

# adornov pokušaj legitimisanja estetike

danko grlič

Nije nikakva prazna apologetska fraza, bez mogućnosti provjere u samoj kvaliteti i opsegu djela, pa ni stereotipno blagonaklono vrednovanje koje se tako često i uobičajeno kao ukrasno odličje pripisuje priznatim filozofskim autoritetima, kad kažemo da Theodor Adorno spada među nekolicinu najznačajnijih i najplodnijih suvremenih marksističkih mislilaca koji su reflektirali o umjetnosti.<sup>1</sup>

Ukoliko bismo odmah u početku htjeli locirati njegovu kritičku estetsku teoriju unutar suvremenih kretanja s jasno izraženim antidogmatskim marksističkim upravljanjem, po sebi nam se prije svega nameće usporedba s Blochom i Benjaminom. Moglo bi se u tom kontekstu utvrditi da je Bloch, koji je inače sav upravljen budućem i kritički raspoložen prema društvenoj i duhovnoj zbilji donošenje neuspjele povijesti i »tame trenutka« u kojem živimo, u dobroj mjeri ignorirao, pa i ironizirao (kao npr. i G. Lukacs) velik dio manifestacija suvremene umjetnosti. Nasuprot njemu, Walter Benjamin entuzijastički govori upravo o modernim medijima i suvremenoj tehnici, kao i cjelokupnoj iz osnovna novoj postestetskoj proizvodnji, ali čini se da nema dovoljno oštrinu kritičku distanciju prema pervertiranim i duboko negativnim društvenim fenomenima, koji se neprestano očituju i u nekim bitnim segmentima i socijalnim pretpostavkama upravo te moderne umjetnosti. Njezine, naime, buntovne potencijale u korijenu sasjeca tzv. kulturna industrija, koja i umjetnost nastoji manipulativno nivelirati i uključiti u tokove robno-novčanih i koristonosnih tržišnih relacija. Može se kazati da u tom smislu baš Adorno predstavlja nesumnjivo određenu sintezu, jer se u njega gotovo cjelokupna problematika umjetnosti svodi zapravo na modernu umjetnost, ali je istodobno vrlo skeptičan spram društveno povijesne i duhovne situacije »suvremenog svijeta«. Adorno je, doduše, blizak Benjaminu, kako po gotovo aforističkom načinu mišljenja (pa ga je V. Žmegač u tom kontekstu nazvao čak i Nietzascheovim »marksističkim srodnikom«), tako i po neakademskom pristupu pojedinih temama, po svojoj nesklonosti sistematizaciji i po mikrološkom raffinanu koji je pokazao u vrednovanjima pojedinačnih pitanja i mislilaca. On, međutim, nije niukoliko toliko optimistički raspoložen kao Benjamin spram budućeg, pa i sadašnjeg, štaviše, njegova cjelokupna teorija kao da prebiva na rubu definitivnog uništenja, u sjeni permanentne katastrofe i destrukcija posljednjih ostataka mogućeg ljudskog opstanka čovjeka, kojeg, među ostalim, otuđuje, melje i unificira nesmiljena moderna kulturna industrija. »Danas je radikalna umjetnost – kaže doslovno Adorno – u »Estetičkoj teoriji« – isto što i mračna umjetnost, crna kao i njena osnovna boja«. To, dakako, nije istovremeno pomodna i snobovska rezignacija (prisutna npr. i u nekih pseudoegzistencijalističkih filozofa), već prodor u suvremenu zbilju bez iluzionističkih, ukrasno ideoloških premaza, u zbilju u kojoj je naprosto, po poznatoj izreci, »nakon svega što se dogodilo u logoru Oswiencin, barbarski pisati pjesme« (Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, 1955, str. 26).

Što se pak usporedbe s Blochom tiče, osnovna se razlika može iznaći baš u tome što Blochova teorija, uza sve ograde, polazi bitno od toga da umjetnička djela slikaju, prije svega, pozitivne utopije. Moglo bi se u tom smislu reći da je Blochova estetika unekoliko srodna s Hegelovom, jer je, bez obzira na sve njegove kritičke margine uz to djelo, prvenstveno orijentirana na sadržaj a manje reflektira o specifičnoj i samosvojnoj logičnosti baš onog estetskog. Doduše, sigurno je da su Adornova i Blochova estetika i bliske po tome što one estetsko razumiju u krajnjoj liniji kao manifestacije i konfiguracije onog što spoznaje, razgolićuje i otkriva nedostatke u postojećoj društvenoj egzistenciji. No, po Blochu je to razotkrivanje najjasnije i najsudbenije putem protunacrtu savršenog opstanka i »dnevnog sna« o njemu, te tzv. »konkretnih utopija« o njemu. Nasuprot tome, kod Adorna su umjetnička djela agenture pisanja onog negativnog i može se reći da upravo to karakterizira emfatičku modernost njegove estetike. Ipak, ukoliko i umjetnička djela stoje pod signumom onog negativnog (npr. kod Kafke, Brechta i dr.), artikuriraju također i ona, zapravo slično Blochu, potrebu za uspjelim životom. Na koncu konca, Adornova teorija estetskog privida, odnosno sjaja (Schein), u mnogo se čemu nastavlja (premda, dakako, ne uvijek eksplicitno) na Blochovu temeljnu tezu o »pred-sjaju« umjetničkog, ali postojećoj i na njezinu, rekli bismo, konkretnu povijesno-filozofsku i praktičnu verziju.

Adorno, naime, nije uvjeren – vjerojatno s mnogo, na novovjekom iskustvu zasnovanog prava – u takvu moć teorije i umjetnosti kao što je: to u krajnjoj liniji bio ipak Bloch. »Jednako malo kao i teorija, umjetnost nije u stanju da konkretizira utopiju, čak i na negativan način« – pisao je on u »Estetičkoj teoriji« (str. 75). Ipak, ne treba nikako ispuštiti iz vida da se estatski privid može i kod Adorna, u izvjesnom smislu, razumjeti kao hipotetičko obećanje smislenog uređenja društva. No, uza mnugobrojne sličnosti – koje se, uostalom, očituju i u temeljnoj marksističkoj upravljenosti – kako s Blochom tako i s Benjaminom, nesumnjivo je da se gotovo sve Adornove često vrlo minuciozne analize, s mnogo smisla za osebnost umjetničkog, više razlikuju no što su nalik djelu te dvojice mislilaca. Moglo bi se utvrditi da Adorno često ekstremne, koji puta i filozofski nedovoljno utemeljene misli ove dvojice pokušava u tom smislu dijalektički dokinuti da istovremeno zadrži samo ono najvrednije i najoriginalnije u njima. Tako je npr. poznato koliko Bloch i Benjamin različito pristupaju problematici tehnike, koju

prvi promatra kao deziderat, a drugi kao gotov fakat. Može se doista reći da su u Adornovoj teoriji najizvorniji spekulativni momenti Blochovog pojma tehnike, posredovani s Benjaminovim konkretnim shvaćanjem istog pojma, koje nije slijepo za neke mogućnosti prihvatanja suvremene tehnike na području umjetnosti.

Ipak, čini mi se, zbog te sintetizirajuće intencije ne bi bilo posvema na mjestu samim tim smatrati Adorna u svim njegovim filozofskim i društveno-historijskim uvidima superiornim i Blochu i Benjaminu. Kod Adorna se, naime, – koji je zapravo zadržao, čak i terminološki, neusporedivo više od ove obojice, estetski horizont razmišljanja – često puta dijalektički suprotstavljanje, pa i stremljenje ka svojevrsnoj sintezi, pretvara pomalo u maniru koja kao da uvijek i neprestano negira oštrice antiteza, a da sama može opstati jedino u tom stalnom perpetuiranju razlika i mediju negativiteta. Čak se, čitajući njegove tekstove, može steći dojam da on te razlike – i to ne samo spram Blocha i Benjaminina – umjetno naglašava kako bi se među krajnostima našla takva vrsta sretno sredine koja i živi isključivo od toga što te razlike postoje. Čim je izrekao određenu tezu, Adorno joj odmah suprotstavlja drugačije, suprotno mišljenje koje se isto tako stavlja u pitanje, da bi se moglo konstituirati nešto treće, koje je doduše potpuno labilno, ali koje kao treće i ne bi moglo postojati a da ne postoji prvo i drugo. Stoga, kako god je mjestimično doista i lucidan i originalan, u njega nedostaje one benjaminovske određenosti, pa i blohovske zanesenosti. Tako je, doduše, manji rizik da se ne zaleti i ne utopi u jednostranostima, a to znači često i očiglednim pogreškama i promašajima, ali takvo se mišljenje upravo stoga pokatkad doimlje i intelektualistički umorno, prenapregnuto, isforsirano, pa i teško može, barem na prvi pogled, oduševiti.

