alkalmazható”. Ezt jelzi, hogy a „könnyűzenét” sokszor (ha nem mindig) a „lapos, szórakoztató, belső érték nélküli zene” szinonimájaként használják, szemben az „elgondolkodtató, igényes” szinonimáját jelentő „komolyzenevel”. Ezért fordul elő a „komolyzenén” belül is, hogy lekönnyűzenéznek egy művet, ahogy a „komolyzene” körein kívül is fel-felbukkanó szófordulat, hogy „ez már komolyzene”: ez színvonalas zene, ez nem tömegtermék, ebben „van valami”. Van belső mélysége; van arca, lelke, személyisége.

Az ilyen gumi kategóriák elemzése a legbanálisabb analitikus igazságokhoz vezet. Hiszen ha a könnyűzenét „értéktelen zeneként” határozzuk meg, akkor

---

10 Minden további hivatkozás, ha másképp nincs jelölve, Adorno (1970)-re vonatkozik.

igazán nem meglepő, hogy minden könnyűzenét értéktelennek találunk – micsoda episztemológiai diadal. Azt a pár egyedet pedig, amelyik valamiért mégsem értéktelen (hiszen „akadnak [a könnyűzenében is] szép és eredeti ötletek, lendületes dallamívek, kifejező ritmikai és harmóniai fordulatok”, 425), azt kiemeljük az alantas hordából, megmentjük a „magas” művészet számára, vagy valamiféle köztes, ködös zónába utaljuk.

Adorno szövege azonban nem bíbelődik definíciókkal. Könnyűzene van, tudjuk, hogy micsoda. A probléma nem az, hogy nem ismerjük – hanem, hogy nem ismerjük *igazán*. Nem tudjuk, micsoda *valójában*. Kőd veszi körül: köd, amiben úttalanul, elveszve, kábán bolyong az ember. A ködöt szét kell oszlatni – erre vállalkozik az írás; arra, hogy a bolyongók helyett elvégzi a homályúzás nagy munkáját. És ahogy a leleplező rétor árnya előrevetül a ködös tájra, úgy sejlik fel a cikk harmadik mondatában maga a leleplezés: a könnyűzenének nincs joga létezni, pusztán a „magától értetődőség” homálya menti meg attól, hogy felismerjük kártékony természetét, elkorcsosító trükkjeit, és kiutasítsuk magunk közül.

Ily módon Adorno a tanulmány legelején három tömör mondattal az összes alappillért lerakja. Megkérdőjelezhetetlenné teszi a könnyűzene-fogalom létét és használhatóságát (nem azért megkérdőjelezhetetlen, mert neki szüksége van rá, hanem mert a világban benne van, és mindenki tud róla: Adorno csupán azért szólal meg, mert kikényszeríti a világ). Rögzíti továbbá az autoritatív kinyilatkoztatás tényét (a leleplezés, ködoszlatás aktusa) és az ellenséges hangnemet: a visszafojtott gyűlölködés hangnemét, mely végigkíséri az egész írást, és az utolsó bekezdésben teljes erővel robban elő.

Minden adott tehát: a fogalom, az autoritás és az ellenszenv. Összeállt a miniatűr érvgyár: a cikk hátralevő részében már csak ez zakatol; a többi már csak litánia, filozófiai fogalmaink és értékkepciónk hadrendbe állítása a kijelölt frontvonalon.

Van valami mágikus ebben az indításban: világosan kinyilvánítja előítéleteit, elfogultságát, szemünkbe mondja, hogy egy közhellyel fog dolgozni, és hogy sutba dobja a megértő vizsgálódásnak azt a fajtáját, melyet más zenéknek megad<sup>11</sup>. Úgy beszél zenékről, hogy nem beszél róluk. Úgy fordul a világ felé, hogy behunyja a szemét.

---

11 „[Adorno] gondosan kerüli azt a fajta felületes szociologizálást, mely a műalkotást a gazdasági alap pusztá felépítményeként értelmezi. Tanulmányaiban mindig az adott kompozícióból és annak zenei felépítéséből indul ki, majd megvizsgálja, hogyan bomlik ki és ölt alakot a műben az ideológiai tartalom” – írja Enrico Fubini zeneesztétika-történetében (Fubini 1991: 442). Úgy látszik, akadnak azért kivételek – hogy, hogy nem, pont a könnyűzene kapcsán.

