

Weiss János

Utószó az 1938-as Adorno-levélhez

Absztrakt: A következőkben a lapszámban közölt 1938-as Adorno-levél kommentárja olvasható, mely kontextualizálja a levél keletkezését, illetve megvilágítja a benne foglalt állítások és megjegyzések tétjét.

Kulcsszavak: Adorno, aura, dialektika, műalkotás, autonóm művészet, technikai sokszorosíthatóság

A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában című tanulmányát Walter Benjamin viharos gyorsasággal, 1935 szeptemberében és októberében írta. Ezt nevezik általában a dolgozat első változatának. Benjamin egy levélben fölkinálta a dolgozatát Max Horkheimernek a *Zeitschrift für Sozialforschung*ban való publikálásra. Ekkor írta a következő híressé vált sorokat: „Számunkra [...] ütött a művészet sors-órája, én ennek szignatúráit próbáltam összegyűjteni egy sor előzetes megjegyzésben...” (Horkheimer 1995: 179). A dolgozat francia fordítását Pierre Klossowski készítette el; ez jelent meg a folyóiratban, némileg rövidítve és nem autorizált módon. (Ez volt a *Zeitschrift* egyetlen francia nyelvű publikációja, és Benjamin volt az, aki a francia nyelvű megjelenéshez ragaszkodott – nyilván a folytatásban bízva.) 1989-ben aztán a Horkheimer-archívumból előkerült a szövegnek egy addig ismeretlen változata, ennek kéziratát máig általában „második változatnak” nevezik (Lindner 2011: 230). Ez egy két gépiratból álló mappa, a lapokon vannak kézírásos korrekciók, és vannak beillesztett lapok is. (Ebből aztán elmélyült szerkesztői munkával sikerült rekonstruálni azt a változatot, amelyet „összövegnek” is nevezhetünk, és amely Horkheimernek eredetileg is rendelkezésére állt.) Adorno kezében is ez a „második változat” volt. 1936 tavaszán járunk: Adorno még csak „részben” emigrált, a levelet Londonból írja, Benjamin pedig már néhány éve Párizsban él, és a „művészet sors-órájáról” spekulál. Adorno most is, mint oly sokszor, az intenciók hasonlóságának kiemelésével kezdi a válaszát. „Ön tudja, hogy a »művészet likvidációjának« kérdése már több éve az esztétikai kísérleteim homlokterében áll, és az a hangsúly, amellyel én mindenekelőtt a zenében a technológia primátusát állítom, szigorúan ebben az értelemben [...] értendő” (Benjamin 1972: 350). Adorno a szöveget eleve saját munkáinak perspektívájából nézi. A harmincas évek második felében érdeklődése még kimondottan a zenére irányul; miközben azt is lehet látni, hogy az ő zenéről kialakított képe erősen polarizálódik, és ez a két pólus fogja kijelölni a „művészet likvidációjának” tematizálására vonatkozó szempontokat. Annyit megjegyezhetünk, hogy a kifejezés megválasztása nem túl szerencsés: Benjamin nem likvidálásról beszél, hanem a műalkotások egyfajta szerkezeti átalakulásáról, amely nemcsak a kortárs alkotásokra vonatkozik, hanem visszafelé is átalakítja az alkotásokat, aminek következtében a művészet fogalma is megváltozik. És igazából Adornót sem a „likvidálás” érdekli, hanem az egyre prózaibbá, művészetellenesebbé váló világ. Ezt a világot leginkább a könnyűzene és a zenei tömegkultúra kialakulása jellemzi. Adorno a harmincas évek második felében a dzsessz elméletén és általánosabban a zenei fétiskarakter teóriáján dolgozott. Az így megszülető két tanulmányt (amelyek szintén a *Zeitschrift für Sozialforschung*ban jelentek meg) szokás általában Adorno válaszainak tekinteni. A fenti levél azonban jól mutatja, hogy egy ilyen beállítás mennyire egyoldalú lenne. – Adorno a levél elején hivatkozik arra, hogy mennyi dolga van: már most beszél egy „nagy logika-könyvről”, amelyet majd Horkheimerrel közösen fog megírni (ez lesz *A felvilágosodás dialektikája*), aztán a Berg-monográfiáról (ami ekkor aktuálisnak tűnt, Alban Berg csak néhány hónappal korábban halt meg, és amely csak bő három évtizeddel később, 1968-ban fog megjelenni), és beszél a dzsessz-tanulmányról, amely majd az egész életmű egyik legvitatottabb dolgozata lesz. Nagyon elfoglalt tehát, de mégis kimerítő kritikát ír Benjamin dolgozatáról. Burkhardt Lindnernek igaza van, amikor ezt írja: „Nem szabad kimondatlanul hagynunk, hogy az 1936 márciusában írt nagy

