



# A közvetítés problémája Adorno művészetszociológiájában\*

© 2022. augusztus (<http://www.cirkart.hu/2022/08/31/a-kozvetites-problemaja-adorno-muveszetszociologiajaban/>)

✦ [Peter Bürger](http://www.cirkart.hu/tag/peter-burger/) (<http://www.cirkart.hu/tag/peter-burger/>)

Peter Bürger



(<http://www.cirkart.hu/wp-content/uploads/2022/08/Kompozicio-CM-5-olaj-farost-30x20-cm-2018.-3.jpg>)  
Nagy László\_Kompozíció-CM-5., Olaj, farost, 30x20 cm, 2018.

### *A művészet mint öntudatlan történetírás*

Mielőtt megvizsgálánk egy probléma konkrét megoldásait, először is fel kell térképeznünk az általában vett *megoldási lehetőségeket*. A művészet és a társadalom közvetítésének problémáját – véleményem szerint – kétféleképpen lehet megoldani: (1) Vagy a *társadalmi instanciák* után kérdezzük, amelyen keresztül a társadalom hatást fejt ki a műre, másrészt a mű is visszahat a társadalomra. Lukács és Adorno ebben az értelemben nem foglalkoztak a közvetítéssel, és hogy viszonylag kevés figyelmet szenteltek azoknak a társadalmi instanciáknak, amelyek mindenekelőtt lehetővé teszik a művek produkcióját és recepcióját, a közvetítésnek egy alapvetően másféle felfogására vezethető vissza. (2) A hegeli tradícióban álló marxista teoretikusok számára a közvetítés nem valamilyen középsőt jelent két másik között, hanem az egyiknek a másikba való dialektikus átmenetét. Targyszerűen ez azt jelenti, hogy a társadalom és a művészet közötti közvetítést nem valami harmadikban – egy társadalmi instanciában – kell keresni, hanem *magában a műalkotásban*. Az esztétikai nézeteik minden különbsége ellenére Lukács és Adorno egyetért abban, hogy a műalkotások társadalmi közvetítését bennük magukban kell keresni.

A társadalmi harcok, az osztályviszonyok lecsapódnak a műalkotások struktúrájában. A műalkotások által elfoglalt politikai álláspontok ezzel szemben olyan epifenomének, amelyek általában a műalkotások megformálásának és ezzel együtt a társadalmi igazságtartalmuk kárára van.<sup>1</sup>

Ez az idézet az adornói művészetszociológia számára két fontos tézist tartalmaz: először is a művészet társadalmiságát nem köthetjük explicit módon megfogalmazott politikai pozíciókhoz, hanem csakis a mű struktúrájához. Másrészt a műstruktúra és a társadalom közötti vonatkozást közvetlenként ragadja meg. De hogyan kell elgondolnunk azt, hogy a társadalmi harcok „lecsapódnak” a műalkotás struktúrájában? Biztos, hogy nem egy olyan tudatos folyamatként, amelyben a művész szembenéz korának társadalmi viszonyaival. Ugyanis „[a műalkotás] kora *öntudatlan* történetírása”. (ÁT, 272. o. – *Kiemelés tőlem* – P. B.) Ahol a művész arra vállalkozik, hogy tudatosan alakítsa korának társadalmát, Adorno szerint abba a veszélybe kerül, hogy ezt elvesíti. Ezzel szemben egy kor társadalmát akkor találjuk el, és ez akkor ivódik bele a mű struktúrájába, ha a művész teljesen a *művészi anyaggal* való küzdelemre koncentrálna. Ezzel a fogalommal – amellyel az alábbiakban még részletesen foglalkozni fogunk – jelöli Adorno a művészi technika történelmileg elért állapotát – mégpedig mindazt, amit tradicionálisan „tartalomnak” neveztek, vagyis témákat és motívumokat, mindezek „formális” kezelését. Egy korszak művészi anyaga egy történelmi folyamat eredménye, benne történelmi tapasztalat ülepedett le; ezért a művész küzdelme a társadalommal az anyaggal vívott küzdelemként mutatkozik meg.

Próbáljuk meg az elmondottakat Adorno *Eichendorff-elemzésén* keresztül bemutatni. Eichendorff anyaga a rekvizitummá merevedett zúgó erdők és források, a varázslatos völgyek. Adorno azt próbálja kimutatni, hogy Eichendorff ezt a konvencionális anyagot nem naiv módon alkalmazza, hanem egy distanciált beállítottságban mintegy idézi, ily módon utalva a „világ varázstalanítására”.<sup>2</sup> A „világ varázstalanítását” azonban történelmi fogalomként kell értelmeznünk, ez ugyanúgy feltételezi a tradicionális kötődések feloldását, mint a fokozódó munkamegosztásra épülő elidegenedést az emberek közötti viszonyokban. Ezeket a történelmi jelenségeket azonban nem mondja ki közvetlenül a versben, csak az anyaggal való eichendorffi bánásmód adornói értelmezése teszi ezt tudatossá.

