

Theodor Wiesengrund Adorno

Az aura dialektikus elmélete

Theodor Wiesengrund Adorno levele Walter Benjaminsnak
(London, 1936. március 18.)¹

Absztrakt: A következőkben Theodor W. Adorno egy 1938-ban Benjaminsnak írt, igen fontos levele olvasható, melyben Adorno *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című tanulmányhoz fűzött megjegyzései és kritikája tárul fel. A levelet Weiss János fordításában, a levélhez fűzött kommentárjával együtt közöljük a lapszámban.

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

¹ A fordítás alapjául szolgált: Adorno és Benjamin (1994). (A levél eredeti formájának megtartása és az átláthatóság végett a levél esetében – kivételesen – nem szövegközi hivatkozást alkalmazunk, hanem lábjegyzetben jelezzük a hivatkozott és említett irodalmakat. – A szerkesztők.)

A szövegrészlet forrása: *Briefe und Briefwechsel*. Band 1: *Theodor W. Adorno/Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*. Szerkesztette: Henri Lonitz. © Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1994.

Ez a reprintengedély nem kizárólagos, és csak az említett kiadásra és példányszámra vonatkozik. További jogok nem kapcsolódnak hozzá. A mellékjogok biztosítása nem engedélyezett. A további kiadásokról újra meg kell állapodni.

Kedves Benjamin Úr,

ha ma arra vállalkozom, hogy néhány megjegyzést fogalmazzak meg az Ön rendkívüli dolgozatáról, akkor azt a legkevésbé a kritika vagy a megfelelő válasz szándékával teszem. Az a félelmetes munkamennyiség, melynek nyomása alatt állok – van a nagy logika-könyvem, a két elemzés híján lezárt Berg-monográfiám, továbbá a dzsessz-tanulmányom –, minden ilyen nekirugaszkodást lehetetlenné tesz. És ez még inkább igaz egy olyan produkcióra, amelynek vonatkozásában nagyon is tisztában vagyok az írásbeli kommunikáció elégtelenségével – nincs benne egyetlen mondat sem, amit ne szeretnék a lehető legrészletesebben megbeszélni Önnel. És továbbra is nagyon remélem, hogy erre hamarosan sor kerülhet, de ugyanakkor mégsem szeretnék addig várni a válasszal (bármennyire elégtelen legyen is ez).

Engedje meg ezért, hogy a fő vonalra korlátozódjam. A szenvedélyes egyetértésem és a teljes igenlésem a munkából arra vonatkozik, ami szerintem az Ön eredeti intencióinak – a mítosz és a történelem dialektikus konstrukciójának – kidolgozása, a materialista dialektika projektjén belül: ez a mítosz dialektikus önfelbomlasztása, amelyet Ön itt a művészet varázstalanításaként ír le. Ön tudja, hogy a „művészet likvidációjának” kérdése már több éve az esztétikai kísérleteim homlokterében áll, és az az emfázis, amellyel én mindenekelőtt a zenében a technológia primátusát állítom, szigorúan ebben az értelemben és az Ön második technikájának értelmében értendő.² És engem nem lep meg, hogy itt egy közös bázisra bukkanunk; nem lep meg, miután Ön *A német szomorújáték eredetében az allegóriát* (az új terminológia szerint az „aurát”) elválasztotta a szimbólumtól, az *Egyirányú utcában* pedig a műalkotást elválasztotta a mágikus dokumentációtól. Remélem, nem hangzik szerénytelenül: én egy Ön által nem ismert, két évvel ezelőtt a *Schönberg Festschrift*be készült tanulmányomban már beszéltem a technológia és a dialektika kapcsolatáról; és ezek a fejtegetések messzemenően kommunikálnak az Ön munkájával.³

