

Márkus György

## ADORNO WAGNERE\*

Farkas János László fordítása

I. Horkheimer frankfurti intézetének folyóiratában, a *Zeitschrift für Sozialforschung*ban megjelent első tanulmányát Adorno kategorikus kijelentéssel kezdi: „*A zene a társadalmi folyamatban kizárólag az áru szerepét játssza; értéke piaci érték... Minthogy a kapitalizmus folyamata maradék nélkül elnyeli a zenei termelést és fogyasztást, teljessé válik a zene és az emberek közötti elidegenülés.*” (Adorno, G. S. 18: 729.) Néhány oldallal odébb azonban mintha visszavonná ezt a kijelentést, már ami a kortárs „komoly” zenét illeti – és ez az egyedüli zene, amely számít neki: „*Társadalmi szempontból a zenei tevékenység, mind a termelés, mind a fogyasztás drasztikusan kettéválik: az egyik rész feltétel nélkül elismeri a maga árjellegét, meg sem kísérli a dialektikus ütközést, és a piaci kereslethez igazodik, a másik pedig elvől nem igazodik a piachoz.*” (Uo. 733.) Ugyanis, mutat rá később, „*az újabb zene »fogyasztása« egyszerűen nem létező dolog*” (uo. 763.) – az újabb zenét, ha egyáltalán előadják, túlnyomórészt ingyenjegyes zenészek hallgatják.

Ez az ellentmondás azonban Adorno szemében a modern zene (és általában a modern művészet) társadalmi helyzetének az objektív ellentmondása. Csak egyetemes árutermelés mellett jöhet létre *autonóm* művészet, vagyis olyan művészet, amely a kommercializált „tömegkultúrával” tudatosan szembehelyezkedve ellen tud állni a közvetlen piaci igényeknek. A művészi modernitásnak ez a paradox természete Adorno számára egész életművén át megmarad a konkrét esztétikai elemzés kiindulópontjával. Korai, háború előtti írásaiban azonban ez a belátás a *művészet áruelemzésének* programjában konkretizálódott, míg utóbb ezt a munkatervet – legalábbis mint rendszeres vállalkozást – kétségtelenül feladta. A „kultúraiparral” szembeállított „magas” művészetre nézve ez a program azt feltételezte, hogy e művészet fejlődésének jellegét az áruvá válás történelmi formaváltozásai magyarázzák, s ugyanakkor az az állandó belső megoszlás, mely az esztétikai és társadalmi értelemben szemben álló „progresszív” és „konzervatív” irányzataiban jelentkezik, abban leli alapját, hogy a műalkotások magában a formaadás technikájában elvileg különböző módon szívják fel és alakítják át (mert ki nem kerülhetik) a kapitalista modernitás körülményei között mindent átható objektívációs forma struktúráját: az áruformát. Adorno e munkaterv kivételére, konkrét és kimunkált esztétikai elemzésben való konzisztens megvalósítására vállalkozott első zenei monográfiájában, a *VERSUCH ÜBER WAGNER*-ben.<sup>1</sup>

Az, hogy első nagy zenei-filozófiai elemzésének tárgyául a Führer kedvenc zeneszerzőjét választotta, természetesen politikai indíttatású döntés volt, és az antifasiszta emigráns mély elkötelezettsége nemcsak az egész könyv kemény, gyakran inkább gancsokodó, mintsem kritikai hangvételét magyarázza, de bizonyos pontokon Adornót – intellektuális vérmérsékletét ismerve nem meglepő módon – túl is hajtja a legitim kritika határain. Nem kell nagyon belebonyolódni a wagneri zene értelmezésébe és értékelésébe, hogy az ítélet és az (Adornónál rendszerint makulátlan) esztétikai ízlés kibicsaklásának minősítsük egyes vulgárisan aktualizáló megfogalmazásait (Marke

mint „*Urvater des Appeasements*” vagy Wagner művének olyan summázó jellemzése, hogy az „nem csupán [!] az imperializmus és a kései polgári terror készséges prófétája és buzgó őrt állója” – Adorno, G. S. 13: 137. és 144.). De egyes, argumentatív értelemben fontos gondolatokat is – mint azt a sugalmazást, hogy a *Gesamtkunstwerk* szintetizáló-totalizáló programja összefügg a politikai totalitarizmussal – enyhén szólva csak alaptalan túlzásnak lehet tekinteni. Mindezzel együtt teljesen jogtalan volt a könyv megjelenésére adott első német reakció, amely túlnyomórészt ressentiment fűtötte nyers Wagner-ellenes támadásként fogadta a könyvet. Nemcsak azért, mert kritikájának némely döntő motívumát, bár nagyon szűkszavúan, Adorno – bizonyosan minden politikai szándék vagy célzás nélkül – már 1930-ban megfogalmazta egy Wagnerről írott és az *Anbruch*-ban megjelent rövid megjegyzésében (G. S. 18: 29.). Sokkal fontosabbak a tartalmi megfontolások. Mert retorikai (és olykor érdembeli) túlzásai ellenére Adorno utóbb teljes joggal hivatkozott úgy a könyvre, hogy az a *Rettung* műve volt, Wagner zenéjét akarta megmenteni attól (s nemcsak a szerzői szándék, hanem részben e zene némely vonása ellenében is), hogy a fasizmus kihasználja. A könyv, mint 1964-ben írta, „leginkább a mentségek [*Rettungen*] irodalmi műfajába tartozik, amely igazságát a tárgy sötét oldalából [*das Finstere*] próbálja kiragadni”. (G. S. 16: 67.) Ez nem visszamenőleges védekező reakció volt, legalábbis nem csak az. Bármit véljünk arról a gondolatról, hogy Wagner zenéje kötelességtudó szolgálója az imperializmusnak, „nem csupán” az, mondja Adorno a *VERSUCH*-ban: megvan benne az erő, hogy szembenézzen az általa felidézett és megjelenített bomlással, és egy olyan képben transzcendálja azt, amely megáll a fűrészszó tekintet előtt (G. S. 13: 144.); teremtő erejének forrása „az egész ember álma” (uo. 108.). E két összegző ítélet éles ellentétével Adorno a Wagner-mű életsorsba nyúló ambivalenciáját<sup>2</sup> akarja a fókuszba állítani, ami morálisan lehetetlenné teszi számára a tisztán esztétikai viszonyulást. Ez azonban magának a zenének az ambivalenciája, s nem csupán a személyé vagy a féldilettáns teoretikusé, aki a zeneszerző művét dagályos historiozófiai igazolásokkal körítette. Ám azt is, ami túlmegy a tiszta esztétikumon, csupán egy megfelelő esztétikai elemzés képes feltárni. A monográfia első teljes kiadásakor, 1952-ben írt önrecenziójában Adorno világosan leszögezte szándékát: „A könyv nem kívülről húz rá Wagnerre grandiózus kategóriákat, hanem művét saját előfeltevései szerint méri, konzisztenciája felől faggatja. Csupán az esztétikai szerkezet [*Gefüge*] legbelső sejtjeiben reméltem felfedezhetni azokat a nagy filozófiai és történelmi összefüggéseket, amelyek egyébként semmire sem kötelező kultúrcsevej [*Kulturgerede*] tárgyai maradtak volna.” (G. S. 13: 505.)

Ez az utalás a „*semmire sem kötelező kultúrcsevejre*” egy kevésbé látható (és minden bizonnyal másodlagos), nem politikai, hanem belső elméleti polemikus intencióra mutat rá, amely mindazonáltal ugyanúgy jelen van a *VERSUCH*-ban: polémia az ideológia-kritika vulgáris – és nem is csak vulgáris – változatai ellen. Maga az ötlet, hogy effajta „zenei monográfiát” írjon, valószínűleg nem volt független a Kracauer Offenbach-könyvére adott hevesen elutasító reakciójától.<sup>3</sup> Kracauer saját művét kritikai beállítottságú „*társadalméletrajznak* [*Gesellschaftsbiographie*]” mondja, amelyben fel akarja tárni, hogyan mozgott Offenbach a társadalomban, hogyan hatott arra, és az hogyan mozgatta őt. Az életrajznak és a társadalomtörténeti rajznak ez az összeshívása – mely Adorno szerint *ab ovo* feltételezi előre megállapított harmóniájukat (G. S. 19: 363.) – egyedül Offenbach operettjeinek „társadalmi funkcióját” teszi láthatóvá, e darabok nyilvános sorsának tanúsága szerint: Kracauer már a bevezetőben kimondja, hogy elvből tartózkodik minden „*zenén belüli elemzéstől és értelmezéstől*”. (Kracauer, 1937: 7.)

Az ideológiakritikának ez a szimplicista formája Adornót a hozzá legközelebb eső

területen provokálta, s ez is ösztönözhetette, hogy most már artikulálja saját „immanens kritikáját”, melynek némely alapgondolatát már jóval előbb megfogalmazta (például a Kreneknek írt leveleiben). A *VERSUCH ÜBER WAGNER* a megvalósítás első konzisztens kísérlete. Az indító lökés azonban még láthatóan munkál benne: a könyv nem lép át egyszerűen az ilyenfajta ideológiakritikán, hanem megpróbálja azt felszívni és „helyrehozni”. Adorno alapvető zenei írásainak sorában itt fordul elő először és utoljára, hogy tárgyalását a „*társadalmi karakter*” felvázolásával indítja: jól összeállított keveréke ez az életrajzi tájékoztatásnak, a gyilkos elmeélel megszerkesztett pszichológiai jellemképnek és a művész társadalmi helyzetére tett reflexióknak – mindez bizonyára közel esik a „*társadalom-életrajz*” Kracauer-féle elgondolásához. Adorno számára azonban ez csak amolyan első megközelítés, valódi feladatát abban látja, hogy azt, ami a művekben igazán társadalmi jelentőséggel bír: igazságtartalmukat bennük magukban tárja föl belső esztétikai konzisztenciájuk (*Stimmigkeit*) és ellentmondásaik elemzésével, s ennek az elemzésnek a művek legkisebb technikai összetevőig el kell hatolnia. A magánembert „*mint a társadalmi tendenciák exponensét és színterét*” (G. S. 16: 545.) csak akkor lehet bevonni a kritikai értelmezés kifejtésébe – legalábbis a program szerint –, ha ez megerősítést és igazolást kap a zene részletes elemzésétől. És valóban, Wagner vélelmezett „*társadalmi személyiségének*” minden fő vonása – fellengzős önheroizálás és egyidejű önkicsinylés, szentümentális békülékenység és másokat lealázó szadizmus démoni keveréke és mindenekfölött a „koldus” és az „árulás” motívuma – nemcsak visszatér a zenedrámák elemzésében, hanem csak bennük tárul föl valódi jelentésük.

Nem kétséges, Adorno „immanens kritikája” összefügg a lukácsi gondolattal, hogy a társadalmi tartalom és jelentés valódi hordozója az esztétikai forma. Ez az összefüggés azonban ne homályosítsa el a kettejük közötti elvi különbségeket. A művészi forma társadalmi elemzése Lukácsnál (de például Raymond Williamsnél is) mindenekelőtt a műnemek és műfajok történeti átalakulásának jelentését veszi célba (aminek legfőbb példája Lukács nagy monográfiája, *A TÖRTÉNELMI REGÉNY*): azt tárja föl, hogy a valóság társadalmilag kodifikált észlelésmódjai miként alakulnak át s jegecesednek ki az esztétikai alakítás amaz általános elveivé, amelyek a műalkotás megérthetőségének alapját alkotják, s amelyekhez képest nyernek meghatározott jelentést a műfaji elvárások innovatív megszegései is. Ebben a tekintetben azonban Adorno – aki par excellence a modern művészet teoretikusa – Lukácssal szemben határozottan Croce oldalán áll, és az *esztétikai nominalizmust* képviseli.<sup>4</sup> Nem véletlen, hogy ezekben az összefüggésekben általában nem „formát”, hanem „technikát” mond: „*a művészet bárminemű jelentéstartalmának [Gehalt] a kulcsa a technikában rejlik*”. (G. S. 13: 119.)<sup>5</sup>

A modernitás autonóm műalkotása – és Adornónak ez azt jelenti: a saját fogalmát végsőleg megvalósító mű – csak akkor bír esztétikai (és társadalmi) jelentőséggel, ha fel tud szabadulni az öröklött műfajok normatív konvenciói és a hozzájuk társuló nyilvános elvárások alól. A műfajok és formátípusok – e tekintetben Adorno igazat ad Lukácsnak – társadalmi tartalmak (mindenekelőtt különös, rögzített társadalmi funkciók) leülepedései, de normatív rögzítettségükben „*megülepedett társadalmi kényszerré*” is válnak (G. S. 7: 303.), s végső soron a középkori *ordo* maradványai (uo. 297.). A jelen korban csak arra jók, hogy a műalkotásba beleeröltessék a társadalmi normával egyezőt, az általános-tipikust, ami nemcsak ellentmond a mű autonómiájának, de egy „*totálisan hamis*” társadalomban a hamisság cinkosává is teszi a művet. Csak a radikálisan individualizált, mintegy leibnizi monásszá tett, egyedül saját belső logikáját követő mű marad hű a művészet hivatásához, s lesz egyben az általános és az egyedi kibékíthe-

tetlen konfliktusának kriptogrammájaként az igazság kifejezője. Az esztétikai és társadalmi objektivitás ma csak mindent átjáró, radikális szubjektívizálással érhető el.

