

Max Horkheimer

Művészet és tömegkultúra¹

Absztrakt: Max Horkheimer (1895–1973) *Művészet és tömegkultúra (Art and mass culture)* című művében a 20. század első felének tudományos gondolkodásáról és művészeiről ad kritikai olvasatot. Írásában három nagyobb gondolati fonal különíthető el. Az első részben a tömegkultúra és a családi privát szféra közötti dinamikára hívja fel a figyelmet. Értelmezése szerint a tömegkultúra a művészeteken keresztül, valamint a munkáról való gondolkodás újfajta módja révén behatol a privát szférába, és jelentős mértékben alakítja annak belső mechanizmusait. A második részben Mortimer J. Adler művészetfelfogását elemzi és értékeli; vizsgálódásai során Adler esztétikai gondolataiban a modern társadalom elnyomó tendenciáinak legitimálását véli felfedezni. Horkheimer a szöveg befejező részében – összefoglaló jelleggel – borúlátó képet fest Európa modern társadalmairól. A német filozófus a korra adekvát módon reflektáló teóriában és a művészet kommunikatív funkciójában látja a pozitív irányú változás lehetőségét.

Kulcsszavak: kritikai elmélet, művészet, neveltetés, racionalitás, esztétika, pozitívizmus

¹ Alábbi észrevételeimet Mortimer Jerome Adler *Art and Prudence* (New York and Toronto, 1937) című könyve provokálta.

A szöveg eredetileg angol nyelven jelent meg 1941-ben, megjelenési helye: Horkheimer 1941. A fordítás alapjául szolgáló szöveg forrása: Horkheimer 2002.

A történelem során előfordult, hogy a művészet szoros referenciális kapcsolatban állt a társadalmi élet egyéb területeivel. Különösképpen a plasztikus művészetek voltak azok, amelyek a mindennapi élet használati eszközeinek termelésként bekerültek a társadalom vérkeringésébe. Ez a szekuláris és a vallásos tárgyakra egyaránt igaz. A modern korban azonban a szobrok és a festmények leváltak városról és épületről, méretük pedig úgy redukálódott, hogy az bármilyen belső térrel kompatibilis legyen. Ugyanezen történelmi folyamat során az esztétikai élmény (*feeling*) független státuszra tett szert: függetlenedett a félelemtől (az áhítatostól és idegenkedőtől egyaránt), a bőségtől, presztízstől és komfortértéztől. „Tisztává” vált. Ez a tiszta esztétikai élmény a privát, atomizált szubjektum reakciója, egy olyan egyéné, aki képes absztrahálni a fennálló társadalmi normáktól (*standard*). A szépség mint érdek nélküli tetszés meghatározása erre a sajátos viszonyulásra vezethető vissza. A szubjektum kifejezi magát esztétikai ítéletalkotással anélkül, hogy a társadalmi értékeket és célokat figyelembe venné. Ezzel az esztétikára vonatkoztatott viselkedéssel az ember úgyszólván megváltja magát azoktól a funkcióktól, amiket közössége részeként ellát, és mint már izolált individuum reagál. Az individualizmus, ami a művészi alkotások és ítéletek lényegi magvát adja, nem sajátosságok és a hétköznapi léthez képest irracionális hóbortok gyűjtőfogalma (*idiosyncrasies and crotchets*), hanem azt a hatalmat jelenti, ami képessé teszi az egyént a fennálló gazdasági rendszer plasztikai sebészi beavatkozásainak elviselésére, amivel az minden embert egy adott mintára farag. Az emberek szabadon felismerhetik magukat a művészi munkákban, mindaddig, amíg az általános nivellálódási folyamat áldozatául nem esnek. Ez a műalkotásban megtestesülő egyéni tapasztalat pont ugyanannyira érvényes, mint az a társas tapasztalás, amit a társadalom környezete kontrollálásának szervezett aktusai során szerez. Bár ennek a művészi tapasztalásnak a kritériuma egyedül önmagában van, a művészet nem kevésbé jelent tudást, mint ahogy azt a tudományra szokás érteni.

Ennek az állításnak az igazolhatóságát Kant is vizsgálta. Hogyan válhat a szubjektív érzésekre támaszkodó esztétikai megítélés kollektív vagy „közös” (*common*) megítéléssé (Kant 1892: §22, 94)? A tudomány elveti az érzések bizonyítékként történő értelmezését. Miképpen lehet akkor megmagyarázni az érzésnek azt a közösségiségét, amit műalkotások váltanak ki? A tömegek éppen fennálló érzéseit persze könnyű megmagyarázni; mindig is társadalmi folyamatok eredményei voltak. De mi az a minden egyénben meglévő rejtett képesség, amire a művészet hat? Mi az a félreérthetetlen érzés, amelyre újra és újra apellál, még annak ellenére is, hogy az embereknek ellentmondó tapasztalataik vannak? Kant ezeket a kérdéseket a *sensus communis aestheticus* fogalmának bevezetésével kívánja megválaszolni, amelyhez az egyén hozzáilleszti esztétikai ítéleteit. Ezt a koncepciót nem szabad összekeverni a józan ész fogalmával. A koncepció alapvetései szerint ez egy előítéletmentes, folyamatszerű (*consecutive*), kiterjesztett gondolkodás, amely befogadó mások nézőpontjait tekintve (Kant 1892: §40, 171). Más szavakkal, Kant úgy gondolja, hogy minden ember esztétikai ítéletalkotását átítatja az általa magában hordozott emberiség. Az üzleti élet vérré menő konkurenciaharcjai ellenére, az emberek összhangban vannak az általuk elképzelt lehetőségek tekintetében. Pater szerint „a nagy művészeti alkotásnak hordoznia kell magában valamit az emberi lélekből” (Walter 1918: 38). Guyau kijelenti, hogy a művészet a lehetséggel foglalatostokodik (Guyau 1930: 21), „egy, a már

jólismert világ helyetti új világot emelve a szemünk elé, egy olyan társadalmat, amiben valójában élünk”. A legzárkózottabb művészetben is fellelhetők az ellenállás elemei.