Érdeemes megfigyelni (például az öregkori nagy tanulmánykötetben, a *Quasi una fantasia*-ban), hogyan ír Adorno azokról a művekről és szerzőkről, akiket hajlandó megértő gyengédséggel közelíteni. Az olyan, általában mellékesnek tekintett alakoknál például, mint Zemlinsky vagy Schreker, a legelső mozdulata az, hogy félrevonja a felszínes benyomások vagy a feledés fátylát (Adorno 1994: 111skk. és 130skk.). A *Könnyűzene* elején véletlenül sem vonja félre a fátylat, hanem

Mi ezek után a vállalkozás tétje? Mit állapítunk meg, ha igazoljuk, hogy az így megnevezett „könnyűzene” primitív és vulgáris árucikk, *horribile dictu* ideológia? Azt, hogy „ami a rádióból jön”, az szemét. No de a rádióból sok minden jön. Hasonló mélységgel és belelátással mondhatnánk, hogy a kortárs komolyzene „nyilvánvalóan” buta és értelmetlen, elég csak bekapcsolni a Bartók rádiót – mindenki jól hallja, hogy ami kijön belőle, az összefüggéstelen zagyvalék, fülsértő lárma és bárgyú laposság, melyet csak a „magaskultúra” ideológiájának behódoló kultúrtiliszterek fantáziája szellemít át isteni kinyilatkoztatással. Olyan belterjes értelmiségi kultusztárgy ez, mely a „műveltség” áleszményének magától értetődősége révén már-már önnön létét is legitimálja. Pedig valójában korcs, és objektíve hazug, mert egy zsákutcába jutott gondolkodást ünnepel bálványimádó és kirekesztő módon. Nem más, mint műalkotásnak álcázott, racionálisan, a kreatív alkotás őslényegét megcsúfolva állami segítséggel termelt rendszerkonzerváló eszköz: az értelmiség kulturális uralmát és az oktatási rendszer hatalmi intézményeit legitimáló *ideológia*.

Ennyit az alapállásról, a fogalomrendszer kimunkáltságáról. Ha továbblépünk, és megvizsgáljuk az érvelés stratégiáit és eszközeit, ott is nyugtalanító hasonlóságot találunk. Adorno túlmagyaráz, többször, több hullámban erősíti meg állításait, és közben folyamatosan leleplez, akár csak a zsidóvilág-összeesküvést emlegető tollnokok: leleplezi a revüt, a „ruhabrans” reklámfelületét (411), leleplezi a könnyűzenét, mint a tökéletes zenei hanyatlás birodalmát (409), leleplezi a sláger rejtett hatásmechanizmusait (416), megmagyarázza, mitől *igazán* alantas a slágerműfaj (419). Mindeközben ugyanúgy az autoritásra épít, mint az antiszemita „gondolkodók”, csak az ő szövegében egyfajta szuperautoritás van jelen, az értelmiségi célközönségre kalibrált tökéletes tekintély: hiszen szavai mögött ott tornyosul a Frankfurter Iskola, az egész veretes Kant–Hegel–Marx-féle filozófiai hagyomány, nem beszélve az Új Bécsi Iskola zenei tradíciójáról. Olyan szöveg- és műtömeg áll mögötte támogató sereggént, hogy nála hitelesebb csak egy égő csipkebokor lehet.

Adorno az általa citált „objektív” tények többségét szintén kinyilatkoztatászerűen vezeti be, ahol pedig precíznek akar látszani, hasonlóan féloldalas és felületes zsonglörködést végez a nevekkel és adatokkal, mint a rasszista értekezések. A „mindannyian tudjuk” toposzát már a legelső mondatokban explicit módon felhasználja. A „jellemző példa” bűvésztrükkjét alkalmazza, mikor „egy népszerű amerikai tankönyvet” idéz (413) mint a slágerek tanulmányozá-

---

(11. **folyt.**) a tetejébe még ráborít egy lópokrócot, nehogy bármit megpillanthasson, ami értékes. És milyen árucikk, hogy amikor *mégis* szemügyre vesz egy konkrét slágert, egy mai „zenei árucikket” (ugyanabban a kötetben: „Commodity Music Analysed”, 47skk), akkor is inkább kedvesen ironikus, semmint bántó vagy gyűlölködő a hangja, és mintha érződne benne valami szelíd megértés – az a fajta szimpátia, az az átszellemítő hozzáállás, amit a *Könnyűzene* minden lehetséges eszközzel próbál elfojtani.

sának hiteles forrását. „Egy híres amerikai rádióprogramot” hoz fel példaként (421), mely a zenei felületesség csimborasszója, és ezáltal (tekintve, hogy híres) az általános igénytelenség bizonyítéka lenne. Wilthrop Sargeant lesújtó véleményét idézi a jazzről mint konformizáló tevékenységről (427), nagyvonalúan megfélekedve róla, hogy a jazzről sokan mások egész másféléket is írtak már. Douglas MacDonald kutatásaira hivatkozik a „magasnyomású reklám” működése kapcsán (429), mintha a reklámpszichológia összes problémáját és polémiáját egyetlen szerző egyetlen eszmefuttatásával summázni lehetne.

Adorno beveti a saját értékek felmutatását is mint elrettentő-önigazoló eszközt: „a szerzőket szemmel láthatóan nem zavarja, hogy Petrarca, Shakespeare, Michelangelo kicsit elcsodálkoztak volna állításukon [ti. a slágerséma és a szonettforma összehasonlításán]” (415). Felbukkan Bach (408), Beethoven (408, 419), Wagner neve (419, 421), a *Siegfried* egy töredéke (418), mind-mind apró gyöngyszemek a sártengerben, a háttérben szilárdan magasodó igaz értékek szilánkjai. Ezek az értékek valóban igazak és szilárdak, de ismét csak nem világos, hogy mennyiben teszik hiteltelenné az egész „könnyűzenét”, melynek e tanulmányban se arca, se valódi múltja, se belső rendje nincs.

