

HEIDEGGER, ADORNO IN VZTRAJANJE ROMANTICIZMA

ANTHONY J. CASCARDI

Premisa, ki sem si jo vzel za spodbudo za tale spis, je sedaj tako znana, da zahteva le minimalno obnovo in pravi, da je s tem, kar poznamo kot umetnost v formalnem, avtonomnem smislu, konec, da je to »stvar preteklosti«, ki služi potrebam sodobne družbe samo, kolikor potrebujemo neke zgodovinske referenčne točke, s katerimi merimo svojo razdaljo od preteklosti, ali zbirko primerov za pedagoške projekte. V dobrem ali slabem je moderna umetnost umeščena – in umešča nas – v trenutek *post* glede na velik del naše kulturne *preteklosti*. Tako kot velik del sodobne umetnostne teorije gleda s strani na to, kar je umetnost nekoč bila, in se ima za neomejeno spričo teh praks.

A trditev o koncu umetnosti sploh ni nova in zaradi njenega rodovnika bi morali razmisliti o svojih pogledih na njeno dediščino. Trditev je pravzaprav mogoče pripisati Heglu, ki jo je postavil precej na začetku svojega »Uvoda« k *Predavanjem o estetiki*, kjer sta jo pobrala Nietzsche, ki jo je komentiral v *Rojstvu tragedije*, in Heidegger, čigar razprava o njej v »Izviru umetniškega dela« je kar dobro znana. Pri Heglu se srečamo s precej bolj niansirano verzijo, ki krha grobo silo teze, hkrati pa nam jo vsili v nekem širšem pomenu. Hegel je bil previden in ni hotel reči, da je umetnost *tout court* končana in da umetniških del ne bo mogoče narediti ali ne bodo narejena, ampak le, da je umetnost v »najvišji obliki«, kot modus duha, ki je sposoben razkriti, kar je v določenem obdobju bistveno, stvar preteklosti.¹ Poleg tega je Hegel menil, da je razkriva-joča funkcija umetnosti nekaj, kar nikoli ne bo nehalo obstajati. Prav nasprotno, predstavljal si je, da jo prevzamejo drugi modusi duha, kot je filozofija, domnevno tako, da jim uspe priti do izrazov, utemeljenih na področjih čiste refleksije in diskurza brez podobe.

Zdi se, da so sodobne teorije in prakse v umetnosti potrdile Hegla na

¹ G. W. F. Hegel, *Lectures on Aesthetics*, prev. T. M. Knox, Oxford University Press, Oxford 1975. [G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie Werkausgabe, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970.]

nekatero presenetljive načine, medtem ko so na druge njegova stališča postavile na laž. Ne drži ravno, da je filozofija »nadomestila« umetnost kot »najvišja oblika duha«, a razvoj v umetnosti je vsaj od Duchampovih »*readymades*« dalje proizvajal nenehen zabris meja med tem, kar je umetnost, in tem, kar ni. Medtem ko se je obseg tega, kar velja za »umetnost«, postopoma razširil in vključuje obstoječe predmete, konceptualno umetnost, običajno gibanje, *musique concrete*, vsakdanje materiale in industrijske tehnike – vse od vulgarnega in indiferentnega do sublimnega – se je specifičnost identitete umetnosti zožila do točke, ko se zdi dovolj pošteno reči, da ne obstaja več kot niz praks, ki ga je mogoče definirati, in vsekakor ne kot »lepa umetnost«. Hegel ni predvidel, da bi konec umetnosti utegnila povzročiti njena širitev in ne sile krčenja ali izčrpanja, a to ni ušlo Adornovi pozornosti v *Estetski teoriji*. Adorno pravzaprav začne z razmišljanjem o težavah, ki so se pojavile, ko se je vedno širši spekter možnosti začel imenovati »umetnost«, začeni v grobem z avantgardo:

»Izgube ob tem, kar je mogoče storiti brez refleksije ali neproblematično, ne kompenzira odprta neskončnost možnega, s katerim se sooča refleksija. V mnogih ozirih se širitev kaže kot krčenje. Morje nikoli slutnega, na katerega so se upala podati revolucionarna umetniška gibanja okoli leta 1910, ni zagotovilo obljubljenе pustolovske sreče. Namesto tega je takrat sproženi proces najedel kategorije, v imenu katerih se je začel. Vedno več je bilo potegnjenega v vrtnec novega tabuja; vsepovsod so se umetniki manj veselili na novo pridobljenega kraljestva svobode, kot so hkrati spet stremeli k navideznemu, komaj primernemu redu. Kajti absolutna svoboda v umetnosti, vselej omejena na partikularno, prihaja v nasprotje s trajnim stanjem nesvobode na splošno. Tu je postalo mesto umetnosti negotovo.«²

