

BACSA GÁBOR

Kínos, alig ismert, kritikus: klasszikus

PETER BÜRGER: AZ AVANTGÁRD ELMÉLETE

„Az elméletalkotás feladata ugyanis nem az, hogy problémákat oldjon meg, hogy a megoldás valahogy eltüntesse a problémát, hanem hogy olyan fogalmi artikulációkat dolgozzon ki, amelyek lehetővé teszik, hogy meghatározott kérdéseket egyszer végre pontosan feltehesünk.” (17.) Feltételezhető, hogy aki a rendszerváltás után több mint húsz évvel, sajátos, skizoid, büntudatos, hangulatilag túlfűtött időszakban egy marxista alapokon álló tudományos munkát kiad, az leginkább/csak az idézetben foglalt módszertani megfontolások hasznát és a tudománytörténeti dokumentumjellegét tartja szem előtt. Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* című műve, módszerességével, körültekintésével, széles látókörével valóban rendkívüli módon kínálkozik a mindenkori tudományos gondolkodás mintájául. Irányzatosságából származó hibái és érdemei a gondolkodói önazonosság és identitászavar: az önismeret tartalmi-érdemi jelentőségére hívják fel a figyelmet. Az első ránézésre egy világnézet szócsövének tűnő Bürger saját haladását kritikusan szemléli, és a komolyan vehetőség reményében folyton meg-megakasztja. Ily módon dekonstruálja is a „szócső”-szerepet, s így – mint minden dekonstrukció – a retorika retorikája, s a módszertan módszertana lesz. Az 1975-ös mű születésekor ez fontos szempont volt, s látszik is a munkán: tartalmi és formai jegyei egyaránt azt hangsúlyozzák, hogy annyiban tud megfelelni a külső, a társadalom felől érkező kérdésekre, amennyiben sikeres a belső tisztázásában. Talán ugyanez határozza meg a fordítás és újrakiadás perspektíváit is: akkor kecsegtethet bármiféle haszonnal, ha ugyanannyira tud felelni belső sürgetésre, mint külsőre. Ez magyarázza, hogy az indításban diszciplináris keretül a „kritikai irodalomtudományt” jelöli ki, amely „önmagát a társadalmi gyakorlat részeként gondolva el”, folyton „reflektál saját tevékenységének társadalmi jelentőségére” (9.). Felmerül a kérdés, hogy még ha ez a tudatosság, társadalmi érzékenység csupán a marxizmus törekvéseivel magyarázható is, mindez kétségessé teszi-e érvényét, és válhat-e rovására a „fogalmi artikulációnak”. Vajon a külső és belső igények kapcsolata, a hasznosság kérdése a korábbihoz hasonló módon van elgondolva a fordítás és újrakiadás idején? Csak nyerhetnek-e a politikai meghatározottságokon, vagy, ha úgy tetszik, osztályviszonyokon „bölcse felül-emelkedő” kortárs tudósi magatartások és/vagy azok, amelyek kül- és belügyeket különítenek el? Nem lesz-e mindenki, aki ilyen diszkrécióval számol, szükségszerűen konzervatív? (Nem értékítéletről van szó, csupán fel nem ismert identitásról.) S végül: nem éppen komolyan vett marxizmusának köszönheti-e *Az avantgárd elmélete* legrokonszenvesebb vonásait; nem az ilyen teljesítmények segítenek-e megérteni az „átkos” időszak sokféle szerepvállalási módját, elkötelezettség-típusát, hozzájárulva az emlékezet kusza anyagának distinktív kiértékeléséhez?

A társadalmi meghatározottságokkal való számvetésnek történetiekre is ki kell térnie: ez Bürger leggyakrabban hangoztatott maximája. Saját hipotéziseit és az adott témakörökkel