Ez teszi jogossá az „immanens kritikát”, amely az egyedi mű igazságtartalmát a konkrét felépítés belső integritásának technikai részletekig menő vizsgálatával betüzi ki, s ez élesen elkülöníti ezt a módszert mindennemű ideológiakritikától. Ugyanakkor azt is világossá teszi, hogy Adorno nem csupán külső politikai okok miatt választotta Wagnert e módszer első terjedelmesebb és végigvitt alkalmazásának próbakövéül. Mert Adorno értelmezése szerint először Wagner valósította meg az általános műfaji normák teljes felbontását, s vitte végig az esztétikai felépítés individualizálását. Bármenyire kritikus is Adorno a *VERSUCH*-ban a *Gesamtkunstwerk* eszméjével szemben, az autoritatív erőszakkal megemelt, hamis identitás formáját látván benne, teljes szívvel helyesli a mögötte meghúzódó impulzust: a radikális emancipációt a hagyományos opera formakonvenciói alól, általánosabban: a zene öröknek mondott strukturáló elveitől.<sup>6</sup> „A wagneri totalitás a zsánerművészet [Genrekunst] ellen irányul. Akárcsak Baudelaire, ő is valami polgárellenest, valami heroikust érzett ki a biedermeiert leromboló polgári java kapitalizmusból. Gyűlölte azokat az áldozatokat, amelyeket az utolsó társadalmi-szubsztanciális stílus azért rótt ki a művészi eljárásra, hogy még megtartsa horderejét az individualista korban. A társadalom mozgástörvényei elég mélyen beléidegződtek, hogy jól lássa, mennyire alkalmatlan az a kiválasztási elv, amely éppen e törvények makacs tudomásul nem vételén nyugszik. Lázadozik a hamis védettség ellen, és mivel másfajta biztonságra nem lát lehetőséget, a veszélyes életre törekszik.” (G. S. 13: 96.)<sup>7</sup> Ugyanezt a gondolatot Adorno később még nyomatékosabban s még pozitívabban fogalmazta meg: „Wagner volt – ha szabad ezzel a filozófiai kifejezéssel élni – a végigvitt esztétikai nominalizmus első esete: az ő művében valósult meg először elyszerűen az egyedi mű, az egyedi műben pedig a konkrét, végigformált alak [durchgebildete Gestalt] mindenekefelettsége, szemben mindenféle sémával, minden kívülről adott formával. Először ő vonta le a következtetéseket az öröklött formák emez ellentmondásából, abból az ellentmondásból, amely az öröklött zenei formanyelv és a konkrétan felmerülő művészi feladatok között jelentkezett. Az ellentmondás már Beethovennél hangosan hírt adott magáról, és lényegesen befolyásolta kései stílusát. Wagner azután minden fenntartást félretéve felismerte, hogy a kötelező jelleg, a zenemű valódi általánossága immár nem valósítható meg valaminő általános típusra támaszkodva, hanem csak mindent átható egyediesítéssel és konkretizálással... Szembenézett az általános és különös ellentmondásával, amely már előtte kikristályosodott a zenében, de csak tudattalanul, és szelleme tévedhetetlenül döntött, hogy nem lehetséges általánosság szélsőséges egyediesítés nélkül.” (G. S. 16: 548–549.)

Ha a modern műalkotások társadalmi-történeti igazságát (vagy hamisságát) csak az „immanens kritika” módszerével lehet adekvát módon feltárni, akkor alkalmazásának Wagner az igazi próbaköve, minthogy ő kezdeményezte a meghatározó vonásait konstituáló átalakulást – ő az ajtó, a küszöb, melyen át egyáltalán be lehet lépni az esztétikai modernitás épületébe. A küszöbökön azonban van valami különös fajta eldönthetetlenség, melyet Janus oltalmaz. Wagner zenéje Janus-arcú, nemcsak a modernizmus ezoterikus-autentikus művészetét kezdeményezi, hanem ellentétét is: a kultúraipart.

„Az a változás, melynek során a művész autonóm szuverenitása veszi birtokba az operát, így fonódik össze a kultúraipar keletkezésével. Lelkesedésében az ifjú Nietzsche félreismerte a jövő műalkotását: ebben a film születik meg a zene szelleméből... Aligha találhatnánk ennél drasztikusabb bizonyítékot arra, hogy a tömegkultúra nem csupán kívülről telepedett rá a művészetre: a művészet saját emancipációja következtében csapott át ellentétébe...” (G. S. 13: 102–103.) A

wagneri zenedráma, amikor a hagyomány banalitásától menekülvén megpróbálja művilleg előállítani a fantazmagorikus álszakralitás egy szféráját, akkor a maga fő építkezési elveivel: a mámorító globális hangeffektusokra való hajlamával, erőszakos ritmusával és autoritárius-regresszív gesztikus elemeivel, a motívumok ismétlődő sulykolásával („a feledékenyek kedvéért”) egyúttal titkos cinkosságra lép publikumával. Csak-hogy ez olyan publikum, melyet a zene „terrorisztikusan” passzív engedelmességre hajt – Wagner zenéje „termeli” a zenehallgatásnak azt a típusát, amely a kultúraipar korában a zenei befogadás normájává válik. „A hallgató demokratikus tekintetbevétele a fegyelem hatalmaival való egyetértéssé változik át: a hallgató nevében mindenki elhallgattatik, aki más mérték szerint észlel, mint a zene üteme [Zählzeit]. A közönségtől való elidegenedés nála kezdettől fogva a közönség hatás kiszámításával társul; csak az olyan hallgatóság dologiasul a művészi manipuláció [Behandlung] kalkulációs objektumává, amelynek előzetes társadalmi és esztétikai normái olyannyira elváltak a művészeitől, ahogyan az a javakorabeli kapitalizmusban történt.” (Uo. 28.) Az ezoterizmus és a passzív behódoláson alapuló hamis népszerűség nemcsak történetileg együtt fellépő jelenségek, hanem össze is kapcsolódnak abban a művészetben, amely valójában bevezette az esztétikai modernitást.

Wagner veszélyes köztességének (*gefährlicher Zwischenfall*) és ambivalenciájának azonban van egy másik vetülete is, amely az esztétikai modernizmus autonóm művészetén belül mutatkozik: tőle indul ki mind a „progresszív”, mind a „reakciós” tendencia, egyidejű forrásai a modern művészet igazságának és hamisságának.

„Az egész modern zene – írja Adorno a Wagnerről szóló kései rövid tanulmányainak egyikében –, amennyiben radikális és megalkuvás nélküli, nem neoklasszikus, Richard Wagnertől ered, e zene szférája az ő sajátja.” (G. S. 18: 221.) Ilyen kategorikus állítást a VERSUCH-ban nem találunk, de természetesen Adorno ott sem tagadta az erős (és mindenestre evidens) összefüggést Wagner és Schönberg (valamint iskolája) között. Elszórt megjegyzésekben és némiképp kelleetlenül ugyan, de valójában e hatás és adósság minden fontos analitikai dimenziójára rámutat. Azzal, hogy lerombolta a konzonancia és diszsonancia s a hozzájuk rögzített expresszív-emotív érzésminőségek (*Gefühlsvaleur*) hagyományos dichotómiáját, hogy ténylegesen a diszsonanciákat hangsúlyozta s nem feloldásukat, Wagner zenéje időnként „közvetlenül az atonalitás küszöbéhez jut”. (G. S. 13: 64.) A késői zenedrámák *Sprechgesangja*, „zenei prózája” – az ária és a recitativo közti különbség nivellálása, „a technikai, racionális műalkotást készíti elő”. (Uo. 47.) És mindenekelőtt a hangszín wagneri önállósítása és kompozíciós visszaintegrálása nemcsak a *Klangfarbmelodie* schönbergi eszméjéhez töri az utat, hanem általánosabban is a zene minden dimenziójának autonóm fejlődéséhez, ami a tizenkét fokos technika lényeges jellemzője. (Uo. 5. fejezet.) Végül „félreismerhetetlen, hogy Wagner harmóniai polifóniája döntően hozzájárult a valódi polifónia felszabadításához”. (Uo. 54.)

Ugyanakkor azonban Wagnerben (természetesen teljes joggal) annak az „újnómet” (*neudeutsch*) zenének fő forrását látja – ezzel elsősorban Regner, Pfitzner, Schreker és legfőképpen Richard Strauss zenéjére utal –, amely a VERSUCH-ban a „reakciós” ellenpont szerepét játssza a schönbergi dodekafónia racionális műalkotásával szemben. Strauss, aki itt (később megvizsgálandó okokból) azt a helyet foglalja el, amelyet Adorno egyébként Stravinskynek tartott fenn, a vezérmotívum technikáját tisztán illusztratív, szinte mozifilmes módon használja föl (aminek a lehetősége már adva volt Wagnernél e technika statikus jellege folytán). Strauss folytatja és felerősíti azt a wagneri tendenciát, hogy váratlan, hatásvadász módon rak egymás mellé expresszív-romantikus és prózaian közönséges elemeket. A wagneri diszsonanciákat és származékait

egyedül izgalmi értékükért (*Reizwert*) használja. Egészében a kolorisztikus dimenzió túlhangsúlyozásával zenedarabjai kiszámított érzéki effektusok totalitásává válnak. (Uo. 44., 51., 61–62.)<sup>8</sup>

A VERSUCH ÜBER WAGNER ugyanakkor valóban *Versuch*, vagyis esszé, kísérlet a módszerrel, az immanens kritika módszerével. E módszernek fel kell tárnia, hogy Wagner szerepének ez a sokféle kétértelmősége és ambivalenciája, amely az esztétikai modernitás történetében hozzátapad, hogyan függ össze zenéjének belső, technikai-kompozíciós jellegzetességeivel és inkonzisztenciáival, ezek pedig hogyan vannak megalapozva a társadalom ellentmondásaiban, s hogyan fejezik ki azokat. És ebben az utóbbi kérdésben az *árujelleg* fogalmára vár a döntő szerep.

Ezt a gondolatot már előrevetítette a Kracauer-recenzió. Offenbach operettjeit Kracauer mint „fantazmagóriákat” jellemzi (az ötlet egyértelműen Benjaminszólól származik), s ehhez Adorno a következő megjegyzést fűzi: ezt a gondolatot „*azonban megfosztja termékenységétől, hogy szembe van állítva a »valóság« fogalmával. Magából az áruformából kellett volna kivonni*”. Ugyanis, teszi hozzá, ezek a darabok az áru fétisjellegének köszönhetik „*mágikus aurájukat*”, s ténylegesen Offenbach zenéjének (szonorikus) színezete kölcsönzi nekik ezt a jelleget. (G. S. 19: 364–365.) – Talán kissé merész ez az ugrás Offenbachtól Wagnerhez, de nem egészen egy év múlva, amikor Adorno először tesz „kísérletet” módszerének megvalósítására, pontosan ezek a gondolatok játszanak majd nála központi szerepet. A kérdés mármint: működnek-e?

Ezt itt természetesen mint tisztán exegetikus kérdést vetem föl, és még ebben is a tárgyalandó problémára szorítokozom: a művészet áruelemzésére. Semmiképpen sem szándékozom (nem is tudnám) megvitatni, mennyire legitim és érvényes a wagneri zene Adorno által adott értelmezése.<sup>9</sup> Ez a tárgyalás legfeljebb azt tűzheti céljává, amit David Roberts példás világossággal fogalmazott (és valósított) meg A MODERN ZENE FILOZÓFIÁJA-nak elemzéseiben: „*megmutatni, miként fordul Adorno módszere maga ellen: hogy a tárgy inherens következményeiként megragadott ellentmondások Adorno logikájának inherens ellentmondásai*”. (Roberts, 1991: 85.)

2. Ma már közhelyszámba megy, ha Adorno fő műveit szerveződésük jellegében és komplexitásában zenei kompozíciókhoz hasonlítják. Ez a jellemzés bizonyosan helyénvaló a VERSUCH esetében. A mű szerveződését valóban a „*fejlődő variációk*” elve irányítja, amely Adorno szemében az érettségét elért nagy zene fémjele. A könyv minden alapvető gondolata (miután általában egész korán megjelenik) mindegyre előjön új kontextusokban, mindahányszor új jelentéstartományt és mélyebb értelmet nyerve: teljes jelentéstartalmuk csak a végén tárul föl.<sup>10</sup> Későbbi munkáinak szándékos töredezettségével és nyitottságával összehasonlítva azonban a VERSUCH „klasszikus” (vagy klasszicista?) mű: tökéletes a lezárása. A két nagy „motívum”, amely először az első fejezetben, Wagner „társadalmi jellemének” leírásában jelenik meg, a „koldus” és az „áruló”, teljes hangzásban mint „reexpozíció” tér vissza a végén. Az első a kilencedik fejezet pompás Wotan-értelmezésében (ISTEN ÉS KOLDUS), a második a könyv utolsó lapjain. Jelentésük csak itt válik teljesen átlátszóvá.

Az árujelleg mint kulcs Wagner zenéjéhez:<sup>11</sup> a probléma – néhány korábbi futó hivatkozás után – e szerkezet kellős közepén jelenik meg (5. fejezet vége és 6. fejezet), és alapvető összekötő szerepe van, a megalapozó közvetítés szerepét játssza a monográfia elemző-érvelő komplexusában. Három aspektusban és értelemben is közvetít. Legnyilvánvalóbban abban, hogy ez vezet át Wagner zenéjének szorosan vett „tech-

nikai” elemzéséről – amely a makrostruktúrától a mikrostruktúra felé halad (a formai és melodikus szerveződés elvei: ütem és vezérmotívum; harmónia és kolorisztika – 2–5. fejezet) – a zenedrámák *Gesamtkunstwerk* voltának általános jellemzéséhez és társadalmi-esztétikai tartalmuk (*Gehalt*) feltárásához (7–8. fejezet). De közvetít egy szélesebb íven is, amely a korábbi tisztán ideológiakritikai utalásokat (Wagner „társadalmi jelleme”, a forradalom elárulása, cinkosság a közönséggel – 1–2. fejezet) kapcsolja össze a zene historiozófiai értelmének, igazságtartalma végzetes ambivalenciájának végső megfejtésével (9–10. fejezet). Végül visszamenőlegesen igazolja azokat az általános társadalomfilozófiai értelmező kommentárokat, melyek állandó kísérői voltak a korábbi zenei-technikai elemzéseknek, s melyek konkrétabb társadalmi-történelmi megalapozás nélkül merőben spekulatív analógiáknak tűnhetnének.

