

TELLER KATALIN

MI A **TÖMEG**
A TÖMEGKULTÚRÁBAN?

FOGALOMTÖRTÉNETI
ÖSSZEFOGLALÓ

Teller Katalin

Mi a tömeg a tömegkultúrában?

Fogalomtörténeti összefoglaló

Budapest

2025

A kötet *A tömeg. Kulturális jelentéstulajdonítások 1920/2020* című OTKA-projektben folytatott kutatásokra támaszkodik. A K 137650 számú projekt az Innovációs és Technológiai Minisztérium Nemzeti Kutatási Fejlesztési és Innovációs Alapból nyújtott támogatásával, a KULT_K pályázati program finanszírozásában valósult meg.

© Teller Katalin, 2024

ISBN 978-963-489-794-1

ISBN 978-963-489-795-8 (pdf)

DOI 10.21862/TomgKulTK/2025/7941

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja

Kiadói szerkesztő: Kiss Ernő Csongor

Projektvezető: Csanádi-Egresi Nóra

Borítótervező: Balázs Andrea

Nyomdai kivitelező: Multiszolg

Tartalomjegyzék

1. Bevezető
 - 1.1. Tömeg és kultúra
 - 1.2. A tömegkultúra fogalma
 - 1.3. Fogalomtörténeti megközelítés, módszertani megjegyzés

2. 1910–1930-as évek
 - 2.1. Nemzetközi diskurzus: a Bauhaus tömegfogalma
 - 2.1.1. Konkrét előzmény: a Werkbund
 - 2.1.2. Az alapítás: kézművesség és ipar összekapcsolása
 - 2.1.3. Gép és kéz, tömeggyártás és egyéni alkotómunka
 - 2.1.4. Demokratikus és rugalmas térszervezés: a színháztervezés példája
 - 2.1.5. A feloldhatatlannak bizonyuló ellentmondás: tömeggyártás és egyéni alkotás
 - 2.2. Magyar diskurzus: a ponyvairodalomról folyó vita
 - 2.2.1. Újabb szembesülés az olvasó tömegekkel
 - 2.2.2. Sajtóbeli állásfoglalások az ideológiai palettán
 - 2.2.3. A *Nyugat* állásfoglalásai

3. 1960–1970-es évek
 - 3.1. Nemzetközi diskurzus: kultúrakritika a popularitás és a tömegesség összefüggésében
 - 3.1.1. Fogalomtörténeti előzmények: a „populáris”
 - 3.1.2. A Frankfurti Iskola köre és a kultúripar fogalma
 - 3.1.3. Roland Barthes mitológiai, Umberto Eco apokaliptikusai, Pierre Bourdieu ízléstípusai
 - 3.1.4. A pop art fogalma

- 3.1.5. A birminghami Centre for Contemporary Cultural Studies és a kritikai kultúrakutatás tömegkultúra-értelmezései
- 3.2. Magyar diskurzus: szocialista tömegkultúra
 - 3.2.1. Kulturális forradalom, szocialista közművelődés
 - 3.2.2. A „könnyű műfaj” és a giccs
- 4. Kitekintés a 2000-es évekre, zárszó
- 5. Bibliográfia
 - 5.1. Hivatkozott irodalom
 - 5.2. Ajánlott irodalom

1. Bevezető

Mit takar a „tömeg” szó, amikor tömegkultúráról beszélünk? Milyen jelentések, értékítéletek társulnak hozzá, amikor egyéb összefüggésekben népszerű vagy populáris, fogyasztói vagy szórakoztató kultúráként emlegetjük? Jelen áttekintő jellegű jegyzetben a tömegfogalom használatának főbb állomásait mutatom be a 20. századi magyarországi és nyugat-európai, illetve angolszász elméleti diskurzusokban, kifejezetten a kulturális élet összefüggésében. A bevezető oldalakon felvázolom azokat a tendenciákat, amelyek a tömegről és a kultúráról folytatott elméleti viták során általában érvényesültek és érvényesülnek a korban, továbbá zárásképp kijelölöm azt a módszertani keretet, amelynek alkalmazásával értelmezhetővé válnak az áttekintett elméleti megfontolások. Ezután az egy-egy korszakban döntőnek bizonyuló fogalomtörténeti elmozdulásokat két, analóg módon felépített fejezetben tárgyalom. A tömegkultúráról alkotott, nemzetközi kontextusban megmutatkozó elképzelések ismertetését, amely a Bauhaus tömegfelfogásának, illetve a populáris kultúra és a kultúripar fogalmának a példáján alapul, egy-egy magyarországi vonatkozású alfejezet követi: először a korabeli magyarországi elméleti diskurzusban lényegesnek bizonyuló problémakörre – a korai 20. század ponyvairodalmi vitáira – térek ki, majd az 1960–70-es évekbeli, a könnyű műfajok és a giccs helyi értékét tematizáló szerzők írásait tekintem át. A történeti távlat hiánya miatt a kortárs nemzetközi és magyarországi közegben feltárható áramlatokra csak érintőlegesen térek ki a 4. fejezetben, amelyben emellett az áttekintés korlátait – például az euro-atlanti régióra való összpontosítást és a dominánsan férfiszerzők által megfogalmazott koncepciókat – illető

megfontolásokat és további kutatási kérdéseket fogalmazok meg. A kötetet a hivatkozott és ajánlott irodalmak listája zárja.

A felsorolt témákhoz kapcsolódó szakirodalmak – tudomány- és intézménytörténeti okokból – meglehetősen aszimmetrikus képet nyújtanak: a magyar tudományosság a tömegelméleti diskurzus vonatkozásában kifejezetten receptív szerepet játszott és játszik, (tömeg)kultúraelméleti megfontolások terén pedig csak az 1970-es évektől kezdődően születnek olyan kísérletek, amelyek – adaptálva bizonyos szovjet-orosz és nyugat-európai–angolszász koncepciókat – reflektálnak a magyarországi kontextusra. Ezzel szemben nyugat-európai és angolszász szövegyűjtemények, monográfiák és tanulmányok sokasága áll rendelkezésre a téma tanulmányozásához; az alapvető tájékozódást segítő ezeknek csupán töredékére hivatkozom, és nyelvi kompetenciák miatt csak angol és német forrásokat – illetve, ha elérhető, fordításokat és magyar nyelvű tudományos munkákat – használok fel.

1.1. Tömeg és kultúra

Általánosítva előrebecsátható, hogy mind kulturális, mind társadalmi és politikai összefüggésben a tömeghez kapcsolódó érték- és képzettársítások formálódását Magyarországon is messzemenően meghatározta a 19. század harmadik harmadában kibontakozó társadalomlélektani gondolkodás, amelynek meghatározó szereplői – Hyppolite Taine (1828–1893), Gabriel Tarde (1843–1904), Scipio Sighele (1868–1913) és Gustave Le Bon (1841–1931) – mindenekelőtt a forradalmi, protestáló, romboló tömeg belső mozgástörvényeit igyekeztek leírni (MCCLELLAND 2010 [1989]: 106–181). Közvetve vagy közvetlenül valamennyien a franciaországi forradalmi megmozdulások történeti dokumentumaira és tapasztalataira

hagyatkoztak (1830, 1848, 1871), és kevésbé a történeti vagy kortársi (tömeg)kultúra összefüggésében próbálták magyarázni az emberi sokaság viselkedésének különböző módozatait. A kaotikusként láttatott tömegmegmozdulások lélektani és politikai indíttatású leírása és értelmezése mellett e mégoly eltérő megközelítésekben szerepet kapott a tömeg szervezetlenségének vagy megszervezhetetlenségének és – a másik póluson – szervezettségének vagy megszervezhetőségének mozzanata is. Amennyiben irányítottak, de legalábbis strukturáltak és tagoltak bizonyult a tömeg, többnyire olyan jegyekkel ruházták fel, amelyek elsődlegesen a tudatos döntés és cselekvés képességére, valamint a közösség- vagy csoportalkotás irányába történő elmozdulásra utaltak. Gabriel Tarde például a korban uralkodó tömegsajtó működésére összpontosítva közelítette meg a csoportszerveződés azon törvényszerűségeit, amelyek struktúrát kölcsönöztek a tömeg formálódásának: a filogenezisben is megragadható viselkedési alapmintákban, az imitációban és az invencióban jelölte ki általában a társadalom, majd az olvasó és véleményt nyilvánító tömegek szerveződési elveit (TARDE 1903 [1890]). Számára ez szolgált alapként arra, hogy a heterogén, szervezetlen tömeget elkülönítse a homogenitás felé hajló, egymást utánzó, de autonóm kezdeményezéseket is vállaló emberek csoportjától, a közönségtől ('public'; TARDE [1898/1901] 2010: 281–283; Tarde-ról bővebben lásd GINNEKEN 1992: 188–222; aktualitásáról vesd össze CANDEA [ed.] 2010).

Ezzel szemben – főképp a spontán kialakuló, akár romboló tömeg összefüggésében – előtérbe kerültek azok az értéktulajdonítások, amelyek nyomán a tömeg sajátos, az individuumon és így az egyéni cselekvésen is túlmutató entitásként jelent meg, és amelyek kiemelték a tömegmegnyilvánulások kiszámíthatatlanságból adódó aggasztó jellegét.

Le Bon 1895-ben nem győzte hangsúlyozni, hogy „[b]izonyos adott körülmények között [...] valamely embercsoportnak új és az azt alkotó egyénekétől nagyon eltérő jellemvonásai vannak” (LE BON 1913 [1895]: 17). Le Bon számára mégis az egyéni lélektan alapvetései szolgáltak a csoport jellemzőinek leírására, például amikor felsorolásszerűen kiemelte legfőbb tulajdonságait:

A tudatos személyiség megszűnése, a tudattalan személyiség előtérbe nyomulása, az érzelmeknek és gondolatoknak a lelki infekció és szuggesztió útján egyugyanazon irányra, s a szuggesztált gondolatoknak tetté való átalakulása. Most már nem önmaga többé, hanem gép és akarata nincs többé. (LE BON 1913 [1895]: 26)¹

Efféle egyéni jegyekre lett visszavezethető a tömeg manipulálhatósága, impulzivitása, intoleranciája, valamint az, hogy racionális magatartási mintákat nélkülözőként jelent meg (részletesebben lásd NYE 1975: 77–78, 143–144).

Az egyén tömegbeli átalakulásának jellemzése és magyarázata érdekében Le Bonhoz hasonlóan a beteg psziché működését megragadni szándékozó fogalmi eszköztárhoz folyamodtak azok elméletírók is, akik a tömegek ki- és beszámíthatatlanságát, megvezethetőségét, erőszakra való hajlamát taglalták (GINNEKEN 1992: 234–236). Sigmund Freud (1856–1939) klasszikus kismonográfiája, a *Tömegpszichológia és én-analízis* (1921) a kérdés individuálpszichológiai tárgyalásának egyik csúcspontját jelöli, és már címében is előrevetíti, hogy a tömeg viselkedése az egyénre vonatkozó (korabeli) lélektani tudás keretei között értelmezhető. Freud – a

¹ Az idézeteket elütésekre vagy hibákra való utalások nélkül, korhű formában adom meg.

tömeg bűntettekre való hajlamával foglalkozó Sighelet és Le Bont megidézve, továbbá William McDougall (1871–1938) és Wilfred Trotter (1872–1939) írásaira támaszkodva, amelyek az övéhez hasonlóan már hasznosították az első világháborús tapasztalatokat is – határozottan a libidó elvére és az egyéni identifikációs készletésekre vezette vissza a tömegbeli viselkedést, amikor mellett érvelt, hogy az úgynevezett elsődleges, vezéralakkal és kiscsoportú szervezettséggel rendelkező tömeg „olyan egyénekből áll, akik az éniidealjuk helyére egy és ugyanazt a tárgyat állították, és ennek következtében énjükben azonosultak, identifikálódtak egymással” (FREUD 1995 [1921]: 225; bővebben és aktualitását is tárgyalva vesd össze BRUNNER – KÖNIG – KÖNIG – LOHL [Hrsg.] 2022).²

A tömegleírások ezen önellentmondásos jellegére – vagyis hogy elismerik a tömegdinamikák egyéni túlmutató sajátosságait, ám magyarázatuk érdekében minduntalan az individuumra érvényes törvényszerűségekből indulnak ki – nemcsak a tömeglélektan történetével később foglalkozó kutatók, hanem már maga Sighele is reflektált az 1903-ban írt, majd 1911-ben átdolgozott *L'intelligenza della folla* (A tömeg intelligenciája) című írásában, amikor vegytani hasonlaltal élve elismerte, hogy bár bizonyos analógiák érvényesek lehetnek kémiai folyamatok és a tömegjelenségek között, utóbbiaknál mégsem jelezhető előre az egyes elemek egymásra hatásának eredménye (SIGHELE 2018 [1903/1911]: 254; részletesebben vesd össze PIREDDU 2018). Az egyes részek – az egyének – ismerete tehát korántsem szavatolja összjátékuk ismeretét – a tömegét –, vagyis végső soron a tömeglélektan csupán gyenge magyarázatokra

² A tömegesség negatív megítélését tanúsítják a 'tömeg' szó és vele rokonítható kifejezések etimológiai is különböző nyelvekben; részletesen a magyar nyelv vonatkozásában vesd össze KENDERESY 2023, számos európai és Európán kívüli nyelv, valamint az ógörög és a latin szóhasználat összefüggésében, esszéisztikus tárgyalásban vesd össze SCHNAPP – TIEWS 2006.

szorítkozhat, amikor e dinamikák leírására tesz kísérletet. Hasonló nehézségre hívta fel a figyelmet több, a tömegelméletek történetével és a tömeg ábrázolásaival foglalkozó kutató is az elmúlt néhány évtizedben. A 20. század egyik legtöbbször idézett esszéisztikus monográfiáját, Elias Canetti (1905–1994) 1960-ban megjelentetett *Tömeg és hatalom* című művét elemezve és ellentmondásait kiemelve Catherine Malabou arra a szélsőségesnek tetsző következtetésre jutott, hogy a „tömeg nem reprezentálható” (MALABOU 2015: 26).³ Ebbe a tételmondatba az is beleértendő, amire szintén számos kutató rámutatott már, nevezetesen hogy a tömegről szóló – nemcsak irodalmi – beszéd folytonosan a diszkurziválhatóság és elbeszélhetőség határaiba ütközik (GRACZYK 1993; JONSSON 2013), és a tömegdinamikákat illető „talánnyal” kénytelen szembesülni (PATAKI 1998: 13). Nem pusztán azért, mert a beszélő csak kívülálló egyénként képes a tömeget átfogóan látni és leírni, vagyis nélkülözve a közvetlen tömegtapasztalatot (GÜNZEL 2003: 151), hanem azért is, mert – ha már benne áll – még a „mi” névmás sem alkalmas arra, hogy átfogja az emberek összességét, amely ráadásul aligha felel meg a „mi” által sugallt csoportazonosság kritériumainak. Nehezen eldönthető, hogy mindez folyománya vagy oka annak, hogy a tömegfogalom jelentése már-már tetszőleges meghatározásokat nyert és nyerhet továbbra is. K. Horváth Zsolt például az 1920-as években tömegjárványnak titulált magyarországi öngyilkossági hullám közmegítélése kapcsán így vélekedik: „Szemantikai értelemben a tömeg és a járvány úgyszólván »üres doboz«, amelyet a politikai retorika tölt meg metaforikus tartalommal” (K. HORVÁTH 2023: 42). Hasonló általános diagnózist állított fel Michael

³ Idegen nyelvű források esetében – magyar fordítás híján – valamennyi idézetet saját fordításban közlök.

Gamper, aki a nyugat-európai tömegfogalom diskurzus- és képzelettörténetére fókuszálva úgy látta, hogy

a „tömeg” olyan képzeleti konstruktum, amelynek elemzése láthatóvá teszi az újkori nyugati civilizáció és polgári társadalom központi jelentőségű problémaköreit. Olyan habitualizált metaforaként válik olvashatóvá, amely az alaktalanságra és a minőségek hiányára utal, és amely a fogalomtörténete során képes volt integrálni számos rokonítható témát [...]. (GAMPER 2007: 27)

A tömegfogalom újkori használata tehát nemcsak az általános értelemben vett politika függvénye, hanem mindig egy adott vonatkoztatási rendszerbe ágyazódik, és csak innen nézve definiálható közelebbről. Ráadásul a tömegfogalmakban rejlő tartalmak metaforikusak, áttételesek, vagyis mindig valamilyen képletes-mögöttes jelentéssel rendelkeznek, amit kontextuális értelmezésük során messzemenően figyelembe kell venni.

Nem véletlen, hogy a teoretikusok és a történészek minduntalan visszatérnek az ekképp komoly bölcseleti, elméleti és historiográfiai kihívásnak bizonyuló tömegjelenségek tárgyalására, és az sem véletlen, hogy épp a politikai tömegmozgalmak két világháború közti látványos megerősödését, illetve a második világháború és a holokauszt tömegtapasztalatát követően kerül újra fókuszba a tömeg kérdése. E tendencia egyik kanonikusnak tekinthető képviselője a már említett Elias Canetti, akinek nagyhatású, diszciplinárisan nehezen besorolható főművét, a *Tömeg és hatalmat* a Weimari Köztársaság 1920-as évekbeli tömegmegmozdulásai, a bécsi Igazságügyi Palota előtti, 1927-es véres munkásfelkelés, majd a világháború tömegkatasztrófái ihlették (aktualitásához is vedd össze PATILLO-HESS [Hrsg.] 1988). Az 1960-ban

publikált műben Canetti – aki tudatosan távol tartja magát a Le Bonra vagy Freudra jellemző lélektani perspektívától – annak a személyesen is megtapasztalt tömegbeli feloldódásnak a megragadására tesz kísérletet, amelynek alapját abban látja, hogy az ember – antropológiai konstansként – csak „sűrű tömegben” szabadulhat meg a hétköznapiakat jellemző „neérjhozzám-félelemtől” és így attól is, hogy elkülönült individuumként észlelje magát. E sajátos közösségi élmény egyúttal felszabadítóan hat rá, miközben „[e]szményi esetben mindenki egyforma” lesz (CANETTI [1960] 1991; kiemelés az eredetiben). Bár a tömeg rendelkezik négy állandó jeggyel – növekedni akar, belső egyenlőség jellemzi, szereti a sűrűséget, és szüksége van valamilyen irányultságra –, ugyanakkor a külvilággal való szembenállása és önnön mozgástörvényei a legkülönbözőbb alakzatokat és belső kölcsönhatásokat eredményeznek. Ezeket Canetti olyan tulajdonságok köré csoportosítja, mint például a nyílt és zárt tömeg, a menekülő, hajszoló vagy ünnepi tömeg, sőt összeállít egy szimbólumlistát is, amely a tömeg képszerű megragadásának különféle artikulációit tartalmazza (például a tűz, a tenger, az erdő vagy a búzatábla képét). Ezenkívül külön foglalkozik a falka jelenségével, amelyet erőszaktétellel is összefüggő jegyei alapján osztályoz, illetve mítoszokkal, törzsi társadalmak kultuszaival és rítusaival állít párhuzamba.⁴ A tömeg sokrétű és ellentmondásos jelenségének efféle – elsődlegesen antropológiai – leírása nemcsak komplexitása miatt jelent váltást a korai társadalomlélektani megközelítésekhez képest, hanem annyiban is, hogy tartózkodik egyértelmű értékítéletek megfogalmazásától, valamint szakít azzal a modellel, amelyben a tömeg viselkedése az egyén (patologikus) magatartására visszavezethetőként jelent meg (bővebben

⁴ A *Tömeg és hatalom* lényegi részét képezi a vezér alakjának, a hatalomgyakorlás és az uralom mechanizmusainak – Le Bonétól és Freudétól eltérő – elemzése is (ehhez bővebben vedd össze KUHNAU 1996: 233–269; KOCZISZKY 1991).

vesd össze ARNASON – ROBERTS 2004: 27–46, 54–58). Ehelyett Canetti – „a tömeg első önéletrajzírója” (MCCLELLAND 2010: 227) – arra összpontosít, hogy antropológiai szempontból állandónak ítélt jegyein túl a lehető legtöbb alakváltozatában írja le a tömeget, s ekképp ne *a* tömeg, hanem olyan tömegek elemzéséről adjon számot, amelyek eltérhetnek egymástól alapvonásaikat, motivációikat, kohéziójukat és felozlásuk okait illetően is.

Ebben a tekintetben a *Tömeg és hatalom* a tömegfogalom 20. századi differenciálódásának egyik első dokumentumaként olvasható, amely ugyanakkor annak is lenyomata, hogy az 1950–60-as évekre jóval árnyaltabbá vált a tömegről szóló beszéd, amennyiben számot adott a tömeg sokféle megjelenéséről és megjelenítéséről éppúgy, mint a tömegre vetett tekintet viszonyjellegéről. Ezen tendenciába illeszkednek egyes kultúraelméleti érdeklődésű kutatók munkái is, amelyek a második világháborút követően – és a tömegkommunikáció új technikai eszközeinek elterjedése nyomán – fokozott figyelmet fordítottak a tömeg és a tömegesedés definiálására. 1958-as kultúraszociológiai és kultúraelmélet-történeti monográfiájában a 3. fejezetben részletesebben is tárgyalt Raymond Williams (1921–1988) így fogalmaz az általa vizsgált tömegfogalom relacionális jellegéről, vagyis a jelentés- és értéktulajdonítás helyzet- és korfüggőségéről:

Valójában nincsenek tömegek; csupán bizonyos módok vannak arra, hogy embereket tömegekként lássunk. Egy városi ipari társadalomban számos lehetőség kínálkozik az ilyen látásmódokra. Lényeges, hogy ne objektív körülmények[ről szóló meglátásokat; a szerző kiegészítése] ismételgessünk, hanem hogy személyesen és közösségileg fontolóra vegyük, mit tettek ezek a gondolkodásunkkal.

Tény, hogy a más emberekre vonatkozó látásmódból, amely társadalmunkat illetően jellemzővé vált, tőkét kovácsolnak politikai vagy kulturális kizsákmányolás céljából. Semleges nézőpontból az, amit látunk: más emberek, sok más ember, akiket nem ismerünk. Gyakorlatilag tömegesítjük és egy alkalmas képlet alapján értelmezzük őket. Ennek keretei között a képlet helytálló lesz. Ám valódi feladatunk nem az, hogy a tömeget, hanem hogy a képletet vizsgáljuk. Ebben segíthet, ha emlékeztetjük magunkat arra, hogy minket is folyamatosan tömegesítenek mások. Amennyiben úgy találjuk, hogy a képlet nem megfelelő számunkra, megkívánhatjuk, hogy másokra is kiterjesszük azt az előzékenységet, amely elismeri az ismeretlent. (WILLIAMS 1960 [1958]: 319)⁵

A 19–20. századi társadalomlélektani koncepciók zöméhez képest Williams megközelítését egyfelől kitünteti az a kíváncsiság, hogy tudatosítsuk magunkban, milyen projekciós eljárások révén teremődik meg a tömeg és a tömegesség koncepciója, és hogy tisztában kell lennünk azzal, hogy belevetítések tüneteként értelmezhető az, amikor „politikai vagy kulturális kizsákmányolás céljából” hivatkozunk a tömegre. Másfelől – az „ismeretlen” elismerésére vonatkozó utalással – Williams azt is világossá teszi, hogy a ’tömeg’ szó sugallta egyneműséggel szemben azt is számba kell venni, ami éppenséggel nem illeszthető a nivelláló

⁵ A ’to mass someone’ kifejezés ’tömegesít’-ként történő fordítását ebben a szövegkörnyezetben indokolhatja az az analógia, amely a ’tömegkultúra’ (’mass culture’) szóval fennáll. Mindazonáltal megjegyzendő, hogy az említett angol ige a ’tömörít’, ’összecsődít’ jelentésével is rendelkezik. Jóllehet Williams a *Culture and Society. 1780–1950* címmel látta el monográfiáját, beszédes, hogy a kötet 1972-es német fordítása a Reinhart Koselleck fémjelezte fogalomtörténeti iskola terminusait emeli be a címbe: *Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von „Kultur”* (Társadalomelmélet mint fogalomtörténet. Tanulmányok a „kultúra” történeti szemintikájáról); ehhez vesd össze az 1.3. fejezetet.

„tömegesítés” képletébe, vagyis a kifürkészhetetlen egyediséggel felruházott ént. Williams álláspontjában ekképp sajátos kettősség tükröződik: a felvilágosodás jegyében kifejlő modernség egyik legmeghatározóbb mozzanata ugyanis az autonómiával rendelkező egyén feltalálása volt, aki – Immanuel Kant (1724–1804) *Válasz a kérdésre: Mi a felvilágosodás?* című híres esszéjének kulcsfogalmával szólva – nagykorúvá válhatott,⁶ hogy a közjót szem előtt tartva, felelősséggel hozzon egyéni döntéseket (KANT [1784] 1980). A felvilágosodás eredményezte „individualista forradalom” (PENNA 2023: 7), amelynek a korai tömeglélektan gondolkodóival együtt ennyiben Williams is követője marad, ugyanakkor szerinte árnyalásra szorul, mert – például a tömegesség jelenségének vonatkozásában – a mégoly felelősen hozott egyéni döntések, értéktulajdonítások érvényessége korlátozottnak bizonyulhat. Nemcsak mert projekciókként működnek, hanem azért is, mert nem haladhatják meg ismereteink hiányosságait, és mert történetileg változhatnak.

Bár kevésbé explicit módon, de Williams kötete és az ebből idézett szövegszakasz egy másik olyan mozzanatra is ráirányítja a figyelmet, amely a korai társadalomlélektani vizsgálódásokhoz képest szintén elmozdulást jelent. Míg a tömeg 19. századi szociálpszichológiai elemzéseiben a zömében negatív minőségek – „irányzatos” – meghatározása, tehát elsődlegesen a tömeg minősítő besorolása állt előtérben (PATAKI 1998: 9; 17–45), addig a tömeg 20. századi, kulturális kontextusban történő értelmezése egyszerre mozgósítja a tömegesség mennyiségi és minőségi jegyeit. Az árutermelés és a fogyasztás léptékeinek növekedése ugyanis óhatatlanul kvantitatív szempontokkal egészíti ki a

⁶ A német *Mündigkeit* bevett magyar fordítása nem teljesen kielégítő, ugyanis a szó – a jogi jelentésén, a jogi felelősségre vonhatáson túl – kifejezetten magában hordozza az önálló és felelős döntésre való képesség jelentését is.

kultúra működés módjának leírására tett kísérleteket, ami abban a tudománytörténetileg jelentős fejleményben is megmutatkozik, hogy a korai szociológiai és empirikus lélektani kutatások – leginkább a pozitivisták tudományeszményéhez igazodva – a statisztika diszciplínájának belátásait is igyekeztek hasznosítani (DONNELLY 1998), ami később ugyanígy érvényesült és ma is érvényesül például olvasásszociológiai tanulmányokban (magyarországi kortárs vonatkozásban vesd össze többek közt Kamarás István vagy Gereben Ferenc munkáit). A tömegesség mégoly megkérdőjelezhető – mert relatív – számszerűsíthetősége egyaránt érintette a kultúra tárgyi és humán elemeinek, valamint általában a társadalmi-gazdasági folyamatok és állapotok egészének leírását, miközben a mennyiségi mutatók akarva-akaratlanul is összekapcsolódtak-összekapcsolódnak bizonyos – mind konzervatív, mind haladó szellemiségben értelmezhető – minőségi kitételekkel. Leegyszerűsítetten fogalmazva: az egyik álláspont szerint amiből mennyiségileg sok van, minőségileg csakis egynemű, sorozatgyártott, felszínes stb. lehet; a másik szerint pedig amiből mennyiségileg sok van, könnyebben hozzáférhető, és ezért demokratikus és emancipációs vetületében értéket képvisel. A kvantitás és minőség efféle, egymásnak ellentmondó összekötése mind a mai napig meghatározza a kultúra területén létrehozott művek és kulturális jelenségek kritikai megítélését és elméletét, ám – ahogy például az amerikai analitikus filozófus Noël Carroll figyelmeztet – korántsem merül ki e két kritérium összjátékában, hiszen egy alkotás tömegkulturálisként történő jellemzésében megkerülhetetlen az alkotói szándék vagy a technikai-mediális környezet figyelembevétele is (CARROLL 1998). A mennyiségi és minőségi érvek összekapcsolásának ambivalenciáját emeli ki Lányi András is, amikor – utalva a rendszerváltás előtti, irányított könyvkiadói stratégiára, amely „a szépirodalom mérsékelt árait a

tömegirodalom extra adóztatásával ellensúlyozza” – felveti, hogy ez kétélű fegyverként nem inkább árt-e, mint használ: „[a] közgondolkodásban ugyanis a magasabb csereérték magasabb használati értéknek felel meg; és a drágán mért lektúr bátran lesajnálja a kitartott szépirodalmat” (LÁNYI 1988: 132).

A tömeg- és kultúrafogalom találkozásából úgy tűnik, egy belsőleg erősen tagolt – ha nem ellentmondásos – szemantika bontakozik ki, ami indokolttá teszi annak tisztázását is, hogy miféle kultúrafogalom az, amelyhez a köznyelvben is kapcsolódik a ’tömeg-’ előtag. Mivel a kultúrafogalom alakulástörténetének könyvtárnyi irodalma nem foglalható össze a maga komplexitásában, néhány olyan döntő mozzanat kiemelésére szorítokozom, amelyek lényegesek lesznek a következő fejezetekben is.

Jóllehet nyelvtörténetileg a ’kultúra’ olyan jövevényszó, amely valaminek – elsőként a termőtalajnak, majd Cicero nyomán a léleknek – a megmunkálására, gondozására, megművelésére utaló latin ’cultura’ főnév mintájára került valamennyi modern európai nyelvbe a 18. század folyamán, és ekképp a természettel szembeállított emberi tevékenységekre, illetve e tevékenységek eredményére vonatkozott, ma már – különösen humántudományi kontextusban és a ’kultúr(a)-’ előtagot alkalmazó szóösszetételeknek köszönhetően – jóval tágabb jelentéssel rendelkezik (FISCH 1992: 679–688; vedd össze még GERSTNER ÉS MTSAI 2011–2024a). Nemcsak a köznyelvben tetten érhető, széles körű elterjedése miatt, hanem a különböző tudományterületeken – természet- és humántudományok megannyi ágazatában – való használata és történeti változása miatt sem lehetséges maradéktalanul rendszerezni jelentésváltozatait. Ugyanakkor történtek már erre kísérletek, például 1952-ben, amikor két egyesült államokbeli antropológus, Alfred Louis Kroeber és Clyde Kluckhohn –

felfigyelve a fogalom akadémiai és köznyelvi karrierjére – 164 definíciót gyűjtött össze az európai és észak-amerikai tudományosság legkülönbözőbb területeiről. Jóllehet kutatási eredményeik publikálása óta már több mint hetven év eltelt, és bár a meghatározások száma valószínűleg nap mint nap szaporodik, érdemes felidézni azt a történeti áttekintést, amelyet e szerzők nyújtanak, és amelyben a holland kultúrtörténészt, Johan Huizingát (1872–1945) és 1935-ben írt, *A holnap árnyékában. Korunk kulturális bajainak diagnózisa* című művét egyetértőleg idézve kiemelik, hogy Európán belül már az érett modernség kultúrafelfogását illetően is eltérés mutatkozik egyfelől a német (és nyomában a holland, a skandináv, a szláv és – tehetjük hozzá – a magyar) nyelvterületen bevett jelentések, másfelől a francia, illetve az angol fogalomhasználat között. A germán nyelvek ugyanis a kultúrát bizonyos értelemben önértékű jelenségként, míg a francia és az angol a civilizációval összefüggésben és időnként annak konkurenseként kezelik (KROEBER – KLUCKHOHN 1952: 9). E kettősség a 19. századra válik explicitté – és szótárakban is dokumentálttá –, amikor a német művelődés (*Bildung*) eszménye szerint a kultúrára úgy hivatkoznak, mint amely a polgárságot az alsóbb társadalmi rétegektől és a hanyatlása fázisába eljutott arisztokráciától egyaránt megkülönbözteti, miközben angolszász és francia területen a fogalomhasználat mentesül a polgári értékekre való utalástól, s helyette általánosabb gyűjtőnévként, közösségi életmódokra és -gyakorlatokra vonatkozó fogalomként kerül alkalmazásra, feltételezve, hogy különböző népek, nemzetek és etnikumok homogén csoportot alkotva osztoznak életvitelbeli gyakorlataikban és értékfelfogásukban, vagyis kultúrájukban (SOMMER 2013: 417).

Ennek a részint szemantikai átfedéseket is mutató kettéválásnak mind a mai napig megtaláljuk nyomait: leegyszerűsítve a kultúra két olyan modellje rajzolódik itt ki, amelyből az egyik – egy adott műveltségi kánon

elképzelésére támaszkodva – kifejezetten normatív módon és polgári hagyományokat követve tulajdonít értéket a kultúrának, míg a másik valamilyen közös meggyőződésbeli és értékrend szimbolikus és gyakorlati megnyilvánulásaként írja le a kultúrát, amely így alkalmas arra, hogy emberek bizonyos közösségeit megalapozza (a 3. és 4. fejezetben a kultúra ezen jelentéseiről és további differenciálódásairól részletesebben is szó lesz). Mindazonáltal közös marad bennük az a 19. század óta egyértelműen detektálható vonás, hogy mindkettő összekapcsolódik a modernség történelemszemléletére támaszkodó, pozitív értéket és individuális teljesítményeket feltételező haladáselvvel (FISCH 1992: 680, 740–745). Valamint ha látensen is, de mindkettő fogalmi mező kirajzol egy olyan területet, amellyel szemben elnyeri a maga meghatározását: az első esetben a művelődésen kívül esőnek ítélt tartalmak, személyek, tárgyak alkotják ezt a területet, a másik esetben pedig a civilizáltnak tekintett közösségen kívül álló csoportokról, etnikumokról, nemzetekről, valamint a hozzájuk társított kulturális gyakorlatokról van szó. Az angol 'refinement' (kifinomulttá tétel) szót is e problémakörhöz kapcsolva a lengyel-amerikai kultúrateoretikus Zygmunt Bauman ezért hangsúlyozhatta, hogy valamennyi kultúrafogalom kontúrjainak megrajzolása egy „rendgyár” elképzeléséhez kapcsolódott, hiszen mindegyik azt tartalmazta, „amit már megtettek, amit meg kellett volna tenni, vagy amit meg kell majd tenni: civilizációs intézkedésekről szóltak – nevelésről, morális jobbításról vagy az ízlés finomításáról” (BAUMAN 2001–2002: 3), következésképp e kultúrakoncepciók mindegyike előíró és normatív elgondolásként olvasandó. A kulturáltság – illetve kevésbé szigorúan előíró-normatív felhanggal: a valamilyen kultúrával való rendelkezés – kitétele ekképp sajátos feszültségben áll azokkal az értéktulajdonításokkal, amelyek hagyományosan a tömeg fogalmához kapcsolódtak-kapcsolódnak. Míg az

előbbi az ember és embercsoportok civilizációs teljesítményeire utal pozitív módon, és alkalmas arra, hogy e teljesítményekkel nem rendelkezőket kizárja a kultúra köréből, addig az utóbbiak épp azt sugallják, hogy a tömegesség kizárja a modern individuumhoz társított, tudatos értékteremtő tevékenységek lehetőségét.

1.2. A tömegkultúra fogalma

Az, hogy mindennek dacára a 20. századra – különböző európai és Európán kívüli nyelvekben is – bevett fordulat lett a 'tömegkultúra' (*mass culture*, *Massenkultur*, *culture de masse*, *cultura de masas*, *массовая культура*, *massa kultuur*) szóösszetétel, arra enged következtetni, hogy fellazult az említett ellentmondásosság, de legalábbis bizonyos hangsúlyeltolódások következtek be a fogalomhasználatban mind az elő-, mind az utótagot illetően. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy épp a 20. század elejétől lehattunk annak is szemtanúi, hogy megszorodtak olyan, a 'tömegkultúra' terminusával rokonítható szóösszetételek és jelzős szerkezetek, mint amilyen például a – szintén számos nyelvben használatos – 'népszerű', 'populáris', 'fogyasztói', 'szórakoztató', 'szabadidős' stb. kultúra, illetve a 'kultúripar' kifejezés. Ahogy fentebb, itt sem találhatunk konszenzusos, a köznyelvben általános és a tudományterületeken átívelő definíciót, amely alapján egységes képet alkothatnánk arról, hogy konkrétan mit is takarnak ezek a fogalmak, ám történetileg kijelölhetők olyan súlypontok és tendenciák, amelyek paradigmaticusnak tekinthetők a

modernség, a késő modernség és a posztmodern szempontjából, és amelyek hatása meghatározónak bizonyult és bizonyul a mai napig.⁷

A tömegkultúra elméleti megközelítésének és értékelésének 20. századi alakulásában messzemenően domináns szerepet töltek be azok a munkák, amelyek – nem feltétlenül explicit módon – a 19. századi tömeglélektan nyomdokaiba lépve a tömeget kulturális kontextusban is zömében negatív szereplőként azonosították, és rendszerint válságjelenségként kezelték a tömegesedésből adódó társadalmi, politikai és kulturális elmozdulásokat (MCCLELLAND 2010: 120; 153–160). A spanyol filozófus, esztéta és társadalomtudós José Ortega y Gasset (1883–1955), aki magyar irodalmárookra, bölcselekre is nagy hatással volt (CSEJTEI 1991), saját korát válságidőszaknak tekintve tárgyalta a tömegesedés jelenségét *A tömegek lázadása* című, először 1926/1927-ben cikksorozatként megjelent művében. Szerinte a – fejlett ipari – nagyvárosi „népességtömörülés”, a térbeli zsúfoltság társadalmi osztályoktól és rétegektől függetlenül kitermeli a „tömegembert” (*hombre-masa*), a nagy átlagot, ez pedig fedésbe hozza a mennyiségi és minőségi meghatározásokat: a homogén tömeg sodródó „sokaságembere” a másokkal való hasonlóságban nyeri el nyugalmát, és nem támaszt követelményeket magával szemben, miközben vágyai korlátlan – akár erőszakos – kielégítésére tör, és közömbös marad jólétének okai iránt (ORTEGA Y GASSET 1995 [1929/1930]: 41; 44–46; 82–84; 100–101). Ortega y Gasset számára többek közt – a politikai folyamatokon túl⁸ – azért válik sürgetővé a tömegember jelenségének elemzése, mert az immár

⁷ E bevezető alfejezetben csak azokra a szerzőkre szorítokozom, akik kívül esnek a továbbiakban tárgyalt évtizedes korszakokon, de magyarországi kontextusban is jelentős hatástörténetük miatt megkerülhetetlenek.

⁸ Ortega tömegelméletének és politikafilozófiájának összefüggéséről vö. DOBSON 1989: 43–105.

birtokba veszi azt a teret és kultúrát is, amelyhez addig csak egy kiváltságos kisebbségnek volt hozzáférése (ORTEGA Y GASSET 1995 [1929/1930]: 42–43). Ugyanakkor ez – akárcsak az életszínvonal vagy a tudomány területén – nem jelent hagyományos értelemben vett hanyatlást, sőt, épp a középszerűség mennyiségi összeadódása eredményezi „a történelmi színvonal emelkedését” a szellemi élet és az anyagi életkörülmények összességét tekintve (ORTEGA Y GASSET 1995 [1929/1930]: 49–54; 57; 69–72). Ez viszont Ortega y Gasset szerint valójában csak látszólagos fellendülést jelent: ugyanis a társadalom totális egyneművé válását és barbárságba való visszaesését csak a kiválasztottak, a „nemes életet” élők fáradhatatlan és igényes erőfeszítései akadályozhatják meg, akik – differenciált gondolkodásra képesként, egyéni szükségleteiken és nézeteiken túllépve – feladatuknak tekintik a „kulturális normák” szolgálatát és a kollektív, morális értékek képviselését, amire a „közönséges életet” „öntelt úrfiként” élő tömegember – ignoranciája és szűklátókörűsége okán – alkalmatlan (ORTEGA Y GASSET 1995 [1929/1930]: 90–99; 122–132). Ekképp Ortega y Gasset műve, amely spanyol nyelvterületen és fordításokban Európa-szerte bestseller lett és maradt, végső soron a korai tömeglélektan külső-elitista nézőpontját alkalmazva az egyéni etalon és a tekintélyelvűség mellett teszi le a voksát (ORTEGA Y GASSET 1995 [1929/1930]: 140–141). Mindeközben a klasszikus, főként Nietzsche és Spengler írásai nyomán kibontakozó válságdiskurzusokat követi, amikor a közös és mindenkire nézve kötelező érvényű kulturális normák elvesztését és a politikai képviselet problematikussá válását felpanaszolva egy intellektuális elitet jelöl ki ezen tendenciák hatékony ellensúlyaként és a kultúra letéteményeseként (vö. CAREY 1992).

A kultúrkonzervativizmusnak a tömegesedés jelenségére történő efféle kiterjesztését látni az igen befolyásos amerikai-brit író, költő és kritikus Thomas Stearns Eliot (1888–1965) *A kultúra meghatározása* című terjedelmes, nagy vitát kiváltó esszéjében is (amerikai fogadtatásáról lásd BROOKER [ed.] 2004: 497–514), amelyen 1944 és 1948 között rendszeresen dolgozott, és amely halála előtti utolsó nagy bölcséleti munkájának tekinthető (a kései munkásság kontextusában lásd CHINITZ 2003: 167–175). Ebben a következetlenségektől sem mentes írásában Eliot egy háromosztatú kultúrafogalom definícióját javasolja, amely alapján először is, legpartikulárisabb mozzanatként az egyén kultúrája különböztetendő meg a csoport vagy az osztály kultúrájától, ez pedig a társadalmétól, ám „tökéletesség” csak mindezek összhangjaként képzelhető el, amennyiben a legátfogóbb – társadalmi jellegű – kultúra kellőképp egységes (ELIOT [1948] 2003: 19–25). A korabeli „kultúra teljes hanyatlásának” láttán, amely a társadalom belső differenciálódásából és a csoportkultúrák közti kommunikáció megszűnéséből, de legalábbis akadozásából fakad, Eliot amelletttör lándzsát, hogy a valláshoz hasonlatosan a kultúra szerepét is a maga társadalmegyesítő, közös morális értékeket hordozó funkciójában lássuk, és hogy – követve a kultúrafogalom fentebb említett angolszász használatának hagyományát – vegyük figyelembe, hogy

mennyi mindent magába ölel a *kultúra* kifejezés. Tartalmazza egy nép minden jellegzetes tevékenységét és érdeklődését: az epsomi derbit, a Henley-i regattát, Cowes-t, augusztus tizenkettedikét, egy kupadöntőt, kutyafuttató és célbadobó-versenyt, tivolijátékot, a Wensleydale sajtot, az apróra vágott főtt káposztát, az ecetes céklát, 19. századi gótikus templomokat és Elgar muzsikáját. És akkor szembesülnünk kell a különös gondolattal, hogy ami része

kultúránknak, ugyancsak része *megélt* vallásunknak. (ELIOT [1948] 2003: 32; kiemelés az eredetiben)

Mivel e kulturális gyakorlatok végzése feltételezi a beléjük vetett hitet, Eliot nem is választja szét a vallás és a kultúra gyakorlati és szellemi életben betöltött szerepét, sőt, meggyőződése, hogy „bármely vallás, amíg létezik, a maga szintjén világos értelmet ad az életnek, megadja a kultúra szerkezetét, s megóvjá az emberiség tömegeit az unalomtól és a kétségbeeséstől” (ELIOT [1948] 2003: 35; lásd még 28–30). E meglehetősen megengedő és társadalmi integrációt sugalló kultúra- és vallásfelfogást ugyanakkor Eliot erősen leszűkíti, amikor – némileg önellentmondásosan – egy osztály nélküli társadalom képét vizionálva mégis kijelöli a kulturális élet valódi letéteményeseit: a „jövő elitjei [...] a múltbeli osztályok helyébe lépnek, és magukra vállalják azok pozitív funkcióit” (ELIOT [1948] 2003: 38; lásd még 48). Ezen elitek tagjai tehát nem egy adott osztály képviselőiként, mégis egy adott érték közösség reprezentánsaiként tarthatnak igényt az alapvetően sokrétű és dinamikus alakuló kultúra társadalmi szintű reprezentálására és irányítására, amennyiben „a kultúrát tudatosabban és gazdagabb tagoltsággal képviselik” (ELIOT [1948] 2003: 52). Mannheim Károly 1935-ben írt, majd 1940-ben angolra fordított *Ember és társadalom az átépítés korában* című, tömegdemokrácia- és elitelméleti művével vitatkozva – s egyben önnön szóhasználatának („elitek”) is ellentmondva – Eliot arra jut, hogy valójában mégis csupán *egy*, „*valamilyen* osztályhoz”, mégpedig a domináns osztályhoz szükségképp kapcsolódó elitről lehet beszélni, mert osztály nélküli társadalomról egyelőre csak bizonytalan sejtéseink lehetnek (ELIOT [1948] 2003: 45–46, kiemelés az eredetiben; 48–50). Végkövetkeztetésként Eliot bár elismeri a tömegek, az „alsóbb rétegek”

kulturális funkcióját a társadalmi élet egészének szempontjából („a »tömegkultúra« mindig is megmarad pótkultúrának”), mégis a fennálló rendszer konzerválása mellett teszi le a voksát: „Mert a kisebbségi kultúra minőségének megőrzése eltéphetetlen attól a lényegi feltételtől, hogy a kisebbségi kultúra folyamatosan kisebbségi kultúra maradjon.” (ELIOT [1948] 2003: 124; összefoglalóan és az életműből is adódó önellentmondásokra rámutatva lásd MURPHY 2007: 335–348). Így tehát a modern líra Magyarországon is ünnepezt képviselője (RÓZSA 1977; SZILI 2007: 76–81) a tömegkultúra létjogosultságának elismerése mellett megismétli azt a normatív és önellentmondásos elképzelést, amely szerint magas minőség elérése csak kis léptékben, vagyis a nagy mennyiség kizárásával lehetséges, ám egyúttal e kisebbségi elit a kultúra társadalmilag integratív szerepének hordozójává kell, hogy váljék, ha meg kívánja akadályozni a kultúra és a társadalmi élet dezintegrációját. Ennyiben Ortega y Gasset is az arisztotelészi államformatan arisztokráciafogalmához kapcsolódó hagyomány folytatója: a „jellembeli kiválóság”, az „erény és érdem” jogosítja fel az arisztokratákat arra, hogy a közjó érdekében megfelelő módon gyakorolják megosztott hatalmukat (Arisztotelész 1994 II, 11; III, 5; IV, 7).

Bár *A tömegek lázadásában* Ortega y Gasset futólag érinti a társadalmi egyenlőtlenségek kérdését (amikor az alsóbb rétegekre is kiható általános életszínvonal-emelkedésről szól), és Eliot is reflektál a privilegizált („domináns”) társadalmi csoportok szerepére, egyikőjük sem hozza összefüggésbe az általuk vizionált kulturális elit – vagy „nemesség” – gazdaságilag és szimbolikusan is kiváltságos helyzetét, amikor bejelentik igényüket a társadalom kulturális jobbítására. Ez a szempont viszont – vagyis a privilegizált társadalmi-gazdasági pozíció és a kulturális tudás mint szimbolikus tőke összefonódása, amely ekképp fenntart egy

intellektuális elitet – már jóval eklatánsabb problémaként jelenik meg az 1960-as évek marxista-neomarxista tömegkultúra-konceptióiban (ezekről részletesebben szólok a 2. és 3. fejezetben). Ez az aspektus már az 1920–1950-es években is artikulálódik a tömegkultúrát érintő baloldali, Nyugat-Európában és Észak-Amerikában lefolytatott vitákban, amelyek mégis főként a tömegesen elérhető kulturális termékek minőségi, esztétikai ismérveire összpontosítanak, és elsődlegesen a fogyasztói társadalom egyneműsítő – politikailag sem közömbös – effektusait járják körül.

E néhány évtized jelentős tömegkultúra-elméleti fejleményének tekinthető viszont az angolszász vitákban használt, magyar megfelelő nélkül maradt 'middlebrow' jelző 1925-ös felbukkanása, majd irodalmi és közéleti vitákban való elterjedése, amely az ekkor már nem csak affirmatív módon alkalmazott 'highbrow' és a zömében elítélt 'lowbrow' közti átmenetet volt hivatott jelölni. Míg a 'magas homlokú' a magas intelligenciaszint, a kifinomult és kísérletező esztétika emblematisz kifejezője lett, az 'alacsony homlokú' pedig a gyenge szellemi teljesítményre, szűklátókörűsége és esztétikai silányságra utalt, addig a 'közepes homlokú' jelzőt azokra a kulturális termékekre és alkotóikra alkalmazták, amelyek és akik felismerve a magas kultúra presztízsét a kis- és középpolgárság befogadókészségére szabták mondandójukat, és elhatárolódtak az alantának, silánynak tekintett művektől, alkotóktól, miközben mindkét terület esztétikai eszközeit hasznosították (az angolszász fogalomtörténethez vesd össze CUDDY-KEANE – HAMMOND – PEAT 2014: 111–118). Ugyanakkor már e fogalmi keretezést megelőzően és a meghonosodását követően is említhetők olyan koncepciók, amelyekben megjelenik egy, e háromosztatú modell középső tagjával rokonítható elem: ilyen a ponyvaprobléma kapcsán Európa-szerte folyó vitákban a „művelt közönség” koncepciója (magyarországi kontextusban

vö. TÓTH 2023), vagy a svájci-német szociológus és művészetelméleti Georg Simmel (1858–1918) megítélése, amely szerint a modern kultúra paradox és dinamikus mivoltából adódóan eldönthetetlen, mi benne a magas, és mi az alacsony érték (SIMMEL 1999 [1911]: 84–85), ami megismétlődik például a modernség divatjelenségeiben is (SIMMEL 1973 [1905]; erről az életmű kontextusában vedd össze MÜLLER 1992). De a német író, esszéista és filmteoretikus Siegfried Kracauer (1889–1966) nagyvárosi alkalmazotti kultúrára vonatkozó elemzése ugyanígy idetartozik (KRACAUER 2006b [1930]; róla vedd össze BAND 1999),⁹ mint az amerikai műkritikus Clement Greenberg (1909–1994) giccskonceptiója (GREENBERG 2013 [1939]) vagy a New York-i baloldali értelmiségiek (*New York Intellectuals*) körében forgó ’midcult’-fogalom,¹⁰ amely Dwight Macdonald (1906–1982) *Masscult and Midcult* című cikke nyomán terjedt el, és amely e köztes terepet mindenféle hitelességtől mentesnek láttatta (MACDONALD 2011 [1960]; utóbbiakról bővebben vedd össze ROSS 1989; JUMONVILLE 1991; magyarul összefoglalóan vedd össze PINTO 1987 [1985]; LEITCH 1992 [1988]: 84–116). Magyarországi kutatások is reflektáltak a fogalom alkalmazhatóságára: a Jókai-életmű történeti recepcióját vizsgáló és a ’midcult’ körüli vitákat kiválóan rekonstruáló Hansági Ágnes például árnyalja a ’midcult’-fogalom magyarító erejét (HANSÁGI 2021: 2.1. fejezet), míg a korai 20. század népszerű magyarországi irodalmi és családi lapjait – elsősorban az *Uj Időket* – jellemezve Baráth Katalin alkalmazza a ponyvairodalom és a magas irodalom viszonyának körülírására annak érdekében, hogy általános

⁹ Fordításban két esszé jelent meg e kötetből, vedd össze KRACAUER 2006 [1929]; 2006a [1930].

¹⁰ Bár előfordul a „középkultúra” szóval történő magyar fordítása, úgy tűnik, akadémiai közegben kevésbé honosodott meg.

jellemzést adjon a családi lapok szerkesztési és olvasási stratégiáiról: „a ponyva és az irodalom erényeit egyaránt felmutató *aurea mediocritas*-regény (ha tetszik, nevezhetjük *midcult*-kategóriásnak vagy középfajúnak is) társadalmat integráló tényező; olyan imaginárius tér megteremtője, amely az olvasás idejére felfüggeszti az osztálykülönbségeket” (BARÁTH 2023: 60; kiemelés az eredetiben). Lányi András pedig, aki a két világháború közti magyarországi ponyvairodalmat vette görcső alá, a „*midcult*”-ot, „az »igényes« nyárspolgár pótkultúráj[ának]” létrejöttét arra vezeti vissza, hogy az „elszigetelődő magas kultúra népszerűsíteni akarja magát, a tömegkultúra feledtetni származását, a kettő találkozik a művészetnek és szórakozásnak egyaránt talmi »*midcult*« világában” (LÁNYI 1988: 17; 75). A terminológiai árnyalatok kialakulásában nemcsak az játszhatott szerepet, hogy a kis- és középpolgárság a kulturális termelés és fogyasztás területén is láthatóbb és aktívabb lett, hanem az is, hogy a klasszikus modern avantgárd mozgalmak polgárpukkasztó-forradalmi igényű színrelépése majd (kis)polgári intézményesülése nyomán tapinthatóvá vált a kulturális értékek „lesüllyedése” és epigonok által történő felhasználása (ezt példázza majd a Bauhaus 2. fejezetben tárgyalt története is; vö. még BÜRGER 2010 [1974]).

