

Peter Bürger: Az avantgarde elmélete

**Peter Bürger:
Az avantgarde elmélete**

Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Shurkamp, Frankfurt am Main, 1974

Fordította: Seregi Tamás

Előzetes megjegyzések

Ha elfogadjuk, hogy egy esztétikai elmélet csak akkor értelmes, ha reflektál tárgyának történeti fejlődésére, az avantgarde elmélete ma mindenképpen részét kell alkossa a művészetelméleti vizsgálódásoknak.

Ez a munka a szürrealizmusról írt könyvem eredményeiből indul ki. Az ott végrehajtott műelemzésekre e műben átfogó módon kívánok támaszkodni¹, hogy lehetőség szerint lemondhassak az egyedi művekre való utalásokról. Az alábbiakban ismertetett gondolatok ugyanis más státusszal bírnak. A még hiányzó egyedi elemzések helyett inkább olyan fogalmi keretet nyújtanak, amellyel mindezen elemzések elvégezhetővé válnak. Ezért az irodalom és a képzőművészet területéről hozott példákat a továbbiakban ne egyes művekről alkotott történeti-szociológiai értelmezéseknek tekintsék, hanem egy elmélet illusztrációinak.

A mű egy 1973. őszi szemeszteréből 1974. őszi szemeszteréig a brémai egyetemen *Avantgarde és polgári társadalom* cím alatt futott projekt terméke. A projektben részt vett hallgatók érdeklődő együttműködése nélkül a mű nem jöhetett volna létre. A könyv egyes fejezeteit megvitattam Christa Bürgerrel, Helene Harth-tal, Christel Recknaggellel, Janek Jaroslavskival, Helmut Lamprechttel és Gerhard Leithäuserrel; nekik kritikai észrevételeikért tartozom köszönettel.

¹ Peter Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971.

A szürrealizmus-könyv elméleti bevezetőjében érintett, az avantgarde problémáját taglaló munkák tárgyalásával itt még egyszer nem foglalkozom. Ez különösen érvényes: Walter Benjamin: "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", in. uő: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main, 1966, 200-215 (magyarul: W. Benjamin: "A szürrealizmus", ford. Hegyessy Mária, in: Bacsó Béla szerk., *Az esztétika vége - avagy se vége, se hossza?* Ikon, Budapest 1995, 303-319); Th. W. Adorno: "Rückblickend auf den Surrealismus", in. uő: *Noten zur Literatur I* (Bibl. Suhrkamp, 47), 10-13., Tausend, Frankfurt am Main, 1963, 153-160 (magyarul: Th. W. Adorno: "Visszatekintés a szürrealizmusra", in: *Műhely - Szürrealizmus-különszám*, 1994, 127-129); H. M. Enzensberger: "Die Aporien der Avantgarde", in. uő: *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (ed. Suhrkamp, 87), Frankfurt o. J., 50-80. és K. H. Bohrer: "Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu", in. uő: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* (Reihe Hanser, 40), München 1970, 32-61.

Bevezetés: Az avantgarde elmélete és az irodalomelmélet²

Akik mindig kerültek a fogalmakkal való bajlódást, azt mondják, belefáradtak már az elmélet körül zajló vitákba, s hogy végre vissza kellene már térni magukhoz a dolgokhoz, a szövegekhez. Ez a beszédmód egy tudományos válság szimptomája, amit az irodalomelmélet és az interpretáció gyakorlatának különválása jelez számunkra. Az irodalmi kutatás igazi dilemmáját azonban legkevésbé sem ez a szétválasztás jelenti. Az elméleti képződmények elvontságával gyakran csak az egyedi interpretáció konkrétságát szokták szembeállítani. S a válsággal éppen ezért nem lehet oly módon megbirkózni, hogy az elméletet kijátsszuk az értelmezéssel szemben vagy vice versa. Sokkal célravezetőbbnek tűnik egy olyan irodalomtudomány létrehozása, amely az elméletet megpróbálja elválasztani a pusztán fecsegéstől, s a művek reflektált átsajátítását azok parafrázisától. Egy ilyen tudományos tevékenység azonban bizonyos kritériumokat igényel, s ezeket csak az elmélet képes nyújtani számára.³

Talán hasznosnak bizonyulhatna, hogy - ha csak ideiglenesen is, de - tisztázni próbálnánk, mit jelenthet az elmélet az irodalomtudományban. *Az avantgarde elmélete* által Németországban kiváltott vita nagyon jól rávilágíthat arra, hogy az elmélet eddig gyakorta képtelen volt megfelelni azoknak az elvárásoknak, amiket a művek azzal szemben támasztottak. Nem azt kívánom ezzel mondani, hogy az elmélet ellenáll a kritikának, pusztán csak sugallni szeretném, hogy a kritika csak akkor képes új ismeretet nyújtani, ha maga is belemerül abba, amit kritizál.⁴ S ez csak akkor lehetséges, ha a kritika elfogadja annak tudományos és logikai státuszát, amit vizsgál. Sokkal kevésbé nyilvánvaló dolog, mint az sokaknak első látásra tűnhet, hogy az irodalomelmélet nem tehető egyenlővé az egyedi interpretációval. Egy olyan elméleti diszkusszióknak, amely el kívánja kerülni, hogy elvonttá váljon, az egyes művekre is vonatkozniuk kell. De ezek az utalások nem az értelmezés státuszával bírnak. Arra szolgálnak, hogy konkréttá tegyék az olyan állításokat, amelyek az annál sokkal átfogóbb általános érvényűség céljával bírnak. Másrészt pedig egy adott vizsgálódási terület elméletét annak a módnak a leírásával sem szabad összekevernünk, ahogy az megmutatkozik. A regény elmélete nem a regény története, az avantgarde elmélete nem az európai avantgarde mozgalmak története.

Ha Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című művét, Hegel *Esztétikáját* vagy Lukács *A regény elmélete* című írását jelentős irodalomelméleti vagy művészetelméleti példának tekintjük, levezethetővé válhat az ilyen művekre vonatkozó közös kritériumok egy csoportja. Egyrészt valamilyen kapcsolat létesül a társadalmi fejlődésre vonatkozó történeti konstrukció (klasszikus versus modern polgári társadalom) és az irodalmi (vagy Hegel esetén a művészeti) mező egy ennek megfelelő fejlődése között. E művek ugyanakkor a fogalmak

² Előszó a mű 1984-es angol fordításához: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

³ Kihasznlom az alkalmat, hogy megvizsgáljam *Az avantgarde elméletét* ért néhány kritikát. Lásd W. M. Lüdke (szerk.), *“Theorie der Avantgarde”. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976. A következőkben a kötetre *Antworten...* rövidítéssel hivatkozom.

⁴ Bár nem kívánom tagadni, hogy az esztétika elméletével ma problémák vannak, viszont vissza kell utasítanom az elméletről való teljes lemondást, ami mellett nemrégiben D. Hoffmann-Axthelm állt ki. Az olyan kijelentések, mint “az elmélet nem élvezhető”, “időközben az elmélet és a művészet üres fogalmakká váltak”, “az elmélet már a szó szoros értelmében nem talál vevőre” (“Kunst, Theorie, Erfahrung”, in Lüdke (szerk.), *Antworten...*, 190-192) egy súlyos válság szimptomái a baloldali értelmiség köreiből. Mivel beteljesületlenek maradtak azok a túlzó remények, hogy az elmélet talán megváltoztathatja a társadalmat, a baloldal hajlamos úgy viselkedni, mint Benjamin melankolikusa, aki elhajtja magától a töredékeket, amikhez azelőtt reményeit fűzte. Ezzel a terepet átengedi a jobboldalnak, s abba a veszélybe kerül, hogy azok teorémáinak válik részévé.

olyan készletével is szolgálnak számunkra, amely lehetővé teszi, hogy ezt a mezőt a maga ellentmondásosságában ragadjuk meg. Általánosságban talán azt mondhatnánk, hogy az ilyesfajta elméleteket a történeti konstrukció és az adott mező szisztematikus vizsgálatának összekapcsolása jellemzi.

Ha egy ilyen elmélet arra való, hogy megérthessük a polgári társadalmon belül lezajló változási folyamatokat, az antikvitas és a modernitás szembeállításán nyugvó történeti konstrukció azonnal el is veszíti alapját. A probléma a következőképpen fogalmazható meg: hogyan rekonstruálható számunkra a művészet/irodalom fejlődése a polgári társadalomban? Lukács a hegeli esztétikát a polgári társadalomra alkalmazta, s azt összekapcsolta egy marxista történelemkonstrukcióval. A burzsoázia felemelkedésében így az irodalom (klasszicizmus és realizmus) ugyanazt a helyet foglalja el, amit a görög művészet Hegel rendszerében. Bár történetileg meghatározott, mégis időtlen normaként van tételezve. Olyannyira, hogy az irodalomnak a klasszikus realizmustól való 1848 utáni elmozdulását Lukács a polgári társadalom hanyatlási tünetének tekinti. Erre a hanyatlásra számára legfőbb példaként az avantgarde mozgalmak szolgálnak. Adorno viszont, ezzel éppen ellentétesen, a művészet polgári társadalombeli fejlődését megpróbálta a racionalitás növekedésének, az ember művészet fölötti növekvő uralmának modellje szerint megalkotni. Az elmélet enyészpontja az avantgarde mozgalmaknak a polgári művészet legelőrehaladottabb fázisaként való beállítása.

Lukács és Adorno elméletei, melyek vitában állnak egymással, egyaránt referenciapontként használják az avantgarde mozgalmakat. Megdöbbenő, hogy mindkét szerző értéktulajdonítást végez: Adorno pozitívat (az avantgarde a művészet legelőrehaladottabb fázisa), Lukács negatívat (az avantgarde dekadencia). Ezek az ítéletek, melyek a húszas és harmincas évek kulturális-politikai küzdelmeiből erednek, nem külsőlegesen az elméletekhez képest. Mivel azonban ma már e viták nincsenek napirenden, lehetővé válik számunkra, hogy az avantgarde mozgalmakat a fejlett polgári társadalom irodalomelméletének középpontjává tegyük meg. S ez az elmélet már képes megszabadulni az értékükre vonatkozó előzetes döntés terhétől is. Az az állítás az avantgarde jelenségének sem pozitív, sem negatív értékelését nem vonja maga után, hogy az avantgarde mozgalmak képviselhetik a művészet polgári társadalmon belüli fejlődésének azt a logikai középpontját, amelyből az egész megragadhatóvá válik. Az arra vonatkozó kísérletem nem mindig talált megértésre, hogy a probléma kapcsán végre ne foglalkozzunk az értékelés kérdésével, s azt fejlesszük inkább az avantgarde mozgalmaknak a művészettel mint intézményrendszerrel való szakítása irányába. Ezért bizonyos kritikusok könyvem pusztán Adorno téziséhez való visszatérésként olvasták (mint egy majdani avantgarde-ért vagy a meglévő *mellett* kiálló elméletet), míg mások az avantgarde kritikájának értelmezték.⁵

Amit itt a probléma megváltoztatásának nevezek, az apóriák megoldására szolgáló azon kevés stratégiák egyikét képviseli, amelyek egyáltalán elérhetővé válhatnak számunkra. Ahhoz azonban, hogy egy ilyen megoldásra rátaláljunk, az ebbe az irányba mutató változtatás

⁵ Az első nézetet Th. Metscher képviseli esszémre írott válaszában: "Was leistet die Widerspiegelungstheorie?". "Az, hogy Bürger nem képes elszakadni az avantgarde-től, alapvetően a művészet fejlődésével kapcsolatos immanens nézetének eredménye. A polgári társadalomra való reflexiók helyett a művészet fejlődését olyan folyamatnak értelmezi, ami *az osztályharc keretein kívül zajlik* (ebben a tekintetben, bár másban nem, Bürger Adornót követi)" (*Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst*", az újrakiadás alapján idézve, in Th. Metscher: *Kunst und sozialer Prozess* [Köln, 1977], 225). Attól azonban eltekint Metscher (bár nem teljesen mellőzve a polemikus szándékot), hogy könyvemben éppen azt próbáltam megmutatni, a történeti avantgarde mozgalmak jelentik a logikai pontot, amelyből a művészet/irodalom intézményrendszerének kritikája első ízben fejlődhetett ki, s hogy a "elszakadás képtelensége" ily módon itt olyasvalami, ami szerves része magának a dolognak. Az ezzel ellentétes nézőpontot W. M. Lüdke terjeszti elő. Ő láthatóan immanens kritikájával kíván szolgálni *Az avantgarde elméleté*-nek, mégis állandóan Adorno nézeteinek az enyémmel való pusztá konfrontálásába esik vissza, ahol mindig az előbbi elméletet tartja helyesnek ("Die Aporien der materialistischen Ästhetik - kein Ausweg?", in Lüdke szerk.: *Antworten...*, 27-71).

lehetőségének már eleve benne kell rejtenie az objektív szituációban. Ebben az egy tekintetben eltér Louis Althusser *décalage* (episztemológiai törés) fogalmának általa adott értelmezésétől, amit itt segítségül hívok. Althusser az *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*⁶ bevezetőjét elemezve a tudományos tárgy és a valóság radikális szétválasztását tulajdonítja Marxnak, és azt a nézetet képviseli, hogy a tudomány a maga saját időbeli folytonosságán belül fejlődik, ami nem azonos a társadaloméval⁷. Én ezzel szemben úgy értelmezem az eredeti marxi szövegrészt (és a hegelianus marxista Lukács és Adorno, akik ebben egyetértenek, szintén így értelmezik), hogy az a tárgy kialakulása és a gondolkodás lehetősége (Althusser terminológiájában a realitás és a tudományos tárgy⁸) közötti *kapcsolatba* nyújt betekintést. Alá kell húznunk azonban, hogy nem pusztán valamilyen Marx-exegézisről van itt szó, inkább az elmélet természetének két látszólag élesen ellentétben álló felfogása tárul itt elének.

Althusser nézőpontjából az empirizmusra vonatkozó kritikával lehetne illetni azt a kísérletemet, hogy megpróbáljam megalapozni a társadalmi fejlődésbe való szociológiai belátásunk lehetőségfeltételét. Althusser az empirizmus fogalmát azoknak az elméleti pozícióknak a jellemzésére használja, amelyek szerint a gondolkodás már eleve adott a valóságban, s így csak fel kell fedeznünk azt.⁹ Ezt a nézetet a gondolkodásnak mint termelésnek a koncepciójával írja le. Érvelésének célpontja egyértelműen a mimézis-elmélet. Az általunk választott kontextusban azonban nem a gondolkodás mint másolás és a gondolkodás mint termelés közötti ellentéte a döntő, hanem a gondolkodás előzetes feltételeinek kérdése, melyek a társadalmi fejlődésbe ágyazódnak bele, s amelyeket Althusser látható módon az empirista problematikához tartozónak gondol. Marx számára (ahogy előtte Hegel számára is) a polgári társadalom tölti be azt a logikai helyet, amelyből kiindulva a társadalom (vagy a valóság) szisztematikus megértése lehetővé válhat.¹⁰ Ez nyilvánvalóan nem azonos azzal a feltételezéssel, hogy a valóság termeli ki a kategóriákat, amiket a tudósnak már csak felhasználnia kell - ez egy olyan elképzelés, amit Althusser joggal kritizál. Egy adott fejlődési folyamat és a kategóriák fejlődésének kapcsolatába való belátás csupán annyit jelent, hogy egy bizonyos vizsgálati mezőről való gondolkodás lehetősége függ a mező fejlődésétől.¹¹

A következőkben a probléma fent említett megváltoztatását megkísérlem oly módon bemutatni, ahogy azt meghatároztam, anélkül azonban, hogy *Az avantgarde elméleté*-ben kifejtett érvelést megelőlegezném. Azért voltam képes zárójelbe tenni azokat az értékítéleteket, amelyek Lukács és Adorno elméleteiben egyaránt központi helyet foglaltak el, s remélhettem is ugyanakkor, hogy túl tudok lépni azon az elméleti szinten, amit ők elértek, mert kiindulópontul azt a belátást választottam, hogy az avantgarde mozgalmakat történetieknek kell tekintenünk. Az avantgarde „művek”-ről alkotott most már nem is pozitív, de nem is negatív nézet olyan dolgot tud észrevenni azokban, amit a hegelianus marxista nem, s ez éppen az azzal való szakítás szándéka, amit a polgári társadalmon belül művészetnek neveznek. *A művészet mint intézményrendszer* kategóriáját nem az avantgarde mozgalmak találták ki (ennyiben egyet kell értenünk Althusserrel). Azonban csak azután vált

⁶ K. Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt am Main/Wien (az 1939/1941-es moszkvai kiadás változatlan utánnyomása); a továbbiakban rövidítve: *Grundrisse*. Magyarul: K. Marx: *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*, in K. Marx és F. Engels művei 46/I, Kossuth, Budapest 1984.

⁷ Louis Althusser: *Reading Capital I*, ford. Ben Brewster, Pantheon Books, New York 1970, 43 ff.

⁸ Vö. id. mű 15-34.

⁹ Althusser: *Reading Capital*, 35 ff.

¹⁰ Ehhez lásd A. Smidt: *Geschichte und Struktur. Fragen einer marxistischen Historik*, Hanser, München 1971, 65 ff.

¹¹ Mivel Althusser nem tárgyalja ezt a kapcsolatot, számomra úgy tűnik, empirizmusról nyújtott kritikája túl messzire megy. Lásd még J.-F. Lyotard: "La Place de l'aliénation dans le retournement marxiste", in Lyotard: *Dérive a partir de Marx et Freud*, Union général d'éditions, Paris 1973, 78 ff.

felismerhetővé, hogy az avantgarde mozgalmak kritika tárgyává tették a fejlett polgári társadalom művészetének autonóm státuszát.¹²

Mit nyújt számunkra az említett kategória? Első ránézésre úgy tűnhet, mintha általa csupán átneveztük volna az autonómiával kapcsolatos klasszikus doktrínát. A lényeges elem itt is a szakítás, ahogy azt fentebb a probléma kapcsán meghatároztuk. Sokkal egyszerűbben megfogalmazva, Lukács és Adorno azon az intézményrendszeren belül fejtik ki érveiket, amit a művészet megtestesít, s éppen ez az oka, hogy képtelenek bírálni azt mint intézményrendszert. Számukra az autonómia doktrínája jelenti a horizontot, amelyen belül gondolkodnak. Az általam javasolt megközelítésben viszont, éppen ellentétesen ezzel, maga a doktrína válik vizsgálódás tárgyává, mint a polgári társadalom egyik intézményrendszerének normatív szabályozásmódja.¹³ S a fenti problémában kifejtett váltás következtében egy meghatározott kérdés kerül az irodalmi érdeklődés középpontjába, ez pedig az irodalmi művek szociális funkciójának kérdése. Mivel a funkciók meghatározásai nem bensődlegesek az egyes művekhez képest, hanem társadalmilag intézményesültek, a kérdés addig nem kerülhetett az irodalommal kapcsolatos tudományos tevékenység centrumába, amíg a művészetet/irodalmat mint intézményrendszert nem tették vizsgálat tárgyává.

A váltásnak a maga távlataiban való megvilágítására a magas és népszerű irodalom közötti dichotómia szolgálhat.¹⁴ Lukács számára nem lehet elemzés tárgya, ami nem a művészetben mint intézményrendszeren belül tölti be funkcióját. Adorno érdekesítő elemzéseket szentelt a népszerű művészet problémájának s a későbbi kutatás fontos ösztönzéseket is nyert azokból. De tanulmányaiban a komoly és ponyvairodalmat majdnem mindig két radikálisan különálló területként kezelte, így magáévá tette azt az elválasztást, amit a művészet/irodalom intézményrendszere hozott létre. Minthogy a ponyvairodalom nem része annak a területnek, amit művészetnek nevezünk, Adorno változatlanul úgy tekint rá, mint ami rossz, mint ami arra ösztönzi a befogadót, hogy szomorúan egyezzen bele a társadalom nyújtotta embertelen feltételekbe.¹⁵ Ebben az összefüggésben nem is annyira az

¹² Az a kivételesen átfogó kritika [arra a kísérletemre vonatkozólag, hogy a fogalmak és a tárgy fejlődése közötti kapcsolatot átlássuk], amivel W. M. Lüdke állt elő, azzal a szemrehányással végződik, hogy érvelésem körkörös, "hogy az folyamatosan az egyik dologról a másikra rakja át a bizonyítás terhét" ("Die Aporien...", 65). Pontosabban "ezzel a szakítással kapcsolatban Bürgernek egymással összeegyeztethetetlen okokra kell hivatkoznia" (85). A probléma, amelyből Lüdke szerint a megközelítés inkonzisztenciájára kell következtetnünk, csak azért bukkan fel, mert nem hajlandó tekintetbe venni az avantgarde mozgalmaknak a művészet autonóm státusza elleni kritikáját. Számára csak egyetlen megfelelő elmélet létezik, mégpedig az, amelyben az összes összetevő levezethető egymásból. Egy ilyen elmélet azonban már nem a valósággal való kapcsolaton nyugszik. Minthogy Lüdke elmulasztja figyelembe venni ezt a valósággal való kapcsolatot, amely *Az avantgardre elméletében* található, természetes, hogy szükségszerűen nem megfelelően megalapozottnak tűnik számára.

¹³ Az egyik legérdekesebb adalékkal B. Lindner szolgált *Az avantgarde elméleté*-ről folyó vitához. Tézise a következő: "Íly módon az *avantgarde* a művészet gyakorlati életbe való visszavezetésének szándékával kapcsolatban úgy értelmezhető, mint a legradikálisabb és legkonzisztensebb kísérlet arra, hogy megőrizzük az autonóm művészet univerzális szándékát minden más társadalmi szférával szemben, s gyakorlati jelentéssel lássuk el azt. Így a művészet mint intézményrendszer megszüntetésének kísérlete nem az autonómia korszakának ideológiájával való szakításként jelenik meg, hanem egy ezzel *ellentétes fenoménként ugyanazon az ideológiai szinten*" ("Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen", in Lüdke szerk.: *Antworten...*, 83.

Általánosságban igaz, hogy a történeti avantgarde mozgalmaknak a művészet mint intézményrendszer elleni támadása mindvégig kötődött ahhoz, ami ellen irányult. Az azonban már problematikusnak tűnik számomra, amire Lindner mindebből következtet (erről lásd kommentáromat "Neue Subjektivität in der Literaturwissenschaft?" in J. Habermas szerk.: *Die geistige Situation der Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main 1979).

¹⁴ Vö. a bevezető kutatási beszámolóval in Ch. Bürger: *Textanalyse als Ideologiekritik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, 3-64.

¹⁵ Az ilyen átfogó ítéletek persze mindig finomításra szorulnak. A "Fétisjelleg a zenében..." című írásában Adorno is valószínűleg a népszerű művészet mezején belüli fejlődésre céloz, amikor megjegyzi például, hogy a sláger (*Gassenhauser*), amely "egy időben az uralkodó osztály tanulással kapcsolatos kiváltságait támadta", ma már elveszítette ezt a funkcióját (in Th. W. Adorno: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Kleine

ítélet a fontos (a művészet mint társadalmi kritika versus a kultúripar mint azoknak a káros feltételeknek az affirmációja, amelyek uralkodnak), ami valószínűleg általánosságban érvényes is a későpolgári társadalomra, hanem az a tény, hogy a magas és ponyvairodalom közötti viszony alig tematizálódik, s éppen azért, mert kezdettől fogva két különálló területként határozódnak meg.¹⁶ Igaz ugyan, hogy a művészetnek a polgári társadalmon belüli intézményesülésével kapcsolatos kérdés sem képes megszüntetni ezt a szétválasztást, viszont a probléma vizsgálatára kényszerít minket. Mert ha a művészet/irodalom intézményrendszere egyszer már tematizálttá vált, szükségszerűen felvetődnek az azokra a mechanizmusokra vonatkozó kérdések, amelyek lehetővé teszik, hogy bizonyos művek mint a ponyvairodalom részei kizárásra kerüljenek.¹⁷

Vajon a „művészet/irodalom intézményrendszere” kategóriájának bevezetése szakítást jelent-e a esztétika tudományágának történetén belül, s ez a tudományelöttes állapot poklába számúzi-e Lukács és Adorno elméleteit s legfeljebb csak az esztétikai tapasztalat kifejeződéseként ismeri el őket?¹⁸ Egy ilyen értelmezés szigorúságra törekedne ugyan, mégis aligha lenne annak nevezhető. Igaz, hogy a szociológiai elméletek mindig azon mező fejlettségi fokának funkciói, amelyre vonatkoznak, s így a történeti avantgarde mozgalmak lezárulása lehetővé teszi a fent megfogalmazott probléma megváltozását. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az elért megoldások, amelyek a probléma eltérő meghatározásából adódtak, egyszerűen érvénytelenné váltak volna. A lukácsi és adornói, illetve az intézményrendszer elméletével dolgozó megközelítés viszonyát sokkal inkább a következőképpen vázolhatnánk fel: az az ideológiakritikai eljárás, amit Lukács és Adorno az egyes művekre alkalmazott, most arra a normatív keretre tevődik át, amely a műalkotás működését irányítja a polgári társadalomban. A művek ideológiakritikai elemzése és az intézményrendszer elméletével dolgozó megközelítés ily módon kiegészítik egymást, s közös alapjukat a művön (vagy a mezőn) belüli ellentmondások feltárásának dialektikus módszere alkotja.¹⁹

Hogy mennyiben adósak saját kutatásaim a dialektikus elmélet hagyományának, amely Hegeltől Marxon, Lukácson, Blochon át Adornóig és Habermasig terjed, legkönnyebben a dialektikus kritika fogalma segítségével lehetne kifejteni, melyhez mindannyian kötődnek. A dogmatikus kritika saját elméletét szembeállítja az éppen bírált elmélettel, és az első igazsága alapján a második hamisságára következtet. Az ilyesfajta kritika külsődleges marad tárgyához képest. A másik elmélet megcáfolására semmi egyebet

Vaderhoeck Reihe, Göttingen 1969, 14).

¹⁶ Hogy Adorno érzékelt a problémát, jól látható egy Walter Benjaminsnak szóló levél egyik mondatából: "Mindkettő a kapitalizmus sebeit hordozza magán, mindkettő tartalmazza a változás elemeit; ...a kettő a teljes szabadság két szétvágott fele, amit még nem tudunk összeforrasztani" (Th. W. Adorno: *Über Walter Benjamin*, R. Tiedemann szerk., Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, 129).

¹⁷ Erről lásd J. Schulte-Sasse: *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwiss. 6, München 1971, és *Zur Dichotomie von hoher und niederer Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980.

¹⁸ Ez Linder álláspontja. Lásd "Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismuskontroverse", in H. J. Schmitt szerk.: *Der Streit mit Georg Lukács*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, 91-123, idézve 117.

¹⁹ Az a tény, hogy Mikel Dufrenne is úgy érezte, be kell vezetnie a fogalmat, számomra a legmeggyőzőbb megerősítése annak, hogy a "művészet mint intézményrendszer" kategóriájának bevezetése nem pusztán ötlet csupán, hanem a művészetnek a későkapitalista társadalombeli fejlődési foka sugallja azt számunkra. Dufrenne azt írja: "l'art n'a reçu un concept que parce que, en meme temps, lui était assigné un statut social (sc. celui de l'autonomie)" [A művészetnek csak azért lett fogalma, mert ugyanakkor szociális státusszal is felruházódott (az autonómia státuszával) - a ford.] - Mikel Dufrenne: *Art et politique*, Union générale d'éditions, Paris 1974, 75. Kivételesen érdekes megfigyelésünk, hogy Dufrenne, akire talán - legalábbis ebben a könyvben - mint a neoavantgarde teoretikusára hivatkozhatnánk, olyan pozíciót vesz fel, amely éles ellentétben áll a történeti avantgarde mozgalmakéval, már ami a művészet intézményesülésének kérdését illeti. Álláspontját a következőképpen fejezi ki: "l'institutionalisation, c'est-à-dire l'autonomisation, de l'art est une chance pour la révolution" [a művészet intézményesülése, vagyis önállóvá válása, esély a forradalomra] - id. mű 79.

nem használ, mint igazolását vagy pusztá deklarációját annak, hogy saját elmélete igaz. A dialektikus kritika ezzel szemben immanens módon működik. Belép a kritizálni szándékozott elmélet anyagába, és fontos ösztönzéseket nyer annak hiányaiból és ellentmondásaiból:

Az semmit nem segít, ha igazolom rendszeremet vagy állításaimat, és azután arra következtetek, hogy ily módon az azzal szembenálló hamis; ehhez a második állításhoz képest az első mindig idegennek és külsődlegesnek fog tűnni. A hamisságot nem szabad egy másik állításon keresztül demonstrálni és csak azért tartani nem igaznak, minthogy ellentéte igaz - csakis önmagában.²⁰

A dialektikus kritika számára a bírált elmélet ellentmondásai nem a szerző nem megfelelő intellektuális szigorának a jelei, hanem egy meg nem oldott problémájé vagy egy olyané, ami eddig rejtve maradt. A dialektikus kritika ily módon függő viszonyban áll az általa bíralt elmélettel. Ez azt is jelenti, hogy addig a határig is elmegy, ahol egy elméletnek már nem is lehet az a célja, hogy elmélet legyen. Hegel kifejezésével élve, csak az az „elutasítás” marad számára, amivel saját magától is megvonja az elméletté válás igényét, mivel a nem-elmélettel is csak úgy állhat szemben, mint bármilyen más nézettel.²¹

A hegeli-marxi hagyományból származó egy további alapgondolatnak tekinthetjük a tárgy és a kategóriák fejlődése közötti, előzőekben tárgyalt kapcsolatot. A művészet fejlődési állapotával kapcsolatos kérdés azzal, hogy az elméletek hatályának és határainak kutatására készítenek minket, talán hozzájárul ahhoz, hogy elkerüljük az absztrakt szembeállítását, mikor elméleteket vizsgálunk. Ha kimutatható például, hogy a recepcióesztétikának a polgári társadalom művészetének az a fejlődési foka felel meg, amit esztétizmusnak nevezünk, akkor az irodalmi fejlődésnek ezen az alapon kidolgozott elmélete szükségszerűen problematizálásra szorul majd, mint egy elfogadhatatlan metatörténeti általánosítás.²² A kritikai tudomány nem esik abba az illúzióba, hogy tárgyával közvetlen kapcsolatot tud létesíteni. Ellenkezőleg, épp azt a látszatot próbálja szétoszlatni, hogy a tárgy közvetlenül adott számára. Az a széles körben elfogadott nézet például, hogy csak közelebbről kell megnézni, és megragadhatjuk a költői szövegek sajátosságát, nem veszi figyelembe, hogy ez a „megnézés” is már bizonyos feltételeken (például azon a feltevésen, hogy különbség van költői és nem költői szövegek között) és eszméken nyugszik, bármilyen homályosak legyenek is azok. Az elméletek elemei

²⁰ *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Theorie-Werkausgabe. Bd. XII, Frankfurt 1970, I/264, magyarul: Hegel: *Előadások a filozófia történetéről*, Akadémiai, Budapest 1977, ford. Szemere Samu, I/215).

²¹ "A kritikát az eszmének ez a hiánya hozza zavarba leginkább, minthogy ha a kritika nem mást jelent, mint az eszme alá foglalni valamit, akkor a kritika szükségképpen megszűnik, ha hiányzik ez az eszme, s a kritika közvetlen viszonyulásként csakis az elutasítást adhatja önmaga számára. Ám miközben elutasít valamit, tökéletesen meg is szakítja minden kapcsolatát annak, amiből a filozófia eszméje hiányzik, azzal, aminek ő maga szolgálatában áll. S mert ezzel megszűnik a kölesönös elismerés, így csak két szubjektivitás jelenik meg egymással szemben; mivel semmi közös nincs bennük, éppen ezért ugyanolyan joggal lépnek föl, s a kritika - ha a megítélendőt bárminek nyilvánítja, csak filozófiának nem, s mivel az mégsem akar semmi más lenni, csakis filozófia, következésképp pusztá semminek nyilvánítja - valami szubjektív pozícióját foglalja el, ítélete tehát egyoldalú hatalmi kijelentésként jelenik meg. Olyan pozíció ez, mely közvetlenül a kritika lényegének mond ellent, hiszen ténykedése objektív kell, hogy legyen; a kritika ítélete a filozófia eszméjéhez fellebbez, mivel azonban nem ismeri el ezt az eszmét, számára tehát ez nem illetékes törvényszék. E helyzettel szembesülvén a kritikával - mely a filozófiát elválastja az álfilozófiától - egy oldalra állni, miközben velünk szemben van az álfilozófia, nem jelent közvetlenül megoldást." Hegel: "Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältniss zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere", in *Werke*, 2. kötet, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, 173f [magyarul: Hegel: "A filozófiai kritika lényegéről általában s kiváltképp a filozófia mai állapotához való viszonyáról", in G. W. F. Hegel - F. W. J. Schelling: *Hit és tudás*, ford. Nyizsnyánszki Ferenc, Osiris-Gond-Cura, Budapest 2001, 9-10.

²² Mondanunk sem kell, hogy ez nem az olyan befogadással kapcsolatos kutatásnak a kritikája, amelyik szociológiai alapokon nyugszik. Vö. P. U. Hohendahl szerk.: *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Athenäum, Frankfurt am Main 1974.

- ha tudatossá válnak, ha nem - ilyen hitekből és eszmékből erednek. A pillantás közvetlensége, amivel azt hisszük, most csak az adott jelenségre összpontosítunk, önbecsapás csupán. Azok a dolgok, amikkel az irodalmi kutatás foglalkozik, mindig közvetetten adódnak. S az irodalomelméletnek éppen ennek a közvetítésnek a feltárásával kellene foglalkoznia.

I. Előzetes fejtegetések egy kritikai irodalomtudományról²³

A kritikai tudomány abban különbözik a hagyományos tudománytól, hogy reflektál saját tevékenységének társadalmi jelentőségére.²⁴ Mindez bizonyos problémákat vet fel, amelyek felismerése elengedhetetlen egy kritikai irodalomtudomány létrehozásához. Nem arra a naiv azonosításra gondolok azonban, ami manapság az antiautoritatív baloldalnál az individuális motiváció és a társadalmi relevancia kapcsán lépten-nyomon felbukkan, hanem egy teoretikus problémára: a társadalmilag relevánsnak tekinthető dolgok meghatározása összefüggésben áll az értelmező politikai álláspontjával. Vagyis hogy az a kérdés, vajon egy dolog releváns-e vagy sem, *megvitatható* ugyan egy antagonisztikus társadalom keretei között, mégsem *dönthető el* e vita révén. Úgy gondolom, már az lényeges előrelépés lenne a tudományos vitában, ha magától értetődővé válna, hogy minden tudósnek meg kell indokolnia tárgyának és problémafelvetésének kiválasztását.

A kritikai irodalomtudomány - ahogy hangsúlyozni szoktuk - önmagát a társadalmi gyakorlat részeként gondolja el. Nem „érdek nélküli”, hanem bizonyos érdekek által vezetett. Az érdeket első közelítésben úgy határozhatnánk meg, mint ésszerű állapotok létrehozását, egy kizsákmányolás és szükségtelen elnyomás nélküli világ iránti érdeket. Ez az érdek az irodalomtudományban nem érvényesíthető közvetlen módon. Mikor ilyesmire törekszünk, például olyan merev értékrend alkalmazásával, amivel az irodalom alakulástörténete a munkásosztály pozitív hőseinek ábrázolásává válik²⁵, eltekintünk a tárgyterület sajátosságaitól és történetiségétől. A megismerésre törekvő érdek az irodalomtudományban csak közvetett úton érvényesülhet, ha előbb meghatározza, milyen fogalmak segítségével ragadjuk meg az irodalmi jelenségeket.

A kritikai tudomány nem azt jelenti, hogy új fogalmakat találunk ki, melyeket szembeállíthatunk a hagyományos tudomány „hamis” fogalmaival. Ehelyett inkább a hagyományos tudomány fogalmait kutatjuk, hogy megtudhassuk, milyen kérdéseket lehet feltenni e fogalmak segítségével, és milyen egyéb kérdések lehetségesek, melyek már az elmélet szintjén (tehát éppen e fogalmak kiválasztásával) eleve kizárásra kerültek. Az irodalomtudomány számára itt az a kérdés a fontos, hogy vajon a fogalmakat úgy határoztuk-e meg, hogy azok vizsgálhatóvá teszik az irodalmi jelenségek és a társadalmi összefüggések viszonyát. Rá kell világítani azon fogalmi keret jelentőségére, mely a kutatót vizsgálódásaiban koordinálja. Egy irodalmi művet leírhatunk bizonyos művészeti problémák megoldásaként is, melyeket a kor művészi technikájának fejlődési szintje hozott létre, ezzel azonban a társadalmi funkció kérdését már teoretikus szinten kizárjuk, vagyis azt, hogy - ha sikerül - egy látszólag tisztán művészetimmanens problémában egy társadalmi problémát tegyünk felismerhetővé.

²³ Az alábbi szöveg elhangzott a Deutsches Romanistenverband Heidelbergben tartott ülésén 1973. október 4-én és publikálásra került "Für eine kritische Literaturwissenschaft" címmel in. *Neue Rundschau*, 1974, Heft 3, 72-82. A kritikai irodalomtudomány itt kidolgozott eljárás módjára példaként szolgálhatnak P. Bürger: *Studien zur französische Frühaufklärung* (Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972) elemzései, különösen Marivaux *Paysan parvenu* jének elemzése.

²⁴ A hagyományos és a kritikai tudomány megkülönböztetéséhez lásd M. Horkheimer: *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze* (Fischer Bücherei, 6015), Frankfurt am Main, 1970 című tanulmányát, in: id. mű 12-64 (magyarul: M. Horkheimer: "Hagyományos és kritikai tudomány", in: *Tény, érték, ideológia. A pozitívizmus-vita a nyugat-német szociológiában*, Gondolat, Budapest 1976).

²⁵ Példaként utalhatnánk H. Lethen értelmezési javaslataira, aki Büchner *Woyzeck*-jében az "egzisztenciális kilátástalanságot" "a realizmus terméketlen módjának" értelmezte, Hauptmann *Die Weber* című művében "a forradalmár takácsok tömegéből kiváló hősökkel" való azonosulást pedig mint amelynek csupán az olvasó tanítása a célja ("Zur Funktion der Literatur im Deutschunterricht an Oberschule", in: W. Girnus, H. Lethen, F. Rothe: *Von der kritischen zur historisch-materialistischen Literaturwissenschaft. Vier Aufsätze*, Materialistische Wissenschaft 2, Berlin, 1971, 107 és 108.

Persze a kritikai irodalomtudomány kiindulópontját nem tetszés szerinti hagyományos koncepciókból kell merítse, hanem a leghaladóbbakból. Ezek egyike kétségtelenül a hermeneutika. A két fontos hermeneutikai alapfogalom, melyeket Gadamer *Igazság és módszer* című művében kidolgozott, az *előítélet* és az *applikáció*. Az előítélet idegen szövegek megértésére vonatkoztatva azt jelenti, hogy az értelmező nem pusztán passzív befogadó, aki mintegy hozzáidomul a szöveghez, hanem bizonyos képzeteket visz magával, melyek szükségszerűen befolyásolják a szöveg megértését. Tehát minden értelmezés applikáció (alkalmazás) is egyben, amennyiben egy meghatározott jelenbeli érdekből származik. Gadamer hangsúlyozza, „hogy a megértésben a megértendő szöveget valamiképpen mindig alkalmazzák az interpretáló jelenlegi helyzetére”²⁶. Ennyiben igaza is van Gadamernek; a fogalmak tartalmát azonban, amit azok Gadamer meghatározásaiból nyernek, már teljes joggal kritizálta elsősorban Jürgen Habermas. „Gadamer a megértés előítélet-struktúrájának belátását az előítélet mint olyan rehabilitálásává fordítja át.”²⁷ Mindez azért történhet így, mert Gadamer a megértést „a hagyománytörténésbe való bekerülésként” határozza meg (*Wahrheit und Methode* 275, magyarul 207). A konzervatív Gadamer számára a megértés végső soron azonos a tradíció autoritásának való alávetéssel; Habermas ezzel szemben a „reflexió erejére” utalt, mely áttetszővé teszi a megértés előítéleteinek struktúráját s ezzel az előítéletek hatalmát is képes megtörni (*Logik der Sozialwiss.* 283f, magyarul 240f). Habermas világossá teszi, hogy egy mindentől függetlenített hermeneutika számára a tradíció csak azért jelenhet meg abszolút hatalomként, mert az nem veszi tekintetbe a munka és az uralom rendszereit (*Logik der Sozialwiss.* 289, magyarul 245). Ezzel kijelöli azt a pontot, amelyre a kritikai hermeneutikának épülnie kellene.

„A szellemtudományokban” - írja Gadamer - „a kutatási érdeklődést, mely a hagyomány felé fordul, sajátosan motiválják a mindenkori jelen és annak érdekei. A kutatás témája és tárgya egyáltalán csak a kérdésfeltevés motivációja révén konstituálódik” (*Wahrheit und Methode* 269, magyarul 203). A történeti-hermeneutikai tudományok jelenre vonatkoztatottságát jelentős belátásnak kell tartanunk; „a mindenkori jelen és annak érdekei” formulához kötve azonban a jelen olyan egység lesz, melynek érdekei meghatározhatóvá válnak. Egyáltalán nem így áll azonban a dolog. Az emberiség történetében eddig alig fordult elő olyan eset, hogy az uralkodó és az alattvalók érdekei egybeestek volna. Csak azért képes Gadamer a megértést a „hagyománytörténésbe való bekerüléssel” azonosítani, mert a jelent monolitikus egységgé változtatja. E nézet ellenében, mely a történelmet passzív befogadóvá teszi, - Diltheyjel szólva - ragaszkodnunk kell ahhoz, „hogy az, aki a történelmet *kutatja*, ugyanaz, mint aki a történelmet *csinálja*”²⁸. Akarja vagy nem, a történész illetve az értelmező korának társadalmi összefüggéseiben belül helyezkedik el. Azt a nézőpontot, amelyből tárgyát szemléli, meghatározza a korszak társadalmi erőviszonyain belül elfoglalt pozíciója.

Egy olyan hermeneutika, amely nem a hagyomány pusztán legitimációját tűzi ki céljául, hanem a tradíció érvényességigényének racionális vizsgálatát is, ideológiakritikává alakul át²⁹. Az ideológia fogalmához persze sok egymással összefüggő, részben egymásnak ellentmondó jelentés kapcsolódik; egy kritikai tudomány számára azonban mégis nélkülözhetetlen, mivel lehetővé teszi, hogy ellentmondásos viszonyt tételezzünk a szellemi objektívációk és a

²⁶ H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965, 291. Magyarul: H. G. Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest 1984, 218.

²⁷ J. Habermas: *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien* (ed. suhrkamp, 481), Frankfurt am Main, 1970, 283. Magyarul: J. Habermas: *A társadalomtudományok logikája*, Atlantisz, Budapest, 1994, 240.

²⁸ Idézi Habermas: *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main, 1968, 189. Ezt a "létrehozást azonban nem szabad a határtalan lehetőségek létrehozásaként értenünk; a mindenkor adott körülmények természetesen behatárolják a történelmi cselekedet lehetőségének tartományát".