Az áru „témája” azon a ponton lép be az elemzésbe, amelyet Adorno Wagner legnagyobb és legforradalmibb vívmányának tart: hangszerelő művészetének tárgyalásában. Adorno szerint nem véletlen, hogy Wagner zenei képességei éppen ezen a területen nyilvánulnak meg a legszabadabban – ez a körülmény csak megerősíti a Wagner kudarcairól és pozitív történelmi jelentőségéről korábban mondottakat. E zene technikai inadekvitásait és inkonzisztenciáit Adorno végső soron arra vezeti vissza, hogy Wagner feladta a fejlődés zenei logikáját, Beethoven e legnagyobb vívmányát, akinek hagyatékát pedig Wagner oly állhatatosan magának igényelte. Zenéjének látványos dinamikája csak *stasis*t eredményez, az időnek, minden zene őseredeti létezési formájának a visszavonását. Az idő valódi formálásának – uralásának és/vagy kitöltésének – ez a képtelensége azonban megszűnik korlátozóan hatni, irrelevánssá válik, amikor a hangzásra kerül a sor, minthogy a hang mint olyan a zene atemporális dimenzióját képviseli (uo. 34–37. és 59–60.). Másrészt a hangszín, a „szín” emancipálása egybevágh azzal, ami Wagnernek döntő szerepet ad a művészeti modernitás megjelenésében: hogy felveszi a harcot minden konvenció ellen, és a műalkotás teljes individuációjára törekszik. Mert a hangszerelés művészete – szemben a harmónia és melódia művészetével – nem tűr szabályokat: a szín megválasztása „*egyedül az adott kompozíciós összefüggés konkrét követelményeihez igazodik*”. (Uo. 69.)

„*Őelőtte nem létezett hangszerelő művészet abban a sajátos értelemben, hogy a szín produktív módon részt vegyen a zenei történelemben, olyképpen, hogy ez a szín maga lett cselekvéssé.*” (Uo. 68.) Egységes zenekari „*kevert hangzás*” (*Mischklang*) jön létre, ami nem csupán új kifejező lehetőségeket jelent. Sokkal fontosabb, hogy ezzel Wagner a hangszínt „a kompozíció integráns alkotórészévé” tudja tenni, minthogy „*a felszabadított színt visszanyeri a rajz [Zeichnung] számára, és megszünteti a szín és rajz régi megkülönböztetését*”. (Uo. 72. és 69.)<sup>12</sup>

A haladásért azonban a művészetben is súlyos árat kell fizetni. A szín felszabadításának megvan az a technikai hátulütője, hogy lehetővé ad a kompozíció egységét megbontó üres „effektekre”. Már Wagnernél megfigyelhetjük, hogy erősen hajlott a „túlhangszerelésre”, a hamis csillogásra, amely látszatjelentéssel ruházta föl a zeneileg-esztétikailag tartalmatlan. Nem véletlen, hogy hiába hangoztatta zenedrámáinak megbonthatatlan egységét, mégis az történt, hogy sok jelenetükből ugyanolyan népszerű sikerszám (*Glanznummer*) lett, mint amilyenek az általa mélyen megvetett nagyoperai bravúráriák.

Az efféle technikai elégtelenségek azonban csak tünetei annak a mélyebben fekvő kétértelműségnek, amely magát a zenei szubsztanciát érinti. A wagneri hangszerelő művészet lényege az, hogy olyan egységes kevert zenekari hangzást teremtsen, amelyből már nem hallik ki az egyes hangszerek sajátos színezete, így az sem, hogyan *állítják*



elő ezt a totális hangzást. (Uo. 71.) A nagyzenekari gépezet nagyobb szubjektív-kifejező lehetősége közvetlen összefüggésben áll azzal, hogy az eleven munkában, a produktív szubjektivitásban való keletkezésének minden nyoma el van tüntetve. (Ennek szimbolikus külső megjelenítése a bayreuthi süllyesztett zenekari árok.) „*A zenekari hangzás szubjektív vá tetele, a nehezen kezelhető hangszercsoportoknak a zeneszerző engedelmes palettájává való átalakítása egyúttal a szubjektivitás megszüntetése is, minthogy a hangzás keletkezésének minden mozzanatát ki akarja zárni a hallhatóságból.*” (Uo. 79.) Egy összetett technikai berendezés végterméke közvetlen megjelenésében mágikusan úgy mutatja magát, mintha „természeti” volna. „*Wagner árnyalatos hangszerelő művészete az eldologiasítás győzelme a hangszeres gyakorlatban [in der instrumentalen Praxis].*” (Uo. 79.) Ezzel egyben újat állja a valódi, vagyis elemzően reprodukáló zeneértésnek.<sup>13</sup> a hallgatót passzivitásra kényszeríti az eldologiasított, a pillanatnyi jelenlét mámorító közvetlenségében fetisztikusan megjelenő, vagyis csupán „fogyasztható” zenei objektummal szemben. A túlságosan ismerős, „kommercializált” hangzás banalitásától menekülvén Wagner így az áru belső struktúráját átviszi a zenéjére. „*A wagneri oeuvre ebben azokkal a XIX. századi fogyasztási cikkekkel találja magát együtt, amelyek legfőbb becsüvége az volt, hogy elfedjék a munka minden nyomát – talán azért, mert akkoriban ezek a nyomok még túl élénken emlékeztettek az érzett igazságtalanságra, az idegen munka elsajátítására.*” (Uo. 80.)

„*Az előállítást elfedni a termék jelenségével: ez Richard Wagner formatörvénye. A termék önmagát produkálónak mutatja magát...*” (Uo. 82.) A zenedrámában az esztétikai látszatot (Schein) áthatja az árujelleg; nagy tablók kirakati portékák (uo. 86.), céljuk, mint az eladásra kínált áruknak, lényegében a csábos illúzió felkeltése – a *fantazmagóriák* jellegét öltik magukra.

A zenedrámák mint *fantazmagóriák*: a legtöbb kommentátor által elismerten ez Adorno Wagner-elemzésének központi gondolata. Szorosabb, „technikai” értelmében a szó azokra a zeneszerzői eszközökre utal, melyekkel Wagner a köznapi valóságnál jelenvalóbb irrealitás atmoszféráját tudja teremteni az egyes zenedrámák jellegadó nagy zenekari és elbeszélő darabjaiban. (Tipikus példák: Senta balladája, a *Venusbergzene*, Elsa látomása, a *Feuerzauberzene*, a *Parsifalzene* stb.) E zene álomszerű jellegét és egyidejű látomásos intenzitását egyfajta (horizontális és vertikális) „*kicsinyítéssel*” (*Verkleinerung*) éri el: a zenekari hangzás áttetszővé vékonyításával és a harmóniailag kiemelt cezúrák kerülésével. A zene mintha valami megfoghatatlan messzeségből hangzana ide, „*a távolból szóló fennhang képe*” (uo. 82.).<sup>14</sup> A hangok megszakítatlan időbeli kontinuumába átváltozik valami végtelen-meghatározatlan ideális térére. Megteremti az örökkévalóság káprázatát.

Ez az elemzés aztán igazolja a „*fantazmagória*” fogalmának kiterjesztését. Adorno már Wagner ritmikájának elemzésekor utalt e zene lényegében statikus jellegére, minden harmóniai-tematikai haladás távollétére. Most ez mint az egész zenedráma meghatározó vonásának megfejtéseként mondatik ki: *az idő tériesítése*. A kolorisztikus felszín érzékelhetetlen átmenetei, melyeket az időben csak a zenei tartalomtól független elvont-szabályos ritmus tagol, és a mindegyre visszatérő vezérmotívumok keresztesznek: mindez a tűnő változások és az örök visszatérés jellegét adja a zenedrámáknak, e tisztán zenei eszközök az idő archaikus-mitikus mozdulatlanságába, az örök „eredet” *fantazmagorikus* pillanatába utalják vissza őket.

Így a zenedrámák mint *fantazmagóriák* felszámolják a történelmet, a Levést az időtlen Lét kedvéért. Az esztétikai látszat immár nem a „hamis” valóság szubjektív-*produktív* módon előállított (utópikus vagy kritikai) „ellenképe”. A zene, letörölvén



magáról a munka, az őt megteremtő szubjektív erő kifejtés minden nyomát, a leghaladottabb technikai eszközök bevetésével<sup>15</sup> egy abszolút, időtlen szupervalóság tökéletes illúzióját állítja elő s adja el mint örök „természetet”: ami új, mindöröktől jelenvaló archaikumnak álcázza magát, az elidegenülés mindattól, ami természet adta, elfedi a természet és a művészet különbségét. (Uo. 92.) Wagner nem egyszerűen mitikus meséket használ a meglévő legitimálására, ő magát a zenét mitologizálja. (Uo. 121.) Zenedrámái esztétikailag magukra veszik a metafizika hagyományos – végső soron vigasztaló-lefegyverző – funkcióját: az aktuális létezés „látszólagos” értelmetlensége mögött rejlő változhatatlan jelentés végső birodalmának felidézését. Ez a végső alapja az áruforma és a wagneri zene strukturális azonosságának (s ugyanez az oka e zene kulturális áruként elért piaci sikerének is): a *quidproquo* a használati érték és a csereérték között. Ahogyan a mindennapi fogyasztási javaknál felszínük, csillogásuk áll jól „valódiságukért”, csábító külsővel pótolva igazi tartalmukat, vagyis azt, hogy alkalmasak emberi szükségletek kielégítésére, hogy használati értékek, ugyanígy ennél a zenénél is: a technikailag létrehozott, simára eldolgozott fenomenális hangzásfelszín „autentikus” mélységként kelleti magát, a merő látszat szemfényvesztően egy örök lényeg hasonmásává alvadt. (Uo. 86–87.)

A fantazmagória fogalma így megfelel a neki szánt funkciónak, betölti a közvetítő szerepet a wagneri zeneművészet inkább „technikai”, zenei elemzése és a társadalmi *Gehalt* általános jellemzése között (a *Gesamtkunstwerk* a maga hamis, rárétegzett egységével megfelelő művészi médium a zenedráma mint globális fantazmagória megvalósításához, ebből pedig magától következik a mitikus-archaikusra való regresszió stb. stb.). E fogalmon keresztül egyúttal mindkettő vonatkozásba kerül a konkrét történelmi-társadalmi reáliákkal (áruforma), amely közös meghatározó-magyarázó alapjukul szolgál. Fel kell azonban tenni a kérdést: mit bír el ez a közép?

3. Felvethető persze az általános kérdés: több-e egyáltalán ez az egész konstrukció, mint egy nagy elmeállal előadott analógia? De a direkt válasz nélkül is jelentkeznek problémák a wagneri zene és az áruforma közötti belső kapcsolat magyarázó erejét illetően. Elegendő csak összehasonlítani, ahogyan a *VERSUCH*-ban Adorno ténylegesen használja az áru-paradigmát, és ahogyan azt alig néhány évvel korábban megfogalmazta egy Benjaminnak 1935 augusztusában írt levelében. Ebben erősen hangsúlyozta, hogy az áru fogalmát messzemenően historizálni kell, ha kulturális elemzés céljaira akarjuk használni.<sup>16</sup> Ezzel a posztulátummal összevetve különösen szembeűnő, hogy Adorno milyen mérhetetlenül elvontan használta ezt a fogalmat monográfiájában. Leszámítva a XIX. századi fogyasztási javakra tett egy-két közelebről meg nem határozott (inkább „ornamentális”) utalást, az áru az egész elemzésben lényegében csak legáltalánosabb fogalmi meghatározottságában játszik szerepet: mint a használati érték és csereérték ellentmondásos egysége, melyben az utóbbi egyre inkább maga alá rendeli az előbbit. Ebben a nagyon tág értelemben azonban, mint Adorno ugyanebben a levélben helyesen kiemeli, „az árujelleg és elidegenülés jelen van már a születő kapitalizmus idejétől, vagyis a manufaktúra-korszaktól, pontosan a barokktól fogva...”. (Benjamin, 1978, 2: 676.) Vajon egy ilyen fogalom, amely univerzálisan érvényes a kapitalizmus egész világkorszakára (amint azt a *VERSUCH* még bizonyosan előfeltételezi), hogyan adhat történelmi megalapozást egy olyan feltárásnak, amely Wagner zenéjének sajátosságát akarja megtalálni (a progresszív és regresszív aspektusait elkülönítő belső „rossz választóvonalat” mint immanens „inkonzisztenciákat” téve értelmez-

hetővé), és kijelölni helyét a nyugati művészet történetében (lévén a zene a polgári szubjektivitás *par excellence* művészete)?<sup>17</sup>

Ez nem üres kérdés. A közelebbi vizsgálat nyilvánvalóvá teszi, hogy Adornónak a wagneri zene és az áruforma összefüggését csak azon az áron sikerült plauzibilissá tenni, hogy az előbbi (zenei-„fenomenológiai” elemzésekben feltárt) sajátos vonásait olyan általános társadalmi-esztétikai jellemzésbe oldja, amely valójában egyaránt ráillik akár a klasszikus zenére, akár a „progresszív” zenei modernizmusra (vagyis Schönberg bécsi iskolájára) – akár mindkettőre. A Wagnert megcélzó társadalmi kritikában nincs semmi, ami zenéjét megkülönböztetné attól a két nagy antipódustól, mellyel Adorno folyvást szembeállítja akár mint nagy megelőlegezést, akár mint sikertelen átmenetet (sikertelent, minthogy Adorno szerint a zenei szubsztancia Beethoven és Schönberg közti fejlődésének folytonos progresszív vonala Brahms és Mahleren vezet át). A társadalomkritika már-már mintha az általában vett autonóm zene kritikájába fordulna át.