Sve to, dakako, ne znači – da se jednom i sam poslužim tom odioznom antiteičkom metodom – kako je Adorno shematski mislilac prikovan slijepo uz određenu maniru, kojoj pod svaku cijenu i u svim prilikama ostaje fanatično vjeran; njegova je misao nadasve fleksibilna, koji puta iznenađujuća i iskrivajuć prodorna, individualno živa, njegovi primjeri vrlo rijetko nisu uzetno dobro probirani, te najčešće plastično i uvjerljivo ilustriraju teoriju. Uostalom, dijalektika suprotnosti – uza sve moguće banalne, pa i stupidne zaključke, kad se pretvori u vlastitu karikaturu (što je najčešće bila u tzv. dijalektičkom materijalizmu) tj. lad postane dogmatizirana, izvanpovijesna, apsolutna metodološka paradigma, koja apriori određuje zakone cjelokupnog duhovnog i prirodnog zbilji (pa se i misao, majmuni i biljke moraju striktno pridržavati istih načela) – ako, dakle, dijalektika odbaci sav taj kompromitirajući balast, ona zapravo vodi nesumnjivo i istinitijim, povijesno primjerenijim tezama koje su bliže samoj stvari no metafizičkoj perzistiranju na određenim neizmjenljivim, međusobno nesuprotstavljenim i sintetički neprevladanim ekstremima. Formalno-logički dosljedni i strogo izgrađeni filozofski sustavi svoju kvazilogičnost, strogost i pseudodosljednost i zahvaljuju tome što su iz njih po kratkom postupku izbacili sva protuslovlja. Time su se nužno udaljili od protivurječne misaone i društvene zbilje, koju su navodno sveobuhvatno objasnili tako što su umjetno transcendirali i olako razriješili sve njezine aporije.

Uostalom, Adorno se, prije no bilo kojem drugom misliocu, ne može osporiti originalnost, nepripadnost jednom određenom tipu mišljenja, negacija priznatih i autoritativnih i pravaca i pojedinaca. On je gotovo opsjednut demonom polemike i negacije kako raznih marksističkih i još više pseudomarksističkih varijanti (a blizak u tom kontekstu tek Marxu), tako i gotovo svih teza egzistencijalističke pozitivističke, fenomenološke i ontološke provenijencije, ogrorčeni protivnik svih kurentnih i pomodnih, optimističko kulturnoloških Ersatz-filozofija, ali isto tako i ustaljenih tradicionalnih sistema, filozofski papren i bridak u upornoj negaciji svega mutnog i jednom utvrđenog, i revolucionaran u pobuni protiv uklaćanja u postojeću duhovnu i materijalnu zbilju. Ukratko: Adorno je mislilac kome je vrijedno posvetiti posebnu pažnju baš u vremenu u kojem se sve više standardno misli i osjeća, i u kojem nas sve više melje industrijsko-kulturna unifikacija čitavog života i navodno neophodna, a u biti lažna, potreba za filozofskom monolitnošću. Jer, filozofija i misao koja ništa ne negira, koja se naprosto slaže s mišljenjem prethodnika i samo školsko gnjavatorski razrađuje tuđe refleksije, ne može nikoga izazvati na nova, pa i drugačija mišljenja, a i nema pravo da se uopće zove filozofijom.

Već i u prvom i temeljnom pitanju o mogućnosti same estetike, Adorno se – doduše, više po skeptičkoj upitnosti, a manje po rezultatu – u određenom smislu nastavlja na Benjaminovu problematiku. Adorno, naime, ne smatra da se iz same činjenice egzistencije umjetnosti po sebi i neproblematički nadaje i nužnost postojanja i samozvijesnost estetike, i da bi već to bio – kako se to često inače čini – dovoljan razlog opravdanja njene potrebe.

Da li je, dakle, još uvijek neophodno da u suvremenom svijetu, gdje je sve postalo dubiozno, opstoji estetika i koji je pravi smisao njene legitimacije? Estetika stoga nije više – kako je to još zadnji puta bila kod Hegela – nešto je u krajnjoj liniji samorazumljivo, ona se tek mora opravdati i tek tada prihvatiti ili odbaciti.

I u tom pokušaju Adorno se služi prije svega negativnom metodom, koja će ukazati na ograničenosti onih estetika što su kao paradigme vladale. zapravo cjelokupnom tradicijom. Tako se prvenstveno osporavaju dominantni tipovi estetike, koji su još uvijek, naslijeđeni iz teoretske baštine, i danas najkurentniji. To su dva neodrživa ekstrema u čijem se rasponu kreće, s manjom ili većom dosljednošću, temeljna upravljenost svekolikih teoretskih napora oko osmišljavanja umjetničkog. S jedne strane, to su samostalno filozofski stavovi unutar kojih se proklamira da se pravi sadržaj istine umjetničkih djela može iskusiti samo filozofski. Drugim riječima, tim se koncepcijama čini da je već u samom pojmu umjetnosti sadržano, kao njeno krucijalno određenje kao njezina bitna komponenta, ono čisto duhovno, ono evidentno opće (»Evident Allgemeine«, *Estetička teorija*, str. 496). Pri tom ne treba ni naglašavati koliko u njima dolazi do konfuznih i promašenih sudova već tada kad se spuste do konkretno općeg, koje bez teškoća prolazi kroz široke mreže apstraktnih estetskih određenja.

S druge, međutim, strane, nominalistička kriza koja inzistira isključivo na onom pojedinačnom, što ovdje znači samo na neponovljivo djelu, negira u cjelini svaki teoretski napor i svaku estetsku teoriju. Napokon se, u najboljem slučaju, predlaže da estetika bez ostatka prijede – ako je i to još



uopće potrebno – u određenu preciznu metodologiju ili znanstvenu kritiku znanstveno-umjetničkih interpretacija; drugim riječima, u neku vrstu znanosti o pojedinačnim znanostima.

Pitanje je, međutim, koje bi već ovdje valjalo postaviti Adornu – a o kojem će biti više riječi kasnije – da li se samo s nominalističkih pozicija može posumnjati u estetsku teoriju. Nije li, naime, estetička teorija postala dubiozna mnogo radikalnije upravo s pozicije jedne i jedinstvene filozofije, koja ne priznaje ogradaivanje u pojedine segmente duhovne zbilje i stoga baš filozofski ne može opravdati potrebu disciplinarnog mišljenja? Stoga se tu Adorno zapravo kreće u relativno ograničenom horizontu mišljenja, koje kao da gotovo apriori ne sumnja u estetiku kao estetiku, već samo u njene neke manifestne oblike. To pokazuje baš tada kad traži nešto treće između tradicionalne filozofske estetike odozgo i estetičkog empirizma, odnosno prizemnog priznavanja samo pojedinačnog podatka, takozvanih činjenica djela odozdo.