Találunk a szövegben történelmi áttekintést, mely szintén az ókortól indul, és monumentális ívben bukik alá a primitívség legmélyebb bugyraiba (408–413). Ezzel hatásosan előkészíti a terepet a mai könnyűzene tökéletes banalitásáról szóló fejtegetés számára: érzékelteti, hogy a könnyűzene ugyan mindig is alantas volt, de ma aztán igazán alpári. Az, hogy a „könnyűzenének” esetleg ennél kevésbé felületes története is létezhet, vagy hogy a felvázolt genealógia híján van mindenféle átgondoltságnak, megint csak nem számít.

Végezetül ugyanazt a fajta objektíváló igyekezetet figyelhetjük meg Adornónál, mint az antiszemitáknál: állandó törekvést, hogy az elítélt fajt egy tárgyiasító diskurzusba gyömöszölje, kiemelje az ember (a zene) kategóriájából, és a lélektelenség, a halott merevség birodalmába száműzze. Adornónál ez a mumifikáló diskurzus a *gazdaság* és a *rendszerintegráció* diskurzusa: az operett ontológiája „azonos lenne a konfekcióéval” (ha lenne türelmünk megírni) (411), az operett és musical különbségei „a gazdasági szervezeti formák különbözőségét mutatnák” (ha nem csak úgy felületesen odavetnénk ezt, hanem bizonyítani is próbálnánk) (412). A musical „áramvonalas” (412), elemeit „tudományos precizitással” kalkulálják (412), a sláger „eladhatóságot szolgáló banalitás” (420), „ön maga reklámja” (428), lényege a társadalmi azonosulás (416). A slágerdúdoló ember „fejet hajt a társadalmiasítás előtt” (417). A könnyűzene hallgatósága azonosul a megaláztatással (418), a könnyűzene passzív befogadást propagál, és ezáltal „az előrehaladó elbutítás folyamatába” illeszkedik (421). A sláger a maga reklámapparátusával a „koncentrált társadalmi parancsuralomnak hódol” (433). A sláger: a kultúripar fegyvere. A sláger: *ideológia* (422). A szöveg rendkívüli erővel dolgozik azon, hogy az ilyen jellegű kijelentéseket indokolhatóvá tegye, és végül kijelenthesse: „túlságosan jóindulatú

a feltételezés, hogy az autonóm zenei produkció kritériumai a könnyűzenére és annak többé-kevésbé nívósabb variánsaira is érvényesek” (427–428). Célba értünk: a könnyűzene nem zene többé. Tárggyá lett a beszéd objektuma.

Ami az ellenérvek elől való kitérést illeti, a mintázat megint csak ismerős: Adorno egyfelől korlátoznak nyilvánítja a „könnyűzene apostolai”-t (413), másrészt kifejti, hogy amiről ő beszél, az sajnos empirikusan nem igazolható, mert „ma még szinte elképzelhetetlen szociálpszichológiai módszerekre lenne szükség” hozzá (417). De bármennyire is szemben áll a teóriákkal az empiria, a teóriák érvényességén ez nem változtat. Ezt a gondolatot erősíti meg a zárótiráda, mely játszi könnyedséggel egyesít objektivitást és igazolhatatlanságot: „ez a zene objektíve hazug, és arra szolgál, hogy áldozatainak tudatát még jobban elkorcsosítsa, bármily kevésbé mérhető is ez az elkorcsosító hatás az egyes konkrét esetekben” (433sk.). Adorno így minden lehetséges ellenérv elől kitér: empirikus alapon nem mondhatunk ellent neki, ha pedig filozofálni akarnánk, korlátoztak vagyunk.

Találunk más példákat is a „nem lényegi” típusú érvelésre. A *bekerítés* trükkjét egészen bőkezűen használja a szöveg – második fele másról sem szól, mint a kivételekkel való birkózásról. Adorno makacsul próbálja felszámolni a könnyűzene mint ideológia és az egyes jó slágerek mint élő és értékes zenei produktumok ellentmondását. De bárhogy is lavíroz, bárhogy emleget elmara-dott kisipariságot (422), pszeudoindividualizációt (423), vaskalapácsszerű reklámhadjáratokat (428), erotikus asszociációkat mozgató emelőket (430), *evergreen*eket (430) és *nostalgia* songokat (431), az embernek mégis az az érzése, hogy nem csinál mást, mint mantraszerűen ismételi egy „van ugyan néhány kedves néger fickó, de...” jellegű mondatot.

Ezt Adorno maga is észreveszi, és végül arra jut, hogy fogalmunk sincs, mitől jók a jó slágerek: paradoxonok ezek (432). Mintha lenne bennük valami „sajátos minőség” (431), de hogy ez pontosan micsoda, és milyen zenei értéket képvisel, azt a jövő tudósainak kellene megállapítaniuk. A kérdés nem megválaszolható, de van remény. „Vonzó feladatot” jelentene a vizsgálódás egy „valóban funkcionáló zeneszociológia” számára (429). Az, hogy ha valamiről, hát pont erről a vizsgálódásról kellene szólnia egy *Könnyűzene* című értekezésnek, nem számít. Ugyanúgy, mint a „ma még elképzelhetetlen módszerek”-nél, Adorno akkor kedves a tudományhoz, ha programot adhat neki saját értékítéleteinek majdani (de a ma kimondott mondatokat már nem fenyegető) igazolásához.