Az 1980–1990-es évek nyugat-európai és angolszász diskurzusaiban folytatódik a tömegkultúra-fogalom differenciálódása, nem utolsósorban a késő hatvanas évekbeli diákmozgalmak hatására: ennek lenyomata nemcsak a 3. fejezetben tárgyalt ’pop-(uláris)’ előtag megjelenése és számos nyelvben tetten érhető elterjedése, hanem a szubkultúrák, szabadidős és ifjúsági kultúrák tudományos vizsgálata felé történő nyitás is, amely a szintén később bemutatott, a Frankfurter Iskola fémjelezte társadalomkritika és a brit kritikai kultúrakutatás marxista szellemiségű alapvetéseire nyúlik vissza. E kettő sajátos ötvözetét nyújtja

az amerikai kultúra- és irodalomtudós Fredric Jameson (1934–2024) egyik nagyhatású, 1979-ben megjelent tanulmánya, a *Reification and Utopia in Mass Culture* (Eltárgyasulás és utópia a tömegkultúrában), amely bár nem tagadja az iparilag termelt, „generikus ismétlésre”, hazug illúzióteremtésre és vágykielégítésre berendezkedett tömegkultúra kritikájának szükségességét – a Frankfurter Iskola szellemében –, de rámutat, hogy a tömegkultúra is megmozgat olyan tartalmakat, amelyek a fennálló rendszer kritikájaként olvashatók. Ez pedig annak köszönhető, hogy az eltárgyasulás – a tőkés gazdaság árutermelésének kultúrában is ható effektusa – és a vele szembehelyezkedő, az instrumentalizálhatóságnak ellenálló utópia nem egymást kizáróan az alacsony és az elit kultúrához társítható mozzanatok, hanem dialektikus párt alkotnak, amely történetileg is változik. Amiként a „middlebrow” logikája szerint, úgy a modernség kezdetben úttörő jellegű, elit művészeti közegben születő és ható művei is egy későbbi korban az árufetisizmusnak alávetett tárgyakká válhatnak, ami szükségessé teszi, hogy „objektíven összekapcsolódó és dialektikusan egymástól függő jelenségekként, az esztétikai termelés késő kapitalizmusra jellemző megrepedésének egymástól elválaszthatatlan ikerformáiként olvassuk a magas- és tömegkultúrát” (JAMESON 1979: 133–134).¹¹ Némileg leegyszerűsítve és Jameson példájával élve: amikor a *Keresztapa* című film mindössze etikai kérdésként kezeli a tőkés társadalom egyre mélyülő problémáit, akkor világosan a profitmaximálás uralkodó ideológiájának (ravasz) kiszolgálója lesz, mert elfedi a mélyben működő gazdasági feszültségeket. Ám amikor mindezt a maffia etnikailag is pozicionált családszerkezetének ábrázolásával teszi (a szicíliai patriarchátusi hagyományokat amerikai közegbe ágyazva), amely maga is a dezintegráció

¹¹ Hasonló szellemben érvelt már Umberto Eco is az 1960-as évek közepén (lásd a 3. fejezetet).

áldozata lesz, akkor láthatóvá válik egy új közösségiség „utópikus fantáziája” – a „társadalmi forradalom” ígérete (JAMESON 1979: 145–147; az életmű kontextusában vesd össze BUCHANAN 2006: 106–119).

Ahogy tehát már a 19. század végén a „művelt közönség”, majd a 20. század első harmadában a „middlebrow” körüli viták is megelőlegezték, a század végére egyre hangsúlyosabbá válik annak kérdése, hogy az eredetileg dominánsan kétpólusúnak tekintett, azaz magas és alacsony szférára elkülönülő kultúrát milyen transferek, kapcsolódási pontok teszik a kétosztatásánál jóval komplexebbé, és ekképp minduntalan napirendre kerülnek a tömegkultúra fogalmának újabb és újabb értelmezései.

1.3. Fogalomtörténeti megközelítés, módszertani megjegyzés

A tömeg és kultúra, valamint a tömegkultúra fogalmainak használatában érvényesülő, fentebb nagyvonalakban vázolt sokszínűség feltárásához támpontként alkalmazhatók az úgynevezett fogalomtörténet (*Begriffsgeschichte, conceptual history/history of concepts, historia conceptual, l’histoire des concepts/histoire conceptuelle*) elméleti-módszertani alapvetései. Jóllehet ebben az egyetemi jegyzetben nem vállalkozhatok olyan átfogó elemzésre, mint amely e historiográfiai iskola alapművét és képviselőinek munkáit jellemzi, de választ keresve a „mi a tömeg a tömegkultúrában?” kérdésre, és számot vetve a vele kapcsolatos roppant komplex – és ahogy láttuk: átfedésekben, párhuzamosságokban és ellentmondásokban gazdag – megnyilvánulásokkal, célravezető lehet figyelembe venni azokat a meglátásokat és javaslatokat, amelyeket a Reinhart Koselleck (1923–2006) német történész munkássága nyomán meghonosodott és mindmáig dinamikusán alakuló nemzetközi

historiográfiai irányzat megfogalmazott, és az elmúlt évtizedek folyamán fokozatosan árnyalt (átfogóan vesd össze MÜLLER – SCHMIEDER 2016; a magyarországi historiográfiával összefüggésben vesd össze SZABÓ – SZÜCS 2011).

Ahogy a bölcsészettudományok második világháború után jelentkező – a strukturalista nyelvészet és szemiotika megfontolásaira reagáló – számos kutatási irányzatában, úgy itt is döntő előfeltételezésnek bizonyult az a belátás, amely szerint nyelvi megnyilvánulásainkban egyfelől megmutatkozik az, amit tudunk, látunk, ahogyan a világot érzékeljük, és gondolkodunk róla, másfelől viszont maga a nyelv is befolyásolja azt, amit tudhatunk, láthatunk, érzékelhetünk, és amit elgondolhatunk (KISANTAL – SZEBERÉNYI 2006). Erre építve a fogalomtörténet – és az ebből kifejlő úgynevezett történeti szemantika – iskolái általánosságban annak feltárására összpontosítanak, hogy történetileg miként változtak-változnak megnyilatkozásaink jelentéstartalmai, milyen történeti, politikai és kulturális feltételek között tulajdonítunk valaminek értelmet a nyelv eszközeivel, és miben is áll ez az értelem. A problémafelvetés első nagy dokumentuma az iskola alapműve, a *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (Történeti alapfogalmak. A németországi politikai-társadalmi nyelv lexikona) címmel kiadott nyolc vaskos kötet, amelyet 1972-től huszonöt éven át írtak és szerkesztettek a szerzők. Lényeges, hogy a lexikon nem törekedett teljességre, de nem is tetszőlegesen kiválasztott szavak elemzését nyújtotta: a kutatók egy-egy korban és főként nyugati országban vagy országokban történetileg, politikailag, kulturálisan meghatározónak bizonyuló fogalmat – sőt fogalomcsoportot – vettek górcső alá, hogy a bennük rejlő történeti jelentéseket a maguk átfogó kontextusában megragadhassák. Szemléletes

példa erre a „cézárizmus, napóleonzmus, bonapartizmus, vezető [Führer], főnök [Chef], imperializmus” szócikk, amely tanúskodik arról a történetileg kifejlő heterogenitásról és komplexitásról, amelyre egy adott fogalom a használata során szert tett (GROH 1972).

Ami a konkrét elméleti és módszertani megfontolásokat illeti, és ami általában termékenynek bizonyul a tömegfogalom kultúrára vonatkoztatott használatának vizsgálatában is, a következőkben jelölhető ki:

1. Lényeges Koselleck azon elméleti alapvetése, amely a történeti időkre vonatkozik, és amely szerint a felvilágosodás utáni történeti gondolkodást – a modernség világlátását – az határozza meg, hogy megkülönböztethető lesz benne egy úgynevezett tapasztalati tér (‘Erfahrungsraum’) és az elvárások horizontja (‘Erwartungshorizont’). A gondolkodást, cselekvést és így a fogalomhasználatot is egyidejűleg jellemzi e kettősség, amely nyomán tehát egyszerre érhető tetten a megtapasztalt, a múltbeli, és artikulálódnak a jövővel kapcsolatos elvárások is (KOSELLECK 2003 [1976]; magyarul róla vedd össze SIMON 2005).

2. Koselleck szerint ezért sohasem pusztán valamilyen tapasztalat történeti lecsapódásaként, „indikátoraként” lehet értelmezni egy-egy fogalmat, hanem úgy is, mint amelyben megragadhatóvá válnak az adott tárggyal kapcsolatos elvárások, sőt ekképp a fogalom „faktorként”, cselekvések implicit vagy explicit tényezőjeként, irányítójaként is működhet (KOSELLECK 2002 [1994]).

3. További elemzési szempontokkal szolgál az, hogy Koselleck a modernséggel kezdődő, mélyreható transzformációs időszakban négy olyan döntő szerkezeti változást azonosít, amely kihatott a fogalmak használatára: egyrészt – a tudás egyre könnyebb hozzáférhetősége nyomán

– demokratizálódtak a jelentéstartalmak, másrészt időbelivé váltak, hiszen elvárásokkal, célokkal töltődtek fel, harmadrészt erősen ideologizálhatók lettek azzal párhuzamosan, hogy már nem partikuláris csoportokra vonatkoztatottan, hanem az univerzalitás igényével léptek fel, és végül politizálttá váltak, amennyiben maguk is politikai küzdelmek tárgyát és részét kezdték képezni (KOSELLECK 1972: xvi–xviii).

4. A fogalomtörténeti elemzések – a foucault-i diskurzuselemzéssel rokonítható módon – forráskritikán alapulnak, és főként a források három típusára támaszkodnak: enciklopédiákra és szótárakra, kanonikus filozófiai, társadalom- és politikatörténeti írásokra, valamint folyóiratokra, levelekre és naplókra. E heterogén forrásokkal történő munka arra irányul, hogy követhető legyen, miként csapódnak le a jelentések és a jelentésváltozások mind a „tudós, művelt rétegekben”, mind pedig a „hétköznapiakban”. Ezenkívül azt is szolgálja, hogy feltárhatók legyenek a társadalmi rétegzettségű kommunikáció strukturái és hatóköre csakúgy, mint azok a fogalomhasználati mozzanatok, amelyekben megjelennek a belefoglalás és a kirekesztés stratégiái, valamint az értékelés horizontális és hierarchikus eljárásai (átfogóan vedd össze KOLLMEIER 2012; példaként lásd KOSELLECK 1997 [1975]).

Mindezek fényében és a tömegfogalom kultúrára vonatkoztatott használata kapcsán olyan vizsgálati szempontok határozhatók meg, mint például hogy (1) miként befolyásolja a tömeg és a kultúra történeti képe vagy tapasztalata a tömegkultúráról szóló beszédet, és milyen jellegű elvárások, milyen jövőt illető elképzelések tárhatók fel – kontextuálisan is –, amikor tömegkultúrát emlegetünk. (2) Miben ragadható meg a fogalomhasználat jelzésértéke (indikátorszerepe), és milyen elvárt vagy jövőbe vetített cselekvési minta (faktorszerep) kapcsolódik hozzá? (3) A modernség négy,

a fogalomhasználatot és a fogalmak jelentését érintő strukturális átrendeződése – demokratizálódás, időbelivé, ideologikussá és politizálttá válás – hogyan csapódik le a konkrét beszédhelyzetekben? (4) És végül milyen rokon vagy eltérő tendenciák rajzolódnak ki a különböző forrástípusokban áthagyományozott beszédmódokból?

Jóllehet a felsorolt elvek alapján felépülő lexikon nem tartalmazza a „tömegkultúra” szót, ám vizsgálja a „tömeg” és a „kultúra” fogalmát, mégpedig egy-egy fogalmi komplexumon belül. Előbbit a „nép, nemzet, nacionalizmus, tömeg” jelentésváltozásait elemző, monográfiához hasonló szócikkben tárgyalják a szerzők (KOSELLECK – GSCHNITZER – WERNER – SCHÖNEMANN 1992). Bár a ’tömeg’ fogalomtörténetének feltárása arányaiban háttérbe szorul a ’nép’ és a ’nemzet’ javára, a szócikk bevezetőjét jegyző Koselleck szükségesnek tartja kiemelni, hogy a kizárások, ellenpontosítások logikája a fogalmi együttes valamennyi tagjánál tetten érhető, ráadásul a kettősségek minduntalan megfordíthatók. A ’demosz’, a ’populus’ és a ’Volk’ szó kontextustól és a beszélő szándékától függően hol a polisz, vagy a város, vagy az ország politikai és jogi döntésekre felhatalmazott polgárainak összességét jelölte, akik „ki- és befelé”, illetve „le- és felfelé” is elhatároltak maradhattak: a barbároktól, az idegenektől, a társadalom kirekesztettjeitől. Máshol viszont épp fordítva – közeledve a ’plethosz’, a ’multitudo’, a ’vulgus’ vagy a ’plebs’ jelentéséhez – utalhattak arra a nagy embercsoportra, amely felett uralkodnak azok, akiknek megvan a politikai és jogi döntésekre való felhatalmazása (KOSELLECK – GSCHNITZER – WERNER – SCHÖNEMANN 1992: 145–146, magyarul részletként Koselleck 2009 [1992]: 8–10). Fritz Gschnitzer egyúttal rámutat, hogy e fogalmak rugalmassága dacára mégis dominánsnak tekinthető az, hogy az alárendelt embersokasághoz társított értékítéletek dominánsan a negatív tartományban találhatók (KOSELLECK –

GSCHNITZER – WERNER – SCHÖNEMANN 1992: 159–161). Karl Ferdinand Werner szerint ez a tendencia érvényesül a középkori Európa latin nyelvű forrásaiban még akkor is, amikor – mai szóhasználattal – a társadalmi mobilitás bár érezteti hatását, ám a sokszor „népnek” nevezett sokaság, a többség változatlanul a jogtalanok, a kívülállók csoportját jelenti (KOSELLECK – GSCHNITZER – WERNER – SCHÖNEMANN 1992: 268–281). Az újkorban azonban felértékelődik a nép és később a nemzet fogalma, majd – ahogy a tömegfogalom korai társadalomlélektani használata kapcsán láthatóvá vált – az addig nagyrészt negatív asszociációkkal rendelkező „nép” helyét átveszi a „tömeg” szintén negatívan átpolitizált fogalma, ami Bernd Schönemann szerint a franciaországi forradalmak és a munkásosztály megjelenésének egyik döntő folyamánya (KOSELLECK – GSCHNITZER – WERNER – SCHÖNEMANN 1992: 336–337, 366–368; a német 'Volk' és a francia 'peuple' metszéspontokkal és elágazásokkal tarkított diadalútjához vesd össze 321–329). Épp ez utóbbinak a politikai térben való hangsúlyos megjelenése lesz az a századfordulón, ami Koselleck szerint a marxista történelemfilozófiára visszanyúló baloldali munkásmozgalmakban kitüntetett helyet biztosít a tömegnek, ennek a „nagy ismeretlennek”, miközben állandósul a – vezetői vagy szakszervezeti szinten megvalósuló – szervezettség és az ezen kívül eső, de mozgósítandó tömegek közti dilemma: „A »tömeg« a cselekvés egy potenciális szubjektuma volt, egy üres fogalom, amely diagnózistól függően eltérő tartalmat kaphatott” – és kapott is, amit tökéletesen szemléltet a Weimari Köztársaság és a hitleri Németország történelme (KOSELLECK – GSCHNITZER – WERNER – SCHÖNEMANN 1992: 415–420).

Azzal, hogy milyen mértékben (nem) vihetők át ilyen jellegű fogalomtörténeti belátások más nyelvi közegekre, az utóbbi évtizedekben számos kutatás foglalkozott – például a fogalomtörténet

szakfolyóirataiban, az *Archiv für Begriffsgeschichte*, a *Redescriptions* vagy a *Contributions to the History of Concepts* oldalain –, de ezen túl is számos kritika érte a korai fogalomtörténeti iskola elképzeléseit és eljárásait (összefoglalóan lásd RICHTER 1995: 79–123; REICHARDT 1998). Köztük első helyen szerepelt annak a célnak az elvétése, hogy a „hétköznapi” nyelvhasználat forrásait is átfogóan figyelembe vegyék a lexikon szerzői, és – kitágítva a perspektívát – nem (írással) nyelvi tartalmakat is integráljanak a fogalomtörténeti áttekintésekbe. E bírálatra adott válaszként 1988-ban el is indult egy publikációs sorozat (*Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820* [Franciaországi politikai–társadalmi alapfogalmak kézikönyve, 1680–1820]), amely már nemcsak a számítógépes szógyakoriség-elemzés eszközeit és számos rokon historiográfiai irányzat belátásait hasznosította, hanem jóval gazdagabb forrásanyagot (röplapokat, nép- és műdalokat, vizuális forrásokat) is bevont vizsgálatának körébe. További – főként esettanulmány-szintű – elemzések születtek immár főként a „történeti szemantika” címszava alatt olyan megnyilvánulások kapcsán is, mint például különböző rituálék, kulturális gyakorlatok és ikonográfiai eljárásokkal elemezhető tartalmak (maga Koselleck is már korán elkezdett foglalkozni a katonai és háborús síremlékekhez kapcsolódó szertartásokkal és ikonográfiai értelmezésükkel; KOSELLECK 2016 [1979], ennek továbbgondolásához vedd össze LOCHER – MARKANTONATOS [Hrsg.] 2013). A fogalomtörténeti kutatás elveinek finomhangolásával – a globális és transznacionális vonatkozások feltárhatóságának, a fordítások szerepének vagy az interdiszciplináris kutatások lehetőségeinek összetett kérdéseivel – együtt abban is elmozdulás mutatkozik, hogy ma kevésbé a terminológiai átfedésekre, hanem sokkal inkább a különbségekre, hierarchiákra és törésekre kerül a kutatások hangsúlya.

Ennek egyik lecsapódása az a hat éven át megjelentetett, hétkötetes esztétikai kézikönyv (*Ästhetische Grundbegriffe* [Esztétikai alapfogalmak], 2000–2006), amely kifejezetten megkérdőjelezi a fogalomtörténeti kontinuitásokat és a kizárólagosan kronologikus megközelítés indokoltságát, és így a fogalmi kizárásokra, eltérésekre összpontosít, mert alapvetése szerint a 20. században, a késő (vagy más értelmezésben: poszt-) modernségben már épp fordított viszony feltételezhető a tapasztalati tér és az elvárások horizontja között. Elvárásaink ugyanis nem tapasztalatainkon alapulnak, hanem magukba olvasztják a tapasztalatot, és végső soron azt tapasztaljuk, amit elvárásként fogalmazunk meg (erről értekezik a Gilles Deleuze – Félix Guattari szerzőpáros a „vágytermelés” elvét kifejtve; vedd össze DELEUZE – GUATTARI 1983 [1972]: 5–7; 25–31). Következésképp olyan fogalomtörténeti vizsgálatokra van szükség, amelyek vállaltan a mából olvasnak visszafelé, akár a ma meglátásait belevetítve a múlt fogalmi készletébe, és így eltéréseket, „veszteségeket”, töréseket feltárva (BARCK ÉS MTSAI 2000; vedd össze továbbá KOLLMEIER 2012; PERNAU 2018).

2. 1910–1930-as évek

A nagyvárosok lakosságszámának robbanásszerű növekedésére és a politikai tömegmozgalmak megerősödésére, valamint az életreformmozgalmak vagy az Arts and Crafts kezdeményezéseire és különböző tömegmédiумok kulturális térnyerésére születtek meg reakcióként az 1910–1930-as évek klasszikus modern avantgárd mozgalmainak programjaiból kirajzolódó, a kultúra létrehozását és befogadását érintő, korántsem ellentmondásmentes demokratizálási-emancipációs törekvések. Ugyanakkor a tömegfogalom ekkori alkalmazását messzemenően

befolyásolta még az a tradíció, amely egyrészt a romantikára, másrészt a fent tárgyalt korai társadalompszichológiára visszanyúló nép- és tömegfogalomból táplálkozott, s ekképp meghatározó maradt az a kettősség is, amely például a 'démosz' vagy a 'populus' szó történetében is tetten érhető volt. Mindazonáltal a kor kulturális és társadalmi vitáiban a tömegességgel kapcsolatos ítéletek negatív és pozitív pólusai közti hangsúlyeltolódások és átmenetek is mind erősebben artikulálódtak. Ennek egyik beszédes példája a nemzetközi hatását tekintve és magyarországi vonatkozásokban is gazdag Bauhaus kultúrafelfogása és művészeti gyakorlata, valamint a korban újra felélénkülő, a magyar nyilvánosságban is folytatott viták a ponyvairodalom tömeges terjedéséről.

2.1. Nemzetközi diskurzus: a Bauhaus tömegfogalma

A korai avantgárd kísérletekhez hasonlóan a Walter Gropius (1883–1969) által 1919-ben alapított Bauhaus is a művészetek és a „gyakorlati élet” összekapcsolásának célját tűzte zászlajára, konkrétan a magas művészeti minőség és az ipari tömegtermelés, a művészet és az alkalmazott művészet összeegyeztetésének igényét (az avantgárdokhoz vesd össze átfogóan és kritikai szemszögből BÜRGER 2010 [1974]; a Bauhaushoz kimerítően FIEDLER – FEIERABEND [eds] 2006). A tömegtermék és a tömeges fogyasztás jelentette kihívást azonban már a Bauhaus közvetlen elődei is tematizálták, ami nagymértékben befolyásolta Gropius és társai tömegértelmezését is.

2.1.1. Konkrét előzmény: a Werkbund

Az 1907-ben Münchenben megalakult és – a nemzetiszocialista betiltás majd újraalapítás időszakát (1938–1947) leszámítva – mind a mai napig folyamatosan működő Werkbund programja jelentős mértékben meghatározta Gropius és a Bauhaus arculatát. 1910 és 1921 között maga Gropius is tagja volt a kezdetben tizenkét osztrák és német vállalkozóból, valamint tizenkét művészből – főleg építészekből, illetve képző- és iparművészekből – álló szövetségnek, amely 1914-re már közel 1900 tagot számlált (az első világháború előtti korszakhoz tömegkulturális összefüggésben is vedd össze SCHWARTZ 1996; az életreformmozgalmakhoz és az Arts and Crafts elképzeléseihez fűződő viszonyról lásd POSENER 1964). A korabeli nemzetközi művészeti életet rendszeresen szemlélő folyóirat, a *Magyar Iparművészet*, ekképp adott hírt a Werkbund megalakulásakor lefektetett alapelvekről:¹²

Gyakorlati úton kívánja megvalósítani a német iparnak és műiparnak technikai tökéletesítését, művészi formákba való öntését, ezért a művészet és mesterség meg ipar között szoros érdekkapcsolatot akar létesíteni. Az ipari termelés minden terén hadat üzen az ízléstelenségnek, harcol amaz ipar ellen, melyben közművelődési tartalom nincsen. A nagyközönség körében fejleszteni akarja a műízlést s a művészi munka iránti érzéket s e tekintetben a kereskedelem s a hivatalos fórumokra is kiterjeszti figyelmét. A jövő

¹² A magyar művészettörténet-írásban méltatlanul elhanyagolt művészettörténet-tanár, műkritikus, szakíró Nádai Pál (1881–1945) egyike volt a *Magyar Iparművészet* állandó szerzőinek, akik az 1910–20-as években az angliai és németországi, valamint ausztriai művészeti, iparművészeti törekvéseket élénk és kritikus figyelemmel követték, ugyanakkor Nádai – a Werkbund és a Bauhaus elképzeléseivel összhangban – pedagógiai programjának szerves részévé is tette ezeket (terjedelmes bibliográfiájának összeállításával lásd VADAS 1979). A magyarországi Werkbund-alapításokról lásd ERNYEY 1974: 29, 37–38.

érdekében az iskolai tanításnak útbaigazítást ad a helyes iparosképzés tekintetében. Hatni akar a német városépítés gyakorlati és esztétikai kifejllesztésére. Mindezzel azt a célt kívánja szolgálni, hogy a művészet, kézmű- és gyáripar szoros összekapcsolásával a német nemzeti termelés nemesbítették s nagyobb arányokat öltön. (NÉV NÉLKÜL 1908)

A korszerű művészet tehát nemcsak magas esztétikai és műveltségi mércéknek tesz eleget, hanem mindezt gyakorlatban képes átültetni az ízléstelennek ítélt gyár- és műipari termelésbe, illetve a városépítészetbe is, miközben pedagógiai programot szintén megfogalmaz a művészi szemléletű iparosoktatás fejlesztésére, és a népgazdaság gyarapodását is támogatja. Ezt az átfogó programot konkrétan az a meggyőződés vezette, hogy a formaadást a cél, az anyag és a konstrukció együttese határozza meg, vagyis a mű tervezése-kialakítása egy adott, szerkezetileg-anyagilag is kijelölt funkciónak felel meg. A Werkbund azonban korántsem tekintette magát az ipar kiszolgálójának, sőt kifejezetten arra törekedett, hogy a művészi tudást és igényességet – visszanyúlva a korai kézművesség eszményeire – beépítse az iparilag előállított termékekbe úgy, hogy mindeközben a tárgyi funkciót se veszítse szem elől. Csakhogy már hét évvel a szövetség megalapítását követően egyértelműen kiütközött a két elv – a művészegyenység kreativitásának és a sorozatgyártás igényeinek – nehezen feloldható ellentéte, amikor a Werkbund 1914-es kölni kiállításán lezajlott a „tipizálásról szóló vita” a Hermann Muthesius (1861–1927) illetve a Henry van de Velde (1863–1957) képviselte csoport között. Ebben a sorozatgyártás által kikényszerített típusalapú – mind az építészetet, mind a formatervezést érintő – tárgyalás elve került szembe a művészileg egyedi alkotások kívánalmával, és így a profitérdekeket kiszolgáló

tömegtermelés az érdekmentes, autonómként felfogott művészeti munkával (bővebben vedd össze HÜTER 1976: 94–96; Muthesius téziseit magyarul lásd MUTHESIUS 1987 [1914]; az ő pártját fogó magyar beszámolóhoz vedd össze VÁGÓ 1914). Jóllehet a háború kitörése megakadályozta, hogy radikális szakításra kerüljön sor a két csoport között – sőt a külön utat választó Gropius számos alkalommal szerepelt későbbi Werkbund-kiállításokon –, a két alkotói (termelői) princípium közös nevezőre hozatalának belső feszültsége végigkísérte a szövetséget a Weimari Köztársaság idején is. Ahogy a Werkbund kiváló monográfusa, Joan Campbell, összefoglalóan megjegyezte a korszakban jellemző kettősségeket tárgyalva:

A Werkbund tagjai vegyes érzelmeket tápláltak a modern technológia iránt is: egyesek elismerték a gépek formáló erejét, míg mások úgy vélték, hogy csak az emberi kéz, amelyet a művész kreatív szelleme vezérel, képes olyan tárgyakat létrehozni, amelyek örömet adnak mind az alkotónak, mind a használónak. A Werkbund sohasem oldotta fel ezeket az ellentmondásokat, hanem inkább a változó körülményekre reagálva a tradicionalizmus és a modernizmus között ingadozott. Általában a jólét és a haladás időszakaiban a gépi technológiát alkalmazó, funkcionálisan megtervezett szabványtermékek tömeggyártását részesítette előnyben, míg válság idején visszatért az egyedi és különleges iránti érdeklődéshez, ezáltal közelebb került az Arts and Crafts mozgalomhoz, amelyből kinőtt. Ez a célokat illető bizonytalanság akadályozta a szövetséget abban, hogy a német ipart az esztétikai minőség eszményére térítse, miközben egyúttal igyekezett eloszlatni a művészek kapitalista,

profitorientált rendszerrel szemben táplált ellenszenvét is.
(CAMPBELL 1978: 288–289)

Campbell ezenkívül abban látta a Werkbund belső ellentmondásosságának feloldhatatlanságát, hogy művészei változatlanul az elit tagjainak tekintették magukat, és – reformpedagógiai munkáikra, kiállításaikra és publikációikra alapozva – abban reménykedtek, hogy az új formák, amelyek kezdetben csak néhány felvilágosult befogadó számára voltak érthetőek, átszüremlenek a társadalom szélesebb rétegeibe. Ez a „lényegileg elitista szemléletmód” nemcsak ahhoz vezetett, hogy a Werkbund figyelmen kívül hagyta a vidéki és kisvárosi népesség szükségleteit, hanem ahhoz is, hogy a munkáskultúra különböző szervezeteivel való együttműködés ellehetetlenült (CAMPBELL 1978: 290). Többek közt a kudarc felismerése sarkallta Walter Gropiust arra, hogy hasonló alapelvek érvényesítésével saját iskolaalapítással próbálkozzon.

2.1.2. Az alapítás: kézművesség és ipar összekapcsolása

Bár az első világháború időszaka, majd a fegyverletétel és a köztársaság kikiáltása utáni évek kevésbé voltak optimálisak egy új szemléletű művészeti iskola létrehozására, sokéves intenzív lobbitevékenységének köszönhetően 1919-ben Gropius megnyithatta első tanműhelyét Weimarban, ahol a Werkbund alapvetéseivel messzemenően rokonítható program alapján kezdődött a munka. A Bauhaus pályáját részletesen leíró Forgács Éva ezt abban a meggyőződésben azonosítja, amely szerint „a gépi termelésre tervezett sztenderd forma minőségét csak jelentős kvalitású művészek együttműködése garantálhatja”, és „az emberi intuíciónak nem szabad kimaradnia a gépi produktumból” (FORGÁCS 2010: 15), vagyis a

tömeggyártást ötvözni kell az egyéni alkotók kollektívvé tett kreativitásával. A Werkbund rokonítható elképzeléseit a Bauhaus tehát kiegészítette az együttes alkotásra támasztott igénnyel; jóllehet Gropius építészként tevékenykedett, elsődleges feladatának tekintette a művészeti tevékenységek összefogását, egy egészes, együttműködésen alapuló, a kézműves tudást előtérbe állító és az akadémiai felfogást leváltó művészeti tevékenységhez való igazodást: „Építészek, szobrászok, festők: vissza a kézművességhez! Mert nincs »hivatásos művész«!” (GROPIUS 1975 [1919]: 50). Az ekképp elképzelt munka kifejezetten az alkalmazott művészet körébe volt utalandó, amely azt szolgálta, hogy a mindennapok tárgykultúrája és az épített környezet esztétikai minőséggel rendelkezzen, és a társadalom egésze részesülhessen benne.

A kezdetekben ennek megfelelően a technikai lehetőségekre összpontosító, a kézműves tudást magasra értékelő, a weimari szociáldemokráciával egy hullámhosszon mozgó Bauhaust „expresszionista antikapitalizmus” jellemezte, egy olyan utópia szolgálatába állítva az árutermelést és a fogyasztást, amely kevésbé politikai vagy gazdasági síkon, mintsem esztétikailag nyert meghatározást (SCHWARTZ 2006: 120). Négy évvel az alapítás után megjelent összefoglaló tanulmányában Gropius – immár rendszerezettebben áttekintve a Bauhaus vállalásait – felhívta a figyelmet arra, hogy az akadémizmus pedagógiája „széles művészproletariátust” termelt ki, mert az alkotókat „»zseniálmokba ringatva« művészgőgre” nevelte ahelyett, hogy kapcsolatot létesített volna a művész és az anyag, a technika és a gazdaság valódi helyzetével, vagyis abban vétett, hogy „az átlag helyett a rendkívüli zsenire alapozta módszerét, valójában azonban féltehetségek tömegét képezte ki” – ez pedig ahhoz vezetett, hogy az akadémiáról kikerült művészek kiszolgáltatottak lettek a „szociális nyomornak”

(GROPIUS 1975 [1923]: 52). A tömegkultúra fogalomtörténetének kontextusában két mozzanat mindenképp kiemelendő ebből az érvelésből: egyfelől a Bauhaus-vezető az elitképzés kudarcos eredményeként láttatja a művészeti piacon tömegesen megjelenő álművész-zseniket, akik nemcsak azért lépnek a lecsúszás útjára, mert tudásuk és alkalmasságuk elégtelen, hanem azért is, mert nem képesek felismerni a piac működését, s így alulmaradnak „az életért folytatott harcban” (GROPIUS 1975 [1923]: 53). Másfelől Gropius szerint e tévút korrekciója lett volna, ha az akadémiák az „átlagot” veszik irányadó mértéknek és minőségnek, vagyis azt, amit a korabeli társadalmi statisztikák a tömegmérés egyik mutatójaként definiáltak, és ami félreérthetetlenül a tömegtársadalmakká való átalakulás egyik kulcsmozzanata lett.

Az áttekintésben Gropius azt is hangsúlyozta, hogy mindeközben az iparban fokozott igény mutatkozott „a termékek esztétikus külső megformálására”, amely azonban kívül esett a „gyári technikus” kompetenciáin – ezt a szerző a művészeti alkotás törvényeinek és a „termelő műhelyekben” végzett gyakorlati munka végzésének ötvözésével tartotta orvosolhatónak (GROPIUS 1975 [1923]: 53–54). Ennek kulcsa pedig a téralkotás volt, azaz a „formai építkezés törvényeinek” beható ismerete, mégpedig azért, mert a tér „oszthatatlan, egész énünkkel”, valamennyi érzékszervünk közreműködésével érzékelhető, s mindeközben a belső látás – a szellem és a lélek – anyagtalan tere kivetülésre törekszik, anyagi-külső megvalósulásra tör, amiből a Bauhaus-féle „új egység eszméje” táplálkozni tud (GROPIUS 1975 [1923]: 54–55). Az iskolaalapító már 1919-es kiáltványában is kiemelte az architektúra modellértékét, és jelentőségét kollektív jellegében határozta meg, de itt is visszatérő érve lett, hogy a „teljesség szelleme” a „zenekari jellegűnek” ítélt közös alkotómunkában érvényesülhet a legnagyobb mértékben (GROPIUS 1975 [1923]: 51; 59). A

Bauhaus-oktatás is ennek megfelelően épült fel: egy féléves, az anyagismeretre és a formatanra fókuszáló, stílussemleges előkészítés után a tanulók érdeklődésüknek és képességeiknek megfelelően különböző műhelyekbe – kőfaragó-, asztalos-, fém-, kerámia-, üvegfestő, falfestő és szövőműhelybe – kerültek, illetve három év elteltével a mindezen tudást mozgósító építészeti műhely munkájában vettek részt, ahol a mestertanárok ötvözni igyekeztek a gyakorlati tudást a forma-, illetve anyagtan elméleti vonatkozásaival (GROPIUS 1975 [1923]: 55–64; az alapkursus integratív szemléletéről lásd MOHOLY-NAGY 1975 [1946]). Az együttesség és egészlegesség igényét az iskolaalapító nemcsak a konkrét alkotómunka folyamatainak összefüggésében fogalmazta meg, hanem az 1919-ben kidolgozott, majd 1921-ben brosúraként megjelentetett alapszabály keretei közt abban is, hogy bár a kézműves előképzettséggel rendelkezők előnyt élvezhettek, de a Bauhausba felvételt nyerhetett „minden büntetlen személy korára és nemére való tekintet nélkül” (ENTWURF 2009 [1919]: 103; az alapszabályzatról részletesen lásd ACKERMANN 2001: 23–29). A tanulók – de nem a mestertanárok! – körében a nemek aránya ennek megfelelően kiegyensúlyozott volt az iskola működése során, még ha a műhelyekben látni lehetett is, hogy a hagyományosan „nőiesebbnek” tekintett tevékenységekkel (mint például a textil- vagy kerámiamunkával) foglalkozó részlegekben e belső arányok eltolódtak (MÜLLER 2014: 11–23).

2.1.3. Gép és kéz, tömeggyártás és egyéni alkotómunka

Az együttesség és egészlegesség szellemében érvelt Gropius amellet is, hogy maga a gépesítés nem tekinthető a kor közellenségének, hanem az

által elindított folyamatokat felülbírálván, de lehetőségeit kihasználva kell újragondolni alkotó és gép viszonyát:

A gyári munka és a kézműves munka alapvető különbsége nem a gép technikai tökéletessége a primitív kézi szerszámokkal szemben, hanem a nagyméretű munkamegosztás a kézi munka egységével ellentétben. Ám az ipar fejlődésében a munkamegosztásnak éppoly nagy a jelentősége, mint a gépnek. Ha elterjedésével el is veszett a közösségi munka egysége, e baj csíráját csupán korunk hamis, túlzottan anyagias beállítottságában kereshetjük, és abban, hogy megszűnt az egyén kapcsolata az egészszel, nem pedig magában a gépben s a használatából adódó munkamegosztásban.

A Bauhaus [...] tudatosan keresi a kapcsolatot az iparral, mivel a kézművesség ideje lejárt. Vaskos tévedés lenne tudatosan visszatérni a régi kézművességhez. (GROPIUS 1975 [1923]: 60)

Mindennek érdekében Gropius az egyéni (műhelybeli, elméleti) innovációt és a kollektív (ipari, gyakorlati) megvalósítást összekapcsoló pedagógiai program sarokkövének tekintette nemcsak a gyári tipizálás kívánalmainak és az ipari munkafolyamatok részleteinek beható ismeretét, hanem azt is, hogy a tanulók számításba vegyék „a gazdaság elkerülhetetlenül kemény idő- és eszközkivhasználási követelményeit is” úgy, hogy közben ne veszítsék el a „kapcsolatot a termelő folyamat egészével, mint a gyári munkás, aki csak a részteljesítményt ismeri és csak annak ura” (GROPIUS 1975 [1923]: 60–61). Forgács Éva összefoglalóan ki is emelte, hogy a Bauhaus programja Gropius abbéli hitére alapult, amely szerint „nincsen magasztosabb, művészhez méltóbb és korszerűbb feladat, mint a mindenkit boldogító tömegtermelés minőségivé tétele, egy megszelídített,

átelkesített, az európai kultúra szűrőjén átengedett amerikanizmus meghonosítása” (FORGÁCS 2010: 22).

A New York-i Museum of Modern Artban 1938-ban megrendezett retrospektív tárlat apropóján Gropius, az immár emigrációba kényszerült volt iskolavezető, úgy idézte fel tanodája működését, és különösen a bútorkészítő műhely tevékenységét, mint amely napi kapcsolatban állt a gyártói oldallal, ami főként 1925 áprilisa után, a Dessauba való költözést követően erősödött meg. A műhelyekből „formájukat és technikájukat tekintve kidolgozott modellek” kerültek sorozatgyártásba úgy, hogy a modelltervezők gyakran látogattak el a tömeggyártásban érdekelt üzemekbe annak érdekében, hogy „az üzemek technikaival együttműködve jussanak el egyszerűsítésekhez és javításokhoz”, és – fordítva – a gyárak is elküldték technikaikat a Bauhaus műhelyeibe, hogy követhessék a modellformálás folyamatát (BAYER – GROPIUS – GROPIUS [Hrsg.] 1955 [1938]: 133). Ez biztosította, hogy funkcionális, ornamensektől mentes és anyagválasztásukban korszerű tárgyak kerüljenek ki a műhelyekből. Hinnerk Scheper (1897–1957), aki 1925-ben vette át Vaszilij Kandinszkijtől (1866–1944) a falfestő műhely vezetését, szintén visszatekintve, a New York-i katalógus számára írta le a tapétatervezés főbb szempontjait. Szerinte az olcsóság kritériumának a műhely azzal együtt is eleget tudott tenni, hogy „sajátos színezettel” és „saját fejlesztésű textúrával” ellátott tapéták születtek meg, s – írta Scheper a műhelyben tanulók nevében is – „a falkezelés ránk jellemző módját és a téralakításra vonatkozó elvünket ekképp a mechanikus sokszorosítás útján tudtuk egy mindenki számára hozzáférhető ipari terméként általánosítani és népszerűvé tenni” (SCHEPER 1955 [1938]: 159).

A Bauhaus-beli munka e retrospektív összefoglalóiban kevésbé tükröződik az a korántsem konfliktusmentes működésmód, amely a

mestertanárokként alkalmazott nagy művészegegyéniségek alkotói módszereinek és a tömegtermelésben érdekelt gyárakkal folytatott kooperációnak a feszültségéből adódott (részleteiben vesd össze FORGÁCS 2010). Ennek első eklatáns megnyilvánulására az 1923-as weimari Bauhaus kiállításra való készülődés hónapjaiban került sor. A tárlat elsődleges tétje az volt, hogy a hiperinflációtól sújtott Németországban, fogyatkozó szociáldemokrata támogatás mellett az iskola megmutassa: az ipari és a művészi érdekek összehangolását lefektető programjának kellő létjogosultsága van – hiszen a közjó érdekében munkálkodik –, és ezért érdemes a tartományi büdzséből biztosított pénzeszközökre. Lyonel Feininger (1871–1956), akit Gropius az Egyesült Államok-beli emigrációjából hívott meg festőtanárnak, és aki addig a *Chicago Tribune* egyik politikai karikaturistájaként dolgozott, egy feleségének 1922. októberben írt levélben a maga és tanártársai „művészetpolitikától» való berzenkedéséről számolt be, ám nem becsülte le a konszenzuseresés kényszerét és esetlegesen termékeny mivoltát sem: „Nyeréséges feladatok és tömegtermelés felé kell fordulnunk. Ez mindannyiunk ellenére van, és elébe vág a fejlődés folyamatosságának. De ha megmenti a Bauhaust a süllyedéstől, nem fogjuk áldozatnak tekinteni.” (Idézi FORGÁCS 2010: 119.) Az ipari és a művészi-művészeti érdekek folyamatos egymásnak feszülése tehát nemegyszer tett szükségessé művészetdiplomáciai és a belső erőviszonyok kiegyenlítésére irányuló lépéseket, miközben a Bauhaus folyamatosan kitett volt a korabeli társadalmi-politikai környezet gyors változásainak. Végül e tényezők összjátéka, illetve összeegyeztethetlensége vezetett el az iskola pozícióinak gyengüléséhez, majd felszámolásához is, miután 1928-ban Gropius átadta a vezetést Hannes Meyernek (1889–1954), aki alig másfél évnyi igazgatói működése alatt Németország fasizálódására és radikalizálódására nemcsak

radikálisan baloldali – és a műhelyek kommunista tanulói által is támogatott „militáns” (FORGÁCS 2010: 204) – értékválasztással reagált, hanem szélsőségesen funkcionalista alkotóelveket megfogalmazva a társadalmi szükségletek egyenlőségelvű kielégítését tette meg szabadversben írt művészeti programja alapelemévé; így egyértelműen Gropius eredeti elképzeléseivel helyezkedett szembe, aki az egészlegesség jegyében a folytonos és organikus kölesönhatás mellett tette le a voksát (MEYER 1975 [1929]; Meyer ellentmondásos megítéléséhez vedd össze FLIERL – OSWALT [Hrsg.] 2018). Mindazonáltal az iskolaalapító és Meyer – majd az őt követő igazgató, Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), valamint a Berlinbe 1930-ban már magániskolaként áttelepülő Bauhaus – építészeti elgondolásai számos ponton egyeztek, amiről színháztervek is tanúskodnak.

2.1.4. Demokratikus és rugalmas térszervezés: a színháztervezés példája

Jóllehet Gropius építészeti programjának középpontjában a lakóépületek emberléptékű, költséghatékony és funkcionális kialakításának igénye állt, a nyitottság és a modularitás elve irányadónak bizonyult a színházi térformálás összefüggésében is. 1923-as összefoglaló tanulmányában az iskolaalapító az „épületek lehető legnagyobb fokú tipizálás[át] és variálhatóság[át]” jelölte ki műhelye céljául (GROPIUS 1975 [1923]: 65). Ez az igény annyiban visszaköszönt a színháztervezők elképzeléseiben, hogy a térszervezésben ők is bizonyos geometriai alapformák típusait és az épületrészek mozgathatóságának, transzformálhatóságának kívánalmát követték. Az egyszerű mértani alakzatok használatának Bauhaus-beli programjáról Forgács Éva tágabb összefüggésben is beszél:

Ez a redukció, a formai és kifejező elemek alapformákra való visszavezetése az ugrás előtti hátrahúzódás mozzanata volt. Az új formakultúra kidolgozásához nemcsak azért kellett neutrális alapokhoz visszatérni, hogy a meglévő formakultúrát kikerüljék, hanem annak a nagyszabásúbb feladatnak a megvalósításáért is, amelynek az érzékenység újrahangolása volt a célja. (FORGÁCS 2010: 165–166)

A kanonikusnak tekintett érzékelés felülbírálata és újjászervezése szorosan összefüggött a színpadi játékról alkotott Bauhaus-tervezetekkel csakúgy, mint azokkal a megvalósult színielőadásokkal, amelyeket az alig tíz éven át működő Bauhaus-színpad (Bauhausbühne) bemutatott. Mindezek egy összművészeti program keretében törekedtek arra, hogy ellentétpárok (szervesség–szervetlenség, mechanika–organikusság, külső–belső, mozgás–mozdulatlanság) absztrakt, tiszta formákra lefordítható ütköztetésével és keresztezésével sugalljanak egy holisztikus világképet (ehhez átfogóan vedd össze KRAUSSE 2008; TRIMINGHAM 2011). Sokatmondó – és a tömegkultúrával összefüggésben is tanulságos – a műhely legnagyobb hatású vezetőjének, Oskar Schlemmernek az az ábrája, amely a színjátszás és a színpad összetevőit és uralkodó jellemzőit a rész- és rokon területek rendszerezésével mutatja be. Az ábra a „vallási kultikus cselekvést” és a „népi szórakoztatást” a színpadtól leválasztva ábrázolja, amely színpad ugyanakkor magában foglalja (1) a kultikus színpad – az eredetiben: a kegyeleti vagy áldozati színjátékok – és az ünnepi játékok műfaját csakúgy, mint (2) a színházét, valamint (3) a kabaréét, a varietéét és a cirkuszét is. A színházzal magával Schlemmer szerint mind az első, mind a harmadik csoportba sorolt műfajok átfedéseket mutatnak, miközben e két csoportot (a kegyeleti vagy áldozati színjátékokat és a cirkuszt)

jellemző aréna elválik a „néződoboztól” – az eredetiben: kukucskáló színpadtól (SCHLEMMER 1978 [1925]: 9). Ekképp az általában vett tömegkultúra szférájából kiválik a „népi szórakoztatás”, míg az olyan, jellemzően nagyvárosi műfajok, mint a kabaré, a varieté és a cirkusz a Bauhaus-színpad részévé válnak. Ez utóbbi mozzanatot dolgozza ki aztán Moholy-Nagy László (1895–1946) a *Színház, cirkusz, varieté* című írásában, amelyben „a totalitás színházá[nak]” koncepcióját vázolja a „mechanikus excentrikus játék[ot]” az artista testmunkájának és az emberi tényezőnek a továbbfejlesztéseként, illetve „dinamikusan ellentétes jelenségek (tér, forma, mozgás, hang és fény) szintéziseként” értelmezi (MOHOLY-NAGY 1978 [1925]: 47–48).¹³ Az egészlegesség és együtteség itt is érvényesülő elvét Moholy-Nagy kiegészíti azon meglátásaival, amelyek a tömegkultúra vonatkozásában visszautalnak a színpad Schlemmer-féle kitágítására:

A mai CIRKUSZ, az OPERETT, a VARIETÉ, az amerikai és egyéb BOHÓCTRÉFÁK (Chaplin, Fratellini) e tekintetben és a szubjektív elem kikapcsolását illetően – igaz, még naivan, külsőlegesen – a legjobbat nyújtották, és felületes eljárás volna, ha e műfaj látványosságait és akcióit a „giccs” szóval intéznénk el [...]. Érdemes egyszer s mindenkorra leszögezni, hogy az annyira megvetett tömeg – „akadémiai elmaradottsága” ellenére – gyakran a legegészségesebb ösztönöket és kívánságokat fejezi ki. A mi feladatunk nem a képzelt

¹³ Ahogy általában a Bauhaus munkáját jelentősen befolyásoló mozgalomnak tekinthető a Werkbund, úgy színházépítészeti elgondolásait tekintve sem minden előzmény nélküli a Moholy-Nagy, Molnár és Gropius által kidolgozott színházi architektúra: Peter Behrens, Georg Fuchs, Max Littmann csakúgy, mint a helleraui színházreform és Max Reinhardt kezdeményezései is rányomták bélyegüket a színházi térszervezést illető elgondolásokra; részleteiben lásd KONEFFKE 1999: 15–75.

(látszólagos), hanem az igazi szükségletek teremtő megragadása.
(MOHOLY-NAGY 1978 [1925]: 52)

A tömegszükségletek felé történő nyitás igénye tehát itt is, akárcsak a Gropius-féle alapelvekben, visszaköszön, kiegészülve a hivatkozással azon műfaji sajátosságokra, amelyek a „megvetett tömeg” szórakozási formáit jellemzik. De Moholy-Nagy arra vonatkozóan is megfogalmazza elképzeléseit, hogy milyen eszközökkel alakítható ki a mindezen kívánalmaknak eleget tevő színházi tér. Szerinte a színpad és a nézőtér elválasztásának felszámolásával megakadályozható, hogy „a tömeg némán szemlélődjék”, egy „JÁTÉKVEZETŐ MESTER” alkalmazásával pedig „közös cselekvésre” fogható a nézősereg, miközben a színház és színpad terét minden irányban „mozgatható felületek” uralják (MOHOLY-NAGY 1978 [1925]: 54–55). A tömegfogalom használatának összefüggésében figyelemre méltó, hogy Moholy-Nagy a dinamizált téralakítást egy interakcióra képes és szervezett – egy játékmester által irányított – nézőtömeg viszonyában képzei el. Kifejezetten e koncepció továbbgondolásaként olvasható az „U-színház” Molnár Farkastól (1897–1945) származó terve, amely nemcsak négy mozgatható színpaddal, amfiteátrumszerűen épített nézőtérrel, szintén mozgatható válaszfalakkal és állítható-forgatható székekkel számolt, hanem henger alakú, díszlet- és színészmozgatást segítő térelemekkel is – amelyek légtornász-mutatványok bemutatását is lehetővé tették volna –, minduntalan hangsúlyozva a kommunikáció lehetőségét színészek és nézők között (MOLNÁR 1978 [1925]).

Amikor ezt az eredetileg 1925-ben megjelentetett, grafikailag Moholy-Nagy által igényesen megtervezett kötetet hasonmáskiadásban 1965-ben újra publikálták, belekerült nemcsak egy utószó Walter Gropius

tollából, hanem „totális színházának” 1927-ben papírra vetett terve is, amely „egy aréna-, egy proscénium- és egy háromrészes mélyszínpadot irányzott elő” úgy, hogy „a közönséget a történet és az elképzelt díszlet kellős közepébe helyezte” (SCHLEMMER – MOHOLY-NAGY – MOLNÁR 1978 [1965]: 86). Ahogy Gropius színházprojektje, úgy a közönség bevonására és a cirkuszi architektúrára hivatkozó Bauhaus-tervek is csupán tervek maradtak; megjegyzendő azonban, hogy valamennyien egy demokratikussá tett műélvezet elvéből indultak ki, amely a térbeli transzparenciával, a résztvevők közösségiségevel és a rugalmas téralakítással a társadalmi és esztétikai hierarchiák lebontását sugallta. Ugyanez jellemezte egy másik magyar származású Bauhaus-tanítvány színpadi és színháztervezői működését: Weininger Andor (1899–1986) – aki már 1922-től a színpadi műhely tagja volt – nemcsak zenészként, bohócként, díszlet- és jelmeztervezőként vett részt a közös munkában, hanem az úgynevezett gömbszínház tervezőjeként is. Weininger 1926–27-ben szintén a cirkuszi építészetre vonatkoztatta az elképzelt architektúrát, „amelyben a cselekmény magasan a levegőben, a közönségtől körülveve folyik, akárcsak a cirkuszban a légtornászok produkciója” – az acélvázis gömb belső felületén ülő nézők a „spirális járdák[on], a különböző szintű emelvények[en]” és egy oszlop tartotta gömbökre nézve követhették a színdarabot a „világmindenséget szimbolizáló”, a „megfigyelés újfajta módjaira” nevelő térben (KÖRNER 2008: 179–180; utolsó idézet Weiningertől). Forgács Éva szerint mindezen „színházutópiákban” azon ellentét kibékítésének igénye érvényesült, amely „az élet közvetlen érzéki tapasztalatai és a jövő mechanikus világ-gépének központi

kapcsolótáblájánál álló »tökéletes technikus« ködalakja között feszült” (FORGÁCS 2010: 170).¹⁴

A nézők aktivizálása, bevonása és az észlelési minták újraszervezése a Bauhaus grafikai programjának is az egyik sarokköve volt – a reklám- és plakáttervezés területén ugyanakkor nem pusztán a rajzművészet és a tipográfia korszerűvé tétele és alkalmazott művészetként történő újragondolása volt lényeges, hanem az általa alakított közterek átértelmezése is. Ám – a nem megvalósult színházépítészeti elgondolásokkal szemben, de a tárgytervezői és -értékesítési gyakorlattal összhangban – itt igazán kiütközött a Bauhaus-elvek önellentmondásos jellege, ugyanis egyszerre ruházták fel a közteret esztétikai minőségekkel, és egyszerre szolgálták explicit módon a fogyasztás, az áruforgalom és a profittermelés növelését (SCHWARTZ 2006: 122–124). Önironikusnak, de beszédesnek is tekinthető, hogy a *bauhaus* folyóirat 1929-es, a reklámműfajt középpontba állító száma idézetként hozza a Peter Panter álnéven író, szociáldemokrata publicista, szépíró Kurt Tucholsky (1890–1935) aforizmáját, amely szerint „azért hirdetünk, hogy termelhessünk, és azért termelünk, hogy kiperkálhassuk a magas hirdetési díjakat” (*BAUHAUS* 1929: 10; a Bauhaus reklám- és plakátgrafikájához, valamint az új tipográfia programjához vesd össze FLEISCHMANN 1995).