U svakom slučaju, i unutar tih dilema, zadaća bi estetike, po njemu, bila da posreduje (kategorija je posredovanja temeljna za gotovo sve Adornove dijalektičke izvode) imanentna iskustva iz konkretne estetske proizvodne sfere s neophodnom pojmovnom refleksijom filozofske estetike. Pri tom Adorno naglašava, jer se, uostalom, on nikad nije odnosio nekritički spram bilo koje estetske baštine, da valja imati u vidu i to da doista zatajuje tradicionalno filozofsko spekuliranje estetike pred pitanjima konkretno povijesnog razvoja umjetnosti kad neispitano suponira umjetnost sadržaju vlastite istine, no da isto tako neproblematki empirizam uopće isključuje i samo pitanje istine. Upravo stoga i Adorno tendira tome da apstraktne intencije filozofske estetike (a prije svega, dakako, one njemačkog idealizma) istinski sintetizira s estetičkim iskustvom koje se nadaje prije svega putem imanentne interpretacije pojedinačnih umjetničkih djela. Drugim riječima, Adornu je stalo da ne utopi neponovljivost u bezlični sistem, u nenapetost harmonije, u nešto što je umjetnosti nametnuto, nadodano, što, uostalom, po njegovim riječima, samim tim nametanjem »u cjelini demantira harmoniju koju njegova vladavina pokušava zasnovati« (Est. teorija, str. 99). No, istovremeno, Adorno ne želi napustiti filozofske ambicije spoznajom istine, za traganjem spram neiscrpnog unutarnjeg smisla umjetničkih tvorbi.

Pri tom, dakako, i za samog Adorna ostaje, barem jedno vrijeme, otvoreno, posebno u naše doba aktualno pitanje: da li se uopće umjetnosti može pripisati sadržaj istine? Mora se u tom kontekstu reći da su mnogobrojni Adornovi radovi koji raspravljaju taj problem, bliski i tezama mladog Lukácsa (posebno u »Teoriji romana«), kao i nekih Benjaminovih djela (npr. »Porijeklo njemačkog žalobnog igrokaza«), baš ukoliko mjestimično vrlo radikalno negiraju izvanpovijesno hipostaziranje estetičkih principa, premda ne napuštaju nikako tendenciju za filozofsko spekulativnim zasnivanjem teorije.

U novije je vrijeme – toga je Adorno svjestan gotovo u svemu što je napisao, pa su to pri eksplicitnom izvođenju vjerojatno najbolje stranice njegova opusa – sve postalo nadasve upitno. Ne samo egzistencija umjetno-

sti, već u istoj mjeri i teoretska refleksija o njoj. Nijedna, naime, estetika ne može više – osobito nakon Hegela – zatvoriti oči pred onim temeljno problematskim u samoj umjetnosti, a samim tim, dakako, nije ni tako samorazumljivo, kako se to u prvi mah čini, njezino vlastito pravo na postojanje. »Uostalom – kaže doslovno Adorno na str. 49. »Estetičke teorije« – postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umjetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram cjeline, nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju.«

Karakteristično je za čitav Adornov koncept – a to je radikalno ustvrdio, samo na drugi način i iz drugih razloga i Benjaminovi pri tom baš moderna avangardna umjetnost pokušava temeljito uzdrmati sam pojam umjetnosti kako je definiran u klasičnoj estetici. Ona se, među ostalim, želi osloboditi *privida* (Schein) koji je uvijek bio prisutan, kao konstitutivni element umjetnosti, u gotovo cjelokupnoj estetici od njenog zasnivanja kod Baumgartena. Drugim riječima, estetika samu sebe stavlja u sumnju kao čista teorija, jer naprosto ne može više početi od faktuma umjetnosti tako kako je npr. jednom Kantova spoznajna teorija polazila od faktuma matematske prirodne znanosti.

Nova je umjetnost razbila prije svega Hegelov zahtjev za apsolutnošću, jer je, uostalom, danas postalo jasno da umjetnost »apsolutne odgovornosti završava u sterilnosti« (Est. teorija, str. 84). No, ne samo zahtjev za apsolutnim, već uopće bi cjelokupna »moderna umjetnost koja bi se ukrala dostojanstvom bila bez oprostjenja ideološka« (Ibid. str. 84). Ona bi time napustila i zahtjev za instinskom igrom (ne, dakako, igrarijom), koji joj je tako imanentan, a koji Hegel potcjenjuje, premda se bez njega više ne može ni zamisliti umjetnost. Uostalom, baš je nestvarnost igara u suvremenom svijetu najbolji pokazatelj paradoksalne situacije da stvarnost još nije ostvarena, zbilja ozbiljena. A umjetnost to, dakako, ponajmanje može postići deklarativno-impozantnim zahtjevom za apsolutnom ozbiljnošću. Time bi umjetnost bila prinuđena da pozira, da se pravi smrtno značajnom, da se, ukoliko, učini drugačijom no što jest, samo zato da bi sugerirala svoje tradicionalno dostojanstvo. »Svečani ton – kaže Adorno (Ibid. str. 85) – bi isto toliko učinio djela smiješnim kao i izgled moći i veličanstvenosti«. Stoga tek »bezrezervno napuštanje dostojanstva može umjetničkom djelu postati organom njegove snage«.

Pri tom Adorno ne ispušta iz vida, osobito u eri tzv. kulturne industrije, ni komercijalne efekte što se postižu i putem nekih izopačenih manifestacija moderne umjetnosti. Ona, međutim, u svojim najsnažnijim kreacijama razbija upravo te elemente, jer uostalom, suprotno tvrdnjama Benjaminu – nije podobna za naprosto masovnu potrošnju. Određeni elementi korisno-eksploatorskih tendencija svih tzv. kulturnih vrijednosti – koje i u tvorbama umjetnosti žele vidjeti proizvode slične onima s tekuće vrpe – manipulativni su, ne samo u odnosu na tu umjetničku praksu, nego i u odnosu na tzv. potrošače i proizvođače. Nije tu riječ o umjetninama koje služe publici – kako se to često tvrdi – već onim pseudoumjetnostima koje su ugrađene u mehanizam tržišta i koji služi upravo odnosima što na njemu vladaju, pa stoga svode umjetnost na potrošnu robu. No ne može se, za razliku od bilo koje robne proizvodnje, npr. umjetnička kreacija mjeriti kriterijem utrošenog vremena, pa uopće ni njezine upotrebne vrijednosti i korisnosti. Gradanska psihologija smatra da se nitko i nikad ne bi predavao umjetnosti ako iz nje ne bi nešto »izvukao«. Otuda pa do teze da iz nje treba izvući egzaktni završni račun, samo je korak. To se prenosi i na sumu mogućeg neposrednog zadovoljstva. Slušajući večeras Devetu simfoniju, dobio sam navodno sasvim određenu sumu zadovoljstva, i to je, na neki način, ekvivalent i finansijska dobit. »Takva se eto stupidnost – kaže ogorčeno Adorno (Est. teorija, str. 44) – ipak ustoličila kao stanovište zdravnog ljudskog razuma«. Kako bi od nje mogao nešto za sebe dobiti i zaraditi, građanin upravo stoga i razmetljivo dopušta, pa i želi, da umjetnost bude raskošna (što je po njegovim mjerilima ponajmanje moderna avangarda) a život asketski. »Bilo bi bolje da je obrnuto« – primjećuje duhovito Adorno. Iz tih je razloga, upravo da otkrije pravo lice korisnosne manipulacije umjetnošću, također potrebna estetika kao kritika pseudoumjetničkih fenomena.

Estetička teorija bi, nadalje, mogla ogoljeti ograničenost onog racionaliteta koji iracionalno vlada društvenom zbiljom upravo ponajviše tada kad bi joj uspjelo opet uspostaviti teoretski izgubljeni povezanost racionalnosti i »deziderat sreće«. Adorno smatra da bi estetika, kad bi bila primjerena »ideji djelu iminentne analize«, bila ujedno i brana ne samo protiv onog uzurpiranja moći nad umjetnošću, koji je tipičan za savremenu kulturnu industriju – već i onih tendencija koje osporavaju istinu umjetnosti i mogućnost samog pristupa toj istini. Estetika bi u tom slučaju mogla biti i najboga negacija apstraktnog apriorizma jedne iskjučivo filozofski deducirane estetike, kao i one koja se pozitivistički iscrpljuje u pukoj iminentnoj deskripciji umjetnina.

No, glavni smisao, a prije svega aktualnost *raison d'être* estetike nalezi Adornu u tome što sama umjetnost ne može dovoljno precizno i jasno sebe zaštititi unutar vladajućeg društva, koje sve rafiniranijim sredstvima onemogućuje i same osnove bilo koje kreativne, izvanserijske djelatnosti.