Minden együtt van – Adorno ugyan gondosan elkerüli az olyan látványos érvelési bukfenceket, melyeket az előző részben az antiszemita szövegek kapcsán láttunk, mégis: fogalmi eszközeit, hangvételt, az autoritással űzött játékait és a ténykezelést tekintve nemigen haladja meg őket. Ugyanúgy a saját ellenségképét építi ki, ugyanúgy a saját értékeit igazolja, ugyanúgy az előítéleteivel bélel ki egy üres szót és próbál valami nagyszabású rendet teremteni vele a világban. Végig nem lép túl a „könnyűzene” hagyományos fogalmán; a magyarázás



örve alatt nem tesz mást, mint racionalizálja a szó felszínes indulati tartalmait, és ideológiát épít köréjük. A *Könnyűzene* valójában egy sztereotípiá apológiája: egy közhelyről értekezik hosszú oldalakon keresztül, anélkül, hogy annak eredeti tartalmát meghaladná. Adorno *fogalmi slágert* ír tehát, hozzáidomul egy lapos és igénytelen sémához, mindenféle dialektikus attitűd, megsemmisítő teremtő beethoveni viszony, mindenféle kritikaiság nélkül.

Hogy ezek után mi az ideológia, és mi „objektíve hazug”, az legalábbis kérdéses.

## Közzjáték

Felmerülhet a kérdés, hogy a fenti stíluselemzés mennyiben jogosít fel ilyen kijelentések megtételére. Hiszen nem esett másról szó, mint az Adorno-szöveg fogalmazásmódjáról: a szöveg *tartalma* ettől még lehet igaz és érvényes. Pusztán a retorikai fogások nem diszkreditálnak egy gondolatmenetet, akkor sem, ha az illető fogásokat korábban szörnyeteg jellegű szerzők is alkalmazták. Olyan ez, mintha strukturális homológiát keresnénk aközött, hogy valaki aszfaltot egyenget egy úthengerrel, és aközött, hogy embereket tapos el vele. Bármilyen is az Adorno-szöveg formája, érvrendszere, retorikai eszköztára és fogalmi háttere, attól még nyugodtan lehet „objektíve” igaz; nem?

Először is, „objektíve” nyilván nem lehet igaz, mert hemzseg az értékítéletektől, amelyek, még ha tényszerűnek is tűnnek („ez a zene *objektíve* hazug...”), akkor sem igazolhatók semmilyen ismert módszerrel. Ezt Adorno is jól tudja, és őszintén el is ismeri, majd gyorsan irrelevánsnak nyilvánítja (417).

A szöveg tehát csak *szubjektíve* lehet igaz, úgy viszont nagyon. Pont ebben rejlik az ereje, és ezért tűnik mellette sápadtnak például Gans „empirikus” cáfolata az „alacsonykulturát” megbélyegző állításokról. Vegyük azonban észre, hogy az Adorno-szöveg ereje mennyire a megismerési horizont bezárásán múlik, egy olyan fogalmi fellegrár és egy olyan védrendszer kiépítésén, amely minden külső támadást képes elhárítani, minden fenyegetésre védhetetlen ellencsapással kész, mely tökéletesen megközelíthetetlen, bevehetetlen és sérthetetlen. Mert még ha rá is mutathatnánk értékes szennyzenékre, még ha ezernyi vizsgálattal is igazolnánk, hogy a popzene nem rombolja az agysejteket, még ha fel is vázolnánk egy emberibb genealógiát a polgárjogot nem nyert művészet számára, akkor se rombolnánk szét a *Könnyűzene* által kimunkált érvrendszert, mert a mögött ott van a felvilágosodás egész dialektikája, ott egy hatalmas zenei hagyomány, és ha a szöveg szubjektuma netán ki is fogyna az ellenérvekből, hivatkozásokból és a saját kánonjával való példálózásból, bármikor nyugodtan elnyisszanthatja a vita utolsó szálát és kijelentheti, hogy ez a jelenség nem kimutatható, ezt érezni kell, és különben is, a vitapartner csak egy korlátolt kultúrfiliszter.

Nem pontos tehát a megfogalmazás, hogy ez a gondolatmenet „objektíve” igaz lehet. Ez a gondolatmenet rendkívül meggyőző lehet, mert remekül van felépítve, ügyesen játszik a benyomásokkal, és egy olyan színvonalú zenei és gondolati hagyomány áll mögötte, melyet nem lehet nem tisztelni. Ugyanakkor az előzőek után világos, hogy a *Könnyűzene* nem a megismerésről szól, hiszen a megismerést, a vizsgálódást, a valósággal való párbeszédet már a legelső mondatával kizárja, és helyette egy olyan beszédmódot alkalmaz, mely a konkrét megismerést nemcsak feleslegessé, hanem lehetetlenné is teszi. Kizárja a világ egy jelentős részét az érzékeléséből, kategóriákba merevíti, hogy uralhassa és úgy érezze, tisztábban lát – ugyanúgy, ahogy egy rasszista teszi rendezetté és érthetővé a világát, definiálja céljait és problémáinak forrását, mikor elképzeli egy kártékony csoportot, mely nehezen megfogható, de hatékonyan verhető.

