

ADORNO IN HEIDEGGER V POSTMODERNI KULTURI IN ZUNAJ NJE

HEINZ PAETZOLD

Na začetku 21. stoletja so kontroverzne razprave o tem, ali živimo v postmoderni dobi ali ne, ali bi se moral projekt moderne nadaljevati ali ne, ali je avantgarda koncept preteklosti ali ne, izgubile svojo ostrino. Bojišče teh razprav je videti opuščeno. Vseeno je ponovno kartiranje postmoderne neka-ko še vedno nujno. Danes nas sprašujejo po odgovoru na vprašanje, katere so *glavne poteze sodobne kulture*.

Če lahko zaupam svoji lastni senzibilnosti, potem bi dejal, da imajo danes glavno veljavo ključni pojmi, kot so *globalizacija* proti *glokálnosti* (Edward W. Soja)¹ ali *interkulturalnost* proti *multikulturalizmu*. Vsem tem konceptom, ki izhajajo iz različnih teoretizacij, je skupno to, da poskušajo definirati sedanjost sodobnosti preko *kulture*. To je odvisno od tega, s katerega polja teoretičnih razprav gledamo na kulturo. Glokálnost izhaja iz kulturne geografije in obljublja kombinacijo globalnega in lokalnega, s pomočjo katere bi se bilo moč upreti neizprosni kapitalistični globalizaciji. Interkulturalnost se nanaša na filozofijo v splošnem in poskuša preseči evrocentrične pojme filozofije tako, da izpostavlja dejstvo, da je vsaka verzija filozofije povezana s specifično kulturo, ki oblikuje način zastavljanja vprašanj. Multikulturalizem izhaja iz politične teorije in poskuša analizirati, določiti in opravičiti soobstoj različnih kultur v eni in isti družbi ali državi.² Pokazati je mogoče, da vsak od teh ključnih pojmov, s katerimi dojemamo poteze sodobne družbe, v temelju izhaja iz razprave o moderni in postmoderni kulturi. Tu sem torej prispel do svoje izhodiščne točke. Gre za ponovno kartiranje postmoderne kulture.

Rad bi pokazal, da *nam* Adorno in Heidegger omogočata, da z distance

¹ E. W. Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Oxford 2000. Prim. E. W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London in New York 1989.

² Gl. moj članek »Kulturelle Differenz und Multikulturalität. Ein Kernproblem der Kulturphilosophie«, *Journal of the Faculty of Letters*, The University of Tokyo, 2 (1997), str. 43–60.

pogledamo na postmoderno kulturo. Najprej bom pogledal, kako je z Adornom in Heideggerjem v postmoderni kulturi.

I

Adorno in Heidegger sta prisotna v postmodernih razpravah o *arhitekturi*. Medtem ko je Hegel v svojih *Predavanjih o estetiki* arhitekturi pripisal najnižji status v sistemu lepih umetnosti, ker naj bi arhitektura pripravljala samo zunanje okolje za človeškega duha, se postmoderne razprave začno prav s predmetom arhitekture. Tu nam pride na misel Charles Jencks s svojo vplivno teorijo, da postmoderno arhitekturo določa *dvojno kodiranje*. En kod govori jezik popularnosti. Drugi se naslavlja na vse rafinirane aluzije in citira zgodovinske stile. Ta kod je za kultivirano srečno manjšino, ki je seznanjena z vsemi razvejanostmi arhitekturne zgodovine.³ Historičnost, eklekticizem, narativnost so postali znamenja postmoderne arhitekture.

II

Čeprav Adorno v svojem spisu »Funkcionalizem danes« (1965) funkcionalizma, ki je bil postmoderna raba in še vedno je, sploh ne pokaže v pravi luči, pa obstajajo presenetljive stične točke na drugi ravni. Adorno se osredotoči na kritiko Adolfa Loosa, ki zadeva ornament, in poudari, da ima ta kritika svoje korenine v dunajski kulturi, ter tako poveže Loosa s Arnoldom Schönbergom in Karlom Krausom. Skupni imenovalc njhove kulturne kritike je, da je ornamentalno vse tisto, kar je izgubilo svoj funkcionalni in simbolni pomen.⁴ Zaradi Adorna je Loos ločil arhitekturo od gibanja Arts and Crafts in njihovega ukvarjanja s *prefinjenim* dizajnom in obrtništvom, pa tudi od Werkbunda in njihovega poudarjanja *kvalitete materialov*. Loos je, nasprotno, hotel razkriti notranjo logiko arhitekture kot nekaj, kar ni vključeno v socialno področje. Umik iz obrtnišva pa ne pomeni trditi, da arhitektura temelji na goli fantaziji in samoizrazu arhitekta. Arhitekturna domišljija ostaja povezana s smotri. Adekvatno razumljena pomeni »sposobnost smotrnega artikuliranja prostora. Omogoča, da smotri postanejo prostor. Oblike konstruira glede na smotre.«⁵

Osrednje vprašanje, ki ga je zastavil *funkcionalizem*, zadeva arhitekturno upo-

³ Prim. C. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Academy Press, London 1977.

⁴ T. W. Adorno, »Funktionalismus heute«, v: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, 2. izdaja, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968, str. 104–127. Angl. prev. J. D. Newman in John H. Smith kot »Functionalism Today«, *Oppositions*, 17 (1979), str. 31–41, tu str. 32.

⁵ Adorno, »Functionalism Today«, str. 37. »Vermögen, durch die Zwecke den Raum zu artikulieren, sie Raum werden zu lassen; Formen nach Zwecken zu errichten«, »Funktionalismus heute«, str. 119.

rabnost v širšem socialnem kontekstu.⁶ Adorno oblikuje svoj odgovor na to vprašanje v dveh smereh:

(1) Arhitektura kot umetnost ostaja podrejena zahtevi »smotrnosti brez smotra«, katere paradokсна formula sega nazaj h kantovski estetiki.⁷ Adorno jo formulira, kot da pomeni, da arhitekture ne vsrka socialna totalnost. Umetnost svoj *kritični potencial* dobi samo, kadar preseže univerzum uveljavljenih socialnih smotrov.