2.1.5. A feloldhatatlannak bizonyuló ellentmondás: tömeggyártás és egyéni alkotás

¹⁴ A Bauhaus és Gropius közvetlen hatásáról Erwin Piscator 1920-as évekbeli politikai színházára, rendezéseire és térszervezésére lásd PISCATOR 1963 [1929]: 64–96.

1930-ban Kállai Ernő (1890–1954; pályaképéhez vedd össze FORGÁCS 1981), a gazdag nemzetközi tapasztalatokkal rendelkező, 1920 után főként Nyugat-Európában ténykedő műkritikus a Bauhaus első tíz évére visszatekintve nem minden irónia nélkül állapította meg, hogy a Bauhaus rendkívül népszerű lett:

Ma mindenki tudja. Üveg- és fémcsillogású épületek: Bauhaus-stílus. Lakáshigiéniá lakályosság nélkül: Bauhaus-stílus. Csővázás karosszékek: Bauhaus-stílus. Nikkelezett állványú és tejüvegburás lámpa: Bauhaus-stílus. Kockás tapéta: Bauhaus-stílus. Nincs kép a falon: Bauhaus-stílus. Van kép a falon, de mit is akar jelenteni: Bauhaus-stílus. Nyomtatvány vastag fejlécekkel és groteszk típusú betűkkel: Bauhaus-stílus. minden kisbetűvel: bauhaus-stílus. MINDEN NAGYBETŰSEN: BAUHAUS-STÍLUS. (KÁLLAI 1975 [1930]: 112; a fordítást a szerző módosította.)

Ez a népszerűség ugyanakkor Kállai szerint azzal járt, hogy a piac epigon módjára és megfelelő reklámszlogenek használatával másolni kezdte a Bauhaus alkotásait, miközben „a burzsoá burzsoá” és „lakóhelye minden tárgyiasság ellenére [is] a nagyúri luxusobjektum” maradt (KÁLLAI 1981 [1930]: 112; a fordítást a szerző módosította). Vigasztalul Kállai hangsúlyozta, hogy a kistelepesek, munkások, hivatalnokok és alkalmazottak számára mégis megvalósult a Bauhaus „társadalmi felhasználása”, amennyiben igényes épített és tárgyi környezetet biztosított, még ha – lévén a gazdasági világválság következményei megkerülhetetlenekké váltak – számolni kellett is a késői Weimari Köztársaságot uraló öngyilkossági hullámokkal (KÁLLAI 1981 [1930]: 112–113).

A Bauhaus-művek áruba bocsátása – ahogy már láthattuk az egyéni alkotás és a sorozatgyártás feszültségének kapcsán – állandó viták tárgya volt az iskolán belül, aminek egyik csúcspontját jelentette az építészként is roppant termékeny Breuer Marcel (1902–1981) „akciója”: 1929-ben a csővázás szék híres megalkotója a Bauhaus belső szabályzatával szembeszegülve magánúton akarta szabadalmaztatni, majd értékesíteni az általa fejlesztett ülőalkalmatosságot (FORGÁCS 2010: 180–181; SCHWARTZ 2006: 126–128; életművéről átfogóan lásd ERNYEY [szerk.] 2008), s ezzel az iskola működésének egyik alapelvét megsértve tett tanúbizonyságot arról, hogy a közösség érdekeinél előbbre valónak ítélte nemcsak az egyéni alkotómunkát, hanem a piacosítást, az ipari termelés kiszolgálását is. Mindezt Forgács Éva általánosítva úgy írta körül, hogy a Bauhaus fokozatosan eltávolodott a „társadalom szükségleteinek újratervezés[étől]”, hogy sokkal inkább a szükségletek „kiszolgálás[át]” állítsa tevékenyége középpontjába (FORGÁCS 2010: 10). Frederic J. Schwartz a Bauhaus legfőbb apóriáját abban azonosította, hogy a tőkés „rendszeren belül, nem pedig azon kívül vagy mellette” szándékozott tevékenykedni, és ezért formatervezői munkájából mások profitáltak, miközben azt a célját sem érte el, hogy fenntartható üzleti modellt dolgozzon ki (SCHWARTZ 2006: 120; 130). Schwartz szerint ennek kudarcra elsődlegesen arra vezethető vissza, hogy a Bauhaus képviselte újdonságérték – amely nem utolsósorban a tömeggyártott termékek egyediséggel való felruházásában állt – valójában a rétegzett piac felsőbb szegmenseiben már egy meghonosodott mozzanat volt (SCHWARTZ 2006: 133; 138), és így a Bauhaus végső soron csak felerősítette a mindennapi élet esztétizálásának profitorientált törekvését ahelyett, hogy fenntartható módon baloldali kritikát gyakorolt volna nemcsak a sorozatgyártás

egyneműsítő tendenciái, hanem általában a tőkés termelés révén felerősödő társadalmi egyenlőtlenségek kapcsán is.

[A] Bauhaus, ha nem is kívánta, már interiorizálta annak a társadalomnak az értékrendjét, amelytől eredetileg markánsan el akart különülni. [...] A művészetnek a Bauhason belüli semlegesítésével, a tervezői-termelői munka előtérbe állításával és felértékelésével a profitnak mint érvnek az elfogadásával a Bauhaus leképezte a társadalom értékrendjét. Attól a társadalomtól, amelynek anyagi és erkölcsi támogatásától a léte függött, nem lehetett – szellemileg sem – független. (FORGÁCS 2010: 154)

Ebből a perspektívából a Bauhaus programját meghatározó, a tömeg és a tömegkultúra iránt tanúsított befogadó viszonyulás az ellentétébe csapott át: nem a tömegesség esztétikailag értelmezhető egyénivé tétele, hanem az egyén, az egyedi alkotás tömegesítése vált valóra, mégpedig a gazdasági törvényszerűségeknek – közelebbről: a profitérdekeknek – való megfelelési kényszer miatt.

2.2. Magyar diskurzus: a ponyvairodalomról folyó vita

A mennyiség és minőség – konkrétan: a nagy mennyiség és a feltételezeten rossz minőség – szoros összekapcsolása talán sehol sem ütközik ki jobban, mint a ponyvairodalomról Magyarország mellett Nyugat-Európában és Észak-Amerikában is folytatott vitákban, illetve a róla szóló

tanulmányokban, esszéekben és tárcákban.¹⁵ A sekélyesnek tekintett írásművek közkedveltségével korán számot vetettek a magyar irodalmi életben és kultúrpolitikában érdekeltek, amikor is hol a tiltás, hol a megnevelés vagy – jóval ritkábban – a „virágozzék minden virág” elvét hangoztatva reflektáltak már a késő 18. században a népi kalendáriumok és históriák tömeges terjedésére, majd a 19. században piacokon, ponyváról árult, általában füzetformában forgalmazott írásművek népszerűségére és állítólagos erkölcs- és ízlésromboló hatására. Mindennek dacára nemigen alakult ki hosszútávú, rendszerszintű és konkrét akcióterv sem a publikációk visszaszorítására, sem vélten selejtes minőségük kiigazítására (SZELLE 1983: 92; TÓTH 2023). Az e tárgyban született eszmefuttatások és kultúrpolitikai tervezetek, amelyek elsődlegesen napi- és hetilapok, irodalmi és szakfolyóiratok hasábjain jelentek meg, arra a szerzői, olvasói és terjesztői gyakorlatra vonatkoztak, amely először a már részben alfabetizált falusi lakosságot, majd fokozatosan a városi alsóbb és középrétegeket célozva mozgósította a folklórból ismert műfajok – például mondák, legendák, énekek – hagyományait, miközben igyekezett lépést tartani az irodalmi közízléssel is, és a lehető legalacsonyabb eladási árat a szintén alacsonyan tartott előállítási költségekkel, valamint a magas példányszámmal tudta ellensúlyozni (részletes műfaj- és kiadótörténethez, meghatározó szerzőkhöz és terjesztési gyakorlatokhoz a késő 19. századig vedd össze POGÁNY 1978; rövid fogalomtörténeti összefoglalóhoz vedd össze BÉKÉS 1966: 6–7). Bár az „imádságokat, népszerű prédikációkat, kegyes olvasmányokat” tartalmazó, a 17–18. századi egyházi

¹⁵ A nyugat-európai és észak-amerikai ponyvairodalomról szóló történeti, olvasásszociológiai és műfajelméleti szakmunkák sokasága nem engedi meg, hogy kontrasztív-komparatív vetületben mutassam be a magyarországi diskurzust, jóllehet a hazai vitákban és reflexiókban elengedhetetlen volt a – főként nyugat-európai – olvasási, könyvkiadási és terjesztési gyakorlatokra való hivatkozás.

könyvkiadásban megjelentetett füzetek a 19. században kiegészültek „hasznos ismereteket is nyújtó könyvekkel, füzetekkel”, ám „az igazi tömegkönyv” a ponyva és a kalendárium maradt, amelyek a „legkiemelkedőbb munkák kimagaslónak számító 1–2000-es példányszámával szemben” évi 150 000-et is elérő volumenben kerültek piacra (SZELLE 1983: 99). Ez utóbbi szám az 1940-es évek elejére még beszédesebb lett: a „pengős regény havonta 200 000, az ötvenfilléres 150 000, a húszfilléres 1 200 000, a tízfilléres füzetek pedig 2 000 000 példányban jelennek meg. Összesen tehát 3 550 000 olyan nyomdatermék kerül a könyvpiacra havonta, amely kívülről is magán viseli a ponyva bélyegét” (BÁLINT 2007: 121; a füzetes regények kutatásának nehézségeihez, típusaikhoz vedd össze GRÓB 2022). A kiadványoknak a nemesi és városi középrétegekben élvezett, e számokban is megmutatkozó népszerűsége nemcsak alacsony árakra volt visszavezethető, hanem arra az olvasásszociológia által több korszakban is kimutatott kultúrafogyasztói attitűdre, amelyben „egymás mellett éltek az értelmiség részéről jelentkező hatások, a patríciusi hagyományok, a nemesi vonzalmak, a falusi tömegkultúra tradicionális elemei [...] és a külföldi nagyvárosi divatok áramlatai”; így nem is alakult ki a műveltség „egységes arculata” (SZELLE 1983: 91; vedd össze még MONOK 2017), sőt a 19. század második felére és a századfordulóra egyenesen a „kulturális mindenevőség” lett jellemző (PERÉNYI 2007: 68).

Jóllehet a mindenkori hivatalos könyv- és sajtócenzúra – általában roppant rugalmasnak bizonyuló, általános európai tendenciákat követő – intézménye minduntalan igyekezett visszaszorítani az erkölcsileg és/vagy politikailag veszélyesnek ítélt írásművek terjedését, ám ez nem tudta különösebben befolyásolni az eleve nehezen definiálható kitételek alól minduntalan kibúvó ponyvairodalom virágzását (a 18. és korai 19.

századhoz vedd össze POGÁNY 1958: 581–586; a Horthy-korszakhoz vedd össze SIPOS 2011: 215–239). Időről időre ezt a feladatot inkább könyvkiadók és sajtóorgánumok vállalták magukra – természetesen nem cenzúrát kiáltva, hanem – a népművelésre való felelősség, a „művelt közönség” kinevelésére és a ponyvairodalom kiigazítására támasztott igény jelszavával, amikor különböző olcsó könyv- és füzetsorozatokat elindítva remélték, hogy az üzleti haszon mellett nép- és közművelési missziójuknak is eleget tehetnek (esettanulmányként lásd DOMOKOS 2024; kifejezetten a tömegfogalomra fókuszálva vedd össze TELLER 2023; a sajtótermékek olvasókonceptiójához az 1900–1930-as években vedd össze SIPOS 2023a). Az 1880-as évekre és a „századfordulóra kulmináló ponyvadagály” láttán megfogalmazott orvoslási tanácsok azonban legalább annyira szétartók voltak, mint maguk az olvasási szokások: míg például a konzervatív *Néptanítók Lapja* a betyártörténetek terjedésében a szegény rétegek politikailag veszélyes felbujtását látta, és gyógyírként a falusi papok, lelkészek és tanítók szerzőkként és terjesztőkként való mozgósítását tanácsolta, addig a tudománypolitikai élet néhány szereplője a leegyszerűsített, szórakoztató népművelésre is alkalmas, alacsony áron beszerezhető olvasmányok előállítására mellett kardoskodott (BÉKÉS 1966: 383–386). Ennek dacára általánosságban találkoztak ezek a kívánságok abban, amit a Trefort Ágoston reformelképzeléseit és Kossuth Lajos hasonló intelmeit parafrázáló – nőgyűlölettől és szemita öngyűlölettől sem mentes – Révay Mór János (1860–1926) a maga visszaemlékezéseiben úgy foglalt össze, hogy a „ponyvát magával a ponyvával kell ártalmatlanná tenni”. Ez a meggyőződés vezette a Révai Testvérek kiadóvállalatának végeredményben kevésbé sikeres kampányát, amikor a *Regényvilág*, majd a *Jó könyvek* sorozat kormányzati támogatással piacra lépett (RÉVAY 1920: 91; vedd össze még 54–64; 90–104).

Az irodalmi közélet meghatározó orgánuma, a *Nyugat* is rendszeresen cikkezett a ponyvaprobléma tárgykerében, és – profiljához híven – inkább irodalomesztétikai kitételekkel előhozakodva javasolt megoldásokat. Schöpflin Aladár (1872–1950) 1908-ban, a lapindulás évének végén például egy képzeletbeli, unokahúgával folytatott dialógusban fejtette ki, hogy álságosnak tartja a ponyvaellenes közvélekedők azon megállapítását, amely szerint a selejtes olvasmányok bűnre és erkölcstelenségre csábíthatnak, hiszen a sajtó sokkal hatékonyabban végzi el ezt a feladatot a gyilkosságokról, rablásokról és egyéb büntettekről szóló tudósításaival. Szerinte jóval nagyobb gondot jelent az, hogy a ponyva „minden művészet nélkül föltálalt, teljesen nyers és minden lelemény nélkül, merőben gépi konstruálás útján kitalált mese” (SCHÖPFLIN 1908: 485), és ezért képes létrehozni egy pszeudovilágot, amely elsődlegesen az álérzékiségben gyökerezik:

[A]z irodalom-olvasás és a ponyva-olvasás éppúgy viszonylik egymáshoz, mint a tiszta szerelem és a nem-tiszta szerelem. Ez az érzékeknek erkölcstelenkedése, az az ízlésé. Nem is egyéb a ponyvaregény, mint egészen közönséges pornográfia, az érzékiség világából egy másik világba áthelyezve. Ugyanaz a csalás, ugyanaz a rosszhiszemű számítás az olvasó rossz tulajdonságaira mind a kettőben. Még az is közös bennük, hogy mind a kettő izgatni igyekszik... (SCHÖPFLIN 1908: 488; ponyvatárgyú állásfoglalásaihoz életműve kontextusában vesd össze SZÉCHENYI 2022: passzim)

A ponyvairodalmat és olvasóit morális vétségek alól némiképp felmentve Schöpflin ahhoz az e vitákban minduntalan visszatérő érvehöz folyamodik, amely szerint a szerzők és kiadók alábecsülik, sőt rosszhiszeműen

viszonyulnak olvasótáboruk ízléséhez. Ekképp – mintegy a Pygmalion-effektus aktív kiváltóiként – a ponyván keresztül silány beszédmódokat, látens, negatív személyiségjegyeket és eszméket hívnak elő és hangosítanak ki, holott a könyvolvasók eredendően nem hajlanának erre.

2.2.1. Újabb szembesülés az olvasó tömegekkel

Jóllehet az első világháború alatt és az ezt követő időszakban – gazdasági nehézségek, papírhiány, népességcsökkenés és a vásárlóerő visszaesése miatt – stagnált az új könyvek kiadásának volumene, az olvasásra azonban változatlanul igény mutatkozott, amire érzékenyen reagált a ponyvairodalmi és az ezt szemlélő közeg is. Még a háború idején, 1917-ben jelenik meg Babits egyik *Nyugat*-beli írása, amelyben a szerző a kérdést kritika- és irodalomtörténeti perspektívába helyezve kifejezetten magasra értékeli a ponyvák funkcióját. A Magyarországon az 1910-es években felívelő detektívregény-olvasás kapcsán Babits miközben védelmébe veszi a ponyvairodalmat, önnön kritikusközegét is bírálja:

Az irodalomtörténet azt mutatja, hogy a közönség ítélete megelőzi a kritikáét, és a jövő kritikusa igazat ad az irodalmi jelen mobjának. Homérosz a népé volt mielőtt a filologusoké lett volna, Shakespeare a londoni suburb publikumáé, mielőtt a német esztétika lefoglalta. Talán nem túlzás, hogy minden nagy irodalmi műfaj a ponyváról indul el s gyakran évszázak múlva ér a tudósok asztalaira. A kritika rövidlátása és lassúsága ezek fölismerésében igazán megdöbbentő. (BABITS 1917: 408)

Emellett Babits kiemeli, hogy a detektívregények éppen a háborús mindennapokra adott adekvát és érzékeny válaszként értelmezendők, mert a háború a maga „rettenetes rendjével” és a „modern anarkizmus tehetetlen korlátlanágával” világossá teszi „a kaland és az egyén lehetőségeinek korlátai[t] egy rettenetesen uniformizált társadalomban” – ezt pedig épp a detektívregény képes problémaként jól szemléltetni, ugyanis „a nép fantáziájának kedves hősokeket tud teremteni (a Rend vagy a Szabadság hőseit)” (BABITS 1917: 409). Babits ugyanakkor egy zárójelbe tett megjegyzéssel („Persze nem egyes silány detektívregényeket védelmezek: hanem magát a műfajt, mely a ponyva erős, szabad levegőjén érleli talán már a Formát egy jövendő Homérosz számára.”) utal arra, hogy a műfajon belüli minőségi különbségtétel mégis elengedhetetlen, bár ezt nem részletezi, és mindössze Chesterton munkásságának említésével konkretizálja állítását (BABITS 1917: 409; a ponyva potenciálisan jótékony hatása mellett érvel a szerző később is; vesd össze BABITS 1935).

E szépírói-kritikusi megnyilvánulás, amely a modernség magyarországi intézményesülésének meghatározó orgánumban lát napvilágot, annak egyik első jeleként értelmezhető, hogy a ponyvakérdés – túlmutatva a mindenkori kultúrpolitikai és piaci-kiadói aktivizmuson – a szűkebben vett szakmát is érdekelni kezdi. 1920-ban a Tudományos Akadémiával szoros kapcsolatot ápoló Magyar Irodalomtörténeti Társaság tervbe veszi, hogy négy „vaskos kötetben” – „a vallás- és közoktatásügyi minisztérium tudományos ügyosztály[ának]” hathatós támogatásával – megjelenteti *A Magyar Irodalomtudomány Kézikönyvét*, amelynek első, a „művelődéstörténet határkérdései[t]” is tárgyaló kötete számára a kolozsvári egyetemi tanár Dézsi Lajos készíti el *A magyar ponyvairodalom fejlődése* című fejezetet (P. J. 1921: 70–71). Jóllehet e nagyszabású terv nem valósult meg (csupán egyes tanulmányok jelentek meg szaklapokban),

ám mutatja, hogy az intézményesült irodalomtörténeti és -tudósi közeget is mélyebben foglalkoztatni kezdte a ponyvakérdés. Jó pár év elteltével, 1928-ban a francia irodalomtörténet tanára, Hankiss János (1893–1959) sorozatot indít *A „népszerű irodalom” elmélete és története* címmel, amelyből egyetlen kötetet ír meg: *A detektívregény* abból a meggyőződésből születik, hogy az „irodalomtörténet nem lehet csak az írók története: egy kissé az *olvasók történetének* is kell lennie”, már csak azért is, mert a szórakoztatást szolgáló népszerű műfajokkal való tudományos számvetés során „teljesebbé válik” a művészi munka ismerete, amennyiben a kutató „a műfajokat »osztálykülönbség« nélkül, mint ugyanazoknak a lelki tényezőknek különböző fontosságú tevékenységét” veszi górcső alá (HANKISS 1928: 9, kiemelés az eredetiben; 13). Magyar és világirodalmi példák áttekintésével Hankiss nemcsak a ponyvairodalom – Babits által is körülírt – úttörő jellegének kihangsúlyozásával igyekszik legitimálni a műfajt és önnön kutatásainak létjogosultságát (HANKISS 1928: 33), hanem kanonizált szerzők műveire – Jókai prózájára, Arany balladáira – hivatkozva mutatja meg, hogy a magyar detektív- és bűnügyi regények alapvetően epigon hagyománya mellett jelen vannak igényesnek tekinthető művek is. Szerinte Jókai kiemelkedő szerepe ezen a téren abban rejlik, hogy

nála a „felsőbbrendű” és „alsőbbrendű” irodalom hatóeszközei nemcsak megáruznak egy gyékényen, hanem szervesen összeforrtak olyan élő organizmussá, amelyben a legfőbb esztétikai értékek, az előadóművészet és lángelme eredetisége nem szégyenlik aktív szövetségre lépni a detektívregény, a francia hatásvadászó dráma, a fantasztikus regény, a cirkuszregény másirányú értékeivel (HANKISS 1928: 120; a kötetről vedd össze GRÓB 2015: 16–20).

Fogalomtörténeti és kultúraelméleti szempontból lényeges mozzanatnak tekinthető az, hogy Hankiss – illetve már Schöpflin és Babits – eszmefuttatásaiban a tömegesség kitételét háttérbe szorítják olyan irodalomesztétikailag értelmezett minőségek, amelyek a fikcióban feldolgozott affektív mozzanatok révén lesznek felelősek a ponyvairodalom népszerűségéért. Ezenkívül kiemelendő az a belátás is, hogy bár a „felsőbbrendű” és „alsőbbrendű” írásmódról szóló beszéd megőrzi a kizárás–befogadás és a negatív–pozitív értékelés kettősségét, ám a két pólus között termékeny kapcsolatot feltételezve sugallja a tömegtermék és az egyéni írói alkotómunka összefonódásának műfaj- és irodalomtörténeti jelentőségét.

Figyelemre méltó, hogy a detektívregények olvasásának még az olyan liberális-konzervatív gondolkodókat tömörítő folyóirat is viszonylag magas státuszt tulajdonít, mint a *Magyar Szemle*. A nyelvész, művelődéstörténész, könyvtáros és műfordító Trócsányi Zoltán (1886–1971) – aki 1921-ben *Az ördög meg a leányzó* címmel maga is írt ponyvamesén alapuló prózát – egy 1933-ban itt közölt irodalomtörténeti összefoglalójában értekezett a ponyva népművelés területén kifejtett hatásáról és a nemzeti identitás alakításában betöltött szerepéről. Jóllehet a szerző kevéssé részletez konkrét irodalomesztétikai ismérveket, ám beszédes, hogy Arany és Jókai, Petőfi és Garay megjelenését a ponyván a műfaj „nemesed[éseként]” láttatja, illetve hogy – a kortársi ponyvatermelésről szólva – „a kultuszminisztérium népművelési osztálya által ingyen adott, szakmányba készülő, tucat-novelláknál” értékesebbnek tartja a „modern, irodalmi színvonalú” detektívregényeket, amelyek bár „népművelési szempontból” nem „kívánatos olvasmány[ok]”, amelyekből viszont a nép „megismer egy az övétől távoli, idegen, másformájú életet,

amellyel összehasonlítva a magáét, elelmélkedhetik az emberi életek és sorsok különbözősége fölött” (TRÓCSÁNYI 1933: 346; 349). Ugyanakkor a nép számára írt lapok szükségességét hangsúlyozva Trócsányi kárhoztatja a magyar szépírók elutasító, nemzetietlen és elitista attitűdjét, amellyel szemben érvként hozza fel a Mussolini által felkarolt néplapok – politikailag is fajsúlyos – szerepét, valamint az észak-európai könyvtárkultúra és könyvkiadás integratív szemléletét (pályájához vesd össze VÉRTESY 1978). Amellett, hogy a szerző eszme-futtatásai jól példázzák azt a zavart, amelyet a ponyvairódalom értékelése váltott ki a korban, egyúttal arról is tanúskodnak, hogy a fasizálódó Európában felerősödnek a tömegkultúrát politikai megfontolások tárgyává tevő projektumok.

2.2.2. Sajtóbeli állásfoglalások az ideológiai palettán

Még ha terjedelmi korlátoknál fogva nem is adható részletes kép a magyar nyelvű sajtóban az első világháború után zajló ponyvavitákról és egyes rá vonatkozó megnyilvánulásokról, ám általánosságban megállapítható, hogy az 1930-as évekig a ponyvairódat illető értékválasztásokban csak meglehetősen következtetlenül érvényesülnek az egyébként jól körülírható politikai-ideológiai tendenciák; mintha a közéleti diskurzus – néhány kivételtől eltekintve és pongyolán fogalmazva – sem lenyelni, sem kiköpni nem tudta volna a tömegirodalmat. Ez legfőképp a napisajtóban megjelent glosszákról és tárcákról mondható el, ugyanakkor az olyan periodikák, mint a már idézett *Néptanítók Lapja* vagy a *Magyar Szemle* jóval egyértelműbb – konzervatív – irodalomértésről tanúskodnak. A Tanácsköztársaság bukása után a „népmentés” programját meghirdető *Néptanítók Lapjában* például – amely a Vallás- és Közoktatásügyi

Minisztérium kiadványa volt – a ponyvák 19. században már számtalanszor hangoztatott visszaszorításának igénye köszön vissza: a „nép szellemi szükségleteiről, illetve műveltségének emeléséről” való gondoskodáshoz elengedhetetlen a „meg nem szűnő harc a ponyvairadalom termékeinek kiszorítása s a jó könyvek, újságok és folyóiratok terjesztése érdekében” (LENKEI 1920: 3). Ehhez hasonló felszólamlásokkal találkozni a politikailag rokonítható *Nemzeti Ujság* vagy az *Uj Nemzedék* oldalain is, ugyanakkor e lapok jóval megengedőbb tónusban írnak a ponyvafogyasztás gyakorlatáról. Egy 1921-es cikk például világossá teszi, hogy a gazdasági körülményekből és az olvasni akarók rossz pénzügyi helyzetéből adódóan természetesnek tekinthető, hogy „a szellemiekben és anyagiakban szegényebb közönség erősen kezd visszatérni a már évek óta elhagyott *ponyvairadalomhoz*. Illetve és jobban mondva: *a ponyva kezd visszatérni a nép szegényes hajlékába, a petróleumlámpával pislákoló apró egyszoba-konyhás lakásba, a túlszűfolt hónaposszobákba.*” (D. I. 1921, kiemelés az eredetiben; vesd össze még SZ. G. 1921)

A „szegények olvasmánya” elképzelést azonban több – főként polgári-liberális – lap is kiigazítja, például a *Literatura*, ahol a műkritikus-szépirodalom Rónay Mária (1899–1968) 1928-ban diagnosztizálja a ponyvairadalom „újabb renesszánsz[át]”, és oszlatja el azt az – úri prűdéria táplálta – tévhitet, hogy a selejtesnek tekintett füzetek, könyvek csak „cselédszobák homályában, a váltóigazgatók bódéiban, raktárak eldugott sarkaiban, műhelyekben és tömeglakások mélyén” találnák meg olvasóikat (RÓNAY 1928: 62; 63). Rónay arra is felhívja a figyelmet, hogy az olcsó könyv „idegen világok életét tárja fel az olvasó előtt és minden »ponyvá«-nak csúfoltsága dacára mégis csak kulturát terjeszt. Legfontosabb értéke, hogy rászoktatja az olvasásra azokat a tömegeket, amelyek enélkül, az iskolából kikerülve, legföljebb – ha – az imakönyvet sillabizálnák”

(RÓNAY 1928: 62, rövid nekrológiát lásd NÉV NÉLKÜL 1968; a *Literatura* ponyvaképének történeti áttekintéséhez kimerítően vesd össze KISS 2010).¹⁶ Az „idegen világok” feltárása és az olvasási készségek fejlesztése mint a ponyva egy-egy kulturális teljesítménye visszatérő motívum a műfaj javára tartott védőbeszédekben.

A konzervatív és szabadelvű megközelítésekkel szemben az 1920–30-as évek szociáldemokrata állásfoglalásai egyértelműbbek, ugyanakkor a szociokulturális és politikai környezet változásaira adott érzékenyebb reakciók ahhoz hasonló tüneteket eredményeznek, mint amelyek már a Werkbund és a Bauhaus történetére is jellemzők voltak: hol a (tömegkulturális) piachoz való adaptálódás kívánalma, hol a piaci kényszerekkel való – és esztétikai ismérvekre hagyatkozó – szembehelyezkedés dominált bennünk. A Tanácsköztársaság bukása utáni restaurációs időszakban, a horthysta kultúrpolitika térnyerése idején a szociáldemokrata párt sokat cenzúrázott hivatalos lapja, a *Népszava* nemegyszer tematizálja a ponyvaterjedés kártékony jelenségét, és fő bázisa, a munkásság osztálytudatos művelődése érdekében amellet kardoskodik, hogy alacsony áron elérhető, de magas színvonalú – részint saját kiadású sorozatokban és naptárakban megjelentetett – olvasmányokra támaszkodva száműzze a ponyvát az olvasók otthonából (NÉV NÉLKÜL 1923; NÉV NÉLKÜL 1928; vesd össze még SZILÁGYI 1979: 22; 101–102). Ugyanakkor a korabeli munkásegyleti, szakszervezeti és üzemi könyvtárak, valamint a munkások által rendszeresen látogatott közkönyvtárak statisztikái (SZILÁGYI 1961: passzim) a munkások olvasási szokásait illetően is megerősíteni látszanak azt a fentebb már említett

¹⁶ A magyar irodalomtörténet-írás adós Rónay Mária életútjának és életművének feldolgozásával. Mindenesetre Bálint Gábor – a kor olvasási szokásait feltérképező cikkében – több *Literatura*-beli cikket is idéz a szerzőnőtől (BÁLINT 2002).

megállapítást, amely szerint Magyarországon általában jellemző volt a „kulturális mindenevőség”. Ezzel vet számot többek közt a kolozsvári progresszív-baloldali *Korunk* egyik 1933-as számában a szépíró, mű- és színikritikus Mándy Teréz (1906–1978), aki a filléres irodalmat már a „könyv árújellegének betetőzés[eként]”, „tömegbutító, meztelen giccs[ként]” értékeli, és figyelmeztet, hogy a „filléres irodalom közönsége: egyrészt a régi könyvvásárló közönség, a deklasszált polgárság, másrészt – ami sokkal nagyobb baj! – a munkásság is. A filléres regények járnak kézről-kézre a munkanélküliek között. Valóságfeledtető szirupok fekszik meg a korgó gyomrokat” (MÁNDY 1933: 146). Ezt korrigálendő javasolja Mándy a külföldi jó gyakorlatok követését, ahol is a „kapitalizmus tömegirodalmát [...] évek óta szocialista tömegirodalommal igyekeznek ellensúlyozni”; Nagy Lajos *Két fiú ült egy padon* című kisregényének filléres füzetként való megjelentetése a szerző szerint az ebbe az irányba tett, első üdvözlendő lépés, és így a korábbi, Révay Mór és mások által hangoztatott – a „ponyvát magával a ponyvával kell ártalmatlanná tenni” – programhoz közelít, ugyanakkor azt is sugallja, hogy a korábbi – többek közt a *Népszavához* kapcsolódó – törekvések eredménytelenek voltak (MÁNDY 1933: 146; a *Korunkban* folytatott tevékenységéhez vesd össze Kabdebó [szerk.] 1977: passzim).

Mándy Teréz meglátásaira és cikkének hangvételére jól érzékelhetően rányomta bélyegét a radikális jobbrtolódás európai tendenciája; összehasonlításképp érdemes felidézni, hogy alig négy évvel korábban ugyancsak a *Korunk* hasábjain elmélkedett a „ponyva-láz” terjedésének okairól a drámaíró-műfordító Háry Gyula (1900–1975), aki arra jutott, hogy a „társadalom lelki átstrukturálódásával” összhangban állva a ponyva immár demokratizálódott, pontosabban uniformizálódott (HÁRY 1929: 511). Szerinte tévedés lenne azt gondolni, hogy a ponyva

„szükségképen silány utánczata, holt mellékága a nagyirodalomnak”, hiszen külön utakon jár, és „különösen technikai tekintetben nem egyszer magas önálló fejlettséget mutat”; ugyanakkor alapvető hibaként róható fel neki, hogy – kortünetként – a cselekményesség kedvéért és a sematizmusra való hajlamánál fogva semlegesíti az erkölcsi értékítéletek tétjét, és ezért mindössze „a társadalmi problémák osztályközi agyonbeszélése” lesz (HÁY 1929: 512; 514–515). Mindazonáltal Háy – bizonyára a brechti epikus színház alapvetéseinek hatása alatt – pozitív olvasatot ad az epikai elem cselekményességben megmutatkozó dominanciájának, amikor – Babits 1917-es megállapításaihoz hasonlóan – úttörő jelleget tulajdonít a korabeli ponyvának:

A cselekmény, ez a sokak által mellékesnek tartott, az időlupés pszichológia mellett alárendelt jelentőségűnek ítélt elem, újjászületését fogja megérni, és a ponyva, ami az általános felfogás szerint nem volna egyéb, mint az értékesebb irodalom elkorcsosodása, ez esetben a nagyirodalom előfutárjaként jelentkezik. A most nagyon népszerű és legmaibbnak mondott műfaj, a riportregény pedig ebből a szemszögből nézve úgy tűnik fel, mint a jövő epika nyersanyagának bemutatása, az epikai rekvizitumok leltári átszámlálása. (HÁY 1929: 516; pályája korai szakaszához vesd össze SZABÓ 1992: 9–11; HÁY 1990 [1971]: 15–123)

Bármennyire eltér is a ponyvaművek helyi értékének meghatározása e két *Korunk*-beli írásban, ez esetben megismételhető az a fentebb már felállított diagnózis, amely szerint az irodalmi szempontú ponyvakritikákban a tömegesség tárgyalása – és így a konkrét olvasói tömeghez társított értéktulajdonítás is – háttérbe szorul a minőséget illető elemzések javára,

illetve csak áttételesen érvényesül. Az olvasmányok kétes minőségéből ugyanis következhet az irodalomfogyasztói attitűdök kétes mivolta, az egyes olvasó manipulálhatósága és rossz ízlése, ám a mindenkori értékelő részéről – épp, mert a ponyva osztársadalmi jelenségnek bizonyul – kockázatosnak tűnik mindezt egyértelműen konkrét ideológiai-politikai táborokra felosztani (sajtótörténeti szempontból valószínűsíthetően erre vezethető vissza a Horthy-kor bizonytalan tömegfogalom-használata is; ehhez vesd össze SIPOS 2023b: 89).

Az 1930-as évek végére ettől az óvatosságra utaló stratégiától búcsúzik el fokozatosan nemcsak valamennyi, a ponyvaproblémát feszegető cikkíró, hanem a hivatalos kultúrpolitika is. Előbbi csoportot jól képviseli az MSZDP havonta megjelenő folyóiratában, a *Szocializmusban* megjelent esszé a költő-publicista Hárs László (1911–1978) tollából, amely már címével – *A reakciós ponyvaregény* – előrebocsájtja a végkövetkeztetést:

A ponyvaregény művészi fogalomból politikus fogalommá lépett elő. Giccsből reakció, pontosabban a reakció egyik és nem leghatástalanabb eszköze lett. Cselekménye, külső máza mindig hatásosan és hatásvadászóan romantikus, lényege azonban mindig az uralmon lévő rend aláztos kiszolgálása, a valóság meghamisítása, az osztálykülönbségek dicsérete, a szociális igazságtalanságok eltussolása és semmibevétele. Lényegében reakció és semmi más. (HÁRS 1938: 231)

Hárs érvelésében összetetten ötvöződnek az irodalomesztétikai, illetve intézmény- és ideológiakritikai mozzanatok, amikor a ponyvatermelés egészét elítéli: a ponyvák másodlagos és epigon jellege, sematizmusa és

leegyszerűsítő világgépe szerint nemcsak a piacorientált könyvkiadás intézményét és a szórakozásra vágyó olvasótábort szolgálja ki, hanem a hatalmi apparátus igényét is arra, hogy „törvénytisztelő, hazaszerető, vallásos, családias, lojális, vagyis szobatiszta” tartalmak kerüljenek a regények lapjaira (HÁRS 1938: 225–226). A detektívtörténetek megítélésében is egyértelmű elmozdulásról tanúskodik Hárs azon gondolatmenete, amelynek következtetése – immár nyomokban sem tartalmazva a Babits vagy Háy osztotta optimizmust – az, hogy az efféle írásművek „bölcse hallgat[nak]” a bűnözés eredetéről, a kényszerekről, amelyek bűnössé teszik az embert, s ehelyett két részre osztják az emberiséget – „kizárólag becsületesekre és kizárólag gazemberekre” –, hogy az olvasóval elhitessék, ő „természetesen az első kategóriába” tartozik (HÁRS 1938: 227). A ponyvák továbbá nem pusztán az olvasók kritikai képességeinek elaltatását és a főúri-rendi világgal való azonosulásvágy megteremtését végzik el, hanem – mivel roppant érzékenyek az aktuálpolitikai történésekre – a mindenkori hatalom irányvonalát is követik, ami a késő 1930-as évek Kelet-Közép-Európájában a militarizálódásban, a gyarmati kizsákmányolás dicséretében, és legfőképp a baloldali eszmék terjedésének akadályozásában nyilvánul meg (HÁRS 1938: 227–229). Hárs végül a ponyvák közvetítette világgépet messzemenően azonosítja az olvasókéval („s aki egyetlen ilyen könyvet végigolvas, az előtt nem lehet kétséges, hogy eme regények olvasói maguk is ugyanoly primitív és kezdetleges szellemi stádiumban lehetnek csak, mint olvasmányaik”), hogy a fókusz még az Egyesült Államokra is kitérítve megállapítsa, „így olvassák százezrek

tulajdon halálos ítéletüket saját fejükre” (HÁRS 1938: 229).¹⁷ Hárs elkecseregettnek tűnő – de egyúttal a szellemi kiválasztottak pozícióját tükröző – kirohanásában nem kis szerepet játszhatott, hogy az 1930-as évek végén a ponyvák terjedésének témáját egyre gyakrabban vette napirendre a sajtó és az irodalomkritikusi szakma, ugyanis 1938-ra a ponyvák már a szépirodalmi művek harmadát, példányszámukat tekintve pedig ezek háromnegyedét tették ki (CSÁKI 1988: 42). Feltűnő azonban, hogy Hárs a szintén szociáldemokrata Braun Somával (1890–1942) ellentétben már a „ponyvanemesítés” szándékáról is lemond. Braun még két évvel Hárs cikke után is középútnak ítéli a népművelés és ízlésnevelés olcsó olvasmányokra támaszkodó programját amellet, hogy beismeri: a valóságból való menekvést biztosító és indoktrináló, osztársadalmi problémát jelentő ponyvát csak gazdaságpolitikai úton, a társadalmi egyenlőtlenségeket felszámolva lehet kiirtani, vagyis a „színes regények irreális világát csak akkor lehet kivetni a fejből, ha az olvasók a reális, valóságos világot is szépnek, kívánatosnak, örömteljesnek és ígéretesnek látnák” (BRAUN 1941: 59; pályájáról vesd össze SÁNDOR 1973: 123–144).

A korszakon, sőt a (kultúr)politikai irányzatokon belül is meglehetősen nagy szóródást mutat a ponyvaprobléma megítélése, de általában dominánsnak tekinthető az, hogy (1) néhány kivétellel a megnyilatkozók kerülnek a tömegességgel kapcsolatos explicit ítéleteket, (2) maga a tömegfogalom – s főleg korai társadalomlélektani koncepciója – nem épül be szervesen a ponyvairodalom jelenségének tárgyalásaiba, ugyanakkor (3) többnyire jellemző marad az a 19. és korai 20. századi beszélői-leíró perspektíva, amelyet a cikkírók a tömegben (a ponyvaolvasókon) kívüli közegben feltárulóként alkalmaznak, és ebből

¹⁷ Hárs László pályájáról – eltekintve néhány lírai visszaemlékezéstől – nem született átfogó írás.

fakadóan nemegyszer kizáró-elitista álláspontok képviselőiként tűnnek fel. Erről tanúskodnak a *Nyugat* folyóiratban megjelent ponyvatárgyú írások is, amelyeknek számbavételét nemcsak az orgánium irodalmi életben betöltött megkerülhetetlen szerepe indokolja, hanem az is, hogy az 1942-es „ponyvarendeletet” közvetlenül megelőzve tanulságos vita bontakozott ki a tömegolvasmányok esztétikai, olvasásszociológiai és politikai természetéről.

2.2.3. A *Nyugat* állásfoglalásai

1908-as indulásától kezdve a lapban nagy rendszerességgel jelentek meg ponyvairodalmat tematizáló írások, amelyek összességükben lefedték a műfajhoz való viszonyulás már fentebb szemléltetett palettáját, ám jóval gyakrabban (még ha nem is mindig explicit módon) reflektáltak a tömegesség problémájára, amelyet egyúttal – a folyóirat profiljának megfelelően – hangsúlyosan ötvöztek irodalomesztétikai megfontolásokkal. A vonatkozó hosszabb-rövidebb cikkek, kritikák és recenziók a műfaji sajátosságokkal és az olvasói, valamint írói attitűdökkel éppúgy számot vetettek, mint a ponyvanemesítés örökzöld témájával, és zömükben tartózkodtak a ponyvafogyasztó tömeg egyértelmű vagy akár tendenciózus elítélésétől, ám beszélői pozíciójukra változatlanul jellemző maradt a – hol erősebben, hol gyengébben érvényesülő – kívülállóság és elitizmus.

Csatlakozva a detektívregény-viták viszonylag korai főcsapásához Szini Gyula (1876–1932) például úgy láttatja 1920-ban Moly Tamás *Kalandok és kalandorok* című novellagyűjteményét, mint amely legitim módon használja ki a „leghálásabb, leglukrativabb műfaj” adta lehetőségeket, amikor felveszi „poggyászába a szenzáció műfaját”. Szini

szerint érdemes meglovagolni a ponyva piaci, tömeges értékesíthetőségének hullámát, amennyiben a stílus „bizonyos artisztikus melegén nemesedik meg” a kalandos meseszöveg (SZINI 1920: 638).¹⁸ A filléres irodalom mégoly szándékolatlan jótéteményeiben részesülő alkotó perspektívájának párdarabjaként is olvasható Zsadányi Henrik két évvel későbbi tárcája, amely az olvasói szokások felől közelít a ponyva kérdéséhez, és két szempontot is perdöntőnek ítél azon túl, hogy elutasítja az olvasó irányított „nevelését” („Olvasóközönséget tudatosan, következetesen, egységes irányban nevelni alig lehet. Az nevelődik.”; ZSADÁNYI 1922: 154). Egyfelől a silány ponyva megalapozhatja a széperzék kialakulását, mert „bizonyos, hogy száz Schundroman-olvasó közül legalább öt eljut arra a pontra, hogy egyszer csak unalmasnak találja a ponyvát, és nem nyugszik addig, míg fel nem dolgozza magát az igazi irodalom élvezetéig”, másfelől pedig a gazdasági körülmények javulása elősegíti a jó ízlés kiművelődését, amire az írónak nem is lehet közvetlen ráhatása (ZSADÁNYI 1922: 154). Zsadányi eszmefuttatásában lényeges mozzanat maga a problémafelvetés: kétségesnek tekinti, hogy a személyes író-olvasó találkozők orvosolni tudnák a magyar szépirodalmi olvasótábor megfoghatóságának problémáját, mert szerinte az olvasás – és egyáltalán az alfabetizáltság – tömegessé válásával a személyesség, vagyis az egyes alkotó láthatóvá-hallhatóvá tétele nem alkalmas arra, hogy a szépirodalmi olvasás népszerűségét helyreállítsa. Ezzel a szerző egy olyan álláspont ritka képviselőjeként értelmezhető, amely szerint a tömegesség – adottságként, nem pedig valamilyen korrigálendő jelenségként – mintegy automatikusan

¹⁸ Ebben az alfejezetben eltekintek az egyes szerzőkre vonatkozó szakirodalmak feltüntetésétől (még ha kevésbé közismert műkritikusokról, publicistákról van is szó), mert a *Nyugat* és szerzői pályájának tárgyalása kellőképp átfogó a hazai irodalomtörténeti szakirodalomban.

kitermelheti a jó ízlést, és ezzel piacot teremt a magasabb minőségű műveknek (a modernkori könyvnyomtatás nevelő szerepére utal később Móricz [1931] is).¹⁹ Ezért Zsadányi a maga liberális olvasóképével a tömeges kultúrafogyasztás „felülről” – akár irodalmi intézmények, akár törvényhozók által – történő irányításának koncepcióját is téveszmeként tünteti fel, ami aztán a cenzúrával kapcsolatos cikkek központi kérdése is lesz. Így például Ráth-Végh István (1870–1959) kifejezetten a nemi erkölcstelenségük miatt tiltott olvasmányok kapcsán elmélkedik a minduntalan zsákutcásnak bizonyuló európai törvényhozói gyakorlatokról, és eredménytelenségük okait kutatva arra jut, hogy egyfelől definiálhatatlan a „*hatóságilag üldözendő erkölcstelen írásművek*” kitétel (RÁTH-VÉGH 1929: 824; kiemelés az eredetiben). Ez ugyanis a magyarországi jog szűkszavúságára lefordítva („szeméremértő irat”) abszurd módon magában foglalná „a biblia ószövetségi rész[ét], a szemérem elleni bűncselekményekkel foglalkozó curiai döntvények[et], a lexikonok[at] és szótárak[at], Aristophanes vígjátékai[t] Arany János fordításában, a brüsszeli Manneken Pis reprodukciójával ellátott útleírások[at] stb.” (RÁTH-VÉGH 1929: 824). A szerző másfelől felrója a „*furor censurandi*-nak”, hogy még csak kísérletet sem tesz arra, hogy önnön korlátos jogi diskurzusát kiegészítve irodalmi mércéket is figyelembe vegyen, és avatott ítések szakértelmére támaszkodva szövegezzon rendeleteket, törvényeket, és hozzon döntéseket (RÁTH-VÉGH 1929: 823; kiemelés az eredetiben; 827). Ráth-Végh már csak azért is feleslegesnek látja a hivatali erkölcscsöszködést, mert az az írásmű, amely

¹⁹ E meglátás közel áll az Ortega y Gasset által említett, a tömegtársadalmakban tapasztalható általános színvonal-emelkedés gondolatához, ám a szerző egyáltalán nem osztja spanyol kortársának meggyőződését, amely szerint csak a kiválasztottak, az értelmiségi arisztokrácia tartóztathatja fel a kultúra mindenek dacára detektálható hanyatlását; lásd az *1.2. fejezetet*.

nyilvánvalóan „közönséges trágárság”, és „a tömegek ízlését, következésképpen erkölcsi nívóját nagy mértékben súlyosítani alkalmas”, hatóságilag valójában nem is üldözhető, „mert semmiféle összefüggésben nem áll a nemiséggel”. Összességében – Zsádányival egy hullámhosszon – a cikkíró is az olvasó és a színházi közönség intelligenciájára apellálva utasítja el a törvényhozói gyámkodást (RÁTH-VÉGH 1929: 825; kiemelés az eredetiben; 827). A kultúrafogyasztó tömegekre vonatkozóan itt egyszerre látszik érvényesülni a tömeg manipulálhatóságának 19. századból ismerős gondolata, ám egyúttal annak tétele is, hogy e tömeg jogi, bűnüldözői eszközökkel történő irodalmi fegyelmezése több mint illuzórikus.

1930-ban Gergő Endre (1894–1944) kimerítő tárcában – és erősen gyaníthatóan Hankiss János detektívkönyvének hatása alatt (lásd a 2.2.1. fejezetet) – foglalkozik az „irodalmi salaktermelés” műfaji sajátosságaival, amelyek között erényként könyveli el a figyelem lekötésének és az izgalom fenntartásának mesteri eljárásait amellet is, hogy részletesen tárgyalja a ponyvaszövegek sematikus, epigon és giccses jellegét (GERGŐ 1930: 364). A tömegesség megítélésének összefüggésében a szerző két felvetése érdemel különös figyelmet: először is – megelőlegezve számos 1960–70-es évekbeli marxista irodalomértelmezést – a ponyvákat lesüllyedt kultúrjavakként, a magas irodalomnak a „nagyváros szellemi proletariátusa” által silánnyá tett formájaként látatja, ugyanakkor kidomborítja a gazdaságilag és szociokulturálisan döntő körülményeket is, amelyek folytán a ponyvaolvasók a „társadalmilag elnyomottabb osztályok tagjaiból” kerülnek ki. Rajtuk ugyanis nem kérhető számon az irodalmi igényesség, mert ez „elbírhatatlan szellemi terhelést jelentene azok tömegeire nézve, akik gyötrelmes napi robot és silány táplálék mellett »fogyasztói« az irodalmi termelésnek” (GERGŐ 1930: 367). A cikk

végkövetkeztetése szerint a „szellemi proletariátus[nek]” a „nivelláló sajtó” által végzett „olcsó és uniformizált elmetáplálása” a ponyvahanyatlás tüneteként értelmezhető, amelyre a várható reakció – az életszínvonal-emelkedésnek köszönhetően – „a felsőbbrendű sajtó” kialakulása lesz (GERGŐ 1930: 367). Gergő Endre tehát – Braun Soma meglátásaival rokoníthatóan – a selejtes olvasmányok visszaszorulását a tömegtársadalom alsó rétegeinek is kedvező gazdasági és így szociokulturális feltételek javulásához köti.

Míg az effajta eszmefuttatásokban a termelőviszonyok – marxi terminológiával: az alap – átrendeződésének szükségessége lesz hangsúlyos a ponyvapiac gyengítését illetően, addig jóval gyakoribbak azok a – marxi terminológiával – felépítményre vonatkozó érvelések és (ön)bírálatok, amelyek nemcsak a korabeli kritikusok, írók megalkuvását és konzervativizmusát (KOSZTOLÁNYI 1925; SURÁNYI 1931; SZABÓ 1932; FÖLDI 1932) ostromozták, hanem a kiadók – külföldi minták követésére szorító – szűklátókörűségét (NÉV NÉLKÜL 1931; ILLÉS 1932) és téves piaci stratégiáit (TOLNAI 1940). Ez a problémafelvetés – irodalomesztétikai megfontolásokkal fűszerezve – egészült ki aztán 1941-ben a mindenkori kultúrpolitika szerepének értékelésével, amikor a „ponyvarendeletet” megelőzően a *Nyugat* fórumot biztosított annak a vitának, amelyben egyfelől megismétlődött egy sor gazdaság- és társadalomkritikus, liberális-baloldalinak tekinthető érv, másfelől viszont felerősödtek azok a hangok is, amelyek nem valamilyen hatósági szabályozás érvényesítését, hanem az irodalmi intézményrendszer intenzívebb önvizsgálatát sürgették.