²⁹ A következőkhöz lásd még Peter Bürger: "Ideologiekritik und Literaturwissenschaft", in. uő (szerk.): *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, 1974.

társadalmi realitások között. Definíciókísérlet helyett a következőkben tekintsük át Marxnak *A hegeli jogfilozófia kritikája* bevezetőjében kidolgozott valláskritikáját, melyben ez az ellentmondó viszony kifejtésre kerül. A fiatal Marx - s ebben rejlik ideológia-fogalmának nehézsége, de egyben tudományos termékenység is - a *hamis tudat* vádjával illet egy olyan gondolati képződményt, amelytől azonban az *igazságot* mégsem vonja meg. Az ideológiának ez a kettőssége a vallás példáján válik megragadhatóvá: 1. A vallás illúzió. Az ember kivetíti a mennybe mindazt, amit a földön szeretne megvalósítva látni. Ha az ember hisz Istenben, aki csak emberi tulajdonságok eltárgyasítása, megcsalás áldozatává lesz. 2. Ugyanakkor azonban a vallásban mégis megtalálható az igazság egy mozzanata: a vallás „a valóságos nyomorúság kifejezése”³⁰ (mivel a humanitás pusztá ideális megvalósulása az égben az emberi társadalom valódi humanitásának hiányára mutat rá). S ezzel “a valóságos nyomorúság elleni tiltakozásnak”³¹ tekinthető, minthogy a vallási eszmények még elidegenített formájukban is megmutatják, minek kellene valóságosan léteznie.

A marxi valláskritikából elvonatkoztatható egy modell, amelyet az irodalmi művekre is alkalmazhatunk. Marx kapcsolatot teremt egy ideális tartalom (a vallási tanítás) és ezen ideális tartalom birtokosának társadalmi szituációja (szociális nyomor) között. Ezt a kapcsolatot kell a legkörültekintőbb módon kifejtetni - amit mi az ideális tartalom társadalmi *funkciójának* szeretnénk nevezni. Az említett funkciót tehát a modellünkön belül ellentmondásként határoztuk meg, amely tartalmazza az igazság egy momentumát (vagyis a nyomor kifejezését és az ellene való tiltakozást), de a nem-igazét is (vagyis azt, hogy illuzórikus reményeket ébreszt). A modell jelentősége abban áll, hogy a szellemi objektívációknak a társadalmi valósághoz fűződő viszonyát nem határozza meg eleve az elmélet síkján, hanem ellentmondásként tételezi, s ezáltal az egyes elemzésekben a megismerés számára megfelelő játékteret hagy, úgyhogy az nem válik egy előre felvázolt séma pusztá demonstrációjává. Fontos továbbá, hogy ezáltal a kritikát ismeretek *létrehozásának* fogjuk fel, nem pedig készen kapott dolgok passzív befogadásának. Az igazság momentuma ugyan eleve jelen van az ideális tartalomban (vallás), de csak a kritika által válik hozzáférhetővé. A kritika széttöri Isten autonóm létezésének látszatát s ezáltal lehetővé teszi a bepillantást az ideális tartalom igazságmomentumába.

Mindebből az alábbi következmények adódnak: 1. A marxi valláskritika mintájára kidolgozott ideológiakritika nem rombolja szét a múltbeli szellemi képződményeket, inkább napfényre hozza azok történeti igazságát. 2. Le kell szögeznünk továbbá, hogy az ideális tartalom (az irodalmi mű) nem válik pusztá másolattá, vagyis a társadalmi realitás megkettőződésévé, hanem annak *terméke* lesz. Egy olyan tevékenység eredménye, amely *válaszol* egy nem megfelelőnek észlelt valóságra. (Az emberi lény számára, aki nem valósíthatta meg “az igazi valóságot”, vagyis az humanitás kibontakoztatásának lehetőségét a való világban, önmaga “képzeletbeli megvalósítása” a vallás területére szorult.) Az ideológiák nem bizonyos társadalmi viszonyok kiváltotta pusztá reflexek, hanem a társadalmi egész részei. “Az ideológiai mozzanatok nem pusztán „eltakarják” a gazdasági érdekeket, nem egyszerűen zászlók és harci jelszavak, hanem a valóságos harc részét és elemeit képezik.”³²

Bizonyos változtatásokat azonban végre kell hajtanunk a felvázolt modellen, hogy az irodalmi elemzés számára is alkalmassá váljon. Az ideális tartalom helyébe, amely a szellemi objektívációkat csak kijelentéstartalmuk felől engedte megragadni, egy olyan

³⁰ K. Marx: *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in: Marx-Engels: *Studienausgabe*, I. Fetscher (szerk.), I. kötet, Fischer Bücherei 764, Frankfurt am Main, 1966, 17.

³¹ U.o.

³² G. Lukács: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik* (Schwarze Reihe, 2), Amsterdam, 1967 (fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe von 1923), 70. Magyarul: Lukács György: *Történelem és osztálytudat*, Magvető, Budapest 1971, 288.

meghatározásnak kell lépnie, mely azzal a ténnyel is számol, hogy a műalkotás tartalma alapvetően a forma által konstituálódik. Ezért javasoljuk a *műintenció* fogalmának használatát. A fogalomnak azonban nem a szerző által tudatosan elérni szándékozott hatást kell jelölnie, hanem a műben fellelhető hatáskereső eszközök (stimulusok) irányultságát. Így vetődik fel az a probléma, hogyan vonjuk be a szövegelemzés formális eljárásait a kritikai irodalomtudományba. Erre feltétlenül szükség van, teoretikus síkon azonban még további vizsgálódásokat kíván, amelyeknek a formális eljárások tudományelméleti státuszát és az eljárások kritikai hermeneutikai tudományba való bevonásának legitimitását kell feltárniuk.

Az eddigiekben a marxi valláskritikából elvonatkoztatott modell hasznára mutattunk rá, ami a következőképpen foglalható össze: a modell lehetővé teszi az egyes művek és a mű létrejöttét meghatározó társadalmi valóság összefüggésének dialektikus viszonyban (funkció) való megragadását; lehetővé teszi továbbá, hogy rákérdezzünk a mű társadalmi funkciójának változásaira, mivel e funkcióváltozás a művet lehetővé tevő társadalomban gyökerezik, s mindennek köszönhetően a modellen belül elgondolhatóvá válik, hogy a mű egy megváltozott társadalmi helyzetben új társadalmi funkcióra tesz szert³³. Mivel ha a funkciót nem a műintenció puszta emanációjának fogjuk fel, hanem egyrészt mint a műintenció eredőjét, másrészt a művel kapcsolatba kerülő közönség valóságos szituációját, a történetiség és az időtlen érvény antinómiája valamennyit veszíthet értelmezhetetlenségéből.

A modell hiányossága (nem a marxi valláskritikáé, hanem az általunk javasolt irodalomra alkalmazott változaté) az lehetne, hogy egy olyan fikcióra épül, miszerint az egyes mű önmagában fejt ki hatását. Ez persze nem így van; a műnek a művészet intézményén belül van hatása. Ez a hiányosság Marcuse elméletének segítségével küszöbölhető ki, aki már alkalmazni próbálta a marxi valláskritikát a polgári társadalom kultúrájának területén, persze, ahogy látni fogjuk, nem kerülve el, hogy újabb problémákat ne teremtsen.

Vázzuk fel legelőször Marcuse központi téziseit az *Über den affirmativen Charakter der Kultur* című tanulmány segítségével! Marxhoz hasonlóan, aki a vallásban egy "affirmatív" mozzanatra mutatott rá (a vallás egyfajta vigasz, mely mentesíti a társadalmat a szorongató hatalom megváltoztatásának nyomásától), Marcuse a polgári kultúrával kapcsolatban teszi ugyanezt, amely szerinte az emberi értékeket csak fikcióként engedi érvényesülni s ezzel egyszersmind megakadályozza azok tényleges megvalósulását. S ahogy Marx a vallásban egy kritikai mozzanatot pillantott meg („a tényleges nyomor elleni tiltakozás”), a polgári kultúra nagy műveinek emberiségre való igényét Marcuse is tiltakozásnak fogja fel, amely az igazságtalan társadalom ellen irányul. "Az affirmatív kultúra lehetővé tette ugyan a 'külső viszonyulást' az 'ember rendeltetését' illető felelősséggel kapcsolatban - ezzel végérvényesen tudatosítva annak igazságtalanságát -, de egy igazabb rend képét is elébünk tárja, amellyel le is mond az aktuálisan adotról".³⁴

Azzal azonban, hogy a marxi kritika teljes modelljét pusztán átvisszük a kulturális objektivációk területére, még nem adunk választ a modell tudományelméleti státuszának kérdésére. A polgári kultúra kritikája Marcusénál ideális jellegéhez kötődik; a kritika mindenre kiterjed, mivel a polgári művészet minden megvalósulási formájára azonos mértékben vonatkozik. Kérdés azonban, hogyan kapcsolódik a modell az egyes művek értelmezéséhez. Persze értelmetlen lenne azt állítani, hogy Marcuse modelljével a polgári kultúra minden műalkotását megragadhatnánk vagy annak értelmében mindegyiket „affirmatívnak” ítélnénk. Kétségtelen gyengéje azonban Marcuse elemzésének, hogy ilyen

³³ A félreértések elkerülése végett utaljunk itt arra, hogy az általunk használt funkció-fogalom nem esik egybe a strukturalizmus funkcióanalízisével. Míg az utóbbi elsősorban az irodalmi elvárás horizontot emeli ki, esetünkben a befogadó valóságos történelmi, normák keretei között elgondolt szituációjáról van szó.

³⁴ H. Marcuse: "Über den affirmativen Charakter der Kultur", in. uő: *Kultur und Gesellschaft I.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965, 88.

a kultúra egésze ellen irányuló következtetések, amelyek Marcusétől teljesen távol álltak³⁵, mégis kiolvashatók tanulmányából. Elemzéseit jelentőségét éppen abban kell keresnünk, hogy kidolgozzák a dialektikus interpretáció modelljét, anélkül azonban, hogy ezzel az egyes művek interpretációját eleve rögzítenék. Ha a marcusei modell státuszát pontosabban akarjuk meghatározni, Habermasnak Freud metapszichológiájáról mint *általános interpretációról* szóló értelmezésére támaszkodhatunk³⁶. Hasonlóan a metapszichológia struktúramintájához, amely az Ős-valami, a felettes-én és a családszerkezetből nyert szerepminták segítségével olyan történetalkotási sémát állít elő, mely egyedi élettörténetek rekonstrukciójára szolgál, a marcusei modell biztosítja, hogy a polgári kultúra alkotásait olyan képződményeknek értelmezzük, amelyekben az ideális kívánalmak és a reális funkció általában elválnak egymástól. Marcuse megállapítja, hogy a művészet saját szándékozott céljai tekintetében hatástalannak bizonyul a mindennapi életre nézve, emellett pedig rávilágít arra az összefüggésre, amely e hatástalanság és a művészetnek a polgári társadalomban betöltött autonóm státusza között áll fenn. Mindezek segítségével egy olyan keret körvonalazódik, amelyen belül az egyes értelmezések rákérdezhetnek, milyen módon képes egy mű kihasználni a szabadságnak a polgári társadalmon belül a történelemben jelentősen változó játéktérét (autonómia), s mennyiben törekszik az adott mű arra, hogy a gyakorlati étellel kapcsolatos hatástalanságon felülkerekedjen.

A kritikai irodalomtudomány modelljének kidolgozásához a marxi valláskritikából ezidáig nyert fogalmak Marcuse elméletének felhasználásával egy további lényeges fogalommal bővíthetők, ez pedig a *művészet* (illetve a kultúra) *intézményrendszere*. Marcusénál az, amit mi funkciónak nevezünk (a kritikai intenció és az affirmatív hatás egysége) már nem két összetevőtől függ csupán (az ideális tartalom és e tartalom birtoklójának valóságban elfoglalt helyzete), hanem egy harmadiktól is, attól a státusztól, amit a művészet mint a mindennapi élettől elszakadt terület a polgári társadalomban betölt. Ez a státusz (a művészet intézményrendszere) azokat a keretfeltételeket jelenti, amelyeken belül az egyes műveket előállítják és befogadják. Első nekifutásunkkor, mely a marxi valláskritikából kísérelte meg kidolgozni az irodalmi mű megértésének modelljét, azért kerülhette el figyelmünket az intézményrendszer alapvető fontosságú fogalma, mert a „vallást” az „ideális tartalom” kifejezésére fordítottuk le, anélkül, hogy ügyeltünk volna arra az institutionális momentumra, ami a vallás fogalmában benne rejlik.

Marcuse modellje magában foglalja azt a fontos teoretikus belátást, hogy egy műalkotás befogadása mindig előzetesen adott quasi institutionális keretfeltételek között megy végbe, melyek valóságos hatását döntően befolyásolják. Sőt azt mondhatjuk, hogy a modellben a művészet intézményrendszere (autonómia) kulcspozíciót tölt be s teljességgel meghatározza a mű valós társadalmi funkcióját. A művészet intézményrendszerét kétségtelenül társadalmi intézményként kell elgondolnunk; az azonban továbbra is kérdés marad, milyen módon hozzáférhető ez az intézményrendszer a kutatás számára. A probléma érthetőbbé válik, ha a művészet intézményrendszerét szembeállítjuk a jog intézményrendszerével; az utóbbi írásba foglalt törvények formájában adott számunkra, vagyis szövegek korpuszaként, ami közvetlenül szabályozza az intézmény működését. A művészet intézményrendszere azonban nem rendelkezik semmi ehhez hasonlóval; a művészet intézményrendszere nincs szabályzatokba foglalva. A cenzúra határozatai például segítséget jelenthetnek a kutatás számára, ha egy korszak irodalmi termésének hatáselemzését kívánjuk elvégezni, de soha nem teszik lehetővé, hogy meghatározzuk a művészetnek az adott társadalomban elfoglalt státuszát. Ez mindenekelőtt a szerzők és kritikusok reflexióiból tárható fel. A művészetnek a klasszikus-romantikus korszak idején betöltött státuszáról inkább

³⁵ Vö. H. Marcuse: *Konterrevolution und Revolte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, 108ff.

³⁶ Vö. J. Habermas: *Erkenntnis und Interesse*, 314ff.

Kant *Az ítélőerő kritikája* és Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című művei tájékoztatnak minket. (Joggal hivatkoznak bizonyos mai szociológiai munkák az autonómia problémája kapcsán ezekre a művekre.) Ha azonban egy bizonyos történelmi korszak művészetének státusza kiváltképp a szerzők és kritikusok reflexióiból tárható fel, akkor a státusz meghatározásakor nem egy társadalmi tényállásra bukkanunk rá, hanem valami olyasmire, ami maga még mindig társadalmi magyarázatot igényel. Másszóval a műalkotás társadalmi meghatározottságának problémája ez utóbbi szinten újra jelentkezni fog. De a problémának itt csupán az egyik síkról egy másikra való eltolásáról lenne szó? Bizonyos értelemben igen, mégsem lenne ildomos ebből arra következtetni, hogy ezzel az erővel meg is kímélhettük volna magunkat ettől a fáradtságtól, hiszen a probléma újra felvetődött. Egy ilyen felfogás az elméletalkotás lényegét véti el: az elméletalkotás feladata ugyanis nem az, hogy problémákat oldjon meg, hogy a megoldás valahogy eltüntesse a problémát, hanem hogy olyan fogalmi artikulációkat dolgozzon ki, amelyek lehetővé teszik, hogy meghatározott kérdéseket egyszer végre pontosan feltehessünk³⁷.

Vegyük elő még egyszer Marcuse gondolataival kibővített modellünket: szembeötlő, hogy a modellben a társadalom több helyen is előkerül. Kétségtelen, hogy a műbe magába és ezzel együtt a műintencióba a társadalom mindig valamilyen átalakított módon s eleve adott művészeti alapanyagokon átszűrve kerül bele. Azt mondhatnánk: a műben a társadalom „konstrukcióként” jelenik meg. A művészet intézményrendszere a polgári társadalomban csak a gyakorlati élettel opozícióban határozható meg. A művészet és társadalom pusztá ellentéte illetve párhuzama nem kielégítő az egyes művek értelmezésének modellje számára; a művészet intézményének meghatározása tekintetében azonban hordoz magában valami igazságot, amit a klasszikus teoretikusok a művészet társadalmi élettől való elválasztottságaként határoztak meg. A társadalom ebből a szemszögből hétköznapiságként jelenik meg, olyan viszonyok kényszereként, amiknek az egyes ember alá van rendelve hétköznapi élete során. A művészet intézményrendszere által megteremtett dichotómia művészet és társadalom között (a gyakorlati élet értelmében) mégsem valamilyen primér viszony, hanem az ossztársadalom (a termelők és termelési viszonyok ellentmondó egysége) által determinált, mely meghatározza a mű vagy műcsoport elsődleges hordozójának szociális helyzetét. A művészet intézményrendszerének fogalmával az egyes mű funkciója és a társadalom közötti közvetítés síkját jelöljük. A közvetítésnek ezt a síkját történetileg változóként határozzuk meg, változásai azonban sokkal lassabban haladnak, mint az egyes művek egymásra következése.

Azzal, hogy a társadalom modellünk különböző helyein eltérő jelentésben fordul elő (mint konstrukció a műben, mint művészet és gyakorlati élet ellentéte a művészet intézményrendszerének meghatározásakor, mint ossztársadalmi adottság a primér hordozó szociális helyzetének és a művészet intézményrendszere meghatározottságainak tekintetében), a művészet versus társadalom merev ellentétét kívánjuk feloldani, melyben a művészetet társadalmon kívüli jelenségként hiposztazálják, és - mivel még mindig nem hangsúlyoztuk eléggé nyomatékosan - azt a belátást figyelembe venni, hogy a művészet nem áll a társadalom totalitásán kívül, hanem része annak.

Modellünk hermeneutikai modell abból a kiindulópontból eredően, hogy a dialektikusan megragadott funkció fogalmát részévé tesszük a modellnek. Annak eldöntése, hogy egy mű, Marcuse fogalmaival szólva, kritikai vagy afirmatív funkcióval bír-e, vagy hogy melyik momentum tekinthető (egy adott időpontban) a művön belül dominánsnak, az értelmező saját korának társadalmi megosztottságán belül elfoglalt helyzetétől is függ. Ha a döntés *egyedül* tőle függne, akkor minden irodalomtudományi eszmecsere feleslegessé válna,

³⁷ Ezzel kapcsolatban L. Althusser munkáira kell utalnunk, akinek érdemei egyike, hogy teoretikus ismeretalkotással kapcsolatos tudásunkat lényeges belátásokkal bővítette.

az eltérő interpretációk szilárdan állnának egymással szemben, az értelmezők politikai hovatartozásához rögzítve. Az a tény, hogy egymástól eltérő interpretációkról képesek vagyunk eszmecserét folytatni, nem jelenti azt, hogy az interpretációkról dönteni is lehet (a „helyes” vagy „helytelen” értelmében), az azonban lehetséges, hogy egyik vagy másik értelmezés mellett elfogadható érveket sorakoztassunk fel. A vázolt modellnek megfelelően a „primér befogadó szociális helyzetének” és a „műintenciónak” az oldalán is olyan elemeket kell felkutatnunk, amelyek nem bírnak ugyan monologikus karakterrel, mivel csak az interpretáció összefüggésében tehetünk szert rájuk, mégis viszonylag magas ellenőrizhetőségi fokkal rendelkeznek. A mű értelmező által elvégzett funkciómeghatározása akkor lesz meggyőző, ha a szociális „elemeket” és a „műelemeket” koherensen képes összekapcsolni. Ebben rejlik a tulajdonképpeni hermeneutikai feladat. A vázolt modellnek többek között az a célja, hogy egy hermeneutikaként értelmezett irodalomtudományon belül azáltal növelje a különböző értelmezésekről folytatható ésszerű diszkussziók lehetőségét, hogy kvázi-monologikus vizsgálódási eredményeket von be az eszmecserébe. A tetszés szerint, semmilyen teoretikus reflexió által nem megerősített értelmezgetések legitimációját ezzel természetesen már meg is tagadtuk.

Persze tisztában vagyok azzal, hogy egy módszer keresztülvihetősége nem jobb vagy rosszabb érvek kérdése (egész biztosan nem módszere hiányosságain múlt, hogy Erich Köhler olyan kevés hallgatót talált, akik a marxista nézőpontot magukévá tették volna), mégis abból a tényeknek ellentmondó feltevésből kell kiindulnunk, hogy a jobb érvek mindig felülkerekednek a rosszabbakon, hiszen e nélkül magát a tudományos eszmecserét kellene feladnunk.

II. Az avantgarde elmélete és a kritikai irodalomtudomány

1. Az esztétikai kategóriák történetisége

„A történelem inherens módon adott az esztétikatörténet számára.
Az elmélet kategóriái radikálisan történetiek” (Adorno)³⁸

Főleg post festum viszonylag könnyű belátni, hogy az esztétikai elméleteket, akarjanak bár mégannyira is tárgyuk időtlen érvényű megismeréséből kiindulni, mégis nyilvánvalóan az a kor alakítja, amelynek létrejöttüket köszönhetik. Ha pedig az esztétikai elméletek történetiek, akkor a művészet kritikai elméletének, mely saját tevékenységének kutatásán fáradozik, szintén vizsgálnia kell saját történetiségét. Másképpen fogalmazva: az esztétikai elméletet historizálni kell.

Mindenekelőtt azt kell világossá tennünk, mit jelenthet egyáltalán egy elméletet historizálása. Nem jelentheti azt a historista szemléletmódot, amely egy korszak minden jelenségét csak magából a korszakból hajlandó értelmezni, hogy azután az egyes korszakokat valamilyen ideális egyidejűségbe állítsa egymással (Ranke „egyből közvetlenül Istenhez” módján), amit a jelenbeli esztétikai elméletalkotásra is kiterjeszt. A historista szemléletmód hamis objektivizmusát joggal bírálták már sokan; értelmetlen lenne újraéleszteni ezt az elméleti fejtegetések szintjén³⁹. Nem jelentheti azonban azt sem, hogy minden múltbéli elméleti képződményt csak saját elméletünk előző megvalósulási szintjének értelemezzünk. Ha így járnánk el, a múltbéli elmélet elemeit kiszakítanánk eredeti kontextusukból, és áthelyeznénk egy másikba, anélkül azonban, hogy az adódó funkció- és jelentésmódosulásokra megfelelő módon reflektálnánk. Ez a felemelkedő társadalmi osztályokra jellemző konstrukció, mely a történelmet a jelen előtörténetének tartja csupán, a szó hegeli értelmében vett haladó szelleműsége ellenére is egyoldalú, mivel a történeti folyamatnak csak egyik aspektusát ragadja meg. A másik oldal a historizmus hamis objektivizmusában rejlik. Az elmélet historizálásán itt valami mást kell értenünk: a tudományos kategóriák és az elmélet tárgyának kibontakozása közötti összefüggésbe való bepillantást. Ebben az értelemben az elmélet történetisége nem abban áll, hogy önmaga egy korszak kifejeződése (ez a historista szemléletmód), s még csak nem is abban, hogy múltbéli elméletek elemeit építi magába (a történelem a jelen előtörténete), hanem abban, hogy a tárgy és a kategóriák kifejlődése összefüggésben áll egymással. Ennek az összefüggésnek a megragadása jelenti az elmélet historizálását.

Felvethetnénk mindezek ellen, hogy egy ilyesfajta próbálkozás önmaga számára szükségszerűen történelmen kívüli nézőpontot igényel, vagyis a historizálás egyszersmind a történetiségtől való megfosztást is jelent; vagy másképpen: a tudományos nyelv történetiségének megállapítása egy metaszintet feltételez, amelyből kiindulva juthatunk el csupán erre a megállapításra, s ennek a metaszintnek szükségszerűen transzhistorikusnak kell lennie (amivel azután a metaszint historizálásának feladata adódik stb.). A historizálás fogalma azonban itt nem a tudományos nyelv különböző szintjeinek elválasztása értelmében értendő, hanem annak a reflexiónak az értelmében, mely az *egyetlen* nyelv közegében ragadja meg saját beszédmódjának történetiségét.

³⁸ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno és R. Tiedemann (szerk.), (*Gesammelte Schriften*, 7), Frankfurt am Main 1970, 532.

³⁹ A historizmus kritikájáról lásd H. G. Gadamer: "Az úgynevezett historizmus naivitása abban áll, hogy elzárkózik az ilyen reflexiótól, s bizva eljárásának módszerességében, megfedkeznek saját történetiségéről" (*Wahrheit und Methode*, 283, magyarul 212-213). Vö. H. R. Jauß Ranke-elemzésével is: "Geschichte der Kunst und Historie", in uő: *Literaturgeschichte als Provokation* Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, 222-226.

Az eddig megfogalmazott gondolatok leginkább talán a néhány alapvető módszertani elvvel támaszthatók alá, amelyet Marx *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai* bevezetőjében fejtett ki. Marx a munka példáján mutatja meg, hogy „még a legelvontabb kategóriák is, annak ellenére, hogy - éppen elvontságuk folytán - minden korszakra érvényesek, mindamellet ennek az elvontságnak a meghatározottságában maguk is ugyanúgy történelmi viszonyok termékei és csak ezekre a viszonyokra és ezeken belül teljes érvényűek”⁴⁰. Nem olyan könnyű ezt a gondolatot megérteni, mivel Marx egyrészt azt állítja, hogy bizonyos alapvető kategóriák mindig érvényesek maradnak, másrészt azonban azt is, hogy általánosságuk meghatározott történelmi viszonyoknak köszönhető. A döntő különbségtétel itt a „minden korszakban érvényes” és ezen általánosérvényűség megismerése között van (Marx terminusaival: „az elvontság meghatározottságában”). Marx tétele ugyanis úgy hangzik, hogy csak a történelemben kibomló összefüggések teszik lehetővé ezt a megismerést. A monetáris rendszerben, mint kifejti, a gazdagság csak pénzben fejezhető ki, vagyis a munka és a gazdagság összefüggése felismerhetetlen marad. Először a fiziokraták teóriájában tűnik fel a munka a gazdagság forrásaként, de mégsem általában a munka, hanem annak csak egy bizonyos fajtája, a földművelés. A klasszikus angol nemzeti gazdaságtanban, Adam Smith-nél azután már nem a munka egy bizonyos fajtája, hanem általában a munka jelenti a gazdagság forrását. De ez a fejlődés Marx számára nem pusztán a gazdaságtan elméletének fejlődését jelenti; a megismerés bővülésének lehetősége számára sokkal inkább annak a dolognak a fejlődésétől függ, amelyre a megismerés irányul. Amikor a fiziokraták elméletüket kidolgozták (a XVIII. század második felének Franciaországában), náluk még valóban a mezőgazdaság volt a gazdaság meghatározó szektora, amelytől minden más szektor függött. Csak a gazdaságilag jóval fejlettebb Angliában vált lehetővé, amelyben már lezajlott az ipari forradalom s ezzel megtört a mezőgazdaságnak minden más szektor fölött gyakorolt uralma, hogy Smith arra a belátásra jusson, nem a munka egy bizonyos fajtája biztosítja a meggazdagodást, hanem általában a munka. „A munka egy meghatározott fajtája iránti közömbösség valóságos munkafajták igen fejlett totalitását feltételezi, melyeknek már egyike sem uralkodik mindenk felett” (*Grundrisse*, 25, magyarul 30).

Tézisem tehát úgy hangzik, hogy a Marx által a munka példáján megmutatott összefüggés, mely egy kategória általánosérvényűségének felismerése és azon terület valóságos történelmi fejlődése között áll fenn, amire ez a kategória vonatkozik, a művészet tárgyiságaira is érvényes. A tárgy adekvát megismerésének lehetőségfeltétele a művészet esetében is a tárgyterület elhatárolásában áll. A művészet jelenségének teljes elhatárolása azonban a polgári társadalomban csak azzal az esztéticizmussal vált elérhetővé, amelyre a történelmi avantgarde mozgalmak válaszoltak⁴¹.

⁴⁰ K. Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt am Main/Wien (az 1939/1941-es moszkvai kiadás változatlan utánnomása), 25; magyarul: 30.

⁴¹ A történelmi avantgarde mozgalmak itt alkalmazott fogalmát elsősorban a dadaizmusból és a korai szürrealizmusból merítettük, ugyanolyan mértékben vonatkozik azonban az októberi forradalom utáni orosz avantgarde-ra is. Ezek a mozgalmak - a helyenkénti jelentős különbségek ellenére is - abban megegyeznek, hogy a korábbi művészetnek nem bizonyos művészi eljárásmodjait utasították el, hanem egészében azt a fajta művészetet, ami által radikális hagyománytörést okoztak, s hogy annak legextrémebb kifejeződéseivel elsősorban a művészet polgári társadalomban kialakult intézményrendszere ellen fordultak. Bizonyos megszorításokkal, amelyek konkrét vizsgálódásokat igényelnek, ez a jelenség érvényes az olasz futurizmusra és a német expresszionizmusra is.

Ami a kubizmust illeti, ezt a mozgalmat ugyan nem ugyanezen szándékok mozgatták, a középponti perspektíva képi szerkesztésmódjának a reneszánsz óta érvényben lévő ábrázolárendszerét azonban kérdésessé tette. Éppen ezért szintén a történelmi avantgarde mozgalmak közé sorolhatjuk, azzal együtt, hogy azok alapvető jellemzőjében (a művészet hétköznapi életben való feloldása) nem osztozik.

A történelmi avantgarde mozgalmakat ez a tulajdonság különíti el az összes neoavantgarde kísérlettől, melyek az ötvenes és hatvanas évekre Nyugat-Európában jellemzővé váltak. Bár a neoavantgarde részben azonos célokat hangoztatott, mint a történelmi avantgarde mozgalmak képviselői, a művészetnek a gyakorlati életbe való visszavezetését az avantgardista szándékok zátonyra futása után már nem tudta komolyan képviselni.

Tegyük világosabbá tételünket a művészeti eszközök (eljárások) központi fogalma révén! A tétel segítségével a művészi alkotás folyamatát különböző eljárásmodok közötti ésszerű választásként rekonstruálhatjuk, ahol a választás egy elérendő hatásra való tekintettel történik. A művészi alkotásnak nemcsak egy viszonylag magasfokú racionalitását feltételezi, hanem azt is, hogy nem kötődik stilisztikai normák egy bizonyos rendszeréhez, amelyben ha közvetve is, de társadalmi normák csapódnak le. Moliere komédiáiban természetesen éppúgy művészi eszközök kerülnek alkalmazásra, mint például Beckett-nél; Boileau kritikája alapján azonban egy pillanat alatt meg lehet mutatni, hogy azok Moliere idejében még nem voltak ismertek művészi eszközként. Az esztétikai kritika a nyers humor uralkodó társadalmi réteg által el nem fogadott stílusműködésének közvetlen bírálatában merült ki. A XVII. századi Franciaország feudális abszolutista társadalmában a művészet még messzemenőig az uralkodó felső társadalmi réteg életviteléhez alkalmazkodott. Amikor a XVIII. században kifejlődött polgári esztétika megszabadította magát azoktól a normáktól, amelyek a feudális abszolutizmus művészetét a társadalom uralkodó felső rétegével kapcsolatakká össze, a művészet még akkor is az *imitatio naturae* elvéhez igazodott. A stílusműködés így továbbra sem egy pusztán a befogadóra tett hatáshoz kötött művészi eszköz általánosságának rendelődtek alá, hanem egy (történetileg változó) stíluselvnek.

A művészi eszköz kétségtelenül a legáltalánosabb fogalom, amely a műalkotások leírásához rendelkezésünkre áll. Az egyes eljárásmodok azonban csak a történeti avantgarde mozgalmak óta *ismerhetők fel* mint művészi eszközök, mivel csak a történeti avantgarde mozgalmak kapcsán áll rendelkezésünkre a művészi eszközök teljessége valóban eszközként. A művészet fejlődésének eddig a korszakáig a művészi eszközök alkalmazását korlátozta a korszak stílusa, a megengedett eljárásmodoknak csak bizonyos határokon belül átléphető eleve adott kánona. S amíg egy bizonyos stílus uralkodik, addig a művészi eszköz mint általános fogalom láthatatlan marad, mivel valóságosan csak mint különös fordul elő. A történeti avantgarde mozgalmak egyik jellegzetes ismertetőjegye tehát éppen az, hogy nem alakítottak ki egy bizonyos stílust; nem létezik dadaista, sem szürrealista stílus. E mozgalmak sokkal inkább egy korszakra jellemző stílus lehetőségét szüntették meg, mivel az előző korszakok művészi eszközeinek alkalmazhatóságát alapelvnek tekintették. Csak az egyetemes alkalmazhatóság eszméje teszi általánossá a művészi eszköz fogalmát.

Az orosz formalisták csak azért tekinthették az „elidegenítést” a művészi eljárásnak⁴², csak azért válhatott lehetségessé e kategória általánosságának felismerése, mert a történeti avantgarde mozgalmakban a befogadóra tett sokkhatás vált a legfontosabb művészi intencióvá. S mivel ezáltal az elidegenítés valóban uralkodó művészi eljárás lett, általános kategóriaként határozhatjuk meg. Ez azonban semmi esetre sem jelenti, hogy az orosz formalisták az elidegenítés jelenségét az avantgarde művészet kapcsán mutatták volna fel (ellenkezőleg: Šklovskijnak a *Don Quijote* és a *Tristram Shandy* voltak a kedvenc anyagai az elméletek demonstrálására); csupán annyit állítunk, szükségszerű kapcsolat van a sokk avantgarde elve és az elidegenítés-fogalom általánosságának felismerése között. A kapcsolatot azért tarthatjuk szükségszerűnek, mert csak a tárgy teljes kibontakozása (ebben az esetben az elidegenítés radikalizálása a sokkhatás révén) teszi lehetővé a kategória általánosságának felismerését. Ezzel azonban a megismerés aktusát semmi esetre sem helyezzük át magába a valóságba, s a megismerés folyamatát végrehajtó szubjektum létét sem

Amikor ma egy művész kályhacsövet küld egy kiállításra, ezzel már semmi esetre sem válhatja ki a tiltakozásnak azt a mértékét, amit Duchamp ready-made-jei elértek. Ellenkezőleg: míg Duchamp *Urinoir*-jának célja a művészet intézményrendszerének szétrombolása volt (annak sajátos szervezeti formáival együtt, mint amilyen a múzeum vagy a kiállítás), a kályhacsó alkotójának az az igénye, hogy "műve" bebocsátást nyerjen a múzeumba. Ezzel viszont az avantgarde tiltakozás az ellenkezőjébe fordult át.

⁴² Lásd ehhez V. Šklovskij: "Die Kunst als Verfahren" (1916), in: *Texte der russischen Formalisten*, I. kötet, J. Striedter (*Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, 6/1), München, 1969, 3-35.

tagadjuk; csak annyit ismerünk el, hogy a tárgy valós (történeti) kibontakozása behatárolja a megismerés lehetőségeit⁴³.

Állításom tehát az, hogy a műalkotás bizonyos általános kategóriáinak felismerhetőségét csak az avantgarde tette lehetővé, tehát hogy az avantgarde felől határozható meg, hogy milyen stádiumokon keresztül fejlődött a művészet jelensége a polgári társadalomban, nem pedig fordítva, az avantgarde a művészet korábbi stádiumai felől - ez a tézis azonban nem állítja, hogy a művészet *minden* kategóriája csak az avantgarde művészetben lelné meg kiteljesedését; inkább azt fogjuk látni, hogy az avantgarde-ot megelőző művészet leírására szolgáló lényeges kategóriák (például a művek szerveződése, a részek alárendelése az egésznek) az avantgarde műben éppenhogy tagadásra kerülnek. Nem fogadhatjuk el tehát, hogy minden kategória (és az a terület, amire vonatkozik) azonos változáson megy keresztül; egy ilyen evolucionista szemlélet éppen a történeti folyamatok ellentmondásosságát számolná fel egy egyenesvonalú fejlődési folyamat javára. Mindezzel szemben nyilvánvalóan ahhoz a nézethez kell ragaszkodnunk, miszerint a történeti fejlődést össztársadalmilag s a társadalom részterületein belül is kategóriák egymásnak többszörösen ellentmondó változásainak eredményeként kell megragadnunk.⁴⁴

A fent kifejtett tézis azonban még további pontosításra szorul. Ahogy mondtuk, csak az avantgarde teszi lehetővé a művészi eszközök felismerhetőségét azok általánosságában, mivel már nem egy stíluselv alapján választja ki azokat, hanem *mint művészi eszközökkel* bánik velük. A műalkotás kategóriáinak a maguk általánosságában való felismerése mint lehetőség persze az avantgarde művészet gyakorlata által nem ex nihilo jön létre. Történeti feltételei a polgári társadalom művészetének fejlődésében gyökereznek. Ez a változás a XIX. század második felétől, vagyis a polgárság politikai uralmának konszolidálódását követően úgy alakult, hogy a műalkotások tartalom és forma dialektikája a forma felé tolódott el. A mű tartalmi oldala, „közlendője” egyre inkább háttérbe szorult a formai oldallal szemben, amely a szigorú értelemben vett esztétikai státuszára tett szert. A formának ez a művészetben belüli predominanciája a XIX. század közepétől kezdve produkcióesztétikai szempontból mint a művészi eszközök fölötti szabadabb rendelkezés, recepcióesztétikailag pedig mint a befogadó fogékonyabbá tételére való orientálódás ragadható meg. Észre kell vennünk azonban e folyamat egységét: a művészi eszköz mint eszköz olyan mértékben válik hozzáférhetővé, amilyen mértékben ezzel egyidőben a tartalom kategóriája elcsökevényesedik.⁴⁵

Ebből a kiindulópontból Adorno esztétikájának egyik központi tézise is beláthatóvá válik. Adorno azt állította, „a művészet bármiféle tartalmának kulcsát technikájában találhatjuk meg”⁴⁶. Ez a tézis csak azon tény alapján válik egyáltalán megfogalmazhatóvá, hogy az elmúlt száz évben a műalkotás formális (technikai) összetevőinek a tartalmiakhoz (közlendő) való viszonya változáson ment keresztül, s hogy a forma valóban predominánsá

⁴³ A formalizmus és az avantgarde (pontosabban az orosz futurizmus) történeti összefüggéseiről utalásokat találhatunk V. Ehrlich: *Russische Formalismus* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 21), Frankfurt am Main, 1973, futurizmus címszó. Šklovskijhoz lásd R. Lachmann: "Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Šklovskij", in *Poetica* 3 (1970), 226-249. K. Chvatik érdekes felvetését, miszerint "belső alapjai lennének a strukturalizmus és az avantgarde közötti szigorú kapcsolatnak, *módszertani* és *teoretikus* alapok egyaránt" (*Strukturalismus und Avantgarde* (Reihe Hanser, 48), München, 1970, 23), a könyv az állításon túlmenően részletesebben nem fejt ki. A futurizmus és a formalizmus közös jegyeinek feltárással szolgál Krystyna Pomorska: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (Slavistic Printings and Reprintings, 82), The Hague/Paris, 1968 című műve.

⁴⁴ Lásd ehhez Althusser Németországban még alig vizsgálta fejtegetéseit, in L. Althusser / E. Balibar: *Lire le Capital I* (Petite collection maspero, 30), Paris, 1969, IV. és V. fejezet. A különböző fogalmak egyidejűtlenségéhez lásd még a II/3 fejezetet.

⁴⁵ Lásd ehhez H. Plessner: "Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei", in uő: *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie* (suhrkamp taschenbuch, 148), Frankfurt, 1974, 107 és 118.

⁴⁶ Th. W. Adorno: *Versuch über Wagner* (Knaur, 54), München/Zürich, 1964, 135.

vált a tartalommal szemben. Ezzel megintcsak felismerhető a tárgy és a tárgyterület megragadó fogalmak kialakulása között fennálló összefüggés. Egy dolog azonban problematikus Adorno megfogalmazásával kapcsolatban, ez pedig annak általánosérvényűsége való igénye. Ha igaz, hogy Adorno teorémája egyáltalán csak azon változás alapján fogalmazható meg, amin a művészet Baudelaire óta keresztülment, akkor az az igény, hogy a tétel a művészet korábbi korszakaira is igaz legyen, erősen elvitatható Adornótól. A fent idézett módszertani reflexiókban Marx felveti az iménti problémát és kifejezetten azt hangsúlyozza: a „teljesérvényűséggel” maguk a legelvontabb fogalmak is csak azokon a viszonyokon belül és azok függvényében rendelkeznek, amelyeknek ők maguk termékei. Ha ebben a gondolatban nem egy burkolt marxi historizmust próbálunk észrevenni, a múlt megismerésének olyan módja tűnik fel előttünk mint probléma, amely nem kíván belemerülni a múlt zavartalan megértésének historista illúziójában, de eközben a múltat nem is kizárólag olyan fogalmakkal ragadja meg, amelyek egy későbbi korszak termékei.

2. Az avantgarde mint a művészet önkritikája a polgári társadalom keretei között

Az *Grundrisse* bevezetőjében Marx egy további módszertani jelentőséggel bíró gondolatot is megfogalmaz. Az egykori társadalmi formációk illetve a társadalom egykori részterületeinek megismerési lehetőségét említi. Azt a historista pozíciót, mely úgy véli, hogy az egykori társadalmi formációkat a kutató jelenre való vonatkozások nélkül is meg tudja ragadni, Marx itt egyáltalán nem tárgyalja. Számára a tárgy kialakulásának és a fogalmak kialakulásának (s ezzel együtt a megismerés historicitásának) összefüggése nem fontos. Amit bírál, az nem a történeti megismerés történeti viszonyítási pontok nélküli lehetőségének historista illúziója, hanem a történelemnek az a progresszív konstrukciója, amely a múltat csupán a jelen előtörténetének tekinti: „Az úgynevezett történelmi fejlődés egyáltalában azon nyugszik, hogy az utolsó forma a múltbelieket önmagához vezető fokoknak tekinti, és minthogy ritkán és csak egészen meghatározott feltételek között képes önmagát bírálni - itt természetesen nem olyan történelmi időszakokról van szó, amelyek önmagukat a hanyatlás korának tekintik -, ezeket mindig egyoldalúan fogja fel” (*Grundrisse* 23, magyarul 31). Az „egyoldalúság” fogalma itt szigorúan teoretikus értelemben veendő; azt kívánja jelenteni, hogy egy ellentmondásos egészt nem dialektikus módon (annak ellentmondásosságában) fogunk fel, mivel csak az ellentmondás egyik oldalát ragadjuk meg. A múltat tehát a jelen előtörténetévé alakítjuk; ez a konstrukció azonban a történelmi fejlődés ellentmondásos folyamatának csak egyik oldalát képes látóterébe vonni. Ahhoz, hogy a folyamat egészére rálátásunk nyíljon, annak a jelennek is figyelmet kell szentelnünk, mely a megismerést végső soron lehetővé teszi. Marx nem azzal tesz eleget ennek, hogy a jövő dimenziójára is tekintettel van, hanem azzal, hogy bevezeti a jelen önkritikájának fogalmát. „A keresztény vallás csak akkor volt képes hozzásegíteni a korábbi mitológiák objektív megértéséhez, amikor önkritikája bizonyos fokig, úgyszólván $\delta\nu\nu\alpha\mu\epsilon\iota$, már készen volt. Így a polgári gazdaság csak akkor jutott el a feudális, antik, keleti gazdaság megértéséhez, amikor a polgári társadalom önkritikája megkezdődött” (*Grundrisse* 26, magyarul 31).