(2) Funkcionalizem črpa iz *utopičnega pogleda na uporabnost*, takega, ki usklajuje ljudi in predmete ter stvari, ki jih uporabljajo v vsakdanjem življenju. Pomeni celo preseganje racionala družbe dobrin. Prispeva k »srečni uporabi«, »stiku s stvarmi onstran nasprotja med rabo in neuporabnostjo«.⁸

To *socialno kritiko* v Adornovi filozofiji je pomembno ohraniti v mislih. Med postmodernimi misleci se je držijo predvsem Lyotard, Spivak in denimo Zygmunt Bauman.

Med postmodernimi arhitekti se je Adornovemu pogledu na funkcionalizem najbolj približal Aldo Rossi. V svojem delu *L'architettura della città* (1966), ki ga je treba postaviti ob bok delu *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) Roberta Venturija, je Rossi kritično poudaril, da je treba revidirati temeljne predpostavke ortodoksnega funkcionalizma. Ne drži, da arhitekturna forma izhaja iz funkcije. Arhitekturne stavbe ne določa popolnoma njena socialna funkcija – Adornov univerzum socialnih smotrov. Odlična arhitekturna *forma* lahko obstaja ob *različnih funkcijah* – to dokazujejo osupljivi zgodovinski primeri, kot sta amfiteater v Arlesu in kolosej v Rimu. Rossi nekako prevede Adornove kritične refleksije v arhitekturno prakso in zahteva od arhitekta, da konstruira estetske oblike, ki jim bodo ustrezale različne funkcije.⁹ Rossijev pristop odseva Adornova izjava, da mora arhitektura uskladiti dve skrajnosti: »formalno konstrukcijo« in »funkcijo«. Če to ravnotežje ni doseženo, potem so rezultat arhitekture gole »scene«, se pravi, da prevlada izključno »scensko«.¹⁰

III

Medtem ko Adorno preučuje funkcionalizem z vidika »estetske refleksije«,¹¹ pa Heidegger v delu »Grajenje, prebivanje, mišljenje« (1951) pristopi k

⁶ Adorno, »Functionalism Today«, str. 39.

⁷ *Ibid.*, str. 31, 38–39.

⁸ *Ibid.*, str. 40.

⁹ Prim. H. Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart*. 1960–1980, 2. izdaja, Viegeweg, Wiesbaden 1985, str. 262–264.

¹⁰ Adorno, »Functionalism Today«, str. 39.

¹¹ *Ibid.*, str. 40.

arhitekturi iz ontologije. Neuspehi metafizike silijo filozofijo, da se osredotoča na vsakdanje življenje. Nova določitev arhitekture zahteva, da se za adekvatno izhodišče vzame *prebivanje*. Trdim, da kasnejša Heideggerjeva misel vsebuje primerno postmoderno držo, če jo prisvojimo preko koncepta »kritičnega regionalizma«, kot ga je opisal Kenneth Frampton.

Heideggerjev tok razmišljanja gre takole. *Metafizična misel* postavlja razmerje med grajenjem in prebivanjem na tak način, da grajenje postane sredstvo za prebivanje. Prebiti omejitve metafizične naracije pomeni na novo formulirati grajenje in prebivanje z vidika človekove biti. Tak premik v paradigmi predpostavlja trditev, da je jezik »hiša biti«. Pozabo biti je mogoče preseči samo do stopnje, da se vpišemo v filozofski »obrat k jeziku«, ki sta ga prva zagovarjala Herder in Wilhelm von Humboldt in so se k njemu vrnil Wittgenstein, Cassirer in Heidegger. Vsi so oblikovali to, kar je Charles Taylor imenoval »ekspresivna konstitutivna paradigma« jezika.¹²

Kar zadeva Heideggerja, zanj zatekanje k starodavnim plastem jezika razkriva, da je grajenje prvotno pomenilo oboje, grajenje kot »gojenje« in »negovanje« narave (latinsko *colere, cultura*) ter grajenje kot »vzpostavljanje stavb« (latinsko *aedificare*). Poleg tega starodavne plasti jezika razkrivajo, da so bit, grajenje in prebivanje pripadali enemu semantičnemu polju. Spremembe lingvistične semantike zrcalijo zgodovino pozabe biti. Ko si v misli priključimo prvotni pomen jezikovnih struktur, dobimo sredstvo za to, da lahko *mislimo* relacijsko tkanje grajenja, prebivanja in biti.¹³ Spet je jezik tisti, ki nas lahko nauči razumeti človekovo prebivanje kot način, da ostanemo umirjeni, da prosto vztrajamo na zemlji.¹⁴

Človeška bitja so na zemlji povezana z naravnimi pogoji. Človeško življenje je podvrženo ritmom časa, dneva in noči, pomladi, poletja, jeseni in zime. Del človeškega življenja je obračanje k nadčloveški sferi, tradicionalno k božanski. Ljudje imajo kot končna smrtna bitja konstitutiven odnos do svoje smrti. Tu z drugimi besedami obnavljam Heideggerjevo razpravljanje o *četverju*, združenju zemlje in neba, božanstev in smrtnikov, kot ontološki proces, ki obdaja življenjskosvetne pogoje človeške eksistence.

Heidegger je analiziral posebnosti prebivanja na zemlji v luči dveh gradenj, ki sta prepleteni s praktičnim življenjem. Preko mosta se vzpostavlja raz-

¹² C. Taylor, *Philosophical Arguments*, Harvard University Press, Cambridge in London 1997, 2. izdaja, str. 101, 109–112, 116, 118.