Itt nem azt a kérdést akarom megvitatni, hogy Adorno *Eichendorff-elemzése* eltalálja-e a maga tárgyát, hanem kizárólag a módszerre koncentrálok. Ha a műalkotás társadalmisága annak struktúrájában keresendő, akkor ebből az következik, hogy a művészetszociológia sem mondhat le a mű immanens elemzéséről. Első lépésben neki is a művek *struktúráját* kell megragadnia. Adorno újra és újra hangsúlyozta az immanens elemzés szükségességét, és ezt a dologban való alámerülésként értelmezte. De nem a tárgyba való beleérzés – pl. Emil Staiger értelmében – jelenti az elmélyülést Adornónál. Ezt sokkal inkább a hegeli tudományfelfogás tradíciójából kell megértenünk, amely szerint a tudománynak az a feladata, hogy „az ész munkáját a dolog érdekében tudatosítsuk”.<sup>3</sup>

Ha Adorno „a dolognak való tiszta önátadásról” beszél,<sup>4</sup> akkor az egyes művek a maga különösségében való megmentésére céloz. Egy olyan megismeréssel szemben, amely tárgyát a kategóriáinak mértéke szerint visszanyesi – és ezek akár társadalmi kategóriák is lehetnek –, Adorno a megismerésnek egy olyan módusát állítja szembe, amely a különöst tünteti ki. Ily módon tiltakozik az ellen, hogy az egyes művet túl gyorsan alárendeljük az általános történelmi tendenciáknak: „A műveknek a történetiséghez való eredeti vonatkozásával szemben áll saját tartalmuk, a történelemnek való túlzottan gyors alárendelésük és a történelmi helyekhez való hozzákötésük.” (ÄT, 290. o.) E veszélynek az irodalomszociológus Goldmann akkor esett áldozatául, amikor a 17. századi nagy francia szerzőket megpróbálta hozzárendelni egy-egy társadalmi réteghez.<sup>5</sup> Ehelyett Adorno szerint inkább az egyes művek konkrét tartalmának nyomába kellene erednünk. De mindenképpen fölvetődik a kérdés, hogy viszonyul a társadalomhoz az, akinek a művek köszönhetőek. „A folyamat, amely a műalkotásokban lejátszódik, és bennük nyugovópontra jut, azonos azzal a társadalmi folyamattal, amelybe a műalkotások is beágyazódnak; a leibnizi formula szerint ablak nélkül reprezentálják a világot. A műalkotások elemeinek konfigurációja – amelynek egészéhez hozzátartoznak az immanens törvények is – rokonságban áll a külső, társadalmi törvényekkel.” (ÄT, 350. o.) Adorno ragaszkodik a műalkotás emfatikus fogalmához, mely szerint az mondja ki az igazságot a társadalomról, amelyre a kritikai társadalomelmélet a fogalom médiumában reflektálni fog. „Az igazságtartalomban – vagy ennek hiányában – az esztétikai és a társadalmi kritika egybeesik.”<sup>6</sup>

\* A fordítás alapjául szolgált: Peter Bürger, „Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos”, in Burkhardt Lindner – W. Martin Lüdke (szerk.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980. 169–184. o. A tanulmány korábban megjelent: Peter Bürger, *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979. Szerkesztette és a fordítást az eredetivel egybevetette: Hrubí Attila.

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno – Rolf Tiedemann (szerk.) *Gesammelte Schriften*, 7. kötet, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970. 344. o. A továbbiakban *ÄT*-ként fogom lerövidíteni. – Az adornói esztétikai elmélet és művészetszociológia bírálatához lásd Peter Bürger (szerk.) *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978. 473. o.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno „Zum Gedächtnis Eichendorffs”, in Uő. *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963. 219. o.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts (Theorie Werkausgabe, 7. kötet)*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. 31. §, 85. o.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, „Rede über Lyrik und Gesellschaft”, in Uő. *Noten zur Literatur I*, id. kiad. 77. o.

<sup>5</sup> L. Goldman, *Sciences humaines et philosophie (Bibl. Méditations, 46. kötet)*, Paris, 1966. 114. skk. o.

<sup>6</sup> Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie-sorozat 282/283.), 1968. 229. o. A következőkben: *Musiksoziologie*. A közvetítési problematika számára a „Musiksoziologie” enciklopédia-címszava is fontos.

### *Művészi termelőerők és termelési viszonyok*

A *Bevezetés a zeneszociológiába* utolsó fejezetében Adorno arra tesz kísérletet, hogy a közvetítési problematikát a marxi termelőerők és termelési viszonyok fogalmainak a művészetbe való átemelésével oldja meg. Idézzük fel röviden e komplex fogalompáros marxi használatát: *termelőerőknek* Marx egy társadalom technológiai fejlettségi szintjét nevezi; s ebbe mind a szerszámokat, gépeket stb., a tárgyiasított termelési eszközöket, mind pedig a munkásokat, a termelésre vonatkozó szaktudásukkal együtt belefoglalja. Ez a fogalom tehát egy tárgyi (a termelési eszközök, azaz a szerszámok, gépek) és egy nem-tárgyi elem (a munkásoknak a termelési eszközök használatára vonatkozó szaktudása) egységeként gondolandó el. Ez pedig azért lehetséges, mert a művek, ama képesség híján, hogy alkalmazzuk őket, egyáltalán nem termelési eszközök; a kettő szükségképpen egymásra utal. A *termelési viszonyok* Marxnál az emberek alkatától függetlenül létező társadalmi viszonyok, amelyek a munkát és a munkatermékek elosztását szabályozzák. Minden termelés már készen talált termelési viszonyok közepette játszódik le. A termelőerők és a termelési viszonyok Marxnál dinamikus egységet alkotnak; azért dinamikus ez az egység, mert a termelőerők tendenciózusan felrobbantják a mindenkor uralkodó termelési viszonyokat.