kapcsolatos súlyos megállapításokat is az ilyen értelemben vett körültekintés mérlegére teszi. Amikor a hermeneutikát mint a kritikai irodalomtudomány diszciplínáján belül végezni kívánt munkája módszerét kijelöli, a teoretikus tisztaság jegyében rögtön elhatárolódik egy hibalehetőségtől. Gadamer megállapítását, miszerint „a kutatási érdeklődést [...] sajátosan motiválják a mindenkori jelen és annak érdekei”, pozitív és negatív értékeléssel is ellátja: üdvözlendő ugyan a történeti szemléletmód irányába tett gesztus, de elítélendő az a leegyszerűsítés, amely képes a történelem menetében bármikor „jelen” mint általános szemléleti összhangot feltételezni (11.). Nincs ilyen „jelen”, mert nincs a társadalom igényeiben, törekvéseiben mutatkozó összhang, amely egységessé, ezáltal jól azonosíthatóvá tehetne egy időszakot. Az itt-ott megmutatkozó konvergencia nem egység, nem az abszolút redukcióra való felszólítás – nagyjából ez az a séma, amelyet a könyv módszertani jellegű, biztonsági elidőzése követnek. Ez a „piros pont – fekete pont”-struktúra jellemzi a művet, gyakran előkerül ugyanis egyes központi megnyilatkozások értékelésekor. Tulajdonképpen nem is annyira Bürger vívmánya ez az eljárás, amelyben a témáról szóló szakirodalom „hagyománytörténetének” reflexív módon válik részévé. Ő maga emeli ki az alapok lefektetésekor *A hegeli jogfilozófia kritikájához* írott előszóból azt a részt, ahol Marx „a hamis tudat vádjával illet egy olyan gondolati képződményt, amelytől azonban az igazságot mégsem vonja meg” (12.). A valóság illúzió ugyan, de megvan benne az igazság egy mozzanata, amennyiben rajta keresztül, elvágakozását megfogalmazva az ember a nyomorról beszél, és hiányérzetének ad hangot. Ehhez a mintához igazodva rostálja ki a gondolatmenetben előrehaladva a szakirodalmat. Illetve: nem rostálja ki. Nem igazságértékeket keres, hanem – még egyszer – használható fogalmi artikulációkat. Ezért tud visszatérni Adornóhoz és Lukácshoz is, miután kimutatta egy-egy rész-gondolatmenetük ideologikusságát.

Az már nehezebben tisztázható, hogy Bürger a *művészet autonómiájának* központi fogalmát miért és meddig tartja használhatónak az ideologikusság kimutatását követően. A terminus a művészetnek a polgári társadalomban betöltött szerepére utal. Arra, hogy, ha tematikus szinten nem voltak is mindig idegenek a műalkotások a gyakorlati élettől, de mindenképpen hatástalanok voltak rá nézve. Koronként azonban volt különbség a hatástalanság mértékét és megjelenését tekintve: ez az, ami miatt a szerző a művészet autonómiáját mint állandósult kifejezést csalókéának tartja. Hiszen a függetlenségnek más formájáról lehet beszélni a reneszánszban és másról a *l'art pour l'art* idején. „A műalkotás gyakorlati élettől való viszonylagos függetlenedése – a polgári társadalom keretein belül – ily módon (értsd: ha leegyszerűsítve gondoljuk el – B.G.) a műalkotás társadalommal szembeni teljes függetlenedésének (hamis) képzetébe fordul át. Az autonómia így egy a szó szigorú értelmében vett ideologikus kategória, mely az igaznak (a művészetnek a gyakorlati élettől való függetlenedése) és a hamisnak (e történetileg kialakuló tényállásnak a művészet »lényegeként« való hiposztázálása) egy-egy momentumát kapcsolja össze.” (58.) Ami miatt Bürger mégis megtartja a fogalmat, az az, hogy segítségével – kellő fegyelmezettség mellett – rekonstruálni lehet a folyamatot, melyben a művészet a polgári társadalom keretei között az *önkritika* stádiumához közeledik.

Ez a közeledés célba is ér Bürger szerint, amennyiben második tézise így szól: „A történeti avantgárd mozgalmakkal a művészet társadalmi részrendszere az önkritika stádiumába lépett.” (29.) Ezzel a korszakos méretű, célzott reflexióval válik lehetővé művészeti formák, történetük, motivációik felismerése és megértése. Ahhoz azonban, hogy a művészet intézmé-