¹³ M. Heidegger, »Building Dwelling Thinking«, v: *Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, predelana in razširjena izdaja, ur., splošen uvod in uvod v vsako pogl. napisal D. Farrell Krell, Harper, San Francisco 1993, str. 347–363, tu str. 349–350. [Slov. prev. M. Heidegger, »Grajenje, prebivanje, mišljenje«, *Arhitektov bilten*, 141–142 (1998), str. 78–83, tu str. 79.]

¹⁴ *Ibid.*, str. 350–351. [Slov. prev. str. 79.]

merje med obema bregovoma reke. Pokrajina izhaja, kaže v nebo nad sabo, a je hkrati na zemlji. Most narekuje človeške poti. Kolikor mostovi dobro funkcionirajo, transcendirajo kontinuiteto empirično bivajočega (*Seiendes*). Artikulirajo razliko med ontično bivajočim (*Seiendes*) in ontološko bitjo (*Sein*).

Fenomenologija življenjskega sveta razkriva, da most vzpostavlja bližino in oddaljenost mest. Mesta so v prostoru in med njimi so vzpostavljene specifične razdalje. Oblikujejo prostor za človeško dejavnost. Te prostore lahko določimo glede na metrična in numerična merila. V takem primeru pa puščamo prostor, kot ga izkušajo akterji v življenjskem svetu. Samo tu se prostor razkrije v perspektivi prebivanja. Heideggerjev stavek: »Razmerje človeka in prostora ni nič drugega kot bistveno preiščeno prebivanje,«¹⁵ izgubi svojo nejasnost, če ga osvetlijo fenomenološke analize avtorjev od Gastona Bachelarda do Mauricea Merleau-Pontyja in Charlesa Taylorja.

Grajenje kot način prebivanja vzpostavlja vzorce krajev. Razkriva prostore; grajenje je način »snovanja« in »usklajevanja« prostorov.¹⁶ Arhitekturni proces konstrukcije stavb uporablja homogenizirajoče strukturacije prostora, ki so znanstveno stilizirane v geometriji. Grajenje pa, kot način vzpostavljanja krajev in s tem oblikovanje življenjskega sveta, presega homogenizirajoče strukturacije. Grajenje ni le arhitektura (kot umetnost) niti gradbena konstrukcija. Prav tako pa tudi ni spoj obeh.¹⁷ Arhitektura ima svojo osnovo v prebivanju. Ne drži, da je najprej grajenje, kateremu se mora človek naknadno prilagoditi. Prav nasprotno, prebivanje kot človekova prava bit-v-svetu ima začetno točko: »Le če zmoremo prebivanje, lahko gradimo.«¹⁸

Dvoumnosti, ki so značilne za Heideggerjevo drugo analizo grajenja, notorične »schwarzwaldske kmetije«,¹⁹ lahko postavimo ob stran, če prevedemo njegovo razmišljanje v Framptonov koncept »kričnega regionalizma«. Ta prevod je potreben. Globoko zakoreninjene dvoumnosti kasnejšega Heideggerja, če že ne njegovega celotnega dela, zadevajo koncept *človeškega delovanja*. Po eni strani imamo idejo, da je bit kot usodnost vsiljena ljudem. Ljudje ostajajo podrejeni usodi. Po drugi strani so ljudje izolirani in atomizirani posamezniki, ki si, soočeni s svojo smrtnostjo, obupano izmišljajo svojo individualno avtentično bit. A med tema dvema skrajnostma, se pravi, med predmoderno usodno usodo in modernistično samokrepitvijo, mora biti neko vmesno polje. Heideggerjevo aktivno sodelovanje v totalitarističnem gibanju nacionalsocializma kaže na dejstvo, da je bil ujetnik teh dvoumnosti. Vmesno polje

¹⁵ *Ibid.*, str. 359. [Slov. prev. str. 82.]

¹⁶ *Ibid.*, str. 360. [Slov. prev. str. 82.]

¹⁷ *Ibid.*, str. 361. [Prim. slov. prev. str. 82.]

¹⁸ *Ibid.*, str. 361. [Slov. prev. str. 82.]

¹⁹ *Ibid.*, str. 361–362. [Slov. prev. str. 82.]

med predmoderno usodo, ki obvladuje posameznike, po eni strani in individualistično samokrepitvijo po drugi strani so obdelali avtorji, ki so ustrezno poudarili individualno in kolektivno človeško delovanje ter moralno odgovornost, ne da bi zanemarili vtakanost posameznika v svet, ki vključuje tako naravo kot intersubjektivno skupnost drugih. Tu mislim na Merleau-Pontyja, Hannah Arendt,²⁰ Emanuela Lévinasa, Paula Ricouerja in Charlesa Taylorja. Skupno jim je oboje, nasprotovanje predmoderni usodi kot tudi modernistični samokrepitvi izoliranih posameznikov, zato bi njihove popolnoma različne drže označil kot reflektirano postmoderne.

Ta pozicija postmodernega odpora do silne nagnjenosti modernizma k internacionalnemu stilu in estetsko nereflektiranemu funkcionalizmu v arhitekturi je jedro koncepta »kričnega regionalizma« Kennetha Framptona. Zaznamoval je pristno držo v postmodernem diskurzu, ker ni negiral ne modernih tehnologij, kot so prefabrikati, ne univerzalnih vrednot, povezanih z moderno, kot so svoboda posameznika, ustavna liberalna država in tako naprej. Kljub vsemu je glavno zanimanje »kričnega regionalizma« ponovna artikulacija regionalno določenih arhitekturnih oblik, ne da bi zanemarili ostali moderniziran svet. Frampton aludira na pomembne arhitekturne prakse, ki segajo od Jörna Utzona preko nizozemskega strukturalizma (Aldo van Eyck, Herman Hertzberger, Lucien Lafour, Piet Blom) do Size Vieira, Maria Botte, Tadaa Anda in Alvarja Aalta.²¹

IV

Heidegger je vstopil v postmoderno kulturo prek briljantne estetike *oscilacije* Giannija Vattima. Taka estetika se lahko spopade z izzivi postmoderne družbe kot družbe množičnih medijev in komunikacije. Vattimova estetika oscilacije je rezultat skupnega branja dveh besedil, ki sta izšli leta 1936: slavnega spisa Walterja Benjamina »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«²² in Heideggerjevega »Izvira umetniškega dela«.²³

²⁰ Prim. moj spis »Die Bedeutung von Kants dritter Kritik für die politische Philosophie in der Postmoderne. Zu Hannah Arendts Lektüre der 'Kritik der Urteilskraft' als Kants politische Philosophie«, v: U. Franke (ur.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Sonderheft des Jahrgangs 2000 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Felix Meiner, Hamburg 2000, str. 189–208.