Amikor Marx itt „objektív megértésről” beszél, egyáltalán nem hull bele a historizmus objektivisztikus önámításába; hiszen a történeti megismerés jelenhez való viszonyulása nem tartozik a problémához. Egyszerűen csak arról van szó, hogy a jelen önkritikájának fogalma segítségével képesek vagyunk dialektikus módon meghaladni azt a szükségszerűen „egyoldalú” konstrukciót, amely a múltat a jelen előtörténetének értelmezi.

Ha az önkritika fogalmát egy társadalmi formáció vagy egy társadalmi részrendszer bizonyos fejlődési stádiumának leírásához megpróbáljuk historiográfiai kategóriaként alkalmazni, akkor pontosabban meg kell határoznunk a fogalom jelentését. Marx

megkülönbözteti az önkritika fogalmát a bírálatnak egy másik típusától; az utóbbira példaként azt a bírálatot említi, „amelyet a kereszténység a pogánysággal vagy a protestantizmus a katolicizmussal szemben gyakorolt” (*Grundrisse* 26, magyarul 31). A bírálatnak ezt a típusát rendszerimmanens kritikának fogjuk nevezni. Sajátossága abban áll, hogy egy meghatározott társadalmi intézményen belül működik. Marx példájánál maradva: a vallás intézményén belül működő rendszerimmanens kritika bizonyos vallási képzetek kritikája más vallási képzetek nevében. Az önkritika ezzel szemben távolságtartást követel az egymással viaskodó vallási képzetek mindegyikétől. Ez a távolságtartás azonban nem más, mint egy alapjában véve radikálisabb kritika – magának a vallás intézményének a kritikája.

A rendszerimmanens kritika és az önkritika közötti különbségtétel a művészet területére is átvihető. A rendszerimmanens kritikára példaként szolgálhatnának a francia klasszicizmus teoretikusainak a barokk drámára vonatkozó kritikái, vagy Lessingé a francia klasszicista tragédia német utánpótlásával kapcsolatban. A kritika itt a színház intézményrendszerén belül működik. A tragédia különböző értelmezései lépnek fel egymással szemben, melyek (még ha többszörös áttételen keresztül is) különböző társadalmi pozíciókból erednek. Ettől megkülönböztethetjük a kritikának egy olyan típusát, amely a művészet intézményének egészére vonatkozik: a művészet önkritikáját. Az önkritika fogalmának módszertani jelentősége az, hogy a társadalom részrendszereivel kapcsolatban is rámutat az egykori fejlődési stádiumok „objektív megértésének” lehetőségfeltételére. A művészetre alkalmazva ez annyit jelent: csak akkor válik lehetségessé a művészet történetének elmúlt korszakait „objektív megértés” tárgyává tenni, ha a művészet az önkritika stádiumába lép. Az „objektív megértés” fogalma itt nem a jelenbeli megismerő helyzetétől független megértést jelenti, pusztán csak a folyamat egészébe való betekintést, ahogyan az a megismerő jelenében egy soha le nem záruló folyamat egy bizonyos pontjára jutott.

Második tézisem úgy hangzik: a történeti avantgarde mozgalmakkal a művészet társadalmi részrendszere az önkritika stádiumába lépett. A dadaizmus, az európai avantgarde legradikálisabb mozgalma már nem az őt megelőző művészeti irányzatokkal szemben gyakorolt kritikát, hanem a *művészet intézményrendszerével* szemben, ahogy az a polgári társadalmon belül korábban kiépült. A művészet intézményrendszere fogalmával a művészetet létrehozó és közvetítő apparátust és egy adott korszakban a művészetről kialakult uralkodó képzetek azon csoportját is jelölni kívánjuk, melyek alapvetően meghatározzák a művészet befogadásának folyamatát. Az avantgarde minketől szembe fordul – a közvetítő apparátussal, melynek a műalkotás alá van rendelve, és a polgári művészetnek az autonómia fogalmával leírható státuszával egyaránt. Csak azután fejlődhetett ki egyáltalán a „tisztaság” esztétikai kategóriája, miután az esztétizmusban a művészet teljes mértékben eloldódott a gyakorlati étellel való minden összefüggés, ezzel azonban az autonómia fonákja is felismerhetővé vált, vagyis társadalmi hatástalansága. Az avantgarde tiltakozás, mely a művészetet a gyakorlati életbe akarta visszavezetni, fényt derített a társadalmi hatástalanság és az autonómia összefüggésére. Ez a művészet társadalmi részrendszere számára megteremtett önkritika teszi lehetővé a múltbeli fejlődési stádiumok „objektív megértését”. Ily módon felismerhetővé válik például a realizmus kora felfogásának egyoldalúsága, amely a művészet fejlődését a valóságábrázoláshoz való fokozatos közelítés nézőpontjából határozta meg. A realizmus így már nem a művészi alkotásmód egyedül üdvözítő elveként jelenik meg számunkra, hanem bizonyos korszakhoz kötött eljárásmodok együttesének. A művészet fejlődési folyamatának egésze csak az önkritika stádiumában tárul elénk. Csak miután a művészet valóban teljesen függetlenedik a gyakorlati étellel való mindenfajta kapcsolatától, ismerhetünk rá a művészet gyakorlati életösszefüggésektől való függetlenedésére és a tapasztalat egy meghatározott területének (jelesül az esztétikainak) ezzel együttjáró elkülönülésére mint a polgári művészet fejlődéselvére.

Arra a kérdésre, hogy az önkritikának milyen történelmi feltételei lehetnek, a Marx-szöveg nem ad közvetlen választ. Csak azt az általános megállapítást teszi, hogy az önkritikához annak a társadalmi formációnak illetve társadalmi rendszernek a teljes kialakulása szükséges, amelyre ez a bírálathoz vonatkozik. Ha ezt az általános alaptételt a történelemre alkalmazzuk, a következő adódik: a polgári társadalom önkritikájának a proletariátus kialakulása a feltétele. A proletariátus kialakulása teszi lehetővé ugyanis, hogy a liberalizmust ideológiaként ismerjük fel. A vallás társadalmi részrendszerének önkritikájához az a feltétel szükséges, hogy a vallási világnézet elveszítse legitimációs funkcióját. S abban a mértékben veszíti el társadalmi funkcióját, ahogy a feudális társadalomból a polgári társadalomba való átmenetben az uralomlegitimáló világnézetek helyébe (amelyekhez a vallás is tartozik) a mindenki számára előnyös csere alapideológiája lép. „Mivel a kapitalisták társadalmi hatalma privát munkaszerződések formájában csereviszonyként intézményesül, s a *politikai függőség* helyére az egyénileg birtokolt értéktöbblet lefölözése lép, a piac a maga kibernetikai funkciójával egy ideológiai funkcióra is szert tesz: az osztályviszonyok a fizetéstől való függőség nem politikai formájában is anonim módon formát nyerhetnek.”⁴⁷ Minthogy a polgári társadalom központi ideológiája arra az alapra épül, hogy az uralomlegitimáló világnézetek már nem működnek. A vallás személyes üggyé lesz; s ezzel lehetővé válik a vallás intézményének bírálata.

Melyek tehát a művészet társadalmi részrendszerének önkritikáját lehetővé tevő történelmi feltételek? Ennek a kérdésnek a megválaszolásakor fokozottan óvakodnunk kell attól, hogy elhamarkodott teremtünk összefüggéseket (mint az olyan típusúak, hogy: a művészet válsága és a polgári társadalom válsága⁴⁸). Ha komolyan vesszük, hogy a társadalmi részrendszerek viszonylag függetlennek tekinthetők az össztársadalmi fejlődéstől, semmiképp sem lehet szükségszerűen érvényes, hogy az össztársadalmi szinten jelentkező válságnak a részrendszerekben is válságként kell lecsapódnia, és megfordítva. Ahhoz, hogy a művészet mint részrendszer önkritikájának lehetőségfeltételét meghatározzuk, elengedhetetlen, hogy a részrendszer önálló történetét is megírjuk. Ezt azonban szintén nem tehetjük úgy, hogy a polgári társadalom történetét tesszük meg a művészet megírni kívánt történetének alapjául. Egy ilyen eljárás a művészi alkotásokat csak a polgári társadalom már ismertként tételezett fejlődési stádiumaival hozná kapcsolatba. Az ismereteket így nem is kell létrehozni, mivel a keresett dolgot (a művészet történetét és társadalmi hatását) már ismertnek tételezzük. Az össztársadalom története ugyanis úgy jelenik meg, mintha megegyezne a részrendszerek történetének értelmével. Hangsúlyoznunk kell azonban az egyes részrendszerek fejlődésének egyidejűtlenségét. S ez azt jelenti: a polgári társadalom történetét csak a különböző részrendszerek fejlődési egyidejűtlenségének szintéziseként írhatjuk le. Egy ilyen vállalkozás

⁴⁷ J. Habermas: *Legitimationsprobleme der Spätkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, 42f.

⁴⁸ Művészet és társadalom fejlődésének elcsúsztatása, vagyis nem a tárgyon végzett vizsgálódásokból teremtett összefüggéseire jó példa lehet F. Tomberg munkája: "Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht", in uő: *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze* /Sammlung Luchterhand, 104/, Darmstadt/Neuwied 1973. Tomberg kapcsolatba hozza a "korlátolt úri polgárember elleni széleskörű ellenszenvet", melynek "legszembeötlőbb példája" a vietnami nép ellenállása az "észak-amerikai imperializmussal" szemben, és a "modern művészet" végét. "Ezzel az úgynevezett modern művészet korszaka, mely a teremtő szubjektivitásnak a társadalmi valóság teljes tagadásával együttjáró művészete volt, a végéhez ért. Ha bizonyos területeken még fenn is marad, szükségszerűen bohózzá válik majd. A művészet csak akkor lehet továbbra is hiteles, ha a jelenlegi forradalmi folyamatnak kötelezi el magát - akár ha mindez az első időben a forma rovására is megy" (uo. 59f). A modern művészet végét Tomberg itt csupán morális értelemben posztulálja, s nem levezeti azt a dolog fejlődési folyamatából. Amikor ugyanebben a tanulmányban a modern művészet kutatásának ideológiai funkciót tulajdonít (mivel az "a társadalmi struktúra megváltoztathatatlanágának" tapasztalatából származik, s az azzal való foglalkozás feladata épp ennek az illúzióknak a felszínre hozása lenne /uo. 58/), ellentmond "az úgynevezett modern művészet" vége tételnek. Ugyanezen kötet egy másik tanulmánya a művészet funkcióvesztésének tételét állítja fel, majd úgy folytatja: "A szép világ tehát, amelyet meg kell ragadni, nem a visszatükrözött, hanem a valódi társadalom." ("Über den gesellschaftlichen Gehalt ästhetischer Kategorien", uo. 89).

keltette nehézségek mindenki számára beláthatóak; csak azért utalunk rájuk, hogy érthetővé válhasson, miért kell a művészet részrendszerének történetét önálló történetként felfognunk.

Ahhoz, hogy a művészet részrendszerének történetét megírjuk, feltétlenül szükségesnek tűnik számomra, hogy különbséget tegyünk a *művészet intézményrendszere* (mely az autonómia elve szerint funkcionál) és az *egyes művek tartalma* között. Csak ez a megkülönböztetés teszi lehetővé ugyanis, hogy a polgári társadalom művészetének történetét az intézményrendszer és a tartalom közötti szétartás megszüntetésének történeteként határozzuk meg. A művészet a polgári társadalomban (bár a polgárság már azlőtt, a francia forradalomban politikai hatalomra tett szert) nyerte el azt a meghatározott státust, amely legpontosabban az autonómia fogalmával írható le. „Az autonóm művészet csak akkor jöhetett létre, amikor a polgári társadalom kialakulásával a gazdasági és politikai rendszer folyamatosan levált a kulturálisról, és a tradicionista, a csere bázisideológiája által áthatott világképek a művészeteket kiszabadította a rituális szokások összefüggéséből.”⁴⁹ Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy itt az autonómia a művészet társadalmi részrendszerének funkciómódusát jelöli: a társadalmi felhasználás igényeivel szembeni (viszonylagos) önállóságát⁵⁰. Mindazonáltal megfontolandó, hogy a művészet elválását a gyakorlati élettől és egy meghatározott területhez tartozó tapasztalat (vagyis az esztétikai) ebből következő elkülönülését mégsem kellene sem egyenes vonalú (léteznek jelentős ellenirányú mozgalmak is), sem dialektikát nélkülöző folyamatnak (a művészet valamifajta önmegvalósításának) értelmezni. Érdemesebb úgy tekintenünk, hogy a művészet autonóm státusza a polgári társadalmon belül egy egyáltalán nem támadásoktól mentes és nagyon is ingatag terméke az osztársadalmi fejlődésnek. Így a társadalom (pontosabban: az uralmon lévők) bármikor megkérdőjelezhetik azt, ha hasznosnak tűnik, hogy a művészetet újra saját szolgálatukba állítsák. Ezt nemcsak a fasiszta művészetpolitika extrém példája igazolja, mely eltörölte a művészet autonómiáját, hanem a művészek ellen erkölcsértés miatt lefolytatott eljárások hosszú sora is.⁵¹ Az autonómia-státuszra irányuló, a társadalom hivatalos szervei felől érkező támadásoktól azonban minden olyan hatóerőt meg kell különböztetnünk, mely az egyes művek tartalom-forma egységében manifesztálódó jelentéséből ered, s a mű és a gyakorlati élet közötti távolság felszámolására irányul. A művészet a polgári társadalomban az intézményes keretek (a művészetet szabaddá tétele a társadalmi felhasználás igényeitől) és az egyes művek lehetséges politikai tartalmának feszültségében él. Ez a feszültségi viszony azonban - mint látni fogjuk - semmiképpen sem tekinthető stabilnak, inkább egy olyan történelmi dinamikának képezi alapját, mely saját feloldására törekszik.

Habermas kísérletet tett arra, hogy ezeket a „tartalmakat” a polgári társadalomban teljes mértékben a művészethez rendelje hozzá. „A művészet minden olyan - akár virtuális - szükséglet kielégítése számára rezervátumként szolgál, mely a polgári társadalom materiális életvitelén belül tiltott lenne” (*Bewußtmachende oder rettende Kritik*, 192). Ezekhez a szükségletekhez sorolja többek között „a természettel való mimetikus kapcsolatot”, „a szolidáris közösségi létet” és „egy olyan kommunikatív tapasztalat boldogságát, mely felment a célracionalitás imperatívuszai alól s a fantáziának és a cselekvés spontaneitásának egyaránt játékteret enged” (uo. 192). Egy ilyen szemléletmód, melynek megvan ugyan a maga legitimitása azon az általános szinten, amit Habermas a polgári művészet funkciójának meghatározásában célul tűzött ki, az általunk vázolt összefüggésben azonban

⁴⁹ J. Habermas: "Bewußtmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins", in *Zur Aktualität Walter Benjamins* (...), S. Unseld (szerk.), (suhrkamp taschenbuch, 150), Frankfurt am Main 1972, 190.

⁵⁰ Habermas az autonómiát "a műalkotásoknak a művészetben kívüli felhasználási igényekkel szembeni függetlenségéiként" definiálja ("Bewußtmachende oder rettende Kritik", 190); én jobbnak tartanám, ha inkább a társadalmi felhasználás igényeiről beszélnénk, mert így elkerülhetnénk, hogy a definícióba maga a definiálandó is bekerüljön.

⁵¹ Lásd ehhez K. Heitmann: "Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert", *Ars Poetica*, 9, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1970.

problematikusnak bizonyulna, mivel a művekben kifejeződő tartalom történeti fejlődésének megragadását már nem teszi lehetővé. Számomra elengedhetetlennek tűnik, hogy különbséget tegyünk a polgári művészet intézményi státusza (a műalkotás elválasztása a gyakorlati élettől) és a műben realizálódó tartalmak között (ezek *lehetnek* ugyan „visszamaradó” szükségletek a Habermas-i értelemben, de nem feltétlenül azok), mivel csak ez a különbségtétel biztosítja, hogy létrehozzuk azt a korszakot, amelyben a művészet önkritikája lehetőségessé válik. Csak ennek a különbségtételnek a segítségével válaszolhatjuk meg a művészet önkritikájának történeti lehetőségfeltételeire vonatkozó kérdést.

Egy olyan kísérlettel szemben, amely a művészet formai meghatározottságát⁵² (autonóm státusz) elválasztja a tartalmi meghatározottságtól (az egyes mű „tartalma”), egy olyan ellenvetés vetődhet fel, miszerint magát az autonómia státuszát is értelmezhetnénk tartalmilag: a polgári társadalom célracionális rendszerétől való eltávolodás már maga is egy olyan boldogság igényét fejezné ki, amely a társadalomban nem valósulhat meg. Ebben kétségtelenül van valami igazság. A formai meghatározottság semmiképp sem valami olyan, amely a tartalomhoz képest külső marad; a közvetlen alkalmazhatóság igényeivel szembeni függetlenség - explicit tartalma révén - a hagyományos műre is kiterjed. Éppen ennek kellene a tudóst arra ösztönöznie, hogy különbséget tegyen az autonóm státusz, amely az egyes művek működését szabályozza, és az egyes művek (ill. műcsoportok) tartalma között. Voltaire *conte*-jai és Mallarmé versei egyaránt autonóm műalkotások; azt a játékteret azonban, amely a műalkotás autonóm státuszát különböző társadalmi kontextusokban, meghatározott történeti-társadalmi alapokról lehetővé teszi, az egyes művek különbözőképp használják ki. Ahogy Voltaire példája mutatja, az autonóm státusz egyáltalán nem zárja ki a politikai állásfoglalás lehetőségét; amit meghatároz, az csupán a hatás létrehozásának lehetősége. A művészet intézményrendszerének (melynek funkciómódusaként az autonómiát határoztuk meg) és a művek tartalmának javasolt szétválasztása megengedi, hogy megválaszoljuk a művészet társadalmi részrendszere önkritikájának lehetőségfeltételével kapcsolatos kérdésünket. Ami a művészet intézményének történelmi kialakulását illeti, ebben az összefüggésben elég annyit megállapítanunk, hogy a folyamat a polgárság emancipációért folytatott harcával szinte egyidőben ér véget. A Kant és Schiller esztétikai elméleteiben foglalt tételek már rendelkeznek a művészet gyakorlati élettől elkülönülteként való tételezésének teljes kidolgozottsági fokával. Kiindulhatunk tehát abból, hogy legkésőbb a XVIII. század végére a művészet intézményrendszere a fentebb meghatározott értelemben már kiépültnek tekinthető. Ezzel azonban a művészet önkritikája még nem jelenik meg. Az ifjúhegeliánusok a művészet vége hegeli gondolatát nem vették át. Habermas ezt azzal a különleges helyzettel magyarázza, hogy „a művészet annyiban az abszolút szellem megnyilvánulási formái közé sorolódik, hogy a szubjektivizált vallással és a szcientista tudománnyal ellentétben, nem a gazdasági és politikai rendszer számára dolgozik, hanem olyan «visszamaradó igényeket» elégít ki, amelyek az «igények rendszerében», vagyis a polgári társadalomban nem elégülhetnek ki” (*Bewußtmachende oder rettende Kritik*, 193). Én inkább arra a feltevésre hajlanék, hogy a művészet önkritikája történelmi okokból kifolyólag még nem következhetett be. Az autonóm művészet intézménye ugyan teljesen kiépült, de ezen az intézményen belül még olyan tartalmak működtek, melyek politikai jellegük révén álltak fenn, s ezért ellenkeztek az intézményrendszer autonómia-elvével. Csak abban a pillanatban lehetséges a művészet mint társadalmi részrendszer önkritikája, ha a tartalmak is elveszítik

⁵² A formai meghatározottság fogalma itt nem arra a tényre vonatkozik, hogy a művészetben a forma a kijelentés meghatározójának tekintendő, hanem azon különböző kapcsolatok, intézményi keretek általi meghatározottságra, melyek között a műalkotás funkcionál. A fogalmat tehát olyan értelemben alkalmazzuk, ahogy Marx beszél a dolgok áruforma általi meghatározottságáról.

politikai jellegüket, s a művészet csupán művészetként kíván létezni. Ezt a stádiumot a XIX. század végi esztétizmusban értük el.⁵³

Bizonyos okokból kifolyólag, amelyek a polgárság politikai hatalomra jutása utáni fejlődésével függenek össze, az intézményi keretek és az egyes művek tartalma közötti feszültség a XIX. század második felében kezdett feloldódni. A gyakorlati élettől való elválasztottság, mely a polgári társadalomban mindvégig a művészet intézményi státuszát jelentette, a művek tartalmát is elérte. A XIX. századi realista regény még hozzájárul a polgár önmegértéséhez. A fikció elvezetett valamilyen reflexióhoz az individuum társadalomhoz fűződő kapcsolatát illetően. Az esztétizmusban azonban a tematika a művészeknek a médiumra magára való egyre fokozódó összpontosításával szemben elveszítette jelentőségét. Mallarmé költői főművének kudarcba fulladása, Valéry két évtizedig tartó majdnem teljes terméketlensége, Hofmannstahl Lord Chandos-levele – mindezek a művészet válságának tünetei.⁵⁴ Már abban a pillanatban önmaguktól problematikusá kell válnanak, amikor minden „művészetidegent” elutasítanak. Az intézmény és a tartalmak fedésbe kerülésével lelepleződik a társadalmi funkciótlanság mint a polgári művészet lényege, s ez kiprovokálja a művészet önkritikáját. A történeti avantgarde mozgalmak érdeme, hogy ezt az önkritikát valóságosan is végrehajtották.

3. A benjamin művészetelmélettel kapcsolatos vitáról

Köztudott, hogy Benjamin *A műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korszakában*⁵⁵ című tanulmányában azokat a döntő változásokat, amelyeken a művészet a XX. század első negyedében keresztülment, az aura elvesztésének fogalmával írta le, ezt pedig a reprodukciós technikák területén beállt változásokkal próbálta magyarázni. Ennek kapcsán azt

⁵³ A forma esztétizmusban elfoglalt primátusával kapcsolatban írt politikai jellegű kritikát G. Mattenklott: "A forma az a politika területére elültetett fétis, melynek totális tartalmi meghatározatlansága bármilyen ideológia számára teret biztosít" (*Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München 1970, 227). Mattenklott kritikája megfelelő belátásokkal szolgál az esztétizmus politikai problematikájával kapcsolatban. Azt a tényt azonban nem érinti, hogy az esztétizmusban a polgári művészet önmagához érkezik el. Adorno pontosan látta ezt: "De van valami felszabadító is abban a tudatban, amelyet a polgári művészet önmagával mint polgári művészettel kapcsolatban kivív, mihelyt komolyan veszi önmagát mint olyan valóságot, ami nincs" ("Der Artist als Statthalter", in uő: *Noten zur Literatur I.* (Bibl. Suhrkamp, 47) 10-13. Taus. Frankfurt am Main 1963, 188). Az esztétizmus problémájához lásd még H. C. Seeba: *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannstahls "Der Tor und der Tod"*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1970. Seeba számára az esztétizmusnak az az aktualitása, hogy "a fikcionális minta tulajdonképpeni 'esztétikai' elve, amelynek a valóság megértését kellene megkönnyítenie, de csak annak közvetlen, konkrét tapasztalását nehezíti meg, olyan realitásvesztéshez [vezet], amelyben már Claudio is szenvedett" (uo. 180). Ennek az ötletes esztétizmus-kritikának az a hiányossága, hogy a "fikcionális minta elvének" helyébe (amely pedig a valóság megismerésének eszközéül szolgálhatna) az esztétizmus által szintén hirdetett "közvetlen, konkrét tapasztalat" fogalmát vezeti be, mellyel az esztétizmusnak az egyik jegyét egy másik segítségével kritizálja. Ami a realitásvesztést illeti, azt nem - olyan szerzőket követve, mint pl. Hofmannstahl - az esztétikai képmánia, hanem annak társadalmi *okai* alapján kell megragadni. Más szóval: Seeba esztétizmus-kritikája még mindig ahhoz kötődik, amit kritizál. Bővebben: P. Bürger: "Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre", in: uő (szerk.): *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main 1974.

⁵⁴ Lásd ehhez W. Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen 1962, "Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa" című fejezet, 109-133.

⁵⁵ In W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, 7-63; a továbbiakban röviden *Das Kunstwerk...* (Magyarul: "A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában", in uő: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, ford. Barlay László). Benjamin téziseinek kritikájához Adorno 1936. március 18-án Benjaminhoz kelt levele igen fontos - nyomtatásban in: Th. W. Adorno: *Über Walter Benjamin*, R. Tiedemann (szerk.), (Bibl. Suhrkamp, 260), Frankfurt am Main 1970, 126-134. Adornóhoz hasonló alapokon érvel R. Tiedemann: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins (...)* (*Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, 16), Frankfurt am Main 1965, 87ff.

kell megvizsgálunk, Benjamin tézise alkalmas-e arra, hogy az önkritika lehetőségfeltételeit, melyeket eddig a művészet (intézményrendszer és a művek tartalma) kialakulásából vezettünk le, közvetlenül a termelőerők területén lejátszódott változásokkal magyarázzuk.

Benjamin a mű-befogadó viszony egy meghatározott típusából indul ki, amit ő *auratikusnak*⁵⁶ nevez. Amit Benjamin az aura fogalmával jelöl, legjobban talán a megközelíthetlenség szóval lehetne fordítani: „Valamely távolság egyszeri megjelenése, bármily közel legyen is a tárgy” (*Das Kunstwerk...*, 53; magyarul 386). Az aura eredete a kultikus rituáléban rejlik, Benjamin szerint azonban az auratikus befogadásmód arra a már nem szakrális művészetre is jellemző marad, mely a reneszánsztól kezdődően alakult ki. A művészet történetében Benjamin számára nem a középkor szakrális és a reneszánsz profán művészete közötti választóvonal tűnik meghatározónak, hanem az aura elvesztéséből adódó. A változást Benjamin a reprodukciós technikák változásaiból vezeti le. Az auratikus befogadás számára Benjamin olyan fogalmakat tart fenn, mint az egyszerűség és az eredetiség. Éppen ezek a fogalmak veszítik el jelentőségüket az olyan művészetek kapcsán (például a film), melyek eleve a reprodukálhatósághoz kötődnek. Benjamin meghatározó jelentőségű gondolata tehát az, hogy a reprodukció technikáinak megváltozásával az érzékelésmódok is megváltoznak, s hogy ezzel „a művészet összjellege változott meg” (*Das Kunstwerk...*, 25; magyarul 314). A polgári individuuum kontemplatív befogadásmódjának helyére a tömegekre jellemző, egyszerre felületes s ugyanakkor racionálisan ellenőrzött befogadásmód lép. A művészet rituális alapjai helyébe a politika lép alapként.

Vizsgáljuk meg először is Benjamin konstrukcióját a művészet fejlődéséről, majd pedig az általa javasolt materialista magyarázat sémáját! A szakrális művészet korszakát, melyben a művészet a templomi szertartáshoz kötődött, és a polgári társadalommal megjelenő autonóm művészetét, mely a művészet szertartás alóli felszabadításával egy meghatározott érzékeléstípust (az esztétikait) hozott létre, Benjamin az „auratikus művészet” fogalma alapján kapcsolja össze. A művészet történetének erre alapozott periodizálása azonban több okból is problematikus. Benjamin számára az auratikus művészet és az individuális befogadás (a tárgyban való elmélyülés) összetartoznak. Ez a jegy azonban csak az autonómmá vált művészet sajátja, a középkor szakrális művészetére semmiképp sem jellemző (a középkori katedrálisok szobrait és a misztériumjátékokat is kollektív módon fogadták be). Benjamin történeti konstrukciója elsikkasztja a művészet szakrálisról való függetlenedésének folyamatát, amit a polgárság hajtott végre. Ennek történeti oka többek között abban rejlik, hogy a *l'art pour l'art* mozgalmával és az esztétizmussal valójában a művészetnek egyfajta újraszakralizálása (illetve újraritualizálása) játszódott le. Mindennek azonban semmi köze a művészet eredeti szakrális funkciójához. A művészet már nem illeszkedik egy templomi szertartásba, nem ebben rejlik használati értéke; inkább önmagából csinál valamifajta szertartást. A művészet ahelyett, hogy betagozódott volna a szakrális területébe, a vallás helyébe lépett. Ez az esztétizmussal megjelenő újraszakralizálás tehát a művészet szakrálisról való teljes függetlenedését feltételezi, s így semmi esetre sem szabad egy nevezőre hozni a középkori művészet szakrális jellegével.

Ha a Benjamin által javasolt materialista magyarázatról kívánunk ítéletet alkotni, mely a befogadásmódok megváltozását a reprodukció változásaival indokolja, ügyelnünk kell arra, hogy egy másik magyarázat is található Benjaminsnál, amelyet alkalmasint teherbíróbbnak is tarthatunk. Az avantgarde művészek, s különösen a dadaisták, állítja Benjamin, már a film felfedezése előtt a festészet eszközeivel filmszerű hatást próbáltak előidézni (vö. *Das Kunstwerk...*, 42f; magyarul 27f). „A dadaisták sokkal kevesebbet törődnek műveik értékesíthetőségével, mint a szemlélődő elmerülés tárgyaiként való értékesíthetlenségükkel (...) Költeményeik szósaláták, trágár fordulatokat és mindenféle elképzelhető nyelvi

⁵⁶ Vö. B. Linder: "'Natur-Geschichte' - Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften", in *Text + Kritik*, Nr. 31/32 (1971. október), 41-58, itt 49f.

hulladékot tartalmaznak. Nincs másképp ez festményeikkel sem, amelyekre gombokat vagy menetjegyeket ragasztottak. Amit ilyen eszközökkel elérnek, az az alkotó munka aurájának kíméletlen megsemmisítése, amire a termelés eszközeivel ütik rá a sokszorosítás bélyegét (*Das Kunstwerk...*, 43; magyarul 28). Az aura hiányát Benjamin itt nem a reprodukciós technikák változására vezeti vissza, hanem a művet alkotó intenciójára. A „művészet összjellegének” megváltozása már nem technológiai újítások eredménye, hanem egy művészgeneráció tudatos viselkedése közvetíti azt. Benjamin maga a dadaistáknak csupán előfutár szerepet tulajdonít; egy olyan „keresletet” teremtenek, amit csak az új technikai médium képes kielégíteni. De ezzel egy probléma is keletkezik: hogyan magyarázzuk az előfutár szerepét? Másképpen fogalmazva: a befogadásmódok változásának a reprodukciós technikák megváltozásával való magyarázata más helyiértékre tesz szert; már nem támaszthat igényt arra, hogy magyarázatot nyújtson egy történeti folyamat számára, esetleg csak arra, hogy hipotézist kínáljon egy befogadásmód lehetséges *általánosítására*, amelyet először a dadaisták kívántak létrehozni. Nem szabadulhatunk meg teljesen attól az érzésünktől, hogy Benjamin egy felfedezését, amire az avantgarde művészet megszületése kapcsán jutott, vagyis a műalkotás aurájának eltűnésére, utólagosan valamilyen materialista magyarázattal próbálta megalapozni. Ez a megalapozás azonban problémákkal jár, mivel ezáltal a művészet történetének meghatározó fordulópontja, amit Benjamin történeti jelentőségét tekintve helyesen ragadott meg, egy technológiai változás eredménye lesz csupán. Az emancipációt illetve az emancipatorikus elvárásokat ily módon közvetlenül a technikához kapcsoljuk.⁵⁷ Az emancipáció azonban egy olyan folyamat, amelyet a termelőerők fejlődése előmozdíthat ugyan, amennyiben teret nyit az emberi szükségletek megvalósításának új lehetőségei számára, mégsem gondolható el az emberi tudattól függetlenül. Egy természet irányította emancipációs folyamat az emancipációnak éppen ellentéte lenne.

Benjamin tulajdonképpen arra tesz kísérletet, hogy a marxi teorémát, miszerint a termelőerők fejlődése szétrobbantja a termelési viszonyok rendszerét, az osztályadalomról a művészet részterületére vigye át.⁵⁸ Fel kell tennünk azonban a kérdést, hogy ez az átvitel nem marad-e végül puszta analógia? Marxnál a termelőerők fogalma egy meghatározott társadalom technológiai fejlődési szintjét jelenti, amelyben egyaránt benne foglalatik a gépekben tárgyasuló termelőeszköz és a munkások által elsajátított képesség e termelőeszközök használatára. Kérdéses, hogy le lehet-e vezetni ebből a művészi termelőerők fogalmát, éspedig azért, mert a művészi alkotás esetében az alkotó készségei és képességei és az anyagi termelés és újratermelés technikáinak fejlődési szintje nehezen férnek meg egy fogalmon belül. A művészi alkotás mind a mai napig az árutermelés egyszerűbb formája (s ez még a későkapitalista társadalomban is így van), amelyben az anyagi termelőeszköz a munkadarab színvonalát tekintve viszonylag csekély jelentőséggel bír. Jelentőséggel bír azonban a mű terjesztésének és hatásának lehetőségére nézve. A film feltalálása óta kétségtelenül létezik a terjesztési technikáknak egyfajta visszahatása magukra az alkotásokra is. Az ezzel - legalábbis bizonyos területeken - érvényesülő kvázi-indusztriális alkotási technikák⁵⁹ azonban éppen nem „rombolónak” bizonyultak, a profit érdekeinek nyomására inkább a mű tartalmának teljes lényegtelenné válása következett be, mellyel persze a mű

⁵⁷ Benjamin ennek kapcsán kétségtelenül a technikáért való lelkesedés korabeli kontextusába illeszkedik, mely a liberális értelmiségre (bizonyos utalásokat találhatunk ezzel kapcsolatban H. Lethen: *Neue Sachlichkeit 1924-1932* (...), Stuttgart 1970, 58ff) és az orosz forradalmi avantgarde-ra egyaránt jellemző volt (egy példa erre: B. Arvatov: *Kunst und Produktion*, H. Günther és Karla Hielscher (kiad. és ford.), Reihe Hanser, 87, München 1972).

⁵⁸ Így válik érthetővé, hogy Benjamin tézisei szélsőbaloldali nézőpontból miért tekinthetők egy forradalmi művészetelméletnek. Vö. H. Lethen "Walter Benjamins Thesen zu einer 'materialistischen Kunsttheorie'", in uő: *Neue Sachlichkeit*, 127-139.

⁵⁹ Köztudott, hogy a tömegirodalom termékeit szerzők egy csoportja munkamegosztásban, az olvasóközönség egy rétegéhez hozzáigazított kritériumok alapján állítja elő.

kritikai potenciálja is eltűnt, amit a fogyasztói attitűd begyakoroltatása váltotta fel (egészen a legintimebb emberi viszonyokig terjedően)⁶⁰.

Brecht szintén óvatosabban fogalmaz, amikor a *A „Koldusopera”-perben* megpendíti a reprodukciós technikák változása által kiváltott auratikus művészet destrukciójának benjamin konceptióját: „Ezek a berendezések minden másnál jobban *felhasználhatók* az elavult, nem technikai és technikaellenes, a vallásos hiedelemmel összeszövődött ‘kisugárzó’ ‘művészet’ legyőzésére”⁶¹. Viszont ellentétben Benjammal, aki arra hajlott, hogy az új technikai eszközöknek (amilyen a film) emancipatorikus funkciót tulajdonítson, Brecht hangsúlyozza, hogy a technikai eszközökben csupán bizonyos lehetőségek rejlenek; és hozzáteszi azt is, hogy ezeknek a lehetőségeknek a megvalósulása az alkalmazás módjától függ.

Ahogy az említett okok miatt a termelőerők fogalma nem vihető át csak úgy az osztálytársadalmi elemzés területéről a művészet területére, ugyanúgy a termelési viszonyoké sem, még ha csak azért is, mert Marxnál ez a fogalom is egyértelműen a munkát és a termékek elosztását szabályozó társadalmi viszonyok egészéhez kötődik. Fentebb azonban a művészet intézményrendszerével bevezettünk egy olyan fogalmat, mely azokat a viszonyokat jelöli, melyeken belül a művészet előállításra, elosztásra és befogadásra kerül. Ezt az intézményrendszert a polgári társadalmon belül elsősorban az jellemzi, hogy a termékek, melyek az intézményrendszeren belül funkcionálnak, a társadalmi hasznosítás igényeivel szemben (viszonylag) zavartalanul létezhetnek. Benjamin érdeme tehát az, hogy az aura fogalmával képes volt megragadni mű és befogadó viszonyának azt a típusát, mely a polgári társadalomban az autonómia elve szerint működő művészeti intézményrendszer keretei között létrejött. Két lényeges belátás rejlik e gondolat mögött: az első annak felismerése, hogy a műalkotás nem egyszerűen önmagából adódóan fejt ki hatását, hogy azt döntően az az intézményrendszer határozza meg, amelyben a mű funkcionál; a másik pedig annak felismerése, hogy a befogadásmódokat társadalomtörténetileg kell megalapozni: az auratikus példát a polgári individuum által. Benjamin a művészet *formai meghatározottságát* fedezte fel (a szó marxi értelmében); ebben rejlik kiindulópontjának materialista jellege. Az a teorema azonban, hogy a reprodukciós technikák felszámolják az auratikus művészetet, csak pszeudomaterialista értelmezési modellnek tekinthető.

Térjünk ki még egy megjegyzés erejéig a művészet fejlődésének periodizálására! Fentebb azért bíráltuk Benjamin korszakolását, mert elmosta a középkori-szakraális és az újkori-profán művészet közötti határvonalat. A Benjamin által kidolgozott auratikus és nem-auratikus művészet közötti korszakhatárból kiindulva arra a lényeges módszertani belátásra juthatunk, hogy a művészet történetének korszakolására a művészet intézményrendszerének területéhez kell fordulnunk, nem az egyes művek tematikus változásaihoz. Ebből az következik, hogy a művészettörténeti korszakolás nem követheti egyszerűen a társadalmi formációk és azok fejlődési fázisainak történelmi korszakait, a nagy változások - tárgyak fejlődésében tekintett - történetének kidolgozása sokkal inkább a kultúratudomány feladatakörébe kell tartozzon. A polgári társadalom történetének kutatásához a kultúratudomány csak így szolgálhat valóban autentikus adalékkal; ha viszont előre adott

⁶⁰ Adorno Benjamin-kritikája szintén említi ezt; vö. "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens" (in. uő: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/29a, Göttingen 1969, 9-45. Magyarul: "Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója", ford. Zoltai Dénes, in. uő: *A művészet és a művészetek*, Helikon kiadó, Budapest 1998, 280-305) című tanulmányával, amely válaszol is Benjamin *Das Kunstwerk...*-tanulmányára. Vö. szintén Christa Bürger: *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur (Kritische Literaturwissenschaft, I; FAT 2063)*, Frankfurt am Main 1973, I,2 fejezet.

⁶¹ B. Brecht: "Der Dreigroschenprozeß (1931)", in. uő: *Schriften zur Literatur und Kunst*, W. Hecht (szerk.), I. kötet, Berlin/Weimar 1966, 180 (kiemelés tőlem), (Magyarul: "A 'Koldusopera'-per", ford. Sós Vilmos, in. uő: *Irodalomról és művészetről*, Kossuth, Budapest 1970, 108).

viszonyítási rendszernek fogadjuk el a társadalomtörténetet a társadalmi részrendszerek történeti kutatásában is, a kultúratudomány olyan hozzáidomítási eljárássá alacsonyodik le, melynek ismeretértékét kevésre becsülhetjük.

Foglaljuk össze az eddigieket: a művészet társadalmi részrendszere önkritikájának lehetőségfeltételei nem tisztázódtak előttünk Benjamin elméletének segítségével; ezt az egyes művek tartalma és a művészet intézményrendszere (autonómia-státusz) közötti feszültség megszüntetéséből kell levezessük, amely a polgári művészet számára konstitutívnak tekinthető. A levezetés során fontos, hogy a művészetet és a társadalmat ne két egymást kizáró területnek tekintsük, vagyis hogy a művek tartalmának változása és a művészet hasznosítási igényektől való (viszonylagos) elválasztottsága egyaránt társadalmi jelenség (az ősztársadalmi fejlődés által meghatározott).

Bíráltuk Benjaminszintűt azt a tételt, miszerint a műalkotások technikai reprodukálhatósága egy másfajta (nem-auratikus) befogadásmódot kényszerít ki; ez azonban semiképp sem jelenti azt, hogy a reprodukciós technikák fejlődésének semmilyen jelentőséget nem tulajdonítunk. Két dolgot kell csupán feltétlenül hangsúlyoznunk: először is a technikai fejlődést nem tekinthetjük független változónak, mivel az maga is összefüggésben áll az ősztársadalmi fejlődéssel; másrészt pedig nem szabad a polgári művészet fejlődésében végbement meghatározó fordulatot kizárólag egyetlen okra, a technikai reprodukciós eljárások fejlődésére visszavezetnünk. Ha élünk ezzel a két megszorítással, a következőképpen foglalhatjuk össze a technikai fejlődés jelentőségét a képzőművészetek fejlődésére nézve: a fotográfia megjelenésével és a valóság mechanikus úton történő pontos visszadásának ezáltal adódó lehetőségével a képzőművészetek leképező funkciója háttérbe szorult⁶². Ennek a magyarázati modellnek a határai azonban rögtön beláthatóvá válnak, ha elképzeljük, hogyan alkalmaznánk azt az irodalomra, mivel az irodalomban nem volt olyan technikai újítás, melynek hasonló hatása lett volna, mint a fotográfiának a képzőművészetre. Amikor Benjamin a *l'art pour l'art* létrejöttét a fotográfia megjelenésére adott reakcióként értelmezi⁶³, modellje kétségtelenül erőltetetté válik. A *l'art pour l'art* esztétikája nem pusztán egy új reprodukciós eszközre adott válasz (az azonban bizonyos, hogy az eszköz a képzőművészetben belül erősítette a művészet totális függetlenedésének folyamatát), hanem azon tény kiváltotta reakció, hogy a kiteljesedett polgári társadalomban a műalkotás tendenciózus módon elvesztette társadalmi funkcióját. (Ezt a változást az egyes művek politikai tartalmának eltűnésével jellemeztük.) Nem arról van tehát szó, hogy tagadnánk a reprodukciós technikák megváltozásának jelentőségét a művészet fejlődésére nézve, de a fejlődés nem származtatható ebből. A művészet társadalmi részrendszerének a *l'art pour l'art*-ral felbukkanó és az esztétizmusban kiteljesedő teljes függetlenedését a polgári társadalomra jellemző tendenciával, a fokozódó munkamegosztással összefüggésben kell tekintenünk. A művészet teljesen elkülönült részrendszere egyben olyan rendszer is, melynek egyes termékei már semmiféle társadalmi funkcióval nem rendelkeznek.