Jól látható ez mindjárt az elemzés meghatározó kiindulópontján, a wagneri hangszerelő művészet lényegét megfejtő formulán: „*az előállítást elrejtteni a termékben*”. Ennek egyértelműen polemikus éle van, amely a szépség mint olyan klasszikus esztétikája s vele a „szerves” műalkotás eszméje ellen irányul (a klasszikus kanti megfogalmazás szerint: „*a szépművészetnek bírnia kell a természet látszatát, még ha tudjuk is róla, hogy művészet*” – Kant, 1790: 45. §), és kritikája a bécsi klasszicizmus zenéje felé is vág, amely ezt az eszmét legalábbis gyakorlatilag saját eszményéül fogadta el. E tradíciót nézve az „*előállítás elrejtése*” Wagnernél nem „*regresszió*”, hanem ebben a tekintetben a tradíció egy lényeges törekvésének folytatása, hiszen a műalkotás „*csinált*” voltának hangsúlyozása, amint azt Adorno jól tudja, a művészeti modernizmus egyik alapvető megkülönböztető vonása a klasszikus zenével szemben. „*Az új művészet, éles ellentétben a hagyományos művészettel, kiemeli a mű csinált voltának, előállított voltának egykor rejtetegetett aspektusát. A művészetben a theszei része olyanmilyira megnövekedett, hogy ab ovo kudarcra vannak ítélve azok a kísérletek, amelyek a műből eltüntetnék az előállítás folyamatát.*” (G. S. 7: 46.) Amikor Adorno a wagneri hangszerelő művészet jelentésének úgy ad társadalmi megfejtést, hogy besorolja a fetisiztikus elidegenülés általános kategóriája alá, akkor ezzel nemhogy tisztázná e művészet történelmi értelmét és jelentőségét, hanem épp az ellenkezőjét éri el – ezek után eldönthetelenné válik, hogy ez a kritika a „szerves” műalkotás klasszikus fogalma ellen irányul-e, vagy Wagner ellen, aki ezt a fajta műalkotást a „*technológiai mármorkeltés*” eszközével próbálta új életre kelteni, miután az elvesztette történeti és esztétikai legitimitását és igazságtartalmát (akár jogos, akár jogtalan ez az utóbbi megállapítás).

Ez megfertőzi a konkrét zenei elemzést is. Még a vele szemben ellenséges zenetudós bírálói is rendszerint elismerik és értékelik a wagneri hangszerelés részletes taglalását. De legfontosabb eredményét – hogy a hangszín Wagnernél szerves elemévé válik magának a kompozíciónak, mert megszünteti a „szín” és „rajz” hagyományos megkülönböztetését –, e meglátást, mely tényleg rávilágít Wagner modernségének egyik legalapvetőbb aspektusára, a további tárgyalás lényegében visszavonja, és szemlátomást azért, mert különben nem tudná azonosítani e zene társadalmi tartalmát és az áruforma eldologiasító hatását. Mert ez utóbbi álláspontból (vagyis, „*az előállítás elrejtésének*” álláspontjáról) a hangsúlynak szükségképp át kell tevődnie az egyes hangszerek külön „szavát” elhallgattató egységes zenekari *Mischklang* megteremtésére. E tekintetben azonban Wagner nem radikális újító, csupán továbbvisz és kiteljesít egy Haydn és Mozart szimfóniáival kezdődő, Beethovenen, Weberen és Berliozon át folytatódó hosszú

fejlődési trendet. Ez a fejlődés az egyik aspektusa volt annak a folyamatnak, amelyben a zenekari muzsika kiszabadult a különféle utilitárius (műfaji) funkciókból, és „abszolút” zenévé vált. Adorno ezt persze jól tudja, és el is ismeri. A vonósok Wagner-féle kezelésmódját („*al fresco*”) tárgyvalva megjegyzi: „*Kompozíciós helyi értékük nem egyedül Wagner sajátja. Már a klasszikus zenekar a vonósok egyéni spontaneitásának, mintegy a hangzás természetes formájának [!] feláldozásával fizetett az átfogó totalitás, az összefolyamat mozzanatainak elnyeréséért; azáltal válik a végtelen hasonmásává, hogy megsemmisíti az őt magát létrehozó véges teljesítményeket, és összemberi jellegének eszméje elmosza az élőlátást, az egyéni emberi tevékenység nyomait.*” (G. S. 13: 78.) Ahhoz, hogy az eldologiasítás e vádja sajátosan Wagnert és csak Wagnert illesse, hangszerelését szembe kell állítani, és negatív-regresszív értelemben kell szembeállítani a klasszikus hagyománnyal, amelyet pedig *ebben a tekintetben* csak következetesen végigvitt. És ezt a szembeállítást Adorno úgy végzi el, hogy „elfelejti”, amit korábban mint Wagner legprogresszívabb, leginnovatívabb eredményét tárt föl: a szín és rajz megkülönböztetésének relativizálását és megszüntetését. Most ugyanis visszaállítja ezt a megkülönböztetést, mégpedig a legkonzervatívabb értelemben, miszerint a szín legitím módon csak arra szolgálhat, hogy súlyozza és árnyalja az alapvető zenei anyagot, vagyis a lineáris, tematikai-motivikus fejlődést (a „rajzot”). Ezt most úgy veszi, mintha evidens és egyetemesen érvényes norma volna.<sup>18</sup> A zenedráma mint fantazmagória, a műalkotás átváltoztatása „*tiszta jelenséggé*”, „*merő káprázattá*” (uo. 81. és 93.), amely autentikus tartalomnak hazudja magát (a Wagnerre jellemző *Verlogenhheit*): az egész jellemzés arra az előfeltevésre épít, hogy a hangszín és általánosabban: a zenei hang érzéki-akusztikus eleme inherens és megváltozhatatlan módon a tünékeny zenei jelenség területére tartozik, és ott is kell maradnia. „*A szín emancipációja, amelyet a zenekar elér, csak fokozza az illuzórikus mozzanatot, minthogy a lényegről, az önmagában vett zenei történésekről [Ereignis] a jelenségre, a hangzásra viszi át a hangsúlyt.*” (Uo. 93.) Az áruelemzés, ahogy a VERSUCH-ban megvalósul, a klasszikus zenét egyfelől leleplező globális kritika tárgyává teszi fetiszisztikusan eldologiasult mi-volta miatt, másfelől látszólag kikezdzhetetlen normák forrásaként kezeli.

Nem ez az egyetlen hely a monográfiában, ahol látszólag a wagneri zene és az áruforma közötti sajátos belső összefüggésre derül fény, valójában azonban a klasszikus zene különbség nélküli kritikája történik. Egy későbbi fejezetben Adorno Wagner kromatizmusára visszatérve a társadalmi csere folyamatban jelöli meg e zenének mint az „*átmenet művészetének*” rejtett szervezőelvét, amely egyben inherens mitikus-mitologizáló jellegének is az alapja. „*Wagner zenéje annak a jogelvnek engedelmeskedik, hogy a feszültség és az oldás egészben véve meg kell hogy feleljen egymásnak, hogy semmi sem állhat meg kiegyenlítetlenül, csupasz, elszigetelt elemként: ónála minden zenei lét másértvaló lét, magában a kompozícióban »társadalmisítva« van*” (uo. 113.): minden az egyenértékek cseréjének van alávetve benne, amely mint a sors egyenlege lép föl. Most hagyjuk, hogy ez a jellemzés meglehetősen ellentmondásban áll azzal, amit Adorno másutt fogalmaz meg, hogy ugyanis Wagner emancipálta a diszsonanciát, amennyiben elsőbbséget ad neki a feloldással szemben – így is nyilvánvaló, hogy a bíráló itt a szerves tonális formák harmonikus struktúrájának általános elvét éri. Ez a társadalmi megfejtés (bármilyen is az értéke) sokkal jobban illik a klasszikus zenére, mint Wagnerre.

Ha a wagneri zene és az áruforma strukturális azonosságára vonatkozó érvelés némely ponton szembe találja magát azzal a nehézséggel, hogy nem specifikus, minthogy ezt a zenét nem tudja elhatárolni „hátrafelé”, azaz elválasztani a hagyománynak attól az antipódusától, amelyhez képest e zene hamis eleme „visszaesésnek” minősül, né-

mely más vonatkozásban hasonló, de ellentétes irányú nehézség jelentkezik: hogy nem tudja elhatárolni „előre”, vagyis alapvető „regresszív” vonásait nem tudja elválasztani attól az eljövendő zenei modernitástól, amely Adorno szemében az egyértelmű esztétikai (és kognitív) haladást testesíti meg. Ez mindenekelőtt ott mutatkozik meg, ahol a zenedrámák sajátos *időbeliségének* esztétikai-társadalmi tartalmát taglalja.

Az, hogy a zenedrámák a maguk totalitásában „fantazmagóriák”, átfogó időbeli szerveződésük interpretációjára támaszkodik: hogy az expresszív dinamika statikába merevedik, az idő érzékletes formálását mozdulatlanság váltja föl, a „pillanat” örökkelé vál, az idő szétkülönül és „tériesül”. Ugyanezek a vonások azonban, mégpedig gyakran szinte azonos fogalmazásban, mint Schönberg érett dodekafóniájának jellemvonásai jelennek meg 1940–1941-ben írt könyvében, A MODERN ZENE FILOZÓFIÁJA első részében: az idő tagadása a sors mindenütt jelenvalósága folytán, az idő szétkülönülése, a dinamika statikává alakulása, a kvázi térbeli relációk áttevődése az időbe stb. (G. S. 12: 62., 74–76., 83., 86. stb.) Itt Adorno, mégpedig éppen ebben az összefüggésben, kifejezetten hivatkozik is Wagnerre mint Schönberg zeneszerzői technikájának előfutárára. (Uo. 77.) Nem kétséges, ezeknek az utalásoknak – Adorno Schönberg-pártisága ellenére – van kritikai élük is a jellemzett zenével szemben. De a pusztán tény, hogy ugyanazok az általános jellemzések egyaránt alkalmazhatók Wagner zenéjének és Schönberg „teljesen racionalizált” műveinek időbeli szerveződésére, kételyeket ébreszt, hogy vajon ez a jelleg elegendő alapot ad-e akár a zenedrámák „fantazmagorikus” voltának magyarázatához, akár arra, hogy ezt azonosítsa a sors mitikus kényszerének zenébe való áttételével.

Ebben az összefüggésben azonban nemcsak az az érdekes, amit Adorno mond, hanem az is, amit nem mond. Wagnert a VERSUCH-ban úgy kezeli, mint aki kétértelmű forrása volt a zenei modernizmus két ellentett – „progresszív” és „regresszív” – irányzatának. A „regresszust” azonban itt Adorno kivételesen nem a zenei „objektívizmussal” azonosította, melynek fő figuráját mindig Stravinskyban látta, hanem egy leszűkítve és sajátosan értett „újnemet” zenével.<sup>19</sup> Stravinsky egyszer-kétszer feltűnik ugyan a monográfiában (általában mint aki visszaesett Wagner mögé), de nincs szerepe abban, ahogy Adorno elhelyezi Wagnert a modern zene fejlődésének általános képében. Ez bizonyos értelemben nagyon különös, minthogy a Wagner zenedrámáit érő legsúlyosabb és leglényegesebb kifogásokat – az idő történetietlenítését és tériesítését, a preindividuíslisra és archaikusra való regressziót, a sors mitologizálását, a zene szekularizált rituáléra váltásának törekvését – Adorno nemcsak nyomtatékosan megismétli Stravinsky kapcsán, de elsősorban épp ezek motiválják szenvedélyes polémiáját zenéje ellen. Mindezekben a zene igazságtartalmára nézve döntő vonatkozásokban a jelek szerint Wagner igazi örököse Stravinsky, legalábbis műveinek negatív-regresszív vonásait illetően. Másrészt érthető, hogy a VERSUCH miért hallgat róla: Stravinsky, mint Adorno egy helyen mondja róla, „Wagner tökéletes antipódusa”. (G. S. 13: 59.) Köztudott, hogy Stravinsky elutasította, sőt gyűlölte Wagner zenéjét. Itt azonban nem a tisztán személyes viszonyulásról van szó – Stravinsky technikai-zeneszerzői eszközei, melyekkel ezeket a globális (véltén vagy valósan) „regresszív” hatásokat eléri, legalábbis színpadi műveiben szöges ellentétben állnak azokkal, amelyekkel – Adorno szerint – Wagner állította elő őket. Stravinsky programszerűen láthatóvá teszi művei „csináltságát” (egészen odáig, hogy a zenekart a MAVRÁ-ban és az HISTOIRE DU SOLDAT-ban a színpadra helyezi – válaszul Bayreuth „süllyesztett zenekari árkára”); külön hangsúlyt ad az egyes hangszerek „természetes” tónusának (például a hegedűnek az

HISTOIRE-ban); a szabálytalan taktus – szemben Wagner állítólag szabályos taktusával – zenéjének egyik feltűnő jellegzetessége; a *Gesamtkunstwerk* alapeszméjével ellentétben gyakran egészen különválasztja a színpadi zeneművet összetevő formavonatkozásokat és formaelemeket; a „mámorítás” helyett egész stílárís-technikai eszköztárát elhatározottan az ironikus távolságteremtés, a zenei *Verfremdungseffekt* létrehozására veti be.<sup>20</sup> Így ha Adorno hallgat róla, az nemcsak érthető, de árulkodó is, minthogy Wagnerrel való összevetése a súlyos kétség árnyát vetné magára az immanens kritika módszerét megalapozó elvre: hogy „*a művészet mindennemű jelentéstartalmának [Gehalt] a kulcsa a technikájában rejlik*”. (G. S. 13: 119.) Hiszen ebben a két esetben szöges ellentétben álló „technikák” produkálnak olyan tartalmakat, lényeges társadalmi-esztétikai jelentéseket, amelyeket Adorno legalábbis néhány alapvető vonatkozásban azonosnak vagy alapjában hasonlóknak tart. Az alapfogalmakat – mint „technika”, „anyag”, „forma” stb. – sokkal világosabban kell majd kidolgoznia – utóbb meg is kísérli –, hogy a rajtuk nyugvó módszer működjék.