Feltűnik, hogy Adorno a *Zeneszociológiában* a marxi modell két divergáló adaptációját vázolja fel. Az elsőben a termelőerők és a termelési viszonyok a művészi alkotófolyamat momentumaivá válnak. A termelési viszonyokat az anyaggal azonosítja, amelyet a művész készen talál, a termelőerők pedig azok az eljárások lennének, amelyek az anyag feldolgozásának „eljárásmódjait” rögzítik. (*Musiksoziologie*, 233. o.) Még egyértelműbb egy másik hely, ahol a „típusokat és a műfajokat” tekinti termelési viszonyoknak, a művész spontaneitását pedig ezzel szemben termelőerőként ragadja meg. (Uo. 236–237. o.) A fogalompár ilyen használata, amely a termelőerőket messzemenően a művészi spontaneitással, a termelési viszonyokat pedig az áthagyományozott formákkal azonosítja, metaforikus marad, még hozzá egy problematikus értelemben. A termelőerők fogalmát itt szubjektív képességekre (művészi eljárások, spontaneitás) szűkíti le, és ezzel feladja a marxi fogalom specialitását: mégpedig azt, hogy a termelési eszközöket és a használatukra vonatkozó képességeket egyetlen egységben kell elgondolni. De ez az értelmezés a termelési viszonyok fogalmát is leszűkíti. A típusok és a műfajok ugyan részei a művészi produkciót meghatározó viszonyoknak, de ezeket mégsem lehet teljesen azonosítani vele. Azt a veszélyt, hogy a materialista fogalmak csak újrafogalmazzák a tradicionális elképzeléseket, és így a nagy teremtő individuum a művészet evolúciójának egyetlen hordozójaként fog fellépni, jól mutatja a következő idézet:

A termelőerők a zene társadalmilag partikuláris szférájában megváltoztathatják a termelési viszonyokat, sőt bizonyos értelemben még teremthetik is azokat. A közönség ízlésének a nagy produkciók nyomán bekövetkező hirtelen megváltozása, pl. *Wagner* művein keresztül... alkotja ennek modelljét. (*Musiksoziologie*, 234. o.)

A második esetben a fogalmakat ezzel szemben egy sokkal szűkebb, a marxi használatra támaszkodó jelentésben használjuk.

A termelőerőkhöz nemcsak a termelést kell számítanunk, egy szűkebb zenei értelemben, hanem a reprodukció és az egész önmagában inhomogén technika eleven, művészi munkáját is: a belső zenei kompozíciót, a reprodukáló játékképességet és a mechanikus reprodukció eljárásait, amelyek ma már evidens jelentőséggel rendelkeznek. Ezzel szemben a termelési viszonyok azok a gazdasági és ideológiai feltételek, amelyekbe minden hangot, és minden hangra adott reakciót be lehet illeszteni. A tudat- és a tudattalanipar korában (és ennek kutatása a zeneszociológia egyik centrális feladata kell legyen) a termelési viszonyok egyik aspektusát a zenei mentalitás és a hallgatók ízlése adja. (*Musiksoziologie*, 234. o.)

A „termelőerők” fogalmának marxi használatával analógiában Adornónál is a szubjektív képességek – a komponálás és a zene előadása – és az apparátusokban tárgyiasult reprodukciós technikák egységével találkozhatunk. A termelési viszonyok pedig a zenei termelés és recepció gazdasági és ideológiai feltételeiként jelennek meg. Itt felmerül az a kérdés, hogy meg lehet-e ragadni egyetlen fogalomban a művészi technika (vagy eljárás) és az anyagi reprodukciós technika egységét? Adorno ezt teszi, és alá is támasztja. A technika e két szférája azért és annyiban áll kapcsolatban egymással, mert és amennyiben a fejlődésük az előrehaladó racionalizálás princípiumát követi. Az érv súlyos, de mégsem lehet elsiklani afölött, hogy a két, egységként elgondolt mozzanat viszonya más, mint a marxi termelőerők fogalmában. A termelési eszközök és a használatukra vonatkozó képességek *szükségképpen* egymásra utalnak; ez azonban

egyáltalán nem igaz az anyagi reprodukciós technikára és a művészi technikára vonatkozóan. Ahhoz, hogy használati javakat állítsunk elő, szükségünk van mind termelési eszközökre (gépekre), mind pedig arra a képességre, hogy felhasználjuk őket; egy műalkotás létrejötte azonban viszonylag független azoktól a reprodukciós technikáktól, amelyek elterjesztik. Adorno itt arra tesz kísérletet, hogy átvegye a saját gondolkodásába a benjamini technikafogalmat mint a művészi technika és az anyagi reprodukciós technika egységét.<sup>7</sup> Még akkor is, ha feltesszük a művészi és az anyagi termelés azonosértelműségét – amit először is bizonyítani kellene –, az egyetlen fogalomban való összekötésük, éppen a kettő – viszonylagos – függetlensége miatt, problematikus.