Még látens módon csak, de egy restriktív kultúrpolitikai iránnyal szemben foglalt állást Nagy Lajos (1883–1954), amikor iróniától sem mentes tárcájában a ponyvafogyasztás művelődés- és gazdaságtörténeti hátterét, valamint a társadalom válsághelyzetét figyelembe véve a

ponyvairodalmat úgy pozícionálta, mint amelynek hiánya szociálpszichológiailag pusztító hatású lehet, mert a jövővel kapcsolatos szorongások és félelmek – amelyek a „gyötrelmes” valóságtól történő elfordulást indokolják – az olvasók lélektani összeomlásához vezethetnek (NAGY L. 1941: 447). Tágabb perspektívával dolgozik a Nagypál István álnéven megjelentett esszéjében Schöpflin Gyula (1910–2004), aki irodalomtörténeti szempontokat érvényesítve és a ponyvahagyomány esztétikájának változásait kiemelve konstatálja, hogy a „műveltségi fölemelés” kultúrpolitikai programja elégtelenül reagált az urbanizáció kihívásaira, vagyis a „tömegek gyarapodásá[ra]”, amiért is a „»patriarchális« ponyvakorszak” „irodalom-hordozó” műveit leválthatták „az olcsó, futószalagon gyártott” „*irodalom-helyettesítő*” írások (NAGYPÁL 1941: 448; kiemelés az eredetiben). Schöpflin Gyula a ponyvák sematikus elemeit, sablonos eljárásait sorolva és műfaji tipológiát is vázolva mutat rá arra, hogy a tömeggyártás logikáját követve törvényszerűvé kellett válnia a valóságot elfedő, egyéni kifejezőeszközökről lemondó, „egy mesterséges, laboratóriumi készlet[tel]” dolgozó, stílusmentes beszédmódnak, ami végső soron a ponyvát „a fennálló társadalmi rend feltétlen kiszolgálójá[vá] és támogatójává” tette, megfosztva korábbi népművelői mozzanataitól (NAGYPÁL 1941: 450–452). A fennálló rendet csak igenelni vagy tabusítani tudó ponyva emellett fontos szerepet játszik a „tömegember ösztöneinek, agresszióinak »lereagálás[ában]«” is, amennyiben az olvasó valósággal történő szembesítése helyett

a nagyvárosi embermalom szürkeségét valószerűtlen világképével feloldja, az agressziókat – amelyek tudatosítás esetén egész más irányt vennének, – szerveződésükben megakasztja, s a mechanizált

izgalom módszerével felszínesen kielégíti, levezeti. Így igen hasznos szellentyűnek bizonyul; stimuláló pótanyag a valóság mélyebben izgató anyagai helyett. (NAGYPÁL 1941: 453)

A pótirodalomként értett ponyva illúzióteremtő, fegyelmező és szelepfunkcióját hangsúlyozva – amely mind a korabeli, mind a későbbi marxista irodalomkritikában lényeges, például Lányi András által is kiemelt mozzanat (lesz) – Schöpflin arra jut, hogy a kapitalizálódott és önmagát diszciplináló ponyvairodalom, amelynek hősei nem „népi szabadságharcosok, hanem államrendészeti közegek”, ezért szabadon tenyészhet anélkül, hogy konfliktusba kerülne a hatósági cenzúrával. A jövő korrigálható irodalmi életére nézvést a szerző végül arra figyelmeztet, hogy a ponyvaprobléma sokkal átfogóbb társadalmi megoldást, az írók és olvasók változását követeli meg, mert elfedi, hogy nem elégül ki a „művelődési, olvasási vágy a tömegekben”, és mert „tüneti kezeléssel, társadalmi bojkottal, szószéki ostromozással nem lehet eredményt elérni, de még ponyvára vitt irodalmi művekkel sem” (NAGYPÁL 1941: 453–454). Zárásképp Schöpflin mindössze egy konkrét javaslatot tud megfogalmazni az írók felé: irányítsák rá a figyelmet a „ponyva mibenlété[re]”, és igyekezzenek újjáteremteni az alkotómunka általuk elhanyagolt, de „legfőbb eszközét, a kalandot és a mesét” (NAGYPÁL 1941: 454).

Erre a tárcára érkezik meg Lovászy Márton (1891–1975) válasza, aki nemcsak az általa szerkesztett és Schöpflin kritizálta *Világvárosi Regények* című sorozat védelmében szólal fel – megengedve a nemes ponyvára vonatkozó kérdést, hogy e „jósándékú műfaj nem bizonyult-e egészen fából vaskarikának” –, hanem azt is kifejti, hogy a „haladott” magyar szépírók felsőbbrendűség-tudata, elefántcsonttoronyba való

bezárkózása, „embernevelő” szerepüknek és „a nagy tömeg betűérdeklődésének” elhanyagolása viseli a felelősséget azért, hogy az olvasóközönség elvesztette megbízható erkölcsi ítélőképességét, mivel a szépírók megvonták tőle az erkölcsileg jó és rossz félreérthetetlen besorolásának receptjét: „Vitathatatlan helyzet: ha a jó írók nem törődnek a tömegolvasóval, akkor a rossz írók törődnek vele.” (LOVÁSZY 1941; kiemelés az eredetiben) Lovászy végül Schöpflinnel egyetértőleg kifejezetten az irodalmi közeg feladatául jelöli ki a ponyvairodalom visszaszorítását, hiszen ezt szerinte sem tudja elvégezni „semmilyen cikk, fejcsoválás és szónoklat” (LOVÁSZY 1941: 512).

A *Nyugat* a „disputa” záró darabjaként hozza le legutolsó számában Nagy Zoltán (1884–1945) válaszát, aki pontosítja, illetve ki is igazítja az előtte felszólalók javaslatait: szerinte a cselekményesség kívánalmának gátat kell, hogy szabjon a valóságban való gyökerezés, a didaktikusság pedig irodalmilag csakis példaszerűség, nem pedig „prédikáció” formájában képviselhető (NAGY Z. 1941: 577). Viszont a szerző szerint az erkölcsi mércék egyértelműsítő szemléltetésének kívánalma alapvető tévedésen alapul, ugyanis a „valóságban a jó rendszerint nem kapja meg a maga jutalmát és a rossz a maga büntetését és az az irodalom, amelyik ilyen képet ad a világról, hamis képet ad, tehát nem irodalom” (NAGY Z. 1941: 578).

Ami – összefoglalóan – a vita egészére rányomja bélyegét, az az a szkepszis, amely bármiféle, az irodalmi mezőn kívülről eredő beavatkozást illet, valamint, ebből következően, az a meggyőződés, amely szerint az irodalmi élet – implicit módon kiválasztottaknak tekinthető – képviselőin áll vagy bukik a tömegesen terjesztett ponyvairodalom silányságával szemben felmutatható értékes irodalom piacképessé tétele. A tömegfogalom használatának kontextusában ez utóbbi mozzanat azt is

sugallja, hogy domináns marad a tömeg megvezetettségeről és gyenge ítélőképességéről szóló feltételezés. Így a *Nyugat* lapjain a tömegfogalomhoz tradicionálisan kapcsolt elmarasztaló ítéletek bár implicit módon meghatározók maradtak, ám hangsúlyosabbak lettek azok az olvasásszociológiai és irodalomesztétikai megfontolások, amelyek mind a magas kultúraként tárgyalt szépirodalom, mind a tömegirodalom műveltségi és irodalomértési potenciáljaira összpontosítottak. Mindazonáltal nem hagyható figyelmen kívül, hogy – a korabeli napilapok és nem irodalomra szakosodott sajtótermékek heterogén irányultságaihoz hasonlóan – korántsem rajzolódt ki egységes szemlélet a ponyváról. A folyóirat két meghatározó szerzőjének – Babitsnak és Ignotusnak – cikkei például félreérthetetlenül tanúsítják, hogy nemcsak a *Nyugat* közössége, hanem egy-egy szerző sem alakított ki következetes álláspontot a tömegesen terjedő, kétes minőségű irodalmi művek kapcsán (vesd össze például IGNOTUS 1925 és 1929, valamint BABITS 1933 és 1935), ami elsődlegesen a mindenkori irodalmi és kultúrpolitikai történésekre adott válaszok sarkítottan polemikus jellegével függött össze.

A „disputa” végére – a folyóirat megszűnése miatt jelképesen – nem az irodalmi élet avatott képviselőinek sora, hanem a kultuszminiszter tett pontot: a *Nyugat*-beli vitával többé-kevésbé párhuzamosan, 1940-től az országgyűlésben is folyt vita a filléres irodalom visszaszorításáról és tiltásáról, míg 1942 júliusában megérkezett a ponyvarendeletként emlegetett miniszterelnöki rendelet, amely a három pengőnél olcsóbb könyvek, naptárak és füzetek nyomtatását miniszterelnöki engedélyhez kötötte, és 1938-ig visszamenőleges hatállyal bírt (részletesebben vesd össze GRÓB 2015: 45–68; a ponyvarendelethez reagálva Féja Géza [1900–1978] számos cikkben fejtette ki ellenérzéseit – ehhez vesd össze a témában született írásainak listáját KÓKAY – V. WINDISCH [szerk.] 1997: 213).

3. 1960–1970-es évek

Az 1945-öt követő hidegháborús idősakra jellemző politikai-társadalmi kétszatuság megmutatkozott a nyugati és keleti blokk országainak kulturális termelésében is. A nyugat-európai és az angolszász országok kulturális és kultúraelméleti szereplői a tömegfogyasztás valamennyi életszférát átható jelenségére reflektálva az – etimológiailag is roppant összetett – popularitás jegyeit igyekeztek kritikusan feltárni, és ennek során azt az önellentmondásos jelleget leírni, amely a kultúra tömegességének affirmatív (megerősítő) és szubverzív (felforgató) mozzanataiból következhetett. Mindeközben kelet-európai kutatók, kultúraszociológusok egy erősen normatív kultúrafogalommal dolgozva vegyítették a marxizmus ihlette társadalomkritikai megközelítést és a népművelés, illetve közművelődés eszméjéhez kapcsolt emancipációs elvárásokat.

3.1. Nemzetközi diskurzus: kultúrakritika a popularitás és a tömegesség összefüggésében

A tömegkultúra jelenségeivel foglalkozó nyugat-európai és angolszász elméleti írásokban különösképp a második világháború után válik gyakoribbá a 'populáris' jelző használata, amely angol szó átvételeként éppúgy értelmezhető a kultúratermelés – már az 1920-as évektől tapasztalható, de ekkorra egyértelműen domináns – amerikanizálódásának jeleként, mint ahogyan a népiesség és népszerűség romantikakori fogalmának felelevenítéseként is. Mindemellett tovább él a 'tömeg' és a 'tömegkultúra' heterogén megítélésének háború előtti hagyománya, amely

– ahogy látni lehet majd – minduntalan beszivárog a populárisnak nevezett alkotások, kulturális termékek értékelésébe is, és amely további árnyalatokkal gazdagodik ahhoz képest, mint amit a Bauhaus működésének és fogadtatásának, valamint a magyarországi ponyvavita tendenciáinak példája mutatott (ezekhez vedd össze a 2. fejezetet). Ahhoz, hogy a fogalomtörténetileg is komplex egymásba fonódás és nyelvenként-országokként megmutatkozó széttartás megragadható legyen, érdemes áttekinteni a 'népszerűség/popularitás' jelentésmezőjét meghatározó szóhasználat előzményeit.

3.1.1. Fogalomtörténeti előzmények: a „populáris”

Kultúra-, filozófia- és esztétikatörténeti vonatkozásokra összpontosítva született meg 2002-ben az *Ästhetische Grundbegriffe* (Esztétikai alapfogalmak) című, a kossellecki fogalomtörténeti megközelítést árnyaltan alkalmazó lexikon szócikke, amelyben a romanista Hermann Herlinghaus (új)latin, angol, német és orosz nyelvű források segítségével kimerítően tárgyalta a 'populáris' szó használatának történeti összefüggéseit. A következőkben elsődlegesen erre a terjedelmes szócikkre támaszkodva nyújtok képet arról, hogy milyen módosulások és nyelvi környezettől függően milyen hangsúlyok voltak jellemzők a jelző – illetve főnévi alakja, a 'popularitás' – elsősorban nyugat-európai, 20. század előtti használatában. Az áttekintés végén rámutatok a magyar szótörténet szempontjából releváns mozzanatokra, illetve a tömegesség összefüggésében megfogalmazható következtetésekre.

A fogalomhasználat változásainak általános tendenciáit illetően Herlinghaus előrebozsátja, hogy kultúrtörténeti és (irodalom)esztétikai szempontból „alig áttekinthető” a 'populáris', a 'népszerű' és ezek rokon

fogalmainak (mint például a 'népi' vagy a 'népies') alakulástörténete a felvilágosodást megelőző, „reflexió előtti” korszakokban, nem utolsósorban az írásbeliség – és így a történeti feldolgozás – felettébb korlátozott mivolta miatt. Bár Herlinghaus nem tér ki további magyarázó tényezőkre, számos kutató rámutatott már arra, hogy az autonóm művészeti mező felvilágosodással–modernséggel összefüggő kialakulása volt az, ami szükségessé tette az arra vonatkozó reflexiót, hogy az autonóm – magas – művészet mihez képest vindikálhatott magának kitüntetett pozíciót; önnön területének a „másikhoz” – népszerűhöz, alacsonyhoz, populárishoz, tömegeshez – képest történő lehatárolása tehát nagyban érthetővé teszi a fogalomhasználat következetesebbé és gyakoribbá válását (vesd össze többek közt RADNÓTI 1981; BOURDIEU 2013 [1992]). Mindenesetre – állítja Herlinghaus – a 18. század végén, 19. század elején már világosan látni, hogy a popularitással összefüggő fogalmakkal kapcsolatos, megszorodó értékítéleteknek köszönhetően e terminusok egyre jelentősebb szerepet játszanak a – régióként eltérő módon polgárosodó – Európában, mégpedig szoros összefüggésben azokkal a vitákkal, amelyek a felvilágosodás emancipált szubjektumáról, a német romantika népfogalmáról és a megerősödő nemzetállamok nemzetfogalmáról folytak. A 20. századra aztán – nem utolsósorban a művészeti modernség és a klasszikus avantgárd körül kialakuló diskurzusnak köszönhetően – e jelentésrétegeket tovább módosítják az ipari és tömegtársadalmakhoz kapcsolt attribútumok (HERLINGHAUS 2002: 833; 836; 840).

A 18. századra, a korai modernség időszakára a 'népi' és 'népies' fogalmával kapcsolatos képzetekben szintén nyomot hagy az a kettéválás, amely már a kultúra-, illetve civilizációfogalom vonatkozásában is detektálható volt egyfelől a német, másfelől pedig az angol és francia nyelvterületeken kifejlő fogalomtörténetek között (valamint más, hozzájuk

társuló nemzeti diskurzusok között; ehhez vesd össze az *I.1. fejezetet*). A népnek mint a „politikai cselekvés egységének” – Reinhart Koselleck koncepciójában is kiemelt – szerepe ugyanis eltérő értékeléseket kap, ami a római jogból származó „populus” eltérő hagyományozódási útjaiban csapódik le: míg a francia ’peuple’ és az angol ’people’ szóban (a ’nép’ jelentésben) megőrződik a politikai cselekvés legitimitásának elképzelése, addig ez a német nyelvterületen már a késő középkorban leszűkül az ezt nélkülöző ’Pöbel’ (’köznép, csőcselék’) szemantikájára, miközben a ’Volk’ (’nép’) fogalma esztétikai felértékelődésen megy keresztül. Emellett egy harmadik fejlődési útvonal is kirajzolódik, nevezetesen a spanyol és orosz nyelvű kultúrák körében (HERLINGHAUS 2002: 833; 836). Herlinghaus ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy a népi színjátszásból, táncból és énekből merítő diskurzusok tekintetében különös jelentőségre tesz szert az európai reneszánsz kori kultúra, amelyben amellet, hogy elkezdődik az „alacsonynak” és „magasnak” tekintett kultúra elválasztása (például Michel de Montaigne-nél), a „szokásokon alapuló népiesség” ötvöződik a „kialakulóban lévő esztétikai professzionalizmussal” – ennek szemléletes példája Shakespeare életműve, amely „ősrégi plebejus, mimikai hagyományt dolgozott fel művészetileg összetett (»modern«) stratégiákat alkalmazva” (HERLINGHAUS 2002: 837–839).

A felvilágosodás és a romantika diskurzusában Herlinghaus szerint az a – „reflexiót megelőző korban” már nyomokban fellelhető –kettősség polarizálódik fogalomtörténetileg is dokumentálhatóan, amely az érett modernségben az „alacsony” és „magas” kultúra konzekvens kettéválasztásával éri el csúcspontját. Míg az erőteljes polgárosodási tendenciák, majd a francia forradalom nyomán itt a ’nép’ politikai kategóriaként honosodik meg (amelynek államelméleti kidolgozását

többek közt Jean-Jacques Rousseau [1712–1778] végzi el), addig a német romantika programjának megfelelően a ’népi/populáris/népies vagy népszerű’ (’volksartig/populär/volkstümlich’) fogalma elsődlegesen irodalmi-esztétikai összefüggésben érvényesül (ennek legbefolyásosabb teoretikusa Johann Gottfried Herder [1744–1803]). Ugyanakkor Franciaországban – például Louis-Sébastien Mercier (1740–1814) erre vonatkozó reflexióiban – kimutatható, hogy a politikailag szuverén nép felértékelődése mellett meggyökeresedik a kulturális ízlésre és gyakorlatokra vonatkozó, az ’egyszerű nép/köznép/pórnép’ (’le bas peuple’) fogalmában is sugallt alacsony–magas-kettősség, még ha „a ’populaire’ esztétikai szemantikája kevésbé normatívan és dualisztikus módon érvényesül is, mint Németországban” (HERLINGHAUS 2002: 841–842; a francia fogalom kultúrára vonatkoztatható jelentésrétegeiről is vesd össze KÁLAI 2024).

A magyarországi nép-, népiesség- és nemzetfogalom alakulásában is meghatározó szerepet játszó herderi koncepció és az őt követő német romantika kulcsmozzanata – Koselleck szerint is – abban állt, hogy a „népet felértékelve olyan kollektív individualitássá tette azt, amelynek [saját] nyelv, lélek és jellem adatott meg”, és ezáltal a tudós és a népi rétegek kultúráját egyenrangúként állította egymás mellé, ám mindeközben kifejezetten a népköltészethez és tágabban a népi kultúrához való termékeny visszanyúlásban azonosította a nemzeti önállóság garanciáját (Koselleck szócikk-részletéből idéz HERLINGHAUS 2002: 842; vesd össze KOSELLECK – GSCHNITZER – WERNER – SCHÖNEMANN 1992). Herlinghaus felhívja a figyelmet arra, hogy a ’népies/népszerű’ (’volkstümlich’) herderi fogalma – a ’volksartig/populär’ (’népi/populáris’) páron keresztül közvetítetten – valójában az angol ’popular’ szó adaptálásából származik: Herder ugyanis a korabeli angliai népdalgyűjteményeket (’popular songs’)

jóval magasabbra értékelte, mint a szerinte az udvari kultúrában kimerülő franciaországi kortársak művészeti gyakorlatait vagy a németországi klasszika ókori görög költészetre való orientáltságát (HERLINGHAUS 2002: 843). Mindez ugyanakkor nem jelentette azt, hogy a népköltészet magasztalása közben Herder ne alkalmazott volna egy olyan kizáró gesztust, amely a francia diskurzust is jellemezte, és később a tömegkultúrával kapcsolatos állásfoglalásoknak is visszatérő eleme lett: „Nem azt hívom népnek, ami az utcai csöcselék [Pöbel], [mert] az sohasem dalol és költ, hanem kiabál és pusztít.” (A *Volkslieder* című gyűjtemény második kötetéhez 1779-ben írt előszót idézi HERLINGHAUS 2002: 843.) Ehhez az is hozzátartozott, hogy a Herder nyomdokaiban tevékeny romantikusok a ’népi/népszerű’ jelentését sajátos módon adaptálták önnön kulturális gyakorlataikban: a népköltészet, a népdalkincs, vagyis a „szóbelileg áthagyományozott, hiányosan vagy anonim módon írásbelivé tett irodalom” inkább „a művészi feldolgozás számára eredeti jelenségként”, azaz a műdalok és műköltészet alapanyagaként volt számukra érdekes, mintsem „antropológiai tényállásként” vagy történetileg-etnográfiailag értelmezhető tradícióként (HERLINGHAUS 2002: 846; 848).

Többek közt a 19. századi oroszországi gondolkodók körében is erősen hatott a népköltészet nemzetalapító erejének ezen herderi koncepciója, mégpedig a népiesek (narodnyikok) és részben a szlavofilek mozgalmainak ihletforrásaként: előbbieik – például Visszarion Belinszkij (1811–1847) – esetében ugyanakkor a népi hagyományok meghatározását, felkutatását és feldolgozását illetően egyszerre érvényesült a nemzeti jövő letéteményeseként értett nép herderi–romantikus ideálja és a felvilágosodás mellett elkötelezett értelmiség által felemelendő nép képe. Az oroszországi – például Ivan Kirejevskij (1806–1856) képviselte – szlavofil diskurzus

egyik sajátosságának bizonyul mindeközben az az etikai-vallási ihletésű, az orosz nép egyediségét, sőt kultúramentő-profetikus szerepét kidomborító tézis, amely a nyugati, nyugat-európai kultúra racionalizmusának ellensúlyaként tünteti fel a szellemi-lelki közösségiségben élő, romlatlan orosz népet (HERLINGHAUS 2002: 851–852). A 19. század végi, 20. század eleji oroszországi népi mozgalmak kapcsán Herlinghaus még arra az esztétikailag lényeges, ám fogalom- és elmélettörténetileg kevésbé vizsgált szellemi áramlatra is felhívja a figyelmet, amelyet a népelet felé forduló orosz anarchisták – például Pjotr Kropotkin (1842–1921) – képviselt. Ők a hétköznapok népi rítusait nemcsak a mindenkori elnyomó hatalmat megkérdőjelező és aláásó gyakorlatokként értelmezték, amelyekben megnyilvánulhatott a közösségiség, az egyenlőség és a kölcsönösség (ez visszaköszön Mihail Bahtyin [1896–1975] – tömegkultúra-elméletek számára mindmáig meghatározó – karneválkoncepciójában is), hanem ezekben vélték megpillantani a hétköznapok élet és a (nép)művészet organikus egységét is, amivel egyúttal kétségbe vonták a magas és alacsony kultúra vagy művészet megkülönböztetésének értelmességét is (HERLINGHAUS 2002: 853).

Mindeközben a brit romantika és késő romantika egyfelől felszínre hozott és esztétizált olyan – gyakran a vallásban gyökerező – népi rituális gyakorlatokat, mint az okkultizmus vagy a vámpirizmus, másfelől pedig etnográfiai érdeklődéssel fordult a népelet, a folklór különböző formái felé. A 'popular' az európai diskurzusoktól viszont némileg eltérő karriert futott be a 19. századi Észak-Amerikában, ahol a modern amerikai államiság és kultúra megalapozásának jegyében egyszerre sűrített magába politikai, művelődési és vallási tartalmakat azzal az európai kultúrtörténetből is ismerős megkötéssel, hogy a nemzet egészét – mint emancipált és művelt

embersokaságot – lefedő 'common people' körébe nem tartozhattak az írni-olvasni nem tudó, alsóbb társadalmi osztályokhoz tartozó, alantás ('vulgar') emberek csoportjai. Ahogy Alexis de Tocqueville (1805–1859) az amerikai demokrácia fejlődését tárgyaló főművében kidolgozta, a „többség zsarnoksága” a köztársaságot alkotó néptömeg olyan egalitárius elképzelését erősítette meg, amely egyszerre lett az államalakulat legitimációs elve és a kulturális modernség alappillére (HERLINGHAUS 2002: 850). A popularitásfogalom amerikai változata tehát – bár kizárással is operálva – az általában vett európai hagyományban feltárhatónál jóval tágabb értelmű, ami magyarázatul szolgál a tömeg- és fogyasztói kultúra gyakorlatai és termékei irányába mutatott nagyobb mértékű áteresztőképességére is a 20–21. században.

Az első világháború idején majd az utána jelentkező európai diskurzusokban tovább differenciálódnak a népiséghez-népszerűséghez kapcsolódó jelentésrétegek, mégpedig elsősorban gazdaság- és társadalompolitikailag meghatározott törésvonalak mentén. A bolsevik hatalomátvételt, majd a Sztálin színrelépését követő szovjet kultúrpolitikát és esztétikát messzemenően meghatározza a szocialista realizmus 1934-ben lefektetett doktrínája, amely a realizmus fogalmát szorosan összekötötte a népnek mint a dolgozó tömegek összességének képzetével, amennyiben nemcsak ábrázolástechnikai szempontokat, hanem a befogadói attitűdre és az alkotói szerepre is vonatkozó, előíró poétikát dolgozott ki, amely aztán a második világháború után a szovjet befolyási övezetbe belépő „népi demokratikus”-államszocialista országok kultúrpolitikájában és esztétikájában is döntő tényezővé vált (HERLINGHAUS 2002: 855–856). A sztálini diktatúra kiépülésével párhuzamosan megerősödő Németország nemzetiszocialista ideológiája pedig újabb jelentésréteget enged látni a 'népiesség' tartalmában: a

'völkisch' náci által használt, magyarra lefordíthatatlan jelzője ugyanis egyszerre mozgósította a német 'nép' herderi értelemben vett egyediségének és eredendőségének gondolatát, és operált a tömegek kivételezett – mert az árja fajra szűkített és mitikus-fenségessé tett – pozíciójával (HERLINGHAUS 2002: 857; 863–387).

A 'nép', 'népies' és 'népszerű' szónak a magyar nyelv etimológiai és értelmező szótáraiban fellelhető meghatározásai hasonlóképp heterogén képet rajzolnak ki. Előfordulásainak kontextusától és szintagmatikus összetételeitől függően a 'nép' jelentése az azonos nyelven, lakhelyen, közös értékeken vagy jellemzőkön alapuló közösség képzetét éppúgy magában foglalhatta-foglalhatja, mint a jóval diffúzabb 'sokaság'-ét vagy 'tömeg'-ét, illetve a jóval szűkebb jelentésmezőjű 'alsóbb társadalmi réteg'-ét (vesd össze többek közt GERSTNER ÉS MTSAI 2011–2024b; CZUCZOR – FOGARASI 1867: 814–815). Ugyanakkor a német 'volkstümlich'-ből eredeztethető 'népszerű' – 'a néppel kapcsolatos' jelentésében – ma már régiesnek számít, s helyette megfeleltetésként inkább a 'népies' használatos. Az ugyancsak e német szón alapuló, de a közérthetőségre vonatkozó 'népszerű' szintén kikopóban van; ma a 'népszerű' jelentése elsődlegesen a közkedveltségre vonatkozik – immár nagyrészt, de nem teljesen függetlenül a 'nép'-hez társított képzetektől –: a 'közkedvelt' feltételezi a széles körben való elfogadottságot, sugallva a tömeges befogadást, megértést (vesd össze már CZUCZOR – FOGARASI 1867: 821; MTA NYI 1961: 190). A 'populáris' szóalak bár jelen van már az 1790-es évek írásos dokumentumaiban (mégpedig a német romantikusok Herdertől eredő 'populär' szavának fordításaként), hamar, már az 1820-as évektől a közérthetőség jelentésében is bevett lesz – világosan, egyszerűen megfogalmazott – tudományos szövegek

jelzőjeként, igaz, itt a latinból történő átvételnek köszönhetően. A közkeveltség jelentésmozganata is nyomon követhető az 1820-as évek végétől, amely szintén latin eredetet sugall, és egyértelműen visszaszorítja a herderi 'populár' 'népies' jelentésben történő előfordulásait.²⁰ Feltételezhető tehát, hogy a magyar szóhasználatban a különböző tradíciók – főként a német és latin forrásnyelvek – ötvöződéssel korántsem rajzolható meg olyan egyértelmű, politikailag és esztétikailag elkülöníthető fogalomtörténeti ív, mint amilyen az angol–francia vagy a német szó esetében lehetséges volt (a fordítói hagyományok vonatkozásában etnográfusi szempontból is vesd össze HOFER 1994).

Ezenkívül lényeges következtetésként vonható le valamennyi nyelvi közegben feltárható fogalomhasználat és ennek esztétikai–kultúraelméleti vonatkozásai kapcsán, hogy a 'populáris'-ban vagy a közkeveltség értelmében vett 'népszerű'-ben elhalványul a tömegesség nem értéksemleges mozzanata, s helyette az általában vett embersokaság és/vagy a népi gyökerek aspektusa lesz perdöntő. A tömegesség főként negatív és a népszerűség-popularitás semleges vagy pozitív értékelésének fogalomtörténeti nyomai ugyanakkor releváns módon érvényesülnek a második világháború utáni kultúraelméleti gondolkodásban, amelynek 1960–70-es évekbeli főbb csapásirányairól adok számot a következő alfejezetekben, megengedve, hogy itt csupán vázlatos kép nyújtható a magyarországi teoretikus fejleményekre is kiható, roppant szerteágazó, de számos metszéspontot felmutató nyugat-európai és angolszász diskurzusról.

²⁰ Az Arcanum Adatbázis által digitalizált, késő 18. századi és korai 19. századi folyóiratokban, könyvekben lefuttatott keresés egyes bibliográfiai adatainak közlésétől itt eltekintek.

3.1.2. A Frankfurti Iskola köre és a kultúripar fogalma

A marxista gyökerű gazdaság- és társadalomkritikai kultúraszemlélet történetében kulcsfontosságú a Frankfurt am Mainban 1923-ban alapított és mindmáig működő interdiszciplináris Institut für Sozialforschung (Társadalomkutató [vagy Társadalomkutatási] Intézet), amelynek közvetlen és közvetett munkatársai az elsők között tárgyalták mind empirikus, mind társadalomelméleti és esztétikai síkon a 20. században tömegessé és kommerszé váló kultúratermelés és -fogyasztás okait és következményeit (magyarul vedd össze TAR 1986 [1977]; WEISS 1997; az Intézet és az általa képviselt kritikai elmélet átfogó történetéhez vedd össze JAY 1973).

A Frankfurti Iskola néven ismertté vált kutatóközösség tágabb körébe tartozott Walter Benjamin (1892–1940) és a fentebb már említett Siegfried Kracauer (lásd az *1.2 fejezetet*), akik a Weimari Köztársaság idején tárcáikban, monográfiáikban reflektáltak a nagyvárosi – párizsi, berlini, frankfurti – hétköznapi kultúrájára kortársi, történeti és elméleti síkon is. A tömegkultúra tömegfogalmának összefüggésében később is megkerülhetetlennek bizonyul Kracauer két korai, de a kultúripar fogalmát illetően releváns írása, az 1926-os *Kult der Zerstreung* (A szórakozás kultusza) és az 1927-es *A tömeg ornamense*. Előbbiben a 'szórakozás' és a '(szét)szóródás' szavak közötti, a magyarban is meglévő kapcsolatból kiindulva mutatja be Kracauer a berlini mozipaloták („tömeg-színházak”) felszíni csillogásának emberi érzékelésre, viselkedésre és a világhoz való általános viszonyulásra gyakorolt hatásait (művészetelméleti összefüggésben vedd össze BACSÓ 2012). A végletes felszínivé-külsődlegessé tétel mint a szórakozás/szétszóródás alapvető technikája Kracauer szerint nemcsak a megkövült és álságos polgári kultúrára adott

adekvát ellenreakció, hanem kortünet is, merthogy a számszerűleg is fajsúlyos nagyvárosi tömegek – „az önmagukat mint tömeget” érzékelő emberek – így „maguk alakíthatják ki szellemi struktúrájukat”. A szórakozás és a szórakoztatás diadalútját ugyanis a tárcaíró többek közt arra vezeti vissza, hogy a városokban dolgozó tömegek az üzemszerű, vagyis összpontosítást nem igénylő napi munkájuk után – önazonosságukat biztosítandó – e munkához hasonló formákban találják meg kikapcsolódásukat. Csakhogy, figyelmeztet Kracauer, mindez pusztán külsődleges forma marad, mert a társadalom állapotának megfelelő töredékességet – a szétszóródást – a szórakoztatóipar valójában öncélúvá avatja, amikor ezt „reakciós” egyenmázzal bevonva és szokványos esztétikai formákba öntve nem engedi kibontakozni a szóródás valós politikai potenciálját: a forradalmi explozivitást, amely a tömegnek az önmaga tarthatatlan – szétesett, fragmentált – állapotára való ráésszméléséből következne (KRACAUER 1926). Kracauer a revübeli tánckarok képletszerűségéből kiinduló, de az 1926-os írásánál elméletibb síkon mozgó *A tömeg ornamensében* hasonlóan érvel, amikor a tömegesedés és a szórakoztatóipar homogenizáló hatását tárgyalva rámutat, hogy a kapitalista termelés taylori racionalizálása, amely esztétikailag sorozati mintákban – „a tömeg ornamenseiben” – mutatkozik meg, pusztán az „elhomályosult” észszerűség megnyilvánulása. Ezen az értendő, hogy a tőke – mert folyton és végletesen elvonatkoztat az eleven embertől és természettől – valójában elégtelen módon észszerű; a kritikus, vagyis dialektikusan észszerű gondolkodásnak az lenne a feladata, hogy az ornamenseken áthatolva felmutassa a kapitalista racionalizálás és absztrahálás észszerűtlenségét (KRACAUER 2023 [1927]). Kracauer itt – és valamennyi hasonló írásában – anélkül, hogy explicit módon hivatkozna a marxi társadalom- és gazdaságkritikára, sűrítve alkalmazza mindazon

alaptételeket, amelyek lényegesnek bizonyulnak a Frankfurti Iskola képviselőinek kultúraszemléletét illetően is (vesd össze többek közt WIGGERSHAUS 2014). Ami az – egyébként szenvedélyes és kritikus varieté- és mozilátogató – szerző 1933 előtti írásaiból a kulturális összefüggésben használt tömegfogalom alakulása kapcsán kiemelendő, az a nagyvárosi tömeg kétszeresen kitüntetett pozíciója a korabeli – például Ortega y Gasset képviselte – kultúrkonzervatív és/vagy kultúrpezzszimista megközelítésekhez képest. Egyfelől Kracauer az érett kapitalizmus magától értetődő megnyilvánulási formáiként kezeli a tömegesen előállított és fogyasztott kulturális termékeket, és ezért tömeges mivoltukat egyáltalán nem ítéli meg negatívan, sőt a tömegességben pillantja meg a társadalmi változások elindításának garanciáját. Másfelől – kultúrakritikusi perspektívából – azt is látja, hogy az előállítás és a fogyasztás módja (a szórakoztatás és a szórakozás) egy harmonikusnak tetsző látszatvilág megteremtésével egyszerre támasztéka egy válságba került tömegtársadalomnak és hordozója egy megismerhető és megismertethető társadalmi és esztétikai igazságnak. Kracauer kitűnő angol fordítójának megfogalmazásában: „[M]ég a felszín világának szegényessége is őriz egy rejtett potenciált. Csak úgy tartható fenn e negativitás negációjának lehetősége, ha az ember alaposan megvizsgálja a felszín valóságos felszínességét, ha a lehető legközvetlenebbül nézi meg a ráció elidegenedését.” (LEVIN 1995: 19–20)

Kracauer pár évvel fiatalabb kortársa, Walter Benjamin szintén nem intézeti alkalmazottként működött, de Kracauernél szorosabb kapcsolatban állt a kultúripar fogalmát később társszerzőként kidolgozó Theodor W. Adornóval (1903–1969), akivel viszont épp amiatt az 1935 és 1939 között több változatban elkészült írása miatt került – többedszerre is – konfliktusba, amely az 1960-as évekbeli népszerűvé válása óta nem

hiányozhat szinte semmilyen kultúra- és médiaelméleti szöveggyűjteményből, áttekintésből és szócikkből. *A műalkotás a technikai reprodukció korában* című tanulmányból – bőséges szakirodalmi tárgyalása miatt (vesd össze LINDNER 2011) – itt csak a kultúra és tömeg viszonyát érintő passzusokat, valamint a kultúripar fogalmára vonatkoztatható mozzanatokat emelem ki (a tanulmány részletes elemzéséhez vedd össze WEISS 2020; kritikájához RADNÓTI 1999). Kracauer jó tíz évvel korábbi írásaival ellentétben Benjamin már tanulmányának felütésében világossá teszi a marxi kritika jelentőségét a kapitalista társadalmak jövőképek megragadását illetően: „[Marx] elemzéséből kiderült, hogy nem csupán a proletárok egyre fokozódó kizsákmányolása várható tőle [a kapitalizmustól], hanem az is, hogy végül megteremti a feltételeket önmaga megszüntetéséhez” (BENJAMIN 2024 [1936]: 213). Benjamin ennek szellemében, „*újonnan bevezetett művészetelméleti fogalmak*” segítségével értelmezi az arra utaló szociokulturális tüneteket, hogy a tőke működési logikája teremti meg a tőke önfelszámoló potenciálját (BENJAMIN 2024 [1936]: 214; kiemelés az eredetiben). Kracauerhez hasonlóan a kultúra területén érvényesülő tömegesedést ő is magától értetődő jelenségnek tekinti, amely szoros kapcsolatban áll a világérzékelés mediálisan átalakuló jellegével: Benjamin számára döntő tényező a reprodukciók ipari léptékű, technikai előállításának és sokszorosításának térnyerése, amely a reprodukálnak az „egyszeri előfordulását a tömegessel váltja fel” (BENJAMIN 2024 [1936]: 219; kiemelés az eredetiben). Ez nemcsak az egyedi és egyszeri műalkotás – közmondásossá vált – auravesztését vonja maga után (fogalomtörténetileg vedd össze TELLER 2018; művészetelméleti kritikájához vedd össze RADNÓTI 1995), hanem a művészet funkcióját megváltoztatva és így az alkotói, illetve befogadói viszonyulást is

módosítva a filmet tünteti ki azon műfajként, amely „lökésszerűen” ható montázsstruktúrája, illetve többszörös technikai közvetítése és közvetítettsége révén a leginkább megfelel a kor képének és elvárásainak (BENJAMIN 2024 [1936]: 228–245; 254). A film széles körű elérhetősége és a mozilátogatók révén megvalósuló, „egyidejű kollektív befogadás[a]” lehetővé teszi, hogy „a tömeg az efféle befogadásban megszervezhesse és ellenőrizhesse önmagát” (BENJAMIN 2024 [1936]: 247). Benjamin ebben a sajátos önszerveződésben és részvételiségben látja az új típusú esztétikai élvezet társadalompolitikai potenciálját is: itt a szemlélők már nem azok, akik magányosan, meditatív módon elmélyednek a remekműben, hanem „szórakozó tömeg[ként]” magukba „mélyesztik a műalkotást”, ezzel pedig aktív alakítóivá válnak a műnek, illetve – a kollektív befogadás nyomán – magának a kollektívának, s végső soron a társadalomnak (BENJAMIN 2024 [1936]: 257). Ez utóbbi a marxista társadalombírálat benjaminizálásának szellemében nem mást jelent, mint hogy politizáltan színre lépve a közösségi-kommunista művészet alkalmas a tulajdonviszonyok megváltoztatására. A fasizmus ezzel szemben – a politikát esztétizálva – a tömegeket pusztán „megnyilatkozáshoz [...] juttatja” ahelyett, hogy jogos követeléseiknek, vagyis a társadalmi igazságtalanságok és egyenlőtlenségek felszámolására támasztott igényüknek tenne eleget (BENJAMIN 2024 [1936]: 259–262). Mind Kracauer, mind Benjamin gondolatmenetében lényeges mozzanat, hogy a nagyvárosi embersokaság – legalábbis a második világháború kitöréséig – kifejezetten pozitív szereplőként és politikai hatóerő hordozójaként jelenik meg, amely épp tömegessége és ennek kulturális kifejezésformái révén alkalmas arra, hogy a kedvéért teremtett és általa fogyasztott látszatvalóságról lerántsa a leplet, mert – ahogy Benjamin az engelsi képletre hivatkozva állítja – a „tömeg az a mátrix, melyből jelenleg újjászületve kerül ki a műalkotásokkal szembeni

összes szokványos viszonyulási forma. A mennyiség átcsapott minőségbe [...]” (BENJAMIN 2024 [1936]: 256).

Ezt a derülítő viszonyulást már jóval kevésbé osztotta az intézethez 1925-ben csatlakozott Leo Löwenthal (1900–1993). Ő az 1930-as évektől irodalom- és kultúraszociológiai tanulmányaiban – rámutatva a (kis)polgári olvasásmódok törvényszerűségeire – azokat a zömében sematikus elbeszélői és retorikai eljárásokat rendszerezi, amelyek szerinte felelőssé tehetőek azért, hogy a népszerű vagy népszerűvé vált olvasmányok (például Dosztojevszkij egyes művei, német nyelvű történelmi regények, különböző képes magazinok) elterelik a figyelmet a valós társadalmi viszonyokról és igazságtalanságokról, és ekképp szolgálják a fennálló tőkés berendezkedés konzerválását, sőt megerősítését (vesd össze például LÖWENTHAL 1934; 1973 [1944]; zömében az 1950–1960-as évek írásaihoz vesd össze LÖWENTHAL 1973 [1961]; róla vesd össze GÖTTLICH 1996: 78–173). Löwenthal elemzései illeszkedtek az Intézetnek a freudi pszichoanalízis és a marxista kritika összekapcsolására irányuló törekvéseihez, amelyek során a munkatársak a tekintélyelvűség kialakulásának lélektani és gazdasági feltételeit kutatva mutatták meg az első világháború utáni tömegtársadalmak működésének, kultúrához fűződő viszonyának alapvető jellegzetességeit (németországi kutatásaikhoz vesd össze WIGGERSHAUS 1986: 171–178; amerikai emigrációban folytatott kutatásaikhoz vesd össze ZIEGE 2009). Jóllehet irodalomszociológiai tanulmányaiban Löwenthal következetesen tömegkultúrát, tömegcikket és tömegfogyasztást emleget, fókuszában kevésbé a Benjamint vagy Kracauert érdeklő tömegműediumok, ezek fogyasztói és a szórakozás szociokulturális keretei, mintsem a „polgári tudat” azon hordozói állnak, amelyek és akik kritikai képességeiket és így autonómiájukat feladva tudattalanul is magukévá teszik azt a meggyőződést, hogy a tőkés társadalmi berendezkedés

valamilyen természetadta és megváltoztathatatlan entitás – azaz „második természet” –; ez pedig a maga patriarchális szerkezetével egyúttal a tekintélyelvűség megalapozója is. A löwenthali megközelítésmód ebből a szempontból – és kifejezetten a tömegfogalom alkalmazását illetően – közelebb áll a magyarországi ponyvaviták érvelési módjához, leginkább az irodalomesztétikai kitételek súlya miatt: a tömegesség explicit módon és általában nem rendelkezik speciális jegyekkel sem a ponyvaolvasók sokaságára, sem a ponyvakiadványok mennyiségére vonatkoztatva, viszont annál inkább bírálat tárgya az az esztétikai silányság és sematikusság, amely elősegíti a látszatvilág olvasói elfogadását és fenntartását.

A sorozatgyártott kultúra és a tekintélyelvűség összekapcsolása szolgál a Frankfurti Iskola két meghatározó alakja, Max Horkheimer (1895–1973) és Adorno által bevezetett kultúripar-fogalom egyik vezérmotívumául is, ám *A felvilágosodás dialektikájának* szerzőiként az előbb említetteknel jóval tágabb – filozófia-, ideológia- és társadalomtörténeti, illetve szociálpszichológiai – kontextusban vizsgálják többek közt a kultúra termelésének és fogyasztásának törvényszerűségeit. Az 1939-ben „dialektikaprojektként” tervbe vett és 1944-ig írt, majd ebben az évben stencilezett kiadványként és 1947-ben könyvként megjelentetett mű a késő 1960-as években kapott kitüntetett figyelmet, nem utolsósorban a baloldali diákmozgalmaknak köszönhetően, amikor is kalózkidrásban forgott közkézen (összefoglalóan vedd össze DEMIROVIĆ 2019). A felsorolt évszámok annyiban jelentősek, hogy nagyrészt magyarázzák a kötet kifejezetten kultúrpezzimista hangvételét, illetve az 1968-as kapitalizmuskritikus mozgalmak érdeklődését: a náci Németországból emigrálni kényszerülő, marxista elveket valló kutatócsoport abban az Amerikai Egyesült Államokban igyekszik fennmaradni, amely a monopolkapitalizmus zászlóshajójaként magába sűríti mindazon

társadalmi-gazdasági és kulturális elemeket, amelyeket az Intézet az alapításától kezdve következetesen bírál(t). „Horkheimer és Adorno legfeketébb könyve[ként]” (DEMIROVIĆ 2019: 189) *A felvilágosodás dialektikája* a lehető legélesebb és legborúlátóbb módon tárja fel a tőke logikájának, a felvilágosodáskori eszmék adaptálásának és az autoriter-totalitárius társadalmak működésének összefonódását, ám mégsem jut arra a következtetésre – és ez a recepcióban, különösen *A kultúripar. A felvilágosodás mint tömegámitás* című fejezet befogadástörténetében nemegyszer elsikkad –, hogy az emberi társadalom menthetetlen lenne.

A kötet és a *Kultúripar*-fejezet többszemponútú tárgyalását számos kutató elvégezte már (vesd össze többek közt OLAY 2024: 73–146; SCHMID NOERR – ZIEGE [Hrsg.] 2019; BEHRENS 2004), ezért itt – leegyszerűsítő módon – csak a kultúripar összefüggésében releváns tömegfogalomra összpontosítok. A szerzők kiindulópontja szerint a nyugat-európai felvilágosodás eszméinek és az általa univerzáléként hirdetett racionalitás elvének a kizárólagossá válása – azon túl, hogy maga a racionalitás így visszahull az általa felszámolni kívánt mítoszba – leképezi a kapitalista rendszer uralmi struktúráját, amennyiben az a természet totális uralására törve fenntartja, sőt folyamatosan megszilárdítja a racionálisan egyneműsítő áruforma teljhatalmát. A második világháború a legszemléletesebb módon mutatja meg, hogy a felvilágosodás – mivel megvalósult formájában „totalitárius” – nem eredményezhet mást, mint a „polgári civilizáció [...] összeomlás[át]” (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 22; 11). E bukáshoz vezető folyamat megnyilvánul a kultúrateremtés és -befogadás tömegtársadalmakban érvényesülő módjában is, amelynek „mértékadó kifejeződését a filmben és a rádióban” tartják tetten érhetőnek a szerzők: félreérthetetlenül Benjamin technikaoptimizmusának bírálataként szögezik le, hogy „a gazdaságilag

legerősebbek társadalmi hatalma az a talaj, amelyen a technika hatalomra tesz szert a társadalom fölött. A technikai racionalitás ma magának az uralomnak a racionalitása” (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 16; 154). E racionalitás pedig a társadalom sokrétűségének és belső ellentmondásainak ellenében fejlődött a „sorozatgyártásig és szabványosításig”, amely a tőke- és hatalomkoncentráció intézményileg is szavatolt erejével kényszeríti a kulturális élet valamennyi területét arra, hogy látszólag sokféle alkotását-termékét egy standardizált, számszerűsíthető „garantált harmóniá[nak]” rendelje alá (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 154–155):

A közönségnek a szériaminőségek egyfajta hierarchiájával való ellátása csupán a még hézagatlanabb kvantifikálást szolgálja. Mindenki viselkedjék, ha tetszik, spontán módon úgy, ahogy az az indexek [a vásárlói statisztikák] által előzőleg meghatározott szintjének megfelel, és nyúljon olyan kategóriájú tömegtermék után, amelyet az ő típusa számára gyártottak. (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 156)

„A tömegkulturális fázis újdonsága” e logikának megfelelően – és a „liberális fázishoz” képest elmozdulva – nemcsak „az, hogy kizárja az újat”, hiszen a „mindig ugyanaz elve szabja meg a múlthoz való viszonyt is”, hanem az is, hogy a szórakoztatás már korábban is meglévő elemeit „földről ragadják meg”, vagyis a központosuló monopoltőke felől (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 169–170; a fordítást a szerző módosította). Ezen a ponton Adorno és Horkheimer pontosítja a „liberális fázishoz” társítható elképzeléseket, hogy világossá tegyék: a szórakoztatás, a „könnyű művészet” már akkor is „árnyékként”, „társadalmilag rossz

lelkiismerete[ként]” kísérte a magas kultúrát, „az autonóm művészetet”, ugyanis ez utóbbi, vagyis a polgári művészet csak az „alsóbb osztályok kizárása árán” működhetett. Az elmozdulást most az jelenti, hogy totalizálásra való törekvésének megfelelően a kultúripar „a kultúra kibékíthetetlen elemeit, a művészetet és a szórakoztatást [...] egyetlen hazug képletbe foglalja”, látszólag megkülönböztethetetlené téve őket (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 170–171; a fordítást a szerző módosította). Ez pedig az ismétlésnek a „tömeges reprodukció” által biztosított, egyneműsítő elvére vezethető vissza, amely egyszerre vonja maga után a „kultúra lezüllesztés[ét]” és a „mulattatás kényszerű átszellemítését” (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 171; 179). Bár a szerzők kevésbé hangsúlyozzák ki, de érvelésük menetében minduntalan tetten érhető az, amit könyvük megírásának céljaként is megfogalmaztak, nevezetesen, hogy „a felvilágosodásnak önmagára kell eszmélnie”, ami akkor érhető el, ha a gondolkodó ember nem a „múlt konzerválásán [...], hanem az elmúlt remény beváltásán” munkálkodik (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 15). A *Kultúripar*-fejezet erre utaló egyik gondolata az, hogy a tőke által korrumpált és egyneműsített kultúrában szükségképp mégis akadnak olyan rések, amelyekben megmutatkozik egy alternatíva, amely a kultúripart dialektikusan ellenpontozva művészeti értéket képes hordozni. Ilyen „a Mark Twain-i abszurditás”, amely a fennálló abszurditását olyannyira kiélezett módon dolgozza fel, hogy az képes lesz ellentétébe, komolyságba átcsapni. De ide tartozik a szerzők szerint a cirkusz is, amely „a lovasok, akrobaták és bohócok önféjűen értelmetlen tudás[ával]” és így „a társadalmi mechanizmussal szemben az emberit képviselő lélektelen artisztikusság búvóhelye[ként]” képes tükröt tartani a mindent eluraló és mindent átszellemíteni törekvő racionak, még ha folytonosan leselkedik is rá e ráció

veszélye (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 178–179).²¹ A szerzők tehát – minden kultúrpeesszimizmusuk dacára és Kracauerhez hasonlóan, bár korántsem olyan radikálisan – fenntartják annak lehetőségét, hogy a kultúripar totalizáló működése közben még a „szórakoztatásból” vagy a „mulattatásból” is kitermelődnek olyan esztétikai alternatívák, amelyek e totalitás ellentétét képesek állítani. Ez pedig a felvilágosodás kívánt önmagára eszmélésének egy jeleként értelmezhető, hiszen a felvilágosodás akkor tesz eleget saját elvének, ha felismeri: rációjának elve az irracionalitás kizárásán alapul. Az utóbbi mozzanat egyfelől azért lényeges, mert Adorno valamennyi munkáját a gondolkodás dialektikus szerkezete határozza meg; a példánál maradva: még a kultúriparnak is szüksége van ellentétére, vagyis arra, amit ki kell zárnia magából annak érdekében, hogy kultúripar maradhasson, ám épp ezen műveletnek köszönhetően magában is hordozza a kizártat. Éppen ezért tévesnek tekinthető az a visszatérő vád, hogy a Frankfurti Iskola és különösen Adorno kizárólag az elit vagy magas kultúra védelmében lépett volna fel (ehhez vedd össze többek közt LUNN 1988; HANSEN 1992). Másfelől a dialektika nemcsak szinkrón módon, hanem történetileg is érvényesül: az, ami műveltségként, magas (vagy alacsony) művészetként hat, a történelem során átfordulhat ellentétébe – sőt, mindez még akár egy-egy életművön belül is bekövetkezhet (előbbihez vedd össze ADORNO 2003 [1959] és Stifter példáján ADORNO 1970: 345–347; utóbbihoz Sztravinszkij példáján vedd össze ADORNO 1998 [1962/1963]).

A *Kultúripar*-fejezetben a „tömegkulturális fázis” kitétel a monopolkapitalista korszak jelzésére szolgál (a „liberális fázistól” elkülönítendő), amelyben a „tömeg” egyértelműen a társadalom egészére,

²¹ Ez a gondolat rokonítható azzal, amelyet Herbert Marcuse (1999 [1937]) a test eldologiasításának végletes eldologiasításaként értett cirkusz kapcsán fogalmaz meg.

valamint a kulturális termékek sokaságára vonatkozik. Ugyanakkor Adorno 1963-ban szükségesnek látta fogalmilag pontosítani a kötetben alkalmazott „tömeg” szót a *Résumé über Kulturindustrie* (Rezümé a kultúriparról) című rövid írásában. Eszerint *A felvilágosodás dialektikájához* Horkheimerrel közösen írt vázlatokban még a ’tömegkultúra’ szóösszetétel állt, amelyet a kötetben a szerzők a ’kultúripar’ szóval helyettesítettek²² annak elkerülése érdekében, hogy az ily módon megszülető kultúra ne tűnjék olyannak, mintha az egy „spontán módon magukból a tömegekből felemelkedő kultúra [...], a népművészet jelenkori alakja” lenne, mert a kultúripar lényege a rendszerszerűségében áll, amellyel a „magas és alacsony művészet több ezer éven át elválasztott területeit egységbe kényszeríti”:

Miközben a kultúripar ilyenkor tagadhatatlanul a milliók tudat- és tudattalanállapotára spekulál, a tömegek nem az, ami az elsődleges, hanem egy másodlagos, bekalkulált; a gépezet függelékei. [...] A „tömegmédiák” szó, amely rutinból helyettesíti a „kultúripart”, már az ártatlanság felé tolja a hangsúlyt. Elsősorban nem a tömegekről van szó, és nem is a kommunikáció technikáiról mint olyanokról, hanem a szellemről, amelyet beléjük lehelnek, uruk hangjáról. [...] A tömegek nem a kultúripar mértéke, hanem ideológiája, még ha a kultúripar nem is létezhetne, ha nem alkalmazkodna a tömegekhez. (ADORNO 2003 [1967/1963]: 337–338)

²² Ezt az elhatározást a szerzők nem követték szigorúan.