A társadalom által kiszabott korlátozásokkal szembeni ellenállás időközönként politikai forradalomban artikulálódik. Ez az érzület folyamatosan érik a privát szférában. A középosztálybeli családok, annak ellenére, hogy rendszerint fenntartói az elavult szociális mintáknak, felnyitották az egyének szemét olyan potenciális lehetőségekre is, amelyekre a munkájuk vagy hivatásuk nem. Mint gyermek, majd később mint szerető, a valóságot nem a gyakorlati élet által kiszabott szoros keretek közötti térnek látta, hanem olyan távolabbi perspektívában, amely ezeknek a kereteknek csorbította az erejét. A szabadságnak ez a birodalma, amely a munkahelyhez képest kívülről származik, bár szennyezett volt a múltbéli kultúrák által, mégis az egyén privát menedéke (*private preserve*) abban az értelemben, hogy itt túlléphet (*transcend*) azokon a szociális funkciókon, amelyeket a munkamegosztás révén a társadalom szab ki számára. Ebből a távlatból nézve a valóság tartozékai, attribútumai, partikularitásai (*appurtenance*) olyan képekké olvadnak össze, amelyek idegenek a konvencionális értelmezési rendszerektől. Esztétikai tapasztalattá és produktummá válnak. Vegyük észre, hogy az egyén individuális tapasztalatai nem teljesen elválaszthatók (*are not different*) más normális tapasztalataitól, amelyeket társas minőségében szerez. Ennek ellenére a művészi alkotás (az elme objektivált produktumai, leválasztva a gyakorlati világ kontextusáról) olyan princípiumokat hordoz magában, amelyek származtatási világát idegennek és hamisnak mutatják. Nem csak Shakespeare dühe és melankóliája, de Goethe költészetének társadalomtól független humanizmusa (*detached humanism*), sőt, még Proust odaadó rajongása is a pillanatnyi jellegzetességek iránt; – „*mondanité*” – a szabadság olyan emlékeit csalják elő, amelyek tükrében a fennálló társadalmi normák (*standard*) szüklátókörrűnek és barbárnak tűnnek. Az autonóm művészet megőrizte azt az utópiát, amely a vallásból elpárolgott.

Ez a privát szféra, amellyel a művészetnek bensőséges a kapcsolata, egyre inkább fenyegetve van. A társadalom hajlamos rá, hogy felszámolja. Mióta a kálvinizmus felszentelte az ember evilági hivatását, a gyakorlat meghazudtolta a szegénységről általánosan elfogadott vélekedéseket, mivel azt egy csupán fáradtságos munkával lemosható szennyeződésként kezelte. Ugyanaz a folyamat, amely az embert felszabadította a rabszolgaság és a jobbgyság alól és visszavezette saját magához, egyúttal ketté is szakította őt; privát és társas részekre, a privátot pedig jelzőlaggal terhelte meg. Az irodán és a vásárlás terein (*shop*) kívüli élet arra lett kijelölve, hogy biztosítsa az ember erejének újatermelését az irodában és vásárlással eltöltött idejéhez. Ilyen értelemben függelékké, az üstökös csóvájává vált. Időben mérték, mint a munkát, és „szabadidőnek” nevezték el. A szabadidő keretekért (*curtailment*) kiált, mivel nem rendelkezik önálló értékkel. Ha a felhasznált energiák újatermelésének aktusán túlmutat, pazarlásnak bélyegzik, kivéve abban az esetben, ha emberek munkára történő kiképzésére ad keretet. A korai 19. század gyermekei, akiket a műhelyből a kollégiumba vittek, a kollégiumból pedig vissza a műhelybe, miközben a műhelyben étkeztették őket, kizárólag a hivatásuknak éltek, nagyjából úgy, mint a jelenkor japán gyári munkásnői. Kiderült, hogy a munkaszerződés, amelyben lefektették ezeket a kikötéseket, csupán üres formalitás. Később a 19. század során a láncok meglapultak, de az önérdék a privát életet még hatékonyabban szolgáltatta ki az üzlet számára,

míg nem a 20. század strukturális munkanélkülisége az egész rendszert sokkolta. A tartós munkanélküliek nem tudnak egy használhatatlan munkaerőt újratermelni, és a képzés nem tud olyan karriert fejleszteni, ami már előre le van zárva. A szociális és a privat közötti kontraszt elhalványul, amikor a pusztá várakozás válik hivatássá. A munkára várás válik munkává.

Néhány évtizedre az iparosodott országok széles rétegei számára elérhetővé vált valamilyen mértékű magánélet, persze csak szigorú keretek között. A 20. században a népességet hatalmas trösztök (*trusts*) és bürokráciák bástyázzák körül; az emberi létezés korábbi felosztása karrier és családi élet között (mindig csak bizonyos fenntartásokkal, már ami a többséget illeti) fokozatosan elévül. A család volt a közvetítő a társadalmi igények és az egyén között, így felelős volt nem csak a természetes, de a társas világrajövettel tekintetében is. Bizonyos értelemben egy második anyaméh, amelynek melegében az egyén összeszedhette erejét, hogy a méhen kívül egyedül is megálljon a lábán. A család ezt a funkcióját megfelelően csak a jómódúak között tudta ellátni. Az alacsonyabb rétegek között ez a folyamat általánosan meg volt nehezítve; a gyermeket túl korán hagyták magára. Képességei idő előtt szilárdultak meg, és az önállósodás sokkja csonkította mentális fejlődését, felhalmozódó haragot generált, és más hasonló dolgokat vont maga után, amelyek ezzel jártak. A hétköznapi emberek „természetes” viselkedése mögött – melyet az értelmiség oly sokszor dicsóít – félelem, görcs és gyötrelem lappang. A fiatakorúak szexuális bűncselekményeinek mutatói, valamint a nacionalista kirohanások e folyamat indikátorai. A gonosz nem a természetből származik, hanem abból a társadalom általi erőszakból, amelyet az ember fejlődésre törekvő természete ellen követ el.

Az ipari társadalmak utolsó szakaszában már a jómódú szülők sem örökösüknek nevelik gyermekeiket, hanem az eljövendő tömegkultúrához való sikeres alkalmazkodásra. Megtapasztalták a szerencsének való kiszolgáltatottság okozta bizonytalanságot, és levonták a következtetéseket. Az alacsonyabb rétegek között a szülők védelmező autoritása – amely mindig fenyegetést is keltett – teljesen eltűnt, helyét pedig a Balilla vette át. A totalitárius kormányok veszik kezükbe a feladatot, hogy az egyéneket arra a szerepre készítsék fel, amelyet a tömegek tagjaiként fognak betölteni. Úgy tesznek, mintha az urbanizált élet körülményei szükségszerűen követelnék meg ezt. E probléma, amit a fasizmus olyan brutálisan kívánt megoldani, már száz éve fennáll a modern társadalmak történetében. Egyenes vonalat húzhatunk a Camorra gyermekcsapataitól New York pinceklubjaiig (Brill és Payne 1938), azzal az egy különbséggel, hogy a Camorrának volt nevelési értéke.