Általánosságban nem jelenthetjük ki teljes bizonyossággal, hogy a művészet társadalmi részrendszerének elkülönülése a polgári társadalom fejlődésének logikájából

⁶² Ezért rejlenek nehézségek manapság az olyan kísérletekben, amelyek az esztétika elméletét a visszatükrözés fogalmára kívánják alapozni. Történetileg függenek ugyanis a polgári művészet fejlődésétől, pontosabban a művészet leképező funkciójának az avantgarde-dal megjelenő "megcsonkításától". - A modern művészet szociológiai értelmezésének kísérletére A. Gehlen vállalkozik (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main/Bonn 1960. Magyarul: *Kor-képek. A modern festészet szociológiája és esztétikája*, Gondolat, Budapest 1987, ford. Bendl Júlia). Emellett azonban a modern festészet keletkezésének történelmi feltételei, melyeket Gehlen felsorol, elég általánosak maradnak. A fotográfia feltalálása mellett csak az élettér kiszélesedését és a természettudományok és a festészet kötődésének megszűnését említi (uo. 40ff, magyarul 58ff).

⁶³ "Amikor ugyanis az első valóban forradalmi reprodukciós eszköz, a fotográfia megjelent (a szocializmussal egyidőben), a művészet válság közeledtét érezte, mely további száz évre maradt felismerhetetlen, s a *l'art pour l'art* elméleteivel, a művészet teológiájával reagált arra" (*Das Kunstwerk...* 20).

következne. A fokozódó munkamegosztás során a művész is specialistává válik. Erre a folyamatra, mely az esztétizmusban éri el csúcspontját, Valéry reflektált legvilágosabban. Az egyre magasabb fokú specializálódás általános tendenciáján belül a különböző társadalmi részterületek egymással ellentétes befolyását kell feltételeznünk. Így hat a fényképészet fejlődése a festészetre (a leképező funkció háttérbe szorítása). Mégsem szabad túlbecsülnünk a társadalom részterületeinek egymással ellentétes érdekeit. Amilyen fontos ez az ellentét ahhoz, hogy a különböző művészeti ágak fejlődésének egyidejűtlenségét magyarázni tudjuk, annyira óvakodnunk is kell attól, hogy azt azoknak a változásoknak a kizárólagos „okává” tegyük, melynek révén az egyes művészeti ágak saját egyedi jellegzetességeikre szert tesznek. Ez a folyamat attól az ösztársadalmi fejlődéstől függ, melynek maga egyszersmind részét is képezi, s az ok-okozat sémával nem ragadható meg adekvát módon.⁶⁴

A művészet társadalmi részrendszerének az avantgarde mozgalmakkal elért önkritikus fázisát eddig mindenekelőtt a fokozódó munkamegosztás polgári társadalomra jellemző tendenciájával összefüggésben vettük szemügyre. Az ösztársadalmi folyamatot, mely a funkciók egyidejű specializálódásával a részterületek elkülönüléséhez vezetett, ennek során olyan fejlődéstörvényként határoztuk meg, melynek a művészet területe is alá van rendelve. Ezzel felvázoltuk a folyamat objektív oldalát; azt is fel kell azonban tárunk, hogyan reflektálnak a szubjektumok a társadalmi részterület különválásának erre a folyamatára. Nekem úgy tűnik, itt a tapasztalatsorvadás fogalma vezethet tovább minket. Ha a tapasztalatot az érzékek és a reflexiók feldolgozott csomagjának gondoljuk el, mely újra visszafordítható a gyakorlat területére, a társadalmi részterületek közötti fokozódó munkamegosztás kiváltotta elkülönülés hatását tapasztalatsorvadásként jellemezhetjük. A tapasztalatsorvadás fogalmával nem azt kívánjuk mondani, hogy a meghatározott részterület specialistájává lett szubjektum többé semmit nem érzékel vagy semmire nem reflektál; a fogalom általam javasolt jelentése annyi, hogy azok a „tapasztalatok”, amelyek a specialistát saját részterületén belül érik, többé nem fordíthatók vissza a gyakorlati életbe. Az esztétikai tapasztalat, ahogy azt az esztétizmus minden mástól megtisztítva kialakítja, ezek alapján az a forma lenne, amelyben ez a tapasztalatsorvadás a fentebb kifejtett értelemben a művészet területén megnyilvánul. Másként fogalmazva: az esztétikai tapasztalat a művészet társadalmi részrendszerének különválási folyamatán belül az a pozitív oldal, melynek negatív megfelelője a művész társadalmi funkcióvesztése.

Amíg a művészet valóságértelmezést nyújt vagy fennálló szükségleteket elégít ki, addig ha el is van választva a gyakorlati élettől, még kötődik ahhoz. Csak az esztétizmus adta fel az addig mindig jelenlévő társadalmi kötöttséget. A társadalommal (vagyis az imperializmussal) való szakítás áll az esztétista művek centrumában. Ez képezi alapját Adorno ismétlődő kísérleteinek, hogy az esztétizmust megpróbálja megmenteni.⁶⁵ Az avantgardisták szándéka olyan kísérletként határozható meg, amely az esztétikai (a gyakorlati étellel szembenálló) tapasztalatot, melyet az esztétizmus alakított ki, megpróbálta visszafordítani a mindennapi gyakorlatba. Az ember szerveződési elvének azt kell megtenni, ami a polgári társadalom célelvű rendjének leginkább ellenáll.

⁶⁴ Vö. P. Francastel vizsgálódásaival, aki művészet és technika viszonyában végzett elemzésének eredményeit a következőképpen foglalja össze: 1. "nincs ellentmondás a jelenkori művészet bizonyos formáinak fejlődése és a mai társadalom tudományos és technikai tevékenységmódjai között", 2. "a művészetek mai fejlődése egy meghatározott esztétikai fejlődéselvet követve zajlik" (*Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, /Bibl. Méditations, 16/, h.n. 1964, 221f. Magyarul: *Művészet és technika a 19. és 20. században* (részletek), in uő: *Művészet és társadalom. Válogatott tanulmányok*, Gondolat, Budapest 1972, ford. Lontay László és Nagy Géza, 438).

⁶⁵ Vö. Th. W. Adorno: "George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891-1906", in uő: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (dtv, 159), München 1963, 190-231; uő: "Der Artist als Statthalter", in uő: *Noten zur Literatur I*, 173-193.

III. A művészet autonómiája a polgári társadalomban

1. Kutatási problémák

„(A művészet) autonómiája alighanem megszüntethetetlen marad.”⁶⁶

„A művészet semmiféle autonómiája nem képzelhető el a munka elrejtése nélkül.”⁶⁷

Adorno mindkét mondata az autonómia fogalmának ellentmondásosságát körvonalazza: egyszerre nélkülözhetetlen a polgári művészet meghatározásához s mégis magán hordozza az ideológiai elferdítés szégyenfoltját, amennyiben nem engedi felismerni annak történelmi feltételezettségét. Mindezzel már előre is jeleztük az autonómia fogalmának ezután alapul szolgáló meghatározást, s el is választottuk két másik rivális értelmezéstől. A *l'art pour l'art* és a pozitivistá szociológia autonómia-fogalmára gondolunk, melyek az autonómiát pusztán a művészetet előállítók szubjektív képzeleire vonatkoztatják.

Ha a művészet autonómiáját a társadalommal szembeni függetlenségként határozzuk meg, a fogalomnak több értelmezése is elképzelhetővé válik. Ha a művészet társadalomtól való elválasztottságát a művészet „lényegének” értelmezzük, akaratlanul is a *l'art pour l'art* művészetfogalmát vesszük át, s felszámoljuk azt a lehetőséget, hogy ezt az elválasztottságot egy történelmi-társadalmi fejlődés termékének tekintsük. Ha ezzel szemben azt a nézetet képviseljük, hogy a művészet társadalommal szembeni függetlensége csak a művészek képzeletében élt, s a művek státuszáról semmit nem mondunk, az autonómia történelmi feltételezettségének igazságát annak tagadásába fordítjuk át; ami megmarad, csak egy pusztán illúzió. Mindkét kiindulásmód jelez valamit a fogalom komplexitásából, melynek sajátossága éppen az, hogy valami valóságosat ír le (a művészetet mint az ember aktivitásának sajátos területét, mely elválik a gyakorlati élet összefüggéseitől), ugyanakkor azonban ezt a valós fenomént olyan fogalmak segítségével ragadja meg, amelyek a folyamat társadalmi feltételezettségét már nem hagyják felismerni. A művészet autonómiája, hasonlóan a társadalmi nyilvánosságához, a polgári társadalom olyan fogalma, mely egy valós társadalmi változást tesz felismerhetővé és leplez is el ugyanakkor. A fogalommal kapcsolatos összes definíciókísérlet azon mérhető le, mennyire képes a dologban magában rejlő ellentmondásosságot logikailag és történetileg ábrázolni és magyarázni.

A művészet intézményrendszerének polgári társadalmon belüli alakulástörténetét nem vázolhatjuk fel ehelyütt, mivel mindehhez hiányoznak a szükséges művészet- és társadalomtudományi előmunkálatok. Ehelyett különböző közelítésmódokat vizsgálunk meg, melyek az autonómia fogalmának genezisének materialista elvek alapján magyarázzák; részben azért, mert ezzel a fogalom jelentésének s ezáltal magának a tárgynak a tisztázása is lehetségesnek tűnik, részben pedig, mivel a legfrissebb művek kritikájával alakíthatunk ki a legkönnyebben konkrét kutatási perspektívák.⁶⁸

⁶⁶ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno és R. Tiedemann (szerk.), (*Gesammelte Schriften*, 7), Frankfurt am Main 1970, 9.

⁶⁷ Th. W. Adorno: *Versuch über Wagner* (Knaur, 54), München/Zürich 1964, 88ff.

⁶⁸ A következő művekre szeretnék utalni: M. Müller: "Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance", H. Bredekamp: "Autonomie und Askese", B. Hinz: "Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs", mindegyik in *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (ed. suhrkamp, 592), Frankfurt am Main 1972, a továbbiakban *Autonomie der Kunst*. Továbbá L. Winckler: "Entstehung und Funktion des literarischen Marktes", in uő: *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie* (ed. suhrkamp, 628), Frankfurt am Main 1973, 12-75, és B. J. Warneken: "Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft",

B. Hinz a művészettel kapcsolatos autonómia képzetének születését az alábbiakkal magyarázza: „Termelő és termelési eszköz történelmi szétválásának ebben a fázisában a művész maradt az egyetlen, akit - persze csak látszólag - érintetlenül hagyott a munkamegosztás (...). Ezért tűnik úgy, hogy a történelmi munkamegosztás folyamatába való belépése után a művésznek éppen kézimunka jellegű termelési módja biztosítja, hogy terméke mint egyedi, „autonóm” szerezhessen érvényt magának” (*Autonomie der Kunst*, 175.)⁶⁹. A valódi feltétele ezek szerint a kézi előállítás szintjén megmaradás lenne, hogy egy olyan társadalomban, amelyben a munkamegosztás folyamata és ezzel a munkásnak munkaeszközétől való elszakadása egyre nagyobb mértéket ölt, a művészetet valami sajátos dolognak tartsuk. Abból a tényből adódóan, hogy a reneszánsz korának művésze főleg az udvarnak dolgozott, „feudális” módon illeszkedett a munkamegosztásba; tagadta kézműves státuszát, s munkáját tisztán szellemi tevékenységnek tartotta. Hasonló eredményekre jut M. Müller is: „Így lendítette előre az udvar az anyagi és szellemi termelés szerinti művészi munkamegosztást, legalábbis elméletben, az *udvari művészet* megteremtésével; ez egyfajta reflex volt a feudális viszonyokon belül megváltozott termelési viszonyokra” (*Autonomie der Kunst*, 26).

Ezzel fontos kísérlet történt arra, hogy a szellemi jelenségekre a polgárság - nemesség éles ellentét alapján sikerüljön materialista magyarázatot adni. A szerzők nem elégednek meg azzal, hogy egyes társadalmi pozíciókhoz pusztán hozzárendeljenek meghatározott szellemi objektívációkat, hanem bizonyos ideológiákat (ebben az esetben a művészi alkotás folyamatának lényegéről alkotott képzeteket) társadalmi változásokból próbálnak levezetni. A művészet autonómiaigényét olyan jelenségnek fogják fel, mely az udvar világában jelenik meg ugyan, mégis azokra a változásokra adott reakció, amelyeket a középkori társadalom a korai kapitalista gazdaság hatására élt át. Hasonlóan differenciált értelmezési sémára lelhetünk abban az elemzésben, amit Werner Krauss adott a XVII. századi francia *honnête homme* fogalmáról.⁷⁰ Az *honnête homme* társadalomeszménye sem egyszerűen a politikai szerepét elvesztő nemesség ideológiájaként fogható fel, mivel az *honnête homme* magával a rendi partikularizmussal fordul szembe. Krauss a jelenséget a nemesség olyan kísérletének értelmezi, mely a polgárság felső rétegeit kívánja megnyerni az abszolutizmus elleni saját harcaihoz. Az említett művészetszociológiai munkák eredményeinek értékéből csak az von le, hogy a spekulatív összetevő olyan mértékben túlteng bennük (még Müller vizsgálódásaiban is), hogy téziseikről nem állíthatjuk, hogy magából az anyagból lennének igazolhatóak. Ami azonban ennél sokkal fontosabb: az autonómia fogalmával itt a művészet autonómmá válási folyamatának majdnem kizárólag csak a szubjektív oldala van jelölve. Az értelmezési kísérletek tárgyát azok a képzetek alkotják, amiket a művészek tevékenységükhöz kapcsolnak, s nem az autonómmá válás folyamata egészében. A folyamat ugyanis egy másik mozzanatot is tartalmaz: a valóságérzékelés és a művészi megformálás (mindaddig kultikus célokhoz kötődő) képességének felszabadítását. Okunk van ugyan feltételezni, hogy a

in *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*, Stuttgart 1973, 79-115.

⁶⁹ Már a húszas években hasonló interpretációt nyújtott az orosz szerző, B. Arvatov a polgári művészettel kapcsolatban: "Míg a kapitalista társadalom egész technikai apparátusa a legkorszerűbb és legmodernebb vívmányokra épül s a tömegtermelés technikáját képviseli (gyárak, rádió, áruszállítás, újságok, tudományos laboratóriumok stb.) - a polgári művészet alapjában véve kézimunkára épülő maradt, s így elszigetelődött az ember általános társadalmi életétől, s a tiszta esztétika területére szorult. (...) A magányos mester - a kapitalista társadalomnak ez az egyedüli művésztípusa, a "tiszta" művészet specialistája, aki a közvetlenül hasznosítható tevékenységek területén kívül dolgozik, mivel az a gépi technikára támaszkodik. Innen ered a művészet saját céljainak illúziója, s ebből egész polgári fetisizmusa" (*Kunst und Produktion*, H. Günther és Karla Hielscher (kiad. és ford.), Reihe Hanser, 87, München 1972, 11.

⁷⁰ W. Krauss: "Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert", in uő: *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Frankfurt am Main 1949, 321-338. A tanulmány E. Auerbach fontos befogadásszociológiai munkájához kapcsolódik: "La Cour et la ville", újranyomva in uő: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern 1951, 12-50.

folyamatnak ez a két összetevője (az ideológiai és a valós) összefügg egymással; de ezzel együtt is meglehetősen problematikus a folyamatot ideológiai dimenziójára redukálni.

Lutz Winckler értelmezési kísérlete a folyamatnak éppen a valós oldalára irányul. Hausernek abból a megállapításából indul ki, hogy a megrendelést nyújtóktól, akik egy művet meghatározott céllal rendelnek meg egy művésznél, a műgyűjtőkhöz való átmenettel, akik a megteremtődött művészeti piacon bizonyos elismert művészek munkáit veszik meg, a függetlenül munkálkodó művész is megjelenik mint a műgyűjtő párhuzamos megfelelője.⁷¹ Winckler mindebből az alábbi következtetést vonja le: „A megbízást adótól és a megbízásra készülő tárgytól való elvonatkoztatás képessége, amit a piac lehetővé tett, a tulajdonképpeni művészi absztrakciónak is feltétele volt: a kompozíció- és színtechnikák iránti érdeklődésnek” (Winckler, 18). Hauser alapjában véve deskriptív módon jár el, egy történelmi folyamatot ír le, a gyűjtő és a függetlenül, vagyis az anonim piacra dolgozó művész egyidejű megjelenését; Winckler azonban minderre egy az esztétika autonómiájának genezisével kapcsolatos értelmezést alapoz. Deskriptív kijelentések ilyen értelmező történelemkonstrukcióvá való kiszélesítése számomra problematikusnak tűnik, s nem is elsősorban azért, mert Hauser gondolatmeneteihez más-más levezetést nyújt. Míg a XV. században, állítja Hauser, a művészeti műhelyekben jobbra kézzel dolgoztak és a céhrendszer szabályai szerint működtek (Hauser, 331ff; magyarul 246ff), a XV. és XVI. század fordulója után a művészek társadalmi helyzete megváltozott, mivel egyrészt az új uradalmak és hercegségek, másrészt a meggazdagodott városok egyre inkább keresni kezdték az olyan képzett művészeket, akik képesek voltak nagyszabású megrendeléseknek is eleget tenni. Hauser ebben az összefüggésben „a művészet piaca iránti keresletről” (Hauser, 340; magyarul 253) is beszél, de nem arra a piacra gondol, amelyen egyes művekkel kereskednek, hanem a nagyszabású megrendelések növekvő számára. A megrendelések számának növekedése miatt a művészet céhrendszerhez való kötődése meglazult (hiszen a céhek a termelők számára a túltermelés és ezzel az áresés ellen szolgáltak védelemül). Winckler a „művészi absztrakciót: a kompozíciós és színtechnikák iránti érdeklődést” a piaci mechanizmusokból vezeti le (a művész az anonim piacra alkot, amelyen a gyűjtő vásárolja meg a műveket, nem pedig az egyes megbízásra felkérők). Hauser gondolatmenetéből azonban egy Winckler értelmezésének homlokegyenest ellentmondó értelmezés is levezethető. A kompozíciós és színtechnikák iránti érdeklődés a művészeknek abból az új társadalmi helyzetéből is értelmezhető, melynek nem a megbízásokra épülő művészet jelentőségének hátrébe szorulása, hanem éppen annak felélékülése képezi alapját.

Persze nem a „helyes” értelmezés megtalálása a fontos itt elsősorban, hanem annak a kutatási problémának a felismerése, mely a különböző értelmezési kísérletek közötti különbségekből tárul elénk. A művészeti piac fejlődése (akár „a megbízások piaca”, akár az új, egyedi műveket forgalmazó) „tények” olyan típusát szállítja számunkra, amelyből nehezen következtethetünk az esztétikai tartományának önállósodási folyamatára. A társadalom egy meghatározott területének, amit mi művészetnek hívunk, évszázadokra elhúzódó, ellentmondásokkal teli (ellenkező irányú törtékvések által folyamatosan gátolt) függetlenedési folyamata aligha vezethető vissza egyetlen „okra”, legyen bár annak osztársadalmi szempontból mégoly meghatározó jelentősége is, mint a piac változásainak.

Az eddig áttekintett értelmezésektől Bredekamp munkája abban különbözik, hogy a szerző amellet próbál érvelni, „hogya a ‘szabad’ (autonóm) művészet fogalma és képzete már eleve osztálykötöttséggel rendelkezik, hogya az udvar és a nagypolgárság a művészetet a hatalom eszközeként támogatja” (*Autonomie der Kunst*, 92). Bredekamp számára az

⁷¹ A. Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967, 318f - magyarul Hauser Arnold: *A művészet és az irodalom társadalomtörténete*, ford. Nyilas Vera és Széll Jenő, Gondolat, Budapest 1980, 236f; a következőkben Hauser.

autonómia „látszatvalóság”, amennyiben az esztétikai kellem mindig a hatalom szolgálatába állítódik. Az autonómiával az elkötelezett művészetet pozitív értéként állítja szembe. Azt kísérli meg tehát bebizonyítani, hogy a XV. században az alsóbb néposztályok nem érzelmi konzervativizmusból ragaszkodtak a trecento formáihoz, „hanem mert képesek voltak érzéklni és visszautasítani a művészet kultusztól való függetlenedésének folyamatát, egészen teljes autonómiára való igényéig, mely a felsőbb osztályok ideológiai törekvéseivel állt kapcsolatban” (uo., 128). Hasonlóan értelmezi a plebejus-kispolgári réteg képromboló vallási mozgalmait is, melyek az érzéki szép függetlenedése elleni tiltakozás jelentettek, mivel maga Savonarola is elismeri az erkölcsi tanításra irányuló művészet létérvényét. Ezzel az értelmezésmóddal mindenekelőtt az a probléma, hogy az elemző felismeréseit egyenlővé teszi a folyamatot átélők tapasztalataival. Az értelmezőnek minden bizonnyal igaza van, mikor saját helyzetéből adódóan hozzátesz bizonyos dolgokat a történésekhez, saját társadalmi tapasztalatai alapján ugyanis joggal juthat arra a következtetésre, hogy az alsóbb néprétegek esztétikai konzervativizmusa magában foglalja az igazságnak valamely meghatározó elemét; de ezt a következtetést nem lehet a XV. századi olasz plebejus és kispolgári réteg tapasztalataként tálalni. Mindez művének végén még egyszer világossá válhat, amikor az aszketikus-vallási művészetet a „pártosság” előképeként” értelmezi, s annak pozitív attribútumaként említi „a művészetet körülvevő hatalmi aura leleplezését, a széleskörű befogadhatóság jelenségét (...) és az esztétikai szép háttérbe szorítását a politikai-didaktikai világosság javára” (uo. 169). Bredekamp ezzel önkéntelenül is azt a hagyományos értelmezést támogatja, amely szerint az elkötelezett művészet nem is tekinthető művészetnek. Az a tény azonban mégsem elhanyagolható, hogy Bredekamp pártelkötelezettségű nézőpontjából azt a felszabadító momentumot, mely az esztétikai szépnek a vallási összefüggésekből való kiválásában rejlik, csak csekély mértékben tulajdonítja a moralizáló művészetnek. Ha a művészet autonómmá válási folyamatának *ellentmondásosságát* kívánjuk megragadni, fokozottan ügyelnünk kell a születés körülményeinek és az érvényességi kritériumoknak a szétválasztására. A műalkotások, melyek esetében az esztétikai mozzanat leginkább az élvezet konkrét tárgyában manifesztálódik, kapcsolódjanak bár genezisükben egy uralmi aurához, ez még semmit sem változtat azon a tényen, hogy a további történeti változások során nemcsak az élvezetnek egy bizonyos típusát (az esztétikait) teszik lehetővé, hanem hozzájárulnak ahhoz is, hogy megragadjuk azt a területet, amit művészetnek szokás nevezni. Másként fogalmazva: a kritikai tudomány nem mehet el csak úgy a társadalmi valóság egy összetevője mellett s nem szorítkozhat csupán néhány dichotómia (hatalmi aura vs. széleskörű hozzáférhetőség; esztétikai szépség vs. politikai-didaktikus világosság) megvonására. A művészetnek ahhoz a dialektikájához kell hozzáférnie, amit Benjamin úgy foglalt össze: „Nincs olyan dokumentuma a valóságnak, mely ne volna egyben a barbárság dokumentuma is”⁷². Benjamin ezzel a mondatával a kultúrát nem elítélni akarja - ez egy olyan gondolat, mely az ő kritika-fogalmától teljesen távol áll -, csupán azt a gondolatot juttatja kifejezésre, hogy a kultúrát mindmáig azok szenvedése árán fizetik meg, akik abból ki vannak zárva. (A görög kultúra köztudomásúan egy rabszolgatartó társadalom kultúrája.) A mű szépségét ugyan nem bizonyítja a szenvedés, melynek születését köszönheti; ennek ellenkezőjét sem szabad azonban tagadnunk, hogy a mű az egyetlen, amely erről tanúskodik. Amennyire fontos, hogy észrevegyük, a nagy művek rámutatnak a társadalmi elnyomásra (hatalmi aura), éppoly kevésbé szabad azokat pusztán erre a funkcióra redukálnunk. Azok a kísérletek, melyek a művészet fejlődésének ellentmondásosságát akarják megszüntetni, hogy az „autonóm” művészet helyébe egy moralizálót vezessenek be, annyiban hibásan járnak el, hogy az autonóm művészet haladó mozzanatai fölött éppúgy elsiklanak, ahogy nem veszik

⁷² W. Benjamin: "Geschichtsphilosophische Thesen", in uő: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften (I)*, S. Unseld (szerk.), Frankfurt am Main 1961, 7. tézis. (Magyarul: "A történelem fogalmáról", ford. Bencze György, in uő: *Angelus Novus*, Magyar Helikon Budapest, 1980, 965).

észre a moralizálás regresszív hatását sem. Adornónak és Horkheimernek igaza volt, mikor ezzel a dialektikátlan szemléletmóddal szemben *A felvilágosodás dialektikájában* azzal érveltek, hogy a civilizálódás folyamata nem különíthető el az elnyomástól.

Nem azért szembesítettük azonban egymással azokat az újabb kezdeményezéseket, melyek az autonóm művészet születésének okait kívánják feltárni, hogy bárkinek is elvegyük a kedvét az efféle próbálkozásoktól. Nagyon is fontosnak tartom az ilyen irányú kutatásokat. Emellett azonban a szembesítés rámutatott a történetfilozófiai spekulációk veszélyére. Éppen egy önmagát materialista módon értelmező tudománynak kell óvakodnia ettől. Egy ilyen tudomány nem arra való felhívás, hogy vakon az „anyagra” hagyatkozzunk, hanem az elmélet által vezetett empiria melletti kiállás. E formula mögött pedig olyan kutatási problémák rejlenek, melyek az önmagát materialistának értelmező kultúraelméleten belül világosan még meg sincsenek fogalmazva, nemhogy megoldva lennének: hogyan lehet bizonyos kérdésfeltevésekkel úgy bánni, hogy a történeti anyagon végzett vizsgálódás olyan eredményekhez vezessen, amelyek teoretikus síkon nincsenek előzetesen rögzítve. Amíg ezt a kérdést nem tesszük fel, a kultúratudomány folyvást azzal a veszéllyel fenyeget, hogy az elhibázott általánosítás és az elhibázott konkretizálás között fog ingadozni. Az autonómia-problémára vonatkoztatva a kérdés az lenne, vajon összefügg-e és ha igen, milyen módon annak két összetevője (a művészet gyakorlati élettől való elszakadása és a folyamat történeti feltételeinek felismerhetetlenné válása - például a zsenikultuszban). Az esztétikai elszakadását a gyakorlati élettől legkönnyebben az esztétikai képzetek változásában követhetnénk nyomon, melyben a rituálistól való elszakadás első fázisát a művészetnek a reneszánszbeli tudományhoz kötődésében láthatnánk. A művészet közvetlen szakrális kötöttségek alóli felszabadulásával kapcsolatban a szóbanforgó évszázadnak egy mindvégig középpontjában lévő s éppen ezért analitikusan olyan nehezen megragadható folyamatát kellene megnéznünk, azt, amit a művészet autonómmá válásának nevezünk. Persze a művészetnek az egyházi szertartásoktól való elszakadását nem szabad egyenes vonalú folyamatnak felfogni; ennél sokkal ellentmondásosabban zajlott le (Hauser többször hangsúlyozza, hogy a XV. századi olasz kereskedő polgárság reprezentációs igényeit még szakrális művek létrehozásával elégítette ki.) Minden valószínűség szerint még magán a szakrális művészetben belül is megtesz bizonyos lépéseket az esztétikai önállósodási folyamata. Paradox módon még az ellenreformáció képviselői is elősegítik a művészet felszabadulását, amennyiben hatásesszökeként használják azt. A barokk kivételes hatást kelt; a vallásos tárgyban viszonylag laza kapcsolatban áll. Hatása nem elsősorban a témában, hanem forma- és színgazdagságában rejlik. Az a művészet, amelyet az ellenreformáció képviselői az egyházi propaganda eszközüvé kívántak tenni, így elszakadhat a szakrális céloktól, mivel a művészeknek már szín- és formahatások teremtésére fejlődik kifinomultabb érzékük.⁷³ Egy másik értelemben is ellentmondásos folyamat azonban a művészet emancipációja. Abban ugyanis, ahogy korábban már láttuk, hogy azáltal nemcsak a valóságérzékelés egy új módja keletkezik, amely megszabadít a célracionális kényszerétől, hanem ez az érzékelésmód ideológiával is telítődik (zseniképzet stb.). Mindez nyilvánvalóan már a folyamat megszületésekor elkezdődik, s így kétségtelenül a polgári társadalom kialakulásával való összefüggéséből kell erednie. Ezzel kapcsolatban a marburgi művészetszociológusok kezdeményezéseinek eredményeit kellene figyelemmel kísérni.

⁷³ Teljesen szertartáshoz kötött művészet nem létezhet, mivel az semmilyen saját területtel nem rendelkezik. A műalkotás abban csupán a szertartás része és semmi több. Csak egy (viszonylag) autonómmá vált művészet képes létezni. A művészet autonómiája ezzel egyszersmind feltétele későbbi heteronómiájának. Az áruvá vált művészet esztétikája feltételezi az autonóm művészetet.

2. A művészet autonómiája Kant és Schiller esztétikájában

Az autonóm művészet kialakulásának előtörténetére eddig a reneszánsz művészet példáján keresztül mutattunk rá; csupán a XVIII. században, a gazdaságilag megerősödött polgárság politikai hatalomra jutásával és a polgári társadalom kialakulásával jött létre egy szisztematikus esztétika mint filozófiai diszciplína, melyben az autonóm művészet új fogalma megragadásra került. A fogalom megszületése egy évszázadig tartó folyamat eredménye volt a filozófiai esztétikában. A „művészet modern, csak a XVIII. század végén elfogadottá vált fogalmával, mely átfogó megjelölésül szolgált a költészet, a zene, a színpadi művészet, a képzőművészet és az építészet számára egyaránt”⁷⁴, a művészi tevékenységet mint minden más tevékenységtől különbözőt fogták fel. „Az egyes művészeti ágakat elválasztották az élethez fűződő kapcsolatuktól, egységesen hozzáférhető egészként kezelték (...); s ezt az egészet mint a célok nélküli alkotás és az érdek nélküli tetszés birodalmát szembeállították a társadalmi étellel, mely a jövő racionális, meghatározható célok alapján szerveződő feladataként jelent meg.”⁷⁵ Csak az esztétikának mint a filozófiai megismerés önálló területének létrejöttével alakult ki a művészetnek az a fogalma, melynek következményeként a művészi tevékenység kiszorult a társadalmi cselekvések életegészéből és absztrakt módon állt szemben azzal. A *delectare* és *prodesse* egysége a hellenizmus, de különösen Horatius óta nemcsak a poétikáknak volt közhelye, de a költői önértelmezéseknek is egyik alapelveül szolgált, így a céloktól elkülönülő művészet fogalmának konstrukciója azzal a következménnyel járt, hogy az elméletben a *prodesse* fogalmát esztétikán kívüli tényezőnek értelmezték, a kritikák pedig megrótták a műveket tanító jellegük miatt, mivel az művészietlen.

Kant *Az ítéelőerő kritikájában* (1790) a művészet gyakorlati élettől való elválasztásának szubjektív oldalára reflektál⁷⁶. Kant vizsgálódásainak tárgyát nem a műalkotás, hanem az esztétikai ítélet (ízlésítélet) alkotja. Ezt az érzékek és az ész, a „kellemes esetében a hajlam érdeke” (*KdU* 5.§, 287; magyarul 125) és a gyakorlati észnek az erkölcsi törvény megvalósításához fűzött érdeke között mint *érdeknélkülit* határozta meg. „Az ízlésítéletet meghatározó tetszés minden érdek nélkül való” (*KdU* 2.§, 280; magyarul 118); az érdek ezzel összefüggésben a „vágy végrehajtására való vonatkoztatottságként” definiálódik (uo.). Ha azonban a vágy végrehajtására való vonatkoztatottság az embernek az a képessége, amely a szubjektum oldalán a minél magasabb profit megszerzésének elvén alapuló társadalmat lehetővé teszi, a kanti alapelv a művészetnek a kialakulóban lévő polgári-kapitalista társadalom kényszereivel szembeni szabadságaként is leírható. Az esztétikai olyan terület, mely a profit maximalizálásának az élet minden területét meghatározó elve alól fel van mentve. Ez a mozzanat magánál Kantnál még nem kerül annyira előtérbe; épp ellenkezőleg, a gondolatot (az esztétika területének a gyakorlati élet viszonyaitól való elválasztását) azzal támasztja alá, hogy az esztétikai ítélet általánosságát hangsúlyozza azon ítéletek partikularitásával szemben, amelyeket a polgári társadalomkritikus általában a feudális élet viszonyairól kialakít. „Ha valaki megkérdezi, hogy szépnek találom-e a palotát, amely előtt állok, akkor erre mondhatom ugyan, hogy nem szeretem az olyan dolgokat, amelyek pusztán arra valók, hogy megbámulják őket, vagy tehetek úgy, mint az a bizonyos irokéz *törzsfőnök*, akinek Párizsban semmi sem tetszett jobban a kifőzdéknél, azután becsmérelhetem jó ROUSSEAU-i módon a nagyságok hivalkodását, akik a nép veritéke árán jutnak efféle szükségtelen dolgokhoz (...) Mindez elfogadható, sőt helyeselhető - csak hogy most nem erről

⁷⁴ H. Kuhn: "Ästhetik", in *Das Fischer Lexikon. Literatur 2/1*, W.-H- Friedrich/W. Killy (szerk.), Frankfurt am Main 1965, 52 és 53.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*, in: uő: *Werke in zehn Bänden*, W. Weischedel szerk., Darmstadt, 1968, VIII. kötet (megfelel: Kant-Studienausgabe, Wiesbaden, 1957, V. kötet), a következőkben: *KdU*. Magyarul: I. Kant: *Az ítéelőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Ictus, h.n., 1996-1997.

van szó. A kérdés csak arra vonatkozik, hogy kíséri-e bennem tetszés a dolog pusztá megjelenését” (*KdU*, 2.§, 280f; magyarul 118f).

Az idézet jól szemlélteti, mit ért Kant érdeknélküliségen. Az „irokéz törzsfőnök” közvetlen szükségletekre irányuló érdeklődése és a rousseauianus társadalomkritikus gyakorlati észérdeke egyaránt kívül esik azon a területen, amit Kant elhatárol az esztétikai ítélet tárgya számára. Ebből egyértelművé válik, hogy Kant az esztétikai ítélet általánosságára való törekvésén keresztül saját társadalmi osztályának partikuláris érdekein is túlteszti magát. A polgári elméletíró osztályellenségei alkotásaival szemben is fenntartja pártatlanságát. A kanti érvelés számára a polgári éppen az esztétikai ítélet általánosérvényűségére való törekvést jelenti. A feudális nemesség partikuláris érdekeket képviselő álláspontja ellen harcoló polgárságra az általánosság pátozsa jellemző⁷⁷.

Az esztétikai Kant szerint nemcsak az érzéki és az erkölcsi területeitől független (a szép nem a kellemes és nem is az erkölcsi jó), hanem az elmélet területétől is. Az ízlésítélet logikai sajátossága abban áll, hogy általánosérvényűségre tart ugyan igényt, „mégsem a fogalmak szerinti *logikai* általánosságra” (*KdU* 31§, 374; magyarul 204), „mert ha így tenne, akkor a szükségszerű általános tetszés bizonyítékok által kikényszeríthető volna” (*KdU* 35§, 381; magyarul 210). Az esztétikai ítélet általánossága Kant számára tehát egy képzet és az ítéelőerő alkalmazásának mindenkire érvényes szubjektív feltételei közötti megfelelésen alapul (*KdU* 38§, 384f; magyarul 214), pontosabban: a képzelőerő és az értelem összhangján (*KdU* 35§, 381; magyarul 211).

Kant filozófiai rendszerében az ítéelőerő központi helyet foglal el; az a feladat hárul rá, hogy az elméleti megismerés (természet) és a gyakorlati megismerés (szabadság) között közvetítsen. „A természet célszerűségének fogalmát” nyújtja számunkra, mely nemcsak a különöstől az általánoshoz való felemelkedést biztosítja, hanem azt is, hogy a valóságba a gyakorlatban is képesek vagyunk beavatkozni. Minthogy csak olyan természet ismerhető meg egységként s lehet a gyakorlati cselekvés tárgya, amelyet sokrétűségében is célszerűnek gondolhatunk el.

Kant az esztétikainak az érzékiség és az ész között kitüntetett helyet biztosított, s az ízlésítéletet szabadnak és érdek nélkülinek definiálta. Schiller Kantnak ezekből a gondolataiból indult ki, amikor arra tett kísérletet, az esztétikai valamiféle társadalmi funkcióját határozza meg. A kísérlet paradox hatást kelthet, hiszen Kant az esztétikai ítéletnek éppen érdeknélküliségét hangsúlyozta, s ezzel első pillantásra úgy tűnik, egyúttal implicit módon a művészet funkciótlanóságát is. Schiller ezért próbál bizonyítékokat keresni arra, hogy a művészet éppen autonómiája, a közvetlen célok alóli mentessége révén képes olyan feladatnak megfelelni, amely semmilyen más módon nem lenne megoldható: a humanitásra való ösztönzésnek. Vizsgálódásainak kiindulópontja annak elemzése, amit a francia forradalom terror-időszakának hatására „korunk drámájának” nevez: „Az alacsonyabb és népesebb osztályokban nyers, törvényt nem ismerő ösztönöket látunk, amelyek a polgári rend kötelékének felbomlása után béklyóikat vesztik, és nem irányítható dühvel rohannak állati kielégülésükre. [...] Felbomlása tartalmazza igazolását. A fékesvesztett társadalom ahelyett, hogy fölfelé, a szerves életbe sietne, visszaesik az elemek birodalmába. Másfelől a civilizált osztályok a jellem ernyedtségének és romlottságának még ellenszenvesebb látványát nyújtják, s ez annál inkább felháborít, mert maga a kultúra forrása. [...] Az értelem felvilágosodása, amellyel nem egészen jogtalanul dicsekszenek a kifinomult rendek, egészben oly kevésbé mutat nemesítő befolyást az érzületre, hogy inkább maximákkal erősíti a romlást.”⁷⁸ Az

⁷⁷ Kant érvelésében ez a momentum sokkal fontosabb, mint az a feudalizmusellenes jelleg, melyre Warnecken mutatott rá Kant asztali zenéről írt megjegyzése kapcsán, ami Kant szerint csupán kellemes, de nem képes azt az igényt kelteni, hogy szép is legyen (*KdU* 44.§, 404, magyarul 231) (*Autonomie und Indienstnahme*, 85).

⁷⁸ Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (...), in uő: *Sämtliche Werke*, G. Fricke/G. H. Göpfert (szerk.), V. kötet, München 1967, 580 (5. levél) - magyarul: Schiller: "Levelek az ember esztétikai neveléséről", ford. Szemere Samu, in *Schiller válogatott esztétikai írásai*, Magyar Helikon, Budapest 1960, 180-181; a

elemzésnek ezen a szintjén a probléma megoldhatatlannak tűnik. Cselekvéseikben nemcsak „az alsóbb és népes osztályok” kötődnek ösztöneik közvetlen kielégítéséhez; „az értelem felvilágosodása” által „civilizált osztályok” sem nevelődtek erkölcsi cselekvésre. Schiller elemzése szerint nem bízhatunk sem az emberi természetben, sem értelmének alakíthatóságában.

Schiller érvelésmódja azért olyan fontos tehát számunkra, mert elemzése eredményét nem antropológiai értelemben veszi, nem egy egyszer s mindenkorra rögzített emberi természet alapján, hanem történetileg, egy történelmi folyamat eredményeképp. A kultúra fejlődése, Schiller szerint, szétrombolta az érzékek és a szellem egységét, mely a görögöknél még fennállt. „Mint látjuk, nemcsak egyes alanyok, hanem egész emberosztályok csak egy részét fejtik ki képességeiknek, míg a többiek alig gyenge nyom jelzi, mint elsatnyult növényeknél. [...] Örökké hozzáláncolva az egésznek csak egyes kis töredékéhez, az ember maga is csak mint töredék képezi ki magát, örökké csak a keréknek, amelyet hajt, egyhangú zaját hallva, sohasem fejt ki lényének harmóniáját, s ahelyett, hogy az emberiséget fejezné ki természetében, csupán foglalkozásának, tudományának lesz lenyomatává” (*Über die ästhetische Erziehung...*, 6. levél, 582f, 584; magyarul 183, 185). Az egyes tevékenységfajták kialakulása szükségszerűen a rendek és foglalkozások szigorúbb elkülönüléséhez” (uo. 583; magyarul 184) vezetett; szociológiai fogalmakkal kifejezve: a munkamegosztás feltételezi az osztálytársadalmat. Mindez azonban, Schiller érvelése alapján, nem számolható fel politikai forradalom révén, mivel a forradalmat is csak emberek csinálhatják, akik pedig, a munkamegosztásra épülő társadalom nyomása miatt, nem fejlődhetnek a humanitás szintjére. Az apória, ami Schiller elemzésének első szintjén érzékiség és értelem feloldhatatlan ellentétként jelent meg, egy második szinten is visszatér. Bár az ellentét most már nem örökérvényű, mivel történetivé vált, ettől azonban még semmivel sem tűnik megoldhatóbbnak, mivel minden társadalmi változás, mely ésszerűséghez és humanitáshoz vezet, olyan embereket feltételez, akik ebben a társadalomban a változásokat megelőzően is képesek lennének nevelődni.

Az érvelésnek pontosan ezen a pontján vezet be Schiller a művészetet, melyre nem csekélyebb feladat hárul, mint az ember egymástól elszakadt két „felének” egyesítése. Ez annyit jelent, hogy a művészetnek kell lehetővé tennie még a munkamegosztásra épülő társadalmon belül az emberi adottságok totalitásának azt a fajta kiteljesítését, ami az egyén számára saját tevékenységi területén belül lehetetlennek bizonyul. „De lehet-e az ember rendeltetése, hogy valamilyen célból elmulassza önmagát? Lehetséges volna, hogy a természet a maga céljaival megfoszt bennünket olyan tökéletességtől, amelyet az ész ír elő a maga céljaival? Hamisnak kell tehát lennie, hogy az egyes erők kiképzése szükségessé teszi totalitásuk feláldozását; vagy ha a természet törvénye mégannyira törekednék is erre, akkor rajtunk kell hogy álljon, hogy természetünk a totalitását, amelyet tönkre tett a mesterkélttség, ismét helyreállítsuk egy magasabb mesterkélttség (*Kunst*) által” (*Über die ästhetische Erziehung...*, 6. levél, 588; magyarul 189-190). Az iménti részlet azért annyira nehezen megérthető, mert maguk a fogalmak nincsenek pontosan meghatározva, néha a gondolkodás dialektikáját követve saját ellentétükbe csapnak át. A cél kifejezés mindenekelőtt azt a feladatot kívánja jelölni, mely az egyénre van kiróva; emellett azonban a történelmi fejlődésben („természet”) rejlő teleológiát (az emberi képességek egymástól való elkülönülését) s végül az ember minden területre kiterjedő nevelését is, melyet az ész által meghatározott célok vezetnek. Hasonló a helyzet a természet fogalmával is, mely egy fejlődéstörvényt és az embert mint test és lélek egységét is jelölni kívánja. Végül pedig a művészetnek is kettős jelentést tulajdoníthatunk, a technika és tudomány értelmében vett művészetet és a modern értelemben vett, gyakorlati élettől elkülönült művészet tartományát („magas művészet”). Schiller gondolata tehát az, hogy a művészet, azért alkalmas arra, hogy

következőkben röviden *Über die ästhetische Erziehung...*

helyreállítsa az emberi totalitást, mert lemond a valósággal való minden közvetlen kapcsolatáról. Schiller saját korában semmiféle lehetőséget nem lát arra, hogy egy olyan társadalom jöhessen létre, mely az emberi adottságok összességének kibontakozását minden egyén számára lehetővé teszi, mégsem mond le azonban erről a célról. De az értelem által irányított társadalom létrehozását egy előzőleg a művészet révén megvalósított humanitástól teszi függővé.