Adorno ugyanilyen módon tagadja meg a gyengéd viszonyulást a zenék (és az emberek) jelentős részétől, pusztán azért, hogy saját kategóriarendszerét pontosabbá és kényelmesebbé tegye, hogy ápolgathassa önnön integritását és magyarázhatóvá tegye az elidegenedést, mely elzárja őt az emberek óriási tömegeitől. Igaz, hogy megveti az elidegenedésnek ezeket a merev falait, és szeretne áttörni rajtuk, igyekezetével azonban – mint minden gyűlölködő kritika – egyben meg is szilárdítja őket. Ha cinikusak akarunk lenni, azt mondhatnánk, hogy Adornónak egyéb nagy teljesítményei mellett sikerült kimunkálnia egy példaszerűen „objektív”, okos, kifinomult rasszista érvrendszert is, és ebben ragadható meg a *Könnyűzene* valódi jelentősége.<sup>12</sup>

Hogy a fenti állításokat igazoljam és egyben meg is cáfoljam, szeretném most szemügyre venni a „*Könnyűzene*” tartalmát, strukturáját, gondolati ívét, és bemutatni, hogyan bukkan rá Adorno a rasszizmus, az irracionális projekció alapvető paradoxonára, hogyan küzd meg vele, és mi a végső válasza rá.

---

12 Úgy tűnik, az ilyesmi nem egyedülálló jelenség a zenekritikában. Mary Sue Morrow könyve (Morrow 1997), melyet korábban a *Mein Kampf* kapcsán idéztem, érdekfeszítően mutatja be, hogyan alakították ki a 18. század végi német zenekritikusok azokat az esztétikai elveket, melyek alapján a német hangszeres zenét metafizikailag felsőbbrendűnek kiálthatták ki (l. „abszolút zene”), feje tetejére állítva a korábbi értékrendet. Morrow szerint a Hitler-féle modell tökéletesen illik a korabeli kritikusokra, akik a „komoly” német darabokat folyamatosan a „léha” és „primitív” olasz fércművekkel, majd általában az „amatőröknek való”, „nőies”, „szórakoztató” és „könnyű” darabokkal állították szembe (Morrow 1997: 46–65). Saját táboruk alkotásainak fő értékelő elvét a *zenében* és a zeneművet uraló *totalis* egységben vélték megtalálni (uo. 99skk, 140skk): azokban a kategóriákban, melyek érdekes módon mind a mai napig uralni látszanak a bécsi klasszikárról, illetve tágabb értelemben az „igényes komolyzenéről” alkotott képünket. Figyelemre méltó, hogy Adorno is pont ezekre az elvekre alapozza a maga zeneesztétikai credóját: amint az a *Könnyűzene*-ből is kiderül, az érték forrása nála egyrészt a korról szembeni „dialektikus viszony” (Adorno 1970: 415), vagyis a kritikaiság és individualitás, másrészt a darab formai-szubsztantív egysége („a mű egészének totalitása”, uo. 419). Nem kizárt (de nem is biztos), hogy ennek az összefüggésnek a vizsgálata érdekes eredményekre vezetne.

## Kötés és oldás

A *Könnyűzene* egészen érdekesen megkomponált szöveg. A széljegyzetekből már érzékelhető volt, milyen rafináltan épül fel; főbb strukturális elemeit most még egyszer kiemelem. Az alapszerkezet a következő:

*Nyitóakkord – Felvezetés – A tétel kidolgozása | Ellenmozgás (a tétel felbontása) – Törés/Fordulat – Zárófanfár*  
(oldalszámok szerint nagyjából 407 – 407 – 413 | 422 – 432 – 433).

A *nyitóakkord*dal már foglalkoztunk: a három kezdőmondat ez, mely az egész tanulmány alapállását, központi kategóriáját, érvelési módját meghatározza, mint egy szimfóniabevezető, melyben ott lappangnak az egész mű motivikus csírái. A nyitóakkordot rövid átvezetés követi, amely tovább magyarázza a magas- és alacsonyrendű zene ellentétét, majd az „olyan rég elváltak egymástól...” (407) kezdetű mondattal átfolyik egy nagyszabású történelmi áttekintésbe: ez a *felvezetés*.