²¹ K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, predelana in razširjena izdaja, Thames and Hudson, London 1985, str. 313–327. Prim. analizo v moji knjigi: *Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne*, Passagen, Dunaj 1990, str. 167–170; in moj spis »Architektur und Urbanität. Umriss einer kritischen Philosophie der Stadt«, v: *Journal of The Faculty of Letters, University of Tokyo, Aesthetics*, 14 (1989), str. 43–63; tu str. 55–61.

²² [Slov. prev. v W. Benjamin, *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana 1998, str. 147–176.]

Obe besedili govorita o razumevanju umetnosti, ki daleč presega okvir metafizike. Metafizična estetika je zajela umetnost pod rubriki harmonije in perfekcije.²⁴ V nasprotju s to tradicijo Benjamin povezuje izkušnjo umetnosti v medijski družbi z izkušnjo šoka, Heidegger pa uporablja izraz *Stoss* (udarec).²⁵ Benjaminu zanima filmska izkušnja kot tista, ki postavlja izziv vizualni percepciji, ker se podobe hitro in pogosto menjajo. Kakor hitro si v duhu oblikujemo eno podobo, jo že nadomesti naslednja, na katero se morajo prilagoditi naše oči in naš duh. Benjamin povezuje film z modernim življenjem v metropoli in zaključi, da je film »umetniška oblika, ki ustreza povečani smrtni nevarnosti, s katero se sooča današnji človek«. ²⁶ Heideggerjevski *Stoss* je obarvan bolj eksistencialistično. Tesnoba je temeljni modus *Daseina*. V ospredje stopi takoj, ko hočemo dojeti svet kot celoto. Soočeni smo z neuspehom, da bi stvari postavili v zgolj logični red. Izkušamo pomanjkanje zadostnega pomena ali smisla.

Natanko tu najdemo skupno polje Benjaminove in Heideggerjeve estetike. Oba konceptualizirata umetnost kot nekaj, kar vodi k dezorientaciji. Predvzpostavljene mreže pomena razpadejo. Ta vidik stopi v ospredje, če poudarimo Heideggerjevo »iz-delovanje« (*Herstellung*) zemlje, kot predlaga »Izvir umetniškega dela«. ²⁷ Drugi vidik Heideggerjevega koncepta umetnosti, tisti, ki kaže k »snovanju sveta«, ima svojo analogijo v benjaminovskem poudarku nujnosti oblikovanja novih pomenov z ustvarjanjem alegoričnih znakov. Po Padcu, pravi Benjamin, je človek obsojen na to, da si vedno znova izmišlja nove znake, ker je bil izgubljen pravi simbolni pomen stvari. Metafora zemlje pri Heideggerju vključuje konotacije, kot so »neizčrpni« potencial interpretacije, nerazkrit pomen, nejasnost. Medtem ko svet označuje odprtost, pa, nasprotno, zemlja kaže k »ničju«, »splošni neutemeljenosti« in »nepomembnosti«. ²⁸

Oba, Heidegger in Benjamin, prelomita s tradicionalno estetiko od Aristotla do Kanta in Hegla. Tu so o umetnosti vedno znova razmišljali v okviru »Geborgenheit« (varnosti), »orientacije« in »ponovne orientacije«. Estetika je

²³ Sledim obrisu Vattimove estetike, ki sem ga podal v svoji knjigi *The Discourse of the Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, str. 38–48.

²⁴ G. Vattimo, *The Transparent Society*, prev. David Webb, Polity Press, Cambridge in Oxford 1992, str. 46.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Nav. v *ibid.* [Slov. prev. str. 172 op.]

²⁷ M. Heidegger, »The Origin of the Work of Art«, v: *Basic Writings*, str. 143–203, tu str. 188–189. [Slov. prev. »Izvir umetniškega dela«, v: M. Heidegger, *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 237–318, tu str. 286.]

²⁸ Vattimo, *op. cit.*, str. 53.

zagotavljala, da se je človek prilegal svetu (Kant), da bi moral postati domač (*heimisch*) s svetom (Hegel). Nasprotno pa Benjamin in Heidegger s svojim poudarjanjem šoka in *Stossa* gledata na umetnost kot na sredstvo za povzročanje dezorientacije in oscilacije.

Vattimovo postmoderno branje obeh skupaj, Heideggerja in Benjamina, ponuja sugestivno interpretacijo njune skupne osnove glede vprašanja tehnologije. Heidegger postavlja tehnologijo pod kategorijo *Ge-stella* (uokvirjanja). Tehnologija je »postavje«. Človek postavi stvari kot objekte manipulacije. A v zameno se mora človek spopasti z novimi zahtevami, ki izhajajo iz manipulacije. Za Heideggerja je tehnologija izjemno ambivalentna. Po eni strani dopolnjuje metafiziko. Izraža najvišjo točko pozabe biti. Toda po drugi strani je »*Ge-stell*«, kot navaja Vattimo, »prvi, zatiralski preblisk *Ereignisa*«, torej dogodka biti.²⁹