A tömeg itt tehát korántsem olyan entitás, amelynek önmagában lenne valamilyen minősége vagy sajátos működés módja, hanem egy funkció, amelyet a kultúrpar használ, hogy fenntartsa önmagát. Adorno azonban – feltételezhetően a korabeli amerikai és angolszász tömegkultúraelméleti megközelítésekre célozva – óv attól, hogy csak mert az ekképp termelt kulturális sokféleség széles körben hozzáférhető lett, a kortársak demokratikusnak, információgazdagnak, tehermentesítőnek vagy üdvös rendezőelvnek tartásák, mert mindezek pusztán absztraktumok – amelyek a valósággal való konfrontáció nélkül lettek elfogadottak –, és csak elfedik, hogy az emberek „pótkielégítés[ben]”, illetve „függőségében és engedelmességében” érdekelt tőke termelte ki őket (ADORNO 2003 [1967/1963]: 342–345). Zárásképp Adorno kifejezetten a védelmébe veszi a tömeget és az őt alkotó egyéneket: „Amikor a tömegeket, jogtalanul, fentről tömegekként ócsárolják, akkor nem utolsósorban a kultúrpar az, ami tömegekké teszi őket, amelyeket aztán megvet, és abban az emancipációban akadályoz, amelyre maguk az emberek olyannyira érettek lennének, mint amennyire azt a kor termelő erői megengednék.” (ADORNO 2003 [1967/1963]: 345).

Amint összességében láthatóvá válhatott, a Frankfurti Iskola képviselői körében az 1920-as és 1960-as évek között kulturális kontextusban használt tömegfogalom meglehetősen jelentékeny változáson megy át: míg a Weimari Köztársaság idején Siegfried Kracauer egyenesen forradalmi hatóerőt tulajdonít a szórakozó tömegnek, és ehhez a meglátáshoz Walter Benjamin még az emigrációban is csatlakozni látszik, addig az 1930-as években Löwenthal írásaiban, majd Adorno és Horkheimer közösen írt művében áttevődik a hangsúly arra, hogy a kortárs kultúratermelés során a tömeg (Löwenthalnál: a polgári tudat) a tőke által kikényszerített törvények alávetettjévé válik, és így habarcs lesz a

„káprázat társadalmi összefüggésrendszer[ében]” (HORKHEIMER – ADORNO 2011 [1947/1969]: 62). Mindazonáltal – és erről tanúskodik a *Kultúripar*-fejezet néhány utalása, illetve Adorno későbbi pontosítása – ez az alávetettség mégsem totális, mert az egyének kritikára és emancipálódásra való képességét nem számolhatja fel a tőkevezérelt kulturális termelés sem, ugyanis az dialektikus módon – tagadottként – ő magában is benne rejlik.

3.1.3. Roland Barthes mitológiái, Umberto Eco apokaliptikusai, Pierre Bourdieu ízléstípusai²³

Roland Barthes (1915–1980) *Mitológiák* című, 1954 és 1956 közötti esszéit tartalmazó és 1957-ben megjelentetett kötete mindmáig hivatkozási pont a populáris kultúrával foglalkozó nemzetközi és magyar kutatók számára. Az írás a saját korára vetítve is úttörő jelentőségű volt abból a szempontból, hogy a franciák hétköznapi, tág értelemben vett – többek közt tisztálkodást, étkezést, sztárkultuszt, illusztrált magazinokat, filmeket, pankrátorversenyeket, autózást stb. magában foglaló – kulturális életét nemcsak e jelenségek és gyakorlatok sematizmusának és ideológiai helyi értékének perspektívájából elemezte, hanem a könyvformában történő publikáláskor függeléként egy terjedelmes módszertani tanulmányt is közreadott *Le mythe, aujourd'hui* (A mítosz ma) címmel. Ebben Barthes az általa nyelvként definiált mítosz szemiológiai-ideológiakritikai vizsgálatának alapelveit fektette le (kultúratudomány-történeti helyéhez magyarul vesd össze Z. VARGA 2005; irodalomelméleti-filozófiai

²³ Nyelvi kompetenciák híján az alfejezetben tárgyalt szerzők írásaira – ha nem áll rendelkezésre magyar fordítás – német vagy angol nyelvű forrásokat használva hivatkozom.

kritikájához és a módszertani függelék elemzéséhez vesd össze ANGYALOSI 1996: 74–93; nemzetközi recepciójához vesd össze WEYAND 2012: 267–270). Barthes az 1970-es kiadáshoz írt előszóban két célt emleget: „egyfelől azon ideológiakritika célját, amely az úgynevezett tömegkultúra nyelvére irányul; másfelől e nyelv első szemiológiai demontázsának célját”, hogy ezeket követve és „a »kollektív képzeteket« jelrendszerekként” kezelve „*részleteiben* vegye számba azt a misztifikációt, amely a kispolgári kultúrát egyetemes természetté alakítja” (BARTHES 2010 [1970]: 9; kiemelés az eredetiben). A „francia hétköznapiak” termékeinek, alkotásainak és gyakorlatainak elemzésével Barthes tehát azt igyekszik feltárni, hogy ezek miként teremtenek „hamis látszatot”, amikor a valóságot a mítosz logikájának megfelelően egy történelmétől megfosztott, természetesként beállított valóságként jelenítik meg, és ily módon „ideológiai szemfényvesztést” űznek (BARTHES 1983 [1957]: 5). A cikksorozat Barthes korai korszakának terméke, amikor a Marx ihlette társadalomkritikát, a freudi pszichoanalízist és a strukturalista nyelvészet alapvetéseit ötvözve igyekezett kidolgozni egy olyan jelelméleti olvasatot, amely alkalmazhatónak bizonyulhatott a nyelvi rendszer szerkezetéből kiinduló jelentéstulajdonítások kulturális és ideológiai mozzanatainak megragadására. Kiindulópontja a látható-olvasható jelek kettőssége volt, illetve a jelek azon kétfajta létmódja, amely a valóság elkendőzésében, illetve hozzáférhetővé tételében rejlik:

A jel azonban [Joseph L. Mankiewicz *Julius Caesar* című filmjében] kétértelmű: a felszínen marad, de azért kitartóan mélységnek álcázza magát: megértetni akar (ami dicséretes), de, ezzel egyidejűleg, természetesnek tünteti fel magát (ami csalás), egyszerre akarván tudatos és ösztönös, mesterkélt és keresetlen, művi és természetes

lenni. Mindez a jel erkölcsiségéhez vezet el bennünket. A jelnek csak két szélsőséges formában volna szabad megfogalmazódnia: vagy legyen őszintén intellektuális, amikor a távolság szinte mértanná redukálja, [...] vagy mélyen gyökerező, olyan, amelyet – bizonyos értelemben – újra meg újra ki kell találni, amely [...] egy mozzanatot, nem pedig egy fogalmat jelez [...]. (BARTHES 1983 [1957]: 36–37)

A mitologikus beszédmódot és jelhasználatot – amely a fent idézett előszó szerint „az úgynevezett tömegkultúra nyelve” – azért nevezheti Barthes „másodlagos szemiológiai rendszer[nek]”, mert „parazita módjára” egy már meglévő jelre építve látja el a jelölőből és jelöltből álló jelet egy új jelentéssel, méghozzá úgy, hogy ebből a jelentésből lesz kiolvasható az „ideológiai szemfényvesztés”: a meglévő jel – az új jel jelölőrészeként – puszta formává silányul, míg a hozzá kapcsolódó jelölt lesz a fogalmi összetevő, és e kettőből áll össze a mitológiai jelentés (BARTHES 2010 [1970]: 258–259). Megvilágító példával szemléltetve: Barthes felidézi azt a *Paris Match* címlapot, amelyen egy francia trikolor előtt szalutáló, katonaruhát viselő néger kisfiú látható. Elsődleges szinten a kép pontosan ezt is jelenti – vagyis egy tisztelgő néger katonafiú a francia zászló előtt –, másodlagos szemiológiai rendszernek véve azonban nem más, mint hogy „Franciaország egy nagy birodalom, és hogy fiai bórszíntől függetlenül hűen szolgálják a hazát, és hogy nincs jobb válasz az állítólagos gyarmatosítás ellenfeleire [vagyis az általuk megfogalmazott ellenvetésekre], mint az az igyekezet, amellyel ez a fekete fiú az állítólagos elnyomóit szolgálja” (BARTHES 2010 [1970]: 260–261). Barthes megközelítése annyiban gondolja tovább a már említett német marxista kritikusokat, hogy elutasítva a tömegkulturális jelenségek és termékek pártos és elfogult olvasatát nemcsak ragaszkodik tárgyának

történetiségéhez, hanem felhívja a figyelmet arra is, hogy a mítosz háromféle olvasatát tartja lehetségesnek. Egyrészt szó lehet a szimbólumként történő olvasásáról (ez lenne a mítosz megalkotójának szemszöge), másrészt szó lehet a „mitológus” stratégiájáról, aki alibiként használva a mítoszt minduntalan negatív ítéleteket fogalmaz meg értelmezésekor (Barthes implicite az elfogultan jobboldali-kultúrkonzervatív és az elfogultan baloldali kritikára utal), s végül szó lehet a mítosz jelenlétként történő olvasásáról, amely a „mítoszolvasó” dinamikus-dialektikus stratégiáját jelenti, és amelynek segítségével mind jobb-, mind baloldali ideológiakritika megfogalmazhatóvá válik (BARTHES 2010 [1970]: 260–261). Ez utóbbi felvetés arra a körülményre is vonatkozik, hogy a „kispolgári kultúra” korántsem egy szűken definiálható társadalmi réteg vagy egy adott politikai identitással rendelkező közösség kultúrája, hanem – amiként a gyűjtemény néhány esszéje, például *A szegény meg a proletár* című tanúsítja – a korban általánossá vált, a polgárság, kispolgárság és a munkásréteg körében is érvényesülő beszédmódot takarja, amelyben e jeleket maga is fogyasztó és létrehozó „mítoszolvasó” feladata lesz megtalálni a tájékozódást. Barthes ehhez elengedhetetlennek véli a pártatlanul bíráló olvasatot, amelynek közvetítése csak „maró gúny”, szarkasztikus és „nem elkötelezett” hang formájában képzelhető el (BARTHES 1983 [1957]: 7; BARTHES 2010 [1970]: 313–314; 294). Mindennek fényében érthető lesz nemcsak az, hogy „a barthes-i leleplező irónia nem vált át a korszakban az elidegenedés témáját oly gyakran kísérő profetikus és tragikus hangnembe” (Z. VARGA 2005: 120), hanem az is, hogy nála a ’tömeg’ szó – igen ritka – használata értéksemleges irányba mutat, hiszen a mítoszolvasás elsődlegesen a jelek értelmeire irányul mennyiségi kitételektől függetlenül.

Szintén az 1950-es években és szintén a jelelmélet irányából indul a középkorkutató-kultúrateoretikus Umberto Eco (1932–2016), akinek terjedelmes szépírói életműve mellett tudományos, történeti és tudománynépszerűsítő monográfiai és tanulmányai révén is jelentős magyar nyelvű recepció térképezhető fel (vesd össze többek közt KELEMEN 2007). Ugyanakkor számos olyan hosszabb-rövidebb 1950–70-es évekbeli írása, amelyekben a tömegkommunikációs feltételek változásaira visszavezetve vizsgált bizonyos, a tömegkultúra szférájához társított jelenségeket és műveket – mind elméleti-szemiotikai síkon, mind egy-egy esettanulmányban –, zömében nem jelent meg magyarul (ezekről és későbbi vonatkozó írásairól az életmű kontextusában vesd össze BOUCHARD 2009). Többek közt mégis kivétel ez alól két rövidebb, zenei tárgyú elemzése és a televíziós játékvezető alakját vizsgáló cikke mellett *A rossz ízlés struktúrájáról* szóló, 1963-ban született és 1964-ben az *Apocalittici e integrati* (Apokaliptikusok és integráltak) című kötetében publikált írása, amelyet a *Nyitott mű* című, nagyrészt irodalomelméleti kérdéseket tárgyaló tanulmánygyűjteményének 1967-es, bővített változatába is felvett, és amely így a *Nyitott mű* 1976-os magyar fordításában is helyet kapott (de nem került bele a *Nyitott mű* 1998-as magyar verziójába).²⁴ E tanulmány elsődleges jelentősége abban áll, hogy Eco – Barthes-tal rokoníthatóan – nemcsak jelelméleti és retorikai eszköztárat alkalmazva vizsgálja a giccs és a tömegkultúra hatásmechanizmusai közti megfeleléseket, hanem – jóval programatikusabban Barthes-nál – e kategóriák és viszonyaik, valamint

²⁴ A filológiai kihívásokat kedvelő és olvasóit is minduntalan ezek felvállalására kényszerítő Eco – művei ismételt kiadásainak apropóján – nemcsak akkor módosított gyűjteményes köteteinek tartalmán, amikor anyanyelvén jelentek meg újabb kiadások, hanem rendszeresen így járt el idegen nyelvű publikálásaik során is, nem beszélve egyes fordított szövegeinek átírásáról (vesd össze: SCHILLING [Hrsg.] 2021: passzim).

elméleti megközelítéseik történeti változékonyságára is reflektál (a nyitott mű koncepciójával összekötve vedd össze OLAY 2024: 204–207; polemikusan vedd össze RADNÓTI 1981: 47–48; Barthes szemiológiai és Eco szemiotikai eljárásainak különbségéhez vedd össze TRABANT 2021: 355–356; ANGYALOSI 1996: 82–86). További kivétel Eco korai, magyar nyelven megjelent tömegkultúra-elemzése között az ismétlődő struktúrák reflexív alkalmazását leíró *Charlie Brown kis világa* című esettanulmány, valamint a *Superman-mítosz* című – Barthes mítoszfogalmát megidéző – írás, amely az emberfeletti tettekre képes hős alakját elemezve mutat rá azokra a korfüggő, olvasói-nézői identifikációt lehetővé tevő, nem reflektált ismétlődéseken alapuló azonosulási mechanizmusokra, amelyek Supermant a történetiséget és politikumot kiiktató „állampolgári tudat tökéletes példáj[ává]” avatják (ECO 1989 [1962]: 219).²⁵

Az *Apocalittici e integrati* című gyűjtemény előszava azonban nem jelent meg magyar fordításban, holott kiváltképp releváns a kultúra vonatkozásában használt tömegfogalom szempontjából: itt Eco a kötetének alcímét magyarázva – amely az 1964-es olasz kiadásban *Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (Tömegkommunikáció és a tömegkultúra elméletei) volt – mindjárt leszögezi, hogy kényszerűségből alkalmazza a tömegkultúra-fogalmat, amely általános, sokértelmű és homályos, jóllehet épp ezen jellemzőiből fakad a címben jelzett két beállítódási típus létrejötte. Az egyik típus – az apokaliptikusoké – a tömegkultúra térnyerésében a Nyugat hanyatlását látja, amely végleges pusztulásba visz, hiszen a tömegek jelenléte a társadalmi életben a történelem visszavonhatatlan jegye lett, míg a másik típus – az integráltaké

²⁵ *Superman mítosza* címmel már 1978-ban közölt egy szövegváltozatot a *Valóság* című folyóirat, ám ez egy állítólag angolul született – de fellelhetetlen – szövegváltozat alapján készült (vedd össze ECO 1978).

– a kulturális szféra kitágulását, a kultúra széles körű hozzáférhetőségét és az információk sokaságának közvetítését ünnepli „optimista válaszában” (ECO 1984 [1964]: 15–16). Eco különbséget mutat ki a két csoport között abban is, hogy az egyik bizonyos hanyatláselméletek megalkotásával biztosítja túlélését – a másként gondolkodók szenvedélyességével –, míg a másik következetesen elzárkózik a teoretikus munkától, és az egyetértés-elfogadás pozíciójába helyezkedik. Csakhogy Eco szerint felmerül a kérdés, vajon nem ugyanazon érme két oldaláról van-e szó, hiszen végső soron mindketten „a »populáris kultúra populáris kritikájának« termelői”, mégpedig az „Übermensch” habitusát magukra öltve. Ez az „Übermensch” az egyik oldalon intellektuális fensőbbiséggel nyilatkozva, a másikon pedig bármilyen cselekvésről való lemondással biztosítja a tömegkultúra fennmaradását és működését, amikor paradox módon a kor adottságát – nevezetesen a tömegkommunikációs eszközöket – használja üzenetei célba juttatására (ECO1984 [1964]: 16). Ezért Eco történetileg és dialektikusan árnyalni igyekszik nemcsak a tömegesen előállított kultúra jelentését, hanem vele együtt a kultúripar, valamint a tömeg és a „tömegember” „fogalmi fétisét” is: utóbbiak esetében emlékeztet arra, hogy Nietzsche és Ortega y Gasset előtt már a szellemet és a tömeget szembeállító ifjúhegeliánusok – konkrétan Bruno Bauer és követői – bizalmatlanul viszonyultak ahhoz a befogadói (tárcaolvasói) hozzáálláshoz, amely a valami iránti tömeges lelkesedésben artikulálódott (ECO 1984 [1964]: 23). Az ifjúhegeliánusok példája Eco szerint azért döntő, mert az őket kritizáló Marx és Engels az érme másik oldalát felmutatva – az öntudatra ébredő (proletár)tömeget idealizálva – éppenséggel az előbbiekhöz hasonlóan „fogalmi fétissé” tették a tömeget (ECO 1984 [1964]: 25). A fetiszizálás kiindulópontja – amely itt, a 19. század közepén még a szellemet és annak hiányát takarja – a 20. századra a kritika és a kritika hiánya lesz, ami

azonban nem változtat azon, hogy a két oldal képviselői nem vetnek számot a tömeghez tömegkommunikációs eszközökkel eljuttatott üzenet tartalmával, strukturális modalitásaival és használati feltételeivel, és így mindössze az válik láthatóvá, hogy az integrálthoz hasonlóan az apokaliptikust is tulajdonképpen „elbűvöli” és „lebilincseli” a jelenség (ECO 1984 [1964]: 28–29). Egy következő lépésben Eco rávilágít az abban rejlő paradoxonra, hogy bár a tömegek – a történelmet aktívan alakító főszereplőkké válva – „projektjeiket »alulról« vezetik be a civilizációba”, ámde megnyilvánulásaik módjai korántsem „»alulról«” származnak, hanem ezeket „olyan üzenetek formájában kapják készen, amelyeket az uralkodó osztály kódja alakít” (ECO 1984 [1964]: 30):

Egyedülálló tényállással van tehát dolgunk: olyan tömegkultúrával, amelyben a proletariátus polgári kultúramodelleket fogyaszt, amelyeket saját, autonóm kifejezésének tart. A maga részéről a polgári kultúra – abban az értelemben, hogy a „magasabb” kultúra még mindig az elmúlt háromszáz év polgári társadalmának kultúrája – „szubkultúrát” azonosít a tömegkultúrában anélkül, hogy észrevenné: a tömegkultúra alapmintázatai a „magasabb” kultúra mintázatai. (ECO 1984 [1964]: 30–31)

Eco szerint nemcsak emiatt tarthatatlan a tömegkultúrához és a tömegességhez kapcsolt, reflektálatlanul elutasító vagy elfogadó ítélezés, hanem a tömegkommunikációs eszközök, a befogadói szokások heterogenitása és nyitottsága miatt is, amelynek számbavételét minduntalan elmulasztják a „civilizációnk belső ellentmondásosságát” tanúsító tömegkultúrával így vagy úgy foglalkozók, és ekképp – így Eco meggyőződése – „a tudás mércéje nem a módszer méltósága, hanem a

tárgyak méltósága lesz” (ECO 1984 [1964]: 32–35). Az olasz kötet magyarra is lefordított nyitótanulmányában, *A tömegkultura és kultura „szintjei”*²⁶ címmel, Eco részletesen sorra veszi a bevezetőben emlegetett „apokaliptikusok” részéről hangoztatott tömegkultura-kritikus érveket, s ugyanezt teszi az „integráltak” állásfoglalásaival is, hogy megismételje: egy „rosszul felvetett problematiká[ról]” van szó (ECO 1989 [1964]: 72–80). Ehelyett a helyes kérdésfelvetés – amely nem az iparivá vált tömegkultura változtathatatlanságából, hanem dialektikus természetéből indul ki – arra irányulna, hogy „milyen kulturális cselekvés teheti lehetővé, hogy a tömegkommunikációs eszközök kulturális értékeket hordozzanak” (ECO 1989 [1964]: 81–82). Bár Eco nem zárja ki, hogy az ilyen jellegű értékadó folyamatban legyen „egy művelt előállító csoport és egy befogadó tömeg”, ám ennek feltétele az lenne, hogy „ezek kapcsolata paternalisztikusból dialektikussá változik: előbbiek az utóbbiak igényeit, követeléseit tolmácsolják” (ECO 1989 [1964]: 84). Ehhez azonban arra is szükség van, hogy sor kerüljön a már konszenzusként kezelt háromosztatú – „highbrow”, „middlebrow” és „lowbrow” – kultúrafelfogás árnyalására is: ezek ugyanis nem a kultúrjavak fentről lefelé történő mozgásának merev képletét adják ki, hanem történetileg is dinamikus viszonyban állva egymással komplementer elemekként viselkednek, vagyis Bach például nem a slágerekkel ellentétes pozíciót foglal el, hanem mellettük helyezkedik el (ECO 1989 [1964]: 84–88).

Eco érvelésében, amely kiegészül a tudományos kutatás számára ajánlott elemzői szempontokkal is, sajátos kettősség érhető tetten a tömegfogalmat illetően: egyfelől a tömegességet – akárcsak az ebben a

²⁶ A fordítás kéziratos – valójában gépiratos – egyetemi jegyzetként látott napvilágot 1989-ben, ez magyarázza a sajátos helyesírást.

fejezetben emlegetett korábbi szerzők sora – adottságnak tekinti, ugyanakkor kifejezetten amellett foglal állást, hogy a tömeg kapcsán minőségi kitételekkel élni kontraproduktív eljárás, mert elfedi, hogy a tömegkommunikáció eszközeit használó társadalmakon belül dialektikus mozgásban vannak a kulturális javak, és így kvalitásaik mind kortársi, mind történeti vetületben a velük kölcsönhatásba lépő más kulturális javak által befolyásoltak, vagyis folytonos változásnak vannak kitéve. Másfelől viszont Eco a tömeget – genezisére utalva – történetileg mégis azonosítja a feltörekvő és önmaguk artikulációjára képessé vált alsóbb társadalmi rétegekkel, akiknek kultúrafogyasztási igényeit és szokásait befolyásolja gazdasági-politikai helyzetük. Mindenesetre Eco azon gondolata, amely a szintek közti dialektikus viszonyt hangsúlyozza, és e viszony pártatlan – az apokaliptikus és integratív keretezésekén túllépő – elemzésének szükségességét emeli ki, olyan (kultur)politikai misszió programját is megalapozza, amely teret biztosít az értékteremtő és dialektikusan eljáró „intervenciónak”.

Az 1970-es évektől Umberto Eco franciaországi kortársát, a filozófia, majd az etnológia felől a szociológia irányába elinduló Pierre Bourdieu-t (1930–2022) szintén foglalkoztatták a hétköznapi kulturális gyakorlatok és a szociabilitás törvényszerűségei, majd pályájának kései szakaszában a politikai cselekvés – ecói terminussal: az intervenció – lehetőségeinek kérdései (előbbi alapfogalmaihoz és kultúratudományos relevanciájához röviden magyarul vedd össze BERKOVITS 2018; részletesen angolul vedd össze FOWLER 1997; utóbbihoz magyarul vedd össze FÁBER 2024).²⁷ Ő az

²⁷ A tömegkultúra fogalmi – a 'culture de masse' és a 'culture populaire' formájában történő – elágazása, valamint a *planification* 1950-es évektől kezdődő franciaországi

1960–70-es években – az inkább esztétikai-kultúraelméleti kérdéseket feszegető Ecótól eltérően – többek között arra összpontosított, hogy a kulturális szféra és szűkebben a művészeti-irodalmi közeg általános társadalmi-gazdasági feltételeinek és belső dinamikájának feltárására kidolgozzon egy neomarxista ihletésű, empirikus és történeti-elméleti modellt, amelyet egész pályája során folyamatosan finomított, és amely máig meghatározó a szociológiai, kultúrszociológiai kutatások számára (magyarul vesd össze röviden HADAS 2001). Ahogy számos biográfusa kiemelte, Bourdieu-t erősen motiválta a (francia) értelmiséggel – az „intellektualizmussal” – szemben táplált szkepszise abban, hogy következetesen feltárja a tőkés termelés, a társadalmi osztályrétegződések és ezek hatalmi konstellációinak természetét, valamint a társadalmi egyenlőtlenségek nagyrészt utóbbiból eredeztethető újratermelődését (például SCHWINGEL 1995: 46–47; SWARTZ 1997: 218–246; JURT 2004: 207–208; 212; korai tematikus tanulmányaiból válogató magyar gyűjteményként vesd össze BOURDIEU 1978 [1965–1977]). Számos monográfiát és tanulmányt felölelő életművében központi helyet foglal el a magyarul nem elérhető, 1979-ben megjelentetett *La Distinction: Critique sociale du jugement* (A megkülönböztetés [vagy: A distinkció]. Az ítélerő társadalmi kritikája) című vaskos kultúra- és ízlésszociológiai kötete, amelyben az 1960-as évek közepén folytatott empirikus kutatásainak elméleti és módszertani összefoglalását nyújtotta, és amelybe bevonta a korábban egy-egy specifikus témát körüljáró tanulmányait is (BOURDIEU 1984 [1979]). Bourdieu itt – leegyszerűsítve – különböző társadalmi csoportok művészeti ízlésvilágából kiindulva, majd ezt általános

kultúrpolitikája lényeges előzményeket jelent a bourdieu-i életpálya szempontjából is (vesd össze MIDDENDORF 2012).

életstílusukra – gyakorlati életükben, meggyőződéseikben, viselkedési mintáikban, tárgykultúrájukban és térhasználatukban is megmutatkozó habitusukra – vonatkoztatva mutatja meg, hogy mindez annak függvényében alakul, hogy milyen mértékben rendelkeznek tőkével, és ezáltal miképp tesznek különbségeket („distinkciókat”) önmaguk és más csoportok között életük valamennyi területén. A bourdieu-i „tőke” azonban jóval tágabb területet fed le a gazdasági tőke marxi meghatározásánál: a gazdasági mellett ugyanis magában foglalja a társadalmi és a kulturális tőkét is, ahol utóbbi „a kulturális és képzési javak felhalmozását”, míg előbbi „olyan kapcsolatok tartós hálózatát jelenti”, amelyek a „kölcsonös ismertség és elismerés többé-kevésbé intézményes” formáiban öltenek testet (OLAY 2024: 305; a negyedik, szimbolikusnak nevezett tőkefajta később kidolgozott koncepciójához vedd össze 305–307). A mindezen tőkét nagy mértékben felhalmozó – „a kultúra arisztokráciájaként” aposztrofált és Ortega y Gassettel szemléltetett – csoport kellő lehetőséggel és hatalommal rendelkezik ahhoz, hogy a „tisza esztétika” ideáját követve irányadó legyen a művészeti és kulturális ízlés alakításában: Bachra, Brueghelre vagy Goyára hivatkozva és így a „*legitim ízlés[t]*” képviselve – amely más teoretikusoknál a magas kultúrának feleltethető meg – elhatárolódik a például a *Magyar rapszodiában* vagy Renoir-ban megtestesülő „*middle-brow ízlés[től]*” éppúgy, mint a „*populáris ízlés[től]*”, amely például az „úgynevezett könnyűzene vagy a népszerűsítés által elértéktelenedett klasszikus zene” terepe (BOURDIEU 1984 [1979]: 16; kiemelések az eredetiben). Bourdieu számára lényeges, hogy a különböző ízléstípusok esetében nem egyéni értékítéletekről vagy választásokról, és nem is valamilyen természetiként vagy metafizikaiként leírható értékszemléletről van szó, hanem társadalmilag, gazdaságilag és kulturálisan meghatározott, a szocializáció révén belsővé tett és a tőkeerő

függvényében változó kultúrafogyasztói és kultúrateremtői preferenciákról, amelyek következetesen lecsapódnak az általa empirikusan vizsgált társadalmi csoportok elkülönülésében. Általánosítva a szerző úgy ítéli meg, hogy a „legitim” ízléskultúrát magáénak tudó csoport a relatíve legjobb helyzetben lévő polgárságnak, a „middle-brow” kultúrát ápoló a kispolgárságnak, a „populáris” ízlésű pedig az alsó osztályoknak feleltethető meg, miközben a második csoport magasabb presztízstre törekedve az első ízlését veszi példaképnek, és kanonizált esztétikai mércéket tart irányadónak, a harmadik viszont az általa választott műveket – kényszerűségből – pusztán szórakoztató funkciójukban fogadja be, így létrehozva két befogadói pólust, a szükségyszerűségből és a szabadságból vagy „luxusból” táplálkozó ízlést (számos példával és grafikonnal vesd össze BOURDIEU 1984 [1979]: 260–397; 55). Hogy az ízléskultúrák és így a társadalmi csoportok közti átjárás roppant korlátos, az „utánzás és a megkülönböztetés” összjátéka magyarázza, amely a tőkefelhalmozás általános logikáját követi – vagy amiként Olay Csaba összefoglalójában olvasható:

Minden osztály a magasabb osztályok ízlését próbálja utánozni, de csak csökkentett formáját éri el. Az utánzás ugyanakkor fenyegetés az utánzott osztályra nézve, mivel általa kitüntetettséget, s ezzel végső soron uralkodó helyzetét vesztheti el. Az utánzott osztály részéről ez újra kiváltja a megkülönböztetésre, elhatárolódásra törekvést. Amint egy gyakorlat elterjed, elveszíti megkülönböztető erejét, és a felsőbb osztályok elhagyják exkluzívabb gyakorlatokért, termékekért. (OLAY 2024: 314)

Ennek megfelelően a bourdieu-i koncepcióban nem az így vagy úgy intézményesült esztétikai mércék döntenek arról, hogy a kulturális termékek vagy műalkotások milyen státuszúnak – a magas, a „middle-brow” vagy az alacsony kulturális szférához sorolható elemnek – tekinthetők (ez a kérdés fel sem merül), hanem az, hogy az adott társadalmi réteg ízlésében milyen funkciót látnak el, és miként instrumentalizálódnak az adott kultúrafogyasztói habitus függvényében (ennek kritikájához vesd össze OLAY 2024: 314–317; WARDE 2017).²⁸

Innen nézve érthető, hogy Bourdieu tartózkodik a tömegkultúra és a tömeg vagy tömegesség mint olyan meg- vagy elítélésétől, sőt – akárcsak Eco – kifejezetten óv attól, hogy magyarázó erőt tulajdonítsunk neki, mert szerinte mindössze „társadalmi mitológiá[ról]” van szó, amely olyan minősítő ellentétpároknak, vagyis „közhelyek mátrixá[nak]” kölcsönöz legitimitást, mint amilyen a „magas (fenséges, emelkedett, tiszta) és az alacsony (közönséges, alacsony, szerény), szellemi és anyagi, finom (kifinomult, elegáns) és durva (nehézkes, vastag, nyers, durva, brutális)” stb. szembeállítás (BOURDIEU 1984 [1979]: 468–469). Mindezek ugyanis nem valós értékekre, hanem „az uralkodó »elit« és az uralt »tömeg« ellentétére” vezethetők vissza, amely azonban nem más, mint a tőkeviszonyok különbségeiből adódó és folytonosan reprodukálódó, a hatalmi-uralkodó rendszeren belüli szembenállás (BOURDIEU 1984 [1979]: 468):

Amit a „tömeg-” (és még inkább az „elit-”)kulturális termékekhez fűződő viszony újratermel, reaktivál és újra megerősít, az nem a

²⁸ Az ezt illető kortársi bírálatokra adott válaszként születnek meg Bourdieu 1990–2000-es évekbeli, irodalmi mezőt tárgyaló írásai, például a magyarul is olvasható *A művészet szabályai* (2013 [1992]).

gyártósor vagy az iroda monotóniája, hanem az a társadalmi viszony, amely a munkásosztály világtapasztalatának alapját képezi, és amelynek révén munkája és munkájának terméke, az *opus proprium*, a munkás számára *opus alienum*ként, „elidegenített” munkaként jelenik meg. (BOURDIEU 1984 [1979]: 386; kiemelések az eredetiben)

A „tisza esztétikával” szembeállított „populáris esztétika” így tehát abból a társadalmilag-szociokulturálisan kényszerű funkcionalizálásból – elidegenedett viszonyból – fakadó esztétikát jelöli, amelynek Bourdieu szerint a legkevésbé tőkeerős munkásosztály elsődleges, a társadalmi-gazdasági valóságban gyökerező tapasztalatából ered (BOURDIEU 1984 [1979]: 4–5).

Az alfejezetben tárgyalt három, a tömegkultúrával az 1960–1970-es években (is) foglalkozó szerző kiemelt írásai alapján összességében annak a tendenciának a felerősödése állapítható meg, amelynek során a korai szociálpszichológiai elméletek embertömegeket és tömegességet megbélyegző beszédmódja háttérbe szorul, mégpedig hol a tömegkulturális alkotások és gyakorlatok ideológiakritikai-szemiológiai elemzése (Barthes), hol az ezekhez kapcsolt értéktulajdonítások dialektikus megragadásának igénye (Eco), hol pedig a tág értelemben vett tőkeviszonyokra való vonatkoztatás (Bourdieu) javára. Mindez maga után vonja a tömegfogalom jóval kevésbé hangsúlyos használatát a ’populáris/népszerű’ javára, miközben utóbbi egy-egy társadalmi osztály által fogyasztott kultúra elsődleges jelzőjévé válik – Barthes-nál ez a (kis)polgárság, Ecónál a (kis)polgárság és/vagy a munkásosztály, míg Bourdieu-nél elsődlegesen a munkásosztály. Ez a hangsúlyeltolódás egyúttal annak a jele is, hogy nemcsak a tömeg(esség) mennyiségi

vetületének jelentősége, valamint a kívülről és felülről való meg- és elítélése kérdőjeleződik meg, hanem annak is, hogy általában a tömegnek valamilyen esszenciát, lényegi jellemzőt tulajdonító szemléletet felváltja a tömeg által és számára létrehozott, valamint általa fogyasztott kulturális javak minőségeire irányuló figyelem.

3.1.4. A pop art fogalma

Az 1950-es évek közepén korántsem egységes képzőművészeti, főként grafikai-festészeti és szobrászati áramlatként jelentkezett a később *pop art*nak nevezett művészeti tendencia, mégpedig először Nagy-Britanniában, és ettől függetlenül – némileg eltérő impulzusokból táplálkozva – az Egyesült Államokban, majd más nyugat-európai országokban (korai összefoglalóként vesd össze LIPPARD [ed.] 1966; későbbi magyarországi fejleményekhez vesd össze KESERÜ 1994). A kulturális vonatkozású tömegfogalom története szempontjából nemcsak azért érdemes röviden áttekinteni a pop arttal kapcsolatos elméleti-kritikai diskurzust, mert átfedések tárhatók fel a klasszikus avantgárd – többek közt a Bauhaus – programjaival, és mert a 'populáris' jelző hangsúlyos használata révén még láthatóbbá válik a tömegfogalom árnyalása és jelentőségének háttérbe szorulása, hanem azért is, mert a pop art nyomában kibontakozó művészeti, kultúraelméleti és -történeti giccsviták következményei Magyarországon is tetten érhetők lettek (vesd össze a 3.2 fejezetet).

A 'pop art' (vagy 'Pop[-]Art') elnevezés eredete vitatott, ami ugyanakkor a tömegkultúra szétszóró-szétszóródó jellegén kívül azt is jól szemlélteti, hogy az eredet és eredetiség – kanonizált művészetben döntő és itt konkrétan a terminológiára vonatkozó – kérdését messzemenően

felülírja az egyre nemzetközibbé és hálózatosabbá váló művészeti szféra működése. Az egyik eredetmítosz szerint a 'pop' szót a brit Independent Group nevű, 1952 és 1955 között a londoni művészeti közeg periferiáján működő, szobrászokból, festőkből, műkritikusokból és írókból álló csoport egyik alapítótagja, a festő-szobrász Eduardo Paolozzi (1924–2005) tüntette fel még egy 1947-ben amerikai képes magazinok anyagaiból készült, *I was a Rich Man's Plaything* című kollázsán, bár ő – „radikális szürrealistaként” – ódzkodott attól, hogy a pop art képviselőjének tekintsék (SHANES 2019 [2006]). A képen egyébként egy pisztolyból elsülő lövés hangutánzó szavaként szerepel a 'pop' (kb. 'puff' vagy 'bumm') – felkiáltójellel –, tehát nem a 'populáris' később a 'pop art' vagy a 'popzene' szóösszetételben lerövidített formájaként. A csoport mindenesetre a találkozói és kiállításain rendszeresen tematizálta az akadémikus modernista művészet időszerűtlensége mellett a tömegkommunikáció és az amerikai fogyasztói kultúra importja okozta társadalmi és esztétikai változásokat.²⁹ Ezt követően 1956-ban a Whitechapel Art Gallery-ben többek közt az ő munkáikat bemutató *This Is Tomorrow* című tárlaton az amerikai kulturális élet olyan elemeit és „talált tárgyait” hozták játékba, mint például a sztárkultusz emblematikus szereplőinek, Marilyn Monroenak és Marlon Brandónak az alakját, a *Tiltott bolygó* című sci-fi film Robby nevű robotját – amely a tárlat megnyitóját tartotta –, sörösüvegek és spagettidobozok plakátnagyságú képeit vagy a legfrissebb popzenei slágereket játszó zenegépet (JAMES 1996: 6–9; BIRD 2022: 233–236). A 'pop art' szókombinációt úgy tűnik – egy frissebb eredetmítosz szerint –, a

²⁹ Hatástörténetileg lényeges adalék, hogy Marshall McLuhan (1911–1980) korai, *The Mechanical Bride. Folklore of Industrial Man* című, 1951-es kötetéről, amelyben a reklámpar emberi érzékelésre tett hatása központi szerepet játszik, az Independent Group az egyik tagjától, a festő, művészetteoretikus John McHale-től (1922–1978) értesülhetett (STRATTON 2021; vesd össze még HERLINGHAUS 2002: 834–835).

csoport két építész tagja, Alison Smithson (1928–1993) és Peter Smithson (1923–2003) ekkor használta írásban először a Royal College of Arts *Ark* című házi folyóiratában. A képző- és építőművészeti élet átalakulását tárgyaló rövid cikkükben a szerzők azzal vetnek számot, hogy abban a hagyományban, amelyben „a képzőművészetek a populáris művészetektől függenek utóbbiak vitalitása okán, a populáris művészetek pedig a képzőművészetektől függenek tiszteletreméltóságuk okán”, radikális váltás ment végbe, ugyanis a reklám „forradalmat hozott a populáris művészet terepén”, ami a hagyományos művészszerpet is felforgatta. Ennek során az „uralkodó osztály” számára kívánatos művészfunkciót átvette a reklámkészítő munkája (SMITHSON – SMITHSON 1998 [1956]: 3):

A hétköznapi élet erőteljes impulzusokat kap egy új forrásból. Míg harminc évvel ezelőtt az építészek a populáris művészetek területén találtak technikákat és formai ösztönzőket, addig ma a populáris művészet új jelensége – a reklám – kiszorít minket hagyományos szerepünkből.

A tömegtermelésre épülő reklámok alakítják ki életmintánk egészét – elveinket, erkölcsünket, céljainkat, törekvéseinket és életszínvonalunkat. Ezt a beavatkozást valahogyan fel kell mérnünk, ha erőteljes és izgalmas impulzusait összhangba akarjuk hozni a sajátjainkkal. (SMITHSON – SMITHSON 1998 [1956]: 4)

Míg tehát a klasszikus avantgárd – a szerzők korábban explicite is utalnak a Bauhausra – ihletforrásként tekintett a tömegtermelésre, amelyet egyúttal befolyásolni kívánt, és a művészet és gyakorlati élet egységének jelszavával valójában a gyakorlati élet és ezen belül a sorozatgyártás művészivé tétele volt a célja, addig a reklám az 1950-es évekre a maga

mindenütt jelenvalóságánál fogva olyan meghatározó elemmé vált, amely messze túlmutatott ezen a konstelláción, sőt megfordította a hierarchikus viszonyt. A szerzők ezért a „mai pop art[ot]” úgy azonosítják, mint amely megfelel „a holland gyümölcs- és virágkötészetnek, az összes reneszánsz iskola másodrendű képeinek, valamint azoknak a lemezeknek, amelyek először mutatták be a nagyközönségnek a gépkorszak [...] csodáját” (SMITHSON – SMITHSON 1998 [1956]: 4). Fontos látni, hogy a ’pop art’ elnevezés itt korántsem a tömegsajtó és más médiumok nyújtotta anyagoknak a művészet (vagy az Independent Group) által műalkotássá formálását takarja, hanem a reklám esztétikája által uralt tárgyi, vizuális és akusztikus környezetet, amely professzionalizmusa és művészi kvalitásai okán tarthat számot az ’art’, a művészet státuszára. A tömegesség említése mindazonáltal annyiban túlmutat a kor természetes adottságaként történő értelmezésen (amiként ez látható volt például Barthes vagy Eco esetében), amennyiben a szerzők hangsúlyosan a reklám valamennyi életszférát átható jelenlétének legfőbb lehetőségfeltételét látják benne.

A művészettörténetileg legkonszenzusosabb eredetmítosz szerint a ’pop art’ összetételt a brit művészeti csoport meghatározó tagja, a műkritikus – majd kurátor – Lawrence Alloway (1926–1990) használta, aki 1954–1955 telén előadássorozatot szervezett „a populáris kultúráról (a mozi-ról, reklám-ról, sci-fi-ről, pop zenéről) mint a (pop)művészet új forrásáról” a londoni Institute of Contemporary Artban (KESERÜ 1994: 19). Alloway viszont a maga részéről – 1966-ból visszatekintve – óvatosságra intett:

[A]kkor használt szavaimnak ma már nem ugyanaz az értelme. „Pop művészetem” [’pop art’], sőt „pop kultúrán” én a média által kínált termékeket értettem, nem pedig a populáris kultúra

kisajátítása révén született műalkotásokat. Akárhogy történt is, valamikor 1954–1955 fordulójára és 1957 között a kifejezés már közszájon forgott. (Alloway *The Development of British Pop* című tanulmányát idézi HONNEF 2005 [2004]: 6)³⁰

Sőt, amikor még londoni működése idején, 1958-ban a kritikus a 'popular art'-ra hivatkozik (és nem 'pop art'-ra!), a Smithson szerzőpárhoz hasonlóan nem a populáris kultúra művészi átvételére-átformálására utal, hanem a kiinduló anyagra, amely sajátos esztétikai minőségei és tömeges jelenléte miatt kihívások elé állítja a kortárs művészetet, és amely – „urbánus és demokratikus”, „akadémizmusellenes” „tömegkultúra[ként]” és „tömegművészet[ként]” – az elit (művész és művészet) hatalomvesztését harangozza be (ALLOWAY 1998 [1958]: 7–8). Ebből kiindulva javasolja Alloway a kultúra fogalmának újraértelmezését is, amikor arra hívja fel a figyelmet, hogy mivel az „emberi tevékenységek teljes komplexuma” értendő rajta, a „tömegtermelt művészet elutasítása” nem a „kultúra védelme [lesz], hanem az ellene intézett támadás” (ALLOWAY 1998 [1958]: 9). Ez az alapvetés, amelyet Alloway megismétel 1959-ben is, és a „tudás nem hierarchikus formákba történő modern elrendeződés[ének]” érveivel is kiegészít (ALLOWAY 1988 [1959]: 31), nem sokkal később döntő lesz a brit kritikai kultúrakutatás – főként Raymond Williams – számára is (vesd össze a 3.1.5. fejezettel). Figyelemre méltó továbbá, hogy Alloway számot

³⁰ Ehhez vesd össze még Jasia Reichardt 1963-as cikkét, aki emiatt kifejezetten félrevezetőnek tartja a brit művészek pop art művészekként való definiálását, és helyette a városi folklór kultúrájáról beszél (REICHARDT 1998 [1963]: 14; 17). Hasonló megfontolásból javasolja Eric Shanes (2019 [2006]) a 'tömegkultúra-művészet' (mass-culture art) elnevezést, amely sajátos átfedésben van a Kaspar Maase (1997) által szorgalmazott – jóval tágabb kontextusban alkalmazott – 'tömegművészet' ('Massenkunst') kifejezéssel. A brit pop art történetírásának további vitatott mozzanataihoz és Alloway kritikájához vesd össze még MORIARTY 2018.

vet azzal is, hogy a „tömegközönség [mass audience]” fogalma elfedi a fogyasztók sokféleségét, mert az „Amorf Közönségtől való félelmet a »tömeg« szó táplálja”, holott épp az iparilag előállított termékek heterogenitásában és ezek fogyasztásában mutatkozik meg, hogy a tömegesség nem azonos az arctalansággal és a homogenitással (ALLOWAY 1988 [1959]: 31).

A *This Is Tomorrow* kiállító művészei között szerepelt Richard Hamilton (1922–2011), aki az azóta ikonikussá vált *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* című, és a 'POP' szót a kép fő alakjának kezébe adó kollázs révén lett meghatározó alakja a brit pop artnak. Ő – miután egy 1957-ben a fent emlegetett építész-házaspárhoz szóló magánlevélben adott katalógusszerű definíciót a pop artról (kifejezetten így hivatkozva a művészeti áramlatra; HAMILTON 1998 [1957]) – később, 1961-ben mégis terminológiai elkülönítést alkalmazott, és ezzel folytatta azt a honfitársai által elkezdett hagyományt, amelyben a 'pop(ular) art(s)' kifejezetten a reklámpar esztétikáját és logikáját követő jelenségekre és gyakorlatokra vonatkozott. Hamilton a mindezt művészileg kisajátító, átértelmező alkotásokat a 'pop-fine-art' (pop-képző-művészet) megnevezéssel illette:

A pop-fine-art a tömegkultúra elismerésének szakmája, ezért művészetellenes is. Pozitív Dada, alkotó ott, ahol a Dada romboló volt. Talán Mama – a futurizmus és a dada keresztezése, amely tiszteletben tartja a tömegek kultúráját, és meggyőződése, hogy a huszadik századi városi életben a művész elkerülhetetlenül a tömegkultúra fogyasztója, és potenciálisan hozzájárulója is. (HAMILTON 2008 [1961]: 743)

A fogalom eredetének efféle szétszalazása bár felesleges kerülőútnak tűnhet, annyiban mégis jelentős, hogy Nagy-Britanniában – bár csak a művészeti élet periferiáján – a pop arthoz sorolt művészek és műkritikusok a reflexióikban már maguknak a tömegkulturális jelenségeknek – sőt egy olyan kommersz műfajnak is, mint a reklám – tulajdonítottak esztétikai értéket, amivel a tömegesség megítélését is kimozdították a semleges vagy negatív zónából. Ugyanakkor ehhez, majd e jelenségek művészeti feldolgozásához korántsem társult olyan társadalomkritikus mozzanat, mint amilyen tetten érhető volt a velük többé-kevésbé párhuzamosan működő amerikai pop artban, illetve a német- vagy franciaországi, általában a tömegkultúrát érintő diskurzusokban. Ennek magyarázata nagyrészt abban keresendő, hogy a brit pop művészet esetében főként a művészeti szférán belüli lázadásról, a brit modernség kanonizált, akadémikus iskolájával szemben kialakított pozícióról volt szó, amely a hétköznapi, „talált tárgyak” esztétikájának alkalmazásában jelölte ki a korszerűnek ítélt művészeti nyelvet, és ekként affirmatív módon viszonyult a tömegkultúra és a tömegkommunikáció közvetítette tartalmakhoz és formákhoz (MASSEY 1996: 19–32; 72–94). Vagy amiként a műkritikus Jasia Reichardt (1933–) rámutatott: egy-egy kivétellel e művészek „társadalmi tudatossága [...] meglehetősen lappangó, és ha beépítik is munkáikba a pop art olyan elemeit, mint a reklámok, pin-upok, céltáblák, fogkrémek, bikinik, motorkerékpárok és újságok, ezekkel szinte tisztán romantikusan bánnak” (REICHARDT 1998 [1963]: 17).

Jóllehet a művészvilágon belül kifejlő reakcióról lehet beszélni a pop art New York-ból, pontosabban manhattani galériákból kiinduló áramlata esetében is, itt azonban egyfelől nem a megszürcültnek, megkövesedettnek és elitistának látott modernség, hanem a magát kifejezetten avantgárdnak

tekintő absztrakt expresszionizmus ellenében történő fellépés lett annak a mozgatórugója, hogy fiatal művészek hétköznapi, sorozatgyártott tárgyak, jelenségek, szimbólumok felé fordultak (KESERÜ 1994: 12). Másfelől ezek művészeti kisajátítása korántsem nélkülözte a társadalomkritikát és a tőkés rendszer bírálatát, sőt közvetlenül arra irányult, hogy felvállalva „a művészet »társadalmi relevanciáj[át]«” megmutassa ezen elemek manipulatív jellegét, és „transzparenssé tegye a közhelyes ábrázolásokat” (OSTERWOLD 1991: 9; 17). Bármennyire különböztek is egymástól az amerikai pop art híressé vált szereplői – az előfutárok, Jasper Johns (1930–) és Robert Rauschenberg (1925–2008), illetve az 1960-as években kanonikussá vált alkotók, mint Andy Warhol (1928–1987), Roy Lichtenstein (1923–1997) vagy Claes Oldenburg (1929–2022) – és munkáik, közösnek bizonyult bennük az arra való törekvés, hogy a reklám jelrendszerét és a mögötte húzódó profitorientált és manipulatív szándékokat leleplezzék. Ennek egyik eszköze a tömeggyártás alapmozzanatára, a sorozatiságra való reflexióban állt, amelynek során „akkumulációk” előállításával az automatizált ismétlések egyneműsítő hatására hívták fel a figyelmet. Az alkotások ezen alapvető motívumára a New York-i műgyűjtő-galériatulajdonos Sidney Janis (1896–1989) már korán rá is mutatott a nemzetközi áramlattá vált, úgynevezett új realizmus (New Realism, nouveau réalisme) és a pop art közti metszéspontok kapcsán (JANIS 1998 [1962]: 39). Hasonló indíttatásból emelte ki a *New York Times* befolyásos műkritikusa, Brian O’Doherty (1928–2022) a pop art és az új realizmus első nemzedékének munkáiban azt a törekvést, hogy a tömegkultúra saját eszközeivel fejezzék ki a tömegkultúra – és általában a tömegtársadalom – működésével kapcsolatos bírálatukat: az új művészeti csoportok esztétikája

jelzi a művészek belépését a társadalomkritikába olyan efemer művekkel, amelyeket el lehet dobni, ha a körülmények kellőképp megváltoztak ahhoz, hogy aktualitásuk megszűnjön. Amerika úttörő volt az eldobható csészék és csészealjok, tejesdobozok és terítők terén. Most az eldobható művészet úttörője. (O'DOHERTY 1998 [1962]: 41)

O'Doherty szerint bizonyos értelemben megismétlődik a klasszikus avantgárdok polgárpukkasztó gesztusa, azzal a különbséggel, hogy itt a „rossz[ként]” és a „szellemi szegénység kifejeződése[ként]” tételezett tömegkultúra kimondottan a polgárság kultúráját jelenti, amelyet „saját becsomagolt termékeivel” támadnak a művészek (O'DOHERTY 1998 [1962]: 42). Épp ez a művészeti gyakorlat vezetett ahhoz a műkritikusi vitához, amelyben a „giccsel a giccs ellen” elve ütközött meg a – például az absztrakt expresszionizmus nonfiguratív programjában hangsúlyos – (magas) művészeti elvárásokkal (kritikagyűjteményként vedd össze MADOFF [ed.] 1998: 25–185).