Kako se odzvati na globoko negotovost, ki iz vsega in ničesar naredi umetnost? Sodobni filozofi umetnosti so opustili projekt definiranja umetnosti s sklicevanjem na njene bistvene kvalitete ali pa so umetnost določili tako na široko, da je vsako prizadevanje, da bi jo določili, obsojeno na neuspeh. Pluralizem, ki je povzet v jedrnatem izreku Arthurja Danta in ki opisuje moderno in sodobno umetnost, »*anything goes*«, vse je sprejemljivo, se ujema s širjenjem umetnosti do točke, ko ni več omejitev pri materialih, tehnikah, predmetu ali tonu. Je pa tudi simptomatično prav za zabris stvari, ki jih poskuša razjasniti, in se ne približa namenu umetnosti nič bolj kot nekatere estetske teorije, ki

² T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, prev. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, str. 1. [T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Band 7, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970, str. 9.]

jih kritizira Adorno: fenomenologija, kulturne študije, intencionalni pristopi, delu imanentne študije itn. Tem ne uspe zabeležiti dejstva, da so umetniška dela konkretni izrazni načini in da predstavitev pomena v utelešeni formi nasprotuje vseobsegajočemu interesu filozofije prispeti do univerzalnih resnic. To je Adorno zgovorno formuliral v »Zgodnjem uvodu« k *Estetski teoriji*, kjer pravi, da »bi se doktrini estetsko konkretnega nujno izmuznilo tisto, kar bi moralo biti zanimivo na predmetu ... Zdi se, da [estetika] prisega na občost, ki ne more biti nič drugega kot neadekvatnost do umetniških del ...«³ Namesto da bi pluralistična drža dialektično prevzela ta izziv, nekako preprosto sprejme nemožnost zamejitve prav tiste stvari, ki naj bi jo definirala. Dantovo delo prakticirajočega kritika je včasih izredno adekvatno in iskreno, a lahko se samo vprašamo, kakšna teoretska upravičila lahko zahteva zase. Kako lahko izjava »vse je sprejemljivo« omogoči kritične sodbe katerekoli vrste? Kako sploh lahko pomaga razkriti vsebnost resnice v umetnosti?

Medtem ko se je mogoče teh vprašanj najbolje lotiti s pomočjo kritičnih sodb, ki so oblikovale zgodovino moderne umetnosti – Clementa Greenberga o modernizmu, Meyerja Shapira o Van Goghu, Michaela Frieda o ameriškem slikarstvu in kiparstvu – so tu tudi nekatere teoretske razprave, ki nam lahko pomagajo orientirati se pri razmišljanju o teh stvareh. Menim, da je Adornovo spoznanje o temeljni napetosti med konkretno partikularnostjo umetnosti in univerzalizirajočih ambicijah filozofije nepogrešljivo izhodišče za vsako estetsko teorijo. Tu se ne bom podajal v predstavljanje vsebine *Estetske teorije*, dejal pa bi, da Adornovo razvijanje »dialektičnega« pristopa odpira številna vprašanja o vlogi umetnosti onkraj partikularizacije izkušnje. Da bi kontekstualizirali in, kot upam, razširili Adornove poglede, si pogledjmo, kako sta on in Heidegger preoblikovala nekatere Heglove zamisli. Tako bomo poskušali pokazati, da nekatere od teh lahko proizvedejo konstruktivne vpogled v potencial umetnosti in njene kritične zmožnosti, celo v trenutku, ko se zdi, da razdalja med »umetnostjo« in »neumetnostjo« izginja in ko avtoriteta estetske teorije blede ob razširjenih horizontih umetnosti.

Tako pri Heideggerju in Heglu, kot pri Adornu, je pojem »konca umetnosti« smiseln samo ob nekem stališču o tem, kaj je umetnost ali kaj bi lahko bila. Jedro te zamisli črpa iz njihovih odzivov na romantično obljubo o razkritju nespoznavne kvalitete razmerja med samozavedajočimi se subjekti, čemur bi lahko rekli »resnica« sveta. Adorno predlaga koncepcijo umetnosti kot načina čutnega razmišljanja, ki je popolnoma podvržen zgodovinskim in materialnim pogojem, ki so relevantni za vse človeške izkušnje, čeprav je popolnoma vpleten v sedanost. Morda je paradokсно, da je zmožnost umetno-