Za Heideggerja, pa tudi za Benjamina, ostaja bistvo tehnologije manipulacija vseh stvari. Tehnologija v istem trenutku izraža dovršitev in konec metafizike. Dihotomije, ki jih implicira metafizika – narava kot mesto nujnosti proti človekovi svobodi kot komplementarnemu narave – izgubijo svoj pomen. Posledica je, da prevlada izkušnja nestalnosti in odvečnosti. In natanko za to gre pri postmodernej medijski družbi. Vodi k »slabljenju« samega pojma realnosti kot stabilne entitete. Prav tako kot družba spektakla, o kateri so govorili situacionisti, ni družba golega videza, s katero manipulira oblast, pač pa družba, v kateri se realnost predstavlja kot mehkejša in fluidnejša, tudi estetika oscilacije, ki jo zagovarjata Benjamin in Heidegger, poudarja »dezorientacijo« in »igro«, »šibko« bit.³⁰

V

To je primerno mesto za vmesen razmislek. Vattimo je postavil Heideggerja v postmoderno kulturo, a to je lahko storil le tako – prav genialno – da je preskočil pojem, ki je bil osrednjega pomena za Heideggerja: *resnico*. Tu vsekakor ostaja resen problem. Za estetike bi utegnilo biti vse v redu, če je resnica pripisana umetniškemu delom in njihovim sposobnostim razkrivanja sveta. A Heidegger se ne ustavi tu. Običajno spregledamo, da Heidegger v svojem »Izviru umetniškega dela« aplicira koncept resnice na umetnost, poleg tega pa na »državotvorno dejanje«, »bistveno žrtev«, »mišljenje biti«. Resnico eksplicitno umakne iz znanosti.³¹

Nikakor ne moremo postaviti, da so te refleksije neresnične, ker nimajo nadaljnjih določitev. Postmoderno misel je povzročil vpogled, da ima moder-

²⁹ Nav. v *ibid.*, str. 56.

³⁰ *Ibid.*, str. 59.

³¹ Heidegger, »The Origin of the Work of Art«, str. 186–187. [Slov. prev. str. 289.]

na dva obraza. Po eni strani moderna spodbuja vzpostavljanje ustavne liberalne države, ki jamči, da človeška bitja niso prikrajšana za svoje dostojanstvo, svojo individualno svobodo, pa tudi dobrobit. Po drugi strani pa so bile rezultat moderne usodne katastrofe, ki jih je pokazal totalitarizem Hitlerjevega holokavsta in Stalinovega arhipelaga Gulag. Razkritje notranjih napetosti in kontradikcij moderne sodi h koristnemu postmodernizmu, ki sta ga med drugimi zagovarjala Zygmunt Bauman in Jean-François Lyotard in nadaljevala Horkheimerjeva in Adornova *Dialektika razsvetljenstva* (1947).

Heidegger se očitno ni zmenil za priprave na holokavst, ki so se takoj začele okoli njega. A še huje je, da je rade volje pomagal odpustiti filozofa Richarda Höningswalda z mesta rednega profesorja na Münchenski univerzi leta 1933 zaradi njegovega judovstva.³² Temu osebnemu neuspehu velikega misleca ni mogoče nikoli odpustiti.

A namesto da bi objokoval moralno skorumpiranost velikega misleca, bom potegnil naslednji zaključek. Pozicija, ki jo je mogoče braniti in ki jo oblikuje postmoderna misel, mora predpostavljati tak koncept kulture, ki poudarja pluralnost »simbolnih oblik« v Cassirerjevem pomenu besede. Vsaka od njih ima sposobnost razkrivanja sveta. Vse skupaj pa bi se lahko združile v nekaj takega, kot je resnica. Miti, umetnost, religija, znanost, politika, tehnologija, morala, zakon, zgodovina, jezik so različne niti človeške kulture, ki človeškemu bitjem omogočajo, da se umaknejo iz teme in se osvobodijo. Toda hkrati je moderna kultura ogrožena, ker je žrtev usodnih katastrof moderne totalitarne države, modernega verskega fundamentalizma in strukturno napačnih pojmovanj drugih kultur, kot so med drugim pokazale kulturne raziskave, ki segajo od *Orientalizma* Edwarda Saída (1978)³³ do dela *The Invention of Africa* (1988) Valentina Y. Mudimbeja.

Če vemo, da človeško kulturo sestavlja različnost simbolnih oblik, se zdi, da je najbolj razumno reči skupaj z Richardom Rortyjem in Nelsonom Goodmanom, da je treba resnico vreči z njenega prej privilegirane položaja. Bolj primerna se zdi pragmatična »pravilnost«. Ta koncept ne zanikuje, da je v vsaki od simbolnih oblik, ki jim je Goodman rekel »načini ustvarjanja sveta«, shranjena po ena sestavina resnice.

³² Za analizo prim.: T. Rockmore, »Philosophie oder Weltanschauung? Über Heideggers Stellungnahme zu Höningswald«, v: W. Schmied-Kowarzik (ur.), *Erkennen Monas Sprache. Internationales Richard-Höningswald-Symposium Kassel 1995*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1997, str. 171–179.

³³ [Slov. prev. E. W. Saída, *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*, Studia humanitatis, Ljubljana 1996.]

VI

Sedaj se bom zapletenega vprašanja *resnice* pri Adornu bolj dotaknil, kot pa ga v popolnosti analiziral. Že na začetku je treba poudariti, da ima Adornov koncept dve sestavini, socialnokritično in epistemsko. Vpeljan je negativno. Umetniška dela razkrivajo neresnico obstoječe družbe in samo tako kažejo na resnico, ki pa jo je treba shraniti kot njihovo »vsebnost resnice« (*Wahrheitsgehalt*) s filozofsko interpretacijo.³⁴ Adorno enači reševanje vsebnosti resnice umetniških del z reševanjem *uganke*, ki jo zastavlja vsako umetniško delo. Ko se lotevamo enigmatičnosti umetniških del, razkrivamo njihovo notranjo logiko.³⁵

Notranjo logiko umetniških del je mogoče doumeti s filozofsko mislijo tako, da se razplete mimetična dialektika umetniškega dela in konstrukcije. Nato je mogoče pokazati, da umetniška dela rešujejo neidentično, kar pomeni (1) epistemsko partikularno v nasprotju z univerzalnim,³⁶ (2) socialno zatrtost drugost,³⁷ (3) heterogenost in ne že tvorjeno.³⁸ Odveč je poudariti, da se moj predlog reformuliranja resnice v umetnosti kot sposobnosti razkrivanja sveta in novega uokvirjanja resnice kot pragmatične pravilnosti z eno komponento resnice ne nanaša samo na Heideggerja, ampak tudi na Adorna.