E helyütt természetesen nincs lehetőségünk részletesen végigkövetni Schiller gondolatmenetét, hogy láthassuk, hogyan definiálja a művészi tevékenységgel azonosított játékosztont az érzéki ösztön és a formaösztön szintéziseként, s azt hogyan kísérli meg egy spekulatív műfajttörténet segítségével a szép tapasztalatán belül az érzékiség varázsa alól felszabadítani. A mi összefüggésünkben csak arra a központi társadalmi funkcióra kell rávilágítani, amit Schiller éppen azért tulajdonított a művészetnek, mert az a gyakorlati étellel való minden kapcsolattól függetlenedett.

Foglaljuk össze az eddigieket! A *művészet autonómiája* a polgári társadalommal kapcsolatos kategória. A kategória biztosítja, hogy leírassuk, történetileg hogyan függetlenedett a művészet a gyakorlati étellel való kapcsolatuktól, vagyis azt a tényt, hogy az egyes társadalmi osztályok képviselőiben olyan nem célhoz kötött érzékiség fejlődhetett ki, mely a létért folytatott küzdelem közvetlen nyomása alól legalábbis időnként képes a függetlenedésre. Ezért legitim az autonóm műalkotásról beszélni. A kategória azonban azt a tényt nem képes megragadni, hogy a művészetnek a gyakorlati ételtől való elszakadásával kapcsolatban egy *történelmi folyamatról* beszélünk, vagyis hogy az *társadalmilag meghatározott*. S éppen ebben rejlik a fogalom korlátozottsága, abban a torzításban, amely minden ideológia sajátja - amennyiben a fogalmat a korai Marx ideológiakritikáának értelmében használjuk. Az autonómia fogalma nem engedi meg, hogy tárgyát történetiként értsük. A műalkotás gyakorlati ételtől való viszonylagos függetlenedése a polgári társadalom keretein belül ily módon a műalkotásnak a társadalommal szembeni teljes függetlenedésének (hamis) képzetébe fordul át. Az autonómia így egy a szó szigorú értelmében vett ideologikus kategória, mely az igaznak (a művészetnek a gyakorlati ételtől való függetlenedése) és a hamisnak (e történetileg kialakuló tényállásnak a művészet „lényegeként” való hiposztázálása) egy-egy momentumát kapcsolja össze.

3. A művészet autonómiájának tagadása az avantgarde által

A kutatásokkal kapcsolatos vizsgálódásainkból a következő eredmény vonható le. Az autonómia kategóriájának korábbi elemzése mind abba a problémába ütköztek, hogy a különböző alacsonyabb szintű kategóriák, melyeket az autonóm műalkotás fogalmán belül egységbe rendeződőnek gondoltak, még nem voltak pontosan kidolgozva. Mivel tehát az egyes alacsonyabb kategóriák kidolgozása nem egyszerre történik, néhol már az udvari művészet is autonómként jelenhet meg, máshol azonban csak a polgári. Ahhoz, hogy világossá tehessek, hogy a különböző interpretációk közötti ellentmondások magából a vizsgált dologból erednek, egy történeti tipológiát vázolunk fel. A tipológiát szándékosan három összetevőre (alkalmazási cél, előállítás és befogadás) redukáljuk, mivel itt csak az egyes kategóriák kialakulásának egyidejűtlenségére kívánunk rávilágítani.

A. A szakrális művészet (például az érett középkor művészete) kultusztárgyként szolgál. Teljes mértékben a vallás társadalmi intézményéhez kötődik, kollektív és kézi előállítású. Befogadása is kollektív módon van intézményesülve.⁷⁹

⁷⁹ Lásd ehhez nemrégiben R. Warning: "Ritus, Mythos und geistliches Spiel", in *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, M. Fuhrmann (szerk.), (*Poetik und Hermeneutik*, 4), München 1971, 211-239.

B. Az udvari művészet (például XIV. Lajos udvara) ugyancsak pontosan körvonalazható alkalmazási céllal rendelkezik, egyfajta reprezentációs tárgy, a király dicsőségét és az udvari társadalom önreprezentációját hivatott szolgálni. Az udvari művészet ugyanúgy része az udvari társadalom gyakorlati életének, ahogy a szakrális művészet részét alkotja a hívek mindennapjainak. A szakrális kötöttségek alóli feloldódás mégis a művészet függetlenedésének első lépését jelenti. (A függetlenedés kifejezést itt leíró jelleggel használjuk, mely a művészet társadalmi részrendszerének kialakulását jelöli.) A szakrális művészettől való különbözősége különösen az előállítás területén válik láthatóvá: a művész individuusként alkot, s tevékenységét egyedinek fogja fel. A befogadás viszont kollektív marad; a tömegrendezvények tartalma azonban már nem a szakralitás, hanem a szórakozás.

C. A polgári művészet csak annyiban rendelkezik reprezentációs funkcióval, amennyiben a polgárság is magára ölt bizonyos nemesi érték-képzeteket; eredendően polgári a saját társadalmi osztályára vonatkozó önmegértés kifejeződése. A művészet révén artikulált önmegértés létrehozása és befogadása már nem kapcsolódik a gyakorlati élethez. Ezt nevezi Habermas a visszamaradó igények kielégítésének, vagyis azon igényeknek, amelyek a polgári társadalom hétköznapi életéből kiszorulnak. Nemcsak az alkotás, a befogadás is individuálisan valósul meg. A tartalmak elsajátításának adekvát módját a műben való magányos elmélyülés alkotja, ami távol van a polgár gyakorlati életétől, bár még mindig azzal az igénnyel lép fel, hogy azt értelmezze. Végül pedig az esztétizmusban, ahol a polgári művészet eléri az önismeret stádiumát, ez az igény is eltűnik. A gyakorlati élettől való eloldódás, ami a polgári társadalom művészetének mindig is létezőmódját jelentette, így annak tartalmává válik.

A vázolt tipológiából a következő sémát alkothatjuk (a vastaggal szedett függőleges vonalak meghatározó, a szaggatottal szedettek kevésbé meghatározó változást jelölnek).

	<u>szakrális műv.</u>	<u>udvari műv.</u>	<u>polgári műv.</u>
alkalmazási cél:	kultusztárgy	reprezentációs tárgy	a polgári önmegértés ábr.
alkotás:	kézműves, kollektív	individuális	individuális
befogadás:	kollektív (szakrális)	kollektív (szórakozás)	individuális

A séma alapján felismerhetővé válik az egyes kategóriák fejlődésének egyidejűtlensége. A polgári társadalom művészetére jellemző individuális alkotásmód már az udvari mecenatúra rendszerén belül kialakult. Az udvari művészet azonban még a gyakorlati élethez kötődik, bár a reprezentációs funkció, a kultusz-funkcióval összehasonlítva, egy lépést jelent a közvetlen társadalmi alkalmazás igényeinek lazulása felé. Ugyanígy kollektív marad az udvari művészet befogadása is, még ha a tömegrendezvények tartalma meg is változik. A befogadás területén ez a meghatározó változás csak a polgári művészet megjelenésekor következik be; az elkülönült individuus megjelenése váltja ki. A regény lesz az az irodalmi műfaj, amelyben az új befogadásmód megtalálja a neki megfelelő formát.⁸⁰ Az alkalmazási cél tekintetében is a polgári művészet megjelenésével megy végbe döntő változás. A szakrális és az udvari művészet, még ha más-más módon is, a befogadó gyakorlati életéhez kötődött. Kultusz- illetve reprezentációs tárgyként a műalkotások alkalmazási céllal rendelkeztek. Ez a polgári művészetre ebben a formában már nem érvényes; a polgári önmegértés ábrázolása a polgári művészetben olyan területen belül zajlik, amely kívül áll a gyakorlati élet tartományán. A művészet révén gyakorlati életében egy részfunkcióra (célracionális cselekvés) redukált polgár „emberként” észleli önmagát; képességeinek teljességét képes kielégíteni, de csak azzal a feltétellel, hogy ez a terület mindvégig szigorúan elkülönült marad gyakorlati életétől.

⁸⁰ A regényről tudvalevőleg már Hegel is mint a "modern polgári eposziáról" beszélt, in G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, F. Bassenge /szerk./, Berlin/Weimar 1965, II. kötet, 452 - magyarul: G. W. F. Hegel: *Esztétika* (rövidített kiadás), Zoltai Dénes (szerk.), Gondolat, Budapest 1974, ford. Tandori Dezső, 378.

Ily módon nézve (ami a séma alapján nem elég világosan tűnik ki), a művészet gyakorlati élettől való elválása a polgári művészet autonómiájának meghatározó jegyévé válik. A félreértések elkerülése végett azonban még egyszer nyomatékosan hangsúlyoznunk kell, hogy az autonómia itt a művészetnek a polgári társadalmon belül elfoglalt státuszát jelenti, s hogy ezzel még semmiféle kijelentést nem tettünk a művek tartalmáról. Míg a művészet intézménye már a XVIII. század vége felé tökéletesen kialakult formában érvényesülhet, a művek tartalma még egy olyan történelmi fejlődés uralma alatt van, amely végpontját csak az esztétizmusban éri el, ahol a művészet önmaga témájává válik.

Az európai avantgarde mozgalmak a polgári társadalomban működő művészet státusza elleni támadásként határozhatók meg. Nem a művészet egy korábbi kifejezőmódját (egy stílusát) tagadják meg, hanem a művészet intézményrendszerét, mely elszakadt az emberek mindennapi életétől. Amikor az avantgardisták azt követelik, hogy a művészet váljon újra gyakorlativá, nem azt akarják, hogy a művek tartalma újra társadalmi jelentőséggel bírjon. A követelés nem a művek tartalmának síkján mozog; a művészet társadalmon belüli funkciójára irányul, mely éppúgy meghatározója a művek hatásának, mint a tartalmuk.

Az avantgarde alkotók a gyakorlati élettől való elválasztottságot a művészet polgári társadalmon belüli meghatározó jegyének tekintik. Ez többek között azért lehetséges, mert az esztétizmus ezt a művészet intézménye számára konstitutív momentumot a művek lényeges témájává avatta. Az intézménynek és a mű tartalmának egybeesése a fejlődés logikájából következő lehetőségfeltétel volt az avantgarde számára, hogy a művészetre vonatkozó alapvető kérdéseit feltehesse. Az avantgardisták tehát a művészet *Aufhebung*jét akarták a szó hegeli értelmében: a művészetet nem egyszerűen szétrombolni kell, hanem át kell vezetni a gyakorlati életbe, ahol az, más formában ugyan, de megőrződne. Fontos látnunk, hogy az avantgardisták ezzel az esztétizmusnak egy lényeges összetevőjén lépnek túl. Az esztétizmus a gyakorlati élettől való távolságtartást a művek tartalmává tette. Az a gyakorlati élet, amelyhez az esztétizmus, azt tagadva, viszonyul, a polgári társadalom mindennapjainak célracionálisan rendezett élete. Az avantgardistáknak tehát semmiképp sem az volt a szándékuk, hogy a művészetet *ebbe* a gyakorlati életbe integrálják; ellenkezőleg, ők is osztoztak a célracionálisan berendezett világ elutasításában, amit az esztétisták kifejezésre juttattak. Az esztétistáktól az különbözteti meg őket, hogy a művészetből kiindulva megkísérelnek egy *új* életgyakorlatot kialakítani. S az esztétizmus ebben a vonatkozásban is az avantgarde szándék lényeges feltételének bizonyul. Csak egy olyan művészet képes azt a centrumot alkotni, amelyből egy új életgyakorlat megszervezhető, amely a művek tartalmát tekintve is teljesen függetlenedik a fennálló társadalom (helytelen) életgyakorlatától.

Az avantgarde szándék ezen a ponton rendkívül jól megragadhatóvá válik Marcusének a bevezetőben vázolt alaptétele segítségével, mely a polgári társadalom művészetének kettős jellegéről szólt. Mivel a művészet el van választva a gyakorlati élettől, minden olyan szükséglet képes utat találni hozzá, melynek kielégítése a mindennapokban az élet minden területét átható konkurenciaelv miatt lehetetlenné válik. Az olyan értékek, mint az emberség, barátság, igazság, szolidaritás, kiszorultak a valós élet területéről, és a művészetben őrződnek meg. A művészet a polgári társadalmon belül ellentmondásos szereppel bír: egy jobb rend képét vázolja fel, ennyiben tiltakozik a fennálló rossz ellen. Amennyiben azonban a jobb rend képét a fikció látszatában valósítja meg, mentesíti a fennálló társadalmat a megváltoztatásra irányuló nyomás alól. Ezt egy idealitás tartományával kapcsolja össze. Ezért nevezhető a művészet a szó marcusei értelmében "affirmatív"-nak. Ha a polgári társadalom művészetének kettőssége abban áll, hogy a társadalom produkciós és reprodukciós folyamataitól való távolság a szabadságot és a kötelezettséget, azaz következmény nélküliséget is magában foglalja, belátható, hogy az avantgarde kísérlete a művészet életfolyamatba való visszavezetésére maga is nagy mértékben ellentmondásos vállalkozás. Mivel a művészet (viszonylagos) szabadsága a kritikai valóságmegismerés lehetőségfeltételét is alkotja. Egy

olyan művészet, mely már nincs elválasztva a gyakorlati élettől, hanem teljesen feloldódik abban, a gyakorlati élettől való távolságával együtt azt a képességét is elveszíti, hogy kritizálja azt. Az a törekvés, hogy a művészet és a gyakorlati élet közötti távolságot megszüntessük, a történeti avantgarde mozgalmak idején még teljes mértékben a történelmi haladás pátoszára formálhatott igényt. Időközben azonban a kultúripar révén létrejött a művészet és élet közötti távolság helytelen feloldása, amellyel az avantgarde vállalkozás ellentmondásosságára is fény derül.⁸¹

A következőkben azt kell felvázolnunk, hogyan csapódik le a művészet intézményrendszerének felszámolására irányuló szándék azon a három területen, amire fentebb az autonóm művészet jellemzéséhez volt szükségünk: alkalmazási cél, alkotás, befogadás. Avantgarde művek helyett itt avantgarde megnyilvánulásokról fogunk beszélni. Egy dadaista rendezvénynek nincs semmiféle műalkotás-jellege, az avantgarde művészeteknek mégis egyik alapvető megnyilvánulásáról van szó. Ezzel nem állítjuk, hogy az avantgarde művészek egyáltalán nem alkottak műveket, s hogy azokat csupán a pillanatnyi hatásra koncentráló rendezvényekkel helyettesítették. A műalkotás fogalmát, ahogy látni fogjuk, az avantgardisták egyáltalán nem számolták fel, viszont teljes mértékben átalakították.

A három terület közül az avantgarde megnyilvánulás *alkalmazási célját* a legnehezebb meghatározni. Az esztétista műalkotásban a mű gyakorlati élettől való eloldozottsága, mely a polgári társadalomban élő művészet státuszának jellegzetessége, annak lényegi tartalmává vált. Ezzel a műalkotás a szó legteljesebb értelmében öncéllá válik. Az esztétizmusban a művészet társadalmi következmény nélülisége válik láthatóvá. Mindezzel az avantgarde művészek nem az adott társadalomban komoly hatást kiváltani képes művészetet állítják szembe, hanem a művészet társadalomban való feloldásának követelményét. Ez a koncepció azonban már nem teszi lehetővé, hogy meghatározzunk valamilyen alkalmazási célt. A gyakorlati életbe visszavezetett művészettel kapcsolatban már nem a társadalomra vonatkozó alkalmazási célok hiányáról van szó, mint az esztétizmus esetében. Ha művészet és gyakorlati élet egységet alkotnak, ha a gyakorlat esztétikai és a művészet gyakorlati, akkor a művészet alkalmazási célját már nem kell kidolgozni, és éppen azért nem, mert az alkalmazási cél fogalmát alkotó szétválasztás (művészet és gyakorlati élet) már nem lehet érvényes.

Ami az *alkotást* illeti, láttuk, az autonóm mű létrehozása individuális módon történik. A művész individuumként alkot, s individualitását nem valami más kifejezéseként, hanem mint kizárólag csak rá jellemzőt fogja fel. A zseni fogalma ezt igazolja. Ennek csak látszólag mond ellent a műalkotások létrehozásának kvázi-technikai felfogása, ami az esztétizmust jellemezte. Valéry például demisztifikálja ugyan a zsenit, amennyiben azt lelki készletek meglétére és a költői eszközök való bánni-tudásra redukálja. Ezzel a pszeudoromantikus inspiráció-tanokat az alkotók önámításának értelmezi, de az individuumra mint teremtő szubjektumra vonatkozó művészetfelfogáson egyáltalán nem lép túl. A büszkeség (*orgueil*) alkotási folyamatot elindító és serkentő erejéről szóló tétele éppen hogy felújítja a polgári művészet egyik központi tételét, mely az alkotásnak individuális jelleget tulajdonít.⁸² Az avantgarde azonban legszélsőségesebb megnyilvánulásaiban nem valamilyen kollektívumot állít szembe ezzel, mely az alkotás szubjektumának pozícióját tölthetné be, hanem az individuális alkotásmód fogalmának radikális tagadását. Mikor Duchamp 1913-ban szériatermékeket (egy piszoárt, egy palackszárítót) lát el kézjeggyével, s kiállításra küldi el azokat, ezzel az individuális alkotás fogalmát tagadja meg. Az aláírás, mely éppen a mű individualitását hivatott jelölni, azt a tényt, hogy az ennek a bizonyos művésznek köszönhető

⁸¹ Művészet és gyakorlati élet távolságának helytelen megszüntetéséről lásd J. Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft (Politica, 4)*, Neuwied/Berlin 1968, 18.§, 176ff - magyarul: J. Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban*, Gondolat, Budapest 1971, ford. Endreffy Zoltán.

⁸² Lásd ehhez P. Bürger: "Funktion und Bedeutung des *orgueil* bei Paul Valéry", in *Romanistisches Jahrbuch* 16 (1965), 149-168.

– ez a jel egy tetszés szerinti tömegtermékre nyomtatva az individuális alkotás bármiféle igényének kigúnyolásává válik. Duchamp provokációja nemcsak a művészeti piacról mint intézményről rántja le a leplet, melyen az aláírás többet ér, mint maga a mű, hanem a polgári társadalom művészetének azt az alapelvét is radikálisan megkérdőjelezi, amely szerint az individuum a műalkotás létrehozója. Duchamp ready made-jei nem műalkotások, hanem manifesztációk. Az általuk kiváltott provokáció értelme nem olvasható ki az egyes aláírt tárgyak tartalom-forma totalitásából, csak a kiállítás és aláírás illetve a szériagyártással előállított tárgyak ellentétéből. Persze ez a fajta provokáció nem ismételhető tetszőleges gyakorisággal. A provokáció függ attól, amire irányul; ebben az esetben attól a képzettől, hogy az individuum a művészi alkotás folyamatának szubjektuma. Abban a pillanatban, hogy egy aláírt palackszárítót elismernek múzeumi tárgynak, a provokáció semmivé foszlik; az ellenkezőjébe fordul át. Amikor ma egy művész egy kályhacsövet ír alá és állít ki, nem leleplezi, hanem kiszolgálja a művészet piacát; nem rombolja az individuális alkotás képzetét, hanem megerősíti azt. Ennek oka a művészet avantgarde meghaladási szándékának kudarcában keresendő. Mivel a történeti avantgarde-nak a művészet intézményrendszere elleni tiltakozása már *művészetként* vált befogadhatóvá, a neoavantgarde tiltakozó gesztusa érvényét veszti. Tiltakozásra való igénye már nem tartható fenn, mivel a tiltakozásról bebizonyosodott, hogy céljai elérhetetlenek. Ebből ered az az iparművészetre gyakorolt hatás, amit a neoavantgarde művek nem ritkán kiváltak.⁸³

Az avantgarde nemcsak az individuális alkotás, az individuális *befogadás* fogalmát is tagadja. Egy dadaista rendezvény provokációtól felhergelt közönségének reakciója, ami az ordítóasztól egészen a tettelegességig terjedhetett, döntően kollektív jellegű. De ezzel együtt is reakció marad, egy provokációra adott válasz. Alkotó és befogadó világosan elkülönült marad, bármennyire szeretne maga a közönség is aktívvá válni. Az alkotók és befogadók ellentétének feloldása részét képezte az avantgarde szándékok logikájának, ami a művészet gyakorlati élettől való elválasztottságát kívánta felszámolni. Nem véletlen, hogy Tzarának a dadaista költemény előállításával kapcsolatos útmutatásai és Breton automatikus szövegek létrehozásával kapcsolatos utasításai egyaránt recept-jelleget mutattak.⁸⁴ Az individuális alkotásmóddal szembeni polémia mellett egyfajta receptet is nyújtani kívántak, egészen szószerinti értelemben, mely a befogadó lehetséges aktivitására vonatkozott. Ebben az értelemben az automatikus szövegek is a saját alkotáshoz vezető útmutatásként olvasandók. Az automatikus szöveg létrehozását azonban nem műalkotás létrehozásának, hanem egy felszabadító életgyakorlat részének kell tekintenünk. Erre vonatkozik Bretonnak az a követelése, hogy ezentúl a “gyakorolni a költészetet” (“pratiquer la poésie”) elve kell érvényesülnön. E törekvés révén alkotó és befogadó nem pusztán egybeesnek, hanem maguk a fogalmak is értelmüket veszítik. Nem létezik többé alkotó és befogadó, csak olyanok, akik a költészetet az élet problémáival való megbirkózás eszközeként használják. Ezzel azonban egy komoly veszély is felmerül, melynek legalábbis a szürrealizmus részben vesztét is köszönhetette, a szolipszizmus, az egyes szubjektum problémáihoz való visszatérés veszélye. Breton észlelte ezt a veszélyt, és próbálkozott is különböző kiutakkal. Az egyik a szerelmi viszony spontaneitásának magasztalása volt. Azon is érdemes azonban elgondolkodni, vajon a szigorú csoportdiszciplína nem volt-e szintén egy arra tett kísérlet, hogy a szolipszizmus veszélyén úrrá legyenek.⁸⁵

⁸³ Neoavantgarde művekre képzőművészeti példákkal szolgál a *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-1970*, G. Adriani (szerk.), Tübingen 1973, kiállításkatalógusa. – A neoavantgarde problémájához lásd még a III/1. fejezetet.

⁸⁴ T. Tzara: “Poure faire un Poème dadaïste”, in uő: *Lampisteries précédées des sept manifestes dada* (...), h. n. 1963, 64. A Breton: “Manifeste du surréalisme” (1924), in uő: *Manifestes du surréalisme* (Coll. Idées, 23), Paris 1963, 42 f.

⁸⁵ A szürrealisták csoportkoncepciójáról és az ebből kialakítani szándékozott s részben meg is valósított kollektív tapasztalatomról lásd Elisabeth Lenk: *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*,

Összefoglalásképpen megállapíthatjuk, hogy a történeti avantgarde mozgalmak az autonóm művészet lényegi meghatározottságait tagadták meg: a művészet társadalomtól való elválasztottságát, az individuális alkotás és az ettől élesen különválasztott individuális befogadás elvét. Az avantgarde célja az autonóm művészet felszámolása volt, a művészet gyakorlati életbe való visszavezetésének értelmében. Mindez nem következett be, és a polgári társadalmon belül nem is következhet be, mivel az az autonóm művészetnek csak hamis felszámolása lenne.⁸⁶ A szórakoztató irodalom és az áruesztétika igazolják, hogy létezik egy ilyen hamis felszámolás. Az az irodalom, melynek elsőrendű célja, hogy az olvasóra egy meghatározott konzumviselkedést eröltessen, valóban gyakorlati; de nem abban az értelemben, ahogy azt az avantgardisták értették. Az irodalom itt nem az emancipáció, hanem a leigázás eszköze.⁸⁷ Ugyanez érvényes a áruesztétikára is, amely a formát csak csábításra használja fel, hogy rávegye a vevőt egy számára haszontalan árucikk megvásárlására. A művészet itt is gyakorlati, de itt is leigázó.⁸⁸ Ez a rövid utalás azt kívánja megmutatni, hogy az avantgarde elmélete felől a szórakoztató irodalom és a áruesztétika is megragadhatóvá válik, mint a művészet intézményének hamis felszámolási formái. A későkapitalista társadalomban az avantgarde mozgalmak szándékai ellentétes előjellel valósulnak meg. Az autonómia hamis felszámolásának észlelésével pedig el kell gondolkodnunk azon, kívánatos lenne-e egyáltalán az autonómia-státusz felszámolása, hogy vajon a művészet gyakorlati élettől való távolsága nem a szabadságnak azt a játékterét biztosítja-e inkább, amelyen belül a fennálló állapotok alternatívái elgondolhatóvá válnak.

München, 1971, 57 ff, 73 f.

⁸⁶ Azt is meg kellene vizsgálni, vajon az orosz avantgardisták, ha csak részben is, mennyire valósíthatták volna meg az októberi forradalom után megváltozott társadalmi feltételeknek köszönhetően a művészet gyakorlati életbe való visszavezetésének szándékát. A művészetet mind Arvatov, mind Tretyakov a polgári művészet fogalmával épp ellentétesen, társadalmi szempontból hasznos tevékenységként határozzák meg: “A nyersanyag társadalmilag hasznos formába öntésének öröme, összekapcsolódva a céltudatos formára való intenzív törekvéssel és a létrehozására való képességgel – ez az, amit a ‘mindenkinek szóló művészet’ jelszavának tartalmaznia kellene” (S. Tretjakov: “Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst”, in uő: *Die Arbeit des Schriftstellers* (...), H. Boehncke (szerk.) (das neue buch, 3), Reinbek bei Hamburg 1972, 13). “Ha a művész az élet minden területére érvényes technika elveiből indul majd ki, a célszerűség eszméje hatja majd át, az anyagok megmunkálása során pedig nem ízlésének szubjektív elvei felé fordul, hanem az alkotás objektív feladatai felé” (B. Arvatov: “Die Kunst im System der proletarischen Kultur”, in uő: *Kunst und Produktion*, 15.). – Az avantgarde elméletének segítségével ezek alapján konkrét elemzéseken keresztül azt a problémát is vizsgálni kellene, mennyiben (és a művészi szubjektumra való milyen következményekkel) foglal el más helyet a társadalomban a művészet intézményrendszere a szocialista országok esetén, mint a polgári társadalomban.

⁸⁷ Lásd ehhez Christa Bürger: *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur*, (Krit. Literaturwiss., I; FAT, 2063), Frankfurt am Main 1973.

⁸⁸ Lásd ehhez W. F. Haug: *Kritik der Warenästhetik* (ed. suhrkamp, 513), Frankfurt am Main 1971.

IV. Az avantgarde műalkotás

1. A műalkotás kategóriájának problémájáról

A műalkotás fogalmának avantgarde művekre való alkalmazása egyáltalán nem problémamentes. Felvethetnénk persze, hogy egy ilyen próbálkozás elfedheti a műalkotás-fogalom avantgarde mozgalmak által kiváltott krízisét, s így a probléma megfogalmazása hamis premisszákból indulhat ki. "A mű hagyományos egységének megtörése egészen formális értelemben a modernség általános vonásaként jelölhető meg. A modernség a mű koherenciáját és magától értetődő voltát tudatosan kérdéssé tette vagy tervszerűen szétrombolta."⁸⁹ Bubner megállapítása elfogadható; ám ha levonjuk belőle a következtetéseket, felvetődik a kérdés: le kell-e mondania a mai esztétikának a műalkotás fogalmáról? Ezzel indokolja ugyanis Bubner visszatérését Kanthoz, mint az egyetlen aktuális esztétikai rendszerhez.⁹⁰ Mindenekelőtt azonban azt a kérdést kell feltennünk, *mi* került egyáltalán válságba: a műalkotás kategóriája, vagy annak egy bizonyos történeti kifejeződése? "Az egyedüli mű, amely ma számít, az, ami már nem mű."⁹¹ Adorno rejtélyes mondata a műalkotás fogalmát kettős értelemben használja: egyrészt általánosan (és ebben az értelemben a modern művészetnek is van még műalkotás-karaktere), másrészt viszont a szerves műalkotás értelmében (a "kerek műalkotásról" beszél Adorno) - s az avantgarde *ezt* a korlátozott műalkotás-fogalmat valóban szétrombolja. Érdekes tehát különbséget tennünk a műalkotás fogalmának általános értelme és különböző történeti kifejeződései között. Általános értelemben a műalkotás úgy határozható meg, mint általános és különös egysége. Ez az egység, amely nélkül műalkotás nem gondolható el, a művészet fejlődésének különböző korszakaiban nagyon eltérő módon valósult meg. A szerves (szimbolikus) műalkotás az általános és különös egységét közvetlenül határozza meg, míg a szerves (allegorikus) műalkotás esetén, melyhez az avantgarde mű is tartozik, az egység közvetett. Az egység mozzanata itt mintha végtelen távolságra vonódna vissza; rendkívüli esetben tulajdonképpen csak a befogadó által jön létre. Joggal hangsúlyozza Adorno: "Ragaszkodjon bár a művészet (...) a legvégtesebb módon is az össze nem illéshez és a disszonáns jelleghez, elemei mégis egységesülnek, enélkül egyáltalán nem disszonálhatnak."⁹² Az avantgarde mű nem általában az egységet tagadja (még ha a dadaisták ezt is akarták), hanem egy bizonyos típusú egységet, ami a szerves műalkotás rész és egész között fennálló jellegzetes viszonya.

Itt bemutatott érvelésünkkel szemben azok az elméletalkotók, akik a műalkotás fogalmát határozottan tarthatatlannak gondolják, rámutathatnának arra, hogy a történeti avantgarde mozgalmakban az aktivitás olyan formái bontakoztak ki, melyek a műalkotás fogalmával semmiképp sem ragadhatók meg kielégítően: például a dadaista rendezvények, melyek a közönség provokálását kifejezett céljuknak tekintették. De ezen rendezvények esetén mégis sokkal többről van szó, mint a műalkotás kategóriájának felszámolásáról - nevezetesen a művészet mint a gyakorlati élettől elszakított tevékenység felszámolásáról. Ennek kapcsán le kell szögeznünk, hogy az avantgarde mozgalmak legextrémebb megnyilvánulásai is negatív módon ugyan, de a műalkotás kategóriájára vonatkoznak. Duchamp ready-made-jei például csak a műalkotás kategóriájához való viszonyukban nyernek

⁸⁹ R. Bubner: "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik" in *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 (1973), 49.

⁹⁰ A kanti esztétika tudvalevőleg nem a műalkotás, hanem az esztétikai ítélet meghatározásából indul ki. Egy ilyen elmélet számára azonban a mű kategóriája nem központi jelentőségű; ellenkezőleg: Kant ezzel a természeti szépet, melynek nincs műalkotás-karaktere - nem az ember által előállított - is képes vizsgálódásainak területébe vonni.

⁹¹ Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (Ullstein Buch, 2866), Frankfurt/Berlin/Wien 1972, 33.

⁹² Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, 270.

jelentést. Mikor Duchamp találmára kiválasztott sorozatgyártással készült termékeket szignált, és kiállításokra küldte el azokat, a művészet provokációjával mégiscsak feltételezett egy olyan fogalmat, mint a *művészet*. Az a tény, hogy ő ready-made-eket látott el kézjegyével, a műalkotás kategóriájára való határozott utalást tartalmazott. Az aláírás, ami a művet egyedivé és megismételhetetlenné tette, éppen egy sorozattermékre került. Ezzel a művészet lényegéről mint egyedi mű individuális létrehozásáról alkotott felfogás kérdőjeleződött meg - ahogy az a reneszánsz óta kialakult; maga a provokáció aktusa foglalta el a műalkotás helyét. De nem válik-e ezzel tarthatatlanná a műalkotás kategóriája? Duchamp provokációja a művészet mint társadalmi intézményrendszer egésze ellen irányult; amennyiben a műalkotás hozzátartozik ehhez az intézményhez, a támadás őt is éri. Az azonban mégis történeti tény, hogy az avantgarde mozgalmak után is alkottak még műveket, s hogy a művészet mint társadalmi intézményrendszer ellenállónak bizonyult az avantgarde támadással szemben.

Ahogy a jelenkori esztétikának nem szabad elhanyagolnia azokat a mélyreható változásokat, amiket a történeti avantgarde mozgalmak a művészet területén kiváltottak, éppoly kevésbé szabad azon tény mellett elmennie, hogy a művészet régóta posztavantgarde fázisba lépett. Ez a fázis azzal jellemezhető, hogy a műalkotás kategóriája restaurálódott, és az avantgarde által művészetellenes céllal megalkotott eljárások művészeti célok szolgálatába állítottak. A változás nem az avantgarde mozgalmak céljainak (a művészet mint társadalmi intézményrendszer megszüntetése, az élet és a művészet egyesítése) "elárulásaként" értékelendő, hanem történeti folyamat eredményeként. E folyamat egészen általánosan a következőképpen jellemezhető: miután a történeti avantgarde támadása a művészet intézményrendszere ellen kudarcba fulladt - tehát a művészet nem vált a mindennapi élet részévé -, az intézményes művészet a gyakorlati élettől elválasztva létezett tovább. A támadás viszont kimutatta intézményes jellegét, és ezzel a polgári társadalmon belül létező művészet (viszonylagos) következmény nélküliségét is, mint e művészet elvét. A történeti avantgarde elmúltával a polgári társadalomban minden művészetnek számolnia kell azzal a ténnyel, hogy vagy belenyugszik saját autonóm státuszába, vagy rendezvényeket szervezhet, hogy megpróbálja ezt a státuszt áttörni, ám mégsem képes - anélkül hogy a művészet igazságigényét feláldozná - magát a tényt egyszerűen letagadni, és a közvetlen hatás lehetőségét tételezni.

Ami a műalkotás kategóriáját illeti, miután meghiúsult az az avantgardista cél, amely a művészetet a gyakorlati életbe kívánta visszavezetni, a fogalom nemcsak restaurálódott, hanem ki is bővült. Az *objet trouvé*, azt a dolgot, mely nem individuális alkotó tevékenység eredménye, hanem véletlenül talált tárgy, melyben művészet és gyakorlati élet kapcsolatának avantgardista célja materializálódik, ma *műalkotásként* ismerik el. Ezzel az *objet trouvé* elveszti antiművészet jellegét, autonóm mű lesz a múzeumban más egyedi alkotások mellett.⁹³

A művészet intézményrendszerének és a műalkotás kategóriájának restaurációja arra utalnak, hogy mára az avantgarde történetivé vált. Természetesen ma is vannak kísérletek az avantgarde mozgalmak hagyományának folytatására (az, hogy ezt a fogalmat így le lehet írni anélkül, hogy oxymoronnak tűnne, még inkább mutatja az avantgarde történetivé válását); de ezek a kísérletek, ahogyan például a happeningek - neoavantgarde-nak lehetne ezeket nevezni -, már nem képesek a dadaista rendezvények tiltakozó értékét utolérni, függetlenül attól, hogy tökéletesebben megtervezettek és végrehajtottak, mint azok.⁹⁴ Ez azzal a ténnyel

⁹³ Vö. a Brüsszelben és másutt tartott kiállításokkal: *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910-1970*. Brüsszel 1971.

⁹⁴Vö. M. Damus: *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der "avantgardistischen" Kunst der sechziger Jahre* (Fischer Taschenbuch, 6194). Frankfurt 1973. A szerző a neoavantgarde afirmatív funkciójának kidolgozását kísérel meg. Például: "A pop art, (...) mely a tárgyak, színek kiválasztásában és a maga alkotásmódjában bensőségebb kapcsolatban látszik állni az amerikai nagyvárosi élettel, mint azelőtt minden művészet, kiállításain úgymond reklámot csinál a comicsnak, a filmsztároknak, elektromos székeknek, fürdőszobáknak, az autóknak és autóbaleseteknek, szerszámok és élelmiszerek minden

magyarázható, hogy azok a hatáskereső, melyeket az avantgardisták bevetettek, időközben sokkhatásuk jelentős részét elveszítették. A fontosabb azonban az lehetne, hogy az avantgardisták célja, a művészet megszüntetése és visszavezetése a gyakorlati életbe, de facto nem valósult meg. Az avantgardista szándékoknak az avantgarde eszközeivel való újjáélesztése egy megváltozott kontextusban már egyáltalán nem képes elérni még a történeti avantgarde korlátozott hatását sem. Mivel azok az eszközök, amiktől az avantgardisták a művészet megszüntetését remélték, időközben a műalkotás státuszára tettek szert, alkalmazásukkal már nem lehet legitim módon összeegyeztetni az életvitel megújításának igényét. Élesen fogalmazva: a neoavantgarde intézményesíti az *avantgarde-ot mint művészetet*, és ezzel megszünteti az eredeti avantgardista szándékokat. Ez attól a képzettől függetlenül érvényes, ami a művészekben saját tevékenységükről él, s ami nagyon is avantgardista szellemű képes lenni.⁹⁵ Ami a művek társadalmi hatását illeti, így tehát nem az által a képzet által határozódik meg, amit a művész saját tetteivel összekapcsol, hanem alkotásának státusza által. A neoavantgarde művészet autonóm művészet a szó teljes értelmében, és ez az jelenti: tagadja a művészet gyakorlati életbe való visszavezetésének avantgardista szándékát. A művészet megszüntetésére irányuló törekvéseik is művészeti rendezvényekké válnak, amelyek függetlenül alkotójuk céljaitól műalkotás-karakterrel rendelkeznek.

A műalkotás kategóriájának restaurációjáról beszélni a történeti avantgarde mozgalmak kudarcra után persze cseppet sem problémamentes. Az a benyomásunk támadhat, hogy az avantgarde mozgalmaknak semmilyen lényeges jelentőségük nincs a polgári társadalomban továbbfejlődő művészet számára. Épp ellenkezőleg. Annak ellenére, hogy az avantgarde mozgalmak politikai céljaikat (a gyakorlati élet művészet általi újjászervezését) nem voltak képesek megvalósítani, hatásuk a művészetben alig túlbecsülhető. Ezen a téren az avantgarde-nak valójában forradalmi hatása van. Mindenekelőtt abban, ahogyan a szerves műalkotás hagyományos fogalmát destruálták, és egy másikat állítottak a helyébe, melynek meghatározásáról a következőkben lesz szó.⁹⁶

fajtájának, reklámot csinál a reklámoknak." (76). Mivel azonban Damus nem határozza meg a történeti avantgarde mozgalmak fogalmát, hajlamos arra, hogy elhanyagolja a dadaizmus és szürrealizmus, és a hatvanas évekbeli neoavantgarde művészet különbségét.

⁹⁵ Erre egy példa: kifejezett hivatkozással Bretonnak arra a törekvése, hogy a poézis mindennapi gyakorlattá váljon, Gisella Dischner a konkrét költészet szándékát a következőképpen fogalmazza meg: "A konkrét műalkotás azonban erre az utópikus állapotra törekszik - saját maga megszüntetésére a konkrét valóságban." ("Konkrete Kunst und Gesellschaft", in: *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, Nr. 25. 1970. január, 41.

⁹⁶ Az a jelentőséget, amit itt az avantgarde mozgalmaknak tulajdonítunk, a szakirodalomban vitatják. H. Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik* című művében, mely a modern költészet elméletének megalkotását tűzi ki feladatául, a dadaizmussal egyáltalán nem foglalkozik. Csak bővített, új kiadásának időrendi táblázatában olvasható az alábbi: "1916 a dadaizmus megalapítása Zürichben." (*Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts.* /rowohlts deutsche enzyklopädie, 25/26/26a/, Hamburg 1968 /1956/, 288). A szürrealizmusról pedig annyit tudhatunk meg: "A szürrealisták csak programjukkal válhatnak ki érdeklődést, mely féltudományos felkészültséggel egy RIMBAUD óta élő költői eljárást igazol. Meggyőződésük, hogy az ember tudattalanjának káoszában tapasztalatát határtalanul képes kiterjeszteni; meggyőződésük, hogy az elmebeteg egy 'magasabb valóság' teremtésében nem kevésbé 'zseniális', mint a költő; a költészettről mint a tudattalanból áradó formátlan diktátumról való felfogás: ez néhány pontja a programnak. Összetévesztik a felszínre törést - a mesterségeset kiváltképp - az alkotással. Rangos költészet ebből nem keletkezett. A kiemelkedő lírikusok, akiket a szürrealistákhoz szokás sorolni, mint ÉLUARD és ARAGON, költészetüket aligha e program szerint gondolták el, sokkal inkább azon általános stíluskényszer alapján, mely RIMBAUD óta az alogikus tette a költészet nyelvén." (192). Először is le kell szögeznünk, hogy e munka perspektívája más, mint Friedrich művének perspektívája. Az én céloom egy lényeges történeti korszakhatár megragadása a polgári társadalom művészetének fejlődésében, Friedrich számára viszont a "a rangos költészet". Valami fontosabb is van itt azonban: a Baudelaire-től Bennig tartó költészet struktúraegysége nem tárgyalható Friedrich struktúrafogalmának átvételével, mert maga a fogalom problematikus. Nem a struktúra kifejezéséről van szó (az idézett helyen például "stíluskényszerrel" beszél), nem arról tehát, hogy a struktúra fogalma Németországban a csak később ismertté vált strukturalizmussal módosuláson esett át, hanem

2. Az új

Adorno *Ästhetische Theorie*-ja ugyan nem az avantgarde elméleteként született, az általánosságnak annál magasabb fokára kívánt emelkedni, mégis abból a feltevésből indul ki, hogy az elmúlt korok művészetét csak a modern művészet fényében tudjuk értelmezni. Szándékához közel áll, hogy a modernségről szóló fontos szakasz vizsgálatait (*ÄT*, 31-56.o.) az alapján végezze el, vajon a múltra alkalmazott kategóriák használhatóak-e az avantgarde műalkotás megragadására is.⁹⁷

Adorno modern művészetéről alkotott elméletének középpontjában az új kategóriája áll. Persze Adorno számít a kategória alkalmazása során felvetődő lehetséges ellenvetésekre, ezért megpróbálja azokat már előre meggyengíteni: “Egy lényegileg nem-tradicionalista társadalomban (a polgáriban) az esztétikai hagyomány a priori dubiózus. Az új tekintélye a történetileg elkerülhetetlen tekintélyét jelenti” (*ÄT*, 38.o.). “Ez azonban (a modernség fogalma) nem a művészet felvetődő feladatait tagadja, ahogy a stílusok általában, hanem a tradíciót mint olyat; de eközben csak a polgári elvet erősíti meg a művészetben. Absztraktsága összekapcsolódik a művészet árukarakterével.” (u.o.) Adorno elhatárolja a modern művészet kategóriájaként értelmezett újat a témák, motívumok és művészi eljárásmodok megújításától, ami a művészet fejlődését a modernség fellépése előtt jellemezte. Ezt oly módon teszi, hogy az új kategóriáját abban a hagyományellenességben tekinti megalapozottnak, ami a polgári-kapitalista társadalom jellemzője. Amit ezen értenünk kell, azt egy másik helyen fejti ki: “A polgári társadalom egyetemes módon a csere, az ‘ugyanannyit ugyanannyiért’ törvénye alatt áll, mely lebonyolódik, és semmi sem marad utána. Lényegét tekintve a csere időtlen, úgy mint a ratio maga (...) Ez azonban nem jelent kevesebbet, mint hogy az emlékezés, az idő, az emlékezőtehetség... az irracionális maradványok fajtaiként likvidálva lesznek.”⁹⁸

Próbáljuk meg Adorno gondolatait példákkal világosabbá tenni. Az újdonság mint esztétikai kategória jóval a modernség előtt adott volt, s még programként is. Az udvari Minnesänger azzal az igénnyel lép színre, hogy egy “új dalt” énekeljen el; a francia tragikomédia szerzői azt állítják, hogy a közönség *nouveauté* utáni igényének tesznek eleget⁹⁹. De mindkét esetben valami másról van szó, mint a modern művészet újdonságigénye esetén. Az udvari költő “új dala” számára nemcsak a téma (Minne), hanem a motívumok bősége is előzetesen adva volt. Az újdonság itt egy műfaj nagyon szigorú, rögzített határain belüli

magáról a tudományos eljárásról. Friedrich módszerének jellemzője, hogy a struktúra fogalmában teljesen heterogén jelenségeket egyesít: költői eljárásmodokat (pl. asszociációs technika), kijelentéstartalmakat (pl. elhagyatottság és félelem) és a költők poetológiai alapelveit (pl. nyelvmágia). E különböző területek egysége a struktúra fogalma által jön létre. Struktúráról azonban csak ott lehet beszélni, ahol ugyanabba a rendszerbe tartozó kategóriákat kötünk össze. Megmarad tehát a kérdés, hogy az avantgarde művészi eljárásmodjai nem fejlődtek-e ki már teljes egészében Rimbaud műveiben. A kérdés az “előfutárok” problémáját érinti. Előfutárok viszont a történeti tárgyalás narratív struktúráján belül mindig csak post festum ismerhetők fel. Csak miután bizonyos (nem minden) Rimbaud által alkalmazott eljárásmod már érvényesült, ismerhető meg ő maga is, mint az avantgarde “előfutára”. Másként fogalmazva: Rimbaud csak az avantgarde mozgalmakon keresztül nyerte el azt a jelentőséget, amit ma joggal tulajdonítunk neki.