A felvezetés tulajdonképpen egy óriási történelmi csúsza, mely az ókortól indulva elsuhan Bach, Mozart, Haydn és Beethoven mellett, majd Offenbach, az operett, a revü és a musical érintése után belecsobban a mai könnyűzene kizárólagos megtestesítőjének tekintett *sláger* posványába. Ezzel a nagy ívű indítással Adorno valami eredendő romlást érzékeltet igen hatásosan: a könnyűzene, az eleve mellékes, „polgárjogot nem nyert”, pária műfaj hanyatlásának apokaliptikus képét látjuk. Offenbach még merész és eredeti lehetett, mélyen és többértelműen leleményes, de azóta rekordokat dönt a degeneráció. (Felmerül az emberben a gyanú, hogy nem azért vonja-e a múlt aranyfénybe Offenbachot és 19. századi társait, mert Adorno gyerekként még nem a negatív dialektika jegyében hegyezte a fülét.)

A következő lényegi mozzanat a *sláger* azonosítása napjaink könnyűzenéjével (413). Ennek eszköze a kinyilatkoztatás, illetve a már emlegetett „népszerű amerikai tankönyv” citálása (413). A sláger megnevezése az írás nyitányát játssza újra: bevezet egy újabb teljesen elkent, megfoghatatlan kategóriát (mi sláger? – ami a slágerlistákon szerepel), azonosítja a hallatlan mértékű hanyatlás végső produktumát és a vizsgálódás következő célpontját. Érdekes megfigyelni, ahogy Adorno később finoman visszafordítja ezt a lépést, és a slágerekről tett megállapításokat a tanulmány végén hirtelen visszavetíti a könnyűzene egészére: az utolsó bekezdés elején még „a *sláger*ben rejlő *qualitas occulta*”-ról értekezik (433, kiemelés tőlem), majd a reklámgépezettel kapcsolatos fejtegetések után minden átmenet nélkül a könnyűzenét kezdi emlegetni, és a lezárásban („csak a kulturális irányítás regisztráló tekintete ítélni a könnyűzenét...”, 433) már kizárólag erről beszél.

A felvezetés után következik a tanulmány első felét uraló *tételkidolgozás*. Ennek lényege, mint azt előzőleg már láttuk, a lélektelenítés. Adorno a leleplezé-

sek egymás utáni hullámában lehántja a könnyűzenéről az autonóm műalkotás, az esztétikai objektum, a zene minden elképzelhető jegyét, és az egész műfajt az ellenséges gépvilág torz kinövésévé fokozza le. Ezt vetíti előre, mikor a könnyűzene előtörténete kapcsán a gazdasággal való egylényegűsége utal (411). Majd megtudjuk, hogy a könnyűzene eszköztára primitív és statikus (412). Ekkor bukkan fel a sláger mint központi kategória, és rögtön kiderül róla, hogy lényege a sémyszerűség (414). A slágerek tehát egyformák: differenciálatlan, buta (és időben megrekedt) tömeg („időtlen, egynemű egység” – Csepli 1990: 22). A sémákról aztán kiderül, hogy a *konformizálás* sémái: tehát még hallgatóikra is ezt a buta egyformaságot kényszerítik (416). De nem is egyszerű konformizáló sémák, hanem *megalázóan* konformizáló sémák, lényegük a vulgaritás (418). És a végső lépés: igazából nem is zene ez, hanem szociológiai jelenség (420) – nem is zene, hanem *ideológia* (422). Másként nem is lehet vizsgálni: bármi is a látszat, bármik is a mellékkörülmények, ez a végső igazság.

Ezt a fejtegetést át- meg átszövik egyéb deprivaló stratégiák. Ilyen a könnyűzene önálló jegyeinek folyamatos leépítése: a könnyűzene disszonanciái nem disszonanciák (413), eksztázisa nem eksztázis (413), bonyolultsága nem bonyolultság (420), lázadása nem lázadás (427). A másik, ezzel ellentétes irányú motívumlánc a *gépiesség* metaforájára épül: a konfekcióipar mint a revü szülőatyja (411), áramvonalasság és galvanizálás (412), „előregyártott és jól szervezett mámor” (413), a könnyűzene sémái mint konzervdobozok (415) (felde-reng az óriás töltőüzem képe, a konzervdobozok garmadája, a loccsanó proletárpép), zörgő „masinéria” (419).

Mindezek a folyamatok a „kultúripar” megnevezésében kulminálnak: közvetlenül a csúcspont előtt kerül elő hirtelen ez a fogalom (421; a fordításban „kulturális ipar”); ebben és az *ideológia* fogalmában egyesül mindaz, amit Adorno a könnyűzenéről állítani akar.

A tanulmány itt néhány feszültségevezető kézzázással véget is érhetne. Megtörtént a nagy kinyilatkoztatás, elérkeztünk vizsgálatunk végpontjához. De ahelyett, hogy lezáródna a gondolatmenet, ellenmozgás indul el; szinte pontosan a szöveg közepén. Adornót még nyugtalanítja valami: túl érzékeny és lelkiismeretes ahhoz, hogy elhallgassa, léteznek jó slágerek is. Így hát, miután a slágerből s rajta keresztül a könnyűzenéből légalapáccsal püfölte ki a lelket, most hirtelen nekiáll keresni a lappangó értékeket, a hitelesség ki-kihunyó szikráit, a primitívség rémuralma elől elbújó szépséget. A szöveg halmozni kezdi az ellentmondásokat, melyek mind egy-egy csapást jelentenek az addig gondosan felépített gondolatmenetre: a könnyűzene tömegtermék, de kisipari módszerekkel gyártják (422). A sláger lényege, hogy azonos, mégis különböző (423). Jellegetes, mégis fülbemászó (423). A sláger primitív, mégis szakemberek keze alatt születik (425). A slágerteremtés kulcseleme a *plugging*, az agresszív reklám, mégis kell hozzá valami „ötlet” (428). A könnyűzenét nagyiparilag termelik, mégis öntörvényű divatok uralják (429). A slágerek „művészet-

nek alig nevezhető produkciók”, mégis, némelyikben ott lakozik valami „nagyon nehezen meghatározható minőség” (430).