nyén belül lezajlott szemléleti váltás egyszerre több társadalomtudományos diszciplína számára is megragadhatóvá váljon, az elméletírónak keresnie kell egy fordítást, egy nyelvi bázist. Walter Benjamin nagy hatású írása, mely a műalkotásstátus megváltozását technikai-materiális okokkal magyarázza, leginkább világnézeti, szemléleti: kvázi-materialista sajátosságai miatt lesz Bürger fejtegetésének egyik támpontja. Egyfelől a szerző szerint nem állja meg a helyét, hogy a századforduló körül megújult és megújulva elterjedő sokszorosítási eljárások hatása általános és/vagy kizárólagos érvényű lenne. Másfelől azonban a művészeti jelenségvilág vizsgálatát materiális alapokra helyező megközelítés érdemi, lényegbevágó megfigyelések ígérését hordozza (36-41.). Bürger számos érvt sorakoztat fel, hogy cáfolja a benjamini elmélet tárgyi tévedéseit, melyek szerinte annak köszönhetőek, hogy Benjamin az alkotási folyamatokban beállt változásokat a marxi elgondolás mintájára, a termelési viszonyokat szétrobbantató termelőerő-fejlődés megfelelőjeként gondolja el. Bürger ezt látja hosszú távon tarthatatlannak. Az aura fogalma ugyanakkor, értelmezése szerint, lehetőséget kínál, hogy segítségével az autonómia elve alapján működő intézmény interakciói érzékenyen, érdemben leírhatóvá váljanak. Ezért, noha a benjamini konstrukciót összességében történelmietlennek látja, érdekékként hangsúlyozza, hogy felfedezte a művészet formai (intézményi) meghatározottságát. Így a két tanulság, mellyel a technikai sokszorosíthatóság jelenségének vizsgálata az avantgárd művészetszociológiai jellegű, osztársadalmi hasznú tárgyalásának szempontrendszeréhez járul hozzá: 1. a műalkotás hatását döntően a művészet intézménye határozza meg; 2. „a befogadásmódokat társadalomtörténetileg kell megalapozni”. E gondolatmenet eredménye a *tapasztalatsorvadás* terminusa, mely a fokozódó munkamegosztás következményeként az egymástól elszigetelődő, specializált tapasztaltformák közölhetetlenségére utal. A kifejezés az egyes művészeti ágak szakosodásán túl, általánosságban, az alkotás nyomán születő tudás gyakorlati életbe való visszafordíthatatlanságát jelzi. (44.)

A munka egyharmadát kitevő tapogatózó vizsgálódások eredményeképpen a fennmaradó fejezetek az ideologikusnak mondott autonómia-fogalom módszertani szempontból megalapozott újragondolása jegyében haladnak előre. Kiderül, hogy a kijelölt eljárásnak voltak már követői, ám a módszert („veszélyes történetfilozófiai spekulációk” nyomán) szűk látókörű kutatás szolgálatába állították, és az esztétikai önállósodás folyamatát egyetlen okra vezették vissza. Bürger törekvésének elméleti-metodológiai jellege ezúttal egy új kérdés javaslatában mutatkozik meg. „Az autonómia-problémára vonatkoztatva a kérdés az lenne, vajon összefügg-e és ha igen, milyen módon annak két összetevője (a művészet gyakorlati élettől való elszakadása és a folyamat történeti feltételeinek felismerhetetlenné válása).” (52.) Egy marxi alapokon álló, a csereérték tőkévé válásának történetét ismerő, a visszanyomozás szükségességéről ily módon győzködött gondolkodó számára a kérdés első fele természetesen költői. A kategóriák elmosódásáért ideologikusságuk felel, s ha ez a pénz kiindulási funkciójának bagatellizálásához és elszegényedéséhez hasonlóan működik, belátható, hogy a baloldali gondolkodó nem áll eszköztelenül feladata előtt. Akárhogy is, ez a kérdésselvetés probléma-érzékenységről tanúskodik, és alkalmi összefüggéseken túlmutató megközelítést sejtet a továbbiakra nézve.