Mivel a fogalmak átvitele az osztársadalmi elemzés szférájából egy társadalmi részterületre nem problémamentes, ezért a következőkben arra szeretnék kísérletet tenni, hogy a művészet és a társadalom közvetítésére vonatkozó adornói elméletet úgy fejtssem ki, hogy eközben visszanyúlnék a marxi terminusokra. Éppen Adorno megfigyelhető ingadozása a marxi fogalmak különböző átvitelében igazolja ezt a kísérletet.

<sup>7</sup> Ha pl. Burkhardt Lindner arra utal, hogy Adorno, Benjaminsal és Brechtel ellentétben elválasztja egymástól a művészi és az ipari technikát (Brecht – Benjamin – Adorno, „Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter”, in *Text + Kritik. Sonderband Bertolt Brecht I*, München, Boorberg, 1972. 25–26. o.), akkor elsiklik afölött, hogy Adorno mindazonáltal megpróbálja összekötni a technika e két szféráját. Igaz ugyan, hogy Adorno ezt írja: „A kultúripar technikájának fogalma csak a nevét tekintve ugyanaz, mint a műalkotásokban. Ez a dolog önmaga általi megszervezésére vonatkozik, annak belső logikájára. A kultúripar technikája ezzel szemben, amely eleve a fogyasztás és a mechanikai reprodukció technikája, ezért a dologhoz képest mindig külsődleges marad.” Aztán az Adorno-szöveg folytatása mégiscsak mutat egy bizonyos közelítést a benjamini felfogáshoz: „A maga ideológiai támasztékát a kultúripar éppen abban találja meg, hogy a technikájának teljes következetessége elől a termékekbe húzódik vissza. Mintegy parazita módon él az anyagi javak előállításának művészetén kívüli technikájából, anélkül, hogy arra a kötelezettségre figyelne, amelyet ennek tárgyisága a művészetén belüli forma számára jelent, továbbá anélkül, hogy az esztétikai autonómia formatörvényére ügyelne.” (Theodor W. Adorno, „Résumé über Kulturindustrie”, in *Uő. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967. 63–64. o.) Az ipari technikának a tárgyiasság minőségét tulajdonítja. A kultúripar hiányossága abban áll, hogy elveszíti az (ipari) technikában benne rejlő művészi lehetőségeket. Néhány sorral később elhangzik Benjamin neve is.

### *Az anyag fogalmáról*

A művészet és a társadalom közvetítéséről szóló adornói elmélet középpontjában az anyag fogalma áll, amely a művészi formáknak és eljárás módoknak a műalkotásban tárgyasított állapota.<sup>8</sup> E fogalom egyik nehézsége abból származik, hogy a műalkotásnak sem a formai, sem a tartalmi oldalához nem köthető. A teljesítménye éppen abban áll, hogy túllép a tartalom–forma

dichotómiáján. Ebben a tekintetben hasonlít az orosz formalisták formafogalmához, amely szintén átfogja a műalkotások tradicionálisan tartalmi tekintetű vonásait.<sup>9</sup> A tartalom és a forma ellentétének helyébe Adornónál az anyag és a művészi eljárás mód ellentéte lép, vagyis az előre adott objektív és a szubjektív erőfeszítés ellentéte. Ezt az ellentétet már csak azért is nehéz megragadni, mert az eljárás mód fogalma nemcsak azt jelöli, ahogy a művész az anyaggal megküzd, hanem az anyag meghatározását is szolgálja: „az anyag is már az eljárás módok által kiérlelt, amelyet különböző szubjektív mozzanatok hatnak át”. (*Musiksoziologie*, 233. o.) A nehézség rögtön feloldódik, ha világossá tesszük, hogy az anyag, még akkor is, ha a múltbeli művészi szubjektum munkája alakítja, az alkotó művésszel mégis a formák és az eljárás módok kvázi objektív állapotként lép szembe, amelyet megpróbál átdolgozni, hogy így az utána következő művészek számára egy megváltoztatott anyagot hagyjon hátra.

Az anyagfogalom Adorno elméletén belül egyrészt azt a helyet jelöli, ahol a műalkotás és a társadalom találkoznak egymással, másrészt pedig arra szolgál, hogy a művészet autonóm fejlődését, és ugyanakkor mint az osztálytársadalmi fejlődést követőt ragadja meg. Másképp kifejezve: a fogalomnak mind az egyes mű és a társadalom közvetítését, mind pedig a művészi fejlődés és a reális történelem közvetítését meg kell ragadnia. Adorno centrális tézise a művészet és a társadalom közvetítéséről azt mondja, hogy „ez a közvetítés nem külsőlegesen játszódik le, mintegy a dolog és a társadalom közötti harmadik médiumban, hanem a dologon belül”. (*Musiksoziologie*, 221. o.) Ám hogy kell ezt a közvetítést elképzelnünk a dologon belül? Adorno válasza a következőképpen szól: az anyag társadalmi determinációjaként. „A társadalmi totalitás a probléma alakjában és a művészi megoldások egységében ülepedett le.” (Uo.) A „probléma alakja” és a „művészi megoldások egysége” itt közvetlenül az anyag történelmi állapotát jelentik.