Ez a kommunikáció az, amely számomra a differenciák kritériumait is megadja, amelyet konstatálnom kell, azzal a céllal, hogy annál jobban láthatóvá váljék a „közös irányvonal”. Eközben talán először is a régi, közös módszerünket, az immanens kritikát szeretném földézni. Azokban az írásokban, amelyek kontinuitását az újabb írása, úgy tűnik, újra felveszi, a műalkotás fogalmát Ön, mint a teológiai szimbólumok képét, szinte teljesen leválasztotta a mágikus taburól. Én most csak azon akadtam fenn – és itt bizonyos brechti motívumok finom maradványát látom –, hogy Ön a mágikus aura fogalmát minden körülményeskedés nélkül átviszi az „autonóm műalkotásra”, és ezt egyszerűen az ellenforradalmi funkció oldalára helyezi. Nekem nem kell Önt biztosítanom arról, hogy teljesen tisztában vagyok a polgári műalkotásban lévő mágikus elemmel (annál kevésbé, mert én magam is mindig arra törekedtem, hogy az idealizmus polgári filozófiáját, amely hozzá van rendelve az esztétikai autonómia fogalmához, a legkifejezettebben mitikusként leplezzem le). De nekem úgy tűnik, hogy az autonóm műalkotás középpontja maga nem a mitikus oldalhoz tartozik – bocsássa meg nekem ezt a topológiai beszédmódot –, hanem önmagában véve dialektikus: a mágikusságot önmagában összeköti a szabadság jelével.

2 Benjamin (1972: 350).

3 Adorno (1982: 202).

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. Bármennyire dialektikus is az Ön munkája, nem az az autonóm műalkotás vonatkozásában; Ön ugyanis elsiklik a fölött az elementáris és az én zenei gyakorlatomban mindennapi evidenciával rendelkező tapasztalat fölött, hogy az autonóm műalkotás technológiai törvényének legszélsőségesebb következménye, hogy megváltoztatja ezt; a tabuizálás és a fetiszizálás helyett a szabadság állapotához, az előállíthatósághoz és a megcsinálhatósághoz közelíti. Én nem tudnék jobb materialista programot, mint Mallarménak azt a mondatát, amelyben a költeményeket nem mint inspiráltakat, hanem mint szavakból megcsináltakat definiálja;⁴ és ez a robbanóanyag a reakció legnagyobb alakjainál, mint Valérynál és Borchardtnál is jelen van (az utóbbinak a villáról szóló munkájában, aminek van ugyan egy képviselhetetlen mondata a munkásokról, de mégis megérdemelné, hogy egy materialisztikus szempontból *in extenso* végig vegyük).⁵ Ha Ön a giccsfilmet megmenti a „színvonalas” filmmel szemben, akkor senki nem lehet Önnel annyira *d'accord*, mint én; a *l'art pour l'art* azonban éppen úgy rászorulna a megmenekítésre, és az ezzel szemben álló egységfront – amely ismereteim szerint Brechtől a biedermeierig terjed – ösztönözhetne egyedül valakit erre. Ön a játékról és a látszatról mint a művészet elemeiről beszél; de arra már nem kapok választ, hogy miért lenne a játék dialektikus, a látszat azonban nem⁶ – a látszat, amit Ön Otilie alakjában megmentett,⁷ de amely már nem alkalmazható Mignon és Helene alakjára. És itt a vita természetesen nagyon hamar átcsap a politikába. Mert ha Ön (egyébként teljes joggal) dialektizálja a technizálást és az elidegenedést, de ezt nem teszi meg az objektivizált szubjektivitás világával, akkor ez politikailag azt jelenti, hogy a proletariátusnak (mint a mozi közönségének) olyan teljesítményt kell tulajdonítanunk, amelyre az – Lenin meglátása szerint – csak az értelmiség mint dialektikus szubjektum tevékenységén keresztül lehet képes –, és ez Önnél a műalkotás poklába utalt szférához tartozik. Kérem, ne értsen félre! Nem szeretném biztosítani a műalkotás autonómiáját, egyfajta rezervátumként, és Önnel együtt úgy vélem, hogy a műalkotásban lévő auratikusság eltűnőben van; és nem is csak a technikai reprodukálhatóság miatt, hanem mindenekelőtt a saját „autonóm” formatörvényének köszönhetően (az általam és Kolisch által tervezett zenei reprodukció elméletének éppen ez lenne a tárgya⁸). De az autonómia, vagyis a műalkotás dolog-formája nem azonos a benne lévő mágikussággal: ahogy a mozi eldologiasodásának egésze nem ment veszendőbe, úgy a nagy műalkotásoké sem. Ha polgárilag reakciós lenne az előbbit az egóból kiindulva negálni, akkor az anarchizmus határát súrolná, ha az utóbbit a közvetlen használati érték értelmében visszavonni próbálnánk. *Les extrêmes*

4 Mallarmé mondata(i): „Quel métier! [...] j'ai perdu toute ma journée sur un sacré sonnet, sans avancer d'un pas... Et cependant, ce ne sont pas les idées qui me manquent ... J'en suis plein ... J'en ai trop ...” Lásd: Valéry (1960: 1208).