Első nekifutásra talán nehéz megérteni, hogy *A művészet autonómiájának tagadása az avantgárd által* című fejezet miképpen kerülhet a magát a nyersanyagot vizsgáló, *Az avantgárd műalkotás* című szakasz elé. Vagyis hogy miért nem a felismert tendenciák tárgyalása követi a vizsgálati anyag bemutatását. Idővel kiderül, hogy az ezzel kapcsolatos ellenérzések

azért nem jogosak, mert nem arról van szó, hogy a korábbi fejezet megágyaz a soron lévő fejtegetés problémátlanságának, a körültekintő vizsgálódás során felszínre kerülő, talán divergáló és nehezen kezelhető meglátásokról az egyszerűen/egyszerűre tált vonatkozásrendszerre terelve a figyelmet. Az emberi tevékenységek, társadalmi szokások izolációját megszüntetni hivatott projektum elvi nehézségeit tárgyaló fejezet arra helyezi a hangsúlyt, hogy érzékeltesse: a művészetek autonómmá, intézményszerűvé válásának a szögletes történeti gondolkodás számára problémátlannal elkülöníthető fázisai valójában a funkció és/vagy az alkotási mód és/vagy a befogadás tekintetében többnyire hasonlóak voltak. Így például míg az udvari művészetet felváltó polgári művészet a befogadás tekintetében a kollektivitástól az individualitás felé való elmozdulásként ragadható meg, az alkotás individuális jellegében ekkor még nem állt be jóformán semmiféle változás. Az új életgyakorlat kialakítását célzó, de a rá irányuló figyelem jellege, befogadásának sajátosságai miatt kudarcosnak bizonyuló vállalkozás, az avantgárd azért volt kénytelen művészet, s emiatt „affirmatív” (Marcuse) lenni, mert a tényekben is alapot találó kritika nem lehetséges olyasféle távolságtartással, mely a kódolás-dekódolás metódusainak ellehetetlenítésében áll. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a befogadókvaló kapcsolattartás érdekében marad (még ha csekély mértékben is) konform az avantgárd műalkotás, hanem arról is, hogy az alkotási folyamat gyakran kollektív jellege, valamint célszerűsége okán is, azaz minden részterületen olyat produkál, amelyre volt már példa. Bürger e diagnózis felállítása, valamint az autonómia hamis felszámolásának minősített neoavantgárd és pop törekvések számbavétele után kételyként fogalmazza meg az eredeti célkitűzés módosítására vonatkozó javaslatát: „Az autonómia hamis felszámolásának észlelésével pedig el kell gondolkodnunk azon, kívánatos lenne-e egyáltalán az autonómia-státusz felszámolása, hogy vajon a művészet gyakorlati élettől való távolsága nem a szabadságnak azt a játékerét biztosítja-e inkább, amelyen belül a fennálló állapotok alternatívái elgondolhatóvá válnak”. (67.)

Mivel az avantgárd nem törölte el, csak átalakította a műalkotás fogalmát („[...] tény, hogy az avantgárd mozgalmak után is alkottak még műveket”), ezért továbbra is van a korábbiakhoz hasonló vizsgálati anyag. A változás lényege az idők során változatlan maradt: a műalkotás-fogalom általános értelme mindössze új „történeti kifejeződést” kapott – ez értelemszerűen adódik, ha a műalkotás lehetőségeit nagyban meghatározó klasszikus elgondolást tartjuk szem előtt: „általános értelemben a műalkotás úgy határozható meg, mint az általános és a különös egysége”. (68.) Bürger értelmezésében a szóban forgó történések a huszadik századfordulón az általános és a különös egységének közvetetté válásáról, a szervesen műalkotás új formájának dominanciájáról szóltak. *Az avantgárd műalkotás* című fejezet azt kutatja, hogy miféle elv vagy kategória képes megragadni azt a komplex helyzetet, melyben az „avantgárd műalkotás” fogalma – az eredeti célkitűzésekkel szemben – nem tekinthető oximoronnak, s melyben a visszafelé tekingetni kénytelen előrs kudarcra nem várt, korábban nem kívánatos, végül mégis üdvös eredményekkel, komoly lehetőségekkel járt. Két megoldási javaslatról számol be, melyek elégtelennek bizonyultak az avantgárd lényegi törekvéseinek és vívmányainak meghatározásához. Először az új adornói koncepcióját, majd a *véletlennel* foglalkozó konstrukciókat tárgyalja, lényegében mindkét témakörben azonos szempontokat alkalmazva. Adorno a polgári-kapitalista társadalmi gyakorlatok szükségszerű eredőjét látja a mindig is jelenlévő hagyományellenességet általános elvvé alakító modernségben. Modernnek lenni végső soron igazodást jelent, idomulást a mindig ugyanazt új formában eladni