Manapság a gyermekek társadalmi rétegtől függetlenül bensőségesen ismerik a gazdasági életet. A jövőtől nem egy országot várnak, hanem megélhetést, dollárban és centben kimérve, egy olyan foglalkozás révén, amelyet ígéretesnek találnak. Ugyanolyan kemények és ravaszak, mint akármelyik felnőtt. A társadalom modern felépítése biztosítja, hogy a gyermekek utópisztikus álmai még kora fiatakorukban félbeszakadjanak. A sokat dicsért akklimatizálódás veszi át a dehonesztált Ödipusz-komplexus helyét. Ha elfogadjuk, hogy a családi élet mindenkor tükrözte a közösségi élet alapját, a türanniszta, a hazugságokat, a létező valóság együgyűségét, akkor az is igaz, hogy az ilyen jelenségekkel szembeni ellenállás magvait is a családi élet alapozta meg. A tapasztalatok és minták, amelyek minden egyén számára belső útmutatóul szolgálnak az élethez, nem jöhettek kívülről. Felvillantak, amikor a gyermek az anyja karjában nyugodott és mosolyát fürkészte, mikor apjának

bizonyított, vagy épp amikor fellázadt ellene, amikor úgy érezte, valakivel igazán meg tudja osztani a tapasztalatait – vagyis tömören: az a kényelmes és meghitt meleg táplálta őket, amely nélkülözhetetlen az ember fejlődéséhez.

A magánélet szabadidővé, a szabadidő pedig egy utolsó részletekig felügyelt rutinná válik. A család fokozatosan feloldódik. A stadionban szerzett élvezet, a mozik, a bestseller könyvek, a rádió, mind-mind a belső élet eltűnéséhez vezetnek. Régen, mielőtt még a kultúra ilyen manipulatív élvezetekre lett volna lecserélve, már hasonló eszképpista jellegzetességeket hordozott magán. Az ember egy konceptuális privát világba menekült és újraformálta gondolatait amikor eljött az idő a valóság átrendezésére. A belső élet és az eszménykép konzervatív (*conservative*) tényezőkké váltak. Azzal, hogy az ember elvesztette képességét az ilyen jellegű menedékekbe történő visszahúzódásba – a képességet, amely se a nyomornegyedekben, sem a modern településeken nem tud virágozni – egyúttal elvesztette hatalmát ahhoz, hogy elképzljen olyan világokat, amelyek különböznek attól, amiben él. Ezek a más világok a művészetben fogantak. A művészet e világai ma már csak azokban a produktumokban élnek, amelyek megalkuvás nélkül ábrázolják a monadikus egyén és barbár környezete közötti szakadékot – gondoljunk Joyce prózáira vagy Picasso Guernica-festményére. A gyász és a horror, amelyet ezek a munkák közvetítenek, nem azonosak azokkal az érzésekkel, amelyet olyanok hordoznak, akik racionális megfontolásból fordulnak el a valóságtól vagy szegülnek szembe vele. A mögöttük rejlő tudat el van vágva a társadalomtól, és furcsa, diszharmonikus formákat kényszerül felvenni. Ezek a barátságatlan alkotások lojálisak maradnak az egyénhez a létezés borzalmaival szemben, ezáltal megőrizve a múlt nagy alkotásainak igazi tartalmát. Közelebb állnak Raffaello madonnáihoz vagy Mozart operáihoz, mint bármi, ami ma is ugyanazokat a harmóniákat követi, egy olyan korban, amikor a boldog arckifejezés az őrjöngés maszkját hordja, és amikor csupán az őrjöngők melankolikus arca marad a remény egyetlen jele.

Ma a művészet többé nem kommunikatív. Guyau teóriája szerint az esztétikai minőség azt jelenti, hogy az ember saját érzéseiként ismeri fel azokat az érzéseket, amiket a művészi alkotás kifejez (Guyau 1930: 18–19). A „miénkkal analóg élet” azonban, abban a megjelenítésben, amelyben a mi saját életünk válik láthatóvá, többé már nem a 19. század középosztályának tudatos és aktív élete. Ma a személyek csupán személynek tűnnek; az „elitek” és a tömeg is olyan mechanizmusnak hódol, amely bármely szituációban csak egyetlenegy jól meghatározott reakciót enged meg számukra. Természetük azon elemei, amelyek még nem csatornázódtak be, nem kapnak lehetőséget a kifejeződésre. Rendezett civil életének felszíne alatt, optimizmusán és lelkesedésén túl, az ember aggódó, zavarodott és egy nyomorúságos, szinte őskori létet él. A legújabb műalkotások ezt szimbolizálják, átvágva a racionalitás furnérlemezen, amely minden emberi kapcsolatot lefed. Minden felszínes egyhangúságot és konfliktust elpusztítanak, melyek valójában ködösek és kaotikusak, és csak az olyan mondavilágokban, mint Galsworthy és Jules Romains munkái, fehér papíron és népszerű biográfiákban nyernek mesterséges koherenciát. Az utóbbi idő jelentős alkotásai viszont feladják azt az elképzelést, hogy igazi közösségek léteznek; ezek a munkák egy magányos és kétségbeesett élet emlékművei, mely élet nem talál hidat sem saját tudatához, sem bármely más tudathoz. És mégis, ezek emlékművek, nem pusztán tünetek. A kétségbeesés felfedi magát a tiszta művészet mezején túl, az úgynevezett szórakoztatóiparban és a „kulturális javak” világában, de ez csak kívülről következtethető ki,

a szociológiai és a pszichológiai elméleteken keresztül. A művészi alkotások az egyetlen megfelelő tárgyiasításai az egyén elhagyatott és kétségbeesett állapotának.

Dewey szerint a művészet „a leguniverzálisabb és legszabadabb formája a kommunikációnak” (Dewey 1934: 270). Széles az öböl azonban kommunikáció és művészet között egy olyan világban, amelyben az elfogadott nyelv csak fokozza a zűrzavart, melyben a diktátorok hazugságának nagyságával arányosan mélyül el a tömeg szívére gyakorolt benyomás. „A művészet áttöri az akadályokat [...], amelyek a közönséges asszociáció számára megkerülhetetlenek” (Dewey 1934: 244). Ezek az akadályok pontosan az elfogadott gondolati formulákat jelentik, a fenntartások nélküli ítélkezés alakjában, a propaganda szövegeiben és a marketing célú írásokban. Európa elérte azt a pontot, amikor a magasan fejlett kommunikációs eszközök folyamatosan az olyan gondolati akadályok megerősödését szolgálják, „melyek elválasztják az embereket egymástól” (Dewey 1934: 244). Ilyen értelemben a rádió és a mozi magasan viszi a pálmát a fegyverek és katonai repülőgépek előtt. A mai kor emberei megértik egymást. Ha megszűnne képességük saját maguk, vagy mások megértésére, ha kommunikációs formáikra gyanakodni kezdenének, ha a természetes természetellenesként tűnne fel számukra, akkor legalább ez a félelmetes dinamika megtorpanna. Amennyire a legújabb műalkotások még kommunikálnak, annyiban a fennálló kommunikációs formákat mint a pusztítás eszközeit ítélik meg, valamint a harmóniát mint a hanyatlás téveszméjét.