Az amerikai pop art történetének egyik legikonikusabb alakja, a reklámgrafikusként induló Andy Warhol nemcsak motivikusan és tartalmi vonatkozásaiban, hanem formális és technikai megoldásai tekintetében is reflektált a tömeggyártás áldásaira és árnyoldalaira, sőt önnön habitusát is tudatosan a sztárkultusz, az ismétlés és a reprodukálhatóság logikájához, illetve ennek kritikájához igazította: „»itatós«-technikájá[val]”, vagyis a „tintarajz sokszorosításával az eredeti ceruzarajzot is megsokszorozta, és ilyenformán leértékelte az »eredeti« fogalmát, amely a művészettörténet egyik oltáriszentsége”, majd ezt elhagyva és a szitanyomás technikáját alkalmazva hozott létre „gépies személytelenséggel és pontossággal” készített képeket (HONNEF 2007 [1989]: 22–23; 54; 89–91). Warhol

számos művészeti területet – irodalmat, zenét, filmet, fényképezést, képző- és multimediális művészetet, díszlettervezést – lefeledő munkáinak kulcsát Tilman Osterwold, a pop art fent már idézett történésze abban azonosította, hogy

Warhol nemcsak a triviális és hétköznapi dolgokat akarta művészetté változtatni, hanem magát a művészetet is triviálissá és hétköznapivá akarta tenni. Nemcsak a tömegtermelt tárgyakat és a tömegmédia információit alakítja át művészetté, hanem saját művészetét is tömegtermelt tárgyakká teszi. Ami a legalacsonyabb, az kerül a csúcsra Warhol munkásságában, és fordítva: az elitista „magas” művészetet ledönti a piedesztálról, és lehúzza a hétköznapiok mocsarába; szubkulturális jelenségek viszont társadalmilag elfogadhatóvá válnak. (OSTERWOLD 1991: 168)

Ennek megfelelően a 'pop art' elnevezés, amely a brit diskurzusban még csak a hétköznapi (reklám)esztétikára vonatkozott, joggal esik át jelentésbővülésen, amikor – még ha nem explicit módon is – kiterjed mindkét, alacsony és magas, terepre. A tömegkultúra tömegfogalmára vonatkoztatottan hasonló kiterjesztésről van szó: Warhol az árufetisizmus illetően kettős kijátszásával nemcsak a tömegtermelés és tömeges fogyasztás reklám- és profitlogika uralta hétköznapijait és vizuális kultúráját kérdőjelezte meg, hanem önnön személyén keresztül a művészeti szféra áruvá válására is ráirányította a figyelmet – és ezt nem külső, „független” nézőként tette, hanem oly módon, hogy mindeközben ő maga is „a tömegtájékoztató szupersztárja” és „dúsgazdag műgyűjtő” lett (HONNEF 2007 [1989]: 71; 90). A Warhol-féle pop artban a tömegesség tehát olyan megkerülhetetlen adottságként tűnik fel, amelyből kilépni

lehetetlen, sőt bármilyen kritikája is azonnal a tömegtermelés logikájának lesz alávetett. A pop art történetének bennfentes kronológiájaként is olvasható *POPism. The Warhol 60's* című, a forgatókönyvíró Pat Hacket segítségével írt és 1980-ban megjelentetett kötetben Warhol nemegyszer detektálja azt a gyorsaságot, ahogy e két szféra – leegyszerűsítve: a tőkés tömegtermelés és az ezt bírálni igyekvő, ellenkultúrát építő művészvilág – egymásba olvadt, pontosabban ahogy a „túl nagygyá és kommersszé” válás folyamatában még a „nonkonformizmusnak [is] tömeggyártottnak kellett lennie” (WARHOL – HACKETT 1980: 178; 206; 215; 233). Összességében tehát azzal, hogy Warhol „kikerülte az avant-garde problematikáját, újra a talpára állította a festészetet, jóllehet azon az áron, hogy megkérdőjelezte annak jogcímét az autonómiára” (HONNEF 2007 [1989]: 93), s ezáltal feleslegessé tette – többek közt – a tömeg és individuum, a sorozatgyártás és művészi egyediség viszonyára vonatkozó kérdésfeltevést is.

3.1.5. A birminghami Centre for Contemporary Cultural Studies és a kritikai kultúrakutatás tömegkultúra-értelmezései

Aligha találni olyan alaposan és sokrétűen feldolgozott, máig ható 20. századi elméleti hagyományt, mint amilyen a – magyarul – „kritikai kultúrakutatás” néven emlegetett interdiszciplináris irányzat, amelynek a korai 1980-as évek óta oly sok leágazása fejlődött ki, hogy egyes elmélettörténet-írók szerint „mára szinte köszönő viszonyban sincs első művelőinek eredeti elképzeléseivel” (FEDERMAYER 2009: 75).³¹ Az 1964-

³¹ A szakirodalom terjedelmessége okán itt csupán olyan alapvető munkákra hívom fel a figyelmet, amelyek kifejezetten a kritikai kultúrakutatás első nemzedékének tömegkultúrára vonatkozó belátásait és az ezzel való foglalkozás történetét is tárgyalják:

ben a Birminghami Egyetemen Richard Hoggart (1918–2014) irodalomtudós által alapított központ (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS) irányítását négy évvel később informálisan a szociológus Stuart Hall (1932–2014) vette át, aki az 1979-ig tartó igazgatói működése alatt jelentősen bővítette az itt kutatott témákat és módszereket. Mindazonáltal ekkor is meghatározó maradt a kezdetektől fogva markánsan képviselt marxista elméleti hagyomány, valamint az Antonio Gramsci (1891–1937) és Louis Althusser (1918–1990) nevével fémjelzett hegemonia- és ideológiakritikai irányultság abban, ahogy a kutatók a roppant tág értelemben, életmódként és értelmezői gyakorlatként felfogott kultúra működését a politikai–gazdasági hatalmi viszonyok és az identitásképződés függvényében elemezték (a kultúrafogalom és -kutatás klasszikussá vált definíciójához vedd össze WILLIAMS 2003 [1961]). Vizsgálódásaik téje egyfelől a társadalmi egyenlőtlenségek kulturális újratermelődésének megmutatása volt, másfelől pedig azon befogadói és értelmezői folyamatok leírása, amelyek során a (tömeg)kultúra, illetve a kultúrafogyasztás gyakorlata mindennek dacára demokratizáló és emancipációs szerepet kaphatott (VÖRÖS – NAGY 1995: 154; HARTLEY 2003: 20). Épp ezért nem annyira a specifikus tárgyterületként értett kultúra – „a mindennapok vagy a médiumok kultúrája vagy a tömegkultúra” (MARCHART 2018: 16) – állt érdeklődésük homlokterében, hanem a kultúra által előállított és közvetített hatalmi viszonyok a maguk politikai következményeivel, valamint e kultúra befogadásának különböző módozatai.

GROSSBERG – NELSON – TREICHLER (eds) 1992; TURNER 2003 [1996]; SÁRI 2005; STOREY 2010.

Amikor Raymond Williams a bevezetőben már idézett *Culture and Society* című, 1958-as fogalomtörténeti monográfiájában hangsúlyozta a tömegről való gondolkodás relacionális és belevetítő jellegét – vagyis hogy a tömegfogalom szemantikai tartalma a mindenkori beszélő szempontrendszerének és történeti-gazdasági helyzetének függvénye (lásd az *1.1. fejezetet*) –, akkor már megelőlegezte azt a kritikát, amelyet Umberto Eco 1964-ben fogalmazott meg a tömegfogalom tetszőleges, beszélői érdektől függő használata kapcsán (lásd a *3.1.3. fejezetet*), és amely mára a szintén a bevezetőben idézett kutatók körében konszenzusosnak tekinthető (K. HORVÁTH 2023: 42; GAMPER 2007: 27; történetileg vedd össze még CAREY 1992; KENDERESY – KERESZTURY 2024). Williams kötete mellett két további alapítósöveg – amelyek Stuart Hall szerint a kritikai kultúrakutatás számára „alapvetőnek és irányadónak” bizonyultak (HALL 2005 [1980]: 27; szerző a fordítást módosította) – szintén számot vetett a tömegfogalom problematikus mivoltával (HOGGART 1975 [1957]; THOMPSON 2007 [1963]), ami később azt eredményezte, hogy a kritikai kultúrakutatás berkein belül túlsúlyba került nemcsak a 'populáris kultúra' összetétel használata, hanem sajátos szemantikájára való összpontosítás is.

E szemléletváltás egyik legkövetkezetesebb képviselője John Fiske lett, aki Williams tanítványaként az 1970-es évek végétől kezdett behatóbban foglalkozni a tömegkommunikáció és elsősorban a televíziós kultúra, majd az ifjúsági szubkultúrák különböző vetületeivel. Ahogy a Fiske számos vonatkozó kijelentését összefoglaló Henry Jenkins világossá tette:

Fiske számára a tömegkultúra azon termelés kategóriája volt, amely a kulturális kifejeződés tömegesen előállított és tömegesen

forgalmazott formáit foglalta magában, míg a populáris kultúra olyan fogyasztás kategóriája volt, amely a fogyasztók arra irányuló erőfeszítéseiből fejlett ki, hogy a kulturális kínálatot az ellenállás és kisajátítás aktusai révén tegyék magukévá. (JENKINS 2011: xxvii)

E kategoriális különválasztás révén – amely akként is képletbe foglalható, hogy a tömegkultúra biztosította nyersanyagot szubverzív módon használja fel a populáris kultúra – explicit módon vált láthatóvá s egyszersmind feloldottá az a paradoxon, amely a 20. században végig kísérte a tömegkultúra övezte vitákat: a tömegesen előállított kultúra magában rejtje a felforgató, társadalomkritikus jelleg potenciálját, ám ennek aktualizálása éppenséggel a befogadói attitűdtől függően alakul. Fiske egy kései írásában, amelyben a televíziós vetélkedők belső ellentmondásokkal terhelt – hol tőkebarát és patriarchális, hol ezt bíráló – logikáját vizsgálta, a két szféra egymásba fonódó jellegét kiemelve és a szubverzivitás mozgásterét árnyalva így fogalmazott:

Az alárendelt csoportok populáris kultúrájával kapcsolatos vizsgálatoknak (és minden populáris kultúra az alárendeltek kultúrája még akkor is, ha alapanyagként a domináns csoportok kulturális termékeit használja) a „megoldások keresésének” [making do] taktikájára kell irányulnia. Természetesen a vetélkedők nem radikális szövegek. Nem támadják meg és nem forgatják fel a patriarchális árucikk-kapitalizmust forradalmi hévvel. Sőt, mint minden kulturális árucikk, magukon viselik annak a rendszernek az ideológiáját, amely reklámozza és forgalmazza őket. Azonban a tömegkultúra nem azonos a populáris kultúrával: a populáris kultúra a tömegkultúra

kulturális árucikk-rendszere és a mindennapi élet gyakorlatai közötti metszetben jön létre. (FISKE 1990: 141)

Annak érdekében, hogy világossá váljon e kettéválasztás előzménye, érdemes felidézni Fiske tanárának, Raymond Williamsnek a „szótárát”, a *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* címmel 1976-ban megjelentetett, majd 1983-ban átdolgozott kötetét, amelyben etimológiai, szellem- és kultúrtörténeti perspektívából tárgyalt több mint száz, a kultúrakutatás számára fontos fogalmat.³² Ezek között volt természetesen a ’tömeg’ is – nem véletlenül a ’tömegek’ (*masses*) szóalakban –, amelynek elemzése során Williams azt a történetileg kialakult kettősséget domborította ki, amely a tömegfogalom modernkori ellentmondásosságában vált igazán artikulálttá: a ’tömeg’ egyfelől magában hordozta azt az ókor óta tetten érhető jelentésszféra dimenziót, amely leginkább a ’csöcselék’ és a ’horda’ szemantikájával volt terhelt („sokfejű sokaság vagy csöcselék: alantas, tudatlan, labilis”), másfelől azonban ugyanezen sokaság „pozitív vagy potenciálisan pozitív társadalmi erőként” való értelmezését is (WILLIAMS 1983a: 138). A 20. századra Williams szerint ekképp „a tömeg- és tömegek-komplexum legpikánsabb elem[évé]” vált, hogy a fogalom épp „ellentétes társadalmi implikációk[kal]” szolgálhatott:

A tömegmunkában való részvétel, a tömegszervezetekhez tartozás, a tömegrendezvények és tömegmozgalmak megbecsülése, teljes mértékben a tömegek szolgálatában élni: ezek egy aktív forradalmi hagyomány kifejezései. De a tömegizlés tanulmányozása, a

³² Az átdolgozott kiadásból származó „Kultúra” szócikk magyarul is olvasható (WILLIAMS 2003 [1983]).

tömegmédiумok használata, a tömegpiac irányítása, tömeges megfigyelés végzése, a tömeglélektan vagy a közvélemény megértése: ezek egy teljesen ellentétes társadalmi és politikai irányzat kifejezései. A forradalmi [szó]használat egy része abból érthető meg, hogy bizonyos társadalmi körülmények között a forradalmi értelmiségiek vagy forradalmi pártok nem a népből jönnek, és akkor „öket” – önmagukon túl – tömegekként látják, akikkel és akikért dolgozniuk kell: a tömegekért mint tárgyért vagy a tömegért mint feldolgozandó anyagért. (WILLIAMS 1983a: 139)

Ami ebből az érvelésből döntő mozzanatnak bizonyult Fiske számára – és végső soron Williams is erre az álláspontra helyezkedett –, az megint csak egy termékeny ellentmondás volt. Egyfelől mindketten elutasították a tömeget eltárgyasító szemléletet: amiként Eco is bírálta marxi tömegfelfogásra tett utalásában az tömeg irányítására támasztott igényt, úgy Fiske – és Williams – számára sem tűnt járható útnak a tömeg(ek)re és kultúrájára-kultúráira kívülről és fentről vetett pillantás és ennek megkérdőjelezetlen elfogadása, illetve gyakorlatba történő átültetése. Másfelől azonban érvényt akartak szerezni annak a belátásnak, hogy a tömegtársadalomban messzemenően adott e társadalom kritikájára és átalakítására lehetőséget adó cselekvőképesség, amelynek láthatóvá és elemezhetővé tétele mégis előfeltételezett egy bizonyos kívülállói – de korántsem elitista – nézőpontot. Ekképp a kritikai kultúrakutatás kultúrafogalmának – sokszor bírált – tágasságából kiindulva fogalmazható meg az az alapállítás, hogy a kultúraelemzés elengedhetetlen részét képezi e hatalmi, az elit és a tömeg közti hierarchiát sugalló elválasztásra való reflektálás, amely maga is egy kulturális termék. Mindennek érthető folyománya volt egy, a korábbiaktól eltérő kategoriális rendszer felállítása:

Williams a korai, 1958-as monográfiájában a brit munkáskultúra megőrződött hagyományaiban vélte felfedezni a kritikus társadalomformáló erőkként működő kulturális gyakorlatokat, míg később Fiske – a 'populáris kultúra' fogalom specifikus használatával – terminológiailag is igyekezett megragadni a tömegesség, a tömeggyártott kultúra és ennek értelmezése közti ütközőpontokat. Mindennek fényében a kritikai kultúrakutatás történetének monográfusa, John Hartley joggal érvelt amellett, hogy – valamennyi aporetikus kísérlet dacára – „a sokféleség, az inklúzió és a megújulás filozófiáj[ának]” alapvetéseit fogalmazták meg a Birminghamból induló kutatók, majd az ő követőik is (HARTLEY 2003: 3 és passzim).

3.2. Magyar diskurzus: szocialista tömegkultúra

Az 1948 utáni kommunista-államszocialista berendezkedés politikájának, majd a Kádár-kor 1963 utáni „puha diktatúrájának” állandó napirendi pontjaként szerepelt a kulturális élet és a társadalmi átalakulás viszonyának kérdése, amelyet a korban rendszerint a lenini „kulturális forradalom” címszava alatt tárgyaltak, és amelyet nagyban meghatározott a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága által lefektetett mindenkori pártprogram (az előzményekhez és a kulturális forradalom továbbéléséhez is átfogóan vedd össze AGÁRDI 2015: 150–201). Bár az 1960–70-es évek hidegháborús időszaka nem kedvezett a tömegkultúrával kapcsolatos nyugat-európai és észak-amerikai viták akadálymentes recepciójának, illetve általában az intenzív kulturális vagy elméleti cserefolyamatoknak, nemcsak a releváns folyóiratok szemlerovatai és a magyarra fordított szövegek, hanem a tömegkultúra jelenségeit problematizáló kiadványok és monográfiák is arról tanúskodnak, hogy a korabeli magyarországi

kultúrpolitikai szereplők, valamint a kritikus, irodalom- és művészettörténeti közeg a magyarországi tömegkultúra alakulása mellett figyelemmel követte a Vasfüggönyön túl zajló vitákat is (monográfiaként vesd össze BART – HERNÁDI [szerk.] 1972; egyes kulturális területek történeti elemzése kapcsán vesd össze TAKÁCS [szerk.] 2022). Így a hazai közművelődési-kultúrpolitikai helyzetre, illetve ennek kívánatos – és központilag kijelölt – irányaira vonatkozó állásfoglalásokba minduntalan beszivárogtak a nyugati – illetve a Nyugatba belevetített – kultúrképzetekkel kapcsolatos elgondolások is. Elnagyoltan mindez két olyan paradigmikusnak tekinthető vitatéma köré rendezve követhető nyomon, amelyekben a kulturálisan (is) megszervezendő és irányítandó embertömeg, valamint a tömeges kultúrafogyasztáshoz és a tömegességhez társított jelenségek központi szerepet játszottak. Összességében előrebocsátható, hogy a „kulturális forradalom” és a szocialista tömegkultúra, illetve a nép- és közművelődés kérdésében éppúgy tetten érhetők a már korábbról ismert mennyiségi és minőségi, valamint értékelési dilemmák, mint a korai 1960-as évektől meg-megújuló giccsvitában, illetve a „könnyű műfajok” szintén ekkor fokozottan tárgyalt problémájában.

Mindeközben a 'tömeg' fogalomtörténetét illetően kirajzolódik egy finom elmozdulás, amely az államszocialista vagy „népi demokratikus” kultúrpolitika lenyomataként olvasható: a közösségiség gondolatára utalva a szocialista tömegtársadalom kulturálódása kapcsán hangsúlyossá válik a népművelés, majd az 1970-es években a közművel(őd)és fogalma (fogalomtörténeti előzményekhez is vesd össze T. KISS 2019; a tömeg-, csoport- és közösségfogalom korabeli társadalomelméleti és filozófiai megközelítéséhez vesd össze HELLER 1970: 55–72), amely – ahogy a következőkben bemutatom – korántsem nélkülözi azokat a belső

ellentmondásokat, amelyek a nyugati tömegkultúra-vitákban is artikulálódtak, illetve már előre kódolva voltak magában a „három 'T'” elvében (utóbbihoz vedd össze EÖRSI 2008). Mivel a korszak hivatalos művelődés- és kultúrpolitikája, valamint a magas irodalmi vagy művészeti közeg és a második nyilvánosság szereplői és alkotásai kapcsán a rendszerváltás után is számos, levéltári anyagokat feldolgozó dokumentumgyűjtemény, monográfia és tanulmány született (például STANDEISKY 1996; CSEH – KRAHULCSÁN – MÜLLER – PÓR [szerk.] 2004; SZŐNYEI 2012; KALMÁR 2014; BOLVÁRI-TAKÁCS 2020; DANYI 2023), a következőkben arra összpontosítok, hogy kifejezetten a tömegességet illetően milyen érvekkel éltek a kultúrpolitikai irányítás megfontolásai mellett és „árnyékában” azok a szereplők, akik monográfiákban, újság- és folyóiratcikkekben nyilvánítottak véleményt a tömegkultúra működéséről, jelenségeinek és az állam szocialista berendezkedésének ellentmondásairól és kölcsönfolyamatairól.³³

3.2.1. Kulturális forradalom, szocialista közművelődés

A korszak meghatározó jelszava a lenini alapvetésekre visszanyúló kulturális forradalom volt, amely 1948 után, Révai József (1898–1959) minisztersége idején még a sztálini személyi kultuszból és a szovjet doktrínák mechanikus átvételéből táplálkozva a kulturális életet központilag irányítottként képzelte el, ám amely 1956 után már rugalmasabb kultúrafelfogással operált (BOLVÁRI-TAKÁCS 2002). A

³³ A korszakra vonatkozó történeti kutatások módszertanilag megkívánhatják a levéltári és oral history anyagok feldolgozását is, ám a tömegkultúra kapcsán használt 'tömeg' kontextusában, vagyis fogalomtörténeti összefüggésben elsődlegesen a nyilvánosságban folyó viták bizonyulnak tanulságosnak (a Kádár-kori művelődéspolitikai rekonstruálásának problémái kapcsán vedd össze többek közt AGÁRDI 1993: 129–133).

kulturális forradalom fogalmának jelentését és jelentőségét az 1950-es évektől kezdve kultúráirányítói – például cenzori – feladatokat végző, történészként is működő Köpeczi Béla (1921–2010) abban foglalta össze 1975-ből visszatekintve, hogy a szocializmusra alapuló társadalmi–gazdasági átalakulásnak szükségképp ki kell egészülnie a kultúra közkinccsé válásával, „demokratizálásá[val]”, amely részleteiben a következő elemeket foglalta magában:

- az uralkodó osztályok kulturális monopóliumának megszüntetését, a munkások, parasztok számára a művelődési lehetőségek megnyitását;
 - a marxista világnézet terjesztését, s ezzel a társadalom szellemi kohéziójának erősítését;
 - az új, szocialista társadalom célkitűzéseivel egyetértő értelmiség kialakítását;
 - a tudomány és művészetek támogatását;
 - az állam kötelességét, hogy minden eszközzel szervezze és támogassa ezt a folyamatot;
 - az egész tevékenységnek a párt általi összefogását és irányítását.
- (KÖPECZI 1975: 29)

Mindennek – és különösen az „egyetértő értelmiség” és a „párt” döntő funkciójának – szellemében az 1960–70-es évek hivatalos kultúrpolitikájának útjait különböző párthatározatok, törvények és rendeletek jelölték ki, többek közt *A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei* címmel 1958 júliusában elfogadott dokumentum – amely a népi írók felé történő nyitást is magában foglalta – , valamint az 1960-ban kiadott, művelődési otthonokról szóló

kormányrendelet (MSZMP 1958; MŰVELŐDÉSI OTTHONOK 1960). Továbbá ide tartozott *Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban* című 1966-os párthatározat mellett – amelyből a „támogatott, túrt, tiltott”, Aczél György (1917–1991) neve fémjelezte elv eredeztethető – az 1970-ben megtartott Országos Népművelési Konferencia anyaga is, amely a népművelés helyére immár a közművelődés komplexebb eszményét állította;³⁴ ez a váltás csapódott le aztán az 1974-es közművelődési határozatban és az ebből kinövő, 1976-os közművelődési törvényben is (AZ IRODALOM 1966; A KÖZPONTI BIZOTTSÁG 1974; KÖZMŰVELŐDÉS 1976). A „demokratizálási” szándékok artikulálása dacára mindezen programnyilatkozatokban számtalanszor említésre került a „dolgozó tömegek” kulturális *felemelésének* feladata, amelyre elsődlegesen a központosított állam volt hivatott, míg az „alulról jövő kezdeményezések” kitétele vagy másodlagos szerepet játszott, vagy kihívást jelentő problémaként mutatkozott meg – mindez természetesen nem meglepő az alapvetően ellenőrzésre és ideológiai indoktrinálásra épülő egypártrendszer logikáját tekintve.

Ugyanakkor még a *Népművelés* című, párthű folyóiratban³⁵ is láthatóvá vált az a bizonytalanság, amely a kultúra központi irányításának megvalósítására vonatkozó elképzeléseket kísérte. A minisztériumi főosztályvezetőként dolgozó Bíró Vera (1918–2002) például 1960-ban –

³⁴ A 'népművelés' terminus már a koalíciós időszakban is kritika tárgya volt, helyettesítőjeként a 'szabadművelődés' fogalma merült fel (vesd össze KONCZ 2002: 20–21); a háború utáni korszakhoz vesd össze Köpeczi Béla dogmáktól nem mentes ismertetését (KÖPECZI 1975: 199–228).

³⁵ A lapot 1953-tól 1957-ig a Népművelési Minisztérium és a Szakszervezetek Országos Tanácsa adta ki, utána a Művelődésügyi Minisztérium Népművelési Intézete, majd 1959-től az Országos Népművelési Tanács jelentette meg, amely tanácsadói testületként működött a minisztérium mellett, és feladata volt, hogy „[e]lvileg összehangolja az állami és tömegszervezetek, valamint egyéb társadalmi szervezetek munkáját” (NÉV NÉLKÜL 1957; vesd össze még NÉV NÉLKÜL 1978).

tehát alig két évvel az 1958-as, szigorú pártbefolyásban gondolkodó *Irányelv*-határozat, valamint egy évvel a második ötéves terv kongresszusi elfogadása után – arra hívta fel a figyelmet, hogy a közösségi (szövetkezetekbe csatornázott) gazdasági termelés kiépítésének együtt kell járnia a közösségi szórakozás és művelődés meghonosításával, valamint hogy kiigazításra szorul az a népművelői gyakorlat, amely bár igyekszik gátat vetni az immár bőséges szabadidővel rendelkező fiatalok „céltalan, üres, züllesztő szórakozás[ainak]”, ám csupán „sablonos” alternatívákat képes felmutatni (BÍRÓ 1960: 4). Ezért Bíró szerint nemcsak a „műkedvelő mozgalom” tevékenységeit kell felkarolni, de fel kell oldani „*azt a szemléleti merevséget is, amely a szórakozás és a művelődés kettéválasztásában jelentkezik*” (BÍRÓ 1960: 4; kiemelés az eredetiben).³⁶ Másfél év múlva e kettősséget szem előtt tartva a *Népművelés* oldalain az akkor szabadúszó újságíróként dolgozó Lukácsy András (1930–2023) cikksorozattal jelentkezett *Lehet-e műveltséget tervezni?* címmel, amely szociográfiai adatokból kiinduló és a helyi adottságokra, szükségletekre támaszkodó népművelési-művelődési programok kidolgozását és megvalósulását tárgyalta (LUKÁCSY 1961a). Írásaiban a „tömegkultúra jövőjéről” szóló terveket kiterjesztendőnek tartotta olyan területekre is, mint a „műsortervek összehangolásának ügye, a múzeumok, a sajtóanyag jó része, továbbá a rádió [...], a televízió adásainak bekapcsolása (a szerkesztés oldaláról is, a közönség oldaláról is), az egész iskolaügy összehangolása a népműveléssel, a fiatalok szórakoztatása és általában az egész szórakoztató ipar, és így tovább, és így tovább” (LUKÁCSY 1961b: 9; kiemelés az eredetiben). A „*szerkesztés*” – vagyis a központilag lefektetett

³⁶ 1961-ben az ELTE-n el is indult a népművelés szak (részletesen vesd össze GELENCSÉR 2010: 119–149).

elvek követése – és a „közönség” érdekeinek, szükségleteinek ötvözése, e kettő aktív együttműködésének kihangsúlyozása, valamint a szórakoztatás és a népművelés kombinálása visszatérő érv volt a korszakban, aminek aktualitást adott az új tömegkommunikációs eszközök – elsődlegesen a rádió és a televízió – egyre szélesebb körökben való elterjedése is. Jóllehet a népművelés „aufklärerista jelleg[ének]” bírálata és a tömegkommunikációs eszközök szerepének, illetve a „tömegek aktivitásának” – vagyis az alulról történő kulturális szerveződés intenzívebbé válásának – szempontjai csak a fent említett 1970-es népművelési konferencia vitáiban artikulálódtak a konkrét szóhasználatra is kihatva (a közművelődés fogalmát előnyben részesítve a népművelésével szemben; KÖPECZI 1975: 106), az 1960-as években messzemenően tetten érhetők e két pólus kiegyensúlyozásának dilemmái. A pszichológus-művészetpszichológus Halász László (1933–) szintén a *Népművelésben* hívta fel a figyelmet a tömegkommunikációban rejlő műveltségközvetítői lehetőségekre, ám kiemelte manipulációs veszélyeit is: „[...] az új tömegkultúra nem automatikusan jön létre, az új eszközök hatását *ellenőrizni és irányítani kell*. Éppen a szervezett népművelésnek kell elérnie a szabad időbeli spontán művelődés tudatos-kritikai irányba terelését; elérnie, hogy az emberek megtanulják *uralni* azokat a művelődési-szórakozási eszközöket, amelyeknek sokan még *rabjai*.” (HALÁSZ 1965: 19; kiemelések az eredetiben)

A szocialista tömegkultúra megteremtését és működtetését illető megfontolásokban így minduntalan ötvöződött a felülről történő irányítás-szervezés igénye és az irányítani kívánt „tömegek” nehézkes irányíthatóságának felismerése, ami kiegészült az elégtelen intézményi és pénzügyi feltételek tárgyalásával éppúgy, mint a „külföldi” – azaz nyugati – kulturális behatások problémáinak felvetésével. Kalmár Melinda összefoglalóan úgy értelmezte „a hatvanas évek reformjait kísérő

ideológiai fellazulás[t]”, mint amelyben „egy olyan sajátos, szabályozható kultúra víziója” bontakozott ki, „amely félig piaci, de nem nyugati típusú, alapvetően modern, de még a szocializmusnak elkötelezett” volt, és amelynek gyakorlatba történő átültetése „egyfelől az elitkultúra korlátozásával, másfelől a hazai közönség ízlésének átformálása révén széles körben – minőségi szocialista tömegkultúraként – még el[fogadtatható]” lehetett (KALMÁR 2004: 191). E „vízió” létjogosultsága és a belőle eredő belső ellentmondások körül forgó viták zajlottak 1964–1965-ben az *Alföld* oldalain, majd 1967-ben az *Élet és Irodalomban*, 1968-ban a kéthetente megjelenő *Szövetkezeti Hírlapban* és 1969-ben az MSZMP *Kelet-Magyarország* című napilapjában, sőt 1970-ben a csíkszeredai kiadású *Hargita* című folyóiratban is; ezenkívül különböző rádióműsorok szintén teret adtak a vitának, illetve 1970 őszén az MTA tudósai is foglalkoztak a kérdéssel, amikor tudományos ülészakukon a közízlés problémáját járták körül. A téma virulenssé válása tünetértékű volt abban az értelemben, hogy a művelődési házak szerepe – a kultúráirányítás hangzatos direktíváinak dacára – erősen visszaszorulóban volt a kevésbé kontrollálható klubélet és a szintén kevésbé ellenőrizhető műkedvelő társulatok fellendülésének javára, valamint nyilvánvalóan éreztették hatásukat az 1968-as nyugati diákmozgalmak előzményei és következményei is, például a beat-kultúra beszivárgása révén (statisztikákkal együtt vesd össze KONCZ 2002: 26–27; KÖPECZI 1975: 204–208; Szirmai Istvánnak mint Aczél kultúrpolitikai ellenlábasának szerepéhez vesd össze EÖRSI 2008: 80). A témában való megnyilatkozások visszatérő eleme volt a nyugati-polgári tömegkultúra-fogalom – később is érvényesülő – elválasztása a „szocialista tömegkultúra” jelentéstartományától, amelyen belül a szórakozás intézményei és műfajai is legitimitást nyerhettek. Ebből a szempontból paradigmaticusnak

tekinthető a *Népművelés* korábbi munkatársának majd az *ÉS* kritikusának-olvasószerkesztőjének, Faragó Vilmosnak (1929–2013) egy 1971-es cikke, amelyben amellet érvelt, hogy a 'tömeg' szó 'mob'-ként, azaz csőcselékként történő értelmezése nemcsak azért vetendő el, mert szolgálja a nyugat-európai kultúrkritikai képzeteket, hanem azért is, mert az elit- és tömegkultúra ekképp fenntartott megkülönböztetését indokolatlanul ülteti át egy olyan társadalmi közegbe, amely épp „demokratikus” alapelvei és a kulturális emancipációba vetett hite miatt irrelevánssá tenné ezt. Faragó azzal zárja gondolatait, hogy „tömegessé tenni, a tömegek birtokába adni a kultúrát – történelmi kötelesség”, és hogy „ugyanakkora hévvel” keresendők „a kulturális tömegmunka – a gépi és nem gépi kultúra-közvetítés – hatásos módjai [...]”, mint „amikorával a tömegcikk [...]” szidalmazása folyik (FARAGÓ 1971b; kiemelések az eredetiben). Az efféle konszenzuálisnak tetsző és az 1970-es években számtalan műkritikus és elméletíró által képviselt álláspont és értelmiségi szerepfelfogás azonban nem tette feleslegessé az arról való gondolkodást, hogy a kulturális „tömegcikk”, a szórakoztatónak ítélt kulturális tevékenységek és termékek miként szolgálhatták volna ezt az emancipációs és demokratizálódási folyamatot. Agárdi Péter (1946–), a kor egyik meghatározó irodalomtörténésze, aki 1975-től tíz éven át az MSZMP KB kulturális ügyeket irányító osztályának munkatársa volt, majd a rendszerváltás után a Kádár-kor kultúrpolitikájának történetírója lett, 1972-ben – még akadémikusként – nem véletlenül élt egy más típusú különbségtétellel, amikor a szocialista tömegkultúra jellegéről és státuszáról folytatott vitában immár nem az elit- és a tömegkultúra koordinátarendszerét alkalmazta, hanem az igényes és a gicces szórakozás-szórakoztatás elválasztásával operált: „A növekvő szabad időt el lehet tölteni haszontalanul, »fogyasztói« individualizmust erősítve, a

kispolgári menekülő életformát szolgálva, giccses álkultúrával, sekélyes szórakozással. De el lehet tölteni másként is: közösségi vagy egyéni felüdüléssel, művészetélvezéssel.” (AGÁRDI 1972: 12).

A nép- és közművel(őd)és, valamint a szocialista tömegkultúra témájának korabeli megközelítéseit nyomon követve a tömegfogalom történeti-szemantikai alakulását illetően tehát megmutatkozik egyfelől az, hogy a kultúrpolitikai doktrínákból adódóan az emberi 'tömeg' mint a szocialista társadalom ágense jelentős felértékelődésen ment keresztül, és zömében elvesztette hagyományosan negatív konnotációit, másfelől pedig a 'tömeg-' előtag szinte teljes mértékű kiveszésével, illetve a 'nép-' előtag háttérbe szorulásával az inkluzívabb 'köz-' volt hivatott megteremteni a közösségiségen alapuló, széles társadalmi bázis képzetét. Ennek egyik monográfiaszintű megnyilvánulása volt az író, irodalomtörténész és műfordító Szobotka Tibor (1913–1982) kevésbé kedvezően fogadott *Közönség és irodalom* című műve, amely 1964-ben a „tömegigényeket” kielégítő irodalmi hagyományokkal foglalkozva igyekezett történetileg kimutatni olyan stílárís és narratív jegyeket (mint például a Szophoklész *Oidipuszában* tetten érhető és a detektívregényekkel rokonítható rejtélytoposz megjelenéseit), amelyek szerinte mindig is közelítették a tömegolvasó – itt a „közönség” – elvárásait a kanonizált, magas irodalomhoz (SZOBOTKA 1962: passzim). Ugyanakkor részint látenszen – a tömegesen gyártott és befogadott kulturális termékek vonatkozásában –, részint explicit módon, a giccsfogalom problematizálásával mégis megőrződött egy olyan értékiteletbeli különbségtétel, amely a tömegességen belül hierarchiát állított fel. A giccsvita ekkori – újbóli – kibontakozása, valamint a „könnyű műfajok” definíciójára tett kísérletek így a „szocialista tömegkultúra” koncepciója okozta dilemmák konkrét

megnyilvánulásaiként értelmezhetők, és további adalékokkal szolgálnak a tömegfogalom módosulásaihoz.

3.2.2. A „könnyű műfaj” és a giccs

Az, hogy az 1965-ben műkritikusként és a reformkommunista irányultságú *Valóság* munkatársaként dolgozó, roppant sokoldalú és termékeny Vitányi Iván (1925–2021)³⁷ a tömegkultúra elméletéről és esztétikájáról írt monográfiájának *A „könnyű műfaj”* címet adta, valószínűsíthetően legalább két okra vezethető vissza: egyfelől a szerző volt főiskolai tánc-történet-tanárként és művészet-, illetve kifejezetten zeneszociológusként figyelemmel követte a magyarországi könnyűzenei élet aktuális fejleményeit, s részint erre igyekezett reflektálni a „komoly versus könnyű” főként zenére vonatkoztatott köznyelvi fordulatának megidézésével (ehhez vesd össze még a korábban Csalog Zsolttal folytatott vitát: VITÁNYI 1961). Másfelől az idézőjel használata utalhat arra, hogy átvitt értelemben és tágan értelmezve a „könnyű műfaj” a szerző nem törekedett szigorú terminológiai következetességre: Vitányi hol a ’közkeletű’, hol a ’közhasználatú’, hol a ’népszerű’ jelzőt használja, ráadásul kevésbé a ’műfaj’ szó attribútumaként, mintsem a ’művészet’ vagy a ’kultúra’ jelzőjeként, ami vizsgálata tárgyának egyik beszédes meghatározása alapján indokolttá is teheti az efféle rögzítetlenséget:

³⁷ Beszédes, hogy 2015-ből visszatekintve és Vitányi sokoldalú kulturális érdeklődését tematizálva Agárdi Péter „a magyar kultúratudományok doyenj[ének]” (AGÁRDI 2015: 194; vesd össze még 194–196), Egyed-Gergely Júlia és Horváth Anna pedig nekrológiájukban „reneszánsz ember[nek]” nevezték Vitányit (EGYED-GERGELY – HORVÁTH 2021: 273).

Egyik oldalon tehát ott látjuk az önálló művészetet, amelynek „hatásterülete” szűk körre terjed [a polgári, egyéni alkotóművészre és befogadóira; a szerző megjegyzése], a másik oldalon pedig a már pusztuló hagyományos népművészetet és a kibontakozásában megakadályozott új, közösségi művészetet [mint például a munkásfolklórt; a szerző megjegyzése]. Az a „senki földje”, aminek a két művészetfaj közötti területet neveztük, a kapitalizmusban sokkal szélesebb és kietlenebb, mint a megelőző társadalmakban. A kettő között szinte „légüres tér” keletkezik, amit mindenképpen ki kell tölteni.

Erre hivatottak a *művészet közkeletű formái*. [...]

[A közkeletű művészet m]indkettővel érintkezik, de egyiktől sem határolható el pontosan. Mindkettővel vannak közös tulajdonságai, de egyikkel sem azonos teljesen. Nem szintézisük; funkciója a közvetítés, összeköttetés. (VITÁNYI 1965: 59; 94; kiemelés az eredetiben)

A szerző ebbe a közttes és hibrid tartományba, amely egyúttal a tőkés társadalom uralkodó és elnyomott osztályainak kultúrafogyasztói metszetét is jelenti, illetve az épülő szocialista társadalom közösségi művészetének csírait tartalmazza, olyan jelenségeket sorol, mint általában az „értékes és értéktelen” szórakoztató kultúra, a giccs, valamint az „önálló alkotóművészet népszerűvé vált, közérthető alkotásai, amelyek széles tömegek szívében találnak visszhangra” (VITÁNYI 1965: 99). Ekképp a marxista megalapozású társadalom- és kultúratörténeti, illetve művészetszociológiai és esztétikai elemzést adó Vitányi rendkívül célirányosan tartja magát a köztesség kitételéhez, ráadásul megidézi azt a fentebb fogalomtörténeti szempontból is komplex mátrixot, amely a

népszerűség–popularitás–közérthetőség terminusai esetében leírható volt (vesd össze a 3.1.1. fejezetet). Vitányi a következő években is több ízben hangoztatja, hogy e köztes-közvetítő szféra esztétikai rendszerét annak érdekében kell kidolgozni, hogy a „jó” és a „rossz” szórakozás a művelődéspolitikai irányelveknek megfelelően elkülöníthető, és az előbbi támogatható-erősíthető legyen, sőt empirikus művelődésszociológiai kutatásokkal is igyekszik keretezni e tervét (vesd össze többek közt VITÁNYI 1969; SÁGI – VITÁNYI 1970; VITÁNYI 1971; [szerk.] 1974; 1976). Ám végül sem a tömegkultúra (illetve saját szóhasználatával: a közkeletű művészet vagy műfajok) szisztematikus esztétikája nem születik meg, és szintén nem honosodik meg a mégoly következetlenül alkalmazott terminológia sem.

Ugyanakkor Vitányi koncepciója korántsem légüres térbe érkezett. Amikor monográfiája előtt három évvel, 1962-ben a tudományos ismeretterjesztést célul kitűző *Gondolattár* című zsebkönyvsorozatban megjelenik az irodalomtörténész-kritikus Földes Anna (1930–2017) *A giccs az irodalomban* című kötete, a szerzőt – aki felveszi az *Élet és Irodalom* és a *Kortárs* lapjain 1960-ban indult giccsvíták fonalát – kettős cél vezeti: akárcsak később Vitányi, gazdag nemzetközi és magyar primér, illetve szakirodalmi anyagot megmozgatva egyfelől eligazítani kíván a nemcsak irodalmi giccs alkotás- és befogadásesztétikai jegyeinek, rokonjelenségeinek és történeti-társadalmi összefüggéseinek kérdéseiben, másfelől úgy legitimálja a kor hivatalos kultúrpolitikai erőfeszítéseit, hogy – a szocialista tömegkultúrában is detektálva a giccs elemeinek meglétét – hangsúlyt fektet a „helyes” irodalomfogyasztás gyakorlatának kialakítására.³⁸ Szerinte „[h]a a giccs a kapitalizmus szülöttjének

³⁸ A két évvel később ugyancsak ebben a sorozatban publikált, Balogh András jegyezte *A képzőművészeti giccs* című kötet szintén hasonló érvrendszert követett (BALOGH

tekintjük, bátran elmondhatjuk, hogy a művészeti tömegtermelés volt az atyja, a tőkés társadalom ideológiai szükségletei töltötték be az anya szerepét és a kispolgárság lett a bábája” (FÖLDES 1962: 20; kiemelés az eredetiben). Csakhogy az ez utóbbihoz kapcsolódó szemlélet a kispolgári réteg határain túl is érvényesülve a munkásosztályba szintén „behatolt”, és ekképp – a „zászlólengetés és könnyfacsarás kettős műveletének jegyében” megszületve – kitermelte „a pirosbabos kendős traktorista lányokat ábrázoló giccsképek[et], a szocialista eszmeiséget kompromittáló munkásmozgalmi témájú olajnyomatok[at]” (FÖLDES 1962: 22; 24; 25). Hogy időben gátat lehessen vetni ennek a káros tendenciának, amely az épülő szocialista társadalomban mindössze „átmeneti, anakronisztikus jelenség[nek]” tekintendő, Földes szerint fel kell ismerni azokat a mechanizmusokat – az operettben, a slágerekben, a bestsellerekben, a történelmi regényekben –, amelyek a giccset működtetik, és amelyek a „hazug szentimentalizmus”, a banalitások, a sematikus cselekményvezetés és a valóságot leplező egzotikum- és idilltoposzok révén alkalmasak a szocialista társadalom megfertőzésére (FÖLDES 1962: 24; 50; passzim). A giccs esztétikai jellemzőinek számbavételével Földes Anna a már a századelőn meghonosodott tipológiákat idézi, és nem véletlenül bukkan fel érvelésében a járványos fertőzés metaforája sem, amely a korai szociálpszichológiai leírások egyik visszatérő eleme (KENDERESY – KERESZTURY 2024): szerinte ugyanis a giccs, az „irodalmi tömegáru”

1964). A modernség giccselmélet-történetben játszott szerepéhez vesd össze Radnóti Sándor tanulmányát; a szerző megállapítása, amely szerint a giccs „jelentősége a magas művészet és a tömegművészet különbségének relativizálódása után a múlt század hatvanas éveitől” csökkent, legfeljebb az általa elemzett nyugat-európai diskurzus összefüggésében tekinthető érvényesnek (például Susan Sontag *camp*-fogalmának folyományaként), mert – ahogy az alfejezetben bemutatott példák is tanúsítják – a szocialista tömegkultúra definíciós kísérleteiben nagyon is lényeges funkciót látott el (RADNÓTI 2020: 45).

specifikusan dogmatikus esztétikája „a tömeglélektan törvényeinek figyelembevételével [...] alakul”, s ekképp a valóság feltétel nélküli elfogadására, a homogenizált fennállóba való belesimulásra csábít (FÖLDES 1962: 112; 124).³⁹ Mindazonáltal – akárcsak Agárdi Péter az előző alfejezetben idézett megállapításában – *A giccs az irodalomban* szerzője sem elsődlegesen tömegmanipulációra alkalmas mivolta miatt ítéli el a giccs beszéd- és ábrázolásmódját, hanem mert a kispolgári világlátás alapelemeit fedezi fel benne, továbbá – mint Agárdi – korántsem tartja általában illegitimnek az olyan szórakoztató műveket, amelyek igényesen, a giccsre jellemző érzelgősség, felületesség és sematizmus nélkül nyújtanak kikapcsolódási lehetőséget a szocialista ember számára (FÖLDES 1962: 39–40). Az előbbi mozzanat igen árulkodó megfogalmazását adja négy évvel később egy polemikus esszéjében Hegedűs Géza (1912–1999) író, művészetelmélet-tanár és a III/III-as főcsoportfőnökség embere, amikor az embertömeg és a demokrácia közti egyenlőségjel reflektálatlan használatára utalva teszi fel a kérdést:

Hogy miért ál és miért nem igazi demokratikus a giccs? Hiszen olykor nagy tömegekhez szól. Igaz, de sablonokkal mérgezi a lelket, meggátolja a tudat fejlődését, *azoknak ártalmas, akiknek tetszik*. Ami a nép nagy tömegeire vonatkozik, az nem okvetlenül demokratikus. A járványok bacilusai is óriási tömegeket

³⁹ Vesd össze a kötetet záró megfogalmazással is: „A giccs a művészetnek legsúlyosabb, máig sem legyőzött betegsége. Ragályos, – mert a közönséget megfertőzi, kártékony – mert az áldozataitól időt, pénzt, a jóra-szépére való hajlandóságot rabolja el. A kór legpusztítóbb járványai a kapitalista kultúra talaján dúltak, de baktériumai a mi életünkben, művészetünkben is megtalálják a maguk táptalaját, a kispolgári ízlést. Tanulmányunk e káros, ízlésromboló, művészetellenes baktériumok s az általuk okozott tünetek vizsgálata volt. Bízunk benne, hogy a vizsgálat hozzásegít a kórokozók ellen vívott küzdelemhez, s elősegíti a giccs kulturális fertőzésének minél teljesebb elszigetelését és teljes leküzdését is.” (FÖLDES 1962: 150)

fertőzhetnek, de még senki sem mondotta demokratának sem a baktériumot, sem a vírust. (HEGEDŰS 1966: 90; kiemelés az eredetiben)

A járványmetafora használatával Hegedűs is megidézi a tömegmanipulációra vonatkozó, a korai társadalomlélektanban meghonosodott értékítéleteket, ám Földeshez hasonlóan és a korabeli kultúrpolitikai direktíváknak megfelelően ő sem a tömeghez mint olyanhoz társít patolgikus képzeteket, hanem a giccs esztétikai jelenségéhez.

E szerzőkhöz hasonlóan érvelve, de a giccsfogyasztói réteget explicite másutt beazonosítva az irodalomtörténész-szociológus Hankiss Elemér (1928–2015), aki ekkor az MTA Irodalomtudományi Intézetének munkatársaként dolgozott, és az 1920–1960-as évekből származó, mintegy 400 magyar slágerszöveg vizsgálatát végezte el, azokra a toposzokra és nyelvi-formális jegyekre összpontosított, amelyek révén a „bárgyúságukkal, ízléstelenségükkel, kispolgári szemléletükkel” hódító slágerek még „a társadalom [...] művelt és öntudatos rétegeire is” erősen hatottak (HANKISS 1967a: 26). Hankiss számára, aki eszmeifuttatásaival csatlakozik a *Kritika* című folyóiratban 1966-ban induló képző-, ipar- és színházművészeti, valamint művészetpszichológiai és -szociológiai giccsvitához, „szinte érthetetlen, hogy a mai sláger, mely gyakran büszkélkedik modernségével, s melyben sokan a mai kor, a fiatalság szócsövét fedezik föl, képkincsét, kifejezőformáit, s látjuk majd később: fogalom- s magatartáskincsét is csaknem teljesen egy 100 év előtti költői hagyományból meríti”; Hankiss ezért a modern dzsessz mintájára – amely „széles tömegeket vezet el, a klasszikus zene megkerülésével, a XX. századi zene megértéséhez és élvezéséhez” – kívánatosnak tartja a „slágerszövegek »forradalmasodását«” (HANKISS 1967b: 63; 72). A szerző

azonban, Földessel ellentétben, nem a befogadói oldal, vagyis a közönség éberségére apellál, amikor kidolgozza giccselemzői rendszerét, hanem a slágerszerzők gyakorlatára, ugyanis szerinte épphogy „nem a közönség igénytelensége és konzervativizmusa teszi igénytelenné és konzervatívvá” a műfajt, hanem a szövegírók kispolgári-retrográd szemlélete, holott feladatuk lenne segíteni „az új világkép, az új erkölcs, a sokat emlegetett új ember kialakításában” (HANKISS 1967b: 63; 72; 71).

A befogadói attitűd Földesével rokonítható értelmezéséből indul ki a Lukács-tanítvány Hermann István (1925–1986) filozófus-esztéta is, aki már az 1950-es évektől kezdve foglalkozik a népiesség esztétikai ismérveivel, a polgári dekadenciával és a népszerű irodalom és kultúra ismertetőjegyeivel. Ő az 1971-ben írt *A giccs* című monográfiájában szintén azzal az igénnyel lép fel, hogy a jelenséget tárgyalva „*esztétikai problémák tudatosítás[át]*” végezze el annak érdekében, hogy a „tömegek kulturálódásának, ízlésfejlesztésének társadalmilag sokszor szükségszerű, de semmiképpen nem állandósítható elmaradottság[át]” korigálja (HERMANN 1971: 7; kiemelés az eredetiben). Eszme- és irodalom-, illetve művészettörténeti hagyományok áttekintését adva, valamint Hermann Broch és Gillo Dorfles akkor még nem lefordított, irányadó giccserőtelmezéseire is hivatkozva a szerző – a korabeli társadalmi programnak megfelelően – tartózkodik a tömegesség mozzanatának emlegetésétől, s helyette a giccs azon társadalompolitikai következményeire fekteti a hangsúlyt, amelyek a polgári – azaz nyugati, elítélendő – kultúra sajátjaiként és a társadalom egészére kihatva tartják életben a nyárspolgári szellemiséget, amennyiben a kapitalista berendezkedés akadálytalan működtetésének érdekében álművészi fogásokkal és a „közvetett hazugság” eszközével élve fedik el a valóságot, és keltenek hamis illúziókat (HERMANN 1971: 114; passzim). Hermann

elemzése során a szerzői felvilágosítói-tudásközvetítói szerepfelfogás elsődlegesnek bizonyul, még ha korántsem következetesen vezeti vissza a giccs diadalútját az „elmaradott tudatú” kultúrafogyasztó ízlésére és társadalmi meghatározottságára: szerinte ugyanis a giccs „*voltaképpen elhárító mechanizmus a valódi kultúra tömegekbe áramlása ellen*”, mert az urbanizált és iparosodott modernség töréseiből adódó elbizonytalanodásra ad – illuzórikusan megnyugtató – választ, amiért is sokkal inkább az lenne az aktuális kultúrpolitika küldetése, hogy többek közt a tömegkommunikációs eszközök potenciáljára támaszkodva „megfelelő szórakoztató-ipart” mozgósítson, amivel biztosíthatja „az átlendülést vagy az előkészülést a kellemességen túllépő esztétikai szféra számára” (HERMANN 1971: 136; kiemelés az eredetiben; 212). Bár Hermann példái zömében a nyugat-európai művészet- és irodalomtörténetből származnak, vagyis Földes Annával vagy Hankiss Elemérrel ellentétben alig vet számot korának magyarországi giccstermelésével, könyve zárlatában világossá teszi, hogy a hétköznapi kultúráját is meghatározó, giccsset előállító „ipart mint tömegipart sommásan elítélni roppant helytelen volna, és végül is elvezetne egy tömegellenes szemlélethez”; ehelyett „a giccs leküzdés[ére] mint ösztársadalmi feladat[ra]” tekintve a felvilágosítás és a pedagógia útján véli tudatosíthatónak ezen szféra hatásmechanizmusait (HERMANN 1971: 300–301). A fent már idézett Faragó Vilmos (vesd össze a 3.2.1 fejezetet) terjedelmes recenziójában egy lépéssel tovább is megy, és levonja azt a kultúrpolitikai tettekre buzdító végkövetkeztetést, amely szerint

[s]irathatjuk a felbomlott kulturális közösségeket, panaszkodhatunk az elitkultúrát fenyegető eltömegesedésről, szidhatjuk a tévét s az egész tömegkommunikációt – mindhiába. Az egyik valóban

felbomlott, a másik csak arisztokratikus rémkép, a harmadik nem a létezésével felelős a kulturális selejt-tömegért. A feladat mindennél egyszerűbb és mindennél nehezebb: igenis tömegkultúrát kell adni. Jó kultúrát – mindenkinek. (FARAGÓ 1971a; vesd össze hasonló utalással KUN 1971: 1745)

A színvonalasként tételezett (szocialista) tömegkultúra megteremtésének effajta igényét az 1970-es évek során még számos kultúrpolitikus és -szociológus, kulturális újságíró, műkritikus és tudós megfogalmazza, mégpedig továbbra is hangsúlyozva a tömeg- és elitkultúra elkülönítésének téves mivoltát, de alkalmazva azt az aufklérista szándékokra alapozó elválasztó gesztust, amely a giccsre vonatkozó, fentebb számbavett reflexiókban is megjelent (a már idézett folyóiratok mellett vesd össze még az *Alföld* vagy a *Kultúra és Közösség* című folyóiratban megjelent cikkeket, tanulmányokat; továbbá HERNÁDI 1973; SZERDAHELYI [szerk.] 1974; ÁCS [szerk.] 1978). Továbbá ezzel párhuzamosan nemcsak az arra irányuló törekvés figyelhető meg, hogy szovjet és kelet-európai teoretikusok, kultúrtörténészek munkái mellett fordításokban elérhetővé váljanak vonatkozó nyugat-európai tömegkultúra-elméleti és történeti írások (a giccsproblémára vonatkozóan például MOLES 1975 [1971]; továbbá LÖWENTHAL 1973; JÓZSA [szerk.] 1978), hanem látni azt is, hogy a historiográfia is fokozott érdeklődéssel fordul általában a kultúrtörténet és specifikusabban a művelődés és a „közkeletű” műfajok magyarországi története felé (POGÁNY 1978; KESZTHELYI 1979). Összességében tehát az 1960–70-es évek magyarországi diskurzusában döntőnek bizonyul a tömegnek – mint a „népi demokrácia” bázisának és mint emancipációs társadalmi erőnek – a felértékelése, de emellett az eszmemfuttatásokban továbbhagyományozódik egyfelől a mindenkori beszédhelyzetből adódó

kizáró és hierarchizáló effektus (a tömeget „felemelendő” az értelmiség bizonyul a műveltség és a tudás letéteményesének), másfelől – a giccs silányságára és patológikus effektusaira utalva – megtörténik egy újabb határvonás, amely a korábban a tömegességhez társított negatív értékek hordozójaként immár egy adott esztétikai jelenséget jelöl meg.