igyekvő piaci logikához. Az, hogy „a stílusok és eljárásmodok történeti sorrendje a radikális különbségek egyidejűségébe transzformálódott” (77.), tehát hogy az új kategóriája nemcsak hogy értékét, de értelmét is veszítette a művészeti jelenségek értelmezésében, Bürger számára az új elégtelenségét tárja fel az avantgárd műalkotás szervetlenségének, és e jelleg forradalmi potenciáljának megragadásához. Ahogy pedig Warhol ironikus viszonyulása a fogyasztói társadalom (képi) gondolkodásához csak a kellőképpen „hangoltak” számára jelent ellenállást, s emiatt Bürger szemében végső soron affirmatív megközelítés, úgy szerinte a véletlent, az elgyengült szubjektum technikai kiszolgáltatottságát konstitúciós elvvé emelő művészi eljárások is az idomulás kétes értékű gesztusához folyamodnak. (81.)

Kérdés, hogy miért vette számba a két modellt, ha célja alapvetően a „szervetlen műalkotás fogalmának kidolgozása” volt. Feltehető, hogy a már emlegetett módszertani rigorózság megnyilvánulását kell a dologban látnunk, de ennél fontosabb, hogy a kritikai irodalomtudomány egyik fítooretikusának ideologikusságától, történetietlen megközelítésmódjától való elhatárolódással az iskola hagyományainak tisztántartása, hitelének megújítása valósulhatott meg. Érdekes módon a szervetlen műalkotás-fogalom megalapozásaként használt benjamini allegória-elmélet (Adorno új-elképzeléséhez hasonlóan) szintén nem az avantgárd jelenségeinek értelmezésére született. Nehéz figyelmen kívül hagyni, hogy Bürgernek az elméleti konstrukciókat elemeire bontó, azokat konkrét használati formáiktól elidegenítő, majd így újrahasonosító eljárása sokban hasonlít az allegorikusság, szervetlenség és a montázselv kategóriái segítségével megragadottnak gondolt avantgárd műalkotás konstitúciós elvéhez. Ahogyan a talált tárgyak élő gyakorlata Bürger szemében annak nyoma, hogy megszüntetni nem, átalakítani viszont határozottan sikerült a műalkotás viszonyrendszerét, úgy elméleti műve – ahelyett, hogy a kritikai hagyomány örököséként, a legitimációs, affirmációs aktusok, „vállveregetések” voltaképp kritikai hagyomány ellenes gesztusai révén hatástalanságra ítélné magát – az ellentmondásosnak ható építkező „kritika” helyett a kritika valódi szellemét az azt leginkább kifejező, szemezgető, „tárgytaláló”, selejteztető, artikulációs alapvetése segítségével, saját magán, ha úgy tetszik, allegorikusan szemlélteti.

A benjamini *allegória*fogalmat és a *montázst* tárgyaló negyedik és ötödik alfejezetek a koncepciózus kifejtés következményeképpen alig különülnek el egymástól, ha mégis, akkor leginkább a konkretizáció tekintetében. A szervetlen műalkotás allegorikusságának elvi lehetőségei ugyanis Bürger szerint a montázs alkotás- és befogadásesztétikai következményeiben válnak valósággá. A klasszikus, szerves művel szembeállítva a szervetlen műalkotás kapcsán azt hangsúlyozza, hogy az életegész totalitásából kiszakított, izolált, majd újra összekapcsolt valóságselemek az alkotási folyamat nyomán üres jelekből jelentéssé egységekké válnak, de jelentésségüket, jelentőségüket nem a kompozícióból, az egészből nyerik, sokkal inkább a konstelláció szervetlenségéből. Ez a jelentés nem utalás vagy „üzenet”, hanem – Bürger meglehetősen elliptikus kifejtése szerint, talán – inkább gesztusérték. A festővászonra rögzített kosárfül formai-tartalmi tényezőjének de-, illetve rekontextualizáltsága fontos. Az eképp önállósult kompozíciós elemek tehát nem valamiféle valóság vagy valóságmodell reprezentánsai: „ők *maguk* a valóság”. A társadalmi hatás(talanság) tekintetében a fentieknek nyilvánvalóan a recepcióesztétikai vonzatai a leghangsúlyosabbak. A befogadó, az értetlenség okozta sokk nyomán, elégtelennek látván mind a formai, mind a tartalmi megközelítésmódot, kénytelen új stratégiát alkalmazni, hogy az (előbb az értelmezői, majd hétköznapi) helyzetekben visszaszerezze a kompetenciát, de legalább is annak érzetét. Az, hogy bajos a