Nema više – barem u zemljama Zapada – direktnih progona umjetnosti i progona umjetnika, njihove se knjige više ne stavljaju na lomaču, metode su postale lukavije, suptilnije, ali to nikako ne znači da je istinska umjetnost izborila svoje pravo na opstanak. Deklarativno se, štaviše, propagira umjetnost ili točnije pseudoumjetnost, ali samo stoga da bi se bolje njome manipuliralo i da bi je se što efikasnije uklopilo u postojeći red stvari. U tom kontekstu valja spomenuti kako Adorno ne dijeli nikakvo – čini se, nakon svih tragičnih zbivanja, s puno prava – Benjaminovu nadu da će u suvremenom (prije svega socijalističkom) društvu umjetnost naprosto preći u post-estetsku životnu praksu. Stoga je već u »Dijalektici prosvjetiteljstva«, zajedno s Horkheimerom, opisao posvema drugi mogući kraj umjetnosti: njen lažni kraj u kulturnoj industriji. U televizijskim serijama, filmovima, šlagerima itd. ništa ne upućuje iznad postojećeg i ništa više ne protestira protiv njega. Nestalo je bilo kakve napetosti između cjeline i detalja, a sve ono što se ne uklapa u prefabricirane tvorbe *love story*, *novelete*, *songa* i drugih *kič-erzaca* dozvoljstva se samo u depriviranoj formi dobro iskalkuliranog gega.

Kulturnom industrijom pustoši ona vrsta racionaliteta koja je, po kritičkoj teoriji, postala univerzalno vladajuća. »Tehnički racionalitet« pospješio je, doduše, oslobodjenje od mita i mimetičkog ponašanje spram prirode razri-





ješio putem savladavanja prirode, ali i prirodu on može pojmiti samo u aspektu proračunavanja, raspolaganja i vlasti. Sredstvo je vlasti i pojam: ono što nije s njim identično, ono posebno, tako se ili ismijava kao puerilno ili pak direktno izopačuje i uništava. Jednostavno instrumentalni um sve što mu je strano, sve što podsjeća na nešto istinski neposredno i prirodno, sve što nije kalkulirano u njegovo ime i zbog njega, nužno ne trpi do istrebljenja. Kritička estetika, iznalaženjem unutarnje logike umjetničkog, koje se opire takvoj društvenoj empiriji, ima izuzetnu važnost u destruiranju čitave ideologije unificiranog kalkulatorskog svijeta suvremene civilizacije.

Ona to – kako misli Adorno – može učiniti tek kako da do određene mjere pokuša obnoviti tradiciju filozofske estetike, a da pri tom ne zapostavi nominalističku kritiku. Da estetika ne može biti bez ikakvih ograda apriorno, tj. općevaljano i nužno, a to znači i zauvijek zasnovana u jednom iznadenim spekulativnim obrascima, slijedi prije svega iz toga što pojam umjetnosti i svoja estetska načela – to je za Adorna bitno – mora primarno *povijesno* utemeljiti. Upravo je uvid u povijesnu ovisnost estetičke teorije reflektivna antiteza estetskom učenju o invarijantnosti, a samim tim i svođenje teorije na normativnu, deklarativnu, jednom za svagda zaustavljenu disciplinu o apsolutnim mjerilima, veličinama i padovima takozvane prave i izopačene umjetnosti. U tom kontekstu govori Adorno i o onom što je nekad »odvratni nacionalistički proglas nazvao vrijednosnom stalnošću umjetničkih djela, ono njihovo mrtvačko, formalno i odobravajuće«. Uostalom, po njemu je kategorija »ostajućeg« (Bleibenden) uvijek imala apologetsku rezonancu od Horacijevih oda, trajnijih od bronze, koje je napisao da bi sebi podigao spomenik, do svih onih koji i danas u sebi sadrže samo odsjaj vječnog autoriteta. Već je Schiller rekao da »čak i lijepo treba da umre« – a to ne važi samo za lijepa djela koja će se tokom vremena razoriti ili zaboraviti, odnosno potonuti u potpuno nerazumijevanje, već i za sve što je kristalizirano u ljepoti i što bi navodno moralo biti po onom kako tradicija interpretira tu kategoriju – nepromjenljivo i konstitutivno za trajnu formu svake umjetnosti. Isto tako kao i na lijepom, nije više moguće ni perzistirati na staroj kategoriji tragičnog. Tu je nekad ideja o zalasku konačnog osvjetljavala ono beskonačno i time se iskazivao smisao patnje. U naše dane negativna umjetnička djela parodiraju tragično. Nekad su »pedantni estetičari« pravili bitnu razliku između tragičnog i tužnog. Danas se može kazati da je gotovo tog uzvišeno-tragičnog nestalo i da je »svaka umjetnost tužna«, a naročito »ona koja se pričinjava kao vedra i harmonijska« (*Est. teorija* str. 68). Sigurno je da je svim tim estetika u mnogočemu izgubila sigurnost potpuno autonomne teorije.

Ipak, sama hermeneutika ne može – po Adornovom mišljenju – dovoljno legitimirati estetske kategorije. Treba se, usprkos svemu, vratiti u određenom smislu pojmovima tradicionalne estetike. To upravo oni – lijepe, tragično, uzvišeno, komično, dražesno itd. – moraju, posredstvom prije svega suvremenog iskustva umjetnosti, biti odvrnuti ne samo reviziji nego i permanentnom procesu novog definiranja.

Adorno smatra da to i takvo osuvremenjivanje tradicije može i danas legitimirati estetiku. No zašto on tako uporno traži taj kontinuum s tradicijom, premda, dakako, povjesno uvjetovanoj i potpuno iznova reinterpetiranoj. Dva su razloga relevantna za to oslanjanje novog na teoretsku baštinu.

Prije svega, tradicionalne estetske kategorije proizlaze iz zasnovane i opravdane veze koja estetsko iskustvo stavlja u neprestani odnos s idejom istine. Na određeni se način ideja ljepote uvijek shvaćala kao konfiguracija istine. Može se reći da se cjelokupna Adornova estetika drži čvrsto te veze. Istovremeno, to ne znači zahtjev za apsolutnom autonomnošću estetike, jer je i ona, kao i sama umjetnost, sigurno i dio općeg povijesnog procesa. Stoga i povijesno marksistička kritika autonomne i spram zbilje intektno »čiste« filozofije mora važiti i u svakom njenom dijelu, pa zato i u esteti.

Povijesni je momenat, naime, za Adorna, konstitutivan i u umjetničkim djelima; u krajnjoj liniji, istinska djela su ona koja se bez ograničenja predaju sadržaju povijesne građe njihova vremena, bez uobražavanja da mogu opstojati iznad njega. Ona su, na neki način čak i nesvjesno povijesni opisi njihove vlastite epohe. No upravo ih to dijeli od historizma, koji ih, umjesto da slijedi njihov vlastiti historijski sadržaj, reducira na historiju koja im je izvanjska. Umjetnička djela dopuštaju da se utoliko potpunije iskuse, ukoliko je više istinska njihova unutarnja povijesna supstancija. Upravo tu imanentnu povijesnost, tj. neprestanu aktualnost umjetnosti mora imati u vidu estetika, koja, ne mimolazeći unutarnju povijesnu bit umjetničkog, ne bi smjela zapasti u historizam.

Ono, međutim, što je samim tim različito od uobičajenih stereotipnih ustaljenih estetičkih teorija, jest težnja da kritička estetika ovu neophodnu istinitost djela stavi u bitno problematski kontekst. Klasična, naime, filozofija tvrdi da je zahtjev za istinom djela teoretski nesumnjiv, po sebi jasan i samozvijestan. Nasuprot tome, nova materijalistička estetika inzistira da i sam estetski zahtjev za istinom mora biti još iskupljen i da nije samorazumljiv, pa se stoga može kvalificirati samo hipotetsko problematski. To proizlazi, uostalom, iz teze po kojoj domaterijalistička teorija generalno drži svaki apriori povijesno varijabilnim. Stoga i estetski apriori ne može biti iznimka: i on mora biti posredovan materijalnim iskustvom.