De a wagneri zene időbeli szerveződésének problémája mélyebbre vág.<sup>21</sup> „*A pillanat megörökítését*” és „*az idő tériesítését*” Adorno következetesen úgy jellemzi (e jellemzés problémáira még visszatérek), hogy Wagnert szembeállítja a Beethoven-szimfóniák művészetével, amely a „*fejlődő variációkkal*” a kitöltött idő képét hozza létre. Jobban megnézve azonban Beethoven zenéjének adornói értelmezése némi kétértelműséget visz ebbe a kontrasztba. Hiszen már a VERSUCH-ban a „nyugalom” és a „fejlődés” teljes szembeállítása egy helyen némiképp meglepően átváltozik egy másik ellentétte: míg Wagnernél „*a gesztus változhatatlan*”, addig a bécsi szimfonikus zenében „*az idő folyása pillanattá válik*”. (Uo. 34.) Itt még utalni sincs hely Adornónak a zene időbeli artikulációját és annak történelmi fejlődését illető összetett és gazdag (és változó) nézeteire.<sup>22</sup> Rá kell azonban mutatni, hogy Adorno minden nagy zene időstruktúrájának legalábbis az egyik (bizonyosan nem az egyetlen) vonását abban látja, hogy az idő tartalma „*megörökített*” pillanattá zsugorodik. Már a PHILOSOPHIE DER NEUEN MUSIK végén azt olvassuk, hogy a hagyományos művészet „*alaphövelménye [Grundforderung]*” előírja, hogy „*valami úgy hangozzék, mintha az idők kezdete óta jelen lenne*”. (G. S. 12: 196.) A későbbi, általános megfogalmazásban: „*az autonóm zene... kötüve van az időhöz, egyszersmind antitetikusan szembeszegül az idővel*”. (G. S. 16: 628.) Az ESZTÉTIKAI ELMÉLET szerint pedig minden valódi művészet konstitutív vonása, hogy a pillanat nyugvásába hozza az időt. „*Az objektiváció a műalkotást pillanattá teszi... A művészetet meglapasztalni pontosan ez: immanens folyamatát nyugvó pillanatként tudatosítani...*” (G. S. 7: 130–131.) Ez pedig szükségképpen magában foglalja a zene „*tériesítését*” is. A késői írásokban az érvelés egyenes vonalú: a „*zenei forma*” fogalma már maga előfeltételezi a tériesítést mint időbeli artikulációjának ideálját. (G. S. 16: 628.) De a gondolat gyakorlatilag már korábról is kimutatható: egyenesen következik az adekvát, „strukturális” zenehallgatásnak abból a gyakran hangoztatott követelményéből, hogy még az immanens időbeli fejlődést mutató beethoveni szimfóniák esetében is mindegyik mozgásukat, legyenek azok mégoly kiterjedtek az időben, az idő egyidejű totalitásában, mintegy egyetlen pillanatban, vagyis térben kiterjedve kell felfogni. (G. S. 3: 312.; 15: 376. stb.)

Az a kritika tehát, amely látszólag külön a wagneri zeneszerzői gyakorlatra irányult, megint csak félrehord – valójában a zene, sőt minden művészet egy általános jellemzőjét veszi célba, azokat az antinómiákat feszegeti, amelyek autonóm objektivációk szférájaként való létükből következnek. Ez nem egészen új, sohasem hallott észrevétel vagy elmarasztalás. Csupán a másik oldala annak, amit már több – és nagyon külön-

böző álláspontokról ítélező – kritikus is szóvá tett mint Adorno esztétikai elméletének egyik súlyos problémáját.<sup>23</sup> Talán élesebben fogalmazva, mint ők: Adorno időnként mintha hajlana arra, hogy az esztétikai nominalizmust átváltoztassa az esztétikai univerzalizmus legvégletesebb formájává, ahogyan azt annak idején a fiatal Schelling képviselte: minden műalkotás végső soron ugyanazt az igazságot fejezi ki, mindegyikük az egyetlen abszolút műalkotás redukálhatatlanul egyedi megjelenítője. (Vö. Schelling, 1800: VI. rész, 3. §.) És ahogyan Adornónak sikerül fellelnie azt az azonos végső igazságtartalmat, amelyet minden valódi műalkotás a maga sajátos, történetileg specifikus módján „parafrazeál”, és saját, összetéveszthetetlenül egyénivé tett hangján kifejez, ugyanúgy mindegyikükben képes fellelni ugyanannak a megszüntethetetlen *hamisságnak* a nyomát. A specifikus kritika elvont általánosságba oldódik, az azonoságlogikától való irtózás a legvégletesebb azonosításokat eredményezi. És bár Adornóban kétségtelenül működtek különböző motívumok és indítékok e tendenciára, de a művészet áruparadigmája, amelyet arra szánt, hogy elemzéseit konkrét hivatkozásokkal és alappal lássa el, bizonyosan nem ilyen funkciót töltött be – valójában pedig ez is motíváló forrásává vált a túlhajtott esztétikai univerzalizmus felé mutató problematikus tendenciának.

Az immanens kritika megvalósításának első kísérlete, amelyre Adorno a *VERSUCH*-ban vállalkozott, végül is saját logikája fényében bukik meg. Az áru fogalma nem bírja el az elemzés különböző vonatkozásait és elemeit összekapcsoló közép szerepét, nem biztosít olyan közös társadalmi megalapozást, amely sajátos történelmi feltételük lenne. A művészet áruelemzésének programja nem éri el a célját, mert Adorno az elemzett művek esztétikai jellegzetességeit képtelen bármi olyasmivel összekapcsolni, ami történelmileg-társadalmilag specifikusabb volna, mint az áruforma legtágabban értett (s mint majd kifejtem: rosszul értett) általános struktúrája. Kitűnik, hogy az áruparadigma egészen parttalan, szinte tetszés szerint kiterjeszhető akár a történelmi múlt, akár a jövő irányában. És jóllehet ez a negatív végkimenetel kétségkívül összefügg az adornói elemzés sok idioszinkratikus vonásával, talán általánosabb, szimptomatikus jelentősége is van. Mert ha az egyetemes árutermelés a művészet autonómmá válásának szükségszerű előfeltételét alkotja, akkor benne pontosan az esztétikai *autonómia* alapját kell látnunk. És bármi következzen is ebből, azt kizárni látszik, hogy a modern művészet fejlődését egyoldalúan magyarázni lehessen az áruvá válás (specifikálatlan) formaváltozásaival, vagy hogy a különös műalkotások esztétikai tartalmához közelebb vinne, ha arra utalunk, hogy az áruforma általánosságát a műalkotások mi módon szívják föl és változtatják át saját struktúrájukká. (E pont részletesebb megokolására lásd Schläffer, 1974.) És ezt a konklúziót Adorno maga is elfogadni látszik kései műveiben, amelyekben általánosan szólva az áruparadigmát felváltja az „esztétikai (kulturális) termelés” – talán nem kevésbé problematikus – paradigmája.

E kudarc egyik következménye az, hogy Wagner zenéjének történeti szituációját Adorno csupán kívülről behozott és idegen mércék segítségével tudja meghatározni. Az alap gondolat szerint a zeneműnek belső történetisége van, amelyet a mű belterjes, technikai-kompozíciós integritásának (*Stimmigkeit*) elemzésével kell feltárni. Valójában azonban Adorno úgy jár el, hogy felidézzi Beethoven szimfóniáinak építkezési elveit, és hozzájuk hasonlítja a wagneri zenét. A *VERSUCH* újra meg újra, már-már rögeszmés monotóniával olvassa Wagner fejére a vádat, hogy „a bécsi klasszicizmussal összevetve” zenedrámaiból „hiányzik a valódi motívikus építkezés”, hogy képtelen „a sokféleségben megvalósuló teljes zenei egység megszerkesztésére”, amelyet Beethoven megvalósított, hogy „ze-

*néje... éppoly kevésbé szimfonikus, mint motívumtechnikája*”, és így tovább. (G. S. 13: 29., 31–32., 42., 49., 65., 97–98., 119. stb.) Nehéz volna nem egyetérteni Dahlhausszal (1970), aki azt mondja, hogy Adorno olyan műfajidegen követelményeket és normatív elvárásokat támaszt a zenedrámákkal szemben, amelyeket nem csupán ezek, de semminemű zenés színpadi mű nem tud teljesíteni.<sup>24</sup> Az, hogy e tekintetben Adorno legalábbis bizonyos mértékig Wagner önértelmezését követi, nem teszi jogossá az eljárást.<sup>25</sup>

Az áruparadigma kudarcának legsúlyosabb következménye azonban az, hogy az egész kritikai interpretáció végül is – egész biztosan szándéktalanul – visszaesik az ideológiakritika hagyományos sémájába. A végén a *Verrat*, Wagner árulása jön elő mint a megértés kulcsa, amely magyarázatot ad zenéje „regresszív” és „progresszív” irányának összenövésére, s amely megengedi és igazolja az egyidejű kritikát és „mentséget”. A hatalom oldalára állt, hitehagyott lázadó alakját Adorno először életrajzilag ábrázolja (bár egyben mint a német liberális polgárság 1849 utáni kiábrándulásának tipikus formáját mutatja be): ahogy Wagner megtagadja anarchista-lázadó ifjúságát, ahogy retirál a radikális felvilágosodás feuerbach-i álláspontjáról, majd Schopenhauerben fedezi föl saját félig tudatos törekvéseinek adekvát filozófiai kifejezését, s e törekvéseit nyilvános művészi magatartásában is kifejezésre juttatja (udvari pártfogás keresése, elhatározott kompromisszum a közönséggel), de ez a jellemkép vet fényt a RING és általában a kései zenedrámák végső jelentésére is, melyet most jórészt a *szövegekre* vezet vissza. Wagner sosem köt teljes békét kora kommercializált társadalmával, „a lázadásból megőrzi »a« világ rossz elrendezésének [Beschaffenheit] belátását”. (Uo. 134.) Zenéjén állandóan áttörnek a tiltakozás impulzusai – megszólal benne a teljes gyönyör, a szabad szexualitás ellenállhatatlan igénye, mely nem tud megbékélni a „rossz világ” követelményeivel; hangot kap a semmisségében tehetetlen hallgatásra foglyokozott, de magányos reményként tovább élő természet; még Wagner mitologizálása is tartalmaz kritikát, amikor feltárja a kultúra és a társadalmi igazságosság mitikus erőszakban való eredetét. (Uo. 112–113. és 140–144.) De a lázadás Wagnernél végül is „»a« világ rossz elrendezésével” való kvietista megbékélésbe fordul, minthogy e rossz elrendezés újratermelődését, „*totális és metafizikai elv rangjára emeli. Örök és változtathatatlan mivoltában ez az elv csúffá tesz minden kísérletet, amely megváltoztatására tör, és magára ölti annak a méltóságnak a visszfényt, amelyet az embertől megtagad*”. (Uo. 134.) Végül nihilista pesszimizmusával a RING magát az árulást igazolja azzal, hogy a lázadást a fennálló folyamatos fenntartásának szükségszerű közvetítőjévé teszi: Siegfried, akit Adorno elég „egyenes vonalúan” mint a proletariátus kispolgári, romantikus képét értelmezi, a sors végzéséből a hamis fennálló szolgája, cinkosa lesz. (Uo. 124.) – Mindez (s itt csupán a körvonalakat vázoltam föl) a hagyományos ideológiakritikának kétségkívül nagyon hatásos darabja, de elég messze esik Adorno eredeti elgondolásától, amely szerint a mű valódi jelentése egyedül belső, „technikai” konzisztenciájának immanens elemzésében tárul föl – az viszont, hogy ideológiakritikai elemzése találó-e vagy nem, nagyrészt egyszerűen független a zene interpretációjától.

4. De talán fölösleges is ennyire belemenni azokba a belső nehézségekbe, amelyeket az áruparadigma Adorno-féle használata támaszt. A *VERSUCH* ugyanis e paradigmát illetően egy sokkal alapvetőbb inadekvátságban – egy egyszerű és végzetes félreértésben – szenved, amely valójában egészen szükségtelenné teszi alkalmazása logikájának részletes vizsgálatát. Ez csak arra alkalmas, hogy kiderülhessen, miért volt Adorno maga is elégedetlen az e műben véghezvitt áruelemzéssel (s később miért hagyta el az



egészet más magyarázó paradigma kedvéért). Mert ami a sokkal alapvetőbb hibát illeti, azt Adorno – úgy tűnik – sohasem ismerte föl igazán: noha ez a hiba egy egyszerű félreértésen alapul, de mélyen be van vésve elméletének premisszáiba.