VII

Namesto da bi nadaljeval z razpravo o ključnih pojmi Adornove estetike, kot so oblika, tehnika ali stil, bom v naslednjih razdelkih svoje razprave osvetlil tri področja postmoderne misli, ki so jim Adornove misli na tak ali drugačen način vtisnile pečat. Med postmodernimi filozofi je še zlasti Lyotard

³⁴ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, G. Adorno in R. Tiedeman (ur.) (1970), na novo prev., ur. in napisal prev. uvod Robert Hullot-Kentor, The Athlone Press, London 1999. Mehko vezana izdaja, str. 127, 236–237. [T. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; slov. prev. 1. pogl. »Umetnost, družba, estetika« v: J. Vrečko (izbr.), *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981, str. 93–110.]

³⁵ *Ibid.*, str. 136. [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 184.]

³⁶ *Ibid.*, str. 101: »Resnica umetniških del je odvisna od tega, ali jim uspe vsrkati ... to, kar pojmu ni identično, kar je glede na ta pojem naključno.« [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 155.]

³⁷ *Ibid.*, str. 4: »Estetska identiteta naj podpira tisto neidentično, ki ga zatira vsiljevanje identitete v realnosti.« [Slov. prev. str. 97.]

³⁸ *Ibid.*, str. 176: »Umetniška dela sintetizirajo nezdružljive, neidentične elemente, ki se obregajo drug ob drugega; zares poskušajo procesualno poiskati identiteto identičnega in neidentičnega, ker je celo njihova enotnost samo element in ne magična formula celote. Procesualni značaj umetniških del se konstituira tako, da imajo kot artefakti, kot nekaj, kar je naredil človek, od vsega začetka svoje mesto v 'domačem polju duha', a da bi postali samoidentični, potrebujejo svoje neidentično, heterogeno, ne že tvorjeno.« [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 263.]

v svoji filozofiji umetnosti prevzel Adornove navdihe in jih uresničeval. Nato se bom na kratko posvetil Adornovemu vplivu na okoljsko estetiko. Na koncu se bom posvetil postmodernim razpravam o kulturni industriji.

VII

Lytardovo estetiko v glavnem označujejo kot estetiko *sublimnega*. Vsekar pa je estetika avantgarde. Čeprav Lyotard samo občasno črpa pri Heideggerju – osrednji koncept tu je »dogodek«³⁹ – še posebej veliko dolguje Adornu. Lyotard je umetniški avantgardni projekt poimenoval projekt nenehnega *eksperimentiranja*, *spodbijanja* vzpostavljenih kodov vizualne kulture in *problemizacije* notranje logike umetnosti.⁴⁰ Vse to kaže na Adornovo dediščino.

A to še zdaleč ni vse. Lyotard je pobral Adornov koncept »mikrologij«, s katerim je Adorno v svoji *Negativni dialektiki* (1966) poskušal najti svojo pot v razmišljanje in pisanje v trenutku, ko je bilo treba »metafiziko« pobrati v njenem »padcu«. To je, kot se bomo spomnili, Adornov način predelave usodne katastrofe moderne, ki se je pokazala z Auschwitzem.⁴¹ Lyotard to pove takole. Prav tako kot je »velika« filozofska misel, »velika zgodba«, ob svojem propadu pustila nekaj, kar ni bilo mišljeno, kar pa je bilo še treba misliti, vpiše avantgardistični poskus »povoj čutnega zdaj« kot nekaj, česar ni mogoče »predstaviti« in kar se bo še moralo predstaviti ob »zatonu velikega reprezentacijskega slikarstva«. Obeh premikov, filozofskega, pa tudi estetskega, ne zanima, kaj se dogaja z estetsko ali družbeno subjektivnostjo, ampak ju bolj zanima »privacija«. Pri umetnosti je osrednje vprašanje »Se godi?« Umetniško delo priča o »dogodku«. Lyotard se strinja z Adornom, da je mogoče samo »zares veliko umetnost« enačiti z »ognjemetom«.⁴²

Končno Lyotard brani Adorna (in Benjamina) pred habermasovskimi obtožbami, ker sta podvomila o razsvetljenskem projektu.⁴³ Z eno besedo, Lyotard prevzame in nadaljuje Adornovo misel, da moderni umetnosti grozi-jo sile, kot so industrija, napredujoči kapitalizem, prevladujoči konformizem s svojimi zahtevami po sporočilnosti umetnosti. Lyotard, da bi potegnil estetiko iz heglovskega idealizma in nostalgичnega romanticizma, radikalizira Be-

³⁹ J.-F. Lyotard, »The Sublime and the Avant-Garde« (1984), v: *The Lyotard Reader*, ur. Andrew Benjamin, Blackwell, Oxford in Cambridge Mass. 1989; tu str. 197. [Slov. prev. »Sublimno in avantgarda«, *M'Arts*, 4 (1991), str. 26–32, tu str. 26.]

⁴⁰ J.-F. Lyotard, »Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity«, v: *ibid.*, str. 181–195.

⁴¹ J.-F. Lyotard, »The Sublime and the Avant-Garde«, str. 208.

⁴² J.-F. Lyotard, »Acinema« (1978), v: *The Lyotard Reader*, str. 169–180, tu str. 171.