Adorno több kísérletet tesz, hogy ezt az ellentmondást feloldja. Előrántja a *pszeudoindividualizáció* bukfcengyanús fogalmát. Definiál egy harmadik alapkategóriát, az „*evergreen*”-t, az örökzöldet: ez lenne a maradandó sláger archetípusa. Találgatni kezdi, mi lehet az örökzöld lényege (ugyebár mindenhol az alapvető lényegyet kell keresnünk). Talán valami egészen rafinált ingerkeltő gépezet ez, mely mindenkiben felgerjeszti a maga erotikus asszociációit (430)? Talán a *nostalgia* songok intézménye játszik itt szerepet? (Újabb lényegi kategória.)

Végül mégis oda jut, hogy az a bizonyos „sajátos minőség”, a *qualitas occulta* létezik – vannak jó slágerek. Milyen érdekes. Mire következtethetünk tehát? – A jó slágerek paradoxonok: „a kör négyesítőse”-i (432).

Itt lel rá Adorno az előítéletes faji kategóriáknak arra az alapvető törésére, amiről a cikk elején volt szó. A szuverén egyén és a merev kategória, a kompromisszumképtelen projekció és a világ eleveenségének ellentmondása ez. Van abban valami egészen cinikus, ahogy Adorno előbb módszeresen korcsnak és romlottnak nyilvánít egy sereg eleven műalkotást, aztán rácsodálkozik, hogy mégis vannak köztük normális példányok. De azért nem áll meg a csodálkozásnál: makacsul ássa magát egyre lejjebb és lejjebb; ahogy az írás első felében a *romlottság* lényegét kutatta (és meg is találta hamar), most az *egyéniesség* szubsztanciáját keresi (amit viszont nem találhat). Keresi a titkos összefüggéseket, a jellemzőknek azt a csinos csokrát, mely végleg elkülönítené a rossz slágert a jó slágertől, mely a lehető legobjektívabbá tenné irracionálisan világos kategóriáit. Az ellentmondás azonban feloldhatatlan. A transzcendentális lényeg egyre távolodik; hiába lépünk közelebb és közelebb, ugyanolyan messziről dereng. Nem lehet elkapni a ködben repdeső szentjánosbogarakat.

A cinizmus végső pontja következik itt: a szöveg felszámolja a rasszista logikát, majd fejest ugrik az előítélet irracionalitásába. Adorno válasza ugyanis nem az, hogy átértékeli saját hibás gondolati struktúráit, hanem az, hogy a jó slágerek, eme paradox kreatúrák vizsgálatát bőkezűen egy majdani szociológia hatáskörébe utalja. Egy „magasan képzett személyekből” álló *bizottság* felállítását javasolja, mely gondosan szemügyre venné a slágereket, elemezné őket, találgatna, melyik sikeres („A kiinduló hipotézis az lenne, hogy messzemenően helyesen ítélnének”, 432), s végül megállapítaná a fajtisztaság kritériumait, meghatározná, hogy a könnyűzene mely produktumaiban lappanganak a magasrendű faj génjei.

Hátborzongató fordulat: mikor Adorno érzékeli, hogy a jó sláger kicsúszik a keze közül, nem megáll és körbenéz, hanem rakétára szereli a problémát és kilövi a jövőbe: találja majd meg a magasan képzett bizottság mikroszkópja a rejtőzködő lényegyet. Valahol ott van, egyszer ráakadunk. Csak várni kell, és maradék kis bizonytalanságunk is elpárolog. A tudomány majd megmutatja, mit

kell tennünk, hogy elméletünk teljesen pontos legyen, hogy világosan elváljon a szenny és az érték. Hogy a korcsok tömegében ne lássunk több nyugtalanító-an emberi arcot.

A maga részéről be is fejezi a töprengést. Úgy érzi, feloldotta az előtüremkedő paradoxont (vagy talán megijed attól, amit csinált), és hirtelen fordulattal kijelenti, hogy a sláger lényege mégiscsak a reklám, a hazugság, az ámitás, a parancsuralomnak való behódolás. Felharsan a záró galoppfanfár: elhangzik a végső „objektív” ítélet (433), majd dörgő körmondat következik az autonómia aláásásáról, az elnyomást igénylő tömegekről és arról, hogy sajnos nem lehet eltávolítani a társadalomból a könnyűzenét, és milyen sokat elmond ez állapotainkról – aztán csönd, csak a visszhang kísért még a fülünkben.