Adorno fontosabb írásai közül a VERSUCH áll a legközelebb a „marxista ortodoxia” álláspontjához. A későbbi műveivel ismerős olvasó alighanem meglepődik néhány fordulatán, bár ezek gyakran nem többek, mint kidolgozatlan sztereotípiák. (Wagnert elmarasztalja, mert lemondott a művészet átpolitizálásáról; a kollektív cselekvést – sőt a kollektív művészi tevékenységet – magasztalja az egyéni tiltakozás tehetetlenségével szemben stb.) Mindenesetre a zene és az áruforma között létesített összefüggés szorosan kapcsolódik az áruforma marxi elemzéséhez – az alkalmazott alapterminusok (használati érték, csereérték, fetisizmus stb.) csupán ebben az elemzésben jutnak jól definiált értelemhez. Csak épp Adorno elvétí a jelentésüket.

A zene egész áruelemzése abból az alapfeltevésből indul ki, hogy a fetisizmusnak és az eldologiasodásnak (Adorno nem tesz rendszeres különbséget a kettő között) az a meghatározó jellemzője, hogy a termékből kiirtja az élőmunka minden nyomát, hogy „*az előállítást elrejtí a termékben*”, minek folytán az úgy jelenik meg, mintha „*természeti*” volna. Ennek azonban sajnálatosképpen semmi köze sincs ahhoz, amit Marx értett az árufetisizmuson (vagy akár Lukács, aki Adorno közvetlen forrása lehetett), és ezért ez a formula, akár feltárja a wagneri zenedrámák titkos formaelvét, akár nem, teljesen irreleváns abból a szempontból, hogy van-e benső összefüggés a zene és az áruforma között.

Az árufetisizmus Marxnál egyáltalán nem vonatkozik a termék és a technika viszonyára, a termék előállításának módszerére. Arra a viszonyra utal, amely a termék és termelésének *sajátos történelmi-társadalmi feltételei* között áll fenn. A TÓKE jól ismert magyarázata szerint az áru fétisjellege „*egyszerűen abban áll, hogy az áruforma az emberek számára saját munkájuk társadalmi jellegét úgy tükrözi vissza, mint maguknak a munkatermékeknek a tárgyi jellegét, mint ezeknek a dolgoknak társadalmi-természeti tulajdonságait... Csak maguknak az embereknek a meghatározott társadalmi viszonya az, ami itt számukra dolgok viszonyának fantasztikus [phantasmagorische] formáját öltí*”. (Marx, MEM, 23: 75.) Röviden, a fetisizmus „*a munka társadalmi meghatározásainak tárgyi látszata [der gegenständliche Schein der gesellschaftlichen Arbeitsbestimmungen]*”. (Uo. 84.) Mint ilyen, sajátos, különös esetét képezi annak, amit Marx *Verdinglichung*nak (vagy *Versachlichung*nak), eldologiasodásnak nevez: „*a termelés anyagi [stoffliche] viszonyainak közvetlen összenövése történelmi-társadalmi meghatározásaikkal*”.

De Marx kitér arra is, hogy a késztermékből eltűnnek az élőmunka nyomai, elsősorban előállításának útja-módja. Csakhogy ezt *egyetemes* tendenciának tekintí, amely hozzátartozik az anyagi termelőtevékenységhez, az emberi objektivációhoz mint olyanhoz, függetlenül társadalmi szerveződésének különös társadalmi-történelmi formájától (beleértve természetesen az egyetemes árutermelést is mint e formák egyikét). „*A [munka]folyamat a termékben huny ki [erlischt]*”. (MEM, 23: 171.) Ez általánosan jellemző minden ember alkotta használati értéket. „*A kenyérben mint használati értékben benünket élelmiszer-tulajdonságai érdekelnek, semmiképpen sem a bérlő, a molnár, a pék stb. munkái. Ha valamilyen találmány révén e munkák 19/20-a feleslegessé válnék, a cipő akkor is ugyanazt a szolgálatot tenné, mint azelőtt. Ha készen potyogna le az égből, használati értékének egy atomját sem veszítené el.*” (MEM, 13: 19.) Marxnak ez nemcsak gazdasági elmélete szempontjából fontos,<sup>26</sup> hanem az egyéni szubjektum és a társadalmi objektivitás közti viszony tágabb értelmezése szempontjából is: a maga anyagi szubsztanciájában felfogott

társadalmi-történelmi környezet az egyénnek pontosan azért jelenhet meg mint életének természetes közege, mint létezésének „otthonos”, ismerős, egészében el nem törölhető előfeltétele, mert normális esetben az előállítás munkája „kihuny” a termékben. És Marx ismételten kiemelte, hogy rosszul működik az a termék, amely „készített” jellegét külön észrevéteti velünk. „*Ha a termelési eszközök érvényesítik a munkafolyamatban azt a jellegüket, hogy múltbeli munka termékei, ezt hiányosságaik révén teszik... A sikerült terméken kihunyt a nyoma annak, hogy használati tulajdonságait múltbeli munka közvetíti.*” (MEM, 23: 173.)

Itt persze nem az az érdekes, hogy milyen az „igazi” marxi ortodoxia. Hanem az, hogy Marx rosszul értett és rosszul hivatkozott tekintélyén kívül az égvilágon semmi sem indokolja, hogy az élőmunka nyomainak a termékben való eltűnését az áru történelmi körülményeihez és sajátos jellegéhez kössük. A használati értékek roppant tömegéről elmondhatjuk – a paleolit kőeszközöktől az egyiptomi piramisokon vagy a toledói pengén keresztül egészen (mondjuk) az időnként bekapott aszpirinig –, hogy a termék befejezett formájából nem lehet megérteni előállításának módját.

Természetesen jelentős különbség van az előállítás „kihunyása” vagy „eltűnése” és szándékos „elrejtése” között, jóllehet Adorno egész észrevétlenül csúszik át az egyikből a másikba. Így ami a művészetet illeti, a klasszikus esztétika az elsőt a leghatározottabban normatív követelményként szabta ki, de semmi esetre sem várta el a másodikat, a művészeti illuzionizmust. (Idézzük ismét Kantot: „*a szépművészetnek bírnia kell a természet látszatát, még ha tudjuk is róla, hogy művészet*” – itt az én kiemelésem, M. Gy.) De ha csupán ezt a sokkal szűkebb jellemzést nézzük (vagyis az „elrejtést”, melyet csak nagy kérdőjellel lehet alkalmazni Wagner zenéjére), itt sem látunk egyértelmű összefüggést az áruformával. A nyugati festészet történetében vissza-visszatérő érdeklődés tárgya a *trompe-l'oeil*, amely a legkézenfekvőbb példa arra, amikor megpróbálják elrejtetni a műalkotás csinált voltát. Ennek azonban a római (és irodalmi források szerint a görög) falfestészetben tulajdonították a legnagyobb fontosságot – nem kifejezetten az az eset, amelynek körülményeit az egyetemes árutermelés jellemezné.

Az áruparadigmával a VERSUCH-ban tehát nem az a probléma, hogy nem elég specifikus, hogy túl bő Wagner zenéjére, a baj az, hogy Adorno nem mutatja meg, milyen alapon lehet azt egyáltalán a zenére (vagyis a zene belső struktúrájára) alkalmazni. Az, amire ő építi az alkalmazást, egy elég elemi félreértés eredménye. A használati érték és csereérték *quidproquo*-ja nem tárja föl a zenedrámák fantazmagorikus és mítizáló jellegének rejtett társadalmi jelentését és lényegét – ez Adorno saját elméletének *quidproquo*-ja. Ez az egybeolvasztás ugyanis nem korlátozódik a VERSUCH szövegére – újra felbukkan a kultúraiparról írt kritikai elemzéseiben, beleértve A FELVILÁGOSODÁS DIALEKTIKÁJÁ-t is. (Vö. G. S. 3: 181–182.; 14: 24–25.)

De már a rendszeresen visszatérő jelleg is arra vall – és szolgáljon ez Adorno „rehabilitálására” –, hogy mégsem szimpla félreértéssel van dolgunk. A VERSUCH-ban, nem kétséges, ez az elegyítés Marx félreolvasásából ered. De ami itt lényegében „hiba”, egyszersmind Adorno egész kései munkásságának alap gondolata: a „hamis” társadalmat *egyaránt* kritizálja úgy is, mint a csere társadalmát, és úgy is, mint a munka társadalmát (és munkán itt általában a természet fölötti uralom értendő). A csereérték kritikája ezáltal vált át a használati érték kritikájába, egy csupa hasznosságokból álló világ kritikájába (Adorno rendkívül tágan és meghatározatlanul érti a „csere”-t, ami nagymértékben elrejtí az első nézőpontról a másodikra való átcsúszást). És ahogyan Adorno eláll az áruelemzés közvetlen alkalmazásától, és a modern művészet fejlődé-

sének magyarázatára más paradigmát keres, úgy változtatja át Marx kritikájává azt, ami eredetileg Marx félreértése volt. A természet fölötti uralom, egy „második”, társadalmi természet megteremtése a kapitalizmus körülményei között nem csupán összeolvad az „első” természettel, nem csupán szükségszerűen úgy jelenik meg, mint ami elkerülhetetlen, minthogy „természeti”, hanem haladása a valóságban is visszaállítja a természet vak hatalmát az ember fölött. A természet fölötti uralom a természetbe való végzetes visszahanyatlással (*Naturverfallenheit*) végződik.

Ez az Adorno gondolkodásában oly központi helyet elfoglaló formula azonban elég furcsa és zavaró fénybe állítja Wagnerhez való viszonyát. Mert a VERSUCH szerint végül is mi a RING alapeszméje? „*Ha egyszerű szavakkal akarnánk megfogalmazni a RING »eszméjét«, akkor így fejezhetnénk ki: az ember felszabadul a természet vak szükségszerűsége alól, amelyből maga is származik, és hatalomra tesz szert fölötte, hogy azután mégis megadja magát neki. A RING allegóriája a természet fölötti uralom és a természetbe való visszahanyatlás [Naturverfallenheit] egységét mondja ki... A természet fölött uralkodó ember természetbe való visszahanyatlásának példázata a RING drámai cselekményében történelmi jelleget ölt: a polgárság győzelmével – a természet fölötti uralom minden részleges sikere ellenére – megmarad a társadalom »sorsszerű« természet adta jellege [Naturwüchsigkeit].*” (G. S. 13: 128–129.) És ezen a ponton a szöveg kétségek között hagyja az olvasót: vajon Adorno itt a Wagnernek tulajdonított eszmét kritizálja, vagy azt kifogásolja, hogy Wagner sohasem ismerte föl eszméjének valódi súlyát és következményeit?

Egyes értelmezők – különösen Richard Klein (1991: 120–124., 154–159. és 172–175.) – rámutatnak a rokon vonásokra Adorno és heves kritikájának célpontja között. Ezek a hasonlóságok messze túlmennek azon, hogy Adorno ismételtlen a saját korának művészetét kritizáló Wagner szempontjait fordítja Wagner ellen. Van abban valami strukturális azonosság Wagner (legalábbis ahogy Adorno érti őt) és maga Adorno között (legalábbis nézeteinek további alakulását tekintve), ahogy természet és történelem, individuáció és elidegenülés, mítosz és ráció viszonyát felfogják. Bizonyára nem véletlen, hogy A FELVILÁGOSODÁS DIALEKTIKÁJÁ-nak programja is először ebben a könyvben fogalmazódik meg mint Wagner művészi törekvéseinek nagy pozitív oldala: mint Wagnernek az a „*paradox igyekezete, hogy racionálisan haladja meg az elkápráztatott ráció által létrehozott viszonyokat*”. És amikor Adorno azt elemzi, hogyan nyer a semmiség eszméje utópikus töltést Wagner zenéjében – „*a semmiség körvonalai*”, melyek egy elnémult természet üzenetét közvetítik, amikor „*a természet képe eltorzul, és a semminek mint a totális fogságban nyíló egyetlen résznek a képébe szorul*”; a remény, amely azonban „*az értelmetlen, szegényes, reménytelen és egyetlen reményként*” él, „*a mű és a társadalom rendszerének csalárd zártágával szemben*” (uo. 141–142.) –, akkor vajon mindebben nem Adorno saját (későbbi) gondolata mondatik ki, az *Eingedenken der Natur*, az egyetlen erő ma, amely a kimondhatatlan, csak a radikális tagadással megjeleníthető utópiára indít?

A megfelelőek azonban túl is terjednek azon, amit Adorno (talán) maga is felismert. Gyakran nem lehet világosan megkülönböztetni, mi az, amit kritikája célba vesz Wagnernél, s mi a saját gondolata. Amikor Wagner nihilizmusát összefoglalóan úgy írja le, hogy „*a történelem visszavonása a természetbe*” (uo. 141.), vajon ez valóban vád egy olyan filozófus szájából, akinek talán legállandóbb és bizonyosan alapvető eszméje, hogy a történelem olyan *Naturgeschichte*, amelynek (hogy első, eredeti megfogalmazásában idézzük) az a hivatása, hogy „*a konkrét történelmet visszaalakítsa dialektikus [azaz magában meghasonlott és önellentmondó, uralt és uraló – M. Gy.] történelemmé*”? (G. S. 1: 355.) Nem kerülnek-e be a Wotan-értelmezésbe szándéktalanul önarcképszerű

vonások: az isten-koldus mint a forradalom „*lekéssett pillanatának*” megtestesítője, aki az ész (Vernunft) képviseli Mime „*gyakorlatias-ostoba-ravasz reflexiójával*” szemben, aki keresztüllát a történelem csalfa szövevényén, és épp ezért a gyakorlatban tehetetlenségre van kárhóztatva: „*csak beszél, s így kiválik a cselekvés-összefüggésből, ...aurája a társadalmon kívüli helyzetből származik*”? (G. S. 13: 127.) S miközben szenvedélyesen bírálja Wagner mitologizálását és archaizálását, nincs-e abban mégis valami egyetértés, hogy a kor válságának végső gyökereit az uralom és a visszaesés amaz „eredendő”, történelem előtti mechanizmusában kell keresni, mely sorsszerű szükségszerűséggel örökké ugyanazt a forgást végzi, csupán mindegyre táguló körökben – nem olyan eredet-e ez, amelyhez csak a mítoszon keresztül lehet hozzáférni? Vajon az Odüsszeusz-exkurzus A FELVILÁGOSODÁS DIALEKTIKÁJÁ-ban, a szubjektivitásnak ez a mitikus előtörténete valójában nem ugyanazt mondja ki, amit Wagner az Oidipusz-mítosz kapcsán az OPER UND DRAMÁ-ban: hogy az emberiség egész félresikerült történetének, szükségszerűen bekövetkező végének is, „*az állam bukása*” a kulcsa? (Wagner, 1872, III: 68–69.)