Drugi razlog nužnosti te povezanosti s tradicijom odnose na bitno, relevantnu problematiku koja je otvorena prije svega njemačkim idealizmom. Ta klasična filozofija je – kako pokazuje Adorno – postavila tvrdnju da se sve refleksije kreću nedvojbeno u mediju pojma. To u osnovi, bez obzira na niz ograda, misli i Adorno. No on pri tom naglašava da baš estetske kategorije koje su po sebi nužne, samo tada nisu prazne ako dopuste da se odnose na konkretno materijalno i povijesno estetsko iskustvo. To je zapravo stari kantovski problem i čini nam se da Adorno tu ne unosi neki bitni novouum: Nije li, naime, upravo »Kritika čistog uma« jasno ustvrdila da nijedna spoznaja u nama ne prethodi iskustvu, ali istovremeno kategorije ne proističu iz iskustva. Pojmovi bez iskustva bili bi stoga prazni, kao što bi iskustvo bez pojma bilo slijepo. Adorno je u tom kontekstu samo tu shemu ponešto drugačije artikulirao, naglašavajući više materijalno-povijesne elemente i centrirajući je na problematiku estetike. Ali je i kod njega riječ, u stvari, o sintezi kategorija i iskustva. Samo je, naime, tako oboje osigurano: estetsko iskustvo postaje teoretski zasnovano, to jest pojmovano, a u estetske kategorije prodire povijesno iskustvo. Tako i sam kategorije bivaju modificirane u ono što Adorno zove »konkretna općost«.

Estetika se može opravdati samo kad je tako strukturirana da u sebi nosi i elemente filozofije povijesti, ali i praktički ostvarljive namjere koje su primjerene zbiljskoj situaciji vremena. Pri tom je za Adorna od izuzetne važnosti to da se refleksija mora tako utjeloviti u samu umjetnost da više ne lebdi iznad nje kao njoj nešto izvanjsko i strano. U tom kontekstu valja i shvatiti Adornovu namjeru za estetiziranjem teorije, pa stoga i u samoj njoj postaje dominantno iznalaženje umjetnički najprimjerenijih formi, eseja, fragmenta, neshematskog i nesistematskog stila, slobodnih slika i asocijacija. Može se reći da Adornov pristup teoriji ne negira samu izgradnju teorije, već često upotrebljava tradicionalnu predodžbu o teoriji, kako bi baš ona sama ipak osporila njezine apsolutističke zahtjeve. Nije tu, dakle, riječ o posvema drugom tipu teorije ili definitivnom rastanku sa svim teoretskim koji bi bio zamijenjen novim, npr. iracionalnim načinom govora. To su, se zapravo ne mijenja orijentacija na teoretski, odnosno filozofski kontekst. No u tom kontekstu – nije nikako slučajno i ostaje zapravo kao jedini izlaz – pledoaje za esejistiku kao primjerenu formu filozofskog izražavanja (*»Der Essay als Form«* u »Noten zur Literatur«).

Adorno smatra da filozofija, doduše, otkriva svoje vlastite najizvornije intencije u umjetnosti, ali ona ipak ne potčinjava sama umjetnička ispoljavanja vlastito filozofskom pojmu istine, jer to bi nužno obesnažilo i umrtvilo umjetničke pojave. Štaviše, da bi umjetnost spasla od propadanja i irelevantni predstapanj duha, odriče se kritička filozofija radije takve refleksije koja umjetnost kao spoznaju prepušta samo duhovnom oku. Tako filozofija na neki način skriva pred samom sobom da ona isključivo može vlastitim interpretacijama dati umjetnosti rang iste vrijednosti što je posjeduje ona sama. U tom smislu estetiziranja teorije ne bi smjelo principijelno opteretiti teoriju estetskog. Umjetnost čak i pomaže pri ispunjenju kritičkih namjera teorije, a teorija u pravom smislu vlada još i u aktu njenog prividno estetskog samoukidanja. Pitanje je, dakako – koje bi valjalo kritički uputiti i Adornu – koliko pokušaj da se teoriji dopusti da postane estetska, završava u krajnjoj liniji u brkanju dviju intencija i samog smisla egzistencije i filozofije i umjetnosti, i koliko se na taj način ipak vrši pomalo pervertirana zamjena, a to bez prevladavanja u sintezi, teorije s umjetničkim djelom, dakle ono što se obično naziva umjetnim literariziranjem filozofije ili prenaplašenim oduhovljenjem umjetnosti. Paradoksalno je da je protiv toga, kadikad čak i eksplisitno, bio i sam Adorno.

Ne znači li, uostalom, dosljedno samo duhovno i filozofski izvesti umjetnost – to ima u vidu i Adorno – eo ipso nužno razoriti ono umjetničko u njoj, jer takozvana bitno duhovna supstancija zahtijeva dokidanje, odnosno rastakanje, tacionaliziranje, pa time i poopćavanje njene izvanjske pojavne forme u njenom posebnom liku? Na koncu konca, privid koji je spoznat kao privid, zapravo je onemogućen: sama struktura onog spoznajnog i spoznatljivog uništava je njegovu čarobnost. Tako bi se gotovo moglo reći da bi nastupanje filozofije umjetnosti, ili točnije: estetike, principijelno moglo označiti ujedno i kraj epohe same umjetnosti, a ne, kako to u osnovi ipak smatra Adorno, njen pravi, osmišljeni spas.





No zahtjev za estetskom refleksijom ne proistječe nužno samo iz kreativnog umjetnika i iz potrebe rehabilitacije njegove umjetnosti. U stvari se već građanskim društvom i samim njegovim načinom egzistiranja, objektivno zasniva potreba ljudi za općom emancipacijom od neprozirnih, tajanstvenih ili teško pronaljivih životnih moći. Estetska teorija, baš tada kad može pokazati i potvrditi umjetnost kao istinski emancipatorsku istinu, kad može ukazati po čemu se i zašto suprostavlja puko empirijskom, odgovara upravo toj objektivno postojećoj potrebi društva. Estetsko, naime, obrazovanje, prozire tako i denuncira iskrivljenu svijest koja se miri s postojećim. Ono, dakle, djeluje i praktično emancipatorski kao obrazovanje prave svijesti i samim tim jača kritičke potencijale društva. Štaviše, kad se naprosto ne prilagodava društvu, i kad nije apologetika svega onog što se uklapa u postojeće, estetika, dakako kritička, može biti ne samo nosilac »promjene svijesti«, već u određenom smislu čak i prerasti u pokretača obrata same zbilje, tj. doprinjeti takvom osvješćenju subjekta koji svoj svijet želi dosljedno samim teoretskim postavkama aktivno dovesti na rang očovječenog svijeta. Upravo to je jedan od najbitnijih razloga što i danas opravdavamo estetičku teoriju.

Pa ipak, pri tom ni Adorno ne zaboravlja (barem ne uvijek, ni u svim tekstovima) da sama teorija pripada vrstni logičnosti koja je, u krajnjoj liniji, druga od logičnosti umjetnosti. To je stari problem, pa i poznata aporija same estetike, koju je u posljednje vrijeme naročito naglašavala Susanne Langer; za nju npr. umjetnost otkriva takvu logiku osjećaja koju uopće jezik ne može imenovati. Ipak, i Langerova i Adorno sami imenuju, sami logički izriču tu razliku i pitanje je, dakako, nije li time principijelno ipak omogućeno da se upravo to razlikovanje između onog što je jezično iskazivo i neiskazivo, podvrgne jezično iskazivoj, dakle i pojmovnoj aparaturi. Adorno tu aporetiku strukturu estetike formulira kao teoretski rad na onom neteoretskom. U tom se smislu sam predmet estetike određuje zapravo kao neodrediv, naime negativno. Ali baš zato umjetnost »ima potrebu za jednom interpretativnom filozofijom, sposobnom da kaže ono što ona ne može reći, dok je jedino umjetnost sposobna da to kaže tako što to ne kaže« (*Est. teorija*, str. 137).