A jelenlegi világ, melyet legújabb művészi alkotásai elítélnék, talán módosít röppályáján. A technika mindenhatósága, a termelés fokozatos függetlenedése a termelés helyszínétől, a család átalakulása, az egzisztencia szocializálása, mind-mind olyan tendenciái a modern társadalmaknak, amelyek talán képessé teszik az embert arra, hogy olyan körülményeket hozzon létre, amelyek megszüntetik azt a szenvedést, amelyet éppen ezek a folyamatok alakítottak ki. Ma azonban az individuum szubsztanciája önmagába zárt marad. Az egyén intellektuális aktusai többé nincsenek belső kapcsolatban emberi esszenciájával. Csak az éppen esetleges körülmény szerint alakulnak. A népszerű megítélés, legyen akár igaz vagy hamis, felülről vezérelt, mint bármely más szociális funkció. Mindegy, hogy a közvéleményt mennyire szakértő módon ismerjük, mindegy, mennyire részletesek a statisztikai és pszichológiai fejtegetések, minden esetben egy mechanizmusra bukkannak, és nem az emberi esszenciára. Ami előbukkan akkor, amikor az ember a legőszintebben fedi fel belső énjét, éppen egyfajta ragadozószzerű, gonosz, ravasz lény, amelyet a demagóg pontosan tudja, hogyan kezeljen. Egy előre elrendezett harmónia uralkodik külső céljaik és romos belsőjük között. Mindenki úgy értelmezi magát, mintha rossz és alattomos lenne, azoknak pedig, akik ezt a diagnózist megerősítik (Freud, Pareto és mások), minden fenntartás nélkül megbocsátanak. És mégis, minden egyes új művészi munka előtt rémülten meghátrál a tömeg. A Führerekkel ellentétben nem hízeleg pszichológiájuknak, a pszichoanalízissel ellentétben nem kecsegtet reményekkel pszichológiájuk „helyreállítását” illetően. Azzal, hogy a lecsúszott embereknek sokkoló tükröt tart kétségbeesett helyzetükről, a művészet egy olyan szabadságot vall meg, amitől habzik a szájuk. Az a generáció, amely Hitlert hatalomra juttatta, adekvát módon azokban a görcsökben leli élvezetét, amelyet a rajzfilmek a szerencsétlen karaktereikre szabnak ki, nem pedig Picassóban, aki nem kínál rekreációt, és amúgy sem élvezhető. Embergyűlölő, rosszindulatú teremtmények ők, akik bár titokban tudják, hogy milyenek, mégis szeretnék,

ha tiszta, gyermeki lelkeként tekintenének rájuk, akik ártatlan hozzájárulással tapsolnak, amikor Donald kacsát megbilincselik. Vannak idők, amikor az emberiség sorsába vetett hit csak a jelenkor emberének reakcióival szembeni legteljesebb ellenállás révén maradhat életben. Jelen korunk épp egy ilyen időszak.

Mortimer Adler esztétikai problémákkal foglalkozó könyve végén a következő módon definiálja a nagyszerű művészi munkák külső jegyeit: nagy népszerűség adott időben, vagy adott időszakon keresztül, valamint a képesség, hogy kielégítse a legkülönfélébb szintű ízlések igényeit is (Adler 1937: 581). Ezzel összhangban, Adler Walt Disney-t dicséri, mint a „nagy mestert”, mivel olyan tökéletességet ér el, ami egyfelől túlmutat legjobb kritikai kapacitásunkon is, továbbá a gyermekeket és az egyszerű embereket is kielégíti (Adler 1937: 581). Adler azon kevés kritikusok közé tartozik, akik a művészetet egy történelmi időtől független entitásként kívánják vizsgálni. Azonban ez a törekvése éppen, hogy az idő zsákmányává teszi. Miközben törekszik a művészet történelem fölé emelésére és megtisztítására, kiárúsítja a kor megvetendő vackai számára. A kultúra egyes elemei, amelyeket függetlenítünk a történelem folyásától, vízcseppnek tűnhetnek számunkra, azonban annyira távol állnak attól, mint a Mennysorság és a Pokol egymástól. Már jó ideje annak, hogy Raffaello kék horizontja a Disney tájképének részévé vált, melyben az amorettek féktelenebbül tombolnak, mint ahogy a Sixtusi Madonna lábai előtt valaha tettek. A napsugarak szinte rimánkodnak azért, hogy egy szappan vagy fogkrém márkanévét magukra vehessék; nem rendelkeznek jelentéssel azon túl, hogy reklámanyagok háttéréül szolgálnának. Disney és a nézői, ahogy Adler is, rendületlenül kiállnak a kék horizont tisztasága mellett, de a tökéletes hűség olyan princípiumokhoz, amelyek izoláltan állnak bármiféle konkrét kontextustól függetlenül, saját maguk inverzévé változtatja őket, ezáltal létrehozva a tökéletes relativizmust.

Adler könyve teljes egészében olyan filmekkel foglalkozik, melyeket Arisztotelész esztétikai princípiumai szerint értékeli, így kifejezve álláspontját a filozófia történelemfeletti érvényességének tekintetében. Szerinte művészet lényege az utánzás, amely vegyíti a forma legnagyobb hasonlóságát a tartalom legnagyobb különbségével (Adler 1937: 24–25, 450). Ez az arisztotelészi tétel vált klisévé, bár ellentéte – a tartalom legnagyobb hasonlósága és a forma legnagyobb különbsége – ugyanúgy megfelelhetne. Mindkettőre igaz, hogy olyan axiómákat jelölnek ki, amelyek annyira kiszámítottak, hogy rugalmasan igazíthatók az adott terület konvencióihoz. Az ilyesfajta princípiumok tartalma nem sérti sem a metafizikai, sem az empiricista irányzatok felé elfogultakat. Ha mondjuk a tudományt a verifikálható kijelentések összességéként íránk föl, bizonyosan elnyernénk minden tudós jóváhagyását. De még egy olyan üres általánosság is, mint ez, azonnal felfedné álnok mivoltát, mielőst azt a való világ kontextusába helyezzük, amelyben a hatalommal rendelkezők ítélete validálódik, és a hatalom nélküliek állításai hazugnak ítéltetnek. A szépség ilyen dogmatikus meghatározása nagyjából annyira nem védi meg a filozófiát az éppen fennálló hatalommal szembeni kapitulálástól, mint ahogy egy olyan művészetfogalom sem, amely a tömegeknek abból a kritikátlan tetszésnyilvánításából került levezetésre, amelynek oly könnyedén hajt fejét.

