

Marino Stefano: *Dalok – Auschwitz után*

Adorno Auschwitz-tételének újragondolása

■ Marino Stefano*, a Bolognai Egyetem esztétikatanára rövid, angol nyelvű esszét tett közzé a *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (ZÄK) című hamburgi filozófiai folyóirat 2017/1-es számában, *Dalok – Auschwitz után* címmel. Az esszé-tanulmány alcíme: *Az adornói elkötelezettség fogalma és a szórakoztató zene esztétikája*, s noha ez utóbiról (a szórakoztató zene esztétikájáról) kevés szó esik benne, az írás – okfejtésének tisztázó jellege miatt – mindenképp figyelmet érdemel.

Cikkét ezzel a megállapítással indítja: „Theodor W. Adorno legnevezetesebb és alighanem leginkább félreértett kijelentése így szól: *Auschwitz után verset írni barbárság*”, majd, hogy pontosító szándékát nyilvánvalóvá tegye, mindjárt teljes egészében idézi az elhíresült tétel alapjául szolgáló adornói mondatot a *Kulturkritik und Gesellschaft* (*Kultúrkritika és társadalom*) című Adorno-esszé végéről: „A semlegesített és készen kapott hagyományos kultúra ma fabatkát sem ér. Öröksége visszafordíthatatlan folyamat következtében [...] a legmesszebbmenőkig elhanyagolhatóvá, felszínessé, szemétté lett. A tömegkultúra üzerei kajánul vigyorogva mutogathatnak rá, semmibe veszik. Minél totálisabb a társadalom, annál tárgyiasultabbá válik a szellem, s annál paradoxabbá válnak kísérletei, hogy megmenekedjék a tárgyiasulástól. Még a vég legszélsőségesebb tudata is ostoba fecsegéssé silányul. A kultúrkritika a kultúra és a barbárság dialektikájának végső fokával kerül szembe. Auschwitz után verset írni barbárság. Ez még azt a felismerést is kikezdi, hogy miért vált ma lehetetlenné verset írni. Az abszolút tárgyiasulás [...] mára kész teljességgel magába szippantani a szellemet.”

Adorno szerint – állapítja meg Stefano – ez a problematikus helyzet a kultúra egészét érinti, hiszen Auschwitz „cáfolhatatlanul bebizonyította, hogy a kultúra csődöt mondott”, a művészet kudarca pedig még inkább nyilvánvalóvá vált.

A művészet lényegéből ugyanis feltételezhető volna, hogy a tekintélyelvű és totalitárius rendszerekben tapasztalható embertelenség (ami elképzelhetetlennek, felfoghatatlannak és kifejezhetetlennek látszik) mégis tárgya lehet az ábrázolásnak és kifejezésnek, amivel pedig elárulja a tragédia jelentését, illetve értelmetlenségét. Az „esztétikum stilisztikai elve” folytán „az elgondolhatatlan bizonyos értelemben jelentőségre tesz szert; átlényegül, a réműlete részben elvész”. Ez főként abból az eredendő „lehetőségből fakad, hogy kicsikarható belőle az élvezet”, hogy minden művészi alakzat „magában foglalja azt, ha mégoly áttételesen is”. Ezért a művészet – következteti Stefano – arra van ítélve, hogy segítsen elfogadni az elfogadhatatlant.

Adorno azonban még ennél is továbbmegy, amikor azt állítja: „A történelmi események ábrázolására való növekvő képtelenség előrevetíti a művészet kihalását. Az, hogy nem született megfelelő dráma a fasizmusról, nem a tehetség-hiányból fakad; a legsürgetőbb írói feladat megoldhatatlansága sorvasztja el a tehetséget. [...] A fasizmus ábrázolására való képtelenség abból a tényből ered, hogy benne, csak úgy, mint szemügyre vételében (‘as in its contemplation’) a szubjektív szabadság nem létezik többé. A totális szabadságtalanság felismerhető, de nem ábrázolható. A művészetet nem lehet megmenteni a kipusztult alany afféle múzeumi darabként való kitömésével, a tárgy, miközben a pusztá embertelenség, ami egyedül érdemes a mai művészet figyelmére, a mértéktelensége és embertelensége miatt kicsúszik a markából.”

Amiből egyenesen következik Adorno sarkított kérdése: „létezh-e egyáltalán művészet ezek után?” Azaz: a művészet létjogosultsága korunkban legalábbis kétségbe vonható. E „negatív *ars poetica*” röviddel a közzététele után heves vitát kavart a német irodalmi közegben; írók és költők egymás után jelezték fenntartásaikat, kifogásaikat Adorno kategorikus ítéletével szemben. A tiltakozók közül a szerző Alfred Anderschet, Hans-Magnus Enzensbergert és Wolfgang Hildesheimert emeli ki. Ők úgy értelmezték Adorno provokatív állításait, mint a művészet és benne az irodalom teljes felszámolására tett indítványokat, hiszen azok végső soron a művészet lehetséges végére történő utalásként is érthetők, amely jóslat a romantikából eredeztethető, és Hegel, valamint Nietzsche proféciáival hozhatók összefüggésbe.