4. Kitekintés a 2000-es évekre, zárszó

Az ezredforduló környékén domináns tömegkultúra-elméletek vonatkozásában továbbra is meghatározó a 20. századi nyugat-európai–angolszász hagyomány, ám mindeközben számos természet- és társadalomtudományi, valamint műszaki diszciplínából származó elméleti megfontolás és teoréma nyomja rá a bélyegét a kultúra és specifikusan a tömegkultúra értelmezéseire. Ezek közül a legtermékenyebbnek a már az 1960–70-as években meghonosodó, főként a tömegkommunikáció ihlette kibernetikai és hálózatelméleti elgondolások tekinthetők, amelyeknek folytatásaképp az etológia és zoológia területéről átvett rajelméletek, majd a sokaság (*multitude*) és a populizmus filozófiai-politikaelméleti megközelítései válnak olyan koncepciókká, amelyek rávetíthetők a tömegek kulturális értelmezéseire (utóbbira példaként vedd össze BUBLITZ 2005; a hálózat- és rajelméleti, illetve a sokaságot és metaforizációit érintő megfontolásokhoz KENDERESY – KERESZTURY 2024; ökokritikai vonatkozásokhoz KERESZTURY 2023; a populizmus jobb- és baloldali értelmezéseihez például MCGUIGAN 1992; BADIOU ÉS MTSAI 2016 [2013]). Ezeket a koncepciókat némi leegyszerűsítéssel összeköti, hogy a tömeget olyan önálló szubjektumként értelmezik, amelyben elkülöníthetők bizonyos, a tömeg működésmódját és politikai hatóerejét meghatározó – a hálózatosságban, a rajszerűségben vagy a sokaságban rejlő – minőségek.

Ám ezek nemcsak túlmutatnak a tömeg egyes alkotóelemeiben azonosítható tulajdonságokon, hanem komplexitásukból adódóan ellenállnak annak, hogy a tömeg dinamikája egyneműnek legyen tekinthető, sőt paradox törvényszerűségeket rajzolnak ki, ami a tömeg viselkedését illetően lehetetlenné teszi, hogy biztos prognózisok legyenek megfogalmazhatók (átfogóan vedd össze THACKER 2004a; 2004b; MAZZARELLA 2010; esztétikai vonatkozásokkal kapcsolatban vedd össze KNEWITZ – MÜLLER [eds] 2024). Mindez pedig egyszerre avathatja őt szabad cselekvések és történések hordozójává (például Michael Hardt és Antonio Negri sokaságkonceptiójában; HARDT – NEGRI 2004), de ugyanígy felfüggesztheti a reprezentáció és az intézményesülés lehetőségét – és így a politikai felelősséget – is (SLOTERDIJK 2000). E két szélsőség közti közvetítésre is születtek kísérletek: a feminista filozófus Judith Butler a Frankfurti Iskola kritikai elméletének folytatójaként és a 'gyülekezet' (*assembly*) fogalmának segítségével mutat rá arra, hogy a tömegek (politikai) tiltakozásának artikulációja előfeltételezi az említett két adottság meglétét. Ugyanis a városi, intézményes és végső soron politikai tér elfoglalásával a tüntetők heterogén csoportja – élve szabad cselekvőképességével – átértelmezi az eredetileg őt nem reprezentáló tereket, és így szert tesz a képviselet és az intézményesülés lehetőségeire, amelyek azonban más csoportok által vitatottként folyamatos konfliktus tárgyaiként jelennek meg (vedd össze BUTLER 2015).

A tömegfogalom efféle kortársi differenciálódása és pluralizálódása nem hagyta érintetlenül a tömegkultúra elméleteit sem, jóllehet kifejezetten a 'tömeg' szóra történő reflexiók gyakorisága elhanyagolható. Ez főképp arra vezethető vissza, hogy nemzetközileg is jóval szélesebb körben terjedt el a 'populáris kultúra' terminus, ami feltételezhetően a témával foglalkozó azon angolszász irodalom túlsúlyának köszönhető, amelyben a 'popular'

jelzőnek a 3.1.1. fejezetben taglalt állam- és politikatörténeti múltjából adódóan a tömegességhez kapcsolt szemantika jóval kevésbé terhelt negatív előjelű értékekkel. Mindazonáltal számos, a populáris kultúrával és annak elméletével történeti perspektívában is foglalkozó kutató irányítja arra a figyelmet – akarva vagy akaratlanul felelevenítve Umberto Ecónak a tömegkultúra-fogalom használatát illető kritikáját (vesd össze a 3.1.3. fejezettel) –, hogy elmélettörténetileg olyannyira heterogén és rugalmas jelentésmezővel rendelkezik a 'populáris kultúra' kifejezés, hogy „végső soron *üres* fogalmi kategóri[ának]” tekinthető (STOREY 2021; kiemelés az eredetiben). Bár meglepő lehet ez a kijelentés John Storey-tól, aki 2021-ben immár kilencedszerre is átdolgozva publikálta a *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* című, először 2006-ban kiadott elmélettörténeti alpművét, ám a szerző egyúttal rámutat arra, hogy a fogalom általánosító – azaz konkrét tér- és időbeli kontextusokat kitakaró, a beszélő pozíciójára nem reflektáló – használata azt eredményezheti, hogy a fogalom maga is ideologémává válik, holott a populáris kultúra különféle megközelítései épp ezt a csapdát igyekeznek elkerülni (hasonlóan érvel JENKINS – MCPHERSON – SHATTUC 2020 [2002]). Mindenesetre mind Storey, mind a populáris kultúra teóriájának egy másik meghatározó kutatója, Dominic Strinati fogalmilag is különbséget tesz a tömegkultúra és a populáris kultúra elmélete között, amikor előbbit a Frankfurter Iskola kritikai hagyományához kapcsolva – ahogy a 3.1.2. fejezetben látni lehetett: tévesen – a tömegkultúrát mint ideológiailag ártalmas jelenséget elutasító irányzatként értelmezi, míg utóbbit elsődlegesen a birminghami központ tradíciójához sorolja, amely szerint a populáris kultúra erős emancipatív és szubverzív erővel rendelkezhet (STRINATI 2004).

A magyarországi tudományos diskurzust illetően elmondható, hogy nemcsak a tömegfogalom fent említett differenciálódásának elméleti recepciója követhető nyomon (vesd össze például CSEPELI 2006 [1997]; BAGI 2017), hanem a tömegkultúra teoretikus feltérképezése is jelentős szerepet kap a kutatásokban (vesd össze számos tanulmánya mellett például BÁRÁNY 2014; OLAY 2024). Ezenkívül a tömegkultúra-kutatások intézményi meggyökeresedésének is tanúi lehetünk: 2013 óta működik a komáromi Selye János Egyetemen alapított MA Populáris Kultúra Kutatócsoport, 2017 óta pedig – jóval kisebb intenzitással – az ELTE-n az English and American Studies Popular Culture Research Group, továbbá gyűjteményes kötetek és különböző folyóiratok szerkesztőségei is teret adnak – akár tematikus lapszámok formájában – a vonatkozó kutatási eredmények bemutatásának (vesd össze például LÓRÁND – SCHEIBNER – VADERNA – VÁRI [szerk.] 2006; BÁNHÁZI ÉS MTSAI [szerk.] 2021; BARNA – PATAKFALVI-CZIRJÁK [szerk.] 2024; a *Korunk* 2000/6-os számát; a *Café Babel* 2023/84-es számát). Ezek a publikációk jobbára esettanulmány-szintű elemzéseket gyűjtenek egybe, és egy-egy szöveges, vizuális, audiovizuális, auditív műfajra vagy műre, illetve kulturális gyakorlatokra szűkítetten tárgyalnak populáris kultúrához társítható jelenségeket.

Ami a magyarországi kontextusban még feltáratlan területeket illeti, számos olyan téma jelölhető ki, amely kifejezetten a 'tömeg' tömegkultúra-elméleti változásainak szempontjából releváns vizsgálatokra adhat alkalmat: a nyugat-európai diskurzusban meghonosodott feminista és kisebbségi kultúrafogalom-kritika, valamint az euroatlanti és eurocentrikus megközelítésmódok bírálata nyomán (vesd össze például SKEGGS [ed.] 1995; MCROBBIE 2009; MCLENNAN 2006) elemzések tárgya lehet általában a magyar tömegdiskurzus és specifikusan a tömegkulturális jelenségek gender szempontú és eurocentrizmus-kritikus 20. századi

története éppúgy, mint például a népiesek és urbánusok vitájában, valamint a munkásmozgalmi hagyományban felmerülő tömeg- és közösségfogalom vagy a nagyvárosi tömeg szövegbeli, képi és auditív reprezentációi. Kortárs művekre vonatkoztatottan nyomon lehet követni a tömeg fogalmának differenciálódását olyan különböző szerveződési formák vonatkozásában, mint a (virtuális) hálózatoság, rajszerűség vagy sokaság, amely mind kanonizált, mind a kánon peremén elhelyezkedő művekben tetten érhető (utóbbihoz vedd össze KENDERESY – KERESZTURY 2024).

Az elmúlt években megannyi hasznos belátással szolgáltak számomra azok az egyetemi kurzusok, amelyeket – *A tömeg. Kulturális jelentéstulajdonítások 1920/2020* című OTKA projektünk munkájához kapcsolódva⁴⁰ – a kutatócsoport tagjaival közösen tarthattam az ELTE MMI Esztétika Tanszékén, valamint azok a műhelyviták és rendezvények, amelyeken meghívott előadókkal vitázhattunk a tömegfogalom módosulásainak interdiszciplinárisan tárgyalható mérföldköveiről. Ezért valamennyi egyetemi szeminárium és előadás, illetve projektrendezvény résztvevője mellett nagy köszönet illeti munkatársaimat, K. Horváth Zsoltot, Nemes Z. Máriót, Szapora Márkot – és főként Kenderesy Annát és Keresztury Dorkát.

⁴⁰ Ehhez lásd a projekt tevékenységeiről számot adó rovatot a *laokoon.hu* című honlapon (<https://laokoon.hu/category/rovatok/tomeg-1920-2020/>).

5. Irodalomjegyzék⁴¹

5.1. Hivatkozott irodalom

ACKERMANN, Ute (2001): Einleitung. In: WAHL, Volker (Hrsg.): *Die Meisterratsprotokolle des Staatlichen Bauhauses Weimar 1919–1925*. Böhlau Verlag, Weimar. 18–42. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03186-0>

ÁCS Ferencné (szerk.) (1978): *Szocialista közművelődés. A Marxizmus-Leninizmus Esti Egyetem tankönyve*. Kossuth Kiadó, Budapest.

ADORNO, Theodor W. (2003 [1967/1963]): Résumé über Kulturindustrie. In: DERS.: *Gesammelte Schriften, Band 11.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild* (hg. v. Rolf Tiedemann). Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 337–345. (Résumé über Kulturindustrie. In: DERS.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 60–70.; Vortrag gehalten im Rahmen der Internationalen Rundfunkuniversität des Hessischen Rundfunk, 28. März und 4. April 1963.)

ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie* (hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann). Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

ADORNO, Theodor W. (1998 [1962/1963]): Stravinsky. Dialektikus kép (Tandori Dezső ford.). In: UŐ: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok* (szerk. Zoltai Dénes). Helikon Kiadó, Budapest. 258–279. (Das Gesetz der Dialektik. *FORVM* IX[102]. 252–255; Das Gesetz der Dialektik [II]. *FORVM* IX[102/103]. 325–330.; bővített változat: Strawinsky. Ein dialektisches Bild. In: DERS.: *Musikalische Schriften, Teil*

⁴¹ Amennyiben releváns, az irodalomjegyzék tartalmazza az első, eredeti nyelven történt publikálás adatait, az állandó dokumentum-azonosítókat (Digital Object Identifier, DOI), az onlajn szabadon rendelkezésre álló, illetve intézményi előfizetésben egyetemokről vagy egyetemi azonosítóval elérhető források adatait. Terjedelmi korlátok miatt eltekintek az onlajn fellelhető források utolsó letöltési dátumának feltüntetésétől (az elérések ellenőrzését 2024. október 30–31-én végeztem el).

2: *Quasi una fantasia* [hg. v. Rolf Tiedemann]. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 201–242.)

ADORNO, Theodor W. (2003 [1959]): A félműveltség elmélete (Novák Zsolt ford.). In: WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Budapest. 96–113. <https://www.szaktars.hu/osiris/view/wessely-anna-szerk-a-kultura-szociologiaja-szemeszter-1998/?pg=97&layout=s> (Theorie der Halbbildung. In: DERS.: *Gesammelte Schriften, Band 8: Soziologische Schriften I* [hg. v. Rolf Tiedemann]. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 93–121.)

AGÁRDI Péter (1972): Szocialista kultúra és szórakozás. *Kritika* 1(6). 11–12. https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Kritika_1972/?pg=174&layout=s

AGÁRDI Péter (1993): Közelítések a Kádár-korszak művelődéspolitikájának történetéhez. *Eszmélet* 5(20). 129–165. https://adt.arcanum.com/hu/view/Eszmelet_1993/?pg=382&layout=s

AGÁRDI Péter (2015): *Nemzeti értékviták és kultúrafelfogások 1847–2014*. Napvilág Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/napvilag/view/agardi-peter-nemzeti-ertekvitak-es-kulturafelfogások-18472014-2015/?pg=0&layout=s>

ALLOWAY, Lawrence (1988 [1959]): The long front of culture. In: THE INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART (ed.): *Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*. MIT Press, Cambridge, Mass. – London. 31–33. (*Cambridge Opinion* 17. 24–26.)

ALLOWAY, Lawrence (1998 [1958]): The Arts and the Mass Media. In: MADOFF, Steven Henry (ed.): *Pop Art. A Critical History*. University of California Press, Berkeley. 7–9. <https://doi.org/10.1525/9780520920477-007> (*Architectural Design & Construction* 28[2]. 84–85.)

ANGYALOSI Gergely (1996): *Roland Barthes, a semleges próféta*. Osiris Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/osiris/view/angyalosi-gergely-roland-barthes-a-semleges-profeta-horror-metaphysicae-1996/?pg=75&layout=s>

ARISZTOTELÉSZ (1995): *Politika* (Szabó Miklós ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.

ÁRNASON, Jóhann Pall – ROBERTS, David (2004): *Elias Canetti's Counter-Image of Society: Crowds, Power, Transformation*. Camden House, Rochester. <https://doi.org/10.1515/9781571136367>

B. GELENCSEK Katalin (2010): *A tudás, a megismerés és a társas megértés öröme. Művelődéstörténeti és közművelődés-elméleti tanulmányok*. ELTE Az Élethosszig Tartó Művelődésért Alapítvány, Budapest – Művészetek Háza, Gödöllő – Tinta Könyvkiadó Budapest. <https://www.szaktars.hu/tinta/view/gelencser-katalin-b-a-tudas-a-megismeres-es-a-tarsas-megertes-orome-muvelodestorteneti-es-kozmuvelodes-elméleti-tanulmányok-2010/?pg=120&layout=s>

BABITS Mihály (1917): Kritika. *Nyugat* 10(4). 408–409. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1917_1/?pg=425&layout=s

BABITS Mihály (1933): Könyvről könyvre. *Nyugat* 26(10–12). 626–629. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1933/?pg=691&layout=s

BABITS Mihály (1935): Könyvről könyvre. *Nyugat* 28(8). 71–75. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1935_2/?pg=86&layout=s

BACSÓ Béla (2012): A „Zerstreuung” esztétikájához. *Jelenkor* 55(12). 1227–1231. https://adt.arcanum.com/hu/view/JelenkorPecs_2012_2/?pg=424&layout=s

BADIOU, Alain – BOURDIEU, Pierre – BUTLER, Judith – DIDI-HUBERMAN, Georges – KHIARI, Sadri – RANCIÈRE, Jacques (2016 [2013]): *What Is a*

People? (Transl. by Jody Gladding). Columbia University Press, New York. <https://doi.org/10.7312/badi16876> (*Qu'est-ce qu'un peuple?* La Fabrique éditions, Paris.)

BAGI Zsolt (2017): *Az esztétikai hatalom elmélete. Kulturális felszabadítás egy újbarokk korban*. Napvilág Kiadó, Budapest.

BALOGH András (1964): *A képzőművészeti giccs*. Gondolat Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/balogh-andras-a-kepzuomuveszeti-giccs-1964/?pg=0&layout=s>

BAND, Henri (1999): *Mittelschichten und Massenkultur. Siegfried Kracauers publizistische Auseinandersetzung mit der populären Kultur und der Kultur der Mittelschichten in der Weimarer Republik*. Lukas Verlag, Berlin.

BARÁTH Katalin (2023): „Egyformán érdekli a grófnőt és a komornát”. Észrevételek a *midcult* társadalomtörténeti vonatkozásairól, középpontban az *Uj Időkkel*. In: UŐ: *Szórakozik a tömeg. Fejezetek a modern populáris kultúra magyarországi kezdeteiből*. Kronosz Kiadó, Pécs. 59–78.

BARCK, Karlheinz – FONTIUS, Martin – SCHLENSTEDT, Dieter – STEINWACHS, Burkhard – WOLFZETTEL, Friedrich (2000): Vorwort. In: DIES. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Lexikon in sieben Bänden. Band 1: Absenz–Darstellung*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar. VII–XIII.

BART István – HERNÁDI Miklós (szerk.) (1972): *Futószalag és kultúra. Esszék a mai amerikai kulturális életről*. Gondolat Kiadó, Budapest.

BARTHES, Roland (1983 [1957]): *Mitológiák* (Ádám Péter ford.). Európa Kiadó, Budapest.⁴² (*Mythologies*. Éditions du Seuil, Paris.)

⁴² Magyarul egy – csak 28 esszét tartalmazó – válogatás jelent meg az eredetileg 53 cikket és a *Le mythe, aujourd'hui* (A mítosz ma) című tanulmányt magában foglaló gyűjteményből.

BARTHES, Roland (2010 [1970]): [O. T.]. In: DERS.: *Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe* (Übers. v. Horst Brühmann). Suhrkamp Verlag, Berlin. 9. ([S. t.]. In: R. B.: *Mythologies*. Éditions du Seuil, Paris. 7–8.)

BAUHAUS (1929) (3)3. https://monoskop.org/images/4/43/Bauhaus_3-3_1929.pdf

BAUMAN, Zygmunt (2001–2002 [1997]): A kultúra mint fogyasztói szövetkezet (Karádi Éva ford.). *Magyar Lettre Internationale* 34. 2–5. https://adt.arcanum.com/de/view/MagyarLettre_043_2001-2002/?pg=3&layout=s (a *Postmodernity and Its Discontents* 10. fejezetének rövidített változata)

BAYER, Herbert – GROPIUS, Walter – GROPIUS, Ise (Hrsg.) (1955 [1938]): *Bauhaus. 1919–1928*. 3., erg. Aufl., Niggli & Verkauf, Teufen (Museum of Modern Art, New York).

BÁLINT Gábor (2002): Olvasók és olvasmányok a két világháború között. *Magyar Könyvszemle* 118(4). 439–450. https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarKonyvszemle_2002/?pg=488&layout=s

BÁLINT Gábor (2007): A pesti ponyva virágkora az 1930-as és 1940-es években. *Magyar Könyvszemle* 123(1–4). 121–133. https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarKonyvszemle_2007/?pg=162&layout=s

BÁNHÁZI Judit Anna és mtsai (szerk.) (2021): *Encounters of the Popular Kind: Traditions and Mythologies / Populáris típusú találkozások: Hagyományok és mitológiák*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest. https://www.eltereader.hu/media/2022/02/Encounters_of_the_Popular_Kind__Traditions_and_Mythologies_in_Dialogue-web2.pdf

BÁRÁNY, Tibor (2014): *A művészet hétköznapijai*. Szépmesterségek Alapítvány, Miskolc. <https://muut.hu/wp-content/uploads/barany.pdf>

BEHRENS, Roger (2004): *Kulturindustrie*. Transcript Verlag, Bielefeld.
<https://doi.org/10.14361/9783839402467>

BENJAMIN, Walter (2024 [1936]): A műalkotás a technikai reprodukció korában (Erhardt Miklós – Mélyi József ford.). In: UŐ: *A műalkotás a technikai reprodukció korában. Művészetelméleti és kultúrpolitikai írások* (szerk. Zsellér Anna). Open Books, Budapest. 211–262. (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: DERS.: *Abhandlungen. Gesammelte Schriften. Band I.1* [hg. v. Rolf Tiedemann – Hermann Schweppenhäuser]. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 471–508.)

BERKOVITS Balázs (2018): Bourdieu, Pierre. In: KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR-SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*. Ráció Kiadó, Budapest. 377–386.

BÉKÉS István (1966): *Magyar ponyva pitaval. A XVIII. század végétől a XX. század kezdetéig*. Minerva Kiadó, Budapest.

BIRD, Michael (2022): *This is Tomorrow. Twentieth-Century Britain and Its Artists*. Thames & Hudson, London.

BÍRÓ Vera (1960): A Kongresszus után. *Népművelés* 7(1). 3–4.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nepmuveles_1960/?pg=2&layout=s

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor (2020): *A művészetpolitika mechanizmusai. Interpretációk és források a Kádár-korszak értelmezéséhez*. Gondolat Kiadó, Budapest.

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor (2002): Révai József és a Népművelési Minisztérium létrehozása. *Zempléni Múzsza* 2(4). 14–26.
https://adt.arcanum.com/hu/view/ZempleniMuzsa_2002/?pg=329&layout=s

BOUCHARD, Norma (2009): Eco and popular culture. In: BONDANELLA, Peter (ed.): *New Essays on Umberto Eco*. Cambridge University Press, Cambridge. 1–16. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511627033>

BOURDIEU, Pierre (1978 [1965–1977]): *A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése. Tanulmányok* (szerk. Ferge Zsuzsa – Léderer Pál; Ádám Péter – Ferge Zsuzsa – Léderer Pál ford.). Gondolat Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/bourdieu-pierre-a-tarsadalmi-egyenlotlensegek-ujratermelodese-tanulmanyok-1978/?pg=0&layout=s> (Az 1965 és 1977 között publikált francia nyelvű tanulmányok eredeti lelőhelyeihez vesd össze a magyar kötet 401–402. oldalát.)

BOURDIEU, Pierre (1984 [1979]): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste* (transl. Richard Nice). Harvard University Press, Cambridge, Mass. https://monoskop.org/images/e/e0/Pierre_Bourdieu_Distinction_A_Social_Critique_of_the_Judgement_of_Taste_1984.pdf (*La Distinction: Critique sociale du jugement*. Minuit, Paris.)

BOURDIEU, Pierre (2013 [1992]): *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája* (Seregi Tamás ford.). Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, Budapest. (*Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, Paris.)

BRAUN Soma (1941): Néhány szó a ponyvairodalomról és a vele kapcsolatos dolgokról. *Népszava Naptár*. 56–59.⁴³ https://adt.arcanum.com/de/view/NepszavaNaptara_1941/?pg=57&layout=s

BROOKER, Jewel Spears (ed.) (2004): *T.S. Eliot. The Contemporary Reviews*. Cambridge University Press, Cambridge, UK – New York. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511485466>

⁴³ A digitalizált szövegből hiányzik az utolsó oldal.

BRUNNER, Markus – KÖNIG, Hans-Dieter – KÖNIG, Julia – LOHL, Jan (Hrsg.) (2022): *Sozialpsychologie der Massenbildung. 100 Jahre Sigmund Freuds Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Springer, Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-35693-4>

BUBLITZ, Hannelore (2005): *In der Zerstreuung organisiert. Phantasmen und Paradoxien der Massenkultur*. Transcript Verlag, Bielefeld. <https://doi.org/10.1515/9783839401958>

BUCHANAN, Ian (2006): *Fredric Jameson. Live Theory*. Continuum International, London.

BUTLER, Judith (2015): *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. – London. <https://doi.org/10.4159/9780674495548>

BÜRGER, Peter (2010 [1974]): *Az avantgárd elmélete* (Seregi Tamás ford.). Universitas Szeged, Szeged (*Theorie der Avantgarde*. Suhrkamp, Frankfurt am Main).

CAMPBELL, Joan (1978): *The German Werkbund. The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton University Press, Princeton, NJ. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt13x18j5>

CANDEA, Matei (ed.) (2010): *The Social after Gabriel Tarde: Debates and Assessments*. New York, Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203876312>

CANETTI, Elias (1991 [1960]): *Tömeg és hatalom* (Bor Ambrus ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest. E-könyv. (*Masse und Macht*. Claassen, Hamburg.)

CAREY, John (1992): *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice Among the Literary Intelligentsia, 1880–1939*. Faber and Faber, London, e-book.

CARROLL, Noël (1998): *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, Oxford.

CHINITZ, David E. (2003): *T. S. Eliot and the Cultural Divide*. University of Chicago Press, Chicago – London.

CSEH Gergő Bendegúz – KRAHULCSÁN Zsolt – MÜLLER Rolf – PÓR Edit (szerk.) (2004): *Zárt, bizalmas, számozott. II. Irodalom-, sajtó- és tájékoztatáspolitikai, 1962–1979*. Osiris Kiadó, Budapest.
<https://www.szaktars.hu/osiris/view/cseh-gergo-bendeguz-krahulcsan-zsolt-muller-rolf-por-edit-szerk-zart-bizalmas-szamoszott-ii-irodalom-sajto-es-tajekoztataspolitika-1962-1979-dokumentumok-2004/?pg=0&layout=s>

CUDDY-KEANE, Melba – HAMMOND, Adam – PEAT, Alexandra (2014): *Modernism. Keywords*. Wiley & Blackwell, Chichester.
<https://doi.org/10.1002/9781118325940>

CZUCZOR Gergely – FOGARASI János (1867): *A magyar nyelv szótára*. 4. kötet. Emich Gusztáv, Budapest.
https://mek.oszk.hu/05800/05887/pdf/4kotet_2.pdf

CSÁKI Pál (1988): A ponyvairodalom „megrendszabályozása” az 1940-es évek elején. *Magyar Könyvszemle* 104(1). 41–53.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarKonyvszemle_1988/?pg=66&layout=s

CSEJTEI, Dezső (1991): The influence of José Ortega y Gasset's thought on Hungarian spiritual life: 1928–1945. *Existencia* 1(1–2). 81–89.

D. I. (1921): Olcsó hullám-könyvek az antikváriusok polcain. *Nemzeti Ujság* 3(114). 5.
https://adt.arcanum.com/hu/view/NemzetiUjsag_1921_05/?pg=148&layout=s

DANYI Gábor (2023): *Az írógép és az utazótáska. Szamizdat irodalom Magyarországon 1956–1989.* Kronosz Kiadó, Pécs.
<https://www.szaktars.hu/kronosz/view/danyi-gabor-az-irogep-es-az-utazotaska-szamizdat-irodalom-magyarorszagon-19561989-2023/?pg=0&layout=s>

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix (1983 [1972]): *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (Transl. Robert Hurley – Mark Seem – Helen R. Lane). University of Minnesota Press, Minneapolis (*Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. Les Éditions de Minuit, Paris.
https://monoskop.org/images/5/5f/Deleuze_Gilles_Guattari_Felix_LAnti-Oedipe.pdf).

DEMIROVIĆ, Alex (2019). Vernunft und Emanzipation. In: DERS. – BITTLINGMAYER, Uwe – FREYTAG, Tatjana (Hrsg.): *Handbuch Kritische Theorie*. Springer VS, Wiesbaden. 187–209. https://doi.org/10.1007/978-3-658-12707-7_22-1

DINNIN, Alec (2019): Ortega y Gasset, democracy, and the rule of the people. *Hispanic Research Journal* 20(6). 548–565.
<https://doi.org/10.1080/14682737.2019.1787612>

DOBSON, Andrew (1989): *An Introduction to the Politics and Philosophy of José Ortega y Gasset*. Cambridge University Press, Cambridge, Mass.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511898044>

DOMOKOS Áron (2024): A tízfilléres sátán. Közelítések a ponyvához – különös tekintettel a Friss Újság Színes Regénytárának (1935–1942) ponyvafüzeteire. *Anyanyelvi Kultúráközvetítés* 7(1). 18–47.
<https://doi.org/10.33569/akk.5243>

DONNELLY, Michael (1998): From political arithmetic to social statistics. How some nineteenth-century roots of the social sciences were implanted. In: HEILBRON, Johan – MAGNUSSON, Lars – WITTRÖCK, Björn (eds): *The Rise of the Social Sciences and the Formation of Modernity*. Springer, Dordrecht. 225–239. https://doi.org/10.1007/978-94-011-5528-1_9

ELIOT, Thomas Stearns (2003 [1948]): *A kultúra meghatározása. Jegyzetlapok* (Lukácsi Huba ford.). Szent István Társulat, Budapest. <https://www.szaktars.hu/szentistvantarsulat/view/eliot-t-s-a-kultura-meghatarozasa-jegyzetlapok-2003/?pg=0&layout=s> (*Notes towards the Definition of Culture*. Faber and Faber, London. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.526491/page/>)

ECO, Umberto (1989 [1962]): A Superman-mitosz (Schéry András ford.). In: EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM, BÖLCSÉSZEZETTUDOMÁNYI KAR: *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény, IV. rész (Tömegkultúra)*. Tankönyvkiadó, Budapest. 193–225. (Il mito di 'Superman' e la dissoluzione del tempo. In: CASTELLI, Enrico [ed.]: *Demitizzazione e immagine*. CEDAM, Padova. 131–148.)

ECO, Umberto (1976 [1963/1964]): A rossz ízlés struktúrája (Szabó Győző ford.). In: UŐ: *A nyitott mű*. Gondolat Kiadó, Budapest. 201–270. (La struttura del cattivo gusto. In: U. E.: *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Bompiani, Milano. 65–130.)

ECO, Umberto (1978): A Superman mítosza (ford. n.). *Valóság* 21(8). 123–125. https://adt.arcanum.com/hu/view/Valosag_1978/?pg=1048&layout=s

ECO, Umberto (1984 [1964]): Einleitung. In: DERS.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur* (Übers. v. Max Looser). Fischer Verlag, Frankfurt am Main. 15–35. (Prefazione. In: U. E.: *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Bompiani, Milano. 3–27.)

ECO, Umberto (1989 [1964]): A tömegkultúra és kultúra „szintjei” (Schéry András ford.). In: EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM, BÖLCSÉSZEZETTUDOMÁNYI KAR: *Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény, IV. rész (Tömegkultúra)*. Tankönyvkiadó, Budapest. 71–99. (Cultura di massa e „livelli” di cultura. In: U. E.: *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Bompiani, Milano. 29–64.)

EGYED-GERGELY Júlia – HORVÁTH Anna (2021): Vitányi Iván (1925–2021). „Nem elég díjat nem kapni, úgy is kell élni, hogy ne is adjanak”. Egy szabadságszerető ember élete és munkássága. *Socio.hu Társadalomtudományi Szemle* 11(4). 272–188. <https://doi.org/10.18030/socio.hu.2021.4.273>

ENTWURF (2009 [1919]): Entwurf der Satzungen des Staatlichen Bauhauses zu Weimar vom April 1919. In: WAHL, Volker (Hrsg.): *Das staatliche Bauhaus in Weimar. Dokumente zur Geschichte des Instituts 1919–1926*. Böhlau Verlag, Köln – Weimar – Wien. 101–111.

EÖRSI László (2008): Ideológiai pragmatizmus és (Ön)cenzúra. A három „T” kultúrpolitikája. *Világosság* 49(11–12). 73–96. https://adt.arcanum.com/hu/view/Vilagosság1957_2008-2/?pg=478&layout=s

ERNYEY Gyula (1974): *Az ipari forma története Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Budapest. <https://real-eod.mtak.hu/9860/>

ERNYEY Gyula (szerk.) (2008): *Breuer Marcell. Elvek és eredmények. Marcel Breuer. Principles and Results*. Pro Pannonia, Pécs.

FARAGÓ Vilmos (1971a): A giccsemler. *Élet és Irodalom* 15(21). 11. https://adt.arcanum.com/hu/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_1971_1/?pg=330&layout=s

FARAGÓ Vilmos (1971b): Az ízlésolló két szára. *Élet és Irodalom* 15(32). 3. https://adt.arcanum.com/hu/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_1971_2/?pg=82&layout=s

FÁBER Ágoston (2024): *Pierre Bourdieu: elmélet és politika*. 2., javított kiadás. Napvilág Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/napvilag/view/faber-agoston-pierre-bourdieu-elmélet-es-politika-masodik-javitott-kiadas-2024/?pg=0&layout=s>

FEDERMAYER, Éva (2009): A kritikai kultúrakutatás (cultural studies) transznacionális térhódítása avagy új fejlemények a kritikai kultúrakutatásban. In: FRANK Tibor – KÁROLY Krisztina (szerk.): *Anglisztika és amerikanisztika. Magyar kutatások az ezredfordulón*. Tinta Könyvkiadó, Budapest. 75–80. <https://www.szaktars.hu/tinta/view/frank-tibor-karoly-krisztina-szerk-anglisztika-es-amerikanisztika-magyar-kutatasok-az-ezredfordulon-2009/?pg=76&layout=s>

FIEDLER, Jeannine – FEIERABEND, Peter (eds) (2006): *Bauhaus*. Könemann, Köln.

FISCH, Jörg (1992): Zivilisation, Kultur. In: BRUNNER, Otto – CONZE, Werner – KOSELLECK, Reinhart (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 7: Verw – Z. Klett-Cotta, Stuttgart. 679–774.

FISKE, John (1990): Women and quiz shows: Consumerism, patriarchy and resisting pleasures. In: BROWN, Mary Ellen (ed.): *Television and Women's Culture*. SAGE, London – Newbury Park – New Delhi. 134–143.

FLEISCHMANN, Gerd (1995): *Bauhaus – Drucksachen, Typografie, Reklame*. Überarb. Nachdr. Oktagon, Stuttgart.

FLIERL, Thomas – OSWALT, Philipp (Hrsg.) (2018): *Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen. Reprints und Aufsätze*. Spector Books, Leipzig.

FORGÁCS Éva (1981): Bevezető. In: KÁLLAI Ernő: *Művészet veszélyes csillagzat alatt* (vál. Forgács Éva). Corvina Kiadó, Budapest. 9–35.

FORGÁCS Éva (2010): *Bauhaus*. 2. bőv., átd. kiad. Jelenkor, Pécs.

FOWLER, Bridget (1997): *Pierre Bourdieu and Cultural Theory. Critical Investigations*. Sage, London – Thousand Oaks – New Delhi. <https://doi.org/10.4135/9781446250464>

FÖLDES Anna (1962): *A giccs az irodalomban*. Gondolat Kiadó, Budapest.

FÖLDI Mihály (1932): Író a válságban. *Nyugat* 25(6). 300–311.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1932_1/?pg=352&layout=s

FREUD, Sigmund (1995 [1921]): Tömegpszichológia és én-analízis (Szalai István ford.). In: UŐ: *Művei. V. kötet: Tömegpszichológia. Társadalomlélektani írások* (szerk. Erős Ferenc). Cserépfalvi Kiadó, Budapest. 185–248. (*Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien.
<https://archive.org/details/massenpsycholog00freugoog>)

GAMPER, Michael (2007): *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*. W. Fink, München.
https://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00065713_00001.html

GERGŐ Endre (1930): A ponyvairodalom kritikájához. *Nyugat* 23(17). 364–367.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1930_2/?pg=411&layout=s

GERSTNER Károly és mtsai (2011–2024a): „Kultúra” szócikk. In: UŐ (főszerk.): *Új magyar etimológiai szótár – online kiadás*. MTA Nyelvtudományi Intézet – ELKH Nyelvtudományi Kutatóközpont, Budapest. <https://uesz.nytud.hu/index.html?uuid=be48a13e-7c44-1014-a8d2-ae24c20aeb7e>

GERSTNER Károly és mtsai (2011–2024b): „Nép” szócikk. In: UŐ (főszerk.): *Új magyar etimológiai szótár – online kiadás*. MTA Nyelvtudományi Intézet – ELKH Nyelvtudományi Kutatóközpont, Budapest.
<https://uesz.nytud.hu/index.html?uuid=c4d78c89-7c44-1014-a8d2-ae24c20aeb7e>

GINNEKEN, Jaap van (1992): *Crowds, Psychology, and Politics, 1871–1899*. Cambridge University Press, Cambridge, Mass. – New York.

GÖTTLICH, Udo (1996): *Kritik der Medien. Reflexionsstufen kritisch-materialistischer Medientheorien am Beispiel von Leo Löwenthal und Raymond Williams*. Westdeutscher Verlag, Opladen.

GRACZYK, Annette (1993): *Die Masse als Erzählproblem. Unter besonderer Berücksichtigung von Carl Sternheims „Europa“ und Franz Jungs „Proletarier“*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
<https://doi.org/10.1515/9783110963526>

GREENBERG, Clement (2013 [1953]): Avantgárd és giccs (Józsa Péter – Falvay Mihály ford.). In: UŐ: *Művészet és kultúra*. BKF, Budapest. 15–27.

GROH, Dieter (1972): Cäsarismus, Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus. In: KOSELLECK, Reinhart (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1: A–D*. Klett-Cotta, Stuttgart. 726–767.

GROPIUS, Walter (1975 [1919]): A weimari Állami Bauhaus manifesztuma (Tandori Dezső ford.). In: MEZEI Ottó (szerk.): *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Gondolat Kiadó, Budapest. 49–50. (o.T. Flugblatt, Weimar.
https://monoskop.org/images/c/c3/Gropius_Walter_Programm_des_Staatlichen_Bauhauses_in_Weimar_1919.pdf)

GROPIUS, Walter (1975 [1923]): Az Állami Bauhaus eszméje és felépítése (Kurucz Gyula ford.). In: MEZEI Ottó (szerk.): *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Gondolat Kiadó, Budapest. 51–67. (*Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*. Bauhausverlag, München.
https://monoskop.org/images/a/a7/Gropius_Walter_Idee_und_Aufbau_des_staatlichen_bauhauses_Weimar_1923.pdf)

GROSSBERG, Lawrence – NELSON, Cary – TREICHLER, Paula (eds) (1992): *Cultural Studies*. Routledge, New York – London.

GRÓB László (2015): *A magyar detektívregény fénykora. 1930–1948.* Attraktor, Máriabesnyő.

GRÓB László (2022): Bevezető. In: UŐ (szerk.): *A magyar ponyva képes bibliográfiája 11.: A „füzetes regények”.* Attraktor, Máriabesnyő. 8–26.

GÜNZEL, Stephan (2003): Der Begriff der „Masse” im ästhetisch-literarischen Kontext. *Archiv für Begriffsgeschichte* 45. 151–166.
https://doi.org/10.28937/9783787336791_7

HADAS Miklós (2001): Pierre Bourdieu-ről. *Magyar Lettre Internationale* 40. 13–16.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarLettre_040_2001/?pg=14&layout=t=s

DR. HALÁSZ László (1965): A rádió és televízió hatásáról. *Népművelés* 12(8). 17–19.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nepmuveles_1965/?pg=364&layout=s

HALL, Stuart (2005 [1980]): A kritikai kultúrakutatás két paradigmája (Gyuris Norbert ford.). *Helikon* 51(1–2). 26–45.
https://adt.arcanum.com/hu/view/HELIKON_2005/?pg=27&layout=s
(Cultural studies: two paradigms. *Media, Culture and Society* 2[1]. 57–72.
<https://doi.org/10.1177/016344378000200106>)

HAMILTON, Richard (1998 [1957]): Letter to Peter and Alison Smithson. In: MADOFF, Steven Henry (ed.): *Pop Art. A Critical History.* University of California Press, Berkeley. 5–6. <https://doi.org/10.1525/9780520920477-006>

HAMILTON, Richard (2008 [1961]): For the finest art, try pop. In: HARRISON, Charles – WOOD, Paul (eds): *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas.* 2nd, ext. ed. Blackwell Publishing, Oxford. 742–743. (*Gazette* 1. 42–43.)

HANKISS Elemér (1967a): Sorrentói narancsfák közt... (Szempontok a magyar slágerszövegek vizsgálatához – I. rész). *Kritika* 5(4). 26–33. https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Kritika_1967/?pg=247&layout=s

HANKISS Elemér (1967b): Sorrentói narancsfák közt... (Szempontok a magyar slágerszövegek vizsgálatához – II. rész). *Kritika* 5(5–6). 30–73. https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Kritika_1967/?pg=353&layout=s

HANKISS János (1928): *Detektívregény*. Csáthy, Budapest.

HANSÁGI Ágnes (2022): *Irodalmi kommunikáció és műfajiság. A Jókai-próza narrációs eljárásai a romantikától a korai modernségig*. Akadémiai Kiadó, Budapest. E-könyv. <https://doi.org/10.1556/9789634548461>

HANSEN, Miriam (1992): Mass culture as hieroglyphic writing: Adorno, Derrida, Kracauer. *New German Critique: Special Issue on Theodor W. Adorno* 56(1–2). 43–73. <https://doi.org/10.2307/488328>

HARDT, Michael – NEGRI, Antonio (2004): *Multitude: War and Democracy in the Age Of Empire*. The Penguin Press, New York. https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/hardt_negri_multitude.pdf

HARTLEY, John (2003): *A Short History of Cultural Studies*. SAGE, London – Thousand Oaks – New Delhi. <https://doi.org/10.4135/9781446216934>

HARTMANN, Michael (2004): *Elitesozologie. Eine Einführung*. Campus, Frankfurt am Main – New York.

HÁRS László (1938): A reakciós ponyvaregény. *Szocializmus* 28(5). 225–231. https://adt.arcanum.com/hu/view/Szocializmus_1938/?pg=242&layout=s

HÁY Gyula (1929): Ponyva-láz. *Korunk* 4(7–8). 511–516. https://adt.arcanum.com/hu/view/Korunk_1929_2/?pg=28&layout=s

HÁY Gyula (1971): *Született 1900-ban. Emlékezések* (Majoros Éva ford.). INTERART, Budapest (HAY, Julius: *Geboren 1900. Erinnerungen*. Wegner, Reinbek bei Hamburg).

HEGEDŰS Géza (1966): Közhelyek álművészete: a giccs. *Új Írás* 6(2). 87–92. https://adt.arcanum.com/hu/view/UjIras_1966_1/?pg=236&layout=s

HELLER Ágnes (1970): *A mindennapi élet*. Akadémiai Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/akademiai/view/heller-agnes-a-mindennapi-elet-1970/?pg=0&layout=s>

HERLINGHAUS, Hermann (2002): Populär/volsktümlich/Popularkultur. In: BARCK, Karlheinz – FONTIUS, Martin – SCHLENSTEDT, Dieter – STEINWACHS, Burkhard – WOLFZETTEL, Friedrich (Hrsg.) (2000): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Lexikon in sieben Bänden. Band 4: Medien–Populär*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar. 832–884.

HERMANN István (1971): *A giccs*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

HERNÁDI Miklós (1973): *A közhely természetrajza*. Gondolat Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/hernadi-miklos-a-kozhely-termeszetrajza-1973/?pg=0&layout=s>

HOFER Tamás (1994): Népi kultúra, populáris kultúra. Fogalomtörténeti megjegyzések. In: KISBÁN Eszter (szerk.): *Parasztkultúra, populáris kultúra és a központi irányítás*. MTA Néprajzi Kutatóintézet, Budapest. 233–247.

HOGGART, Richard (1975 [1957]): *Művelődés, gondolkodás, szokások. Az angol munkásosztály – belülről* (Félix Pál ford.). Gondolat Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/hoggart-richard-muvelodes-gondolkodas-szokasok-az-angol-munkasosztaly-belulrol-1975/?pg=0&layout=s> (*The Uses of Literacy. Aspects of Working Class Life*. Chatto and Windus, London.

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4608772/mod_resource/content/1/CULTURE%20AND%20SOCIETY%20-%20R.%20WILLIAMS.pdf

HONNEF, Klaus (2005 [2004]): *POP Art* (Molnár Magda ford.). Taschen Verlag, Köln – Vince Kiadó, Budapest. (*POP Art*. Taschen Verlag, Köln.)

HONNEF, Klaus (2007 [1989]): *Andy Warhol 1928–1987. Tucatáruból műalkotás* (Hernádi Miklós ford.). Taschen, Köln – Vince Kiadó, Budapest. (*Andy Warhol, 1928-1987. Kunst als Kommerz*. Benedikt Taschen Verlag, Köln.)

HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W. (2011 [1947/1969]): *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek* (Bayer József – Geréby Görgy – Glavina Zsuzsa – Vörös T. Károly fordításai alapján átd. Mesterházi Miklós). Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. (*Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Querido, Amsterdam [1947]; a szerzők által javított és a magyar fordítás alapjául szolgáló kiadás: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main [1969].)

HÜTER, Karl-Heinz (1976). *Das Bauhaus in Weimar. Studie zur gesellschaftspolitischen Geschichte einer deutschen Kunstschule*. Akademie-Verlag, Berlin. <https://doi-org/10.1515/9783112470985>

IGNOTUS (1925): Jókai. *Nyugat* 18(3–4). 142–145. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1925_1/?pg=150&layout=s

IGNOTUS (1929): Pantalló, Nick Carter és jazz. *Nyugat* 22(12). 836. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1929_1/?pg=789&layout=s

ILLÉS Endre (1932): Ötven új magyar regény. A Révai Irodalmi Intézet „Nyíl”-regénysorozata. *Nyugat* 25(11). 662–665. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1932_1/?pg=757&layout=s

AZ IRODALOM (1968 [1966]): Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban. In: AZ MSZMP KÖZPONTI BIZOTTSÁGÁNAK

PÁRTTÖRTÉNETI INTÉZETE: *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963–1966*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 481–510.

JAMES, Jamie (1996): *Pop Art*. Phaidon Press, London.

JAMESON, Fredric (1979): Reification and utopia in mass culture. *Social Text* 1(1). 130–148. <https://doi.org/10.2307/466409>

JANIS, Sidney (1998 [1962]): On the theme of the exhibition. In: MADOFF, Steven Henry (ed.): *Pop Art. A Critical History*. University of California Press, Berkeley. 39–40. <https://doi.org/10.1525/9780520920477-017> (*International Exhibition of the New Realists*. Exhibition Catalogue. Janis Sidney Gallery, New York.)

JAY, Martin (1973): *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London.

JENKINS, Henry (2011): Why Fiske still matters. In: FISKE, John: *Reading the Popular*. 2nd ed. Boca Raton, FL, Routledge, 2011. xxii–xxxviii.

JENKINS, Henry – MCPHERSON, Tara – SHATTUC, Jane (2020 [2002]): Defining Popular Culture. In JENKINS, Henry – MCPHERSON, Tara – SHATTUC, Jane (eds): *Hop on Pop. The Politics and Pleasures of Popular Culture*. Duke University Press, New York. 26–42. <https://doi.org/10.1515/9780822383505-003> (Duke University Press, Durham.)

JONSSON, Stefan (2013): *Crowds and Democracy. The Idea and Image of the Masses from Revolution to Fascism*. Columbia University Press, New York. <https://doi.org/10.7312/jons16478>

JÓZSA Péter (szerk.) (1978): *Művészetszociológia. Válogatott tanulmányok*. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest.

JUMONVILLE, Neil (1991): *Critical Crossings: The New York Intellectuals in Postwar America*. University of California Press, Berkeley.
<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft9w1009t9/>

JURT, Joseph (2004): Pierre Bourdieu (1930–2002). Eine Soziologie symbolischer Güter. In: HOFMANN, Martin Ludwig – KORTA, Tobias F. – NIEKISCH, Sibylle (Hrsg.): *Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 204–219.

K. HORVÁTH Zsolt (2023): Félelmetes tömegjárványok és járványos félelemtömegek: Ragályos beszédrendek a Szakadék Nagyszálló előcsarnokában. *Café Babel* 30(84). 40–59.
<https://www.cafebabel.hu/en/issues/84>

KABDEBŐ Lóránt (szerk.) (1977): *50 éves a Korunk*. MTA – PIM – NPI, Budapest.
https://library.hungaricana.hu/en/view/ORSZ_PIMU_Im_15/?pg=2&layout=s

KALMÁR Melinda (2004): Az optimalizálás kísérlete. Reformmodell a kultúrában 1965–1973. In: RAINER M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Budapest. 161–197.

KALMÁR Melinda (2014): *Történelmi galaxisok vonzásában. Magyarország és a szovjetrendszer 1945–1990*. Osiris Kiadó, Budapest.
<https://www.szaktars.hu/osiris/view/kalmar-melinda-tortenelmi-galaxisok-vonzasaban-magyarorszag-es-a-szovjetrendszer-1945-1990-2014/?pg=0&layout=s>

KANT, Immanuel (1980 [1784]): Válasz a kérdésre: Mi a felvilágosodás? In: UŐ: *A vallás a puszta ész határain belül és más írások* (szerk. Hermann István; Vidrányi Katalin ford.). 2., jav. kiad. Gondolat Kiadó, Budapest. 77–85. <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/kant-immanuel-a-vallas-a-pusztas-esz-hatarain-belul-es-mas-irasok-2-javitott-kiadas-1980/?pg=0&layout=s>

KÁLLAI Sándor (2024): A médiakultúra-kutatás elméleti háttere. In: UŐ – MAKSA Gyula: *Bevezetés a médiakultúra tanulmányozásába*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen. E-könyv. <https://doi.org/10.5484/9789636151843>

KÁLLAI Ernő (1981 [1930]): A Bauhaus tíz éve (Kerékgyártó Béla ford.). In: UŐ: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Művészet és elmélet* (vál. Forgács Éva). Corvina Kiadó, Budapest. 112–116. (KÁLLAI, Ernst: Zehn Jahre Bauhaus. *Die Weltbühne* 26[4]. 135–139.)⁴⁴

KELEMEN János (2007): *Eco visszhang. Kelemen János tanulmányai Umberto Ecóról*. Tudástársadalom Alapítvány, Budapest. <https://www.eltereader.hu/kiadvanyok/eco-visszhang-kelemen-janos-tanulmanyai-umberto-ecorol/>

KENDERESY Anna (2023): Tömeg, csődület, csőcselék. Az embersokaságot jelölő kifejezések etimológiájáról. *Café Babel* 30(84). 10–19. <https://www.cafebabel.hu/en/issues/84>

KENDERESY Anna – KERESZTURY Dorka (2024): A tömeg és metaforái. *Tömegábrázolások az 1920-as évekbeli és a kortárs magyar irodalomban*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest. E-könyv. https://www.eltereader.hu/kiadvanyok/https-www-eltereader-hu-media-2025-01-kenderesy-anna-keresztury-dorka_a-tomeg-es-metaforai-pdf/

KERESZTURY Dorka (2023): Tömeg az antropocénben. Természet és tömeg metaforizációja Michel Serres *A természeti szerződés* című művében. *Café Babel* 30(84). 82–93. <http://www.cafebabel.hu/issues/84>

KESERÜ Katalin (1994): *Variációk a pop artra. Fejezetek a magyar művészetből, 1950–1990*. Új Művészet, Budapest.

⁴⁴ A szöveg korábbi fordítása jelöletlenül csak szemelvényeket tartalmaz az eredeti cikkből; vedd össze KÁLLAI Ernő: A Bauhaus tíz éve (Mezei Ottó ford.). In: MEZEI Ottó (szerk.): *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Gondolat Kiadó, Budapest. 252–254.