5 Lásd: Borchardt (1920: 5–44).

6 Benjamin (1972: 359).

7 Lásd Benjamin (1980) tanulmányát Goethe *Vonzások és választások* című regényéről.

8 1935 márciusában Rudolf Kolisch és Adorno elhatározták, hogy ezt a régi tervüket megvalósítják. Erre azonban nem került sor; Adorno ide vonatkozó jegyzetei csak utólag, a hagyatékból kerültek publikálásra. Lásd: Adorno (2001).

me touchent – ez most nagyon jól jön nekünk: de csak akkor, ha a dialektikában a legal-só és a legfelső ekvivalensek, és nem esnek szét. Mindkettő magán viseli a kapitalizmus sebhelyeit, mindkettő tartalmazza a változás elemeit (természetesen sohasem a közepet kell megkeresnünk Schönberg és az amerikai filmek között). Mindkettő a széttépett sza-badság egy-egy része, amelyet mégsem lehet belőlük egyszerűen összerakni: ha az egyiket fölálldoznánk a másik kedvéért, az romantikus lenne. Vagy a személyiség és a teljes varázs konzerválásának polgári romantikája jönne létre, vagy pedig egy anarchisztikus roman-tika, amely a proletariátus önhatalmába vetett vak bizalomra épülne a történelmi folya-matban – megfélemlítve arról, hogy a proletariátus maga is polgári körülmények között jött létre. Ez a második értelemben vett romantika sajnos benne van az Ön munkájában. Ön kizavarta a művészetet a maga rejtkehelyéből – de az embernek az az érzése, mintha megijedne az ebből adódó barbárságtól (és ki félhetne ettől jobban, mint én), és azzal segít önmagán, hogy amitől fél, azt egyfajta inverz tabuvá emeli. A mozilátogatók nevetése – erről már beszéltem Horkheimerrel, és ő ezt biztosan el is mondta Önnek – minden, csak nem jó és forradalmi, hanem tele van a legrosszabb polgári szadizmussal. A sporton vi-tatkozó újságos fiú szakértelme az én szememben messzemenően kérdéses, és kiváltképp a szórakozás elmélete a sokkszerűség csábítása ellenére mégsem meggyőző.⁹ El lehetne ezen gondolkodni, ha ez csak amiatt az egyszerű ok miatt lenne, hogy a kommunista tár-sadalomban a munka úgy lenne megszervezve, hogy az emberek már nem fáradnak és nem butulnak el annyira, hogy szükségük legyen a szórakozásra. Másrészt számomra úgy tűnik, hogy a kapitalista praxis olyan fogalmai, mint a teszt, ontológiailag megkeményed-tek és szinte tabuisztikusan funkcionálnak¹⁰ – miközben, ha van valami olyasmi, mint az auratikus karakter, akkor ez a leginkább és éppen ezért a legaggasztóbb mértékben a filmekre jellemző. És hogy már csak egy kis dolgot ragadjak ki, a reakció a maga tárgyi tudásának köszönhetően a Chaplin-film előtt avantgarista lesz – ez számomra szintén romanticizálásnak tűnik. Kracauer kedvencét még most a *Modern Times* után sem tudom az avantgárdhoz sorolni (hogy miért, az a dzsessz-tanulmányomból világos lesz); és azt sem hiszem, hogy a tisztességes emberek ebből bármit is befogadnának. Csak hallani kel-lett a közönség nevetését ebben a filmben, és rögtön tudjuk, hogy hányadán is állunk. Az oldaldvágás Werfelnek nagy örömet szerzett nekem;¹¹ de ha ehelyett a *Mickey Mouse*-t vesz-szük, akkor a dolgok már sokkal komplikáltabbak, és komolyan fölmerül a kérdés, hogy minden ember reprodukciója valóban megadja már a filmnek azt az *a priori*-ját, amelyről Ön beszél, és hogy ez nem tartozik-e ahhoz a „naiv realizmushoz”, amelynek a polgá-ri karakterében olyan mélyen egyetértettünk a párizsi beszélgetéseinkben. Végül aligha véletlen, hogy *a* modern művészet, amelyet Ön mint auratikusát a technikaival szembe-állít, immanensen tekintve olyan vitatható minőségű, mint Vlaminc és Rilke.¹² Velük az alsóbb szférának természetesen könnyű dolga van; de ha mondjuk helyettük Kafka és Schönberg nevét említenénk, akkor a probléma máris egészen másképp nézne ki. Az igaz, hogy Schönberg zenéje *nem* auratikus.