Adorno túlfűtött és olykor zavarbaejtően túlzó Wagner-ellenes polémiáját nem lehet egyszerűen a VERSUCH megírásának politikai körülményeivel magyarázni, bár függetleníteni sem lehet tőlük. A polémiát részben az a belső unszolás vezette, hogy muszáj elhatárolódnia a nemzetiszocializmus művész-„klasszikusától”, attól a művésztől és azoktól az eszméktől, amelyek oly engedelmesen simultak a leggonoszabb kezekhez, és amelyek másrészt oly közel állnak a kritikus szerző legsajátabb nézeteihez. Ezeket a helyes nézeteket kell legitimálni, szigorúan megkülönböztetve őket az alapvetően tévesektől. Wagner az Ördög Adornónak: saját kísértő és csábító, gonosz alteregója. A VERSUCH célja nem csupán az értelmezés és kritika, még elkötelezett értelembe sem – az ördögűzés tettet kell elvégeznie.

Az ördögűzés bizonyosan radikális eszköze a lélek megmentésének. De a VERSUCH egybefonódó két célja – „megmenekíteni” Wagner zenéjét és ugyanakkor eloszlatni az Adorno saját elméletére onnan rávetülő árnyat – ebben a furcsa összeállításban egymás ellen hat, és egyik sem valósul meg igazán. A *Rettung* igyekezetét keresztülhúzza az erősebb ösztönzés: hogy Adorno megmentse magát Wagnertől. A túlhajtott állítások, melyek a kritikát végül is visszaszorítják az ideológiai leleplezés álláspontjára, nem pusztán a retorika túlzásai – a helyzet az, hogy Adornónak jó oka van „elhatárolódnia” Wagnertől, de képtelen ezt konzisztensen megtenni. Ez ugyanis azt kívánná, hogy általánosan tisztázza a romantikus modernizmus és a fasizmus viszonyát, de a feladat megoldását lehetetlenné tették Adorno mély kétértelműségei, a romantikus hagyományhoz kötődő és soha egész világosan nem tisztázott szimpátiái.

Ezért a Wagner-exorcizmus is sikertelen marad a VERSUCH-ban. A Wagnertől való kritikai elhatárolódás maga is kétarcú, és bár a két szempont között nincs szükségképp éles ellentmondás, de más-más forrásból erednek, és egészen más irányba mutatnak.

Az elhatárolódás egyik vonala – melyet elsősorban a *Gesamtkunstwerk* kritikája húz meg – az *esztétikai utópia* eszméjének, a romantika emez örökségének az elutasítása. Ami a *Gesamtkunstwerk* megteremtését motiválja – az, hogy Wagner ellenségesen szemben áll a munkamegosztással, hogy meg akarja haladni a monadikus, polgári individuum belső szétüredezettségét, akcidentális érzelmi élményeit, amelyek képtelenek a totalitás, egy értelmes világ megragadására –, mindezek a „*reális humanizmus*” (G. S. 13: 97. és 105.) helyes követelményei. De ezeket az antinómiákat Wagner saját magára hagyatkozva próbálja feloldani, a művész-zseni teremtőerejével, aki a világot a hallgatóság „*tiszta érzéseire*” hatva alakítja, „*dacosan nem törődve azzal, hogy hiányoznak a tár-*

*sadalmi előfeltételek*” (uo. 96.) – s ez teljes művészi fiaszóhoz vezet: olyan művekhez, amelyek a különemű elemeket hamis egységbe kényszerítik, mámorító és tisztátalan elegybe keverik. Ezzel egyben elárulja az eredetileg kitűzött társadalmi feladatot is, mert megoldásának csalárd és tünékeny illúzióját teremti meg. Csak megerősíti az egyén elszigeteltségét, akit ez a zene passzivitásra ítél. Az esztétikai utópia mindössze a kiüresedett metafizikai rendszerek vigaszt nyújtó szerepét vállalja át, amikor artsztikusan összeügyeskedni a fentebb szemlélődésben megragadható jelentéstartalítás káprázatát. (Uo. 101–102.) És az elhatárolódás szándékától hajtott polémia itt alapjában a marxista ortodoxia fogalmaival operál: Wagner csupán mámort és káprázatot kínál, „ahelyett, hogy a munkafolyamat racionális irányításával odaállna a szabadság mellé” (uo. 105.); a *Volk* bizonytalan fogalmán kívül nem ismer más emberi kollektivitást (uo. 135.); „a meglévő kritikájának minden konkrét mértékét elillantja” (uo. 135.); a zenedrámák fantazmagóriája „száműz az operából minden politikát”, minden „tárgyi-történeti [sachlich-historisch] anyagot” (uo. 109.).

Van azonban az elhatárolódásnak egy másik – talán még szembetűnőbb – választóvonal, amelynek túloldalán az utópia lehetőségének tagadása áll. Wagner „egy történelmi korszak inségét világelvűvé vízezi föl”. (Uo. 131.) Álmetafizikai fatalizmussal megtagadja a transzcendencia gondolatát, a fakticitást a változtathatatlan sors státusába emeli: műve „a metafizika feloldódását” kürtöli és igenli. (Uo. 102.) Mitologizálása csak a pozitívizmust szolgálja, mely bármi lehetséges jelentést megtagad az empirikus létezésről. (Uo. 102.) És e pozitívizmussal Adorno nem a kollektív cselekvésben megvalósítandó fénylő harmonikus jövő tervezett utópiáját állítja szembe, hanem az elviselhetetlen létezés meghaladására unszoló elnyomhatatlan ösztön merő fakticitását, a transzcendencia kategorikus követelésének ténylegességét, melynek tartalma – a szabadság aktusa, a jelen hamis szükségszerűsége alóli emancipáció tette – nem kibetűzhető. Csupán „a magatehetetlen emberek szorongásának kimondásával” nyújthat a kritikai kultúra – művészet és elmélet – „segítséget – bármi gyöngét és áttételest – a magatehetetleneknek”, és ígérheti, „amit a zene ósrégi vétője ígért: szorongás nélkül élni”. (Uo. 145.)

Ahogy formájának megszervezéséhez Wagner zenéje a racionális technika legaladottabb eszközeit kiszámítottan használatba veszi, hogy mámorító káprázatot teremtsen, pontosan úgy hiposztazálja a mű a maga totalitásában a jelentésnélküliség elvét az értelmetlen empirikus létezés magasabb jelentésévé (miképpen, teszi hozzá Adorno – uo. 134. –, az egzisztencia kortárs német filozófiája is). A művi egzaltáció a halál ürességét üdvözülésnek tünteti föl. Wagner az „ördögi” protagonista szerepében – bizonyára széttöredezően és konfliktusos módon – a romantika és pozitívizmus regresszív tendenciáit egyesíti. (Uo. 101.)

Valahol közbül: az esztéticizmus romantikus utópiája és az utópia pozitívista tagadása közt, a metafizika megmentése és eltörlése közt, a káprázatos (és önámító) mámor és a kvietista lemondás közt, valahol a Wagnerben megtestesült hamisság e két pólusa közt húzódik meg Adorno igazsága: a kritikai elmélet és a valóban „progresszív” zene lehetősége. Ez az igazság azonban lényegében csak körvonalait mutatja a VERSUCH e poláris elhatárolódásában, amely maga is telve van tetemes és feloldatlan elméleti feszültségekkel. Konkrétabbá tételéhez Adornónak majd új paradigmára lesz szüksége, másra, mint az árué – legalábbis háború utáni írásaiban másik magyarázó paradigmát választ, hogy kibogozza a kulturális modernitás jellegét és logikáját.

### Hivatkozások

- Adorno, Th. W. (G. S.): GESAMMELTE SCHRIFTEN. Vol. 1–20. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bence Gy. – Kis J. – Márkus Gy. (1993): HOGYAN LEHETSÉGES KRITIKAI GAZDASÁGTAN? Budapest: Twins.
- Benjamin, W. (1978): BRIEFE. Vol. 2. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bolz, N. (1987): DIE UTOPIE DES BESONDEREN – ZUM ÄSTHETISCHEN NOMINALISMUS TH. W. ADORNOS. In: Kamper, D. – Van Reijen, W. (eds): DIE UNVOLLLENDETE VERNUNFT: MODERNE VERSUS POSTMODERNE. Frankfurt: Suhrkamp.
- Dahlhaus, C. (1970): SOZIOLOGISCHE DESCHIFFRIERUNG DER MUSIK. ZU THEODOR W. ADORNOS WAGNERKRITIK. *The International Review of Music Aesthetics and Sociology*, pp. 137–147.
- Dahlhaus, C. (1987): DAS PROBLEM DER „HÖHEREN KRITIK“. ADORNOS POLEMIK GEGEN STRAVINSKY. *Neue Zeitschrift für Musik*. 5: 9–15.
- Dahlhaus, C. (1989): VOM MUSIKDRAMA ZUR LITERATUROPER. München–Mainz: Piper–Schott.
- Eichel, Ch. (1993): VOM ERMATTEN DER AVANTGARDE ZUR VERNETZUNG, DER KÜNSTE. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kant, I. (1790): AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA.
- Klein, R. (1991): SOLIDARITÄT MIT METAPHYSIK? Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kolleritsch, O. (ed) (1979): ADORNO UND DIE MUSIK. Graz: Universal Edition.
- Kracauer, S. (1937): JACQUES OFFENBACH UND DAS PARIS SEINER ZEIT. Amsterdam: de Lange.
- Markus, G. (1986): LANGUAGE AND PRODUCTION: A CRITIQUE OF THE PARADIGMS. Dordrecht: Reidel.
- Marx, K. (MEM): Karl Marx és Friedrich Engels MÚVEI. 13., 23. és 25. kötet. Budapest.
- Roberts, D. (1991): ART AND ENLIGHTENMENT. AESTHETIC THEORY AFTER ADORNO. Lincoln–London: University of Nebraska Press.
- Schelling, F. J. W. (1800): SYSTEM DES TRANSZENDENTALEN IDEALISMUS.
- Schlafher, Hannelore (1974): KRITIK EINES KLISCHEES: „DAS KUNSTWERK ALS WARE“. In: Schlafher, Heinz (ed): ERWEITERUNG DER MATERIALISTISCHEN LITERATURTHEORIE DURCH BESTIMMUNG IHRER GRENZEN. (*Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 4*) Stuttgart: Metzler.
- Subotnik, R. R. (1988): TOWARD A DECONSTRUCTION OF STRUCTURAL LISTENING: A CRITIQUE OF SCHOENBERG, ADORNO, AND STRAVINSKY. In: E. Narmour – R. A. Solic (eds): EXPLORATIONS IN MUSIC, THE ARTS, AND IDEAS. ESSAYS IN HONOUR OF LEONARD B. MEYER. Stuyvesant: Pendragon Press.
- Wagner, R. (1872): GESAMMELTE SCHRIFTEN UND DICHTUNGEN. Vol. III. Leipzig: Fritsch.
- Weiss J. (1995): AZ ESZTÉTIKUM KONSTRUKCIÓJA ADORNÓNÁL. Budapest: Akadémiai.
- Wellmer, A. (1982): DISKUSSIONSBEITRAG. In: Oelmüller, W. (ed): KOLLOQUIUM KUNST UND PHILOSOPHIE 2: ÄSTHETISCHER SCHEIN. Paderborn–München–Wien: Schöningh.

---

### Jegyzetek

\* Dolgozatom egy készülő nagyobb mű része. E munka a tágan felfogott marxista hagyományban jelentkező különböző kultúrafelfogásokat veti kritikai elemzés alá. Az itt közölt rész ahhoz a fejezethez tartozik, amely az „áruparadigma” kulturális jelenségekre való alkalmazását tárgyalja, s Adorno Wagner-interpretációját elsősorban ebből a szempontból vizsgálja.

1. Adorno 1937-ben, még Londonban kezdett dolgozni ezen a kis könyvön, és New Yorkba költözése után, 1938-ban fejezte be. A következő évben a monográfia négy fejezete megjelent a *Zeitschrift für Sozialforschung*-ban, az egész csak a háború után, 1952-ben Németországban. – (A könyv magyarul is megjelent Endreffy Zoltán kitűnő fordításában. [Theodor W. Adorno: WAGNER. Európa Könyvki-

adó, 1985.] Hamar kiderült azonban számomra, hogy jelen tanulmány kontextusában szövegközelibb fordításra van szükség. [Mindjárt a címnél: M. Gy. külön kiemeli a könyv VERSUCH-jellegét, a magyar címből viszont – méltányolható okokból – hiányzik a „kísérlet” szó.] Ezért az idézeteket a német eredetiből M. Gy. angol és E. Z. magyar fordítását is tekintetbe véve újrafordítottam. – *A ford.*)

2. „Minden dimenzióban, a jellemről a zeneszerzés technikáján át egészen az enharmóniáig, Wagner lényege az ambivalencia.” (Adorno, G. S. 16: 667.)