⁹⁷ Modernség alatt Adorno a Baudelaire-től kezdődő művészetet érti. A fogalom tehát magában foglalja az avantgarde mozgalmak előzményeit, azokat magukat és a neoavantgarde-ot is. Míg én a történeti avantgarde mozgalmakat történetileg elhatárolható jelenségekként próbálok megragadni, Adorno a modern művészet egységéből mint az egyetlen legitim jelenkori művészet eszméjéből indul ki. A “modernség” fogalma, illetve az azzal való szembehelyezkedések története alapján H. R. Jauß vázolta fel a korszakváltás tapasztalatának történetét a későantik kortól Baudelaire-ig: “Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität”, in *Literaturgeschichte als Provokation* (suhrkamp, 418), Frankfurt am Main 1970, 11-66.

⁹⁸ Th. W. Adorno: “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, in uő: *Erziehung der Mündigkeit* (...), G. Kadelbach (szerk.), Frankfurt am Main 1970, 13.

⁹⁹ A tragikomédia *nouveauté* fogalmához lásd P. Bürger: *Die frühen Komödien Pierre Corneilles und das französische Theater um 1630. Eine Wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt am Main 1967, 7-60; itt 21.

variációt jelent. A francia tragikomédiában a tematika ugyan nincs megszabva, de létezik egy séma, amely a cselekmény hirtelen fordulatát a műfaj törvényeihez igazítja (például a halottnak hitt személy tetszhalottnak bizonyul). A tragikomédiában, mely megközelíti azt, amit később szórakoztató irodalomnak neveznek, a publikum kívánsága, hogy sokkhatáshoz hasonló effektekkel (*surprise*) elégítsék ki, már a műfaj szerkezeti sémájának síkján megvalósul; az újdonságot hatáselemként megtervezik és úgy vetik be. Végül az újdonság egy harmadik típusát is meg kellene neveznünk, melyet az orosz formalisták tudvalevőleg az irodalom fejlődéstörvényévé akartak emelni: az irodalmi eljárás módjának egy adott irodalmi soron belüli megújítása. Az “automatizálódott”, vagyis a már formaként nem érzékelt eljárás módját, mely ezáltal már nem tudja a valóság újszerű nézetét nyújtani, egy új váltja fel, mely addig képes szerepét betölteni, míg maga is szükségszerűen nem “automatizálódik”, s nem cserélődik ki¹⁰⁰.

Mindhárom, az újdonság fogalmával leírt jelenség alapvetően különbözik attól, amit Adornónál a modernség jellemzésére használt fogalom jelent. Itt ugyanis sem a szigorú műfaji határokon belüli variációról (pl. “az új dal”), sem a megdöbbentő hatást kiváltó műfaji sémáról (pl. tragikomédia) nincs szó, de még egy irodalmi soron belüli eljárás mód megújításáról sem; nem továbbfejlődésről beszél, hanem egy tradíció megtöréséről. Ami a modern kor újdonságfogalmát megkülönbözteti ugyanezen kategória korábbi, legitim alkalmazásaitól, az éppen az addig érvényessel való szakítás radikalitása. Már nemcsak addig érvényes művészi eljárás módokat és stilisztikai elveket tagadnak meg, hanem a művészet egész hagyományát.

Éppen ez az a pont, ahol az új kategóriájának adornói alkalmazása kritikára szorul. Adorno hajlamos arra, hogy azt a történetileg egyszeri hagyománytörést, amit a történeti avantgarde mozgalmak jelölnek, általában a modern művészet fejlődéselvének tekintse: “Az esztétikai programok és irányzatok váltakozásának felgyorsulása, amin a nyárspolgár mint ostoba divaton jót derül, a megtagadás egyre fokozódó kényszeréből ered, amit Valéry említett elsőként.”¹⁰¹ Természetesen Adorno is tudja, hogy az újdonság az a márkajel, amely alatt a mindig ugyanolyan fogyasztási cikk a vásárló elé kerül (*ÁT*, 39.o.). Érvéle ott válik problematikussá, ahol kijelenti: a művészet a fogyasztási cikk jegyeit “appropriálja”. “Csak úgy sikerült (Baudelaire költészetének) a nem az ő törvényeinek engedelmességet megígérő piac határain túlra kerülnie, hogy egyeztetni tudta saját autonómiáját a piac róla alkotott képével. A modernség a megcsontosulthoz és elidegenedethez való idomulás (*mimesis*) művészet” (*ÁT*, 39.o.). Legkésőbb itt bosszulja meg magát az a tény, hogy Adorno az új kategóriáját nem próbálja szigorúan történetiségében meghatározni. Mivel nem teszi ezt meg, az újat közvetlenül a fogyasztói társadalomból kell levezetnie. Adorno számára a művészetben élő új kategóriája tükröződése annak, ami a fogyasztói társadalmon uralkodik. Minthogy a fogyasztói társadalom csak a megtermelt áru eladásának folyamatában maradhat fenn, szükségessé válik, hogy a vásárlót folyvást az áru újdonságának csáberejével csalogassa. Ennek a kényszernek, Adorno szerint, a művészet is aláveti magát, s itt ő egy dialektikus átcsapás segítségével éppen társadalmon uralkodó törvényhez való alkalmazkodásban véli felismerni az azzal szemben kifejtett ellenállást. Mégis számításba kell azonban vennünk, hogy a fogyasztói társadalomban az új kategóriája nem szubsztanciális, inkább valami látszólagos. Ami rá jellemző, az éppen nem az áru lényege, hanem a mesterségesen ráerőszakolt arculat (az új az árun a külső megjelenés). Ha a művészet alkalmazkodik a fogyasztói társadalomnak ehhez a legtisztább külsőségéhez, nehéz belátni, hogy kellene éppen ezáltal képessé válnia ellenállás kifejtésére. Az ellenállást, amit Adorno a művészetben a

¹⁰⁰ Lásd ehhez J. Tinyanov: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur* (suhrkamp, 201), Frankfurt am Main 1967, 33.

¹⁰¹ Th. W. Adorno: “Thesen über Tradition” in *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (suhrkamp, 201), Frankfurt am Main 1967, 33.

megújítás kényszere alatt állónak akar elgondolni, aligha találhatnánk meg éppen itt. Így az csak a kritikai szubjektum tételezésévé válhat, aki a dialektikus gondolkodás erejével a negativumban a pozitivitást képes megragadni. De mégis meg kell állapítanunk, hogy ha a művészet a fogyasztói társadalom kényszerének nyomására valóban aláveti magát az újítás kényszerének, már alig különböztethető meg a divattól. Warhol jelenítheti meg azt, amit Adorno “a megcsontosulthoz és elidegenedethez való idomulásnak” nevez: a 100 Campbell-dobozt ábrázoló kép csak annak számára foglal magában ellenállást a fogyasztói társadalommal szemben, aki azt látni szeretné benne. A neoavantgarde, mely felújítva viszi színre a hagyománnyal való avantgarde szakítást, értelmetlen rendezvényé válik, mely minden lehetséges értelmezést megenged. Hogy Adorno álláspontját megértsük, mindenekelőtt arra kell ügyelnünk, hogy a “megcsontosulthoz való idomulás” nála nem egyszerűen alkalmazkodást jelent, hanem annak felmutatását, ami van; s itt éppen a fogalom általi eltorzítástól mentes ábrázolásban reménykedett, mely valami olyat tudna felmutatni, ami egyébként ismeretlen maradna. Hogy meglátta azt az aporiát, amelybe a művészet ezáltal keveredett, tanúsítja a következő mondat: “Nem lehet általánosságban megítélni azt, hogy valaki, aki minden erejével tabula rasát nyit, vajon egy eldologiasított tudat hangszórója, vagy az a nyelv nélküli, kifejezés nélküli kifejezés, mely azt meghazudtolja” (*ÁT*, 179.o.).

Ezzel megmutatkoznak az új kategóriájának határai, amennyiben a történeti avantgarde mozgalmak megragadására használjuk azt. Ha a művészi kifejezőeszközök megváltozásának meghatározásáról lenne szó, az új kategóriája alkalmazható lenne. De mivel a történeti avantgarde mozgalmak a hagyomány törését idézik elő, aminek hatására a kifejezésrendszer¹⁰² változik meg, a kategória nem elégséges a változás leírására. Még kevésbé elegendő, ha figyelembe vesszük, hogy a történeti avantgarde mozgalmaknak nemcsak az volt a szándákuk, hogy az áthagyományozott kifejezésrendszerrel szakítsanak, hanem a művészet intézményrendszerének megszüntetése is. Kétségtelenül valami “újról” van itt szó, csak ez az “új” minőségileg különbözik a művészi eljárásmodok és a kifejezésrendszer megváltozásától egyaránt. Az új fogalma ugyan nem rossz, de túl általános és árnyalatlan ahhoz, hogy a hagyomány törésének radikalitását pontosan jelölje. De mint avantgarde művek leírására szolgáló kategóriát sem igen lehet használni, s nemcsak azért, mert túl általános és meghatározatlan, hanem mindenekelőtt, mert azt a lehetőséget sem teremti meg számunkra, hogy a divatos (esetleges) és a történetileg szükséges újítás között különbséget tegyünk. Nem kevésbé problémás Adornónak az a nézete sem, hogy a művészeti irányzatok egyre gyorsuló váltakozása történeti szükségszerűség. Az alkalmazkodás dialektikus értelmezése, mely a fogyasztói társadalomban mint az azzal szembeni ellenállás fejeződik ki, átugorja a konzumdivat és a művészeti divatnak nevezhető jelenség megtévesztő hasonlóságának problémáját.

Ebből kiindulva Adorno egy másik alaptétele is kiismerhetővé válik a maga történeti feltételezettségében: az a nézet, miszerint csak az avantgarde-ből kifejlődő művészet felel meg a művészi technikák fejlődése történeti állapotának. Nagyon komolyan meg kell fontolni,

¹⁰² Ellentétben egyes kifejezőeszközök állandó változásával, mely a művészet fejlődését jellemzi, a kifejezésrendszer megváltozása (ott is, ahol ez egy hosszabb időszakra húzódik el) egy történetileg meghatározó esemény. P. Francastel a kifejezésrendszer ilyen változását vizsgálta (*Études de sociologie de l'art / Bibl. Méditations*, 74 / Paris 1970 - magyarul részletek in P. Francastel: *Művészet és társadalom*, ford. Lontay László és Nagy Géza, Gondolat, Budapest 1972): A festészetben a 15. század folyamán kiépült egy kifejezésrendszer, melyet a központi perspektíva és a képtér egységes megalkotása jellemez. Míg a középkori kép figuráinak méretkülönbségei azok eltérő jelentőségére utalnak, a reneszánsz óta a méret a figura helyét mutatja az euklidészi geometria alapján ábrázolt térben. Míg a középkori kép több jelenetet egyesít s egy történetet is el képes mesélni, a reneszánsz óta a képtér egységként jelenik meg, mely csak egy bizonyos esemény ábrázolására hivatott. Ez az itt csak sematikus jellemzett kifejezésrendszer a nyugati művészetet öt évszázadon át uralta. A huszadik század elején viszont elveszítette kötelező érvényét. Cézanne számára már nem jelent a központi perspektíva annyit, mint még az impresszionisták számára jelentett, akik a formák feloldása ellenére ragaszkodtak ahhoz. Ezzel a hagyományos kifejezésrendszer univerzális érvénye megtört.

vajon nem tette-e a történeti avantgarde mozgalmak által kiváltott hagyománytörés tárgyaltanná a jelenre vonatkoztatva a művészi technikák történeti állapotáról való elmélkedést. Az elmúlt korok eljárásmodjaival való olyan bánásmód (gondoljunk például Magritte néhány, régi mesterek technikájában festett képére), ami az avantgarde mozgalmakkal vette kezdetét, szinte lehetelenné teszi a művészi eljárásmodok történeti helyének meghatározását. Az avantgarde mozgalmak hatására a stílusok és eljárásmodok történeti sorrendje a radikális különbségek egyidejűségébe transzformálódott. Ennek következményeként ma egyetlen művészeti mozgalom sem támaszthat jogosan igényt arra, hogy *művészetként* történetileg előrehaladottabb más irányzatoknál. Hogy éppen a neoavantgarde, mely ezzel az igénnyel lép fel, azt a legkevésbé sem tudja megvalósítani, az előző fejezetben már kifejtettük. A realista technikák használata ellen *ma* már nem lehet a művészi technikák történeti helyére való rámutatással érvelni. Miközben Adorno ezt teszi, ő maga is a történeti avantgarde mozgalmak korának teoretikusává válik. Ezt az a tény is mutatja, hogy az avantgarde mozgalmakat nem történetieknek, hanem napjainkig élő irányzatoknak tekintette.¹⁰³

3. A véletlen

Az "irodalmi véletlen" történetének vázlatában, vagyis azon interpretációkban, amin a véletlen fogalma a középkori lovagregény óta az irodalomban keresztülment, E. Köhler terjedelmes fejezetet szentel a huszadik század irodalmának. "Az anyaghoz és annak véletlent produkáló ellenállásához való lelkes odafordulás, Tristan Tzara papírfecni verseitől a legmodernebb happeningekig, nem oka, hanem következménye egy társadalmi állapotnak, melyben egyedül a véletlen által kinyilatkoztatott van megkímélve a hamis tudattól, csak az szabad az ideológiától, s csak azt nem bélyegzi meg az emberi kapcsolatok teljes eldologiasodása"¹⁰⁴. Köhler helyesen jelöli meg az anyagra hagyatkozást mind az avantgardista, mind a neoavantgardista művészet jellemzőjeként, ám az már kérdésesnek tűnik számomra, hogy az ő Adornóra emlékeztető értelmezését át lehet-e venni. A szürrealista *hasard objectif* (objektív véletlen) példája nemcsak azt mutatja, hogy milyen reményeket kapcsolnak össze a véletlennel az avantgarde mozgalmak, hanem azt is, hogy milyen ideologizálásnak vették alá azt éppen e remények alapján.

A *Nadja* (1928) elején Breton egy sor különös eseményt beszél el, amiből világosan érthetővé válik, mit értettek a szürrealisták "objektív véletlennel". Az események egy alapmintát követnek. Két esemény azon tény alapján van kapcsolatba állítva egymással, hogy egy vagy több összhangban lévő jeggyel rendelkezik. Egy példa: Breton és barátai a *Marché aux Puces*-ön egy Rimbaud-kötet lapozgatása közben felfigyelnek egy fiatal eladónőre, aki maga is ír verseket, és Aragon *Paysan de Paris*-ját is olvasta. A második "esemény" itt nem különül el élesen, mert Breton olvasói számára is ismeretes, hogy a szürrealisták költők, és Aragon az egyik közülük. Az objektív véletlen az egymástól független eseményekben összhangban lévő szemantikai elemek (itt: költő és Aragon) szelekcióján alapul. A

¹⁰³ Mi sem következesebb, mint ha a tudatosan neoavantgardista alkotók politikai követeléseiket, amiket produkciójukkal összekapcsolnak, egy szigorúan Adornohoz illeszkedő érveléssel próbálják megalapozni. Ezzel összhangban állapítja meg Chris Bessel, a konkrét költészet egyik képviselője, "hogy a forradalmi író nem az, aki szemantikai-poétikai frázisokat talál ki, melyek a szükséges forradalmat tartalomként és célként foglalják magukban, hanem aki poétikai eszközök segítségével a költészetet mint a forradalom modelljét magát forradalmasítja. (...) a későpolgári elidegenedés fokához képest a művészetnek a represszív valósággal szemben megteremtett elidegenítése nagy előrevivő erő. ez az erő dialektikus, amennyiben feltartóztathatatlanul megindítja a valóságtól való esztétikai elidegenítést" ("dichtung und revolution", in *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, Nr. 25 /1970. január/, 35). Adorno maga mégis kétségtelenül szkeptikusabb a neoavantgarde művészet "nagy előrevivő erejével" kapcsolatban; sőt az *Ästhetische Theorie*-ban, ahogy láttuk, található bizonyos helyek, melyek bevallják, hogy az ilyen művek teljes mértékben ambivalens jellegűek, s ezzel egyúttal a művekkel szembeni kritika lehetőségét is megnyitják.

¹⁰⁴ E. Köhler: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*. München 1973, III. fejezet; itt: 81.

szürrealista először konstatál egy összefüggést, amely egy nem meghatározható értelemre utal. A véletlen ugyan "magától" következik be, de a szürrealistának szüksége van egy olyan készségre is, mely lehetővé teszi számára, hogy egymástól független eseményeket a szemantikai elemek egyezése szempontjából észleljen.¹⁰⁵

Valéry helyesen jegyezte meg egyszer, hogy a véletlen előállítható. Egy tárgynak hasonló tárgyak sokaságából való kiválasztásánál elég behunyni a szemünket, hogy az eredmény véletlenszerűvé váljon. A szürrealisták nem teremtenek véletlent, de mindennek, ami a valószínű elvárhatóságon határán kívül helyezkedik el, kitüntetett figyelmet szentelnek. Így képesek "véletleneket" regisztrálni, melyek másoknak, mivel jelentéktelennek tűnnek (az illető egyén domináló gondolataival nem illenek össze elkerülik a figyelmüket. Abból a tapasztalatból eredően, hogy egy célracionális társadalom egyre jobban korlátozza az egyén kibontakozását, a szürrealisták az előreláthatatlan momentumok felfedezését keresik a mindennapokban. Figyelmük ezért azokra a jelenségekre irányul, amelyeknek a célracionális rendszerű társadalomban nincs helyük. A mindennapiban való csodás felfedezése kétségtelenül a "nagyvárosi ember" tapasztalati lehetőségének gazdagodását jelenti; ám összekapcsolódik egy viselkedéstípussal is, mely lemond a céltételezésről egy sokoldalú benyomásszerzés javára. A szürrealisták ezzel azonban nem elégednek meg, hanem a rendkívüli provokálásának módját keresik. Bizonyos helyekhez (*lieux sacrés*) való szenvedélyes kötődés és egy *mythologie moderne* létrehozásának szándéka mutatja, hogy a véletlen fölötti uralomra, és a szokatlan ismételtetővé tételére törekednek.

De mégsem a szokatlanon való uralom kísérletében áll a szürrealista véletlen jelentésének ideologikus mozzanata, hanem abban a tendenciában, hogy a véletlenben egy objektíven adott értelmet kívánnak felismerni. Az értelemtételezés mindig individuumok és közösségek teljesítménye, az emberi kommunikációs összefüggésektől független értelem nem létezik. A szürrealisták számára azonban a véletlen a dolog- és eseményösszefüggésben van, amit ők "objektív véletlenként" határoztak meg. Hogy az értelem a rögzítés alól kivonja magát, még nem változtat semmit a szürrealisták elvárásán: a valóságban rátalálhatnak. A jelenségben valójában a (polgári) individuum leköszönését kell látnunk. Mivel az ember aktív valóságalkításának mozzanatát mintegy megszállta a célracionális társadalom, az ellene tiltakozó individuum számára már csak egy olyan tapasztalatra való ráhagyatkozás marad, melynek jegyei és értéke a célhoz nem-kötöttségben állnak. Hogy a véletlenben keresett értelemnek ezalatt mindig megragadhatatlannak kell maradnia, annak az az oka, hogy ha meghatározottabb lenne, azonnal a célracionális viszonyokba lépne be, s ezzel elveszítené tiltakozó értékét. Egy passzív várakozó magatartásra való regresszió tehát a fennálló társadalommal való totális szembenállásként értelmezendő. Mivel a szürrealisták nem ismerik fel, hogy a természetben való uralkodásnak bizonyos szintje szükségessé teszi a társadalmi szerveződést, felmerül annak veszélye, hogy a polgári társadalom elleni tiltakozásuk általában a társadalmiasodás elleni tiltakozásba csap át. Nem meghatározott célt kritizálnak, a profitot mint a polgári-kapitalista társadalom uralkodó elvét, hanem a célracionalitást általában. Így képes a véletlen, mely az embert teljesen kiszolgáltatja, paradox módon mégis a szabadság titkosírásaként megjelenni.

Az avantgarde elmélete nem képes egyszerűen úgy átvenni a véletlen fogalmát, ahogy azt az avantgarde teoretikusai kidolgozták, mert egy ideológiai kategóriáról van szó: az értelem teremtése, mely az emberi szubjektum egyik tevékenysége, a természet olyan alkotásának mutatkozik, amely csak arra vár, hogy megfejtse. A kommunikatív folyamatokban létrejövő értelem visszavezetése a természetre nem önkényes; összefügg a tiltakozás absztrakt magatartásával, mely a szürrealista mozgalom korai fázisára jellemző. Az

¹⁰⁵ Az előzetes beállítódás produkcióesztétikai kategóriájának jelentéséről lásd P. Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main 1971, 254. A következőkhöz lásd ott Aragon *Paysan de Paris*-jének elemzését.

avantgarde elmélete mégsem mondhat le teljesen a véletlen kategóriájáról, mert a szürrealista mozgalom önértelmezésében legalábbis megkülönböztetett jelentősége van. A kategóriát tehát abban a jelentésében, amit a szürrealisták adtak neki, ideológiai kategóriaként fogjuk kezelni, ami megengedi a tudósnak, hogy a mozgalom szándékait megragadja, de ugyanakkor a kritika feladatával is szembesíti.

A véletlen kategóriájának eddigi alkalmazásától megkülönböztethető egy másik is, amelynél a véletlen momentuma a műalkotásban, és nem a valóságban helyezkedik el, s melynél létrehozott, nem pedig észlelt véletlenről van szó.

Sok különböző eljárás mód létezik tehát a véletlen előállítására. Különbséget lehet tenni a közvetlen és közvetett véletlenalkotás között. Az elsőt a festészet azon mozgalmi reprezentálják, melyek az ötvenes években tachizmus, action painting és más kifejezések alatt váltak ismertté. A vásznat az ecsettel becsepegtették vagy bespricelték. A valóság már nem ábrázolt vagy interpretált lett, s lemondtak a kép egészének tudatos alakításáról a spontaneitás javára, mely jelentős mértékben átengedte a képalkotást a véletlennek. A szubjektum, aki az alakítás minden szabálya és kényszere alól felszabadult, egy üres szubjektivitásra visszavetve találta magát. Mivel már nem jelent számára kihívást sem az adott anyag, sem a feladat, a megoldás véltelenszerű marad a szó rossz értelmében, vagyis tetszés szerinti. A kényszerűség összes momentuma elleni tiltakozás a szubjektumot nem az alkotás szabadságához vezeti, hanem csak az önkényességhez. S ez aztán legfeljebb csak post festum tekinthető individuális kifejeződésnek.

Ettől el kell különíteni a véletlen közvetett létrehozását. Ennek eredménye nem az anyag spontán kezelése révén keletkezik, hanem épp ellenkezőleg, a legpontosabb tervezéssel. De a tervezés egyedül az eszközre irányul, s az eredmény továbbra is előreláthatatlan marad. "A művészi alkotás folyamatát", ahogy Adorno mondta, "az abszolút esetlegességhez való vonzódás kíséri. (...) Joggal állapították meg a technikailag önelvű, tökéletes műalkotás és az abszolút véltelenszerűen keletkezett műalkotás konvergenciáját" (*ÄT*, 47.o.). A konstrukció elvében érvényesülő egyéni képzeletről való lemondást a konstrukció véltelenszerűségére való ráhagyatkozás javára Adorno történelemfilozófiai alapon a polgári individuum elgyengülésére való reakciónak értelmezte: "A szubjektum elgyengülését, amely az általa létrehozott technológia következménye, tudatába építette, s programmá emelte" (*ÄT*, 43.o.). Ezen a ponton az értelmezés egy olyan típusa ismétlődik, amivel már az új kategóriájának elemzésénél is találkoztunk. Adorno az elidegenedéshez való alkalmazkodást az azzal szembeni ellenállás egyetlen eszközének tartotta. A fent tett megjegyzések mutatis mutandis itt is érvényesek.

Gyanítható, hogy Adornónak az a tézise, melyet a konstrukció elsőbbségéről mint olyan törvényszerűségről alkotott, melyre a művész anélkül bízta rá magát, hogy a következményeket előre meg tudná jósolni, a tizenkétfokú zene kompozíciós eljárásának ismeretéből származik. A *Philosophie der neuen Musik* szerint a tizenkétfokúság racionalitása "egy zárt, ugyanakkor önmagában átláthatatlan szisztéma, melyben az eszközök konstellációja közvetlenül célként és törvényként hiposztázált. (...) A törvényszerűség, melyben ez megvalósul, ugyanakkor pusztán az anyagra vetül ki, s anélkül határozza meg azt, hogy ez a meghatározottság önmagában értelemmel bírna"¹⁰⁶.

A konstrukciós elv alkalmazásán nyugvó véletlenalkotás, ha jól látom, később jelentkezik az irodalomban, mint a zenében, és pedig a konkrét költészetben. Ez a művészeti ágak sajátosságával függ össze. A szemantikai elem zenében nyert csekély jelentőségének az a következménye, hogy a zene közelebb kerül a formális konstrukcióhoz, mint az irodalom. Az irodalmi anyag teljes alávetése egy külső konstrukciótörvénynek csak abban a pillanatban lehetséges, ha az irodalom szemantikai tartalmai teljesen háttérbe szorulnak. De határozottan ragaszkodnunk kell ahhoz, hogy a pusztán az anyagtól függő törvényszerűségek irodalomra

¹⁰⁶ Th. W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 63.

való alkalmazásának más helyi értéke van, mint hasonló konstrukciós elveknek a zene esetében, mégpedig a művészeti ágak természetes különbözősége miatt.

4. Benjamin allegória-fogalma

Az avantgarde elméletének egyik központi feladata a szervesetlen műalkotás fogalmának kidolgozása. A feladat megoldása Benjamin allegória-fogalmának alapján veheti kezdetét, mely, ahogy látni fogjuk, egy különösen gazdag kategóriát nyújt a számunkra, s az avantgarde művek produkció- és hatásesztétikai aspektusának megragadására egyaránt alkalmas. Ismeretes, hogy Benjamin a fogalmat a barokk irodalomra fejlesztette ki¹⁰⁷; mégis azt állíthatjuk, hogy csak az avantgarde műben találta meg adekvát tárgyát. Másképpen kifejezve: Benjaminsnak az avantgarde művekkel kapcsolatos tapasztalata az, mely a kategória megteremtését és barokk irodalomra való alkalmazását lehetővé teszi - nem pedig fordítva. Itt is meghatározza a jelenbeli tárgy kibontakozása a múlt értelmezését. Semmi erőszakról nincs tehát szó abban a kísérletben, hogy Benjamin allegória-fogalmát az avantgarde (szervesetlen) műalkotás elméleteként olvassuk; hogy ez esetben nem ugyanazokat a momentumokat találhatjuk meg, amelyek a barokk irodalomra való alkalmazásából származnak, az magától értetődik¹⁰⁸. Mégis megfogalmazódik a kérdés, hogyan magyarázható akkor egy bizonyos műalkotástípus (itt az allegorikus) fellépése saját társadalmi struktúrájától oly eltérő korszakokban is. Egészen biztosan tévútra vezetne azonban minket, ha úgy kezdenénk a vizsgálódáshoz, hogy a két korszak történelmi-társadalmi hasonlóságát kutatóknak. Ezzel azt sugallnánk, hogy ugyanazok a művészi formák szükségszerűen ugyanazon társadalmi alappal rendelkeznek. De egyáltalán nem ez a helyzet. A problémát inkább úgy kell elgondolnunk, hogy a művészi formák ugyan egy bizonyos társadalmi kontextusnak köszönhetik születésüket, de nem kötődnek a megszületés kontextusához, illetve egy azzal analóg társadalmi szituációhoz, hanem különböző társadalmi kontextusokban különböző funkciókat képesek felvenni. A kutatásnak nem a primér és szekundér kontextusok közötti lehetséges analógiákra kell irányulnia, hanem a művészi forma társadalmi funkcióváltására.

Ha az allegória fogalmát megpróbáljuk elemeire bontani, a következő séma adódik:

1. Az allegorizáló kiszakít egy elemet az éledegész totalitásából; izolálja és megfosztja funkciójától. Az allegória ezért lényegileg töredék, s ezzel ellentétben áll a szerves szimbólummal. "A kép az allegorikus intuíció mezején töredék, rúna (...) Eltűnik a totalitás hamis látszata" (*Ursprung*, 195, magyarul 378). 2. Az allegorizáló az ily módon izolált valóságdarabokat összekapcsolja, s ezáltal értelmet hoz létre. Ez egy teremtett értelem, mely nem a fragmentumok eredeti kontextusából származik. 3. Benjamin az allegorizáló tevékenységet a melankólia kifejeződéseként értelmezi. "A melankólia tekintete alatt a tárgy allegorikussá válik, az életet hagyja kiszállni belőle, a tárgy holtan, mégis az örökkévalóság meghatározottságában állva marad meg. Így hever az allegorizáló előtt, kegyelemének és

¹⁰⁷ W. Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, R. Tiedemann (szerk.), Frankfurt am Main 1963, 174. A következőkben rövidítve: *Ursprung* (magyarul: *A német szomorújáték eredete*, ford. Rajnay László, in W. Benjamin: *Angelus Novus* Magyar Helikon 1980, 191-482).

¹⁰⁸ Breton költészetének értelmezéséhez Benjamin allegória-fogalmát alkalmaztam in *Der französische Surrealismus*, XI. fejezet, 174 - Tudomásom szerint Lukács György utalt először arra, hogy Benjamin allegória-fogalma alkalmazható az avantgarde művekre ("Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus", in *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, 41 - magyarul: "Az avantgardizmus világnézeti alapjai" in Lukács György: *Művészet és társadalom*, Gondolat, Budapest 1969, 450). Hogy Benjamin kutatási érdeklődése saját kora irodalmának megragadására irányult, nemcsak könyve bevezetőjének expresszionizmusra való utalásából válik nyilvánvalóvá (*Ursprung*, 41.o.), de Asja Lacis tanúsága szerint is így van: "Másodszor, mondta ő, vizsgálódásai nem csupán akadémikus kutatások, hanem közvetlen vonatkozásuk van a kortárs irodalom aktuális problémáira is. Kifejezetten azt hangsúlyozta, hogy a barokk drámairodalmat munkája során a formanyelv keresésében az expresszionizmussal analóg jelenségnek tekinti. Ezért foglalkoztam, mondta, olyan részletességgel az allegória, az embléma és a rítus művészi problémájával" (*Revolutionäre im Beruf /.../*, kiad. Hildegard Brenner, München 1971, 44).

kegyetlenségének kiszolgáltatva. Ez annyit jelent: mostantól teljesen képtelen valamilyen jelentés, értelem kisugárzására; a jelentésből is csak annyit mondhat magáénak, amennyit az allegorizáló kölcsönöz neki” (*Ursprung*, 204)*. Az allegorizáló tárgyakkal való kapcsolatát az érdeklődés és csömör folyamatos váltakozása szabályozza: “a beteg elmélyült érdeklődését a környezetéből kiszakított és csekély értékű dolgok iránt átmenet nélkül a kiüresített embléma csalódott elhajítása követi” (uo. 207)** . 4. A befogadás területét is érintette Benjamin. Az allegória, mely lényegileg töredék, a történelmet hanyatlásként mutatja be: “az allegóriában a történelem facia hippocraticája (halotti arca) mint megdermedt őstartomány tárul a szemlélő elé” (uo. 182)*** .

Függetlenül attól, hogy az allegória-fogalom e négy elemének mindegyike alkalmazható-e az avantgarde mű elemzésére, megállapíthatjuk, hogy egy olyan komplex kategóriáról van szó, mely a művek leírására használt fogalmak hierarchiájában különösen magas helyet foglal el. A kategória ugyanis két produkcióesztétikai fogalmat kapcsol össze, melyek egyrészt az anyagkezelést (az elemek kiszakítása a kontextusból), másrészt a műkonstitúciót (a fragmentumok összeillesztése és értelemmel való felruházása) határozzák meg a produkció- és recepciófolyamat értelmezéseiben (a létrehozó melankóliája, a befogadó pesszimista történelemszemlélete). Azért szolgálhat a benjamini allegória-fogalom az avantgarde műalkotás elméletének központi kategóriájaként, mert az analízis síkján lehetővé teszi a produkció- és hatásesztétikai aspektusok szétválasztását, és egységben való elgondolásukat egyaránt. E sematikus vázlatból is nyilvánvalóvá válhat, hogy a kategória analitikus haszna elsősorban a produkcióesztétika területén mutatkozik meg; hatásesztétikai síkon kiegészítésekre lesz szükség.

Szerves és szervetlen (avantgarde) műalkotás szembeállításának lényeges támpontja produkcióesztétikai szempontból az az alapja, hogy Benjamin allegória-fogalmának első két eleme összhangban van azzal, amit montázs alatt érthetünk. A szerves műalkotást létrehozó művész (a következőkben klasszikusnak fogjuk nevezni, anélkül hogy ezzel a klasszikus műalkotás fogalmát akarnánk bevezetni) anyagát elevenként kezeli, melynek elfogadja konkrét élethelyzetéből eredő jelentését. Az avantgardistának ezzel szemben az anyag csak anyag; tevékenysége mindenekelőtt az anyag “életének” kioltásában áll, vagyis azon funkcióösszességből való kiszakításában, ami annak jelentést kölcsönöz. A klasszikus az anyagban a jelentés hordozójára figyel, az avantgardista viszont csak az üres jelet látja benne, amit jelentéssel egyedül ő képes felruházni. Ennek megfelelően a klasszikus az anyagot eszként kezeli, az avantgardista viszont kiszakítja az életégszéből, izolálja, fragmentálja.

Ahogy az anyaggal szembeni magatartásuk különbözik, ugyanúgy a mű konstitúciójának folyamata is. A klasszikus azzal a szándékkal hozza létre művét, hogy a teljesség eleven képmását nyújtsa vele; ezt az intencióját még akkor is megőrzi, ha az ábrázolt valóságdarabot egy pillanatnyi hangulat visszaadására használja fel. Az avantgardista ezzel szemben fragmentumokat kapcsol össze az értelemteremtés szándékával (ahol az értelem az arra való rámutatás is lehet, hogy nem létezik többé értelem). A mű már nem egy szerves eszként jön létre, hanem töredékekből montírozott. (Erről a következő fejezetben esik majd szó.)

Az allegória fogalmának eddig tárgyalt aspektusaitól, melyek egy bizonyos eljárásmodot *írnak le*, megkülönböztetendők azok, melyek az eljárásmodok *értelmezését* kutatják. Így jár el Benjamin, mikor az allegorizáló viselkedését melankolikusnak ábrázolja. Egy ilyen értelmezés nem vihető át minden további nélkül a barokkról az avantgarde-ra, mert akkor az eljárásmod egy értelemre korlátozódna, s ezzel figyelmen kívül hagynánk azt a tény,

* id. mű 387 - a fordítást módosítottam

** id. mű. 390 - a fordítást módosítottam

*** id. mű 366 - a fordítást módosítottam

hogy egy eljárás mód felhasználásának története során különböző értelmekkel rendelkezhet¹⁰⁹. Lehetségesnek tűnik viszont, hogy visszakövetkeztessünk az alkotói magatartásra, ami közös a barokk és az avantgarde allegorizáló esetében. Amit itt Benjamin melankóliának nevez, az csupán az egyedül való insziszitálás, ami azért nem lehet kielégítő, mert a valóság megformálásának semmilyen általános fogalma nem felel meg neki. Az egyedire való ráhagyatkozás reménytelen, mert azzal képzzel kapcsolódik össze, hogy az allegorizáló kezéből kicsúszik a valóság megformálhatósága. Tulajdonképpen Benjamin melankólia-fogalmában felfedezhetjük az avantgarde alkotó szellemiségét, aki már nem képes saját társadalmi funkciótlanágát átszellemíteni, ahogy azt előtte az esztéta tette. Az *ennui* szürrealista fogalma (melynek az “unalom” szó nem adja kielégítő fordítását) támaszthatná alá ezt a fajta értelmezést¹¹⁰.

Még a második (receptióesztétikai) értelmezés is, amit Benjamin az allegóriáról ad (a történelmet mint természettörténetet mutatja be, vagyis mint a pusztulás sorsszerű történetét) megengedni látszik az avantgarde művészetre való alkalmazást. Ha a szürrealista én viselkedését az avantgarde viselkedés prototípusának tekintjük, úgy megállapíthatjuk, hogy abban a társadalom valóban a természetre redukálódik¹¹¹. A szürrealista én a tapasztalat eredendőségét azzal próbálja visszaállítani, hogy az ember által alkotott világot természetiként kezeli. Am ezzel a társadalmi valóságot elválasztjuk esetleges megváltoztatásának mindenfajta gondolatától. De az ember alkotta történelem mégsem változik természet-történeté, inkább tájképpé merevedik. A szürrealista a nagyvárost rejtélyes természetnek érzékeli, amelyben úgy mozog, ahogy a primitív ember a valóságos természetben: egy olyan értelem után kutat, melyre az adottban kell rátalálnia. Ahelyett, hogy ezen második természet ember általi teremtésének titkában merülne el, úgy gondolja, hogy a jelenségnek mint olyannak az értelmét képes megragadni. Az a funkcióváltás, amelyen az allegória fogalmával a barokk óta keresztül ment, kétségtelenül jelentős. A világ leértékelése a barokk korban egy túlvilág javára az avantgarde-ban szinte ujjongó világigénlással áll szemben; de a művészi eljárások mélyebb analízise során e világigénlés mégsem mutatkozik törésmentesnek, kiderül, hogy egy társadalmi rendszertől és az elhatalmasodó technikától való félelem kifejeződése, mely az egyéni cselekvés lehetőségét végletesen beszűkíti.

Az allegorikus eljárás mód fent vázolt értelmezései mégsem igényelhetik maguknak azt a helyiértéket, amit azok a fogalmak, melyek az eljárás módot magát explikálják, s leginkább azért nem, mert mivel értelmezések, ahhoz a területhez tartoznak, ahol az egyes művek elemzése lényeges. A következőkben ezért azt kell megkísérelnünk, hogy a szerves és szervetlen műalkotás szembeállítását anélkül tartsuk fenn, hogy értelmező kategóriákat vezetnénk be. A szerves műalkotás a természet művének tűnik: “lehetségesnek kell lennie, hogy a szép művészetet természetnek *tekintsük*, noha eközben tudatában vagyunk, hogy művészet”- írja Kant (*KdU*, 45.§; 405, magyarul 233). Lukács György pedig egy kettős munka elvégzésében látja a realista feladatát (az avantgarde művéssel szemben): “hogya először is gondolatilag feltárja és művészi ábrázolásban megmutassa ezeket az összefüggéseket (a társadalmi valóság összefüggéseit); másrészt viszont, és ettől elválaszthatatlanul, hogy művészileg betakarja az absztrahálási munkát, mely az

¹⁰⁹ Az “irodalmi eljárás szemantizálódásának” problémájához lásd H. Günther, “Funktionsanalyse der Literatur”, in J. Kolbe (szerk.): *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik* (Reihe Hanser, 122) München 1973, 179.

¹¹⁰ A szürrealista én magatartása, ahogy azt Aragon a *Paysan de Paris*-ban (1926) ábrázolja, a társadalmi rend kényszerének való engedelmesség megtagadásában határozható meg. A gyakorlati cselekvés képességének a szociális helyzet hiánya által kiprovokált elvesztése egy vákuumot hoz létre, vagyis az *ennui*-t. Ezt persze a szürrealista látásmód nem értékeli negatívan, inkább a mindennapi valóság átalakításának döntő feltételeként értelmezi.

¹¹¹ Sajnálatos, hogy Gisella Steinwachs munkája (*Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur* /.../ /Sammlung Luchterhand, 40; collection alternative, 3/, Neuwied/Berlin 1971, 71.o.), mely a jelenséget helyesen nevezi meg, nem rendelkezik olyan leíró kategóriákkal, melyek annak pontos meghatározását lehetővé tennék.

összefüggéseket felfedte - megszüntesse az absztrakciót”¹¹². Amit itt Lukács “betakarásnak” nevez, az nem egyéb, mint a természet látszatának helyreállítása. A szerves műalkotás saját megalkotottságának tényét próbálja felismerhetetlenné tenni. Ennek épp az ellentéte jellemzi az avantgarde művet: önmagát mint művészi képződményt, mint artefaktumot nyújtja. Ennyiben tekinthető a montázs az avantgarde művészet alapelveinek. A “montírozott” mű arra mutat rá, hogy önmaga valóságdarabokból összerakott; megtöri a teljesség látszatát. A művészet intézményrendszerének szétrombolására irányuló avantgarde szándék így paradox módon magában a műalkotásban realizálódik. Az élet forradalmasításának szándékából, mely a művészetnek a gyakorlati életbe való visszavezetésével valósult volna meg, a művészet forradalmasítása lett.