levele a *Műalkotás-tanulmány* egyetlen átfogó és intenzív megvitatása, amely Benjamin életében elkészült” (Lindner 2011: 241). – Ahogy Adorno recipiálta Benjamin tanulmányát, az valóban megerősítette az érdeklődést a harmincas évek második felében. De azt is el lehet mondani, hogy „kevés hajlandóságot mutatott arra, hogy elfogadja a szöveg gondolati játéktérét” (Lindner 2011).¹

I.

A dzsessz annak a zenének a prototípusa, amelyet alapvetően társadalmi funkcióján keresztül határozhatunk meg. „A funkció technikai tényállását egy társadalmi tényállás titkosításaként értelmezhetjük: a műfajt a funkció uralja, és nem valamiféle autonóm formátörvény” (Adorno 2024: 82). Látjuk, hogy Adorno máris egy nagyon pregnáns dualitással indít. Van olyan művészet, amelyet a funkcióján keresztül határozhatunk meg. A funkció fogalma pedig kettős: egyrészt technikai – de ez Adornónál nem a sokszorosíthatóságot jelenti, hanem a dzsessz technikai eszközrendszerét. Másrészt a technikai eszközök mögött feltárható egy társadalmi funkció, és ennek van igazán nagy jelentősége. A dzsessz Adorno szemében a kor romantikus szellemének része, amely valamiféle közvetlenséggel szeretné eltüntetni a kor alapvető feszültségeit és konfliktusait. „Ez a romantika a kapitalizmus halálos természetétől való félelmében úgy próbál kétségbeesett kiutat találni, hogy igent mond arra, amitől retteg...” (Adorno 2024: 84). Ha ezt egy kicsit egyszerűbb fogalmakra próbáljuk lefordítani, akkor ez azt jelenti, hogy a dzsessz a polgári társadalom áruvilágában rejlő közvetítettséget (az elidegenedést) próbálja leküzdeni, de úgy, hogy ő maga is áruvá válik. „A dzsessz a szó szigorú értelmében véve: áru: a használatra való alkalmassága másképp nem is érvényesülhet a termelésben, csak ha az eladhatóság alakját ölti, ami viszont nemcsak a felhasználhatóságának közvetlenségével áll a legnagyobb elmentmondásban, hanem magával a munkafolyamattal is” (Adorno 2024: 84).² Az áruvilág tagadásával együtt hangsúlyozott értelemben áruvá válni annyit jelent, mint beilleszkedni és berendezkedni a kapitalizmus világában; jól érezni magunkat hamis körülmények között.³ Ebben áll a dzsessz és az új romantika hazugsága Adorno szerint. – Ezt a tanulmányt nagyon sokáig úgy olvasták, mint amely kiválóan írja le a dzsessz technikai sajátosságait, és amely jogosultsággal következtet a „társadalmi funkciókra”. Van azonban egy másik megközelítési mód is: a dzsessz elemzését az Adorno által tematizált fogalmak és problémák kontextusában tekinteni. A dzsessz helyébe később a tömegkultúra és a kultúraipar

1 Ebben az évben még egy nagy hatás érte Adornót: megjelent Siegfried Kracauer *Jacques Offenbach és korának Párizsa* című monográfiája. Adorno ekkor néhány éven keresztül úgy gondolja, hogy a zeneesztétika művelésének megfelelő műfaja a zenei monográfia. Így írja majd meg a *Wagner-könyvet* és *Az új zene filozófiájának* első, Schönberg-ről szóló részét. Ettől most eltekintek, habár ez valahogy rá fog rétegződni a benjamini tanulmány recepciójára.