Az anyag Adorno számára mármint nem valami olyasmi, ami a művésznél tetszése szerint rendelkezésére állna, sokkal inkább bizonyos követelményeket támaszt a művésszel szemben. „A követelmények, amelyeket az anyag intéz a szubjektumhoz, sokkal inkább abból származnak, hogy az »anyag« maga ülepedett szellem, egy társadalmilag – az emberek tudatán keresztül – preformált valami.”<sup>10</sup> Amennyiben Adorno az anyagot mint a társadalom által meghatározottat ragadja meg, a művésznél az anyaggal vívott küzdelme egyúttal a művész társadalommal vívott küzdelmének is autentikus formája lesz. Ebből kiindulva pedig érthetővé válik, hogy miért törekszik Adorno az esztétizmus megmentésére, és miért utasítja vissza másrészt a politikailag elkötelezett művészetet.<sup>11</sup> Az esztétizmus az ő szemében a művészi anyag történelmi állapotára adott adekvát válasz a 19. század végén; az elkötelezett művészet ezzel szemben – amely a küzdelmet a társadalommal az explicit kijelentések szintjén és nem az anyagfeldolgozás szintjén folytatja – elvéti a művészet autonómiáját.

Az anyagfogalommal ezen túlmenően Adorno azt a problémát is megpróbálja megoldani, hogy a művészet fejlődése egyrészt a saját mozgástörvényét követi, másrészt pedig összhangban van a társadalommal is. Ezt Adorno szavaival úgy fejezhetjük ki, hogy a művészet „ismeri a haladás bármilyen kényes logikáját”, másrészt azonban „a problémaösszefüggés immanens logikája és a külső determinánsai úgy tűnik, végül újra összefonódnak.” (*Musiksoziologie*, 221. o.) Egy teoretikus

igényekkel fellépő művészettörténet számára e probléma megoldása hallatlanul jelentős. Ahol kizárólag a művészet immanens fejlődéstörvényeit tartják szem előtt, ott a „szellemi szféra” önállósodásához jutunk; ha viszont a társadalmi determinánsok válnak kizárólagossá, akkor a művészet története már nem egy önálló tárgykörre vonatkozik, hanem magára a reális történelemre. Adorno ezt a problémát szeretné megoldani az „anyag” fogalmával. Ha a művészi anyag az osztársadalom által meghatározott, akkor „a komponista küzdelme az anyaggal, tulajdonképpen a társadalommal vívott küzdelme”. (*Philosophie*, 36. o.) A változások, amelyeket a művész az anyagon végrehajt – ily módon egy megváltoztatott anyagállapotot visszahagyva –, maguk is – a társadalmilag meghatározott anyag által – előre vannak jelezve. „Mivel ugyanaz az eredete mint a társadalmi folyamatnak, és állandóan annak nyomai hatják át – ami az anyag puszta önmozgásának tűnik –, ezért ugyanazt az értelmet követi, mint a társadalom egésze”. (*Philosophie*, 36. o.) Más szóval: mivel a művészi anyag társadalmilag meghatározott, ezért az autonóm fejlődése végső soron a társadalom fejlődését követi.

<sup>8</sup> Az anyag fogalmáról, amelyben Adorno Hanns Eislerrel osztozik, lásd G. Mayer tanulmányát: „Zur Dialektik des musikalischen Materials”, *Alternative*, Nr. 69. (1969. December), 239–258. o.

<sup>9</sup> Az orosz formalisták anyagfogalma is már valami művészileg megformáltat jelölő. „Egy irodalmi mű sajátossága egy konstrukciós faktornak egy anyagra való alkalmazásában áll, az anyag »megformálásában« (sőt: deformálásában) [...] Magától értetődik, hogy az »anyag« és a »forma« egymással nincsenek élesen szembeállítva; az anyag maga is »formai«, mivel nincs anyag a konstrukción kívül. J. Tynjanov, „Das literarische Faktum”, in Uő. *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1967. 19. o.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Illstein Buch, Frankfurt am Main 1972. 36. o. A következőkben: *Philosophie*.

<sup>11</sup> Az esztétizmus és az elkötelezettség problémájához lásd Adorno következő tanulmányait: „George und Hofmansthal”, in Uő. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1963. 190–231. o. és „Egagement”, in Uő. *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966. 109–135. o.

### *Adorno esztétikai elméletének historicitása*

Mielőtt megkísérelnénk, hogy a művészet és a társadalom közvetítésére vonatkozó adornói felfogást immanens bíráltnak vessük alá, jól tesszük, ha még egyszer megpróbáljuk érthetővé tenni, hogy a művészi médium – amelyre a megfontolások elsődlegesen vonatkoznak – nem más, mint a zene. Amennyiben nem lép kapcsolatba szövegekkel, annyiban a zenében a művek tartalma csak a formális mozzanatokhoz köthető. Adorno nyelvén fogalmazva: az eljárásmodokhoz köthető, amelyek egy előzetesen adott zenei anyagra vonatkoznak.