A jelzett különbségnek a befogadás egy másik módja is megfelel, melyet a különböző műtípusok alkotóelvei határoznak meg. (Hogy ennek a befogadásmódnak nem mindig kell megegyeznie az adott mű valóságos befogadásmódjával, az magától értetődik.) A szerves mű teljeselvűség benyomását kívánja kelteni. Mivel egyes elemeinek csak a műegész vonatkozásában van jelentésük, a részek érzékelése mindig a műegészre utal. Az avantgarde műben viszont az egyes momentumoknak sokkal nagyobb önállóságuk van, ezért önállóként vagy egy csoportként is olvashatók és értelmezhetőek, anélkül hogy a műegész megragadása szükséges lenne. A “műegészről” mint a lehetséges értelem teljességének egészéről az avantgarde mű kapcsán csak nagyon korlátozott értelemben lehet beszélni.

5. Montázs

Mindenekelőtt azt fontos világossá tennünk, hogy a montázs fogalmával semmi olyan új kategóriát nem vezetünk be, aminek az allegória fogalmát kellene felváltania; inkább egy olyan kategóriáról van szó, mely annak egy bizonyos aspektusát teszi pontosabban meghatározhatóvá. A montázs feltételezi a valóság fragmentálását, és leírja a műalkotás létrehozásának fázisát. Mivel a fogalom nemcsak a képzőművészetben és az irodalomban játszik fontos szerepet, hanem a filmben is, először azt a problémát kell megvilágítanunk, mit jelöl a fogalom a különböző művészeti ágakban.

A film, mint tudjuk, fotografikus képek egymásra következésén alapul, melyek a gyorsaság következtében, amivel szemünk előtt elhaladnak, a mozgás benyomását keltik. A képmontázs a film alapvető *technikai eljárása*; nem egy bizonyos művészi technika, hanem a médium által adott. Persze használatában különbségeket fedezhetünk fel: nem ugyanaz, ha természetes mozgássort fényképezünk, vagy ha vágás által művi mozgássort állítunk elő (például az alvó, felébredő és felkelő márványoroszlánból összevágott ugró kőoroszlán a *Patyomkin páncélosban*). Ugyan az első esetben is különálló képeket “montíroztunk” össze, de a filmben keletkező benyomás csak a természetes mozgássor illúzióját adja vissza; a második esetben viszont a mozgás benyomása csak a képmontázs által keletkezik bennünk.¹¹³

Míg tehát a montázs a filmben egy technikai eljárás, mely magával a film médiumával adott, a festészetben művészi elv státuszára tesz szert. Nem véletlen, hogy a montázs - a post festum mindig felfedezhető “előfutároktól” eltekintve - történetileg először a kubizmussal összefüggésben merült fel, a modern művészet azon mozgalmával, mely a legtudatosabban rombolta szét a reneszánsz óta érvényes ábrázolárendszerét. Picasso és Braque *papier collés*-iban - ők ezt már az első világháború előtt végrehajtják - folyvást két technika éles ellentétével találkozhatunk: beragasztott valóságfragmentumok “illuzionizmusával” (egy

¹¹² G. Lukács: “Es geht um den Realismus”, in: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*, kiad. F. J. Raddatz. Bd. II., Reinbek bei Hamburg 1969, 69 - magyarul: “A realizmusról van szó”, ford. Gáspár Endre, in Illés László (szerk.): *Vita az expresszionizmusról*, Budapest 1992, 171-189, itt: 177.

¹¹³ A montázs filmbeli problémájához lásd W. Pudovkin: “Über die Montage”, in K. Witte (szerk.): *Theorie des Kinos*, (suhrkamp, 557), Frankfurt am Main 1972, 113-130 - magyarul: Pudovkin: *Forma és tartalom I-II*, Filmtudományi Intézet, Budapest 1965, és S. Eisenstein: “Dialektische Theorie des Films”, in D. Prokop (kiad.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*, München 1971, 65-81.

fonott kosár darabja, egy tapéta darab) és a kubista technika "absztrakciójával", mellyel az ábrázolt tárgyakat kezelik. Hogy mennyire meghatározza ez az ellentét a két művész érdeklődési körét, az abból is látszik, hogy a jelenség a korszak montázstechnikájáról lemondó képeiben szintén felismerhető¹¹⁴.

Az első montázs-képekből kiolvasható határesetztikai intenciók meghatározásának kísérletével különösen elővigyázatosan kell eljárunk. A képekre beragasztott újságpapír kétségtelenül hordoz magában provokáló elemet. De a jelenséget túlbecsülni sem szabad, mivel itt a valóságdarabok nagyjából változatlanul egy esztétikai képkompozíció uralma alatt maradnak, mely az egyes összetevők (szín, terjedelem stb.) egyensúlyára törekszik. A szándék egysége megtörik a megvalósítás során: igaz ugyan, hogy mindkettőjüknek a szerves, a valóságot leképező műalkotás szétrombolása a célja, ám végül mégiscsak egy esztétikai tárgy keletkezik, amely ugyan kivonja magát a megítélés hagyományos szabályai alól, mégsem kérdőjelezi meg magának a művészetnek a létjogosultságát, ahogy a történeti avantgarde mozgalmak tették.

A montázsnak egy teljesen más típusát ábrázolják Heartfield fotómontázsai. Ezek nem primér esztétikai objektumok, hanem elolvasásra szánt képek. Heartfield az embléma régi műfaját élesztette fel, és használta politikai célokra. Az embléma egy képet két különböző szövegdarabbal kapcsol össze, egy (gyakran rejtélyes) címsorral (*inscriptio*) és egy hosszabb magyarázattal (*subscriptio*). Például: a beszélő Hitler, mellkasában egy pénzermékből álló nyelöcső ismerhető fel; *inscriptio*: "Adolf - az Übermensch"; *subscriptio*: "Aranyat iszik, és ócskavasat prédikál." Vagy egy SPD-plakát: "Az államosítás jó ütemben halad!", a szövegre jólöltözött üzletemberek vannak montírozva cilinderrel és esernyővel a kezükben, és két katona horogkeresztes zászlót tartva; *inscriptio*: "Németország még nem veszett el!"; *subscriptio*: "'Az államosítás jó ütemben halad!'- plakátolták ki a 'szociál'-demokraták, s ugyanakkor eldöntötték: lőni fognak a sztrájkoló szocialista munkásokra (...)." ¹¹⁵ A tisztán politikai mondanivaló éppoly világosan látható, mint az az esztétikaellenes momentum, ami Heartfield montázsait jellemzi. Bizonyos értelemben a fotómontázs nagyon közel áll a filmhez - nemcsak azért, mert mindkettő a fényképet használja eszközü, hanem mert a montázs ténye mindkettőnél felismerhetetlen, vagy legalábbis nehezen felismerhető marad. A fotómontázs ezáltal különbözik alapvetően a kubisták vagy Schwitters montázsaitól.

E megjegyzések természetesen nem lépnek fel azzal az igénnyel, hogy a tárgyat (kubista kollázs, Heartfield fotómontázs) csak megközelítőleg is kimerítően elemezzék; egyszerűen csak a montázs-fogalom értelmezési körének körülhatárolásáról van szó. Az avantgarde elméletének keretében nem lehet releváns a fogalom filmbeli alkalmazása, mivel ott az a médium által már előzetesen adott. De a fotómontázs sem szolgálhat vizsgálódásunk kiindulópontjául, mivel egy köztes állapotot képvisel a film és a képmontázs között, amennyiben benne a montírozás ténye gyakran észrevétlen marad. Az avantgarde elméletének olyan montázs-fogalomból kell kiindulnia, melyet a korai kubista kollázsok sugallnak. Amitől ez a montázsfajta különbözik a képkonstitúció reneszánsz óta kifejlődött technikáitól, az a valóságfragmentumok képbe illesztése, vagyis azoké az anyagoké, amiket nem dolgozott fel a művész szubjektuma. Ettől viszont a kép egysége mint minden részében a művész szubjektivitása által uralt egész eszméje szétrombolódik. Bármennyire is a kompozíciós szándék alapján választja ki Picasso azt a darabka kosárfonatot, amit egyik képébe ragaszt, mint kosárfonat-darabka a valóság egy darabja marad, ami tel quel, s anélkül illeszkedik a képbe, hogy lényegi változáson menne keresztül. Ezzel megtörik egy ábrázolási rendszer, melyet a valóság leképezése, s így az az elv határoz meg, hogy a művészi szubjektumnak a valóság transzponálását kell végrehajtania. A kubisták ugyan nem elégednek meg azzal - mint

¹¹⁴ Lásd például Picasso *Un Violon (1913)* című képét a berni *Kunstmuseum*ban.

¹¹⁵ *John Heartfield Dokumentation*, kiad. a Heartfield munkacsoport, Berlin (Neue Gesellschaft für bildende Kunst) 1969/70, 43 és 31.

később Duchamp -, hogy csupán felmutassák a valóság egy darabját, de lemondanak a képtérnek mint kontinuumnak teljes megformálásáról¹¹⁶.

Ha nem elégszünk meg annyival, hogy azt az elvet, mely a képalkotás évszázadok óta elfogadott technikáját kérdőjelezi meg, a főleges erőfeszítések megtakarításának síkjára redukáljuk¹¹⁷, akkor mindenekelőtt Adornónak azok a fejtegetései szolgálhatnak támpontul, melyek a montázs modern művészetben elfoglalt helyét vizsgálják. Adorno az új eljárás forradalmiságát említi (az erőltetett metaforának itt helye lehet): “A művészet látszatának, mellyel a heterogén empiria megformálása által békült össze, szét kell törnie, mert a mű magába fogadja az empiria betű szerinti, fénytelen romjait, mert beismeri a törést, és esztétikai hatássá funkcionálja át” (*ÁT*, 232.o.). A szerves műalkotás, melyet emberkéz teremtett, mégis azt a látszatot kívánja kelteni, mintha a természet műve lenne, ember és természet összebékülésének képe. A szervetlen műalkotás sajátossága, mely a montázs elvével dolgozik, Adorno szerint tehát abban áll, hogy az már nem hozza létre az összebékülés látszatát. Az adornói belátással akkor is egyetérthet valaki, ha a háttérben húzódó filozófiának nem tud minden pontjával azonosulni¹¹⁸. A valóságfragmentumok műalkotásba való illesztése a művet alapjában változtatja meg. Nemcsak a képegész megformálásáról mond le a művész; a kép más státuszra tesz szert, hiszen részei már nem a szerves műalkotásra jellemző módon viszonyulnak a valósághoz: már nem jelként utalnak a valóságra, ők *maguk* a valóság.

Hogy a montázs művészi eljárás módjához egy politikai jelentést is csatolni tudnánk, ahogy azt Adorno teszi, az már kérdéses. “A művészet a későkapitalista totalitással szembeni tehetetlenségét akarja bevallani, s annak megszüntetését inaugurálni” (*ÁT*, 232.o.). Ez ellen nemcsak az a tény szól, hogy a montázst az olasz futuristák is alkalmazták, akik semmiképp sem szólhatók meg azért, hogy fel akarták volna számolni a kapitalizmust, és az októberi forradalom utáni orosz avantgardisták is, akik egy épülőfélben lévő szocialista társadalomban

¹¹⁶ J. Wissmann, aki hasznos áttekintést nyújt a kollázstechnika alkalmazásáról a modern művészetben, a kubista kollázst a következőképpen határozza meg: a “valóságjelölő részeknek” az a feladatuk, “hogy a befogadó számára olvashatóvá tegyék a tárgyként érzékelhetetlen ábrákat”. Így nem törekednek semmilyen hagyományos értelemben vett illuzionizmusra, “helyette egyfajta elidegenítés történik, mely a művészet és valóság ellentétével nagyon differenciált módon képes eljátszani”, s az ábrázolt és valós között feszülő ellentét “feloldása a befogadóra hárul”. (“Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk”, in *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion /.../. /Poetik und Hermeneutik, 2/*, München 1966, 333). Az az nézőpont, amelyből itt a kollázst tekintjük, az “immanens esztétika” nézőpontja; “a valóság műalkotásba való integrációjának” kérdéséről van szó. Hausmann és Heartfield fotómontázsainak a terjedelmes tanulmány egy oldalt szentel csupán. Pedig éppen ez adhatott volna alkalmat annak felülvizsgálatára, hogy vajon a kollázsban szükségszerűen “a valóság műalkotásba való integrációja” történik-e, vagy a kollázs elve jelentős ellenállást fejt ki egy ilyen integrációval szemben, s éppen ez az ellenállás teszi lehetővé az elkötelezett művészet új típusát. Lásd ezzel összefüggésben Eisenstein gondolatát: “Egy téma által szükségszerűen adott esemény 'visszatükrözésének', s egyedül azokkal a hatásokkal való megoldási lehetőségének helyére, melyek egy ilyen eseménnyel logikusan összekapcsolódnak, egy új művészi eljárás lép - a tudatosan kiválasztott, önálló (a meglévő kompozíció és szüzsé-jelenten kívül is érvényes) hatások (attrakciók) szabad montázsa, melyek mégis egy meghatározott végső hatás egzakt intenciójával együtt jelennek meg - az attrakciók montázsa.” (“Die Montage der Attraktionen /.../”, in *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 13 /1973. december/, 77); lásd ehhez még Karla Hielscher, “S. M. Eisenstein Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924)”, in *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 13 (1973. december), 68.

¹¹⁷ Vö. Herta Wescher (*Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. Köln 1968, 22) művével, aki azt, hogy Braque bevezette a kollázs technikáját, azzal a szándékkal magyarázza, hogy “a farsztó festési folyamatok megtakarítójának”. A kollázs fejlődésének tömör bemutatását adja E. Roters, aki ragaszkodott a technika változó jelentésének elvéhez is (“Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst”, in *Prinzip Collage*, Neuwied/Berlin 1968, 15-41).

¹¹⁸ Adorno esztétikai elveinek és a *Dialektik der Aufklärung*ban (Amszterdam 1947) (magyarul: Adorno-Horkheimer, *A felvilágosodás dialektikája*, Atlantisz, Budapest 1990, ford. Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly) kifejtett történelemfilozófiának összefüggéseiről lásd Th. Baumeister/J. Kulenkampff: “Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos 'Ästhetischer Theorie'”, in *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 (1973), 74-104.

dolgoztak. Alapvetően problematikus, ha egy eljárás módhoz állandó jelentést akarunk kapcsolni. Sokkal megfelelőbben kezeli Bloch a problémát, aki abból indul ki, hogy különböző történelmi kontextusokban egy eljárásnak különböző hatásai lehetnek. Így különbözteti meg a "közvetlen montázst" (a későkapitalizmusban) és a "közvetett montázst" (a szocialista társadalomban)¹¹⁹. Maguk a montázs fajtáinak meghatározásai alkalmasint erőtlenekek maradnak, mégis értékelnünk kell Blochnak azt a belátását, miszerint az eljárás módok nincsenek szemantikailag rögzítve egy állandóan hozzájuk kapcsolódó jelentéshez.

Azt kell tehát megkísérelnünk, hogy kiszűrjük Adorno meghatározásaiból azokat a momentumokat, amelyek a jelenség leírásához vezetnek, de anélkül tegyük ezt, hogy ugyanakkor a fogalmat állandó jelentéssel látnánk el. A montázs ilyen meghatározására az alábbi tarthatna igényt: "A szintézis tagadása válik alkotóelvvé" (*ÁT*, 232.o.). A szintézis tagadása produkcióesztétikailag azt ragadja meg, amit hatásesztétikailag az összebékülésről való lemondásként jelöltünk. Ha az adorni megállapítások felülvizsgálatához még egyszer a kubista kollázshoz fordulunk, úgy valóban azt állíthatjuk: a kollázs ugyan lehetővé teszi egy konstrukció elv felismerését, de a jelentés egységének értelmében vett szintézisét semmiképpen ("illuzionizmus" és "absztrakció" ellentétére gondolhatunk, amire fentebb már utalás történt)¹²⁰.

Amennyiben Adorno a szintézis tagadását általában az értelem tagadásaként értelmezi (*ÁT*, 231.o.), úgy állandóan szem előtt kell tartanunk, hogy az értelem bármilyen csődjének felmutatása még az értelem-tételezés egy típusát ábrázolja. A szürrealisták automatikus szövegeire, Aragon *Paysan de Paris*-jára és Breton *Nadjájára* is rányomja bélyegét a montázstechnika. Bár az automatikus szöveg felszíni síkjára valóban az értelemösszefüggés roncsolása jellemző, mégis lehetséges egy interpretáció, mely nem a logikai összefüggések megragadására kötelezi magát, hanem a szövegkonstitúció eljárásaiból kiindulva a szöveg viszonylag konzisztens értelmét dolgozza ki. Hasonló módon lehet beszélni azon események soráról, melyekkel Breton a *Nadját* indítja. Ugyan az események között semmiféle narratív összefüggés nem áll fenn, oly módon, hogy az utolsó esemény a történetet az elbeszélés logikája alapján feltételezné, de mégis létrejön egyfajta összefüggés: minden esemény ugyanazt a struktúramintát követi. A strukturalizmus fogalmával leírva: a kapcsolat paradigmátikus, nem szintagmatikus természetű. A szintagmatikus struktúraminta, a mondat, úgy jellemezhető, hogy annak - bármilyen hosszú is legyen - van vége, a paradigmátikus struktúraminta viszont, a sor, elvileg nincs lezárva. Ebből a lényeges különbségből két eltérő befogadásmód következik¹²¹.

¹¹⁹ E. Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe: Gesamtausgabe, 4, Frankfurt am Main 1962, 221-228 - magyarul: Ernst Bloch, *Korunk öröksége*, ford. Bendl Júlia, Gondolat, Budapest 1989, 240-248).

¹²⁰ W. Iser foglalkozott a montázs szerepével a modern lírával kapcsolatban: "Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots *Waste Land*", in *Immanente Ästhetik und ästhetische Reflexion /.../* (Poetik und Hermeneutik, 2), München 1966, 361-393. A költői képnek "a valós illuzórikus megkurtításaként" való meghatározásából kiindulva (a kép a tárgynak csak a szemlélet által megragadható egyedi momentumát adja vissza) a képmontázst olyan képek egymásmellettségeként (egymásra helyezésekként) értelmezi, melyek mind ugyanarra a tárgyra vonatkoznak. Hatását a következőképpen írja le: "A képmontázs szétvári a 'képek' ezen végérvényességét, s megszünteti a valós fenoménnek szemléleti formájával való összetévesztését. Az interferáló 'képek' ezután a valós ábrázolhatatlanságát nyújtják, mint azon felettébb bizarr nézetek sokaságát, amelyek éppen a lehetőség individuális karaktere miatt végtelen bőségben állíthatók elő" (uo. 393). A "valós ábrázolhatatlansága" ez esetben nem egy interpretáció eredménye, hanem tényként tételeződik, amit a képmontázs leleplez. Ahelyett hogy azt kérdeznénk, miért *tűnik* a valóság ábrázolhatatlannak, az ábrázolhatatlanság rákérdézhetséges bizonyossággá válik az interpretáló számára. Iser ezzel éppen ellentétes álláspontra helyezkedik, mint a tükrözélmélet; még a hagyományos líra képeiben is felfedezi a realista illúziót ("a valós fenoménnek szemléleti formájával való összetévesztését").

¹²¹ A paradigma és szintagma kategóriájának alkalmazása Breton *Nadjájára* Gisella Steinwachs munkájának legmeggyőzőbb részét alkotja (*Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons "Nadja"* /Sammlung Luchterhand, 40; collection alternative, 3/

A szerves műalkotás a szintagmatikus struktúraminta alapján épül fel; az egyes részek és az egész dialektikus egységet alkotnak. Az adekvát olvasat a hermeneutikai kör által írható le: a részek csak a mű egészéből, az pedig újra csak a részekből érthető meg. Ez annyit jelent, hogy az egész előzetes megértése irányítja a részek megértését, s ugyanakkor általuk módosul is. A befogadás e típusának alapfeltevése az egész és részei közötti szükségszerű összhang feltételezésében határozható meg¹²². Ezt a feltevést - mely a szerves műalkotás megkülönböztető jegye - a szervetlen műalkotás feladja. A részek "emancipálódnak" az őket elrendező egészszel szemben, melybe szükségszerű alkotórészként lennének beépítve. Ez azonban azt is jelenti: a részek nélkülözik a szükségszerűséget. Egy automatikus szövegben, mely képeket halmoz egymásra, anélkül hiányozhatnának bizonyos képek, hogy a szöveg lényegesen megváltozna. Ugyanez érvényes a *Nadjában* elbeszélt eseményekre. Lényeges változás bekövetkezése nélkül ugyanolyan típusú új eseményeket lehetne beiktatni, vagy néhány meglévőt elhagyni. Átrendezések is elképzelhetők lennének. A megkülönböztető jegy nem az események sajátosságában van, hanem az eseménysornak alapul szolgáló konstrukciós elvben.

Mindennek természetesen lényegi kihatásai vannak a befogadásra. Az avantgarde mű befogadójának az a benyomása támad, hogy a szellemi objektívációk elsajátításának szerves műalkotásokon megtanult eljárása nem megfelelő a tárgyhoz. Az avantgarde mű nem nyújt olyan összbenyomást, mely az értelemtételezést lehetővé tenné, de még a valahogyan létrejövő benyomás sem tisztulhat le az egyes részekre való visszatérés által, mivel azok nem egy általános műintenciónak vannak alárendelve. Az értelem megtagadását a befogadó sokként éli meg. Az avantgarde művésznek éppen ez a szándéka, mivel abban reménykedik, hogy a befogadót az értelem megvonása saját életpraxisának kérdésségére és a megváltoztatás szükségességére ébreszti rá. A sokk mint a viselkedés átalakításának stimulánsa, egy eszköz, mely az esztétikai immanencia áttörésére és a befogadó életvitelének megváltoztatására tör¹²³.

A sokk mint a befogadó reakcióját kiváltani akaró eszköz problémája abban áll, hogy az általában meghatározatlan. Annak feltételezésével, hogy az esztétikai immanencia áttörése sikerül, még nincs meghatározva a befogadó lehetséges viselkedésváltozásának iránya. A publikum reakciója a dada-rendezvényekre a reakció meghatározatlanságának jó példája. A közönség vak dühvel válaszolt a dadaista provokációra¹²⁴. A befogadók életvitelében történő viselkedésváltozások aligha következnek be; sőt fel kell tennünk a kérdést, a provokáció nem erősíti-e meg még jobban a már meglévő beállítódásokat, mivel alkalmat ad manifeszt megnyilvánulásukra¹²⁵. Még egy fontos probléma vetődik fel a sokk esztétikájának kapcsán:

Neuwied/Brelin 1971; V. fejezet). E munka hiányossága, hogy sokszor megelégszik a különböző strukturalista tételek és a szurrealista motívumok közötti analógiák felkutatásával, melynek ismeretértéke kérdéses marad.

¹²² A hermeneutikai körhöz lásd H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1965, 275 - magyarul: H. G. Gadamer, *Igazság és módszer*, ford. Bonyhai Gábor, Gondolat, Budapest. 1984, 207), és Habermas: *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien* (suhrkamp, 481), Frankfurt am Main 1970, 261 - magyarul: Habermas, *A társadalomtudományok logikája*, Atlantisz, Budapest 1994, 219 - Hogy hogyan züllhet a műértelmezésben interpretációs sémává rész és egész dialektikája, "mely újra és újra létrehozza az egész korlátlan uralmát az egyes fölött", M. Warnke, "Weltanschauliche Motive in der Kunstgeschichtlichen Populärliteratur" című munkája jól példázza, in Warnke (szerk.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, 90.

¹²³ A sokk modernségben megjelenő problémájához lásd W. Benjamin ösztönző megjegyzéseit, amelyeket azonban teherbírást tekintően még részletesen meg kellene vizsgálni ("Über einige Motive bei Baudelaire", in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* /1/, S. Unseld (szerk.), Frankfurt am Main 1961, 201-245, itt: 206 - magyarul: "Motívumok Baudelaire költészetében", in Walter Benjamin: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest 1969, 228-276).

¹²⁴ Lásd ehhez R. Hausmann eleven, és különösen sok mellékelt dokumentuma miatt értékes bemutatását: *Am Anfang war Dada*, K. Riha/G. Kämpf (szerk.), Seibach/Gießen 1972.

¹²⁵ Annak következetes kísérletét, hogy a sokk hatásainak meghatározatlanságán úrrá legyünk, és didaktikus eszközökkel ki is pótoljuk azokat, Brecht elidegenítés-elmélete mutatja be.

ezt a típusú hatást lehetetlen tartóssá tenni. Semmi sem veszíti el gyorsabban hatását, mint a sokk, mivel lényege az egyszeri tapasztalatban van. Az ismétlődés során alapvetően változik meg. Valami olyan jön így létre, amit várt sokknak lehetne nevezni. A közönség heves reakciója a dadaisták pusztá megjelenésére ehhez a jelenséghez tartozik; a közönség megfelelő újsághírekkel elő volt készítve a sokkhatásra, már várta azt. Egy ilyen, csaknem intézményesült sokknak a legkevésbé lehet hatása a befogadó mindennapi életére; "konzumálttá" válik.

Ami megmarad, az a képződmény rejtélyessége, az értelemtételezés kísérletével szembeni ellenállása. Ha a befogadó nem akar egyszerűen leköszönni, illetve beérni az önkényes, csak a mű egyes részeire vonatkozó értelemtételezéssel, azt kell megkísérelnie, hogy éppen az avantgarde mű rejtélyességét értse meg. Ezzel az értelmezés más síkjára lép át. Ahelyett, hogy újra a hermeneutikai kör elvét követve a műegész és a részek összefüggéséből akarna értelmet nyerni, az értelemkeresést felfüggeszti, s figyelmét a műkonstitúciót meghatározó konstrukciós elvre irányítja, hogy kulcsot találjon benne a képződmény rejtélyességéhez. Az avantgarde mű ezáltal törést provokál a befogadásban, mely a képződmény töredezettségével (szervetlenségével) analóg. A sokkban regisztrált kudarc tapasztalata, mely a szerves művön kiépített befogadásmóddhoz képest lép fel, és a konstrukciós elv megragadásának igyekezete között hasadék nyílik: az értelemtételezésről való lemondás. A művészet fejlődésében bekövetkező döntő változások egyike, melyet a történeti avantgarde mozgalmak okoztak, ebben az avantgarde műalkotás által kiprovokált új befogadásmódban keresendő. A befogadó figyelme többé már nem a mű részeinek olvasása által megragadható értelem felé irányul, hanem a konstrukciós elv felé. Ez a befogadástípus azzal erőszakolja magát a befogadóra, hogy a rész, amit a szerves műalkotáson belül szükségszerűség illetett meg, amennyiben a műegész értelemkonstitúciójában közreműködött, az avantgarde műben csak egy struktúraminta megtöltésévé válik.

Kísérletet tettünk arra, hogy az avantgarde műalkotás és a művészet- és irodalomtudomány formális módszereinek összefüggését genetikusan rekonstruáljuk, oly módon, hogy azt mint az avantgarde műre adott befogadási reakciót mutattuk be, mely kivonja magát a hagyományos hermeneutikai viszony alól. E rekonstrukciókísérlet során szükségszerűen rá kellett mutatnunk a formális (az eljárásmódokra irányuló) módszerek és az értelemtételezést intencionáló hermeneutika közötti törésre. A genetikus összefüggés rekonstrukcióját mégsem szabad oly módon félreértelmezni, hogy bizonyos műtípusokhoz bizonyos tudományos módszerek lennének hozzárendelhetők, a szerves művekhez pl. a hermeneutikai, az avantgarde művekhez pedig a formális. Egy ilyen hozzárendelés éppen ellentétes irányban haladna az itt vázolt gondolati úttal. Az avantgarde műalkotás ugyan a közelítés új módszerét kényszeríti ki, ám az éppoly kevésbé marad az avantgarde mű alkalmazására korlátozva, ahogy ezzel az értelemmegértés hermeneutikai problémája sem tűnik el; sőt a tárgyterületen bekövetkezett mélyreható változások hatásaként a művészet jelenségének megragadására kidolgozott tudományos eljárások átstrukturálódására kerül sor. Feltételezhető, hogy ez a folyamat a formális és hermeneutikai módszer ellentététől azok szintézise felé halad, melyben a hegeli értelemben mindkettő megszüntetve megőrződhet. Úgy tűnik számomra, ma az irodalomtudomány egyre inkább erre az álláspontra helyezkedik¹²⁶.

A formális és hermeneutikai eljárások szintézisének feltétele abban a feltevésben áll, hogy a részek emancipációja az avantgarde műben sem vezethet soha a műegészből való teljes kiváláshoz. Még ahol a szintézis tagadásából alkotóelv lesz is, elgondolható kell legyen egy

¹²⁶ Lásd ehhez P. Bürger: "Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft", in *Studien zur französischen Frühaufklärung* (suhkamp, 525), Frankfurt am Main 1972, 7-21, és P. Bürger: "Benjamins 'rettende Kritik'. Vorüberlegung zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik", in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N. F. 23 (1973), 198-210. - Azt a tudományelméleti problémát, amit a formalizmus és hermeneutika szintézise jelent, egy módszerkritika keretein belül fogom tárgyalni.

kényes egység. A befogadás számára ez annyit jelent: még az avantgarde mű is megérthető hermeneutikailag (vagyis értelemegészként), csak egysége magába olvasztja az ellentmondást. Már nem az egyes részek harmóniája konstituálja a műegészt, hanem a heterogén részek egymással ellentmondó kapcsolata. A történeti avantgarde mozgalmi után a hermeneutikát nem lehet sem egyszerűen formalista eljárásokkal kicserélni, sem az értelemképzés intuitív eljárásaként használni tovább; ezért át kell alakítani azt az új történeti szituációnak megfelelően. A műalkotás elemzésének formális módszerei jelentőssé válnak a kritikai hermeneutikán belül, minthogy a hagyományos hermeneutika posztulátuma, amely az egésznek alárendelte a részeket, olyan interpretációs sémának bizonyult, amelyről mégiscsak kiderült, hogy végső soron a klasszikus esztétikának van elkötelezve. A kritikai hermeneutika nem a részek és az egész szükségszerű összhangjának alaptételét fogja hangsúlyozni, hanem mindenekelőtt a mű egyes rétegei között fennálló ellentmondások vizsgálatából fog az egész mű értelmére következtetni.

V. Avantgarde és elkötelezettség

1. Adorno és Lukács vitája

Az avantgarde elméletén belül csak akkor lehet indokolt külön fejezetet szentelni az elkötelezettség problémájának, ha igazolni tudjuk, hogy az avantgarde radikálisan megváltoztatta a művészetben belüli politikai elkötelezettség helyiértékét, vagyis hogy a történeti avantgarde mozgalmak előtti korszakhoz az elkötelezettség más értelmezését kell hozzárendelnünk, mint az azt követőhöz. Ennek mindabból kell igazolódnia, ami mentén vizsgálódásaink során haladtunk, ami annyit jelent, hogy annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy az avantgarde elméletének keretei között szükségszerűen vizsgáljunk kell-e az elkötelezettség jelenségét, nem választható el a problémafelvetés módjától.

Az avantgarde elméletét eddig két síkon vázoltuk fel: a történeti avantgarde mozgalmak intenciójának és az avantgarde mű leírásának síkján. A történeti avantgarde mozgalmak szándéka meghatározásunk szerint az volt, hogy a művészet intézményrendszerét mint a gyakorlati élettől elválasztott területet megsemmisítsék. Ez a szándék nem azért annyira meghatározó jelentőségű, mert ha a polgári művészet intézményrendszere valóban megsemmisül, ezzel a művészet közvetlenül visszavezethetővé vált volna a gyakorlati életbe, hanem elsősorban azért, mert a művészet intézményrendszerének súlya a konkrét művek tényleges társadalmi hatására nézve felismerhetővé válhatott. Az avantgarde művet szervesen képződményként határoztuk meg. Míg a szerves műalkotás esetén annak alkotóelvé áthatja a mű minden részletét s azok így egységet alkotnak, az avantgarde műben a részek az egészhez képest sokkal önállóbbak; leértékelésre kerülnek mint a jelentésegész konstituensei, ugyanakkor azonban felértékelődnek mint viszonylag önálló jelek.

Szerves és avantgarde mű ellentéte Lukács és Adorno avantgarde-ról alkotott elméletének is alapjául szolgál. Az értékelés mozzanatában azonban alapvetően különböznek. Lukács a szerves (saját terminológiájában: realista) műalkotást az esztétikai norma szintjére emeli, s ez alapján utasítja el az avantgarde műalkotást mint dekadens formát¹²⁷, Adorno ezzel szemben az avantgarde szervesen képződménynek tulajdonít - jóllehet csak történeti - érvényt, s ebből kiindulva ítéli esztétikai visszalépésnek kora összes lukácsi értelemben vett realista művészeti kezdeményezését¹²⁸. Mindkettőjük esetében olyan művészetelméletéről van szó, amely már az elmélet szintjén értékítéleteket alkot. Ezzel persze nem állítjuk, hogy Adorno és Lukács a barokk és a reneszánsz normatív poétikáinak szerzőihez hasonlóan általános, történelem fölött álló törvényeket állítanak fel, s azután az egyes műveket azokhoz mérnék; az ő elméleteik csak abban az értelemben normatívak, ahogy Hegel esztétikája tartalmaz egy normatív összetevőt, melynek a két teoretikus más-más módon ugyan, de elkötelezi magát. Hegel historizálta az esztétikát. Tartalom és forma dialektikája másként valósul meg a szimbolikus (vagyis a keleti), a klasszikus (görög) és a romantikus (keresztény) művészetben. Ez a historizálás azonban Hegel számára mégsem jelenti azt, hogy a romantikus művészet egyben a legtökéletesebb is; ellenkezőleg, az anyag és a forma közötti kölcsönös áthatottság görög klasszikában elért állapotát egyfajta csúcspontnak tartja, mely a világszellem fejlődésének egy meghatározott történelmi szintjéhez kötődik, és azzal együtt szükségszerűen el is múlik. A klasszikus teljesség, amelynek lényege, "hogy a szellemi teljes mértékben a külső megjelenésben nyilvánulhatott meg"¹²⁹, a romantikus műalkotás számára már elérhetetlen, mivel a romantikus művészet alapelve "a szellem önmagához való felemelkedése".

¹²⁷ Vö. Lukács György: *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958.

¹²⁸ Vö. Th. W. Adorno: "Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: 'Wider den mißverstandenen Realismus'", in uő: *Noten zur Literatur II* (Bibl. Suhrkamp, 71), 6-8. Taus. Frankfurt am Main 1963, 152-187.

¹²⁹ G. W. F. Hegel: *Ästhetik*, F. Bassenge (szerk.), Berlin/Weimar 1965, I. kötet, 499 - magyarul: 220-221.

Amennyiben a szellem “a külsőből visszatér az önmagával való bensőségbe s a külső realitást mint neki meg nem felelő létezését tételezi”, felbomlik a szellemi és az anyagi klasszikus művészetben elért kölcsönös áthatottsága. Sőt Hegel még egy lépéssel továbbmegy, és a romantikus művészet “végpontját” is megelőlegezi, s azt a következőképpen jellemzi: “A belső és a külső esetlegessége s a két oldal szétválása, melynek révén a művészet meghaladja önmagát” (uo. 509). A romantikus művészeti formával a művészet tulajdonképpen végpontjához érkezik, s a tudat magasabb formáinak, vagyis a filozófiának teremt helyet a kibontakozásra.¹³⁰

Lukács lényeges elemeit veszi át Hegel elméletének. Klasszikus és romantikus művészet hegeli szembeállítása nála a realista és avantgarde művészet ellentétében tér vissza. S ahogy Hegelnél, az ellentét Lukácsnál is történelemfilozófiai keretek között bontakozik ki. Lukácsnál mindez persze már nem a világszellem önmozgásaként értelmeződik, mely a külvilágtól visszatér önmagához s ezzel szétrombolja szellem és érzékiség klasszikus harmóniáját, hanem materialista alapon, a polgári társadalom történeteként. A polgári függetlenségi mozgalmak végével, az 1848. júniusi forradalommal, a polgári értelmiségi egyben azt a képességét is elveszíti, hogy a polgári társadalmat mint változásban lévő egy realista műalkotás totalitása révén adja vissza. Lukács a naturalizmust, mely elveszik a részletekben, és az átfogó perspektíva ezzel összefüggő eltűnését a polgári realizmus felbomlásának értelmezi, amely az avantgarde-ban éri el csúcspontját. A folyamat egy történelmi szükségszerűségből adódó hanyatlás története.¹³¹ Lukács tehát Hegel romantikus művészettel kapcsolatos kritikáját egy történelmi szükségszerűséggel bíró hanyatlás megnyilvánulási formájában az avantgarde művészetre ruházza át; emellett pedig átveszi Hegelnek azt a koncepcióját, amely szerint a szerves műalkotás az abszolút teljesség egy típusát jeleníti meg, csak hogy ő ezt Goethe, Balzac és Stendhal nagy realista regényeiben látja megvalósulni, s nem a görög művészetben. Ezzel azonban azt is jelzi, hogy a művészet fejlődésének csúcspontja számára is a múltban van. A tökéletességet azonban, Hegellel ellentétben, nem tartja szükségszerűen elérhetetlennek a jelenben. Nemcsak a polgárság felemelkedési fázisának nagy realista írói lesznek nála a szocialista realizmus előképei, hanem még arra is hajlik, gyengítve ezzel történelemfilozófiai konstrukciójának radikális konzekvenciáit (vagyis a polgári realizmus lehetetlenségének tételét 1848 illetve 1871 után), hogy valamiféle polgári realizmust még a XX. században is elismerjen.¹³²

Adorno ezen a ponton radikálisabb; számára az avantgarde mű a világ mai állapotának egyetlen lehetséges autentikus kifejezése. Adorno elmélete is Hegelből indul ki, nem veszi át azonban értékítéleteit (a romantikus művészet leértékelése versus a klasszikus művészet tisztelete), amit Lukács a jelenre alkalmazott. Adorno kísérletet tesz arra, hogy radikálisan végiggondolja a művészeti formák historizálásának hegeli vállalkozását, vagyis hogy a tartalom-forma dialektika semmilyen történelmi megnyilvánulásának ne tulajdonítson elsőbbséget a többivel szemben. Az avantgarde műalkotás ebből a nézőpontból a későkapitalista társadalom elidegenedésének történelmileg szükségszerű kifejeződéseként jelenik meg, melyet ha a klasszikus illetve realista mű szerves zártságával akarnánk összemérni, inadekvát módon járnánk el. Első pillantásra úgy tűnik, mintha Adorno ezzel a

¹³⁰ Lásd ehhez még a *Zárómegjegyzés visszatekintéssel Hegelre* című fejezetet.

¹³¹ Lukács avantgarde-elméletének mindkét összetevője, vagyis az avantgarde művészet kialakulásának történelmi szükségszerűsége és annak elutasítása, az “Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus” című tanulmányból is világosan látható (in *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, R. Brinkmann (szerk.), *Wege der Forschung*, 212, (Darmstadt 1969, 33-85). Lukács a funkcionálisan a művészetnek alárendelt leírást (Balzac) annak önállóvá válásával (Flaubert és Zola) szembesíti. Ezt a változást egyrészt “a történelmi fejlődés szükségszerű következményének” (uo. 43) értelmezi, másrészt azonban bírálja is eredményeiért: “szükségszerűség létezhet olyan is, amely művészileg hamishoz, torzhoz, elhibázotthoz vezet” (uo.).

¹³² Vö. Lukács György: *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg, 1958.

normatív elmélet eszméjét végleg meghaladta volna. Nem nehéz azonban észrevennünk, milyen módon tud a radikális historizálás útján a normatív elem újra az elméletbe férközni, s ez nem csekélyebb mértékben hagyja rajta nyomát, mint Lukács esetében.

Az avantgarde Lukács számára is a későkapitalista társadalomban létező elidegenedés kifejeződése, a szocialisták számára viszont egyben a polgári értelmiség vakságának kifejeződése is azokkal a szembenálló valóságos történelmi erőkkel szemben, melyek a társadalom szocialista átférfálásán munkálkodnak. Ehhez a politikai perspektívához kapcsolja Lukács a realista művészet lehetőségét a jelenben. Adorno ezzel a politikai perspektívával nem rendelkezik. Az avantgarde művészet így számára a későkapitalista társadalom egyetlen autentikus művészetévé lesz. Minden olyan kísérlet, amely szerves módon önmagába zárt műveket kíván létrehozni (Lukács ezt realistának nevezi), Adorno számára nemcsak a művészeti technikáknak egy már magunk mögött hagyott szintjére való visszaesést jelent¹³³, hanem ráadásul ideológiailag is gyanús. A jelen társadalmi ellentmondásainak feltárása helyett, még ha explicit tartalmával valami egészen mást akar is, a szerves mű már csak formája révén is egy tökéletes világ illúzióját sugallná.

Arról persze szó sem lehet, hogy megpróbáljuk eldönteni, melyik a "helyes" a két közelítésmód közül; a két vázolt elmélettel kapcsolatban inkább csak annyi a szándékunk, hogy magát a vitát történelmi létében mutassuk fel. Ehhez azonban elengedhetetlen rámutatni arra, hogy a premisszák, melyekből mindkét szerző kiindul, ma már történetivé váltak s ezért nem lehet őket átvenni minden további nélkül. Tézisszerűen megfogalmazva ez úgy néz ki: az avantgarde művészet legitimitásáról Adorno és Lukács között folyt vita a művészi technikák területére s a műtípusok (szerves versus avantgarde műalkotás) ezzel összefüggő változásaira korlátozódik. Egyik szerző sem tematizálja azonban a történelmi avantgarde mozgalmaknak a művészet intézményrendszere ellen indított támadását. Ez a támadás azonban, az általunk vázolt elmélet szerint, meghatározó esemény a polgári művészet fejlődésében, mégpedig azért, mert ez tette első ízben felismerhetővé a művészet intézményrendszerének meghatározó szerepét az egyes művek hatására nézve. Ha annak a cezúrának a jelentőségét, amit a történelmi avantgarde mozgalmak a művészet fejlődésén belül kiprovokáltak, nem a művészet intézményrendszere felől tekintjük, vizsgálódásaink centrumába szükségszerűen a formai kérdések (szerves versus szervetlen mű) kerülnek. Mivel azonban a történelmi avantgarde mozgalmak egyszer már rávilágítottak arra, hogy a művészet intézményrendszere kínál megoldást a művészet hatásának illetve hatástalanságának rejtélyére, ezután *semmilyen* forma nem létezhet azzal az igényvel – bírjon akár örök, akár korhoz kötött érvennyel –, hogy *kizárólagosságot* követeljen önmaga számára. Az ilyen igények legitimitását számolták fel az avantgarde mozgalmak. Mivel Lukács és Adorno újra ezt a kérdést vetik fel, egy avantgarde előtti művészeti periódus fogságában maradnak, amely történetileg meghatározott stílusváltásokat ismer csupán.