3. Meggyőzően fejti ki ezt Weiss, 1995: 71–73. Adorno a könyvről udvariasan megsemmisítő kritikát írt a *Zeitschrift für Sozialforschung*-ba. (G. S. 19: 363–365.) Magánleveleiben tett észrevételei már kevésbé udvariasak (idézi Weiss).

4. Ez a fő ütközőpont Adorno és legjelentősebb zenetudós kritikusa, Carl Dahlhaus között is. Dahlhaus hermeneutikai beállítottságú megközelítése a zene belső történetiségét megint a műfaji normák és kategóriák fokozatos változásaiban és töréseiben keresi, azokban a feltételekben tehát, amelyek a műalkotás és befogadói közötti kommunikáció feltételeit alkotják. (Ami e változások társadalmi jelentésének kibetűzését illeti, Dahlhaus általában nem megy túl a zene történeti szociológiáján, a szorosan vett művészi produkció és recepció változó feltételeit vonja látókörébe.) Adorno Wagner-interpretációját visszatérően azzal bírálja, hogy Adorno tisztán spekulatív alapon társadalmi-ideológiai jelentést (és mindig negatív jelentést) tulajdonít olyan vonásoknak, amelyek csupán a zenedráma és az opera műfaji rokonságából következnek – Wagner műveire olyan normatív követelményeket alkalmaz, amelyek a beethoveni szimfóniák fejlődési formájából származnak. (Vö. Dahlhaus, 1970: 144–146.) Ebben a tekintetben Dahlhaus sok – nagyon érdekes – fenomenológiai elemzésének háttérében is felfedezhető a rejtett polémia Adornóval – például amikor a dráma és az opera időstruktúrájának különbségét tárgyalja (a „feltartóztatott idő” problémája kapcsán), vagy a szerzői „kommentár” szerepét a zenedrámában stb. (Vö. Dahlhaus, 1989: 27–49., 140–159.)

5. L. még megjegyzését Wagner komponálási eljárásáról mint „ideológiai ágensről”. (G. S. 13: 35.) – Adorno esztétikai nominalizmusára: Bolz: 1987.

6. Wagner saját „esztétikai nominalizmusára” és Adorno ehhez való viszonyára lásd: Klein, 1991. 126–128.

7. Vö. még: „Az „emelkedett stílus” gondolatával, mely egész művét inspirálta, s melyet szembesített a kispolgári-zenei háziboldogsággal, Wagner egyedül a műfaji megállapodottság, a kényelmesen áttekinthető ellen tiltakozott.” (G. S. 13: 52.)

8. Egy kései megemlékező (!) esszéjében Adorno arról beszél, hogy Strauss zenéjében van valami bizsuzerű, ami könnyen csingilिंगivé romlik: „A Grand Hotel közvetlen közelében a Nagy Bazar hangja szárnyal.” (G. S. 16: 597.)

9. A zenetudományi irodalomban leggyakrabban konkrét zenei elemzéseinek technikai fogyatékosága (és szűkössége) miatt bírálják Adornót – ebben még leglelkesebb követői is egyetérteni látszanak (l. pl. D. de la Motte tanulmányát in: Kolleritsch, 1979). Efféle agályok pusztán szövetszerű megfontolások alapján is felmerülhetnek. Egész listát lehetne összeállítani Adorno későbbi írásainak olyan helyeiből, amelyek kifejezetten ellentmondanak annak, amit a VERSUCH-ban olvashatunk Wagner zenéjének egyes technikai aspektusairól (és itt messze nem csupán az olyan esetekről van szó, hogy például korábbi írásában Adorno nagy hangsúlyt helyezett Wagner szekvenciatechnikájára, később pedig ő maga jelezte, hogy ezzel kapcsolatban korábbi nézetét felül kell vizsgálni). Ez azonban olcsó játék volna. Hiszen ebben az összefüggésben teljes joggal hangsúlyozta: „Wagnernek nemcsak a hatása változott meg, hanem a mű is mint olyan, önmagában... A műalkotás mint szellemi alakulat [als ein Geistiges] sosem önmagában befejezett. Olyan erőter, amelyet minden lehetséges szándék és erő, belső törekvés és ellenállás, siker és szükségszerű bukás feszültsége alakít. Folyvást új rétegek emelkednek ki és jönnek föl belőlük objektív módon, mások meg semlegessé válnak és elhalnak.” (G. S. 16: 546.) – Nem tartozik szorosan ide, de talán nem egészen véletlen, hogy ez a hermeneutikai elv a Wagnerről írt kései esszéjében fogalmazódott meg a legélesebben. Kérdés, hogy ez mennyire egyeztethető össze azzal, ahogyan Adorno az esztétikai igazság benső történetiségét, *Zeitekernjét* általánosan értelmezi (és amely értelmezés mellett mindvégig kitartott), de ennek megvitatására itt nincs hely.

10. Csupán egy önkényesen választott példa: az ambivalencia/ambiguitás már említett „motívuma” először Wagner pszichológiai alkatá-



nak jellemzésekor merül föl bizonytalan anyagi helyzete kapcsán. Aztán újra felbukkan mint stílusának és a zenei jelentésteremtés rá jellemző módjának alkotóeleme: a vezérmotívumok allegorikus jellege. Majd kromatikájának jellemzésekor konkretizálódik: az öröm és fájdalom ambiguitása a disszonancia kezelése folytán, ami további meghatározást kap: a szexualitás és aszkézis ambivalenciája. Végző értelme annak folyamánként tárul föl, hogy miközben a zenedráma a preindividuílisra regredál, ezt mint a teljes egyéniség megvalósulását mutatja be: a halál és a megváltás egybeolvad. (G. S. 13: 31–42., 63–66., 110. és 139.) És ily módon az elemzés többi nagy témája is át- meg átszövi: titokzatosság, a megöröktett pillanat, mítosz, lázadás, nihilizmus.

11. Ez sosem empirikus szociológiai értelemben értendő. Adorno természetesen tisztában volt azzal, mennyire gyűlölte Wagner a zene kommercializálását, s hogy ismételtelen megpróbált menekülni előle, végül is sikerrel, az anakronisztikus udvari pártfogáshoz folyamodván. (Kevésbé meggyőző viszont, amikor ebben Adorno a mai „*igazgatott*” művészet előformáját – Bayreuth mint „*kulturális monopólium*” – akarta láttatni.)

12. Már Wagner hangszerelésének e jellemzése kétséget támaszt, jogos-e a zenei hangnak mint olyanak elvileg atemporális jellegét tulajdonítani (Adorno további elemzése nagymértékben ezen az előfeltevésen múlik). Valóban, ezt a gondolatot Adorno később visszavonta, általában is („*maga a tiszta hang már bírja... az időiség, a magábanvaló dinamikus egy elemét...*” – G. S. 16: 136.), külön Wagnerre nézve is (vö. G. S. 16: 554–555.). Ahogyan azonban Richard Klein (1991: 215–217.) felhívta rá a figyelmet, Adorno, miként Hegel, alapvetően bizalmatlan a zene érzéki-akusztikus eleme iránt. A bizalmatlanság gyökere is közös: mindketten kevésre tartják a szó legtágabb értelmében vett Másikhoz való közvetlen-érzéki viszony lehetőségét és jelentőségét. Adornónál ez mélyen rányomja bélyegét a zenei befogadás egész elméletére. Legvégletesebben abban a sokszor kifejezett gondolatában nyilvánul meg, hogy a „*néma és elképzelő*” kottaolvasás, legalábbis ideális esetben, a zenei felfogás legadekvátabb és emberhez legillőbb módja. (Vö. G. S. 10/1: 177.; 7: 190. stb.) A zenei befogadás Adorno-féle elméletének általános kritikájára l. még Subotnik, 1988.

13. Ez a vád csupán azt a kritikát ismétli – ironikusan –, amelyet Wagner Meyerbeerrel szemben fogalmazott meg. Vö. Wagner, 1872, III: 372.

14. Ebben a jellemzésben nem nehéz felismerni az aura benjamin gondolatának zenei és polemikus újragondolását.

15. „*A wagneri fantazmagóriák a »technika csodáinak« korai példányai, melyek a nagy művészetbe bebocsátást nyertek.*” (G. S. 13: 87.)

16. „*Sokkal élesebben kell kidolgozni a XIX. század specifikus árujellegét, azaz az ipari árutermelést. Csak az ipari áruformának szoros, a korábbi formáktól élesen megkülönböztető jellemzése tudja maradék nélkül fellátni a XIX. század eredendő történetét [Urgeschichte] és ontológiáját.*” (Benjamin, 1978, 2: 786.)

17. Hozzá kell tenni, hogy Adorno maga is tudatában volt, hogy a *Fantazmagória*-fejezet inadekvát, mégpedig épp az áru-paradigma alkalmazásában. Utalt már erre a Benjaminnek írt 1938. XI. 10-i levelében. (Vö. Benjamin, 1978, 2: 786.) Újra előjön ez a probléma későbbi visszatekintéseiben (vö. G. S. 16: 543. és 17: 174–175.)

18. E ponton erősen támaszkodom R. Klein fejtegetéseire (1991: 5. fejezet).

19. A XIX. század végén, XX. század elején használatos értelmében a szó a „wagneriánusokra” utal, szemben a „brahminokkal”, tehát például Mahler és a korai Schönberget is magában foglalja.

20. Stravinsky „epikus színházának” jellemzésére l. Dahlhaus, 1989: 186–227. Ebben az összefüggésben l. még Adorno Stravinsky-interpretációjának kritikai tárgyalását Robertsnél, 1991: II. rész.

21. Közvetlenül nem tartozik ide, de legalább említeni kell, hogy Adorno viszonya „az idő tériesítéséhez” utóbb lényeges változáson ment át. Utolsó írásaiban (l. különösen: ÜBER EINIGE RELATIONEN ZWISCHEN MUSIK UND MALEREI, G. S. 16: 628–645.) az idő tériesítése mint a modern zenei fejlődés általános és legitim iránya jelenik meg, amely szerkesztési elveiben a zenét a festészethez közelíti (*Ansfransung der Künste* – a művészeti ágak közötti határok kirojtosodása), átváltoztatja egy *écriture*-szerű nem szubjektív nyelvvé. E kérdésre l. Eichel, 1993 (meglehetősen kritikátlan) monográfiáját.

22. Részletesebben l. Klein, 1990: II. rész, 5. fejezet.

23. I. pl. egyfelől Dahlhaus kritikáját (1987: 14–15.), másfelől Wellmerét (1982: 14–15.)

24. Hozzátehetjük, hogy Adorno, aki ellene volt a közvetlen recepció minden formájának, általában gyanakodott a színpadi zenére. A *VERSUCH*-ban elkerülhetetlen tényként mondja, hogy „a színházban minden muzikális [*Musikalisches*] eldurvul”. (G. S. 13: 72.)

25. Sok ponton különös rokonságot tapasztalunk a kritikus és kritikájának tárgya között (erről később), idetartozik az a messzemenő hasonlóság, amely Adorno Beethoven-interp-

retációja és Beethoven zenéjének Wagner *OPER UND DRAMA* című könyvében adott jellemzése között áll fenn. (Vö. Wagner, 1872, III: 345–347., 384–385., 387–389. stb.)

26. Csak ez teszi lehetővé Marxnak, hogy miközben az emberi szükségletek történeti jellegét hangoztatja, a használati értéket mint az ember és társadalmi környezetének tárgyai közötti „közvetlen-természeti” viszonyt jellemezze. E felfogás további (problematikus) következményeire l. Bence–Kis–Márkus, 1993: 2. fejezet és Markus, 1986: 51–58.

Heller Ágnes

## A FRANKFURTI ISKOLA

Farkas János László fordítása

*Márkus Györgynek 65. születésnapjára, barátsággal*

A Frankfurti Iskola – iskola volt. Nem számít, hogy a „Frankfurti Iskola” nevet csak a hatvanas években találták ki rá, s az iskola tagjai inkább a Társadalomkutató Intézettel, a *Társadalomtudományi Folyóirattal* azonosították magukat, vagy az úgynevezett „kritikai elméletnek” elkötelezett gondolkodók csoportjaként írták le magukat. Mert a „Frankfurti Iskola” név találon jellemzi, miféle viszony fűzte egymáshoz az egykor odatartozókat, milyen természetűek voltak barátságaik, egymás iránti szolidaritásuk, olykor hűtlenségeik vagy torzsalkodásaik, mi volt az alapja összetartásuknak, csalódásaiknak és örömeiknek. Adorno többször is elmélkedett az iskola és a barátság közötti benső kapcsolatokról, de talán sehol olyan plasztikusan, mint a Stefan George és Hofmannsthal levelezéséről írott tanulmányában. Beszél a George-iskoláról („Georgesche Schule”), George és Hofmannsthal barátságáról, e barátság mindegyre kiütkező és soha fel nem oldott konfliktusairól és feszültségeiről. Majd így folytatja: „*Kettejük barátsága szétesik, mielőtt megvalósulna. Akkoriban még a legrendkívülbb teremtőerejű emberek között sem volt lehetséges a barátság pusztán rokonszenv és ízlés alapján, hanem csak a közös ismeret alapján. Ez szolidaritáson alapuló barátság, amely gyakorlatába annak elemeként vonja be az elméletet.*” (GESAMMELTE SCHRIFTEN, 10/1. Suhrkamp, 1977. 218.) Olvashatjuk ezt önvallomásnak is. A Horkheimer és Adorno közötti barátság, de az iskola más tagjai közötti barátság sem élt volna meg, de talán meg sem születhetett volna csupán személyes rokonszenvből vagy tetszésből. Szükség volt hozzá a szolidaritás kötőanyagára is. De mi a szolidaritás kötőanyaga, mi motiválja a szolidaritást? Adorno válasza: közös elmélet mint gyakorlatuk eleme.