⁴³ J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, prev. G. Bennington in B. Massumi, predgovor F. Jameson, Manchester University Press, Manchester 1991, str. 72–74, 76.

njaminovo in Adornovo misel. Eksperimentalni duh umetnosti morda nima omejitve, ne zaradi pojma izkušnje v nasprotju z informacijo (v Benjaminovem primeru), ne zaradi »resnosti« (kot zahteva Adorno).⁴⁴

Čeprav je Lyotardov postmodernizem skladen z mnogimi Adornovimi interesi, pa ju ločuje to, da je Lyotard naredil iz filozofskega »obrata k jeziku« operativo, katere obrat spreminja Adornov heglovski marksizem. Lyotard uporablja teorijo jezikovnih iger poznega Wittgensteina, da bi reartikuliral filozofijo kot kulturno in politično borbo, konflikt, odpadništvo. S te perspektive Lyotard v svojem *Le Différend* (1983) reformulira Adornove »Meditacije o metafiziki« in »Po Auschwitzu«, kjer se je Adorno premaknil v smeri postmoderne misli.⁴⁵ Tule sem skeptičen do Lyotardovega pristopa k tej stvari. Njegov argument je brezpogojen. Auschwitz, pravi Lyotard, je brez heglovskega »*Resultata*« (rezultata). Povzroča samo tišine: »Te tišine prekinjajo verigo, ki izhaja iz njih, deportirancev, in njih, SS, in gre k nam, ki o njih govorimo.«⁴⁶ Bolj se zavzemam za linijo, ki sta jo predlagala in razdelala Hannah Arendt in Zygmunt Bauman. Njuna linija predlaga analizo totalitarizma kot temne strani moderne, da bi jo empirično razumeli in, kot nadaljuje Arendtova, da bi se vključili v dejavnost sodbe, ki je pomembna sestavina politične akcije.

Skeptičen sem tudi, kar zadeva Lyotardovo podeljevanje superiornosti *sublimnemu* kot definitivni estetiki postmoderne. Temu oporekam.⁴⁷ Prav gotovo Barnett Newman, Malevič, Mondrian ali Beckett podpirajo tako estetiko. Kaj pa Willem de Kooning, Henri Matisse, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Cindy Sherman? Vsi ti izpolnjujejo Lyotardove kriterije – raziskovanje umetniških sredstev, eksperimentalnost, prevpraševanje vzpostavljene vizualne kulture – a njihova dela bi težko postavili v kategorijo sublimnega. Lyotard tu sklepa prehitro. Iz pravilne observacije, da je lepota v moderni in postmodernej umetnosti izgubila svoj osrednji pomen, potegne nedomišljen zaključek, da je zavladelo sublimno.

Adornova estetska teorija ni implicitna estetika sublimnega, kot trdi Wolfgang Iser.⁴⁸ Priznati je treba, da je Adornov poudarek na negativnosti zelo blizu sublimnemu. V *Estetski teoriji* najdemo prav obširen odlomek, ki se ukvarja

⁴⁴ J.-F. Lyotard, »Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation«, str. 191–192.

⁴⁵ J.-F. Lyotard, *The Differend. Phrases in Dispute*, prev. G. Van Den Abbeele, Manchester University Press, Manchester 1988, str. 86–106.

⁴⁶ *Ibid.*, str. 106.

⁴⁷ Bolj podrobno sem se z Lyotardovim postmodernizmom ukvarjal v svoji knjigi: *The Discourse of Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*, str. 14–30, 82–92.

⁴⁸ W. Iser, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«, v: C. Pries (ur.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, VCH, Acta humaniora, Weinheim 1989, str. 185–213.

s sublimnim.⁴⁹ Welsch zaide, ko iz estetike sublimnega naredi *primo philosophia*, Prvo Filozofijo.⁵⁰ To je popolnoma nezdržljivo s postmodernim antifuncionalizmom, ki so ga poudarjali Lyotard, Rorty in mnogi drugi, pa seveda tudi v luči Adornove kritike *Ursprungphilosophie* o izvori in prvih počelih.⁵¹

VIII

Če se izognemu temu, da bi Adorna prehitro postavili pod estetiko sublimnega, nam to odpre oči za naslednje: da je njegova estetska teorija veliko prispevala k vprašanju, ki je zaznamovalo postmoderno kulturo: tj. *estetika narave* ali *okoljska estetika*. V nemških razpravah je mogoče videti veliko prekrivanj med Adornom in sodobnimi pisci. Gernot Böhme poudarja telesne sestavine vsake estetske izkušnje narave, kar zrcali Adornovo zanimanje za somatsko. Kontemplativna drža Martina Seela, ki nakazuje zlom utrjenih artikulacij sveta, izpeljuje Adornovo razmišljanje, da je »lepo« v naravi »sled neidentičnega v stvareh«. ⁵² Estetske izkušnje narave spodbujajo našo domišljijo, pravi Seel, ker zaznavamo pokrajino v skladu s slikami Williama Turnerja ali Casparja Davida Friedricha. V tem primeru modeli v umetnosti spodbudijo našo sposobnost imaginacije, še več, jo izjemno okrepijo. Böhme poudarja, da se estetske izkušnje narave naslavlja na atmosfersko, na ubranost okolja. Tu je seveda vključen Heidegger kot mislec faktičnosti *Daseina* in njegove atmosferske ubranosti (*Stimmung*). Estetika narave vodi v revizijo koncepta estetskega ujemanja. Ujemanja naj ne bi razumeli več kot izpostavljanje temeljne ideje, kot je menil Hegel, pač pa kaže na kratkotrajno kot na pozitivno vrednost.