9 Benjamin (1972: 380–381).

10 Benjamin (1972: 364–365).

11 Benjamin (1972: 363).

12 Benjamin a festő, Maurice Vlaminc nevét a tanulmány egyetlen változatában sem említi.

Amit én elvárnék, az egy kicsit *több* dialektika lenne. Az egyik oldalon áll az „autonóm” művészet átdialektizálása, amely a maga saját technológiájánál fogva egy tervezett művészetté transzcendálódik; a másik oldalon pedig a használati művészet még erőteljesebb dialektizálása áll, méghozzá a negativitás kategóriája segítségével, amelyet Ön biztosan nem ismert félre, de ha olyan elvont kategóriákkal, mint amilyen például a „filmtöke”, próbálja megközelíteni,¹³ akkor azt nem tudjuk a maga immanens irracionalitásában végigkövetni. Amikor két évvel ezelőtt eltöltöttem egy napot a neubabelsbergi műteremben, az gyakorolta rám a legnagyobb hatást, hogy milyen kevés valósul meg a montázsból és más haladó eszközökből, amiket Ön pedig kiemel; sokkal inkább – némileg infantilisen – mindenütt a valóság kerül mimetikusan *felépítésre* és aztán „lefényképezésre”. Ön lebecsüli az autonóm művészet technicitását, és túlbecsüli a függő művészet technicitását; nagyon röviden megfogalmazva, talán ez lenne a fő ellenvetésem. Ezt csak a szélsőségek közötti dialektikaként lehetne realizálni, de Ön elszakítja egymástól ezeket a szélsőségeket. Ez szerintem nem jelentene mást, mint a brechti motívumok teljes likvidálását, amelyek itt már egy messzemenő transzformáción estek át; mindenekelőtt egy bármilyen jellegű közvetlen hatásozsfüggésre gondolok, és a valóságos proletariátus valóságos tudatára. A proletároknak semmi, de az égvilágon semmi előnyük sincs a polgárokkal szemben, leszámítva a forradalomban való érdekeltséget, és még magukon is viselik a polgári család megcsonkításának minden nyomát. Ezt a funkciónk elég egyértelműen előírja nekünk – hogy én ezt itt nem a „szellemmel rendelkezők” aktivisztikus koncepciójaként értelmezem, abban egészen biztos vagyok. De ugyanakkor azt sem jelentheti, hogy a régi tabuizálástól csak úgy szabadulhatunk meg, hogy újabbakba – „tesztekbe” úgyszólván – bocsátkozunk bele. A forradalom célja a szorongás [*Angst*] megszüntetése. Ezért nem kell félnünk [*Angst haben*] tőle, és ezért nem kell a szorongásunkat ontologizálnunk. Az még nem nevezhető polgári idealizmusnak, ha megismerve és megismerési tilalmak nélkül, szolidárisak vagyunk a proletariátussal, ahelyett, hogy – amire újra és újra kísértést érzünk – a saját ínségünkéből a proletariátus erényét hoznánk létre, amely ugyanazzal az ínséggel rendelkezik, és a miénkre annyira szüksége van a megismeréshez, mint nekünk az övére, hogy a forradalom valóban bekövetkezhesen. Az erről való számadásról, az értelmiségnek a proletariátushoz való viszonyától függ – véleményem szerint – a szélesebb esztétikai vita megfogalmazása, amelyhez Ön oly egyszerű belépőt adott.

Kérem, bocsássa meg e jegyzetek sietősségét. Mindezt komolyan csak a részleteken keresztül lehetne megvizsgálni, amelyekben a végül mégsem mágikus Jóisten lakozik. Csak az idő szűkössége miatt csábultam el a nagy kategóriákra, amelyek elkerülését pedig Öntől tanultam. Hogy Önnek legalább a konkrét helyeket jelezzem, amelyekhez kapcsolódom, meghagytam a spontán ceruzabejegyzéseimet a kéziratban, habár közülük néhány talán spontánabb annál, hogy sem közölni lehetne.¹⁴ Ezt, kérem, ugyanúgy bocsássa meg nekem, mint a levelem vázlatos jellegét.