¹³³ Elcsodálkozhatunk azon, hogy Adorno, aki Horkheimerrel *A felvilágosodás dialektikájában* (Amszterdam, 1947) a technikai haladás kérdését radikális módon problematizálta (a technikai haladás mindenki számára megnyitja ugyan az emberhez méltó lét lehetőségét, de semmiképpen sem vezet el szükségszerűen ahhoz), a művészet területe kapcsán a technikai haladás fogalmát minden további nélkül elfogadja. Az ipari és a művészi technikához való különféle viszonyulás abban nyilatkozik meg, hogy Adorno élesen elválasztja az egyiket a másiktól. Lásd ehhez B. Linder: "Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter", in *Bertold Brecht I*, H. L. Arnold (szerk.), (a *Text + Kritik* különszáma), München 1972, 14-36, itt 24ff. Mégsem vethetjük a kritikai elmélet szemére, hogy az "a gazdaság termelési viszonyait azonosítja a termelőerők technológiai struktúrájával" (Lindner, 27). A kritikai elmélet reflektál arra a történelmi tapasztalatra, hogy a termelőerők létrejötte egyáltalán nem szükségszerűen robbantja szét a termelési viszonyokat, tehát hogy az inkább csak eszközül szolgálhat az emberek uralomra jutásának előkészítéséhez. "Korunk jellemzője a termelési viszonyok preponderanciája a termelőerők fölött, amely azonban korántsem a viszonyok szégyene" (Th. W. Adorno: "Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag", in *Verandlungen des 16. Deutschen Soziologentages vom 8. Bis 11. April 1968 in Frankfurt. Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?*, Th. W. Adorno (szerk.), Stuttgart 1969, 20.

Adorno kétségtelenül rávilágított arra, milyen jelentőséggel bír az avantgarde a mai esztétika-elmélet számára; ám ő csak egy új műtípus létét hangsúlyozta, nem pedig az avantgarde mozgalmak azon szándékát, hogy a művészetet visszavezessék a mindennapi életbe. Így az avantgarde a művészet egyetlen korszerű formájává lett.¹³⁴ Adornónak igaza van abban, hogy az avantgarde mozgalmak előremutató intenciói valójában kudarcra ítéltettek; az viszont már nem igaz, hogy ennek a kudarcnak ne lettek volna bizonyos hatásai. A történeti avantgarde mozgalmak nem tudták ugyan szétrombolni a művészet intézményrendszerét, annak lehetősége elé azonban mindörökre gátat vetettek, hogy egy bizonyos művészeti irányzat általános érvény igényével léphessen fel. A “realista” és “avantgarde” művészet egymás mellett élése ma olyan tény, mely ellen már nem lehet legitim módon tiltakozni. Annak a művészet történetén belül keletkezett cezúrának a jelentősége, amit a történeti avantgarde mozgalmak provokáltak ki, nem a művészet intézményrendszerének felszámolásában áll tehát, hanem annak a lehetőségnek a felszámolásában, hogy esztétikai normákat határozzunk meg. S ez bizonyos következményekkel jár a műalkotásokkal való tudományos tevékenységet illetően is: a normatív fejtegetések helyébe olyan funkcióanalízis lép, mely a mű társadalmi hatását (funkcióját) a műben rejlő stimulusok és az előzetesen adott intézményi kereteken (a művészet intézményrendszere) belül szociológiailag meghatározható közönség találkozására alapján tenné vizsgálódásai tárgyává.¹³⁵

A művészet intézményrendszerével kapcsolatos problémák elhanyagolását Lukácsnál és Adornónál a két teoretikusnak egy másik közös előfeltevésével való összefüggésben kell tekintenünk: a Brecht életművével szembeni elutasító hozzáállással. Lukácsnál ez az elutasítás közvetlenül, teoretikus alapon létezik; Brecht műveit az az ítélet éri, amely minden szervesen műalkotást. Adornónál viszont az elutasítás nem közvetlenül centrális elméleti elvekből, hanem egy olyan másodlagos elvből ered, amely szerint a műalkotás “a történelmi lét és nemlét öntudatlan történetírása”¹³⁶. Mivel a műalkotás és az azt meghatározó társadalom közötti viszony mint szükségszerűen öntudatlan definiálódik, Brecht, aki ezt a viszonyt a lehető legnagyobb tudatossággal igyekszik alakítani, nehezen válhat megfelelő módon elfogadhatóvá.¹³⁷

Foglaljuk össze az eddigieket: az Adorno-Lukács vita, mely jórészt a harmincas évek közepének expresszionizmus-vitáját éleszti újjá, egy aporiával végződik: két önmagát materialistának értelmező kultúraelmélet áll szemben egymással ellenséges módon, bizonyos politikai álláspontokhoz ragaszkodva. Adorno, aki nemcsak végérvényesnek tartja a későkapitalizmust, de a történelmi tapasztalatok alapján a szocializmusba vetett reményeket is megcáfolva látja, az avantgarde művészetet radikális, a fennálló rendszerrel való mindenféle hamis kibékülés ellen tiltakozó s ezáltal az egyetlen történelmileg legitim művészetnek értelmezi. Lukács viszont elítéli az avantgarde művészetet, bár tiltakozó jellegét elismeri, de ez a tiltakozás szerinte absztrakt marad, mivel nélkülözi a történelmi perspektívákat s vak a valóságos, a kapitalizmus legyőzésére irányuló erőkkal szemben. A két értelmezés egy közös összetevője, melyben az aporia nemhogy feloldódna, csak még tovább fokozódik, abban áll, hogy elméleti okokból kifolyólag egyik szerző sem képes megragadni korunk legjelentősebb materialista íróját (Brechtet).

¹³⁴ “A művészet a valóságban létezik, abban bír funkciójával, s még önmagán belül is többszörösen a valósághoz kötött. Ugyanakkor azonban mint művészet, saját fogalmából adódóan, antitetikusan szemben is áll azzal, ami van” (Th. W. Adorno: “Erpreßte Versöhnung”, in uő: *Noten zur Literatur II*, 163). A mondat pontosan kifejezi azt a távolságot, ami Adornót az európai avantgarde mozgalmak legradikálisabb törekvéseitől elválasztja: a művészet autonómiájához való ragaszkodását.

¹³⁵ A funkcióanalízisről lásd e kötet bevezetőjét: *Előzetes fejtegetések egy kritikai irodalomtudományról*.

¹³⁶ Th. W. Adorno: “Selbstanzeige des Versuch über Wagner” (1952), nyomtatásban in *Die Zeit*, 1964. október 9, 23.

¹³⁷ Az *Ästhetische Theorie*-ben Adorno méltányosan próbálta megítélni Brechtet. Ez azonban mégsem változtat azon a tényen, hogy Adorno elméletén belül egy olyan írónak, mint Brecht, semmiféle helye nem lehet.

A helyzetből adódik egyfajta kiút, mégpedig az, hogy éppen a szóbanforgó materialista író elméletét tegyük meg ítéletünk mércéjéül. Ennek a kiútnak azonban egy jelentős hátránya is van; épp azt nem teszi lehetővé, hogy Brecht életművét *értsük meg*, mivel lehetetlen, hogy az képezze ítéletünk horizontját s ugyanakkor a maga különösségében ragadjuk meg. Ha Brechtet tesszük meg annak mércéjévé, amit ma az irodalom nyújtani képes, akkor Brecht maga megítélhetetlenné válik, s a kérdés, hogy vajon azok a megoldások, amit ő bizonyos problémákra adott, keletkezésük idejéhez kötődnek vagy sem, egyáltalán nem tehető fel. Másként fogalmazva: éppen akkor nem választhatjuk Brecht elméletét vizsgálódásaink keretétül, ha Brecht korszakon belüli jelentőségét kívánjuk megragadni. A vázolt aporia megoldásával kapcsolatos az a javaslatom, hogy a történeti avantgarde mozgalmakat kezeljük a polgári művészet fejlődésén belüli cezúraként, s az irodalommal kapcsolatos elméletünket is ezen cezúra alapján alakítsuk ki. Brecht életművét és elméletét is ehhez a történeti cezúrához való viszonya alapján kellene meghatározni. A kérdés tehát úgy hangzana: milyen viszonyban áll Brecht a történeti avantgarde mozgalmakkal? Eddig ezt a kérdést azért nem tették fel, mert egyrészt abból a feltételezésből indultak ki, hogy Brecht valamiféle avantgardista, másrészt mert nem állt rendelkezésre a történeti avantgarde mozgalmak pontos fogalma. A kérdést a maga teljességében itt természetesen nem vizsgálhatjuk, csupán néhány utalással kell beérnünk.

Brecht egyáltalán nem osztozott a történeti avantgarde mozgalmak képviselőinek abban az intenciójában, amely a művészet intézményrendszerének szétrombolására irányult. A kultúrpolgárság színházi megnyilvánulásaival szembeni utálatából már fiatalon sem azt a következtetést vonja le, hogy a színházat általában fel kellene számolni. Inkább radikális módon megváltoztatni kívánja azt. Az új színház modelljére a sportban lel rá, melynek központi kategóriája az öröm lesz¹³⁸. Az a távolság, ami Brechtet a történeti avantgarde mozgalmaktól elválasztotta, nemcsak abból látható, hogy fiatalon a művészet mint öncél meghatározásával a klasszikus esztétika egy központi kategóriáját örökítette tovább, hanem abból a tényből is, hogy a színház intézményét nem szétrombolni, hanem megváltoztatni kívánta. Ehhez a megváltoztatáshoz egyrészt a műalkotásnak egy olyan fogalmát társítja, amelyben az egyes összetevők önállóságra tesznek szert (ez a feltétele annak, hogy az elidegenítés hatni is tudjon), másrészt a művészet intézményrendszerére kezdett koncentrálni. Az avantgardistákkal szemben, akik úgy vélik, hogy ez az intézményrendszer minden további nélkül kikezdehető és szétrombolható, Brecht annak átfunkcionálására dolgoz ki egy koncepciót, mely a megvalósítható lehetőségek síkján marad. Talán ez a néhány megjegyzés is mutatja, hogy az avantgarde elméletével Brecht elhelyezhetővé válik a modern művészet kontextusán belül, s emellett a maga különösségében határozható meg. Mindez tehát alapot adhat arra a feltételezésre, hogy az avantgarde elmélete hozzájárulhatna ahhoz, hogy a materialista irodalomtudomány (Lukács és Adorno között kialakult) fentebb vázolt aporiáját más módon oldjuk meg, mégpedig Brecht elméletének és művészi gyakorlatának kanonizálásával.

Az alábbi tézis azonban magától értetődően nemcsak Brecht életművéről szól, hanem a művészet politikai elkötelezettségéről is. Így hangzik: a történeti avantgarde mozgalmak révén a művészet politikai elkötelezettsége alapvetően változott meg. Az avantgarde fenti kettős meghatározása alapján (a művészet intézményrendszere elleni támadás és a szervesen műalkotás megteremtése) a kérdés két szinten fogalmazható meg. Magától értetődő persze, hogy a történeti avantgarde mozgalmak előtt is létezik erkölcsi-politikai elkötelezettség a művészetben; ez az elkötelezettség azonban feszültségben áll a művel, amelyben

¹³⁸ Vö. Brecht: *Mehr guten Sport!* (1926), in uő: *Schriften zum Theater*, Bd. I. Berlin/Weimar 1964, 64-69 - magyarul: B. Brecht: "Több jó sportot!", in uő: *Színházi tanulmányok*, ford. Walkó György, Magvető, Budapest 1969, 42-45.

artikulálódik. Azok az erkölcsi-politikai tartalmak, amelyeket a szerző kifejezni kíván, a szerves műalkotásban szükségszerűen a szerves egésznek vannak alárendelve. Mindez annyit jelent, hogy a tartalmak (akár akarja a szerző, akár nem) részeivé válnak annak a műegésznek, amelynek konstituálásában szerepet játszanak. Az elkötelezett műalkotás tehát csak akkor lehet sikeres, ha maga az elkötelezettség az az elv, amely a művet (annak formájában is) teljes egészében áthatja. Ez azonban ritkán van így. Voltaire tragédiáin vagy a restauráció korszakának szabadságot követelő költészetén éppolyan jól megfigyelhető, hogy az előzetes műfaji hagyományok mennyire ellenállnak annak, hogy az elkötelezettségre alkalmazzuk azokat. A szerves műalkotásnál mindig fennáll az a veszélye, hogy az elkötelezettség a műhöz mint tartalom és forma egységéhez képest külsődleges marad, s ezzel az elkötelezettség lényegét semmisíti meg. Az elkötelezett művészet legtöbb kritikusa az argumentációnak ezen a szintjén mozog. Nyomatékosan hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ez az érvelés csak két feltétellel lehet érvényes: kizárólag a szerves műalkotásra vonatkozik, s arra is csak ott, ahol az elkötelezettség nem a mű egységét biztosító elvként működik. Ahol sikerült a művet az elkötelezettségből kiindulva létrehozni, a politikai törekvés egy másik veszéllyel találta szemben magát: a művészet intézményrendszere általi hatástalanítással. Olyan képzetek kontextusában, melyek mindegyike el volt választva a gyakorlati élettől, a művet, melyben az elkötelezettség a szervesség esztétikai törvénye alapján jött létre, általában pusztán művészeti produktumként érzékelték. A művészet intézményrendszere semlegesíti az egyes művek politikai tartalmát.

A történeti avantgarde mozgalmak világítottak rá először a művészet intézményrendszerének jelentőségére az egyes művek hatását illetően. Ezzel viszont lehetővé tették a kérdésfeltevés irányainak elmozdulását. Világossá vált, hogy egy mű társadalmi hatása nem egyszerűen a műből olvasható ki, hogy a hatás azzal az intézményrendszerrel együtt keletkezik, amelyben a mű "funkcionál". Benjamin és Brecht húszas-harmincas évekbeli gondolatai, melyek a műalkotás termelőapparátusának átfunkcionálódását érintették¹³⁹, elgondolhatatlanok az avantgarde mozgalmak nélkül. De ez esetben is óvakodnunk kell attól, hogy a Brecht és Benjamin által megfogalmazott *kérdésfeltevéssel* együtt a kérdésnek az általuk vázolt *megoldását* is átvegyük, s azt történetietlen módon a jelenre alkalmazzuk¹⁴⁰.

Az elkötelezettség problémájának megváltozása szempontjából éppolyan fontos a szervetlen műalkotás egy típusának kifejlődése, mint a művészet intézményrendszere ellen indított támadás. Mivel az avantgarde műben az egyes részek már nem szükségszerűen egy egységesítő elvnek vannak alárendelve, ezért a mű politikai tartalmának helyiértéke is más kérdésként vetődik fel. A részek az avantgarde művön belül egyenként is esztétikai legitimitással bírnak; hatásuk nem szükségszerűen a műegészen keresztül közvetítődik, hanem részleges önállóságában jön létre¹⁴¹. Az avantgarde műben az egyes jelek elsődlegesen

¹³⁹ Vö. Brecht: "Radiotheorie" in uő: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Bd. I, Berlin/Weimar 1966, 125-147 - magyarul: "Rádióelmélet", in uő: *Irodalomról és művészetről*, ford. Sós Vilmos, Kossuth, Budapest 1970, 79-90); W. Benjamin: "Der Autor als Produzent" in: uő., *Versuche über Brecht*, kiad. R. Tiedemann (ed. Suhrkamp, 172), Frankfurt 1966, 95-116 - magyarul: "Az alkotó mint teremtő", ford. Pór Péter, in uő: *Angelus Novus*, 757-780, és W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* (ed. suhrkamp, 28), Frankfurt am Main 1963, 7-63.

¹⁴⁰ Ez történt például Enzenberger *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, in *Kursbuch*, Nr. 20 (1970), 159-186 című tanulmányában. Újraközölve in uő: *Palaver*, Frankfurt am Main 1974, 130 ff.

¹⁴¹ Ezek alapján Aragon *Paysan de Paris* című regényének bevezetőjéről adott értelmezésem még egyszer átgondolhatóvá válik. Az elemzés elején található megállapításnak, miszerint a leírás a *Paysanban* "funkcióját tekintve már nincs hozzárögzítve valami máshoz [...], hanem maga válik az elbeszélés témájává" (P. Bürger: *Der französische Surrealismus*, 104), a kismimizett kereskedő nyomoráról szóló dokumentáció megítélése kapcsán nem szenteltem kellő figyelmet (uo. 109). Az avantgarde művet éppen az jellemzi, hogy már nem egy elv köré összpontosul, hanem egymástól eltérő közelítésmódokat képes egyidejűleg ábrázolni. Szociális vádak és pusztuláshangulat anélkül állnak itt egymás mellett, hogy a szerves műalkotáshoz hasonlóan megengedhető lenne, hogy egy momentumot meghatározónak tartsunk.

nem a műegészre utalnak, hanem a valóságra. A befogadó az egymástól független jeleket képes érzékelni, legyenek azok akár a mindennapi élet számára fontos kijelentések, akár politikai utalások. Ennek az elkötelezettség műbeli helyzetére nézve lényeges következményei vannak. Ahol a mű már nem szerves egészként jön létre, az egyes politikai motívumok sincsenek alárendelve a mű egészének, hanem önmagukban képesek hatni. Az avantgarde műtípus révén az elkötelezett művészet egy új típusa is lehetővé válik. Sőt, még egy lépéssel is tovább mehetünk, és kijelenthetjük, hogy az avantgarde művészet megszünteti a “tisztá” és “politikai” művészet ősi dichotómiáját. Hangsúlyozni kell azonban, hogy mit akar jelenteni pontosan ez az állítás. Adorno alapján úgy is érthetnénk, hogy a szerveslenség struktúra-elve már önmagából adódóan emancipatorikus jellegű, mivel lehetővé teszi, hogy az egyre inkább rendszerré kövülő ideológia széttörhetővé váljon. Ebből a nézőpontból avantgarde és elkötelezettség nyilvánvalóan egybeesnek; mivel azonban azonosságuk tételezése kizárólag a struktúra-elven alapszik, ez azzal a következménnyel jár, hogy az elkötelezett művészet csak formálisan határozható meg, tartalmilag azonban nem. Innen azután már csak egy lépés az avantgarde mű politikai kijelentéseinek tabuvá nyilvánítása. A “tisztá” és a “politikai” művészet dichotómiájának feloldása azonban máshogyan is elképzelhető. Ahelyett, hogy magát a szerveslenség műalkotás avantgarde struktúra-elvét értelmeznénk politikai kijelentésnek, azt is állíthatnánk, hogy az avantgarde mű a politikai és a nem politikai motívumok egy művön belüli egyidejű létét teszi lehetővé. A szerveslenség műből kiindulva így az elkötelezett művészetnek egy új típusa válik lehetővé.¹⁴²

Ha az avantgarde műben az egyes motívumok fokozott önállósággal bírnak, a politikai összetevő is képes önmagában hatni; a néző szembeesítheti azt saját életvalóságával. Brecht felismerte és kihasználta ezt a lehetőséget. Az *Arbeitsjournal*ban azt írja: “az arisztotelészi darabkompozíció és az ennek megfelelő játékmód esetén [...] a néző megtévesztő képet kap arról, hogy miként zajlanak le és alakulnak ki a valóságos életben a színpadon látható folyamatok, és pedig az téveszti meg, hogy a mese a színen abszolút teljességé kerekedik. a részletek nem szembeesíthetők egyenként a valóságos élet nekik megfelelő részeivel. semmi sem ‘szakítható ki összefüggéseiből’, abból a célból, hogy mondjuk a valóság összefüggésébe állítsák. az elidegenítő játékmód véget vet ennek. a mese előadása itt nem folyamatos, az egységes egész önálló részekből áll, amelyeket szembeesíteni lehet és kell is a megfelelő valóságos részfolyamatokkal.”¹⁴³ Brecht annyiban avantgardista, amennyiben az avantgarde műtípus - mivel a részeket felszabadítja a műegész uralma alól - lehetőséget teremt egy új típusú politikai művészet létrejöttére. Brecht kifejtéséből jól látható, hogy a történeti avantgarde mozgalmak gyakorlati életet forradalmasítani akaró törekvése ugyan szükségszerűen meghiúsult, az avantgarde műalkotás mégis mennyire őrizni képes ezeket az intenciókat. A művészetnek a gyakorlati életbe való tökéletes visszavezetése kudarcot vallott, a műalkotás azonban újfajta viszonyba lépett a valósággal. Nemcsak a valóság hatol be a műbe a maga sokrétűségében, a mű sem zárkózik már el a valóságtól. Le kell azonban szögeznünk, hogy az avantgarde műalkotás politikai hatásának határai a művészet intézményrendszeréhez vannak kötve, ami a polgári társadalmon belül továbbra is a gyakorlati élettől elválasztott terület.

¹⁴² A szerveslenség műalkotás lehetővé teszi, hogy az elkötelezettség lehetőségének kérdését újfajta módon tegyük fel. A kritika, mely az elkötelezett művészetet gyakran érte, ezt nem ismerte fel; még mindig úgy kezelte a kérdést, mintha a politikai tartalmak helyzetét a szerves műalkotáson belül kellene meghatározni. Másként kifejezve: az elkötelezettséggel kapcsolatos kritika nem vette figyelembe a problémának a történeti avantgarde mozgalmak hatására bekövetkező megváltozását.

¹⁴³ B. Brecht: *Arbeitsjournal*, W. Hecht (szerk.), Frankfurt am Main 1973, 140 (1940. 8. 3-ai bejegyzés) - magyarul B. Brecht: *Munkanapló*, vál. és ford. Eörsi István, Európa, Budapest 1983, 60.

2. Zárómegjegyzés visszatekintéssel Hegelre

Az előzőekben láthattuk: Hegel historizálja a művészetet, a művészet *fogalmát* azonban nem. A művészet fogalmának, görög művészetben fellelhető eredete ellenére, időtlen érvényt tulajdonít. Szondi joggal állítja: Hegelnél minden mozgásban van, mindennek meghatározott helyiértéke van a történelmi fejlődésen belül [...], maga a művészet fogalma azonban alig képes fejlődni, mivel a görög művészet megismételhetetlen mintájára veretett.”¹⁴⁴ Hegel valahogy mégis észlelte művészet-fogalmának saját korának műveivel való összemérhetetlenségét: “Ha itt a valóságos műalkotást fogalmának ideális értelemben tartjuk szem előtt, ahol egyrészt valamely önmagában nem esetleges és nem mulékony tartalomról, másrészt az ennek a tartalomnak éppen megfelelő megformálásmódról van szó, úgy ezekhez a művekhez képest korunk művészeti produktumai kétségtelenül rosszul járnak.”¹⁴⁵

Emlékezzünk vissza: Hegel számára a romantikus művészet (amely a középkortól Hegel koráig terjed) már a tartalom és a forma közötti - klasszikus (görög) művészetre jellemző - kölcsönös áthatás feloldódása, mely a független szubjektum felfedezésének következménye.¹⁴⁶ A romantikus művészet alapelve “a szellem *önmagához* való felemelkedése” (*Ästhetik*, I, 499; magyarul 220), amely a kereszténységgel jelent meg a világban. A szellem már nem merül bele az érzékibe, ahogy a klasszikus művészetben, hanem visszatér önmagához s ezáltal “a külső realitást mint neki meg nem felelő létezés” (uo.; magyarul 221) határozza meg. Hegel összefüggést lát a független szubjektum kialakulása és a külső lét esetlegessége között. A romantikus művészet ezért egyszerre a szubjektív bensőség művészete, s ugyanakkor olyan, amely a jelenségek világát a maga esetlegességében teszi ábrázolás tárgyává: “Az, ami külsőleg megjelenik, már nem képes kifejezni a bensőséget [...]. A romantikus művészet azonban éppen ezért szabadjára engedi a külsődlegességet, s ebben a vonatkozásban minden anyagnak megengedi, hogy - fű, fa, virág, a legközönségesebb házi eszköz stb. - a létezés természetes esetlegességében is akadálytalanul az ábrázolás tárgya lehessen” (*Ästhetik*, I, 508; magyarul 230).

A romantikus művészet Hegel számára a szellem és az érzékiség (külső megjelenés) klasszikus művészetre jellemző kölcsönös áthatás feloldódásának terméke. Ebből kiindulva azonban a feloldódásnak egy további szintjét is megfogalmazza, amely a romantikus művészetre vonatkozik. Ez pedig a bensőség és a külső valóság romantikus művészetet meghatározó ellentétének radikalizálódásából ered. A művészet behullik a “meglévő szubjektív művészeti utánzásába” (a részletek realizmusába) és a “szubjektív humorba”. Hegel esztétikai elmélete így vezet el következetesen a művészet végének gondolatához, ahol a művészet hegeli értelemben vett klasszicizmusként határozható meg, a tartalom és a forma teljes kölcsönös áthatásaként.

Hegel azonban felvázolja a romantikus utáni művészet fogalmát is, még ha a rendszeren kívül teszi is ezt.¹⁴⁷ A holland zsánerfestészet kapcsán kifejti, hogy abban a tárgy iránti érdeklődés átcsap az ábrázolás művészete iránti érdeklődésbe. “Aminek vonzania kell minket, az nem a tartalom és annak realitása, hanem a látszat, amely teljesen érdektelen a

¹⁴⁴ P. Szondi: "Hegels Lehre von der Dichtung", in uő: *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 40), Frankfurt am Main 1974, 305.

¹⁴⁵ G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Bd. I, 570.

¹⁴⁶ Görögországra "az individuumnak a társadalmi élet általánosságához való közvetlen kötöttsége" jellemző, először csak Szókratészszel támad fel "a szubjektum önmagában való, magasabbrendű szabadságának szükséglete" (*Ästhetik*, I, 491; magyarul 215), amely azután a kereszténységgel válik meghatározóvá. Vö. Hegel Szókratésznek szentelt fejezetét a *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Theorie-Werkausgabe. Bd. XII, Frankfurt 1970, 328 ff, magyarul: Hegel: *Előadások a filozófia történetéről*, Akadémiai, Budapest 1977, ford. Szemere Samu, II/63-80).

¹⁴⁷ Lásd ehhez W. Oelmüller: *Die Unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel*, Frankfurt am Main 1969, 240-264.

tárgy szemben. A szépség által ugyanakkor a látszat mint olyan csak önmagára tekintettel határozódik meg, s a művészet így az a mesterség, amely a külső megjelenések önmagukba merülő látszatának titkait ábrázolja” (*Ästhetik*, I, 573). Hegel itt nem másra mutat rá, mint amit mi az esztétikai szféra elkülönülésének nevezünk. Kifejezetten azt állítja, “hogy a művészi eszközökre vonatkozó szubjektív jártasság és alkalmazás emelkedik a műalkotások objektív tárgyának rangjára” (uo.). Ezzel azt jelzi, hogy a tartalom és forma dialektikájának mozgása a művészet további fejlődésében a forma irányába fog haladni.

Amit az avantgarde utáni művészetre vonatkozóan az avantgarde szándékok meghiúsulása következményeként levezettünk - stílusok és formák legitim olyan egymás mellett élését, ahol már egyik sem képes azzal az igénnyel fellépni, hogy ő legyen a leghaladóbb -, Hegel már saját korának művészetéről is megállapította. “Ezzel elérkeztünk a romantikus művészet végéhez, a legújabb kor álláspontjához. E kor sajátosságát abban léthatjuk, hogy a művész szubjektivitása az anyag és az alkotás felett áll, immár nem uralkodnak rajta a tartalom és a forma magában eleve meghatározott körének adott feltételei, hanem mind a tartalom, mind a alakításmód teljesen e szubjektivitás erejétől és választásától függ” (*Ästhetik*, I, 576; magyarul 238). Hegel a művészet fejlődését a szubjektivitás - külső valóság (ill. szellem - érzékiség) fogalompár segítségével ragadja meg; a mi elemzésünk ezzel szemben a társadalmi részrendszerek elkülönüléséből indul ki s így a művészet - gyakorlati élet ellentétéhez vezet el. Az, hogy Hegel már a 19. század húszas éveiben előre tudta jelezni, ami véglegesen csak a történeti avantgarde művészet kudarca után jelent meg, jól mutatja, hogy a spekulációt a megismerés egyik módusának kell tekintenünk.

Az esztétika elmélete ma abban az Adornóban találja meg saját mércéjét, akinek már történeti meghatározottsága is felismerhetővé vált. Minthogy a művészet fejlődése túlhaladt a történeti avantgarde mozgalmakon, egy azokhoz kötődő esztétikai elmélet (mint az Adornóé) éppúgy történetivé vált, mint Lukács elmélete, aki csak a szerves művet ismerte el műalkotásnak. A formák és anyagok korlátlan felhasználhatóságát, mely a polgári társadalom avantgarde-ot követő művészetét jellemzi, a benne rejlő lehetőségek és a vele kapcsolatban felmerülő nehézségek felől egyaránt konkrét, kézzel fogható műelemzések segítségével kell megvizsgálni.

Kérdéses persze, hogy minden hagyomány szabadon felhasználhatóvá válásának állapotában lehetséges-e még egyáltalán egy esztétika elmélet kidolgozása abban az értelemben, ahogy az Kanttól Adornóig létezett, és pedig azért, mert csak egy tárgyterület strukturáltsága teszi lehetővé annak tudományos megragadhatóságát. Ahol a tárgyterület kialakításának lehetőségei végtelenné váltak, nemcsak az autentikus kialakítás létrehozása nehezedett meg radikális módon, hanem annak tudományos elemzése is. Adornónak az a gondolata, hogy a későkapitalista társadalom bizonyos mértékben irracionálissá vált¹⁴⁸, s ezért teoretikusan már nem megragadható, joggal lehet érvényes az avantgarde-ot követő művészetre is.

¹⁴⁸ Vö. Th. W. Adorno: "Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag", in uő: *Verhandlungen des 16. Deutschen Soziologentages*, 17.

Irodalomjegyzék

(A következő lista az idézett művek közül csak azokat tartalmazza, amelyek illeszkednek a mű tematikájába.)

Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*, Gretel Adorno/R. Tiedemann szerk. (*Gesammelte Schriften*, 7), Frankfurt am Main, 1970

- „Der Artist als Statthalter”, in: uő: *Noten zur Literatur I* (Bibl. Suhrkamp, 47), 10-13. Taus. Frankfurt am Main, 1970, 173-193

- „Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag”, in: *Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages (...). Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?*, Th. W. Adorno szerk.. Stuttgart, 1969, 12-26

- „Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: ‘Wider den mißverstandenen Realismus’”, in: uő: *Noten zur Literatur II* (Bibl. Suhrkamp, 71), 6-8. Taus. Frankfurt am Main, 1963, 152-187.

- „Über Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, in: uő: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 28/29/29a), Göttingen, 1969, 9-45

- „George und Hofmannstahl. Zum Briefwechsel: 1891-1906”, in: uő: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (dtv, 159), München, 1963, 190-231

- *Philosophie der neuen Musik* (Ullstein Buch, 2866), Frankfurt am Main/Berlin/Wien, 1972

- „Rückblickend auf den Surrealismus”, in: uő: *Noten zur Literatur I*, 153-160

- „Thesen über Tradition”, in: uő: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (ed. suhrkamp, 201), Frankfurt am Main, 1967, 29-41

- *Versuch über Wagner* (Knaur, 54), München/Zürich, 1964

- *Über Walter Benjamin*, R. Tiedemann szerk., (ed. suhrkamp, 260), Frankfurt am Main, 1970

Althusser, L./Balibar, E.: *Lire le Capital* (Petite Collection Maspero, 30), Paris, 1969

Arvatov, B.: *Kunst und Produktion*, H. Günther/Karla Hielscher szerk. és ford. (Reihe Hanser, 87), München, 1972

Baumeister, Th./Kulenkampff, J.: „Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos ‘Ästhetische Theorie’”, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 (1973), 74-104

Benjamin, W.: „Geschichtsphilosophische Thesen”, in: uő: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (I), S. Unseld szerk., Frankfurt am Main, 1961, 268-281

- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (ed. suhrkamp, 28), Frankfurt am Main, 1963, 7-63

- „Über einige Motive bei Baudelaire”, in: uő: *Illuminationen*, 201ff.

- „Der Surrealismus. Die Letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, in: uő: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main, 1966, 200-215

- *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, R. Tiedemann szerk., Frankfurt am Main, 1963

Bezzel, Ch.: „Dichtung und Revolution”, in: *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, Nr. 25 (1970. jan.), 35f.

Bloch, E.: *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe (Gesamtausgabe, 4), Frankfurt am Main, 1962

Bohrer, K. H.: „Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu“, in: uö: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* (Reihe Hanser, 40), München, 1970, 32-61

Brecht, B.: *Arbeitsjournal*, W. Hecht szerk., 3. kötet, Frankfurt am Main, 1973

- „Der Dreigroschenprozeß“ (1931), in: uö: *Schriften zur Literatur und Kunst*, W. Hecht szerk., I. kötet, Berlin/Weimar, 1966, 151-257

- „Radiotheorie 1927-1932“, in: uö: *Schriften zur Literatur und Kunst*, I. kötet, 127-147

- „Mehr guten Sport!“ (1926), in: uö: *Schriften zum Theater*, I. kötet, Berlin/Weimar, 1964, 64-69

Bredenkamp, H.: „Autonomie und Askese“, in: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie* (ed. suhrkamp, 592), Frankfurt am Main, 1972, 88-172

Breton, A.: „Manifeste du surréalisme“ (1924), in: uö: *Manifestes du surréalisme* (Coll. Idées, 23), Paris, 1963, 11-64

Bubner, R.: „Über einige Bedingungen gegenwärtige Ästhetik“, in: *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 (1973), 38-73

Bürger, Ch.: *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* (Kritische Literaturwissenschaft, I; FAT, 2063), Frankfurt am Main, 1973

Bürger, P.: „Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre“, in: uö: *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt am Main, 1974

- *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt am Main, 1971

- „Funktion und Bedeutung des ‘orgueil’ bei Paul Valéry“, in: *Romantistisches Jahrbuch* 16 (1965), 149-168

- „Ideologiekritik und Literaturwissenschaft“, in: uö: *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman*

- „Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft“, in: uö: *Studien zur französischen Frühaufklärung* (ed. suhrkamp, 525), Frankfurt am Main, 1972, 7-21

- „Benjamins ‘Retende Kritik’. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik“, in: *Germanisch-Romanische Monatschrift* N.F. 23 (1973), 198-210

Chvatik, K.: *Strukturalismus und Avantgarde* (Reihe Hanser, 48), München, 1970

Damus, M.: *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der ‘avantgardistischen’ Kunst der sechziger Jahre* (Fischer Taschenbuch, 6194), Frankfurt am Main, 1973

Dischner, G.: „Konkrete Kunst und Gesellschaft“, in: *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, Nr. 25 (1970. jan.), 37-41

Eisenstein, S.: „Dialektische Theorie des Films“, in: D. Prokop (szerk.): *Materialen zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*, München, 1971, 65-81

- „Die Montage der Attraktionen (...)“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 13 (1973. dec.), 76-78

Enzensberger, H. M.: „Die Aporien der Avantgarde“, in: uö: *Einzelheiten II. Poesie und Politik* (ed. suhrkamp, 87), Frankfurt o. J., 50-80

- „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, in: *Kursbuch*, Nr. 20 (1970), 159-186
- Ehrlich, V.: *Russischer Formalismus* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 21), Frankfurt am Main, 1973
- Francastel, P.: *Art et technique aux XIX^e et XX^e siecles*, (Bibl. Méditations, 16), h. n., 1964
- *Etudes de sociologie de l'art* (Bibl. Méditations, 74), Paris, 1970
- Friedrich, H.: *Die Struktur der modernen Lyrik* (rowohlts deutsche enzyklopädie, 25/26/26a), Hamburg, 1968
- Gadamer, H. G.: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 1965
- Gehlen, A.: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am Main/Bonn, 1960
- Günther, H.: „Funktionsanalyse der Literatur“, in: *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, J. Kolbe szerk. (Reihe Hanser, 122), München, 1973, 174-184
- Habermas, J.: „Bewußtmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins“, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins (...)*, S. Unseld szerk. (suhrkamp taschenbuch, 150), Frankfurt am Main, 1972, 173-223
- *Legitimation der Spätkapitalismus* (ed. suhrkamp, 623), Frankfurt am Main, 1973
- *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien* (ed. suhrkamp, 481), Frankfurt am Main, 1970
- *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Politica, 4), Neuwied/Berlin, 1968
- John Heartfield Dokumentation*, Arbeitsgruppe Heartfield szerk., Berlin (Neue Gesellschaft für bildende Kunst), 1969/1970
- Haug, W. F.: *Kritik der Warenästhetik* (ed. suhrkamp, 513), Frankfurt am Main, 1971
- Hauser, A.: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (Sonderausgabe in einem Band), München, 1967
- Hausmann, R.: *Am Anfang war Dada*, K. Riha/G. Kämpf szerk., Steinbach/Gießen, 1972
- Hegel, G. W. F.: *Ästhetik*, F. Bassenge szerk., Berlin/Weimar, 1962
- Hielscher, K.: „S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921-1924)“, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 13 (1973. dec.), 64-75
- Hinz, B.: „Zur Dialektik der bürgerlichen Autonomie-Begriffs“, in: *Autonomie der Kunst*, 173-198
- Horkheimer, M./Adorno, Th. W.: *Dialektik der Aufklärung (...)*, Amsterdam, (1947)
- Iser, W.: „Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots ‘Waste Land’“, in: *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion (...)*, (Poetik und Hermeneutik, 2), München, 1966, 361-393
- Jauß, H. R.: *Literaturgeschichte als Provokation* (ed. duhrkamp, 418), Frankfurt am Main, 1970
- Jens, W.: *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen, 1962

- Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*, in: uö: *Werke in zehn Bänden*, W. Weischedel szerk., Darmstadt, 1968, 8. kötet
- Köhler, E.: *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München, 1973
- Lachmann, R.: „Die ‘Verfremdung’ und das ‘neue Sehen’ bei Victor Šklovskij”, in: *Poetica* 3, (1970), 226-249
- Lenk, E.: *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, München, 1971
- Lethen, H.: *Neue Sachlichkeit 1924-1932 (...)*, Stuttgart, 1970
- Lindner, B.: „Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter”, in: *Bertold Brecht I*, H. L. Arnold szerk. (Sonderband der Reihe *Text + Kritik*), München, 1972, 14-36
- „‘Natur - Geschichte’ - Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften”, in: *Text + Kritik*, Nr. 31/32 (1971. okt.), 41-58
- Lukács, G.: „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus”, in: *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, R. Brinkmann szerk. (Wege der Forschung, 212), Darmstadt, 1969, 33-85
- *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik* (Schwarze Reihe, 2), Amsterdam, 1967 (fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe von 1923)
- *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg, 1958
- „Es geht um den Realismus”, in: *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*, F. J. Raddatz szerk., II. kötet, Reinbeck bei Hamburg, 1969, 60-86
- Marcuse, H.: „Über den affirmativen Charakter der Kultur”, in: uö: *Kultur und Gesellschaft I* (ed. suhrkamp, 101), Frankfurt am Main, 1965, 56-101
- *Konterrevolution und Revolte* (ed. suhrkamp, 591), Frankfurt, 1973
- Marx, K.: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, Frankfurt am Main/Wien, é. n., (fotomechanischer Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1939/41)
- *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung*, in: Marx-Engels: *Studienausgabe*, I. Fetscher szerk., I. kötet (Fischer Bücherei, 764), Frankfurt, 1966, 17-30
- Mattenklotz, G.: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, München, 1970
- Müller, M.: „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienische Renaissance”, in: *Autonomie der Kunst*, 9-87
- Oelmüller, W.: *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel*, Frankfurt am Main, 1969
- Plessner, H.: „Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei”, in: uö: *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie* (suhrkamp taschenbuch, 148), Frankfurt, 1974, 103-120
- Pomorska, K.: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (Slavistic Printings and Reprintings, 82), The Hague/Paris, 1968
- Pudowkin, W.: „Über die Montage”, in: *Theorie des Kinos*, K. Witte szerk. (ed. suhrkamp, 557), Frankfurt am Main, 1972, 113- 130

- Roters, E.: „Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst“, in: *Prinzip Collage*, Neuwied/Berlin, 1968, 15-41
- Schiller, F.: „Über die ästhetische Erziehung des Menschen (...)“, in: uö: *Sämtliche Werke*, G. Fricke/G. H. Göpfert szerk., V. kötet, München, 1967, 570-669
- Schneede, U. M.: *René Magritte. Leben und Werk* (dumont kunsttaschenbücher, 4), Köln, 1973
- Seeba, H. C.: *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals 'Der Tor und der Tod'*, Bad Homburg/Berlin/Zürich, 1970
- Šklovskij, V.: „Die Kunst als Verfahren“, in.: *Texte der russischen Formalisten*, I. kötet, J. Striedter szerk. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 6/I), München, 1969, 3-35
- Steinwachs, G.: *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons 'Nadja'* (Sammlung Luchterhand, 40; collection alternative, 3), Neuwied/Berlin, 1970
- Szondi, P.: „Hegels Lehre von der Dichtung“, in: uö: *Poetik und Geschichtsphilosophie I (...)*, (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 40), Frankfurt am Main, 1974, 267-551
- Tiedemann, R.: *Studien zur Philosophie Walter Benjamins* (Frankfurter Beiträge zur Soziologie, 16), Frankfurt am Main, 1965
- Tomberg, F.: *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze* (Sammlung Luchterhand, 104), Darmsadt/Neuwied, 1973
- tratjakov, S.: *Die Arbeit des Schriftstellers (...)*, H. Boehncke szerk. (das neue buch, 3), Reinbeck bei Hamburg, 1972
- Tynjanov, J.: *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur* (ed. suhrkamp, 197), Frankfurt am Main, 1967
- Tzara, T.: *Lampisteries précédées des sept manifestes dada (...)*, h. n., 1963
- Warneken, B. J.: „Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft“, in: *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*, Stuttgart, 1973, 79-115
- Wescher, H.: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, K0ln, 1968
- Winckler, L.: *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie* (ed. suhrkamp, 628), Frankfurt am Main, 1973
- Wissmann, J.: „Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk, in: *Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion*, 327-360

A kötetben szereplő képek jegyzéke

1. Marcel Duchamp: *Forrás (Urinoir)*, 1917; Copyright by ADAGP, Paris, und Compopress, Genf, 1974
2. Daniel Spoerri: *Ki tudja, hol van fent és lent? (Wer weiß, wo oben und unten ist?)* 1964; Copyright: Siegfried Cremer, Stuttgart
3. Andy Warhol: *100 doboz Campbell leves (100 Campbell's Soup Cans)*, 1962; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
4. René Magritte: *A kész csokor (...)*, 1956; Copyright by ADAGP, Paris, und Cosmopress, Genf, 1974.
5. Pablo Picasso: *Halott természet (Nature morte)*, 1912; Copyright by SPADEM, Paris, und Cosmopress, Genf, 1974
6. Pablo Picasso: *Falra akasztott hegedű (Un violon accroché au mur)*, 1913; Copyright by SPASDEM, Paris, und Cosmopress, Genf; Tualjdonos: Hermann und Margit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 1974
7. Heartfield: *Adolf, az übermensch (Adolf der Übermensch)*, 1932, Copyright by Gertrud Heartfield, Berlin
8. Heartfield: *Még nem veszett el Németország (Noch ist Deutschland nicht verloren)*, 1932; Copyright by Gertrud Heartfield, Bern