³ *Ibid.*, str. 333. [*Ibid.*, str. 494–495.]

sti, da kritično pritisne ob kulturo, v kateri imajo misel za strogo spoznavno, odvisna od polnega sodelovanja pri načinih in materialih produkcije prav te iste kulture. To še posebej drži za moderno umetnost. Adorno pravi: »Moderna je tista umetnost, ki po svojem načinu izkustva in kot izraz krize izkustva vsrkava to, kar je porodila industrializacija pod obstoječimi produkcijskimi razmerji.«⁴ V skladu s tem mora biti umetnost družbeni produkt, ki družbi tudi nasprotuje, »družbena antiteza družbi.«⁵ Za Adorna to pomeni priznati razmerje umetnosti do strukture odtujenega dela, ki mu umetnost sicer nasprotuje.

Adorno je precej bolj dialektičen v svojem pristopu k temu dejstvu kot Heidegger, a Heidegger nam je vseeno lahko v ključno pomoč pri razvijanju posledic tega stališča. Od Heideggerja črpam pojmovanje, da to, kar izvorno in bistveno velja za »umetnost«, vključuje razmerje do resnice, ki je nekaj drugega kot to, kar imamo v mislih, ko si predstavljamo spoznavno dojetje fenomenov s koncepti, formulacijo logičnih propozicij ali mentalno reprezentacijo idej ali stanj stvari, kot obstajajo v zunanjem svetu. Umetnost je v svojih izvirih in bistvenem smotru, v tem, kar lahko imamo za *polnost*, ponudila nespoznavno razmerje do resnice. In sedaj, v pozni moderni, v kulturah, ki so sprejele spoznavanje kot paradigmatsko za vse tipe vednosti, nas umetnost še vedno opominja na to možnost spričo pozabljenosti sveta na to. (Prim. Adorno: »Hrepenenje umetniškega dela – resničnost tega, kar ni – se spremeni v umetnost kot spominjanje.«⁶) Namesto da bi Heidegger iskal potrditev resnice umetnosti, merjene ob nekem univerzalnem vodilu, ali izraz sodbe kot potrditve dobre ali slabe vrednosti, meni, da umetnost zahteva od nas dovtetnost za to, kar bi lahko razkrila. Ta reorientacija proti svetu ostaja kritična naloga umetnosti prav *zaradi* tega, ker se sedanje okoliščine tako močno spopadajo z njo v svojem prizadevanju za bolj nepopustljivo in agresivno konceptualno dojetje stvari.

Ni sicer jasno, ali je Heideggerjeve poglede na umetnost mogoče *uskladiti* z Adornovimi. Kajti vsaj v zgodovinskih okvirih povezuje Heidegger moč razkrivanje resnice, ki jo ima umetnost, z arhaičnim trenutkom kulture, ki stoji pravzaprav zunaj zgodovine, medtem ko Adorno postavlja kritično zmožnost umetnosti v razmerje z zgodovinskimi pogoji, ki jo oblikujejo. Poleg tega je treba vsako prizadevanje, da bi o Adornu in Heideggerju razmišljali skupaj, soočiti z dejstvom, da je bil Adorno intelektualno sovražen do svojega rojaka, vsaj do zgodnjega, eksistencialističnega Heideggerja, čigar delo je Adorno

⁴ *Ibid.*, str. 34. [*Ibid.*, str. 57.]

⁵ Prim.: »Družbeno najbolj napredna raven produkcijskih sil, od katerih je ena zavest, je raven problema v notranjosti estetske monade.« *Ibid.*, str. 35. [*Ibid.*, str. 59.]

⁶ *Ibid.*, str. 132. [*Ibid.*, str. 200.]