klasszikus műalkotás alkotórészeinek lényegi jelentést tulajdonítani vagy szerves és szervetlen produktumokat a valóság és mű kapcsolatának mimetikussága alapján elkülöníteni, kiderül a tárgyalás végére beszúrt megjegyzésből, miszerint „még ahol a szintézis tagadásából alkotóelv lesz is, elgondolható kell legyen egy kényes egység”. (97.) Az ellentmondásos műegészről a formai és tartalmi jegyekre egyaránt ügyelő kritikai hermeneutika képes érdemben, az avantgárd utáni helyzetnek megfelelően nyilatkozni – állítja Bürger. A feladat nemcsak a kényes egységre ügyelő, megújított tartalomelemzés működtetése, hanem a *klasszikus helyett módosított* formai érzékenység alkalmazása is. Utóbbit a szövegben több alkalommal is szerepet kapó megállapítás indokolja, miszerint a történeti avantgárd mozgalmak után „semmilyen forma nem létezhet azzal az igénnyel, hogy kizárólagosságot követeljen önmaga számára”. (102.) Vagyis mivel „a stílusok és eljárásmodok történeti sorrendje a radikális különbségek egyidejűségébe transzformálódott”, a formai-technikai jellegzetességek nem vezetnek közelebb az immár sajátos jelentőségű műértelem megragadásához. Mivel az avantgárd mozgalmak jelentette cezúra elsőszámú következménye az esztétikai normák meghatározásának ellehetetlenülésében áll, ezért kontraproduktívnak tűnik a formák normaszempontú analízise. Marad tehát a „képződmény rejtélyessége” (95.), s a felfüggesztett, de sajátos módon felújított értelemkeresés. Érdekes párhuzamként szolgálhat Susan Sontag *Az értelmezés ellen* című esszéje, mely mintegy 10 évvel korábban, 1964-ben, hasonló megfontolásból kiindulva szintén az értelemnyomozó, valamint a formát ugyancsak maradian elemző interpretáció szükségtelenségét hangsúlyozta – az interpretációban éppen a művészet funkciótlanságából, elidegenedtségéből eredő befogadói tehetetlenséget látva. Fontos különbség azonban, hogy Sontag nem feltétlenül az avantgárdban látja a szemléletváltás szorgalmazóját. („Ám a programszerű avantgardizmus - amely elsősorban annyit jelent, hogy a művész a formával kísérletezik a tartalom rovására – nem az egyetlen védekezés az ellen, hogy a művészetet megfertőzze az értelmezés.”¹) Mintha azt mondaná, hogy azért volt szükség az avantgárdra, hogy a művészet elidegenedése ellen téves stratégiaként kibontakozó több évszázados értelmezés (tkp. a művészet intézményének egyik pillére) ellehetetlenüljön. Sontag elgondolásában úgy vannak ott lehetőségként, implicite, az apró értelmes egységek időnkénti „kényes egyensúlyai”, hogy nincs az a szigorú konstrukció, amely számára ez a megengedő megjegyzés kockázatos lenne.

Fontosnak tűnik Bürgernek az intézmény elleni avantgárd támadás hangsúlyozása, amennyiben az ügynek (Sontaghoz hasonlóan) kis jelentőséget tulajdonító Lukácsot és Adornót ezen a ponton látja támadhatónak. Szerinte történetfilozófiai konstrukcióik iránti elköteleződésüket kérdőjelezi meg esztétikai nézeteik eme hiányossága. Az elődöknek a művészi eszközök és a szerves/szervetlen szembeállításán alapuló esztétikai fejtegetéseit azért tartja következetlennek, mert – ahogy saját módszertani alapossága is bizonyítja – e fogalmak kellő megalapozása, sőt: felismerése éppen az intézményi meghatározottságok előzetes felismerése után lehetséges. Bürger szerint a megfelelő sorrend betartásával kitűnt volna, hogy a formai újításokat devalváló avantgárd kapcsán a formai jegyek vizsgálata aligha szolgálhat revelatív eredményekkel. A kritikai impulzusok adekvát tolmácsolójaként beállított Brechtet azért tartja Bürger tanulságos ügynek, mert az író nem igyekezett lerombolni a művészet intézményrendszerét, és mivel így adott maradt a komolyan vehető kritikához szükséges érin-