2 „A dzsessz tősgyökeres vonásai a leginkább áruszerűek: a merev, szinte időtlen mozdulatlanság a mozgásban, az álarcszerű sztereotípiák, a dinamika látszatát keltő vad izgatottságnak és az izgatottság uralására szolgáló instancia kérlelhetlenségének egymásba fonódása” (Adorno 2024: 91).

Majd Nietzsche utalva írja: „És mindenekelőtt az a törvény, amely éppúgy illik a mítoszra és a piacra: a dzsessznek egyszerre kell mindig ugyanannak maradnia, miközben mindig valami új látszatát kell keltenie” (Adorno 2024: 91).

3 Adorno egyik leghíresebb mondása pedig: „Es gibt kein richtiges Leben im falschen” (Adorno 2003b: 43).

fogalmi fognak lépni. És akkor megfordítva azt mondhatjuk, hogy a tanulmány jelentőségét az adja, hogy itt lehet először látni az egész adorni elmélet csíraformában való megfogalmazását. Adorno kérdése így nem az, hogy mi lesz a művészettel a technikai sokszorosíthatóság után, hanem inkább az, hogy mi lesz a művészettel a műalkotások áruvá válása után. Vagyis azután, hogy a művészet művészetüzemmé, egy társadalmi rendszerré alakul át. De a legfontosabb: Adorno szerint van egy, vagy visszamarad egy olyan művészet is, amelyet nem a társadalmi funkciója szerint, hanem a *formatörvénye* szerint határozhatunk meg. Az autonóm művészet Adorno számára egy civilizációs vívmány, amely nem fordítható vissza.

II.

A harmincas évek második felében Adorno döntő kérdése, hogy az áruvilágnak a művészetbe való beszívargása után (mondhatnánk: a kapitalizmusnak kultúra-kapitalizmussá való átalakulása után) hogyan lehetséges még autonóm formatörvényekkel rendelkező (új) alkotásokat létrehozni.⁴ Ehhez keressünk kapaszkodókat! Schönbergnek volt egy előadásszövege, amit Amerikába érkezve 1934-ben, majd 1941-ben is megtartott; a címe: *Komponálás tizenkét hanggal*. Ebben írta:

A forma a művészetben, és különösen a zenében, mindenekelőtt az érthetőségre törekszik. Az a megnyugvás, amelyet az elégedett hallgató akkor érez, amikor képes követni egy gondolatot, annak fejlődését és a fejlődés okait, pszichológiai értelemben szorosan összefügg a szépség érzésével. Ezért a művészi értékhez hozzátartozik az érthetőség, nemcsak az intellektuális, hanem az érzelmi kielégülés értelmében is. Az alkotónak azonban a maga gondolatát ábrázolnia kell, bármilyen hangulatot is akar előidézni (Schönberg 1995: 106).

Adornónak voltak bizonyos problémái ezzel a technikával, de ezeket csak mintegy két évtizeddel később kezdi el artikulálni, elsősorban *Az új zene öregedése* című előadásában.

Az a sokk, amit az új zene a maga hőskorában, például Alban Berg *Altenberg-dalainak* bécsi bemutatóján vagy Stravinsky *Tavaszi áldozatának* párizsi premierjén okozott a közönségnek, nem pusztán ismeretlen és elidegenítő volt, ahogy a jóindulatú apológia mondaná, hanem volt egy zavaró és önpusztító aspektusa is. [...] Az új zene öregedése nem jelent mást, mint ennek az impulzusnak az elhalványulását. Ellentmondásba került a maga eszméjével, és ezért elvesztette a saját esztétikai szubsztancialitását és koherenciáját is (Adorno 2003a: 143–144).