Az olasz esztéta azonban ezek után határozottan leszögezi, hogy noha Adorno végül oda lyukad ki, hogy a művészet „unmöglich und notwendig zugleich” (egyszerre lehetetlen és szükséges), mára világosan látható, hogy Adornónak esze ágában sem volt betiltani a költészetet, a zenét, a festészetet, a színházat vagy egyéb művészi tevékenységet. Inkább arra kívánta sarkallni a kortárs művészeket, hogy olyan alko-

tásokat hozzanak létre, amelyek tudatosan szembenéznek a korszak barbárságával. A korszakéval, amelyben – szerinte – az optimizmus merő ábrándozással, sőt bűnözőszemlélettel társul. Amikor „joggal vetődik föl a kérdés [...], Auschwitz után lehet-e még élni”. „Adorno nem akarta tagadni a kegyetlenséggel szembeni művészi reakció megvalósíthatóságát, csupán azt akarta jelezni, hogy a holokauszt végrehajtására képes kultúra művészettömjénezése lehetetlenné teszi ennek a kultúrának az értelmes bírálását.” Ebből a szempontból össze lehetne hasonlítani az Auschwitz utáni versírásról szóló mondatot Adorno egyéb, nevezetes kijelentéseivel, például ezzel: „a művészet feladata ma az, hogy káoszt vigyen a rendbe”, vagy azzal, hogy a „művészi utópia” iránti elkötelezettség azt jelenti, hogy olyan dolgokat teszünk, amelyeket valójában nem is ismerünk.

Adorno később sem akarta sem visszavonni, sem felpuhítani vitatott kijelentéseit, de a hozzájuk való viszonya korántsem volt problémamentes. Ennek érzékeltetésére Stefano Marino egy 1962-ből származó idézetet hoz: „Enzensberger ellenvéleménye ugyancsak igaz: az irodalomnak éppen ezzel az ítélettel kell szembeszállnia, vagyis azzal, hogy ha Auschwitz után egyáltalán létezik, azt kell bizonyítania, hogy nem adja meg magát a cinizmusnak”. 1966-ból pedig ezt: „az örökévaló szenvedésnek ugyanúgy jogában áll kifejezésre jutnia, mint ahogyan a megkínzott embernek kiáltania; következésképpen meglehetősen helytelen volt azt állítani, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni”. Egy évvel később Adorno már így nyilatkozott: hogy „nem áll meg teljességgel az az állítás, hogy Auschwitz után nem lehet verset írni”, jóllehet abban bizonyos maradt, „hogy Auschwitz után, mivel Auschwitz lehetséges volt és az is marad az előrelátható időben, nem lehet elképzelni kedélyes művészetet”. Végül soron a versírás Auschwitz utáni lehetetlenségéről szóló kijelentés azt akarta kimondani, hogy a helyzet immár tiltja, mégis megköveteli a művészetet. Miként 1965-ös előadásában magyarázta: „ahogy azt mondtam korábban, Auschwitz után nem lehet verset írni, amivel a korabeli feltámadt kultúra ürességére kívántam rámutatni, azt ugyanúgy lehetne mondani, hogy *muszáj* verset írni”, valójában „mindaddig, amíg tudatában vagyunk az emberi szenvedésnek, szükség van a művészetre, mint ennek a tudatnak az objektív formájára. És, ég tudja – teszi hozzá Adorno –, nem állítom, hogy képes volnék ennek az ellentmondásnak a feloldására, mi több, még kevesebbre vagyok csak képes, mert ebben az ellenmondásban az ösztöneim éppenséggel a művészetet pártján állnak, amelyről tévedés azt állítani, hogy be akarom tiltani”.

Stefano tehát mindezek alapján úgy gondolja, szükséges jobban megértenünk „Auschwitz” adornói fogalmát, felfogni, mit jelentett, miért volt fontos neki. Már a fenti idézetek-

ből is világosan kitűnik, hogy „Auschwitz” Adorno szemében nem jelentett egyet sem pusztán az 1940-es években kiépült hírhedt náci gyűjtő- és haláltáborok hálózatával, sem pedig a *Soá*val magával. Helyette Adorno gondolkodásában ez a fogalom tágabb és valóban előzmény nélküli jelentést nyert: képes magába sűríteni „egy egész történelmi korszak” lényegét, és ezért számos szinten bőséges filozófiai következményekkel jár. „Auschwitz [Adorno] számára olyan történelmi metszéspontként működött, amilyen általában a történelemben való messiási beavatkozásokra van fenntartva. Természetesen fordított messianizmus volt ez, a gonoszé, nem pedig az Istené, és emiatt használta ugyanolyan jelentőségteljesen az »Auschwitz után« fordulatot, ahogyan a keresztények az »Anno Domini«-t.”

Adorno számára Auschwitz tehát *a* Jelkép, jobban mondva *a* Jel, minthogy „a jelkép szó nyomorúságosan alkalmazatlan, hiszen amiről itt szó van, egyáltalán nem jelképes”.

Cs. Cs.

JEGYZETEK

- * Marino Stefano (1976, Catania) olasz esztéta. Az ismertetés alapja: http://www.academia.edu/33566205/_WRITING_SONGS_AFTER_AUSCHWITZ_Rethinking_Adornos_Concept_of_Commitment_and_Aesthetics_of_Popular_Music_in_Zeitschrift_f%C3%BCr_%C3%84sthetik_und_Allgemeine_Kunstwissenschaft_vol._62_1_2017_special_issue_Adornos_Philosophie_der_Kunst_ed._by_Josef_Fr%C3%BChtl_and_Philipp_Theisohn