A dogmatikusok a relativizmusnak és a konformizmusnak hajtának térdet, nem csak az absztrakt esztétikai problémák megvitatása terén, de a művészet morális jelentőségét tekintve is. „Nincs kérdés afelől”, mondja Adler (1937: 448), „hogy az óvatosságnak kell

kormányoznia a művészetet, abban az esetben, ha a művész vagy az alkotás a morális szférába kerül”. Adler könyvének egyik alapvető célja, hogy a művészetoktatás princípiumait kijelölje. A moralitásnak azon koncepciója, amelyet ennek fényében megfogalmaz, ugyanannyira ahistorikus, mint művészet-koncepciója:

A bűncselekedet csak az antiszociális viselkedés egy válfaja. Bármely viselkedés, amely nem tiszteli a lefektetett szokásokat, lényegében ugyanabban az értelemben nevezhető antiszociálisnak. [...] Azon emberek, akik antiszociálisan viselkednek, akár bűncselekmény elkövetésével, akár az általánosan uralkodó szokásokkal szemben, morálisan ugyanannyira megvetendők (Adler 1937: 165).

Adler felismeri a nehézséget, amelyet az okoz, hogy a társadalom egyes rétegeiben eltérő szokások uralkodnak és az emberek eltérő nézeteket vallanak. Mégis úgy gondolja, hogy az ebből fakadó gyakorlati nehézségek alapvető princípiumait nem sértik. A problémát egyszerűen úgy kezeli, hogy a különböző morális megfontolásokat társadalmi kívánatosságuk szerint veti össze egymással. Úgy véli továbbá, hogy e probléma csak abban az esetben kíván külön figyelmet, amikor a különböző társadalmi csoportok esetében uralkodó szokások konfliktusba kerülnek egymással. Olyan esetben nem, ha az egyén konfliktusban áll minden társadalmi csoporttal, amely forgatókönyv épp a legnagyobb morális dilemmát hordozza magában. Ilyen módon a morált tekintve eltöri a különbséget a metafizika és a pozitívizmus princípiumai között. Adler így arra a konklúzióra jut, amelyre sokkal korábban Lévy-Bruhl (1904) és más szociológusok jutottak: azt, hogy mi a morál, a fennálló szokások és normák pozitív állításai jelölik ki, a moralitás pedig nem más, mint az uralkodó társadalmi rend által elfogadottak artikulálása és megerősítése. Ám még ha az egész társadalom, úgy, mint például a jól koordinált német nemzet, teljesen egyetért is ezzel a megfogalmazással, az akkor sem jelenti, hogy ítéletük igaz lenne. A tévedés ugyanolyan gyakran egyesíti az embereket, mint az igazság.

Annak ellenére, hogy az igazság természete szerint egybeesik a közérdekkel, gyakran megesik, hogy az mégis úgy mutatkozik, mint ami a közösség egészének érzületével kontrasztban van. Szókratészt kivégezték azért, mert felvállalta saját tudatának igazságérzetét az elfogadott athéni vallással szemben. Hegel szerint ez az ítélet igazságos volt, mivel „az egyénnek meg kell hajolnia az általános hatalom előtt, melynek legvalódibb és legnemesebb kifejeződése a nemzet” (Hegel 1892: 441). És mégis, Hegel azt is mondja, hogy a Szókratész által képviselt princípiumok magasabb rendűek voltak. Ez az ellentmondás még hangsúlyosabb a kereszténység esetében, mely egy „botrány” formájában jött a világra. Az első keresztények „az általánosan fennálló szokásokat” bírálták, ennek megfelelően üldözték őket a fennálló jog és morál fényében. Ez mégsem tette őket „morálisan depriválttá”, ahogy az Adler meghatározásából következne: épp ellenkezőleg, *maguk a keresztények* voltak azok, akik felfedték a római világ romlottságát. Ahogy a művészet esszenciáját sem lehet rigid időfeletti princípiumok alapján felismerni, a morál, az igazság, és a nyilvánosság ideái sem köthetők össze rigid, időfeletti viszonyokba rendezve. Kierkegaard azon tanítása, miszerint a kereszténység terjedése a nyilvánosságban semmiképpen sem írta felül a keresztények tartózkodó hozzáállását az államhoz, aktuálisabb, mint valaha. „Mivel a kereszténység koncepciója egy polemikus koncepció; csak másokkal szemben lehet kereszténnyé válni, vagy csak másoktól eltérő módon” (Kierkegaard: 1896: 239).

Azok a modern apologéták, akik az Egyház boszorkányégetéssel szembeni elfogadó attitűdjét a korabeli népszerű vélekedésnek történő engedelményként kívánták magyarázni, rossz tanácsokat osztogattak (Janssen 1903: 546). Az igazság nem paktál le a „fennálló szokásokkal”. Nem találhat bennük vezérfonalat. A boszorkányégetés idején a nyilvánosság szellemével történő szembeszegülés jelentette volna a moralitást.

Adler könyve azt a meggyőződést kommunikálja, miszerint az emberiségnek rögzített értékek felé kellene orientálódnia, mivel ezek hatalmas tanítók által lettek proponálva, mindenekelőtt Arisztotelész és Szent Tamás által. A pozitívizmussal és a relativizmussal szemben kemény keresztény metafizikai megfontolásokat állít. Igaz, a modern hitetlenség a szcientifizmusban találja meg teoretikus kifejeződését, mely azt magyarázza, hogy a kötött értékek „pszichológiai” okok miatt kívánatosak (Mises 1939: 368). A siker, amely a kálvinisták számára nem a kiválasztottak közé tartozást, hanem legfeljebb lehetőségének jelét mutatta, az emberi élet egyetlen sztenderdévé vált. Ilyen módon, Adler szerint a pozitívizmus helyet hagy a fasizmusnak. Mivel ha nem lehetséges az értékekről szóló értelmes diskurzus, csak a cselekvés dönt. A metafizika ebből egy számára kedvező következtetést von le: mivel az örök értékek elutasítása hátrányt jelent az új barbarizmussal szembeni fellépés során, a régi hitnek kell helyreállnia. Az emberektől elvárják, hogy életüket adják a szabadságért, a nemzetért és a demokráciáért. Egy ilyen követelmény abszurdnak hat abban az esetben, ha nincsenek kötelező értékek. Adler szerint csak a metafizika adhatja vissza az emberiségnek elveszejtett hatalmát, csak a metafizika hozhat létre igazi közösségeket.