Vásárnap Németországba utazom. Lehetséges, hogy ott le tudom zárni a dzsessz-tanulmányt, amihez a londoni napokban sajnos már nem jutottam hozzá. Én akkor

13 Benjamin (1972: 356–357 [2. jegyzet], 370 és 372).

14 Ez a kézirat nem maradt fenn.

kísérőlevél nélkül el fogom küldeni Önnek, és arra kérném Önt, hogy az elolvasása után (az egész nem lesz hosszabb huszonöt oldalnál) szíveskedjék Horkheimernek tovább küldeni. De ez nem biztos, mert sem azt nem tudom, hogy lesz-e elegendő időm, sem pedig azt, hogy a munka elküldése Németországból nem járna-e különösebb kockázattal. Azt, hogy az „*excentrics*” fogalma áll a középpontban,¹⁵ Horkheimer már biztosan említette Önnek. Nagyon örülnék, ha ez az Ön tanulmányával együtt jelenhetne meg. Habár, szerény a tematikája, de a döntő pontokon mégis konvergál az Ön tanulmányával, és megpróbál pozitív módon kifejezni valamit abból, amit ma csak negatív módon tettem. A dzsesszről átfogó ítéletet alkot, amennyiben ennek „haladó” elemeit (a montázsok látzatát, a kollektív munkát, a reprodukció primátusát) mint valami nagyon reakciós homlokzatot mutatja be. Azt hiszem, hogy sikerült a dzsesszt valóban desifrálnom, és kijelölni a társadalmi funkcióját. Horkheimernek egyébként nagyon tetszett, és remélem, Önnek is tetszeni fog. Az elméleti különbségeink esetében egyébként az az érzésem, hogy ezek nem is köztünk vannak; az én feladatom sokkal inkább az, hogy olyan szoroson fogjam az Ön kezét, hogy Brecht Napja megint elmerüljön egy egzotikus tengerben. Kérem, hogy ebben az értelemben tekintsen az én fejtegetéseimre.

De nem tudom lezárni a levelet anélkül, hogy el ne mondanám Önnek, hogy a proletariátus mint a „tömeg” forradalomban való dezintegrációja kapcsán Ön néhány olyan mondatot írt, amelyek a legmélyebbek és a legerőteljesebbek, amikkel csak találkoztam, amióta az *Állam és forradalmat* olvastam.¹⁶

A régi barátsággal, az Ön Teddie Wiesengrundja

De azt még szeretném elmondani, hogy nagyon mélyen egyetértettem az Ön dadaizmusról szóló elméletével.¹⁷ Ez az elmélet ebben a munkában olyan érett és szép, mint amilyen korábban *A német szomorújáték eredetében* a „felfuvalkodottság” és az „irtózat” elmélete volt.

Fordította: Weiss János

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. (1982): *Der dialektische Komponist*. In *Gesammelte Schriften. 17. Band*. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. és Benjamin, Walter (1994): *Briefwechsel (1928–1940)*. Henri Lonitz (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. 168–175.
- Adorno, Theodor W. (2001): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

15 Benjamin (1972: 377–378; Adorno (1982: 97–99).

16 Lenin könyve 1917-ből.

17 Benjamin (1972: 379–380).

- Benjamin, Walter (1972): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [Zweite Fassung]. In *Gesammelte Schriften* VII/1. Band. Rolf Tiedemann (szerk.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980): Goethe: „Vonzások és választások”. In *Angelus Novus. Értekezések, Kísérletek, Bírálatok*. Radnóti Sándor (szerk.). Budapest: Magyar Helikon. 97–190.
- Borchardt, Rudolf (1920): *Schriften. Prosa I*. Berlin: Rohwolt. 5–44.
- Valéry, Paul (1960): *Oeuvres II*. Jean Hytier (szerk.). Párizs: La Pléiade.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969)

német filozófus, zeneesztéta, a Frankfurti Iskola tagja, Frankfurt am Mainban és Bécsben tanult, disszertációját Kierkegaard filozófiájából írta, az 1930-as években Amerikába emigrált, ahonnan 1945 után tért haza Németországba, Max Horkheimer és Walter Benjamin barátja és kollégája volt.