⁴ A kérdés persze egy kicsit régebbi. Az Arnold Schönberg által kidolgozott tizenkét hangú technika éppen erre a kérdésre adott válasznak tekinthető: „Arnold Schönberg meg volt győződve arról, hogy az 1923-ban érvényesen megfogalmazott tizenkét hangú módszerrel kapcsolatot teremtett a kortárs tonális nyelv vívmányai és az évszázadokra visszanyúló zenei hagyomány között. Miután megnyitotta a zenei teret a hagyományos harmónián túli hangok számára, biztos alapot teremtett, amelyen kompozíciós gondolkodása szabadon kibontakozhatott.” <https://www.schoenberg.at/index.php/de/komposition-mit-zwoelf-toenen>

Attól most eltekinthetünk, hogy Adornónak már akkoriban is (vagyis a harmincas évek közepén) voltak-e ellenérzései, vagy akár ellenvetései. De az biztos, hogy a komponálás eljárásának és módszerének keresése ott maradt a levegőben. És ezt (a fenti levélben) még visszafelé is meghosszabbítja: a művészettörténet nagy alkotásait nem jellemezhetjük kimondottan az auratikkussággal, vagyis egy mitikus maggal. „Az autonóm műalkotás [...] önmagában véve dialektikus: a mágikusságot önmagában összeköti a szabadság jelével” (lásd fentebbi levél).⁵

III.

A benjamini tanulmány immanens kritikájának kulcsfogalma a „dialektika”. „Amit én elvárnék, az egy kicsit *több* dialektika lenne” (lásd fentebbi levél). Fent már láttuk, hogy Adorno a tervezett munkái között említ egy dialektika-projektet. A probléma így az aurafogalommal az, hogy nem dialektikus. Mit jelenthet (itt) a *dialektika*? Az 1963/64-es téli szemeszterben a dialektikáról tartott előadásainak fontos bevezető helyén Adorno ezt mondja:

Nem szándékom a dialektikát definiálni. [...] A dialektika egy olyan kísérlet, amely nem egy kiélezett, lehetőleg rafinált módszer, amely egyeduralomra tehet szert, hanem az a célja, hogy az objektivitást, a dolgot magát megmenekítse, mégpedig azáltal, hogy a kritikus negatív elemet magába a dologba is beemeli... (Adorno 2021: 16).

Mit jelent most az aura fogalmát dialektikusan értelmezni? (1) Az „autonóm” művészet átdialektizálása azt jelenti, hogy az aura tartalmazza a maga ellentétét, mozgásba hozza a maga ellenétét, sőt talán még át is csap a maga ellentétébe. (Ezt egy szóval az aura öntranszcendálásának is nevezhetjük.) (2) A használati (funkcióval rendelkező) művészet esetében a dialektika pusztán negatív (elhatároló vagy lemondó jellegű) lesz. Ez a „művészet” feladja az autonóm formatörvényre utaló kategóriákat, és a technikai sajátosságokon keresztül kell visszakeresni a társadalmi funkciókat. Ebben az esetben nincs megmenekítés. A művészet dialektikája így egy bonyolult struktúrává áll össze. És Adorno is úgy gondolja (mint pl. Gershom Scholem is), hogy ebben a dialektikus labirintusban Benjamin Brecht hatására tévedt el. És Brecht valóban ekkor írta a „legdogmatikusabb” darabjait (az úgynevezett „tandráamákat”).

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. (2003a): *Gesammelte Schriften. 14. Band.* Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2003b): *Minima Moralia.* In *Gesammelte Schriften. 4. Band.* Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁵ „Ha jól emlékszem, Ön egyszer valami hasonlót mondott Mallarmé kapcsán, és én nem tudnám annál jobban jellemezni az egész munkával kapcsolatos érzésemet, mint hogy azt mondom Önnek, hogy ennek ellenpontjaként várnék egy dolgozatot Mallarméről is, amellyel Ön (mint igen jelentős hozzájárulással) még tartozik nekünk.” (Lásd fentebb a levélben.)

- Adorno, Theodor W. (2021): *Fragen der Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2024): *Moments musicaux*. Budapest: Rózsavölgyi.
- Benjamin, Walter (1972): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung]. In *Gesammelte Schriften* 7/1. Band. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Horkheimer, Max (1995): *Gesammelte Schriften* 5. Band. Berlin: Fischer Verlag.
- Lindner, Burkhardt (2011): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit In *Benjamin Handbuch. Leben–Werk–Wirkung*. Burkhardt Lindner (szerk.). Stuttgart–Weimar: J.B. Metzler.
- Schönberg, Arnold (1995): *Stil und Gedanke*. Berlin: Fischer Taschenbuch.

Weiss János

filozófus, az MTA doktora, professor, PTE BTK Filozófiai Tanszék (Pécs).