Az ilyen képzetek félreértik a jelenkori történelmi állapotot. A pozitívizmus a hitetlen fiatal generáció elmeállapotát artikulálja, úgy, mint a sport vagy a jazz. A fiatalok nem hisznek már semmiben, és pontosan ezért van az, hogy szabadon mozognak a különböző vélekedések között. A probléma oka azonban nem csak bennük keresendő, hanem azokban a dogmákban is, amelyeket már elfelejtettek. A középosztály a vallást úgyszólván rezervátumba zárta. Hobbes tanácsát követve, a vallás doktrínáit kritika nélkül benyelték, és sosem kérdőjelezték meg konkrétan az igazságát. A modern ember számára a vallás gyermekkori emlékké vált. A családok felbomlása által azok a tapasztalatok, amelyek a vallásos hit életenergiájaként szolgáltak, szintén elvesztették erejüket. Manapság az emberek mértéktartást nem valamiféle hitrendszer miatt gyakorolnak, hanem a kökemény szükségszerűség hatására. Ezért olyan szomorúak. Minél gyengébbek és minél csalódottabbak, annál vérmesebben támogatják a brutalitást. Minden kötelékük elszakadt a mennyei szeretettel. Bármiféle állam általi követelés, hogy visszatáljanak hozzá, a vallás szempontjából tartahatatlan. A vallások a hitet nem azért vindikálják maguknak, mert hasznos, hanem mert igaz. A politikai és a vallási érdekek közti megegyezés egyáltalán nem garantált. Egy ilyen érdekegyezés naiv előfeltételezése meghazudtolja azoknak a doktrínáit, akik az abszolút értékek védelmezőiként az érdekegyezést állítják. Valóban, a pozitívizmus legalább annyira konform a mai korszellemhez, mint ahogy Adler állítja, épp ezért van, hogy egyfajta őszinteséget is hordoz magában. Azok a fiatalok, akik a pozitívizmus filozófiáját vallják, tisztességesebb elmeállapotban vannak, mint azok, akik pragmatikus okokból valamilyen abszolútum előtt hajtanak főt, miközben igazán nem is hisznek benne. Bármilyen csábító menedékkal csalogassák is az embert, manapság a kritikátlan visszatérés a valláshoz és a metafizikához ugyanannyira megkérdőjelezhető, mint a visszatérés a klasszicizmus

gyönyörű kompozícióihoz és festményeihez. A görög és a középkori filozófusok feltámasztása, ahogy Adler tanácsolja, nagyjából hasonló helyiértéken áll Chopin, Bach, vagy éppen Mozart dallamainak bizonyos feltámasztásaival a jelenkori populáris zenében.

Adler hosszasan fejtegeti a mai fiatalok reménytelen spirituális terheit, helyzetét (Adler 1940: 524). Lerántja a maszkot a „tudomány-vallásról, és az állam-vallásról”. Azonban végzetes hiba lenne, ha a fiatalokat visszaterelnénk ezektől a doktrínáktól más, régebbi autoritásokhoz. Nem azt kell sajnálni, hogy a tudományos vélekedés felváltotta a dogmatizmust, hanem azt, hogy az ilyen gondolatok, melyek a szó szoros értelmében tudományelőttiek, minden esetben valamilyen specializálódott diszciplína határain belül tartózkodnak. Hiba lenne a tudományra hagyatkozni addig, amíg problémáinak megfogalmazása a tudományágak elavult szétválasztásának függvénye. A gondolatok és technikák óvatos alkalmazása nem fedi le a tudomány jelentését, mert az az igazság akarása is. A pozitivistá gondolkodást csak úgy tudjuk meghaladni, ha ahelyett, hogy a tudományt regresszálunk korábbi állapotaira, az igazság akarását visszük előre addig, amíg az a jelen valósággal összeütközik. A megvilágító erejű felismerések nem a magas és örök princípiumokban keresendők – amellyel egyébként is mindenki egyetért (ki ne vallaná a szabadság és igazság eszményeit?) – és nem is a tények megszokott mintákba történő rutinszerű besorolásában.

A statikus princípiumok preferálása Husserl eredeti „eidetikájának” legnagyobb tévképzete volt, a neoskolasztika egyik előfutáraként szolgált. Úgy tűnik, Adler is ugyanazt a hibát követi el. A magasatos princípiumok mindig absztraktak – a pozitívizmusnak igaza van abban, amikor ezek kapcsán fikciókról és kiegészítő konstrukciókról beszél –, de a felismerés mindig a partikulárisra referál. A kogníció folyamata során minden egyes fogalom, amely elszigetelve konvencionális jelentéssel bír, újfajta konfigurációk megfogalmazásának részévé válhat, melynek révén új és specifikus logikai funkciót nyer. Arisztotelész metafizikája, ha egészként vesszük szemügyre, hasonló konfigurációt jelöl, ahogy Szent Tamás doktrínái is, akitől Adler kölcsönöz. A kategóriák eltorzulnak vagy jelentésüket veszítik akkor, ha nem lépnek új, adekvát struktúrákba, amelyeket az éppen akkori történelmi szituáció igényel. Ennek oka nem az, miszerint minden egyes történelmi kornak egy sajátos igazsága lenne, ahogy azt a történelmi vagy szociológiai relativizmus sugallná számunkra, vagy, hogy az ember megszabadulhat a számára már haszontalannak vélt filozófiai és vallásos tradícióktól, hanem, hogy az intellektuális lojalitás (amely nélkül az igazság nem is létezhetne) egyaránt jelenti a múltbéli felismerések megőrzését és az azoknak való ellentmondást, illetve átalakításukat. A legmagasabb értékek absztrakt megfogalmazása mindig kompatibilis a nyaktilóval és a karóval. A tudás, amely valóban az értékeket keresi, nem más, magasabb rendű birodalmak után kutat. Inkább megpróbál behatolni kora kulturális színjátéka mögé, hogy meghatározza jellemzőit a frusztrált emberiségnek. Az értékeket úgy lehet felfedni, ha azokat a történelmi gyakorlatokat tárjuk fel, amelyek elpusztítják azokat.