KESZTHELYI Tibor (1979): *A detektívtörténet anatómiája*. Magvető Könyvkiadó, Budapest.

KISANTAL Tamás – SZEBERÉNYI Gábor (2006): A történetírás „nyelvi fordulata”. In: BÓDY Zsombor – Ö. KOVÁCS József (szerk.): *Bevezetés a társadalomtörténetbe*. Osiris Kiadó, Budapest. 419–448.
<https://www.szaktars.hu/osiris/view/body-zsombor-o-kovacs-jozsef-szerk-bevezetes-a-tarsadalomtortenetbe-hagyomanyok-iranyzatok-modszerek-osiris-tankonyvek-2006/?pg=420&layout=s>

KISS Gábor Zoltán (2010): A *Literatura* és a ponyva aranykora. Szélfegyverek a hazai tömegirodalom történetéhez. *Alföld* 61(2). 97–104.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Alfold_2010/?pg=230&layout=s

KNEWITZ, Simone – MÜLLER, Stefanie (eds) (2024): *The Aesthetics of Collective Agency. Corporations, Communities and Crowds in the Twenty-First Century*. Transcript Verlag, Bielefeld. <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-6815-5/the-aesthetics-of-collective-agency/?number=978-3-8394-6815-9>

KOCZISZKY Éva (1991): Canetti „emberevő” antropológiája. A *Tömeg és hatalom* megjelenése alkalmából. *Holmi* 3(10). 1386–1392.
https://adt.arcanum.com/hu/view/HolMi_1991/?pg=1431&layout=s

KOLLMEIER, Kathrin (2012): Begriffsgeschichte und Historische Semantik. Version 2.0. *Docupedia-Zeitgeschichte*, 29.10.2012.
<http://dx.doi.org/10.14765/zzf.dok.2.257.v2>

KONCZ Gábor (2002): Művelődési otthonok: komplex elemzés, 1945–1985. Avagy: „...a jó gyakorlat törvényre emelését gyorsítsuk meg...” *Szín* 7(1–2). 15–54.
http://epa.oszk.hu/01300/01306/00073/pdf/EPA01306_Szin_2002_07_01-02_februar-aprilis_15-54.pdf

KONEFFKE, Silke (1999): *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*. Reimer, Berlin.

KOSELLECK, Reinhart (1972): Einleitung. In: DERS. (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1: A–D*. Klett-Cotta, Stuttgart. xiii–xxvii.

KOSELLECK, Reinhart (1997 [1975]): *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája* (Fóti Péter ford.). Józseveg Kiadó, Budapest. (Zur historisch-politischen Semantik der asymmetrischen Gegenbegriffe. In: WEINRICH, Harald [Hrsg.]: *Positionen der Negativität*. Wilhelm Fink Verlag, München. 65–104.)

KOSELLECK, Reinhart (2003 [1976]): 'Tapasztalati tér' és 'várakozási horizont' – két történeti kategória. In: UŐ: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája* (Hidas Zoltán ford.). Atlantisz Kiadó, Budapest. 401–430. ('Erfahrungsraum' und 'Erwartungshorizont' – zwei historische Kategorien. In: ENGELHARDT, Ulrich – SELIN, Volker – STUKE, Horst [Hrsg.]: *Soziale Bewegung und politische Verfassung. Beiträge zur Geschichte der modernen Welt*. Klett Verlag, Stuttgart. 13–33.)

KOSELLECK, Reinhart (2003 [1979]): Fogalomtörténet és társadalomtörténet. In: UŐ: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája* (Hidas Zoltán ford.). Atlantisz Kiadó, Budapest. 121–145. (Begriffsgeschichte und Sozialgeschichte. In: LUDZ, Peter Christian [Hrsg.]: *Soziologie und Sozialgeschichte. Aspekte und Probleme*. Westdeutscher Verlag, Opladen. 116–131.)

KOSELLECK, Reinhart (2016 [1979]): Háborús emlékművek mint a túlélők identitásteremtő aktusai (Hecker Héla ford.). *Sic Itur ad Astra* 65. 21–52. (Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. In: MARQUARD, Odo – STIERLE, Karl-Heinz [Hrsg.]: *Identität*. Wilhelm Fink Verlag, München. 255–276.)

KOSELLECK, Reinhart (2002 [1994]): Hinweise auf die temporalen Strukturen begriffsgeschichtlichen Wandels (Übers. v. Hans Erich Bödeker). In: BÖDEKER, Hans Erich (Hrsg.): *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte*. Wallstein Verlag, Göttingen. 29–47. (Hinweise auf die temporalen Strukturen begriffsgeschichtlichen Wandels. Erstfassung des 1991 in Amsterdam auf Englisch gehaltenen Vortrags. In: MELCHUNG, Willem – VELEM, Wyger [Hrsg.]: *Main Trends in Cultural History*. Rodopi, Amsterdam – Atlanta. 7–16.)

KOSELLECK, Reinhart – GSCHNITZER, Fritz – WERNER, Karl Ferdinand – SCHÖNEMANN, Bernd (1992): Volk, Nation, Nationalismus, Masse. In: BRUNNER, Otto – CONZE, Werner – KOSELLECK, Reinhart (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 7: Verw – Z*. Verlag Klett-Cotta, Stuttgart. 141–431. (magyarul részlet: Nép, nemzet, nacionalizmus, tömeg [Vincze Ferenc, Klement Judit ford.]. *Korall* 2009[37]. 5–15. http://epa.oszk.hu/00400/00414/00028/pdf/korall_37_005-015.pdf)

KOSZTOLÁNYI Dezső (1925): A magyar könyv pusztulása. Nyílt levél a lapkiadókhöz és szerkesztőkhöz. *Nyugat* 18(18). 66–72. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1925_2/?pg=379&layout=s

KÓKAY György – V. WINDISCH Éva (szerk.) (1997): *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 5. Általános rész: 1905–1970*. Akadémiai Kiadó – Argumentum Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/argumentum/view/kokay-gyorgy-v-windisch-eva-szerk-a-magyar-irodalomtortenet-bibliografija-5-1905-1970-altalanos-resz-1997/?pg=0&layout=s>

KÖPECZI Béla (1975): *A magyar kultúra harminc éve 1945–1975*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.⁴⁵

KÖRNER András (2008): *Weininger Andor színpadai. a bauhaustól new yorkig* (Körner András ford.). 2B alapítvány, Budapest, 2008 (KOERNER,

⁴⁵ Az OSZK által digitalizált változat (<https://mek.oszk.hu/07000/07044/>) az 1977-es, átdolgozott kiadás alapján készült.

Andras [2008]: *The Stages of Andor Weininger. From the bauhaus to new york*. Fok-ta Bt., Budapest.)

KÖZMŰVELŐDÉS (1976): *1976. évi V. törvény a közművelődésről*.
https://jogkodex.hu/jsz/1976_5_torveny_1070175

A KÖZPONTI BIZOTTSÁG (1974): A Központi Bizottság 1974. március 19–20-i ülésének határozata a közművelődés fejlesztésének feladatairól. *Pártélet* 19(4). 6–16.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Partelet_1974_1/?pg=307&layout=s

KRAUSSE, Joachim (2008): *Mechanischer Affe und Quantum Machine. Bau- und Bühnenlaboratorium – vom Bauhaus zum Black Mountain College*. In: SCHRAMM, Helmar – SCHWARTE, Ludger – LAZARDZIG, Jan (eds): *Spuren der Avantgarde: Theatrum machinarum*. De Gruyter, Berlin – New York. 407–444. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110210910.407>

KRACAUER, S[iegfried] (1926): *Kult der Zerstreuung. Ueber die Berliner Lichtspielhäuser*. *Frankfurter Zeitung* 70(167). 1–2.
<https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pageview/13797880>

KRACAUER, Siegfried (2006 [1929]): *Kis herbárium (Teller Katalin ford.)*. In: KERÉKES Amália – TELLER Katalin (szerk.): *Váltó- és keresztkapcsolások. A tudásközvetítés folyamatai a két világháború közti német és magyar nyelvű kultúrában*. Gondolat Kiadó, Budapest. 159–164. (Kleines Herbarium. *Frankfurter Zeitung* 74[949]. 1–2.
<https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pageview/13416409>)

KRACAUER, Siegfried (2006a [1930]): *Menhely hajléktalanoknak (Teller Katalin ford.)*. In: KERÉKES Amália – TELLER Katalin (szerk.): *Váltó- és keresztkapcsolások. A tudásközvetítés folyamatai a két világháború közti német és magyar nyelvű kultúrában*. Gondolat Kiadó, Budapest. 164–171. (Asyl für Obdachlose. *Frankfurter Zeitung* 74[5]. 1–2.

<https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pageview/13401699>)

KRACAUER, Siegfried (2006b [1930]): Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. In: DERS.: *Schriften, Band 1: Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten* (hg. v. Inka Mülder-Bach). Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 211–310. (*Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. Frankfurter Societäts-Druckerei, Frankfurt am Main.)

KRACAUER, Siegfried (2023 [1927]): A tömeg ornamense (Teller Katalin ford.). *Café Babel* 30(84). 30–39. <https://www.cafebabel.hu/en/issues/84> (Das Ornament der Masse [I–II]. *Frankfurter Zeitung* 71[420]. 1. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pageview/13310293>; Das Ornament der Masse [III–IV]. *Frankfurter Zeitung* 71[423]. 1–2. <https://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/periodika/periodical/pageview/13310312>)

KROEBER, A[lfred] L[ouis] – KLUCKHOHN, Clyde (1952): *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*. Peabody Museum Press, Cambridge, Mass. [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:427692955\\$1i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:427692955$1i)

KUHNAU, Petra (1996): *Masse und Macht in der Geschichte. Zur Konzeption anthropologischer Konstanten in Elias Canettis Werk „Masse und Macht“*. Königshausen & Neumann, Würzburg.

KUN András (1971): A tömegkultúra és a giccs antagonizmusa. *Nagyvilág* 16(11). 1743–1745. https://adt.arcanum.com/hu/view/NagyVilag_1971/?pg=1784&layout=s

LÁNYI András (1988): *Az írástudók áru(vá vá)lása. Az irodalmi tömegkultúra a két világháború közti Magyarországon*. Magvető Kiadó, Budapest.

LE BON, Gustave (1913 [1895]): *A tömegek lélektana* (Balla Antal ford.). Franklin, Budapest. https://real-eod.mtak.hu/7870/2/MTA_Konyvek_127455.pdf (*Psychologie des foules*. Félix Alcan, Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k82742z>)

LEITCH, Vincent B. (1992 [1998]): *Amerikai irodalomelmélet és irodalomkritika. A harmincas évektől a nyolcvanas évekig* (B. Kis Attila – Bocsor Péter – Cserháti Eszter – Házas Nikoletta – Lomb Éva ford.). JPTE BTK, Pécs. (*American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. Columbia University Press, New York. <https://doi.org/10.7312/leit90260>)

LENKEI Pál (1921): A szeretet munkája. *Néptanítók Lapja* 54(1–3). 2–4. https://adt.arcanum.com/hu/view/NeptanitokLapja_1921/?pg=1&layout=s

LEVIN, Thomas Y. (1995): Introduction. In: KRACAUER, Siegfried: *The Mass Ornament. Weimar Essays* (transl., ed. by Thomas Y. Levin). Harvard University Press, Cambridge – London. 1–30.

LINDNER, Burkhardt (2011): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. In: DERS. (Hrsg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar. 229–251.

LIPPARD, Lucy R. (ed.) (1966): *Pop Art. With Contributions by Lawrence Alloway, Nancy Marmer, Nicolas Calas*. Frederick A. Prager Publishers, New York – Washington.

LOCHER, Hubertus – MARKANTONATOS, Adriana (Hrsg.) (2013): *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie*. Deutscher Kunstverlag, Berlin.

LOVÁSZY Márton (1941): Ponyva és irodalom? *Nyugat* 34(7). 511–512. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1941/?pg=342&layout=s

LÓRÁND Zsófia – SCHEIBNER Tamás – VADERNA Gábor – VÁRI György (szerk.) (2006): *Laikus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*. L’Harmattan Kiadó, Budapest.

LÖWENTHAL, Leo (1934): Die Auffassung Dostojewskis im Vorkriegsdeutschland. *Zeitschrift für Sozialforschung* 3(3). 343–382.

LÖWENTHAL, Leo (1973 [1944]): A tömegbálványok diadala. In: UŐ: *Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában* (Kárpáti Zoltán ford.). Gondolat Kiadó, Budapest. 177–219. (Biographies in popular magazines. Rise of biography as a popular literary type. In: LAZARSELD, Paul F. – STANTON, Frank [eds]: *Radio Research, 1942–43*. Duell, Sloan, and Pearce, New York. 507–548.)

LÖWENTHAL, Leo (1973 [1961]): *Irodalom és társadalom. A könyv a tömegkultúrában* (Kárpáti Zoltán ford.). Gondolat Kiadó, Budapest. (*Literature, Popular Culture, and Society*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J.)

LUKÁCSY András (1961a): Lehet-e műveltséget tervezni? Kérdésfelvetés és példa. *Népművelés* 8(6). 8–10. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nepmuveles_1961/?pg=167&layout=s

LUKÁCSY András (1961a): Lehet-e műveltséget tervezni? 2. Ahogy a Hajdúságban látják. *Népművelés* 8(7). 9–10. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nepmuveles_1961/?pg=200&layout=s

LUNN, Eugene (1988): The Frankfurt School in the development of the mass culture debate. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* IX(1–2.). 1–37. <https://jcla.in/wp-content/uploads/2020/10/EUGENE-LUNN-THE-FRANKFURT-SCHOOL-IN-THE-DEVELOPMENT-OF-MASS-CULTURE-DEBATE.pdf>

MAASE, Kaspar (1997): *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Fischer, Frankfurt am Main.

MACDONALD, Dwight (2011 [1960]): Masscult and midcult. In: MACDONALD, Dwight: *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain* (ed. by John Sommers). New York Review of Books, New York. 3–71. (*Partisan Review*, 1960[Spring].)

MALABOU, Catherine (2015): The crowd. *The Oxford Literary Review* 37(1). 25–44. <https://doi.org/10.3366/olr.2015.0149>

MARCUSE, Herbert (1999 [1937]): A kultúra affirmatív jellege (ford. n.). In: BUJDOSÓ Dezső (szerk.): *Német kultúraelméleti tanulmányok, 2. kötet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 233–260. (Über den affirmativen Charakter der Kultur. *Zeitschrift für Sozialforschung* 6[1]. 54–94.)

MASSEY, Anne (1996): *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945–59*. Manchester University Press, Manchester – New York.

MAZZARELLA, William (2010): The Myth of the Multitude, or, Who’s Afraid of the Crowd? *Critical Inquiry* 36(4). 697–727. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/655209>

MÁNDY Teréz (1933): Filléres irodalom. *Korunk* 8(2). 145–147. https://adt.arcanum.com/hu/view/Korunk_1933_1/?pg=144&layout=s

MCCLELLAND, John S. (2010 [1989]): *The Crowd and the Mob: From Plato to Canetti*. Routledge, London. <https://doi.org/10.4324/9780203835531> (Unwin Hyman, London – Boston – Sidney – Wellington.)

MCGUIGAN, Jim (1992): *Cultural Populism*. Routledge, London. <https://doi.org/10.4324/9780203413609>

MCLENNAN, Gregor (2006): *Sociological Cultural Studies. Reflexivity and Positivity in the Human Sciences*. Palgrave Macmillan, London. <https://doi.org/10.1057/9780230625587>

MCRobbIE, Angela (2009): *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. SAGE, Los Angeles – London – New Delhi – Singapore – Washington.

MEYER, Hannes (1975 [1929]): A Bauhaus és a társadalom (Horváth Katalin ford.). In: MEZEI Ottó (szerk.): *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Gondolat Kiadó, Budapest. 247–251. (*bauhaus* 3[1]. 2.)

MIDDENDORF, Stefanie (2012): Organisierte Modernität? Konstruktion und Konzeption der Massenkultur in Frankreich. *Journal of Modern European History / Zeitschrift Für Moderne Europäische Geschichte / Revue d'histoire Européenne Contemporaine* 10(2). 182–206. <https://www.jstor.org/stable/26265970>

MOHOLY-NAGY László (1978 [1925]): Színház, cirkusz, varieté. In: UŐ – SCHLEMMER, Oskar – MOLNÁR Farkas: *A Bauhaus színháza* (R. Kocsis Rózsa ford.). Corvina Kiadó, Budapest. 7–24. (Theater, Zirkus, Varieté. In: *bauhausbücher, Band 4.* 45–56. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buehne_bauhaus1925/0052/image,info)

MOHOLY-NAGY László (1975 [1946]): Új nevelés – organikus szemlélet (Falvay Mihály ford.). In: MEZEI Ottó (szerk.): *A Bauhaus. Válogatás a mozgalom dokumentumaiból*. Gondolat Kiadó, Budapest. 303–317. (New education – organic approach. *Art and Industry* 40[March]. 66–77.)

MOLES, Abraham André (1975 [1971]): *A giccs, a boldogság művészete* (Orosz Magdolna – Albert Sándor ford.). Gondolat Kiadó, Budapest. (Psychologie du kitsch. L'art du bonheur. Mame, Paris.)

MOLNÁR Farkas (1978 [1925]): U-színház. In: UŐ – SCHLEMMER, Oskar – MOHOLY-NAGY László: *A Bauhaus színháza* (R. Kocsis Rózsa ford.). Corvina Kiadó, Budapest. 57–62. (U-Theater. In: *bauhausbücher, Band 4.* 57–62. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buehne_bauhaus1925/0064/image,info)

MONOK István (2017): Művelődési eszmények: a tudás mintázatainak változásai (olvasmánytörténeti nézőpontból). In: HUNYADY György – CSAPÓ Benő – PUSZTAI Gabriella – SZIVÁK Judit (szerk.): *Az oktatás korproblémái*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest. 41–57.

MORIARTY, Catherine (2018): Popular art, pop art, and ‘the boys who turn out the fine arts’. In: MASSEY, Anne – SEAGO, Alex (eds): *Pop Art and Design*. Bloomsbury, London – New York. 25–47.

MÓRICZ Zsigmond (1931): A közönség nevelése. *Nyugat* 24(14). 122–123.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1931_2/?pg=125&layout=s

MSZMP (1958): A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei. *Társadalmi Szemle* 13(7–8). 116–151.
https://adt.arcanum.com/hu/view/TarsadalmiSzemle_1958/?pg=867&layout=s

MTA NYI (1961): „Népszerű” szócikk. In: Uő: *A magyar nyelv értelmező szótára. 5. kötet: Mo – S*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Lexikon_MagyarNyelvErtelmezoSzotara_5_Mo-S/?pg=189&layout=s

MURPHY, Russell Elliott (2007): *Critical Companion to T.S. Eliot*. Facts on File, New York, e-book.

MUTHESIUS, Hermann (1987 [1914]): A Werkbund tézisei (ford. n.).⁴⁶ *Új Symposion* 23(253–254). 18.
https://adt.arcanum.com/hu/view/UjSymposion_1987/?pg=19&layout=s
(Werkbund-Thesen. In: Ulrich Conrads [Hrsg.]: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*: Ullstein Verlag, Berlin – Frankfurt am Main – Wien. 25–27. <https://doi.org/10.1515/9783035602784.25>)

MÜLLER, Ernst – SCHMIEDER, Falko (2016): *Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Kompendium*. Suhrkamp Verlag, Berlin.

MÜLLER, Gisela (1992): Der Massencharakter des Lebens und das rastlose Ich. Eine Lesart zu Simmels Moderne-Bild. In: KRENZLIN, Norbert (Hrsg.):

⁴⁶ A magyar verzióban tévesen szerepel a szöveg keletkezésének éve („1911”).

Zwischen Angstmetapher und Terminus: Theorien der Massenkultur seit Nietzsche. Akademie-Verlag, Berlin. 43–72.

MÜLLER, Ulrike (2014): *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design.* Insel-Verlag, Berlin.

MÜVELŐDÉSI OTTHONOK (1960): *2/1960. (I. 6.) Korm. rendelet a művelődési otthonokról.*
https://jogkodex.hu/jsz/1960_2_korm_rendelet_5142277

NAGY Lajos (1941): Író, könyv, olvasó. *Nyugat* 34(6). 443–447.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1941/?pg=270&layout=s

NAGY Zoltán (1941): Ponyva és irodalom. *Nyugat* 34(8). 576–578.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1941/?pg=411&layout=s

NAGYPÁL István [SCHÖPFLIN Gyula] (1941): Ponyva és irodalom. *Nyugat* 34(6). 448–454.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1941/?pg=275&layout=s

NÉV NÉLKÜL (1908): Deutscher Werk-Bund. *Magyar Iparművészet* 11(2). 70.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarIparmuveszet_1908/?pg=85&layout=s

NÉV NÉLKÜL (1923): Csak szigor. *Népszava* 51(112). 5.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nepszava_1923_05/?pg=144&layout=s

NÉV NÉLKÜL (1928): Hadüzenet a babonának! *Népszava* 56(262). 5–6.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nepszava_1928_11/?pg=218&layout=s

NÉV NÉLKÜL (1931): Ponyva. *Nyugat* 24(12). 849.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1931_1/?pg=828&layout=s

NÉV NÉLKÜL (1957): Megalakult az Országos Népművelési Tanács. *Népművelés* 4(2). [6].
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nepmuveles_1957/?pg=59&layout=s

NÉV NÉLKÜL (1968): Napló. *Magyar Nemzet* 24(248). 4.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarNemzet_1968_10/?pg=183&layout=s

NÉV NÉLKÜL (1978): „Országos Népművelési Tanács” szócikk. In: NAGY Sándor (főszerk.): *Pedagógiai Lexikon, 3. k.: L–Q*. Budapest, Akadémiai Kiadó. 366. <https://www.szaktars.hu/akademiai/view/nagy-sandor-szerk-pedagogiai-lexikon-l-q-1978/?pg=369&layout=s>

NYE, Robert A. (1975): *The Origins of Crowd Psychology. Gustave LeBon [sic] and the Crisis of Mass Democracy in the Third Republic*. Sage, London – Beverly Hills.

O'DOHERTY, Brian (1998 [1962]): Art: avant-garde revolt. In: MADOFF, Steven Henry (ed.): *Pop Art. A Critical History*. University of California Press, Berkeley. 41–42. <https://doi.org/10.1525/9780520920477-018> (*The New York Times*, October 31. 41)

OLAY Csaba (2024): *Művészet és tömegkultúra. A Frankfurti Iskola, Arendt és a következmények*. L'Harmattan Kiadó, Budapest.

ORTEGA Y GASSET, José (1995 [1929/1930]): *A tömegek lázadása* (Scholz László ford.). Pont Könyvkereskedés, Budapest.⁴⁷ (*La rebelión de las masas*. K. n., Madrid.)

OSTERWOLD, Tilman (1991): *Pop art*. Benedikt Taschen, Köln.

P. J. [Pintér Jenő] (1921): *A Magyar Irodalomtudomány Kézikönyve. Irodalomtörténet* 10. 70–79.

⁴⁷ A mű első magyar fordítása: ORTEGA Y GASSET, José (1938): *A tömegek lázadása* (Puskás Lajos ford.). Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest.
https://mtda.hu/books_kulf/ortega_y_gasset_jose_a_tomegek_lazadasa.pdf

https://adt.arcanum.com/hu/view/IrodalomTortenet_1921/?pg=73&layout=s

PATAKI Ferenc (1998): *A tömegek évszázada. Bevezetés a tömeglélektanba.* Osiris, Budapest. <https://www.szaktars.hu/osiris/view/pataki-ferenc-a-tomegek-evszazada-bevezetes-a-tomeglelektanba-osiris-tankonyvek-1998/?pg=0&layout=s>

PATTILLO-HESS, John (Hrsg.) (1988): *Canettis Masse und Macht oder die Aufgabe des gegenwärtigen Denkens.* Bundesverlag, Wien.

PENNA, Carla (2023): Nineteenth-century crowd psychology. In: PENNA, Carla: *From Crowd Psychology to the Dynamics of Large Groups.* Routledge, New York. 7–33. <https://doi.org/10.4324/9780429399534-2>

PERNAU, Margrit (2018): Einführung: Neue Wege der Begriffsgeschichte. *Geschichte und Gesellschaft* 44(1). 5–28. <https://doi.org/10.13109/gege.2018.44.1.5>

PERÉNYI Roland (2007): Mit olvas a pesti polgár? Kísérlet a Janny-család könyvtárának rekonstrukciójára. *Tanulmányok Budapest múltjából* 33. 59–70. https://library.hungaricana.hu/hu/view/ORSZ_BPTM_TBM_33/?pg=62&layout=s

PINTO, L[ouis] (1987): A New York-i értelmiség hőseposza (ford. n.). *Válóság* 30(2). 110–115. https://adt.arcanum.com/de/view/Valóság_1987/?pg=251&layout=s

PIREDDU, Nicoletta (2018): Introduction: Alchemies of the collective soul: Scipio Sighele's crimes and punishments. In: SIGHELE, Scipio: *The Criminal Crowd and Other Writings on Mass Society* (ed. by Nicoletta Pireddu, transl. by Nicoletta Pireddu – Andrew Robbins). University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London. xv–lxxii. <https://doi.org/10.3138/9781487517359-003>

PISCATOR, Erwin (1963 [1929]): *A politikai színház* (Gál M. Zsuzsa – Szántó Judit ford.). Színháztudományi Intézet, Budapest. (*Das politische Theater*. Adalbert Schultz, Berlin.)

POGÁNY Péter (1958): A régi hazai népies ponyvakutatás problémái. *Ethnographia* 69(4). 578–593. https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnographia_1958_069/?pg=599&layout=s

POGÁNY Péter (1978): *A magyar ponyva tüköre*. Magyar Helikon, Budapest.

POSENER, Julius (1964): Vorwort. In: DERS.: *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts and Crafts zum Deutschen Werkbund*. Ullstein, Berlin – Frankfurt am Main – Wien. 7–26. <https://doi.org/10.1515/9783035602067>

RADNÓTI Sándor (1981): Tömegkultúra. *Valóság* 24(1). 39–54. https://adt.arcanum.com/hu/view/Valosag_1981/?pg=52&layout=s

RADNÓTI Sándor (1995): Művészi és referenciális reprodukció. In: UŐ: *Hamisítás*. Magvető Kiadó, Budapest. 106–113.

RADNÓTI Sándor (1999): *Krédó és rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminről*. Argumentum Kiadó – Lukács Archívum. Budapest. <https://www.szaktars.hu/argumentum/view/radnoti-sandor-kredo-es-rezignacio-esztetikai-politikai-tanulmany-walter-benjaminrol-1999/?pg=0&layout=s>

RADNÓTI Sándor (2020): A giccsről. *Mozgó Világ* 46(6). 32–45. https://adt.arcanum.com/hu/view/MozgoVilag_2020_1/?pg=753&layout=s

RÁTH-VÉGH István (1929): Cenzura és erkölcs. *Nyugat* 22(12). 823–827. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1929_1/?pg=776&layout=s

REICHARDT, Jasia (1998 [1963]): Pop and after. In: MADOFF, Steven Henry (ed.): *Pop Art. A Critical History*. University of California Press, Berkeley.

14–18. <https://doi.org/10.1525/9780520920477-011> (*Art International* 7[1]. 42–47.)

REICHARDT, Rolf (1998): Historische Semantik zwischen lexicométrie und New Cultural History. Einführende Bemerkungen zur Standortbestimmung. In: DERS. (Hrsg.): *Aufklärung und Historische Semantik. Interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte*. Duncker & Humblot, Berlin. 7–28.

RÉVAY Mór János (1920): *Írók, könyvek, kiadók. Egy magyar könyvkiadó emlékiratai. I. kötet. Révai Testvérek, Budapest*
https://adt.arcanum.com/hu/view/PTI_Revay_Mor_Janos_irok_01/?pg=0&layout=s

RICHTER, Melvin (1995): *The History of Political and Social Concepts. A Critical Introduction*. Oxford University Press, New York.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780195088267.001.0001>

ROSS, Andrew (1989): *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*. Routledge, London.

RÓNAY Mária (1928): A ponyva írói és olvasói. *Literatura* 3(2). 62–63.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_LiteraturaBeszamoloSzellemiElet_rol_1928/?pg=71&layout=s

RÓZSA Olga (1977): *T. S. Eliot fogadtatása Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

SÁGI Mária – VITÁNYI Iván (1970): *Kísérlet a zenei köznyelv experimentális vizsgálatára*. MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont. Budapest.

SÁNDOR Pál (1973): *A magyar filozófia története. II. kötet*. Magvető Kiadó, Budapest.

SÁRI B. László (2005): A kultúra demokratizálása. *Helikon* 51(1–2). 3–25.
https://adt.arcanum.com/hu/view/HELIKON_2005/?pg=4&layout=s

SCHEPER, Hinnerk (1955 [1938]): werkstatt für wandmalerei. In: BAYER, Herbert – GROPIUS, Walter – GROPIUS, Ise (Hrsg.): *Bauhaus. 1919-1928*. 3., erg. Aufl., Niggli & Verkauf, Teufen. 158–159. (Museum of Modern Art, New York.)

SCHILLING, Erik (Hrsg.) (2021): *Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05780-8>

SCHLEMMER, Oskar (1978 [1925]): Ember és műfigura. In: UŐ – MOLNÁR Farkas – MOHOLY-NAGY László: *A Bauhaus színháza* (R. Kocsis Rózsa ford.). Corvina Kiadó, Budapest. 7–24. (Mensch und Kunstfigur. In: *bauhausbücher, Band 4. 7–24.* https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/buehne_bauhaus1925/0013/image,info.)

SCHLEMMER, Oskar – MOLNÁR Farkas – MOHOLY-NAGY László (1978 [1965]): *A Bauhaus színháza* (R. Kocsis Rózsa ford.). Corvina Kiadó, Budapest. (*Die Bühne im Bauhaus*. Nachwort von Walter Gropius. Mainz, Florian Kupferberg.)

SCHNAPP, Jeffrey T[hompson] – TIEWS, Matthew (2006): *Crowds*. Stanford University Press, Stanford.

SCHÖPFLIN Aladár (1908): Nick Carter. Beszélgetés egy szép asszonnyal. *Nyugat* 1(24). 480–488.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1908_2/?pg=519&layout=s

SCHMID NOERR, Gunzelin – ZIEGE, Eva-Maria (Hrsg.) (2019): *Zur Kritik der regressiven Vernunft. Beiträge zur „Dialektik der Aufklärung“*. Springer VS, Wiesbaden.

SCHWARTZ, Frederic J. (1996): *The Werkbund: Design Theory and Mass Culture Before the First World War*. Yale University Press, New Haven, Conn.

SCHWINGEL, Markus (1995): *Pierre Bourdieu zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg.

SHANES, Eric (2019 [2006]): *The Pop Art Tradition. Responding to Mass Culture*. Parkstone International, New York, e-book. (Parkstone Press, New York.)

SIGHELE, Scipio (2018 [1903/1911]): The intelligence of the crowd. In: SIGHELE: *The Criminal Crowd and Other Writings on Mass Society* (ed. by Nicoletta Pireddu, transl. by Nicoletta Pireddu – Andrew Robbins). University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London. 221–264. <https://doi.org/10.3138/9781487517359-008>.

SIMMEL, Georg (1973 [1905]): A divat. In: UŐ: *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok* (Berényi Gábor ford., szerk. Somlai Péter). Gondolat Kiadó, Budapest. 473–507. <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/simmel-georg-valogatott-tarsadalomelméleti-tanulmányok-1973/?pg=0&layout=s> (Philosophie der Mode. In: LANDSBERG, Hans [Hrsg.]: *Moderne Zeitfragen Nr. 11*. Pan-Verlag, Berlin. A magyar fordítás a következő kiadás alapján készült: SIMMEL, Georg [1911]: Die Mode. In: DERS.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Klinkhardt, Leipzig. 29–64. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11172078?page=35>)

SIMMEL, Georg (1999 [1911]): A kultúra fogalma és tragédiája (ford. n.). In: BUJDOSÓ Dezső (szerk.): *Német kultúraelméleti tanulmányok, 2. kötet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest. 75–93. (Der Begriff und die Tragödie der Kultur. In: DERS.: *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Klinkhardt, Leipzig. 245–277. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11172078?page=251>)

SIMON Attila (2005): Egy történelemelmélet aporiái. Reinhart Koselleck: Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája. *Alföld* 56(2). 106–112. https://adt.arcanum.com/hu/view/Alfold_2005/?pg=223&layout=s

SIPOS Balázs (2011): *Sajtó és hatalom a Horthy-korszakban. Politika- és társadalomtörténeti vázlat.* Argumentum, Budapest. <https://www.szaktars.hu/argumentum/view/sipos-balazs-sajto-es-hatalom-a-horthy-korszakban-politika-es-tarsadalomtorteneti-vazlat-2011/?pg=0&layout=s>

SIPOS Balázs (2023a): A média közönségének fogalomtörténetéhez. *Café Babel* 30(84). 20–29. <https://www.cafebabel.hu/en/issues/84>

SIPOS Balázs (2023b): „Amerika, ezeremeletes mennyország”. *Amerika és az amerikanizmus a Horthy-kori nyilvánosságban.* Napvilág, Budapest. <https://www.szaktars.hu/napvilag/view/sipos-balazs-amerika-ezeremeletes-mennyország-amerika-es-az-americanizmus-a-horthy-kori-nyilvánosságban-2023/?pg=0&layout=s>

SKEGGS, Beverley (ed.) (1995): *Feminist Cultural Theory. Process and Production.* Manchester University Press, Manchester – New York.

SLOTERDIJK, Peter (2000): *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft.* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. (magyarul részlet [2007]: A tömegek megvetése. Kísérlet a modern társadalom kultúrharcairól [Mesés Péter ford.]. 2000 19[5]. 14–20. https://adt.arcanum.com/hu/view/2000folyoirat_2007_05/?pg=15&layout=s)

SMITHSON, Alison – SMITHSON, Peter (1998 [1956]): But today we collect ads. In: MADOFF, Steven Henry (ed.): *Pop Art. A Critical History.* University of California Press, Berkeley. 3–4. <https://doi.org/10.1525/9780520920477-005> (Ark 18.)

SOMMER, Roy (2013): Kulturbegriff. In: NÜNNING, Ansgar (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.*

5., aktualisierte und erw. Aufl. Metzler, Stuttgart – Weimar. 417–418.
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05349-7>

STANDEISKY Éva (1996): *Az írók és a hatalom. 1956–1963.* 1956-os Intézet, Budapest.

STOREY, John (2010): *Cultural Studies and the Study of Popular Culture.* Edinburgh University Press, Edinburgh.
<https://doi.org/10.1515/9780748641666>

STOREY, John (2021): *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction.* Ninth Edition. Routledge, London, e-book.
<https://doi.org/10.4324/9781003011729>

STRATTON, Rachel (2021): John McHale, Marshall McLuhan, and the Collage „Ikon”. *British Art Studies* 19. <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-19/rstratton>

STRINATI, Dominic (2004): *An Introduction to Theories of Popular Culture.* 2nd ed. Routledge, London – New York, e-book.
<https://doi.org/10.4324/9780203645161>

SURÁNYI Miklós (1931): Irodalmi életszemlélet. *Nyugat* 24(10). 639–646.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1931_1/?pg=630&layout=s

SWARTZ, David (1997): *Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu.* The University of Chicago Press, Chicago – London.

SZ. G. (1921): Husz koronáért lehet kikölcsönözni egy hétre a teljes Söbri Jóskát. *Uj Nemzedék* 3(267). 7.
https://adt.arcanum.com/hu/view/UjNemzedek_1921_11/?pg=204&layout=s

SZABÓ, János (1992): *Der „vollkommene Macher” Julius Hay: Ein Dramatiker im Bann der Zeitgeschichte.* Iudicium-Verlag, München.

SZABÓ Lőrinc (1932): Erdélyi József és versujságja. *Nyugat* 25(24). 630–632.

https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1932_2/?pg=709&layout=s

SZABÓ Márton – SZÜCS Zolán Gábor (2011): Fogalomtörténeti perspektívák. *Múltunk* 56(2). 4–19. <https://real.mtak.hu/139664/>

SZELLE Béla (1983): Olvasók, könyvkiadás, tömegolvasmányok az önkényuralom időszakában. In: SÁRDY Péter – SZELLE Béla (szerk.): *Kovács Máté emlékkönyv*. Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Budapest. 86–112.

SZERDAHELYI István (szerk.) (1974): *Ízlés és kultúra. Tanulmánygyűjtemény*. Kossuth Kiadó, Budapest.

SZÉCHENYI Ágnes (2022): *Ő a magyar kritika: Schöpflin Aladár*. Osiris Kiadó – Ludovika Egyetemi Kiadó, Budapest.

SZILÁGYI János (1961): *A magyar munkáskönyvtárak a két világháború között (1920–1944)*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

<https://www.szaktars.hu/akademiai/view/szilagyi-janos-a-magyar-munkaskonyvtarak-a-ket-vilaghaboru-kozott-1920-1944-1961/?pg=0&layout=s>

SZILÁGYI János (1979): *A Népszava irodalompolitikája 1919 és 1929 között*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

<https://www.szaktars.hu/akademiai/view/szilagyi-janos-a-nepszava-irodalompolitikaja-1919-es-1929-kozott-1979/?pg=0&layout=s>

SZILI József (2007): Az angol-amerikai modernség magyarországi befogadásának főbb vonásai. *Literatura* 33(1). 72–85

https://adt.arcanum.com/hu/view/LITERATURA_2007/?pg=73&layout=s

SZINI Gyula (1920): Moly Tamás: Kalandok és kalandorok. *Nyugat* 13(11–12). 638.

https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1920/?pg=651&layout=s

SZOBOTKA Tibor (1964): *Közönség és irodalom*. Gondolat Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/szobotka-tibor-kozonseg-es-irodalom-1964/?pg=0&layout=s>

SZÖNYEI Tamás (2012): *Titkos írás. Állambiztonsági szolgálat és irodalmi élet 1956–1990*. Noran Könyvesház, Budapest.

T. KISS Tamás (2019): A 'köz', a közösség és a közművelődés kapcsolatai a 19–21. század Magyarországon. *Kultúra és Közösség* 10(4). 5–14. <https://doi.org/10.35402/kek.2019.4.1>

TAKÁCS Róbert (szerk.) (2022): *A nyitott zárt ország. Kulturális és tudományos érintkezések az 1970-es és 1980-as években Magyarország és a Nyugat között*. Napvilág Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/napvilag/view/takacs-robert-szerk-a-nyitott-zart-orszag-kulturalis-es-tudomanyos-erintkezesek-az-1970-es-es-1980-as-ekben-magyarorszag-es-a-nyugat-kozott-2022/?pg=0&layout=s>

TARDE, Gabriel (1903 [1890]): *The Laws of Imitation* (transl. by Elsie Clews Parsons). Henry Holt and Company, New York. <https://archive.org/download/lawsofimitation00tard/lawsofimitation00tard.pdf>. (*Les Lois de l'imitation. Étude sociologique*. Alcan, Paris. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77173k/f8.planchecontact>)

TARDE, Gabriel (2010 [1898/1901]): The Public and the Crowd. In: TARDE, Gabriel: *On Communication and Social Influence. Selected Papers* (ed. by Terry Nichols Clark). University of Chicago Press, Chicago. 277–294. <https://doi.org/10.7208/9780226789798-011> (Le Public et la foule [I–V]. *La Revue de Paris* 5(T. 4). 287–306., Le Public et la foule [VI–VII]. *La Revue de Paris* 5(T. 4). 615–635. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30486430>; *L'Opinion et la foule*. Alcan, Paris.)

TAR Zoltán (1986 [1977]): *A frankfurti iskola. Max Horkheimer és Theodor W. Adorno kritikai elmélete* (Farkas János ford.). Kossuth Kiadó, Budapest.

(*The Frankfurt School. The Critical Theories of Max Horkheimer and Theodor W. Adorno.* Wiley, New York.)

TELLER Katalin (2018): Aura. In: KRICSFALUSI Beatrix – KULCSÁR-SZABÓ Ernő – MOLNÁR Gábor Tamás – TAMÁS Ábel (szerk.): *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv.* Ráció Kiadó, Budapest. 241–244.

TELLER Katalin (2023): Olesó könyv- és füzetsorozatok tömegfogalma az 1870–80-as és az 1920-as években. In: HITES Sándor – RÓZSAFALVI Zsuzsanna – SOMORJAI Szabolcs (szerk.): *Az irodalom-üzlet. Vállalkozás és kultúra a könyvkiadásban.* Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest. 125–144. <https://real.mtak.hu/188724/>

THACKER, Eugene (2004a): Networks, swarms, multitudes. Part One. *Critical Theory.* <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14542/5389>

THACKER, Eugene (2004b): Networks, swarms, multitudes. Part Two. <https://journals.uvic.ca/index.php/ctheory/article/view/14541/5388>

THOMPSON, E[dward] P[almer] (2007 [1963]): *Az angol munkásosztály születése* (Andor Mihály ford.). Osiris Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/osiris/view/thompson-edward-palmer-az-angol-munkasosztaly-szuletese-sapientia-humana-2007/?pg=0&layout=s> (*The Making of the English Working Class.* Victor Gollancz, London.)

TOLNAI Gábor (1940): Könyvek a „ponyván”. *Nyugat* 33(3). 153–154. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1940/?pg=165&layout=s

TÓTH Dóra (2023): Ponyvanemesítési üzlet. In: HITES Sándor – RÓZSAFALVI Zsuzsanna – SOMORJAI Szabolcs (szerk.): *Az irodalom-üzlet. Vállalkozás és kultúra a könyvkiadásban.* Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest. 83–104. <https://real.mtak.hu/188724/>

TRABANT, Jürgen (2021): Semiology/Semiotik/Sematologie. In: SCHILLING, Erik (Hrsg.): *Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk –*

Wirkung. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart. 354–357.
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05780-8>

TRIMINGHAM, Melissa (2011): *The Theatre of the Bauhaus. The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer.* Routledge, New York.
<https://doi.org/10.4324/9781315539782>

TRÓCSÁNYI Zoltán (1933): Az első ponyvafüzetektől a néplapig. *Magyar Szemle* 18(5–8). 340–349.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarSzemle_18_1933_05-08/?pg=355&layout=s

TURNER, Graeme (2002 [1996]). *British Cultural Studies. An Introduction.* 3rd ed. Routledge, London. <https://doi.org/10.4324/9780203994849>

VADAS József (1979): Nádai Pál, az iparművészeti nevelő. *Ars Hungarica* 7(1–2). 209–236.
https://adt.arcanum.com/hu/view/ArsHungarica_1979/?pg=264&layout=s

VÁGÓ József (1914): Jegyzetek. A „Deutscher Werkbund” 1914 július 3-án és 4-én a kölni kiállításban tartott közgyűléséről. *Magyar Iparművészet* 17(7–8). 414–416.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarIparmuveszet_1914/?pg=335&layout=s

VÉRTESY Miklós (1978): Trócsányi Zoltán. 1886–1971. *Könyvtáros* 28(11). 683–685.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Konyvtaros_1978/?pg=726&layout=s

VITÁNYI Iván (1961): A közösségi művészet jövőjéről. *Valóság* 4(5). 75–85. https://adt.arcanum.com/hu/view/Valosag_1961/?pg=676&layout=s

VITÁNYI Iván (1965): *A „könnyű műfaj”*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest.

VITÁNYI Iván (1969): Tömegízlés és esztétika. *Magyar Hírlap* 2(228). 9.
https://adt.arcanum.com/hu/view/MagyarHirlap_1969_08/?pg=236&layout=s

VITÁNYI Iván (1971): Művészet, szórakoztatás – és a televízió. *Valóság* 14(9). 91–99.
https://adt.arcanum.com/hu/view/Valosag_1971/?pg=1164&layout=s

VITÁNYI Iván (szerk.) (1974): *A szabadidő felhasználásának rétegek szerinti vizsgálata különös tekintettel a művelődésre és a szórakozásra: Következtetések levonása a közművelődés számára*. Népművelési Intézet, Budapest.

VITÁNYI Iván (1976): Szórakozásról – komolyan. *Élet és Irodalom* 20(44). 1, 4.
https://adt.arcanum.com/hu/view/EletesIrodalomIrodalmiUjsag_1976_2/?pg=272&layout=s

VÖRÖS Miklós – NAGY Zsolt (1995): Kultúra és politika a mindennapi életben. *Replika* 6(17–18). 153–156.
http://www.replika.hu/system/files/archivum/replika_17-18-08_voros_-_nagy.pdf

WARDE, Alan (2017): Reassessing cultural capital. In: WARDE, Alan: *Consumption. A Sociological Analysis*. Palgrave Macmillan, London. 127–153. https://doi.org/10.1057/978-1-137-55682-0_7

WARHOL, Andy – HACKETT, Pat (1980): *POPism. The Warhol 60's*. Harcourt Brace Jovanovich, San Diego –New York – London.
https://monoskop.org/File:Warhol_Andy_Hackett_Pat_POPism_The_Warhol_60s_1980.pdf

WEISS János (1997): *A Frankfurti Iskola. Tanulmányok*. Áron Kiadó, Budapest.

WEISS János (2020): *A modernség esztétikai programja. Előadások Walter Benjamin Műalkotás-tanulmányáról, 2018.* L'Harmattan Kiadó, Budapest.

WEYAND, Björn (2012): Roland Barthes (1915–1980), „Mythologies” (1957). *KulturPoetik* 12(2). 258–271.
<http://www.jstor.org/stable/41756984>

WIGGERSHAUS, Rolf (1986): *Die Frankfurter Schule. Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung.* Carl Hanser Verlag, München – Wien.

WIGGERSHAUS, Rolf (2014): Zarte Empirie und erfahrendes Denken. Kracauer, Benjamin und Adorno als literarisch-philosophische Zeitdiagnostiker. In: MAATSCH, Jonas (Hrsg.): *Morphologie und Moderne. Goethes 'anschauliches Denken' in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800.* De Gruyter, Berlin – München – Boston.
<https://doi.org/10.1515/9783110368673.219>.

WILLIAMS, Raymond (1960 [1958]): *Culture and Society. 1780–1950.* Anchor Books, Garden City, NY. (Chatto and Windus, London.)⁴⁸

WILLIAMS, Raymond (1961): *The Long Revolution.* Columbia University Press, New York. <https://doi.org/10.7312/will93760>

WILLIAMS, Raymond (1983a): Masses. In: WILLIAMS, Raymond: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society.* Rev. ed. Oxford University Press, New York. 136–139.

WILLIAMS, Raymond (1983b): Popular. In: WILLIAMS, Raymond: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society.* Rev. ed. Oxford University Press, New York. 168–169.

⁴⁸ Magyarul gépiratos részlet jelent meg a kötetből: WILLIAMS, Raymond (1979): *A kultúra és a társadalom 1780–1950 közt* (Árva László ford.). ELTE BTK Közművelődési Tanszék, Budapest.

WILLIAMS, Raymond (2003 [1961]): A kultúra elemzése (Pásztor Péter ford.). In: WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Budapest. 33–40. <https://www.szaktars.hu/osiris/view/wessely-anna-szerk-a-kultura-szociologiaja-szemeszter-1998/?pg=34&layout=s> (The analysis of culture. In: WILLIAMS, Raymond: *The Long Revolution*. Columbia University Press, New York. 57–88. <https://doi.org/10.7312/will93760-004>)

WILLIAMS, Raymond (2003 [1983]): Kultúra (Pásztor Péter ford.). In: WESSELY Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Osiris Kiadó – Láthatatlan Kollégium, Budapest. 28–32. <https://www.szaktars.hu/osiris/view/wessely-anna-szerk-a-kultura-szociologiaja-szemeszter-1998/?pg=29&layout=s> (Culture. In: WILLIAMS, Raymond: *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Rev. ed. Oxford University Press, New York. 87–93.)

Z. VARGA Zoltán (2005): A „francia kapcsolat” – az irodalomelmélet „kulturális fordulatának” néhány francia kritikátörténeti előzményéről. *Helikon* 51(1–2). 115–132. https://adt.arcanum.com/hu/view/HELIKON_2005/?pg=116&layout=s

ZIEGE, Eva-Maria (2009): *Antisemitismus und Gesellschaftstheorie. Die Frankfurter Schule im amerikanischen Exil*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

ZSADÁNYI Henrik (1922): A felolvasó asztal. *Nyugat* 15(2). 153–154. https://adt.arcanum.com/hu/view/Nyugat_1922/?pg=160&layout=s

5.2. Ajánlott szakirodalom⁴⁹

BALOGH István (1973): *A parasztság művelődése a két világháború között*. Akadémiai Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/akademiai/view/balogh-istvan-a-parasztsag-muvelodese-a-ket-vilaghaboru-kozott-1973/?pg=0&layout=s>

⁴⁹ A lista csak a tömegkultúra itt elemzett tömegfogalmához szorosabban kapcsolható, magyar nyelven elérhető szakirodalmakat tartalmazza, a tárgyalt korszakokon túl is.

BÁLINT Katalin – KELEMEN Zsolt (szerk.) (2012): *Tömegkultúra és pszichoanalízis. Imágó 2*[23](4). <https://imagobudapest.hu/tomegkultura-es-pszichoanalizis/>

CSEPELI György (2006 [1997]): *Szociálpszichológia*. Osiris Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/osiris/view/csepli-gyorgy-szocialpszichologia-osiris-tankonyvek-1997/?pg=0&layout=s>

DROSTE, Magdalena (szerk.) (2003 [1993]): *Bauhaus. 1919–1933* (Körber Ágnes ford.). Benedikt Taschen Verlag, Köln – Vince Kiadó, Budapest (*Bauhaus. 1919–1933*. Benedikt Taschen Verlag, Köln)

GYÁNI Gábor (szerk.) (1997): *Tömegkultúra a századfordulón. Budapesti Negyed* 5(2–3). https://library.hungaricana.hu/hu/view/BFLV_bn_16_17_05_1997_2_3/?pg=2&layout=s

HAUSER, Arnold (1982 [1974]): *A művészet szociológiája* (Görög Lívia ford.). Gondolat Kiadó, Budapest. (*Soziologie der Kunst*. C. H. Beck, München.)

JÓZSA Péter (1986): *Az esztétikai élmény nyomában. Művészetszociológiai és szemiotikai tanulmányok* (szerk. Józsa Péterné). Akadémiai Kiadó, Budapest. <https://www.szaktars.hu/akademiai/view/jozsa-peter-az-esztetikai-elmény-nyomában-muveszetszociologiai-es-szemiotikai-tanulmányok-1986/?pg=0&layout=s>

KENDERESY Anna – KERESZTURY Dorka – K. HORVÁTH Zsolt – TELLER Katalin (szerk.) (2023): *Tömeg. Café Babel* 84. <https://www.cafebabel.hu/en/issues/84>

KIRÁLY Jenő (1994): *Frivol múzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája 1–2*. Tankönyvkiadó, Budapest.

KLANICZAY Gábor (2003): *Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*. Noran Kiadó, Budapest.

KŁOSKOWSKA, Antonina (1971 [1964]): *Tömegkultúra. Kritika és védelem* (Forintos György ford.). Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest. (*Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.)

KOVÁCS I. Gábor (1989): *Kis magyar kalendáriumtörténet 1880-ig. A magyar kalendáriumok történeti és művelődésszociológiai vizsgálata*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
<https://www.szaktars.hu/akademiai/view/kovacs-i-gabor-kis-magyar-kalendariumtortenet-1880-ig-a-magyar-kalendariumok-torteneti-es-muvelodesszociologiai-vizsgalata-1989/?pg=0&layout=s>

KOVÁCS Máté (szerk.) (1963): *A könyv és könyvtár a magyar társadalom életében az államalapítástól 1849-ig*. Gondolat Kiadó, Budapest.
<https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/kovacs-mate-szerk-a-konyv-es-konyvtar-a-magyar-tarsadalom-eleteben-az-allamalapitastol-1849-ig-1963/?query=ponyvairodalom&pg=633&layout=s>

KOVÁCS Máté (szerk.) (1970): *A könyv és könyvtár a magyar társadalom életében 1849-től 1945-ig*. Gondolat Kiadó, Budapest.
<https://www.szaktars.hu/titgondolat/view/kovacs-mate-szerk-a-konyv-es-konyvtar-a-magyar-tarsadalom-eleteben-1849-tol-1945-ig-1970/?query=ponyvairodalom&pg=139&layout=s>

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2012): Szórakozott tömegek. Közelítések a tömegkultúra fogalmához. *Tiszatáj* 66(7). 60–76. <http://tizataj.bibl.u-szeged.hu/21454/>

OLAY Csaba – WEISS János (2014): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan Kiadó – Könyvpont, Budapest.
<https://real.mtak.hu/28939/1/A%20m%C5%B1v%C3%A9szett%C5%91%20a%20t%C3%B6megkult%C3%BAr%C3%A1ig.pdf>

VIRÁG Csilla – MRAVIK Patrik (2024): *Sic Itur ad Astra 81: Populáris kultúra*. Korall Társadalomtörténeti Egyesület, Budapest.