A tézis, hogy a művészi anyag a társadalmi totalitás által meghatározott, olyan típusú kijelentések közé tartozik, amelyeket szigorú értelemben sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet; mégpedig azért, mert a társadalmi totalitás fogalma a kategóriák hierarchiájában olyan magas szinten helyezkedik el, hogy ennek segítségével a kutatási gyakorlat számára releváns kérdésfeltevéseket alig-alig tudunk megfogalmazni. Ha van olyasvalami, mint egy kor társadalmi totalitása – és ez legalábbis a piac egységteremtő princípiumára épülő polgári–kapitalista társadalom fennállása óta így van –, akkor el kell fogadnunk, hogy minden, ami ez alá a totalitás alá tartozik, általa is meghatározott; mert a totalitás fogalma nem az egyes elemek összességét jelöli, hanem az általuk alkotott viszonyrendszert. Más szóval: Adorno tézise a művészi anyagnak a társadalmi totalitás által való meghatározottságáról semmi lényegeset nem tud mondani, hiszen a kijelentésnek a totalitás minden más elemére is érvényesnek kell lennie.<sup>12</sup> Adorno tézisének általánossága abban is megmutatkozik, hogy megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést is, hogy hogyan kell elképzelnünk a művészi anyagnak a társadalmi totalitás által való meghatározottságát. Ebben a vonatkozásban csak azt tudjuk meg, hogy az anyag társadalmi meghatározása a szubjektumokon keresztül történik. Az anyag „az emberek tudatán keresztül preformált”; a zenei anyag például, amelyet Beethoven készen talál, már Haydn és Mozart meghatározták. Ezzel azonban még nem oldottuk meg a társadalom általi meghatározás problémáját, hanem csak egy másik síkra toltuk el: az anyag társadalmi determinációja helyett most a művészi szubjektumra kérdezzük rá. Adorno érzékeltette a problémát: „Hogy hogyan jutunk el konkrétan az emberi termelőerők és a történelmi tendenciák harmóniájához, azt nehéz lesz megválaszolni. Ez a megismerés vakfoltja.” (*Musiksoziologie*, 227. o.) Lehetséges megoldásként Adorno a kora gyermeki szocializációra utal, amelyben a későbbi művész elsajátítja a társadalmi mintákat, és ezzel együtt egy kor „objektív szellemét” is. (Uo.)

Itt lehet megragadni azt a kapcsolatot, amely a művészi anyag ösztársadalmi meghatározottságának teorémája és a művészet *tudattalan* történetírására vonatkozó elképzelés között húzódik. Adorno a művészet és a társadalom összefüggését kizárólag az egyes mű – illetve a művészi szubjektum – és a társadalmi totalitás viszonyaként ragadja meg. Az anyag a társadalmi totalitásnak a szubjektumok által közvetített megjelenési formája. A művészi szubjektum közvetítésével a társadalom belefolyik az anyagba. A művész számára azonban ez a folyamat szigorúan rejtve marad, nem tudja felismerni az anyag társadalmi meghatározottságát. A művész csak „technikai” problémákkal találkozik, de ebben mindig benne rejlik a társadalmiság. E felfogás bázisán Adorno a műalkotásokat öntudatlan történetírásként ragadja meg. Azt, hogy Adorno a társadalmat a műalkotásban csak ezen a szinten – az ösztársadalomra vonatkoztatott művészi anyag szintjén – tudja rögzíteni, és lemond arról, hogy az egyes műveket és műcsoportokat a társadalmi összetűzések mindenkori kontextusában helyezzen el, jobban megérthetjük, ha ismerjük azt a történelmi modellt, amelyből kiindulva Adorno felvázolta az elméletét. Van némi okunk azt sejtteni, hogy a *fin de siècle* esztétizmusától az avantgárdra való átmenet, és különösen Wagner késő romantikus zenéjéről Arnold Schönbergre való átmenet alkotja Adorno számára azt a modellt, amelyre támaszkodva elgondolja a művészetben belüli változásokat. Ezt az átmenetet a zenei anyagon végzett munka eredményeként lehet bemutatni. A tizenkétfokú technika lenne a válasz egy sor olyan problémára, amelyet a Wagner által örökül hagyott anyag Schönbergnek

feladott. Ha nem akarjuk úgy megragadni a művész munkáját, ahogy neki megjelenik – nevezetesen technikai problémák megoldásaként, amelyeket az anyag fejlődési szintje vet fel –, akkor az anyagot mint társadalmilag meghatározottat kell megragadnunk. Amennyiben Adorno számára az esztétizmustól az avantgárdra való átmenet a művészetben belüli történelmi változás modellje lesz, a művészet-társadalom viszonyának egy történelmi típusát általánosítja.

Adorno esztétikai elmélete, amelyre a művészet és a társadalom közvetítésére vonatkozó elképzelései támaszkodnak, feltételezi a művészet egy bizonyos fejlettségi szintjét. Ezt még nem lehetne a szemére vetni, de azt már igen, hogy szerinte ez teszi ki a történelmi tartalmát is. De itt vannak az elmélet korlátai is, amelyek a történelmi avantgárd mozgalma után láthatóvá váltak. Ezeket első megközelítésben a következőképpen határozhatjuk meg: tulajdonképpen a modernség esztétikájának korlátairól van szó. Semmiképpen sem tekinthető véletlennek, hogy az *Esztétikai elmélet* a modernség elméletével kezdődik. Ebből adódik minden további: az anyagfogalomtól az organikus műalkotásfogalom válásába való betekintésig; az anyag fejlődéslogikájának tézise annak a művészetnek az elutasításához vezet, ami nem felel meg a modernségnek; és végül az anyag tudattalan társadalmi meghatározottsága a modernség elméletének egyetlen lehetséges materialista megalapozásaként jelenik meg. Próbáljuk meg pontosítani ezeket az utalásokat.