Korunkban a gondolkodást nem az fenyegeti, hogy netalán tévútra tévedne, hanem hogy idő előtt megtorpan. A pozitívizmus megelégszik a hivatalos tudomány előre kialakított rutinjaival, míg a metafizika olyan szemléleteket idéz elő, amelyek az uralkodó tudatmódban (*modes of consciousness*) gyökereznek. A tisztaság és egyértelműség,

az alkalmazhatóság és a tényszerűség olyan követelmények, amelyek minden képzelőerővel rendelkező gondolati aktust megtámadnak. Ezen elvárások ellenérvést fejeznek ki az állítás határain túlmenő mozgással, az intellektuális fáradhatatlansággal és a „negativizmussal” szemben, pedig ezek mind nélkülözhetetlen elemei a gondolkodásnak. Az eszmék igazsága nem akkor mutatkozik meg, amikor azokat szigorúan megtartjuk, hanem amikor továbbvisszük.

A tényszerűség pedantériája önellentmondóan az eszmék fetisizmusához vezet. Manapság a különböző eszméket mogorva komolysággal közelítik meg; mindet azonnal besorolják két lehetséges kategóriába, jelesül, vagy egy használatra kész gyógyírnek titulálják, amivel a társadalom feljavítható, vagy pedig méregnek tüntetik fel, ami a társadalom vesztét okozná. Az engedelmesség minden ambivalens tulajdonsága önnön magát az eszmékhez társított attitűdjével kívánja elismertetni. Az emberek arra vágynak, hogy megadhassák magukat nekik, vagy fellázadjanak ellenük, mintha istenségek lennének. Az eszmék pályafutásuk elején professzionális útmutatók, pályafutásuk végére azonban autoritásokká és Führerekké válnak. Aki artikulálja őket, azt vagy prófétának, vagy eretneknek tekintik. Vagy a tömegek imádatának tárgya, vagy a Gestapo prédája. Az eszmék direktívaként, ítéletként, jelként való értelmezése pontosan a mai ember bénult állapotának tünete. Jóval a Gestapo kora előtt is már intellektuális funkcióit tényállítások megfogalmazására redukálta. A gondolat mozgása a szlogeneknél, diagnózisoknál, prognózisoknál megáll. Minden embert bekegyszeríti: burzsoá, kommunista, fasiszta, zsidó, idegen, vagy „közülünk való”. Ez a kategorizáció pedig egyszer s mindenkorra meghatározza attitűdjét is. Ilyen módon gondolkodtak a függő tömegek és a megbízható bölcsék is mindig a világtörténelemben. „Eszmék” egyesítették őket, mentális produktumok, amelyek fétiszekké váltak. Ezzel szemben az önmagához hű gondolkodás tudja, minden pillanatban egyszerre egész és befejezetlen. Nem egy ítélet, amelyet a bíró mond ki, inkább egy halálra ítélt ember túl korán megakasztott utolsó szavai. Az utóbbi nem azzal az impulzussal néz mindenre, hogy dominálni akarja azt.

Adler úgy értékeli a nyilvánosságot, ahogy az van, ebből fakadóan a népszerűség számára pozitív kritérium. A filmre mint populáris költészetre tekint, és az Erzsébet-korszak színműveivel veti azt össze. Szerinte utóbbi korszakra igaz, hogy „az íróknak kétféle szerepe volt: művész, és kufár, aki a szabadpiacon versengett elismerésért és profitért” (Adler 1939: 131–132). Szerinte a középosztály színházát a piacgazdaság és a demokrácia alakította. A kommunisták és a szentimentális arisztokraták talán bánják a kommercializálódást – így Adler –, de annak hatása Shakespeare-re nem volt olyan rossz. A filmnek nem csak a tömeg kedvében kell járnia, hanem azon túl „szervezett csoportok kedvében is, amelyek nemhivatalos őrzői lettek a közösségi javaknak és a nyilvános helyes viselkedési módnak” (Adler 1939: 145). Adler elismeri a film műfaji nehézségeit a színházzal szemben – a nyilvánosság méretéből és a modern társadalom differenciált szükségleteiből adódóan –, de figyelmen kívül hagyja a népszerűség dialektikáját. Azzal a szándékával ellenkezőleg, hogy differenciálja és elbírálja a szociális jelenségeket, statikus gondolkodásmódja hajlamos mindent kiegyenlíteni. Amennyire kísértésbe esik, hogy Disney és Raffaello festői háttérét összekeverje – úgy tűnik –, olyannyira identikusnak véli a Hays Office-t és Platón *Államának* öreit.

Egész megközelítése, miszerint a film művészet, jól szemléletű különböző kulturális rendek teljes összekeverését. Védelmezi a filmeket azzal a támadással szemben, miszerint előállításuk kollektív jellegéből adódóan nem művészeti produktumok (Adler 1939: 483–484). De az ellentmondás film és művészet között – amely fennáll még a mozgókép potenciáljának elismerése mellett is – nem annak a felszíni jelenségnek az oka, hogy Hollywoodban mennyi ember dolgozik, hanem gazdasági körülményeké. A gazdasági szükséglet, ami az egyes képekbe befektetett tőke minél gyorsabb megtérülését igényli, éppen a művészeti produktumok belső autonóm szükségleteivel megy szembe. Amit ma népszerű szórakozásnak hívunk, azok valójában a kultúripar által gerjesztett, követelt és ebből következően lerontott igények. Nem sok köze van a művészethez, főleg akkor, amikor annak akarja kiadni magát.

A népszerűséget a társadalmi változás fényében érdemes vizsgálni, nem csak, mint kvantifikálható, hanem mint kvalitatív folyamatot. Sosem igazán a tömegek határozták meg irányát, hanem a tömeg képviselői más társadalmi rétegekben. Erzsébet királynő korszaka alatt, illetve egészen a 19. századig, a képzett emberek voltak a nép szószólói. Mivel az egyének és a felemelkedő középosztály érdekei nem metsztek egymást, a művészeti produktumok mindig magukban hordoztak egy kritikai elemet. Az egyén és a társadalom fogalmi azóta reciprok fogalmak. Az egyén egyszerre a társadalommal harmóniában és a társadalommal szemben fejlődött: a társadalom fejlődött, amikor az egyének fejlődtek, és akkor is fejlődött, amikor az egyének nem fejlődtek. E folyamatok során a társadalmi mechanizmusok, úgy mint a nemzeti és nemzetközi munkamegosztás, válság és felvirágzás, háború és béke, megerősítették önállóságukat az egyénhez képest, aki egyre inkább elidegenült tőlük, és egyre tehetetlenebbül állt velük szemben. Az egyén és a társadalom kicsúsztak egymás kezei közül.