Sivár és ijesztő, ami lejátszódik a szemünk előtt. Mégis: fontos dolgot hallgatnánk el, ha ezzel lezárnánk a vizsgálódást. Mert ha visszatérünk ahhoz a ponthoz, ahol Adorno szembesül a nagy paradoxonnal, kiderül, hogy történik itt valami megkapó. Először azt halljuk, hogy a könnyűzene-idióma (néha) mégiscsak megenged „olyasmit, mint spontaneitás, ötlet, közvetlenség”. Képes tehát rá (időnként), hogy érvényes kifejezési eszköz, valódi médium legyen. Miről is beszéltünk akkor eddig? Majd: „az eldologiasodás magától értetődő, s mint ilyen csap át, kényszer nélkül is olykor, a humanitás és meghitt közelség látszatába, és talán több is, mint pusztá látszat” (431). Tétova út egy mondaton belül az eldologiasodástól a meghitt közelség látszatáig, mely (olykor) (talán) több is, mint látszat... Pont az ellentéte játszódik itt le annak, kicsiben és félnéken, ami a szöveg első felében történt: a létezési jogától és szuverenitásától megfosztott könnyűzenében hirtelen feldereng valami illékony gyengédség. Figyeljük meg e mondat többszörös körbetagadással kifejezett, végtelenen tétova pozitivitását. Valami csodaszerű történik itt: a nagy szétbomlás végén, a végső elfordulás előtt egy pillanatra megcsillan a remény, egy pillanatra menedéket lel az oldalakon át űzött-tagadott meghittség. Mint ha az egész írás kegyetlenségét megszegyenítené ez az egyetlen tompa, nyöszörgésszerű, rebbenő félmondat.

Időközben megindulunk a slágerügyi grémium felé, de a zárófanfár előtt Adorno még egyszer elszólja magát: feltételezi, hogy a bizottság tagjainak kivétel nélkül a *sikeres* slágerek tetszenének a legjobban („A kiinduló hipotézis az lenne...”). Tömeg és „magasan képzett” szakértők ízlése találkozik tehát. A tömegek értékelik a minőséget, elnyomottságukban is. A magasan (elérhetetlen messzeségben) képzett szakértők megérik, mi a fontos az elnyomottaknak. És ezen a ponton bukkan fel, először és utoljára, egy nevesített sláger, az egyetlen példánya a fajnak, melyről mindeddig szó volt: a *Deep Purple*, a maga „szép, akusztikus élvezetet nyújtó hajlatai”-val (432). Magányos, szomorú tekintetű pária a gonosz és arctalan tömegből.

Számomra ez az Adorno-írás végső üzenete: ez a fájdalmas gesztus, ahogy a megértő azonosulás nem engedi elfojtani magát, ahogy a dialektikus szubjek-



tum minden előítélete és félelme ellenére is megpróbál közeledni, megpróbálja emberként látni az Idegent.

Annál tragikusabb, hogy nincs tovább, csak a képzett szakértők és a dühödt szitkozódás felé. Hogy nem sikerül megtenni a végső lépést: győzött megint az elidegenedés, a félelem és a gyűlölet. A távolban felvillan a fény, az uralom- és elidegenedésmentes világ csillámló ígérete, de a horizont bezárul, a megismerő lény összekuporodik, magába fordul, védve és védekezve; félve a világ idegenségétől, de őrizve a kincset, az illanó reményt legalább, hogy vannak értékek, s az értékek tovább élnek.

## Hivatkozott irodalom

---

- Adorno, Theodor W. (1970 [1962]): Könnözőzene. In *Zene, filozófia, társadalom*. Tandori Dezső (ford.), 407–434. Budapest: Gondolat.
- Adorno, Theodor W. (1994): *Quasi una fantasia. Essays on modern music*. Rodney Livingstone (ford.). London: Verso.
- Allport, Gordon W. (1999): *Az előítélet*. Budapest: Osiris.
- Csepeli György (1990): ... és nem is kell hozzá zsidó. *Az antiszemitizmus társadalom-lélektana*. Budapest: Kozmosz Könyvek.
- Fubini, Enrico (1991): *A History of Music Aesthetics*. Houndmills: Macmillan.
- Hamvas Béla (1999): *Karnevál*. Budapest: Medio.
- Gans, Herbert J. (1998): Népszerű kultúra és magaskultúra. In *A kultúra szociológiája*. Wessely Anna (szerk.), 114–149. Budapest: Osiris.
- Hermann Imre (1990): *Az antiszemitizmus lélektana*. Budapest: Cserépfalvi.
- Horkheimer, Max és T. W. Adorno (1985): Az antiszemitizmus elemei. In: *Zsidókérdés Kelet- és Közép-Európában*. Simon Róbert (szerk.), 165–184. Budapest: ELTE ÁJTK Tudományos Szocializmus tanszék.
- Karsai László (szerk.) (1992): *Kirekesztők. Antiszemita írások, 1881–1992*. Budapest: Aura Kiadó.
- Morrow, Mary Sue (1997): *German Music Criticism in the Late Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.