Adorno abból indul ki, hogy legalábbis a zene fejlődése számára a polgári társadalomban egy bizonyos időpontban mindig csak egy zenei anyagot lehet mint a történelmileg legelőrehaladottabbat – Adorno azt mondja: *avancierteste* – meghatározni. Ha ez helytálló, akkor az anyag társadalmiságát valóban csak össztársadalmilag lehet meghatározni. A művészi anyag fejlődéslogikájának gondolata, amely Adornónál újra és újra felmerül, már feltételezi a létrehozónak és a befogadónak a modern művészetre jellemző szétválasztását. Amíg a művész függ a befogadónak szükségleteitől – legyen az egy direkt mecénási függés, vagy a művészetpiacon keresztül megvalósuló függés –, addig az anyag változásai a befogadók szükségletei által ugyan még nem determináltak, de mégiscsak korlátozottak. Csak miután a művész a modernítésben egyre függetlenebbé válik befogadónak szükségleteitől, válik lehetővé, hogy a változási irányokat az anyag ellentmondásaiból próbáljuk meg levezetni. Csak ekkor lehet elgondolni az anyag fejlődéslogikáját. Ha ezt nem akarjuk úgy megragadni, ahogy a művésznél megjelenik, vagyis mint a technikai problémák megoldásainak következményeit, akkor abból kell kiindulnunk, hogy az anyag össztársadalmilag meghatározott. Másképp fogalmazva: Adorno közvetítéselmélete az anyagesztétikát – ahogy az konzekvensen adódik a modern művészet fejlődéséből – összeköti a társadalmi determináció materialista elképzelésével.

Máshol már kifejtettem azt a tézist, hogy Adornónak az a feltevése, hogy a polgári társadalomban a művészi anyag fejlődése egyenesvonalú, korunkban elvesztette érvényességét.<sup>13</sup> Legkésőbb a történelmi avantgárd mozgalmanak végétől kezdve a különböző anyagállapotok egymásmellettségéből kell kiindulnunk, anélkül, hogy ezek egyikét a leghaladóbbnak tekinthetnénk. A realista és az avantgárd művészet egymásmellettsége olyan faktum, amely ellen

legitim módon már nem tiltakozhatunk. Ha mindez helytálló, akkor ma már nem lehet egy esztétikai értékítéletet arra a tényre építeni, hogy a művész egy bizonyos anyagtradícióban áll. Adorno és Lukács – mint ismeretes – a maguk módján mindketten ezt tették.

De itt bennünket valami más érdekel: mégpedig a művészet- és irodalomszociológia metodológiájára vonatkozó következmények. Ha igaz, hogy Adorno *Esztétikai elmélete* és a művészet és a társadalom közvetítésének erre épülő teóriája a művészetnek egy olyan fejlődési szintjét tartja szem előtt, amely már nem felel meg korunk művészetének, akkor le kell vonnunk ennek módszertani következményeit. Eközben abból indulok ki, hogy a módszer kérdései a történeti–hermeneutikai tudományokban nem magyarázhatók a tárgy fejlettségi szintjétől függetlenül, amelyre irányulnak. Mindenekelőtt három lehetséges konzekvenciát látok:

(1) A különböző anyagállapotoknak a jelenkori művészetben való egymásmellettsége felhívja a figyelmünket arra, hogy a művészet fejlődése a polgári társadalomban nem annyira egyenesvonalúan zajlott le, mint ahogy azt a zenei anyagnak a bécsi klasszikától Schönbergig ívelő fejlődését szem előtt tartó adornói konstrukció sugallja. A félreértések elkerülése végett: ez nem ellenvetés azzal a konstrukciótípussal szemben, amelyet Adorno felvázolt; de ma azt is látnunk kell, ami ilyen módon kívül esik a „fejlődéslogikán”, akár azért, mert egy elavult anyagot használnak fel, vagy azért, mert – mint a naturalista regényekben – az anyag transzformációja nem teljesen sikeres.

(2) Mind Adornónak az anyag ösztársadalmi meghatározottságára vonatkozó tézisét, mind pedig azt a feltevést, hogy ennek az alkotó művész számára tudattalannak kell lennie, tarthatatlan állításként kell problematizálnunk. Ami igaz lehet a zene bizonyos fejlődési fázisaira, például a wagneri késő romantikus zenétől a schönbergi tizenkétfokú technikára való átmenetre, azt nem lehet minden további nélkül más művészi szférákra átvinni. Aki például megvizsgálja az esztétizmus és a naturalizmus küzdelmét, az ahhoz az eredményhez fog jutni, hogy a regény művészi anyagáért vívott küzdelem a szembenálló felek számára is egyértelműen politikai implikációkkal rendelkezik. Nem arról van szó, hogy teljesen megkérdőjeleznénk, hogy a művészi szubjektum Adorno által feltételezett öntudatlan társadalmi meghatározottsága analóg a kisgyermeknek a társadalmi mintákhoz való alkalmazkodásával – ez lehetne a pszichoanalízis és az irodalomtudomány együttműködésének kiindulópontja –, de az biztos, hogy ezt az öntudatlan meghatározottságra vonatkozó korlátozást vissza kell utasítanunk. Ez ugyan igaz lehet a *fin de siècle* íróira, akiknek tudatos társadalmi tapasztalatai minimálisak voltak. Általában azonban a művészi szubjektum öntudatlan társadalmi meghatározottsága mellett el kell ismernünk a tudatos társadalmi tapasztalatot, mint a művészi produkciót meghatározó mozzanatot is. És ennek vannak következményei az anyag társadalmi meghatározottságára tekintettel. Ha a művészi produkcióba tudatos társadalmi tapasztalatok is belefolytak, akkor a művészi anyagot nem lehet többé ösztársadalmilag meghatározottként értelmezni, hanem inkább rögzíthető történelmi erők eredőjeként kell tekintenünk. Ha az anyag ösztársadalmi meghatározottsága és a művész öntudatlan társadalmi meghatározottsága összetartoznak, akkor a művészi szubjektum