Kritička filozofija u cjelini, a estetička teorija posebno, inzistira i na tome da sama *metodologija* spoznaje ne može za spoznaju pružiti one garancije i sigurnosti koje je uvijek obećavala da će pružiti i time iskazivala svoje izvanpovijesno povjerenje u nepromjenljive metodološke principe. Filozofija u krajnjoj liniji mora pri spoznaji naglasiti prednost same stvari (Sache) pred metodom.

Metoda, dakako – i tu je Adorno u pravu – ne može biti nezavisna o stvari na koju bi se navodno trebala samo »primjenjivati«, i tu je, zapravo, korijen mnogih njegovih zamjerki ne samo fenomenolizma (jer i oni prvenstveno poštuju određene opće metodološke principe, koji se zatim eksplici-

raju u odgovarajućoj regionalnoj ontologiji), već i pseudomarksističkim (npr. Staljinovim) djobama dijalektičkog materijalizma na dijalektičkoj metodi i filozofski materijalizam, pa kad se dijalektički opći metodološki zakoni (koji tako ostaju izvan historije) tek apliciraju na historiju, trebalo bi da nastane historijski materijalizam. Adorno s mnogo prava ističe da svaki predmet ispitivanja zahtijeva i specifični, njemu primjereni, metodološki postupak, i da nije za metodu irelevantno da li ispituje životinje, materijalnu zbilju ili, recimo, umjetnost. Upravo stoga on misli da filozofija mora, među ostalim, pozvati u pamćenje onaj, samoj umjetnosti imanentni i zapravo neprijeponi, mimetički karakter, pa tako pokušava rehabilitirati i mimezis, to su ga odavno napustile novovjeke estetike.

No ako nešto svestranije zađemo u ono što je u tom kontekstu tako tipično za Adorna, onda valja priznati da sve to nekako još ne bi uvijek bilo u stanju da razriješi tu temeljnu aporiju estetike, jer se unutar tih alternativna diferencija između teorije i umjetnosti ne bi uopće mogla prevladati bez nasilja. Zapravo smo tek onda na pragu istinskog zajedništva umjetnosti i filozofije – i u tome je specifičnost Adornovog pristupa toj relaciji – kad uvidimo da umjetnost može nešto označavati što je iznad, ili točnije s onu stranu značenja (pa bi joj, navodno, bilo potrebno zatim i tumačenje samog tog značenja), a filozofija nešto iznad onog što ostaje isključivo u zarobljenosti pojma, jer ona mora iskazati napor da se putem pojma dospije izvan pojma. Nije, dakle, u krajnjoj liniji, zadatak estetičke teorije da uspostavi apsolutni identitet umjetničkog djela s pojmom. Upravo, naime, estetika u konceptu Adorna ima svoju kulminaciju baš tada kad dosegne najveću moguću jasnoću o ovoj aporiji same estetičke teorije. Pri tom, doduše, ne valja nikad zaboraviti da umjetnost doista treba za eksplicaciju svog najdublje, a to znači i najistinitijeg sadržaja, filozofiju. No samim tim filozofija ne može umjetničkim djelima apriori dekretirati istinu, to je upravo i bila pogreška klasične estetike.

Uostalom, Adorno je izuzetno sumnjičav i odbojan kad je riječ o bilo kakvom estetskom normativizmu i vrlo lucidno uočava pravi razlog sterilnosti takvih apriorističkih estetika: »Estetičke norme – piše on u »Estetičkoj teoriji« (str. 81) – bilo kakav da je značaj njihove historijske presije, ostaju iza konkretnog života umjetničkog djela.« Istina djela ne može doći izvana, biti nametnuta od filozofije, teoretski zarobiti djelo svojom logikom, ili ga svesti na scientističko nabranje tzv. činjenice i u takvom opisu ogoliti primitivno ono što umjetnost uopće čini umjetnošću. Istina nekog djela otvara se samo estetskom iskustvu koje, ako ne ostaje samo pri pozitivistički zasnovanoj imanenciji djela, prelazi neusiljeno, samo po sebi i bez prinude u filozofiju. Pri tome, dakako, valja uvijek imati u vidu da sadržaj istine djela nije u tome što ona znače, nego u tome da li je djelo po sebi istinito ili lažno, i tek se ta istina djela otvara smisljenoj interpretaciji i koincidira s kritičkom filozofijom i estetikom. Uopće, zapravo, svako estetsko razumijevanje živi od napore da se djelo usporedi i s onim što ono nije – društvom, prirodom, teorijom itd. – a prema čemu se ono, zbog prirode same svoje egzistencije, neophodno odnosi. Uostalom, ne pokazuje li upravo u tom svojstvu dijalektika prosvjetiteljstva da umjetnost i znanost nisu ni u striktnoj suprotnosti, ali ni identične?

Sve bi to (pa i štošta drugo, što ne smatramo, međutim, toliko odlučujućim) moralo na određen način poslužiti intenciji da se i danas, kad je većina najznačajnijih mislilaca u dobroj mjeri napustila tu poziciju, s velikom upornošću pokuša odbraniti sama potreba estetičke teorije. Ne može se ustvrditi da Adorno nije u pojedinim tezama te svoje obrane i uvjerljiv, da nije dovoljno uzelo u obzir i neke moguće prigovore i da naprosto dogmatski brani jednu pomalo zastarjelu tradicionalnu disciplinu, da ne preispituje i da ignorira – kao što je to, inače, čini većina zastupnika takve estetike – moderno umjetničko iskustvo, te da nije svojim često skeptički razmišljanjima na razini suvremenog filozofskog osvjetljavanja nekih bitnih unutarnjih kontroverzi cjelokupnog horizonta estetskog. Sve je to nesumnjivo kod Adorna prisutno, sve te odlike njegove misaone obrane estetike ne mogu se naprosto olako staviti u zagrade i ne uzeti u obzir čak i tada kad se nećemo načelno s njima složiti. Estetika i estetska pozicija u cjelini ima danas i podrobna konfrontacija s njegovim argumentima zahtijevala širu eksplicaciju zapravo cjelokupne tematike estetskog, što je, dakako, u ovoj prilici, kad nam je prije svega stalo do toga da osvijetlimo glavne probleme baš njegove cjelokupnog poduhvata, nemoguće izvršiti.

Upravo, međutim, Adornova kritičnost i nedogmatičnost omogućuju da imanentnom, ali i transcendentnom kritikom stavimo barem uopćeno, principijelno i tek u nekim naznakama u sumnju njegovu temeljnu upravljenost u obrani estetike. Stoga je nužno postaviti barem neka pitanja. Nije li nam estetika – to je ključno pitanje koje je u Adorna, bez obzira na svu skeptičnost, zapravo zapostavljeno – u svim svojim, do danas poznatim formama, nastojala konstitucijom jedne posebne i samostalne sfere refleksije, umjetno i ideološki tendenciozno odvojiti umjetnost od zbiljskog i učiniti je neodgovornom spram sfere samog života, pokazati joj da mora slijediti samo vlastite zakone koje joj je, dakako, otkrila upravo ona (pa stoga i može legitimirati pravo po kojem je superiorna umjetnosti)? Nije li, samim tim, estetika svojim umirujućim paternalističkim odnosom spram umjetnosti bila principijelno uvijek u mogućnosti da joj otupi njene protestne, prkosne i revolucionarne moći? Nije li estetika od samog svog formiranja, još zapravo od Aristotela, težila ne samo za takvom potpunom autonomijom umjetnosti, već prije svega teorije o njoj, tj. za vlastitom autonomijom, koja ne bi imala kontinuirani odnos ne samo spram materijalne zbilje, već i spram ostalih duhovnih tvorbi svog vremena, i koja bi živjela samo na svojoj ogradaenoj parceli? Krajnja je konzekvencija takve estetike – koju je, doduše, rijetko eksplicite izricala – bila tvrdnja da je ona nezavisna ne samo od realnih životnih tokova, već čak i od umjetnosti, pa se estetika može napisati – po nekim radikalnim teoretičarima – a da se ne pozna ni jedno jedino umjetničko djelo. Nije li, drugim riječima, protivurječan i samom pojmu estetike suprotan Adornov zahtjev za historijskim lociranjem te discipline, i nije li baš ahistorijski apriorizam ono što bitno određuje čitavu, a ne samo normativnu estetiku, svaku koja uopće nosi to ime i kreće se u tom horizontu? Svi pokušaji »spuštanja« estetike na konkretno historijsko tlo, pa i na živo umjetničko iskustvo, zapravo negiraju estetiku kao estetiku. Estetika se, doduše, kao što to čini i Adorno, može pokušati obraniti i time da joj se propiše zahtjevi koje nikad nije imala ni mogla imati, no tada se postavlja pitanje zašto bismo





to još tada uopće zvali estetikom. I premda se Adorno zapravo stalno kreće na granici prekoračenja nekih njenih bitnih ograničenosti i premda ne vjeruje kako i koliko baš moderna umjetnost razbija neke njene bitne kategorije, on ipak ostaje u temeljnom koordinatnom sustavu te tradicionalne discipline.