Moja poanta je, da je mogoče veliko stvari v sodobnih pristopih k okoljski estetiki ceniti kot rafiniranosti, transformacije in nujne diferenciacije Adornove misli. Vendar pa imam močan razlog za to, da menim, da bi se morali vrniti k Adornu. Vrednost njegovega pristopa je, da ne ločuje estetike v smislu filozofije umetnosti in estetike kot estetike narave. Adorno podvomi v premike moderne estetike v smeri ekskluzivnega osredotočanja na filozofijo umetnosti. Ta premik sta vpeljala Schelling in Hegel, ohranil pa ga je Lyotard. Sedaj lahko vidimo, zakaj estetika sublimnega ne zadošča. Sploh ne gre za reprezentativno estetiko postmoderne, ker ne najde dostopa do estetike narave. Ravno tu so njene meje. Adornova estetska teorija je zelo vplivna v postmodernih razpravah o okoljski estetiki, ker nas ne sili, da bi morali izbirati

⁴⁹ Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 194–199.

⁵⁰ Welsch, *op. cit.*, str. 212–213.

⁵¹ Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 2–3. [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 11–12.]

⁵² *Ibid.*, str. 73.

bodisi med filozofijo umetnosti bodisi estetiko narave. Prav nasprotno, naloga estetike je, da poveže obe veji, ne da bi izzigrala eno proti drugi.⁵³

IX

Preden končam, bi rad potegnil samo še en kratek zaključek. Adorno je bil s svojo teorijo *kulturne industrije* hkrati v postmodernej misli in *zunaj* nje. Za mnoge (postmoderne) avtorje je bila ta teorija cilj kritike. Nekateri so dejali, da je spregledala emancipatorni potencial, ki ga implicira džez.⁵⁴ Drugi so trdili, da so zaradi tehnološkega razvoja zadnjih let, še zlasti razvoja, povezanega z glasbo, Adornove teoretične distinkcije brez smisla.⁵⁵

Adornov koncept kulturne industrije ostaja v postmodernej misli in *zunaj* nje, ker se je v postmodernej kulturi zabrisala predpostavljena ločnica med visoko kulturo in množično kulturo. V skladu s tem je bil pop art zadnja avantgarda in hkrati konec vsakega avantgardnega pristopa. Postmoderna kultura je onkraj »velikega razcepa«, ki je ločeval visoko in množično kulturo.⁵⁶

Moje mnenje pri tej stvari je, da potrebujemo rafinirano distinkcijo med pravo umetnostjo in kulturno industrijo. Danes utegne biti težko potegniti ločnico. Opiram se na Lamberta Zuidevaarta in predlagam tretje polje med umetnostjo, kulturno industrijo in na novo porajajočo se demokratično umetniško javno kulturo. Dandanes postaja umetnost vse bolj žrtev globaliziranega tržnega gospodarstva.⁵⁷ Poznavanje sodobnega umetniškega sveta nam bo potrdilo, da kriteriji za umetniško odličnost še vedno obstajajo, a spajanje sil kapitala in države ne zagotavlja več, da bo kvaliteta prišla do javnosti. Opazimo lahko kontinuiteto med tistimi umetniki, ki razstavljajo v slavnih galerijah in na mednarodnih razstavah, ter tistimi, katerih kvaliteta dela ni nič slabša, a skoraj nimajo možnosti, da bi v tržni dirki uspeli.

Ta argument pa predpostavlja razlikovanje med umetniškim eksperimentiranjem v pravem pomenu besede in produkti kulturne industrije. Sem se umešča Lyotardovo ločevanje pristnega postmodernizma in njegove »mlaha-

⁵³ Z relevantnostjo Adorna za sodobno okoljsko estetiko sem se podrobneje ukvarjal v članku »Adorno's Notion of Natural Beauty: A Reconsideration«, v: T. Huhn in L. Zuidevaart (ur.), *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT, Cambridge Mass. in London 1997, str. 213–235.

⁵⁴ J. Bradford Robinson, »The Jazz Essays of Adorno. Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany«, *Popular Music*, 13 (januar 1994), str. 1–25.

⁵⁵ R. Behrens, *Pop, Kultur, Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996.

⁵⁶ A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan, London 1993.

⁵⁷ L. Zuidevaart, »Autonomy, Negativity, and Illusory Transgression. Menke's Deconstruction of Adorno's Aesthetics«, *Philosophy Today*, 1999, str. 154–168.

ve« verzije.⁵⁸ Po eni strani imamo postmoderno kulturo kot kulturo spora, odpadništva in boja. Po drugi strani je represivna strpnost, se pravi sprejemanje vseh stališč in mnenj brez razprav, grožnja mlahave, afirmativne postmoderne. To je postmoderna, v kateri je vse sprejemljivo.

X

Nobeden od osrednjih pojmov postmoderne kulture – navzkrižje [différend], simulaker, ironija, pastiš, multiplo kodiranje, sublimno, dvoumnost – ne izhaja iz Heideggerja ali Adorna. Oba pa sta zaznamovala postmoderno kulturo. Heidegger in Adorno sta omogočila okoljsko estetiko. Heidegger je pomagal oblikovati kritični regionalizem kot pozicijo, ki jo je mogoče braniti v postmoderni teoriji arhitekture. Navdihnil je koncept šibke Biti, ki podpira estetiko oscilacije. Čeprav morda ne moremo postaviti Adorna pod estetiko sublimnega, pa Lyotard reartikulira držo, ki je Adornu blizu: oba vidita umetnost kot nekaj, kar aludira na nekaj zunaj socialne imanence. Pomen Heideggerja in Adorna je danes v tem, da sta pomagala na novo kartirati postmoderno. Ker vanjo nista bila popolnoma potopljena, omogočata *nam*, da nanjo pogledamo z distance. Adorno pomaga uveljaviti Lyotardov razcep med mlahavo in opravičljivo verzijo postmoderne, ob črtah, ki ločujejo čisto zabavo kulturne industrije od umetnosti. Konec ponovnega kartiranja postmoderne kulture bi bilo mogoče opisati kot iskanje *etike pravičnosti*.

Prevedla Valerija Vendramin

⁵⁸ Lyotard, *The Postmodern Condition*, str. 71, 76.