A szakadék magán- és közösségi létszférák között katasztrofális méreteket öltött a liberalisztikus periódus végére. Új típusú szociális életmódok jelentették be magukat, amelyekben az egyén vagy átalakul, vagy elpusztul. De a művelt rétegek még mindig elválaszthatatlanul össze vannak fonódva a múlt embertípusával. Fejünkben az individuum harmóniájának és kultúrájának képzeke él egy olyan időben, amikor a feladat nem az izolált egyén humanizálása – ami lehetetlen –, hanem az emberiség egészéért való megvalósítása. Még Goethe is megadta magát annak a felismerésnek, hogy a harmonikus személyiség eszménye elsüllyedt; a mi saját korunkban az, hogy továbbra is ezután az eszmény után koslatunk, nem csak az általános szenvedés iránti közömbösséget előfeltételezi, hanem magának az ideálnak az ellenkezőjét is, az eltorzult személyiséget.

Európában, a tömegek reprezentációja és vezetése a műveltektől egy olyan kézbe tolódott át, amely sokkal tudatosabb feladatát illetően. A művészet és teória kritikájának helyét a gyűlölet vagy az engedelmesség bölcsessége vette át. Az individuum és a társadalom, valamint a privát és a közösségi lét ellentéte, amely komolyságot kölcsönzött a művészetrel való időtöltésnek, elavult lett. Az úgynevezett szórakoztatóipar, amely a művészet örököse, nem más manapság, mint népszerű üdítő, mint az úszás vagy a foci. A népszerűségnek már semmi köze a specifikus tartalomhoz, vagy a művészet igazságához. A demokratikus országokban a végső döntést nem a műveltek hozzák, hanem a szórakoztatóipar. A népszerűség a nép feltétlen alkalmazkodásából áll mindahhoz, ami a szórakoztatóipar szerint

nekik tetszik. A totalitárius országokban a végső döntés a propagandát direkt és indirekt módon menedzselők kezében van, ami természetéből adódóan közömbös az igazságra nézve. A művészek azon versenye a szabadpiacon, amely verseny kimenetelét a műveltek döntötték el, a hatalom kegyéért folyó versennyé alakult át, kimenetelét pedig a titkos rendőrség befolyásolja. A keresletet és kínálatot nem a társadalmi szükséglet határozza meg, hanem az államérdek. A népszerűség ezekben az országokban egyáltalán nem az erők szabad játékának eredménye, csak úgy, mint más nyereség sem. Más országokban is hasonló tendenciákat láthatunk.

Dewey könyvének egy gyönyörű passzusában kifejti, hogy a kommunikáció előidézése a művészet következménye, és nem szándéka. „A közömbösség a közönség azonnali reakcióival szemben egy olyan kvalitás, amely minden művészen meg kell legyen, ha valami újat szeretne kifejezni” (Dewey 1930: 104). Ma még az elképzelt jövőbeli közönség is kérdésessé vált, mivel ismét az történt, hogy az egyén az emberiségen belül olyan magányos és elhagyatott lett, mint amennyire az emberiség áll magányosan és elhagyatottan az univerzum végtelenjében. De a művészeket – folytatja Dewey – „egy mély meggyőződés mozgósítja. Mivel csak azt tudják mondani, amit mondaniuk kell, a probléma nem az ő munkájukkal van, hanem azokkal, akiknek van szemük, de nem látnak, akiknek van fülük, de nem hallanak” (Dewey 1930: 104). Utolsó reményünk az, hogy a siket fülek Európában egyfajta oppozíciót jelentenek azokkal a hazugságokkal szemben, amelyek az emberre minden irányból kíméletlenül zúdulnak, és amik miatt az emberek csukva tartott szemekkel követik vezetőiket. Egy nap talán meggyőződhetünk róla, hogy a tömegek szívük mélyén – még a fasiszta országokban is – titokban tudták az igazságot, és nem hitték el a hazugságot, mint a katatóniás páciensek, akik csak a transzban eltöltött idejük végén hozzák nyilvánosságra, hogy mindent észleltek. Ezért talán nem teljesen értelmetlen továbbra is egy olyan nyelvet beszélni, amelyet nem könnyű megérteni.

Fordította: Szabó László

A fordítást az eredetivel egybevetette: Czétány György

Hivatkozott irodalom

- Adler, J. Mortimer (1937): *Art and Prudence: A Study in Practical Philosophy*. New York: Logmans, Green.
- Adler, J. Mortimer (1940): „This Pre-War Generation”. *Harpers Magazine*. Interneten: <https://harpers.org/archive/1940/10/this-pre-war-generation/> (letöltve: 2023. július 03.)
- Brill, G. Jeanette és Payne, E. George (1938): *The Adolescent Court and Crime Prevention*. New York: Pitman Publishing Corp.
- Dewey, John (1930): *Art as Experience*. New York: Minton, Balch & Co.
- Guyau, Jean-Marie (1930): *L'art au point de vue socioiologique*. Párizs: Félix Alcan.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1892): *Hegel's Lectures on The History of Philosophy. I. volume*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Horkheimer, Max (1941): Art and mass culture. *Studies in Philosophy and Social Science* 9(2): 290–304.
- Horkheimer, Max (2002): Art and Mass Culture. In Matthew J. O'Connell (szerk.). *Critical Theory. Selected Essays. Max Horkheimer*. New York: Continuum, 273–290.
- Janssen, Johannes (1903): *Kulturzustände des Deutschen Volkes. 4. Band*. Freiburg: Herdersche.
- Kant, Immanuel (1892): *The Critique of Judgment*. London: Macmillan.

Kierkegaard, Søren Aabye (1896): *Angriff auf die Christenheit*. Stuttgart: Frommann.
von Mises, Richard (1939): *Kleines Lehrbuch des Positivismus. Einführung in die empiristische Wissenschaftsauffassung*.
Chicago: University of Chicago Press.
Lévy-Bruhl, Bruhl (1904): *La morale et la science des mœurs*. Párizs: Presses Universitaires de France.
Walter, Pater (1918): *Appreciations, with an essay on style*. London: Macmillan.

Max Horkheimer

(1895–1973) filozófus, a Frankfurti Iskola megteremtője, 1930-tól az Institut für Sozialforschung igazgatója