¹ Susan Sontag: *Az értelmezés ellen*, ford. Rakovszky Zsuzsa. *Holmi* 1998/3., 423.

tettség és távolságminimum, kifejezésre tudta juttatni a művészettel kapcsolatos mondanivalóját – leginkább az önállósított alkotórészek révén (103–108.).²

Weiss Jánosnak a Bürger-mű kísérőjeként elhelyezett írása elsősorban történelmi meghatározottságai okán kiváló ellenpontját jelenti a munkának, mely az elméleti-gyakorlati totalitás kialakításáért küzd. A fentebb megfogalmazott módszertani momentum, melynek során Bürger az argumentációban szemlélteti a lényegi kritikusság célszerű és az avantgárd műalkotásokban is elvárt formáját, Weiss számára is fontosnak bizonyul. „Bürger koncepciója tulajdonképpen a módszertani elképzelések és az avantgárdról kialakított kép szintézisének tekinthető.” (127.) A kiinduláskor az Adornótól örökölt maxima adott helyzetre adódó következménye: „az irodalomtudomány kritikusságának feltétele az, hogy egy olyan irodalomra támaszkodjon, amely kritikai impulzusokat hordoz” (128.). Ez természetesen a kifejtés során, a fogalmi nyelv eszközeiben is alapot talál, amennyiben az az avantgárdot a művészet intézményének az immanens kritika fázisából az önkritika szakaszába történő átlépésként tárgyalja. A fontos adalék, mellyel Weiss gondolatmenete a bürgeri koncepció megítéléséhez járul, annak a ténynek megemlítése és értékelése, hogy Bürger e radikális kritikai totalitás-esszémenytől idővel elmozdulni kényszerült. A tárgy és a megragadására szolgáló kategóriák közti „diszkrepancia” beismerése végül is nem nagy tehertétel, hiszen (például?) a kritikai irodalomtudomány ambíciói kevésbé kiemelkedő, vagy – mondjuk így – kevésbé radikális korszak vizsgálatával is érvényesíthetőek (129.). Ez mintha a fenti Sontag-gondolatsort igazolná, amennyiben ott megfogalmazódott, hogy az elidegenedettséggel szembeni küzdelem relevanciája nem kizárólag az avantgárdhoz köthető.

Peter Bürger művét ismerni és ítéletet mondani róla annyi, mint feleleveníteni az individuális (egzisztenciális), befogadói, alkotói, tudományos stb. önismeret és önkritika gyakorlatát. Ha a tágabb értelemben vett kritikai szemlélet kellőképp hatásos, a felelevenítés nem marad pusztán együttgondolkodás (befogadás), hiszen új, immár talán más illetőségű vagy a reflexió más fokán álló és aktualizált fogalmi artikuláció is kialakulhat a nyomán. E lehetőség mindig adott, és a hozzá való viszonyulásnak többféle hagyománya van, melyek mindegyike tanulságos abban a világban, ahol az olyan „dolgozók”, mint a filozófia, a művészet vagy a kritika éppen általa maradtak mindig életben, hogy elszalasztották megvalósításuk pillanatát (vö.: 127.).

(Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete* [ford. Seregi Tamás]. UNIV Kiadó, Szeged, 2010.)

² Erre a már fentebb is előkerült szituációra jó példa lehet egy Jancsó Miklóssal és Török Ferencsel készített interjú, melyet Denys Arcand *Barbárok a kapuk előtt* című filmje után készítettek. A magyar filmrendezők nem győznek hangot adni csodálatuknak, melyet a filmnyelvi-formai kísérletezést nélkülöző, sokak szerint immár „affirmatív” manírnak esetleg egyenesen érdektelennek gondolt „technikákkal” kialakított kompozíció forradalmi, szubverzív potenciálja láttán érznek. Végső soron tehát a valódi „elkötelezettséggel” megformált, jól megírt, megválasztott-megvágott jelenetek (!) jelenthetik a talán az életgyakorlatban is előidézhető hatás, változás kulcsát. (magyar.film.hu)