Uostalom, ne može se poreći da estetika – uza sva svojatjanja prava teoretski superiornog i meritornog suca o umjetničkom, pa i svojih povremenih ambicija podučavanja – nije imala i emancipatorskih zasluga u oslobađanju umjetnosti od pokušaja tutorskog nametanja njoj nekih drugih, stranih, ideoloških, političkih, religioznih i ostalih prinuda i pritisaka. Ali teško je opravdati estetiku upravo tada kad se želi zastupati misao o konkretnom, povijesno relevantnom zbiljskom djelovanju, kad se nastoji napustiti teren izoliranosti, samoizvjesnosti, samodovoljnosti i autarhičnosti pojma umjetnosti, jer je baš tu estetika na svom pravom, svom »domaćem« terenu. To i jest aporetičnost Adornove pozicije, iz koje se, zapravo, ne može izvući tako da tu aporetičnost naprosto konstatira i ostavi nerazotkrivenom. Filozofija, ukoliko ne misli kritički i problematski ući u teoretske pretpostavke i razloge tog protivurječja i ukazati na moguće pravce njegova istinskog prevladavanja, te ukoliko ostane samo pri faktumu njegove puke deskripcije, nema pravo da nosi ime ni filozofije, a pogotovo ne kritičke teorije.

#### NAPOMENE:

1 Theodor Wiesengrund Adorno (rođen 11. IX. 1903 u Frankfurtu/M, umro 1969) bio je, kao i većina pripadnika tzv. Frankfurtske škole, za vrijeme nacizma u emigraciji u Americi, a kad se vraća u Njemačku, u Frankfurtu postaje redovni profesor za filozofiju i sociologiju i direktor Instituta za socijalna istraživanja. Izuzetno su brojna njegova djela, od kojih su mnoga posvećena istraživanju (prije svega moderne) umjetnosti, a mnoga su od njih i prevedena na naš jezik. Prvo već djelo objavio je u Tubingenu 1933: *Kierkegaard, Konstruktion des Asthetischen*, a zatim su slijedila djela *Filozofija*

*filozofije nove muzike* (prev. 1949); zajedno s M. Horkheimerom: *Dijalektika prosvjetiteljstva* (prev. 1947); *Minima moralia* (1951); *Versuche über Wagner* (1952); *Prismus, Kulturkritik und Gesellschaft* (1955); *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt* (1956); zajedno s M. Horkheimerom: *Sociološka studije* (prev. 1956), zatim *Jur Metakritik der Erkenntnistheorie*, *Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* (1956), *Noten zur Literatur I, II i III* (1958 – 1959); *Klangfiguren Musikalische Schriften I* (1959); *Mahler. Eine musikalische Phisignomik* (1966); *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962); *Eingriffe, Neun kritische Modelle* (1963), *Der getreue Korrepetitor, Lehrschriften zur musikalische Praxis* (1963); *Quasi una fantasia* (1963); *Moment musicauc* (1964); *Zargon autentičnosti* (prev. 1964); *Negativna dijalektika* (prev. 1966); *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica* (1967); *Empromptus* (1968); *Stichworte* (1969); *Alban Berg* (1968); *Tri studije o Hegelu* (prev. 1968); *Ekstetička teorija* (posth. prev. 1970). O Adornu je izdano mnoštvo studija i zbornika, pa su o njemu, među ostalim, pisali: Daniel Levinson, R. Nevitt Sanford, Kurt Oppens, Hans Kudsus, Ernst Bloch, Jürgen Habermas, Bernard Willnes, Hermann Schweppenhäuser, Ulrich Sonnenmann, Heinz Petzold, Karl Markus Michel, Rüdiger Bubner, Hans Robert Jans, Peter Burger, Bernard Lypp, Dieter Kliche, Burkhard Lindner, Irving Wohlfast, Helmut Scheible, Norbert Bolz, Jochen Horisch, Martin Ludke, Ulrich Swarcz, Michael de la Fontaine, Carl Dalhaus i dr. U nas su među ostalim pisali o Adornu: Abdulah Šarčević, Viktor Žmegač, Ivan Focht, Kasim Prohić, Davor Rodin, Nadežda Čačinović-Puhovski i Zarko Puhovski. Ne možemo se ovdje zadržati detaljno na tematskom praeđu literaturi o tom autoru, već ćemo nastojati prije svega ukazati na mjesto Adorna u suvremenoj, prvenstveno marksističkoj interpretaciji umjetnosti, a zatim i na neka najbitnija žarišta njegove originalne misli u osvjetljavanju ključnog pitanja legitimacije estetike.

2 Bilo bi, međutim, zbog te esejističke forme, promašeno pripisati Adornu ekskluzivno umjetničke ambicije, smatrati ga isključivo filozofstvoslužnim literatom, ili tek nešto misaonijim aristom. Adorno je prije svega filozof i teoretičar, bez obzira na stil, temperament, moć uživanja u konkretnu formu, sročnost izraza. Croce je svojedobno u »Estetici« (str. 18) ukazao na tu razliku, koju je, doduše, sveo samo na svoje poznanje, ne sasvim uspješno, distingviranje između pojma i intuicije, ali je ipak s određenim pravom ustvrdio u čemu se sve može očitovati bilo filozofski bilo literarni duh jednog djela. »Jedno umjetničko djelo može da kipti od filozofskih misli, može u sebi da sadrži dublje i mnogobrojnije misli negoli ih ima u nekoj filozofskoj studiji, a ova opet sa svoje strane može da bude sva preplavljena slikama i intuicijama. Usprkos svim tim pojmovima, rezultat tog umjetničkog djela biva ipak intuicija, a rezultat te filozofske studije, i porađ svih intuicija u njoj sadržanih, bit će neki pojmovi. Promisli sadrže etičke distinkcije i opservacije, pa ipak u svojoj cjelini ne gube nikako karakter jedne jednostavne priče ili jednog intuitivnog djela. Isto tako, anegdote i satire, na koje nailazimo u djelima nekog filozofa, recimo Schopenhauera, ne oduzimaju nikako tim djelima karakter intelektualnih traktata«. Ako ova mjerila primijenimo na Adorna, tada ćemo ga sigurno označiti prvenstveno kao mislioca i teoretičara-filozofa. Druga je stvar nije li i sama ta stroga dioba na filozofe i umjetnike, posebno u našem vremenu, postala pomalo anahrona i nije li među mnogobrojnim drugim i Adornov opus pokazatelj da se filozofija i umjetnost više ne mogu razlikovati ne samo po pojmu i intuiciji, već ni po sve manje izraženom polaritetu između mišljenja i pjesnikovanja, »odgovorne« i strogološke i racionalne teorije i »neodgovorne« i iracionalne umjetničke prakse.