tudatos társadalmi tapasztalatával össze kell kapcsolnunk az anyagnak a társadalmi küzdelmek általi formálódását. Ha az anyagfogalom nincs többé az osztársadalmi meghatározottsághoz kötve, akkor ez a közvetítési problematika magyarázatakor döntő jelentőséget kap.

(3) Az anyagfogalom jelentősége egyebek mellett abban áll, hogy bevezet egy olyan analitikus síkot, amelyet az egyes műben föl lehet fedezni (minden műben egy bizonyos anyag van megmunkálva), és mégis túlmutat azon (mivel az anyag a művet egyszerre köti össze más művekkel és az anyagban gyökerező esztétikai és a társadalmi normák síkjával). – Éppen abból, hogy Adorno tézisé az anyag osztársadalmi meghatározottságáról túlzott általánossága miatt kritizáljuk, adódik az anyag formameghatározottságára vonatkozó követelmény, azaz azon különös kapcsolati viszonyok előtérbe állítása, amelyek a műalkotások produkcióját és recepcióját szabályozzák. A mű nem a művészek az anyaggal vívott magányos küzdelmében jön létre (még akkor sem, ha ez a művészek így tűnik), hanem olyan viszonyok eredője, amelyek hatást gyakorolnak a produkcióra és a recepcióra, és amelynek megragadására a *művészet intézményének* kifejezését javasoltam. Az, hogy Adorno nem vizsgálja meg ezt a kérdést, nem utolsósorban az avantgárdra vonatkozó felfogásával függ össze. Amennyiben számára nem a dadaizmus és a korai szürrealizmus az avantgárd centruma, hanem Schönberg, annyiban nem veszi tekintetbe a radikális avantgárd mozgalom által szándékolt szakítást a művészet intézményével. Az avantgárd mozgalom történetivé válásával felismerhetővé vált az adornói közvetítéselmélet történetisége is. Ugyanakkor elhibázott volna azt állítani, hogy ezzel ez az elmélet kudarcot vallott volna. Az adornói elmélet hátrahagy jónéhány problémát, s ez éppen ezért van, mert gazdag a felismerésekben.

*Weiss János fordítása*

<sup>12</sup> A totalitásfogalomról, valamint arról, hogy Lucien Goldmann hogyan próbálta az irodalomszociológiai kutatás számára operacionalizálni, lásd a szerzőtől: „Ästhetische Theorie und Methodologie. Zur Problematik des literatursoziologischen Ansatzes von Lucien Goldmann”, in Uő. *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, id. kiadás.

<sup>13</sup> Lásd *Theorie der Avantgarde* című könyvemet, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974. III/2. és IV. fejezet.

☛ [Tanulmány \(http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://www.cirkart.hu/category/tanulmany/)

[Főoldal \(http://www.cirkart.hu\)](http://www.cirkart.hu) [Archívum \(http://www.cirkart.hu/archivum/\)](http://www.cirkart.hu/archivum/)

[Galéria \(http://www.cirkart.hu/page-galeria/\)](http://www.cirkart.hu/page-galeria/)

[Szemle \(http://www.cirkart.hu/category/szemle/\)](http://www.cirkart.hu/category/szemle/)

[Tanulmány \(http://cirkart.hu/category/tanulmany/\)](http://cirkart.hu/category/tanulmany/)

Cirka Művészeti Folyóirat | Kiadó: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar  
Felelős kiadó: Dr. habil Lengyel Péter | Főszerkesztő: Hrubi Attila  
(mailto:%68%72%75%62%69%2e%61%74%74%69%6c%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d)  
Szerkesztőség: Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar, H-7622 Pécs, Zsolnay Vilmos u. 16.  
+36 72 501 540 /22875 | [cirkart.hu](http://cirkart.hu) (<http://cirkart.hu>) | [art.cirka@gmail.com](mailto:art.cirka@gmail.com)  
(mailto:%61%72%74%2e%63%69%72%6b%61%67%6d%61%69%6c.%63%6f%6d) | ISSN 2498-7069



[WordPress \(http://wordpress.org/\)](http://wordpress.org/) | Téma: [Zircone \(http://www.iris-studio.es\)](http://www.iris-studio.es) | Grafika: [Simon Ádám \(http://adamsimon.hu\)](http://adamsimon.hu)