# poreklo književnih rodova iz suštine jezika

milan damjanović

Istorija literarnih rodova je od značaja za razumevanje i tumačenje, za teoriju tih rodova, i možda, oni i ne postoje drukčije do kao istorijske modifikacije pojma koji se dijalektički razlaže u svakom pokušaju definisanja i ispostavlja kao polje dinamičkih smisaonih sila koje su, ipak, u sebi posredovane i tako okupljaju oko jednog smisaonog jezgra kao središta sve različite i uvek promenljive fenomene, iz kojih se uopšte rodovi sastoje. Istorija, koju bismo podesno mogli nazvati udesi (Schicksale u pl.) literarnih rodova možemo pratiti u našoj tradiciji počev od klasične starine, ali je teorija rodova (genera dicendi) nastala tek iz postklasične situacije, tek u poetici helenizma, kada se grčka literatura preobraća u normativne rodove, kada se više ne oseća književna snaga kao u proteklim velikim stolicima (onako kako to u romanu Hermanna Brocha Vergilije obrazlaže imperatoru Oktavijanu Augustu svoju nameru da uništi sopstveno delo), i ono što je bilo proglašava klasičnim, savršenim, većinom uzorom i, najzad kanonizuje. Postklasično poreklo teorije rodova može se razumeti i iz toga što Grci kao veliki stvaraoči nisu razvili i nisu imali teoriju stvaralaštva (o čemu sam pokušao nešto reći u prilogu pod naslovom »Jesu li stari Grci imali teoriju stvaralaštva?« *Živa antika*, god. 31, sv. 1 – 2, Skopje, 1981, str. 281 – 290), ali takođe iz načelne naknadnosti sveg teorijskog mišljenja, koje svoj put započinje tek iz proteklog života i iz završene stvarnosti. Poetika, u čijem se okviru pojavljuje i razvija teorija rodova, ima prvobitno tehnički smisao i znači praktično upućivanje u pesničku veštinu, ona posreduje znanje o mogućnosti pesničkog oblikovanja i neguje svest o neophodnosti primene tog znanja da bi pesničko delo uspelo, i to po svojoj saobraznosti postojećim obrascima, a ne po svojoj mogućnosti da proizvede nešto stvaralački drugo i novo. Već oblik imena »poetika«, po svom završetku ika, upućuje na praktične ili primenjene discipline, kao što su u tradicionalnom filozofskom sistemu etika, estetika ili logika, za razliku od teorijskih naučnih disciplina, čije se ime završava sa -logija. Mnoštvo poetika koje se pojavljuju u XVII i XVIII stoleću evropskog novog doba imaju neoklasično obeležje, i još (kod nas nedavno, na moj podsticaj, prevedena) Baumgartenova mladalačka teza, u kojoj je prvi put predloženo ime »estetika«, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poemam pertinentibus* (1735), što predstavlja jednu poetiku, u osnovi zavisu od Horacijeve *Ars poetica* i stoga ima »artistički« (od ars) ili »tehnički« (od tehne) karakter u smislu preskriptivnog i normativnog, ali se taj karakter već tada sa *Sturm und Drangom*, kome kao teoretičar pripada i sam Baumgarten, gubi sa sve jasnijim uviđanjem da pesnička i umetnička delatnost i delo imaju stvaralački i individualni značaj. Iz poetika toga doba može se razabrati razlika između literarnih rodova (genera summa), koji su tek tada navedeni kao ep, lirike i drame i mnoštva literarnih vrsta, ali njihova obavezujuća snaga slabi krajem XVIII veka, da bi se zatim, sa istorijskim i naučnim proučavanjem književnosti u XIX veku, potpuno iz-

gubila i dobila empirijski i deskriptivni karakter. Rušenju stare poetike prethodi nemačka idealistička filozofija u doba romantike, za koju pesništvo više nije podražavanje postojećih uzora ili prirode, već stvaralačka delatnost.

Tako je, posle početne sumnje kojoj su bili izloženi, povedena prava borba protiv književnih rodova i njihove vlasti, izvojevana je pobjeda nad njima i čak proglašena njihova smrt, ali su oni nastavili svoj život i posle toga, i u vreme pozitivističkog proučavanja književnosti, posle Hegela, u tzv. postmetafizičko doba, da bi se, pod obiljem istorijskih činjenica i naučnih saznanja o književnosti, ponovo pojavili kao kategorije nauke o književnosti i istorije književnosti, kao platonske ideje u novom istorijskom ruhu. Filozofske konsekvencije i nova pesnička i umetnička iskustva krajem prošlog stoleća nagnali su B. Crocea (Kroče) da porekne bilo kakav načelan značaj teorije rodova (u *Estetici*, objavljenoj 1900), ali se sredinom našeg stoleća pojavljuje neoklasična poetika E. Staigera (Štajger), koji sa nove filozofske osnove obnavlja teoriju rodova i time, na izgled, samo potvrđuje njeno trajno pravo, sasvim u duhu jednog nedavno objavljenog naslova: »Smrt i večnost rodova« (Michael Landmann: *Die absolute Dichtung*. Essais zur philosophischen Poetik, E. Klett, Stuttgart, 1963). Ako se, naime, književnost stvara uvek iznova u formi rodova, bilo iz osnovnih mogućnosti naše egzistencije (Dasein), prema Staigeru, ili pak iz »osnovnih situacija« (Grundsituationen) našeg opstanka (W. Flemming), ili prema osnovnim fenomenima smisla u strukturi samog jezika (E. Cassirer ili B. Snell), onda to stvaranje predstavlja suštinsku povest rodova, koja se mora razlikovati od one njihove ovde već naznačene istorije, njihovog nastajanja, njihove samovlade, zatim slabljenja i nestajanja, da bi se zatim opet pojavili u novome vidu, poput onog »vaskrsnuća metafizike« u postmetafizičko doba, o kojem govori P. Wust (u delu: *Die Auferstehung der Metaphysik*, 1920).

Pomenute filozofske poetike počivaju na jednoj masivnoj pretpostavci, da se, naime, književnost stvara oduvek u formi rodova i pre klasične starine, i izvan naše tradicije, kao i izvan indogermanskog jezičkog korena, oduvek nastaju »pesnički praoblici, koji sami sebe sačinjavaju« (stich selbst dichtende Urformen der Poesie), prema J. Grimmu (Grim), ali to više ne bi važilo, kao što uzima Grim, samo za »prirodnu poeziju« (Naturpoesie) za razliku od »umetničke« (Kunstpoesie), »zgotovljene od jednog pesnika (von einem Dichter zubereitet), već naprosto za sve pesništvo, za celokupnu istoriju literature. Zbog toga se može reći da to zbijanje pesništva (Dichtungsgeschehen), u paraleli sa Heideggerovim (Hajdeger) »zbijanjem istine« (Wahrheitsgeschehen), predstavlja onu bitnu povest rodova, iz koje se mogu razabrati njihovi principi, odnosno njihova osnova. Ti principi su konstitutivni za istoriju književnosti, kao što se u likovnom području nalaze pojmovi konstitutivni za istoriju umetnosti, i samo ti principi omogućuju odgovor na pitanje: Šta je književnost?

Otuda današnja diskusija o književnim rodovima mora načelno razjasniti pitanje njihove istorije, njihovog značaja kao epohalne »paradigme«, varirajući jedan termin T.S. Kuhna (Kun), ili pak kao antropološke konstante sveg književnog stvaranja, da bi se odlučilo je li književno delo zaista sudbinski vezano za formu roda, ili postoji drugi način pesništva i druga umetnost (un art autre, prema M. Dufrenne), koji bi trebalo razlikovati kao istorijski relativnu od načelno druge umetnosti (un autre art) izvan bilo kakvih rodovskih određenja. Jasno je da to pitanje nije samo istorijsko i da se ne tiče samo književnosti, ali to treba pokazati.

Da pitanje literarnih rodova nije samo književno-teorijsko, samo stvar nauke o književnosti, pa čak ne ni same književnosti, već kao što smo videli, i filozofske poetike, ali i filozofske antropologije i filozofije jezika, naime, stvar fundamentalnog filozofskog mišljenja, to se sada mora izričito pokazati da bi se uveo jezik kao princip rodova, i to jezik u suštinskom, što znači filozofskom razmatranju, da bi se razumeo izvor rodova, koji nije isto što i istorijski relativan početak. Otuda se može ustanoviti i bitna saglasnost