videl kot prazno gesto v smeri neke vrste pravšnjosti, katere historično-materialna vsebina je bila potlačena. Adorno je šel v spis, dolgem za celo knjigo, ki je bil prvotno zasnovan kot del *Negativne dialektike*, tako daleč, da je o Heideggerjevem eksistencialističnem idiomu dejal, da generira »žargon pravšnjosti«, ki ga je on (Adorno) opisal kot ekvivalent »Wurlitzerjevih orgel duha«: tako kot tremolo Wurlitzerjevih orgel nekako mehanično oponaša vibrato tresočega se glasu, tako žargon pravšnjosti daje »ljudem krojno polo človečanstva, ki jo jim je izgnalo nesvobodno delo.«⁷ Tako imenovan »žargon« zakrije prav pogoje – od nenehnega strahu pred brezposelnostjo, ki ga občutijo državljani kapitalističnih ekonomij, do vsiljevanja anonimnosti, ki je značilna za menjavne družbe – ki predvsem silijo človeška bitja k iskanju pravšnjosti. Zagovarjanje pravšnjosti morda res izvira iz argumentov o človeškem dostojanstvu v tradiciji Kanta in Schillerja, toda, kar zadeva Adorna, »pravšnjost« prinaša dostojanstvo v nadvse subjektivizirani in zato degradirani obliki. Ni torej presenetljivo, da se mora kakršnakoli estetska teorija, ki bi lahko dobila mesto v širšem Adornovem kritičnem projektu, nekako distancirati od filozofije subjekta, hkrati pa še vedno ohraniti njegovo kritiko moderne; pokazati mora, kako se lahko nespoznavno razmerje do resnice tudi izogne sklicevanju na notrinskost občutja kot načinu, kako zakrinkati materialne pogoje eksistence. Adornova kritika estetske teorije se pravzaprav začne zgodaj v njegovi karieri z delom o Kierkegaardu, ki je neusmiljeno kritično do povezav estetske izkušnje s subjektivno notrinskostjo. Umetniška dela so artefakti in artefakti so ustvarjeni. Kot taki imajo svoj obstoj v zunanem svetu, ki ima več opraviti s pogoji zgodovinskega življenja in načini produkcije kot pa s subjektivnostjo, in to nikakor ni odvisno od naših občutij o njih. Občutje (afekt) je lahko pomembno tako kot dejstvo in način svoje navezave na predmete, toda – če tu ekstrapoliramo iz Adorna – ima tudi zgodovino, tako kot je Marx dejal za fizične čute. Estetska teorija mora priznati, da je povezava umetnosti in afekta pogojena z istimi procesi, ki obdajajo druge, neestetske, nesubjektivne oblike človekovega delovanja v materialnem svetu in na materialni svet. In tako, če še enkrat formuliramo vprašanje, gre za to, če ali v kakšnem modusu lahko vlogi umetnosti priznamo oblikovanje nespoznavnega razmerja do resnice, ne da bi nas potegnilo v zanašanje na pojme afekta take vrste, ki so ga zgodnji privrženci Heideggerja našli v jeziku »pravšnjosti«.

Ko pravim, da bi ta vprašanja lahko povezali z usodo romanticizma, bi želel poudariti, da sta tu vsaj dva načina romanticizma ali dve obliki romantične želje povezati se s svetom, ki imata resne implikacije za estetsko teorijo.

⁷ T. W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, prev. K. Tarnowski in F. Will, Northwestern University Press, Evanston 1973, str. 17. [Slov. prev. T. W. Adorno, *Žargon pravšnjosti*, prev. B. Debenjak, Cankarjeva založba, Ljubljana 1972, str. 47–48.]

Romanticizem v prvem pomenu (recimo mu romanticizem št. 1) temelji na upanju odkriti afekt in ne spoznavanja kot temeljni način neempirične afinitete med človeškimi bitji in svetom. Ta oblika romanticizma je povzeta v mnenju, ali upanju, da se naravni svet udeležuje človeškega trpljenja, ga deli in s tem zmanjšuje. Različna prizadevanja elegične poezije, pa tudi več tako imenovanih poetičnih »zmot« (npr. patetična zmota), skupaj s ključnimi retoričnimi tropi, kot je personifikacija, so osrednja v tej prvi obliki romanticizma. Toda romanticizem v svojem drugem, bolj samozavedajočem se smislu (recimo mu romanticizem št. 2) vključuje dodatno pripoznanje, da je bilo mesto naše afektivne navezave na svet premeščen z dinamičnega prizorišča narave, ker so se strasti podvojile na področju artificialnosti. Bolj skeptične smeri romanticizma bi dejale, da se je za vsak samozavedajoč se subjekt ta premestitev »vedno že« zgodila. Bistvena naloga duha bi bila potem izogibati se zdrsu v »naivne« (ne-samozavedajoče se) oblike romanticizma, hkrati pa se sprijazniti s posledicami te premestitve, tj. ne biti vržen v nadaljnjo odtujitev. Če je bila »vedno že« kvaliteta streznitve temeljna za Adornov argument pri zgodnjem delu s Horkheimerjem, v *Dialektiki razsvetljenstva*, potem je mnogo kasnejše Adornovo delo, posthumno izdana *Estetska teorija*, razmišljalo o umetnosti kot področju, v katerem se lahko spomnimo možnosti teh načinov razmerij do zunanjega sveta, ki so bili temeljno nespoznavni. Toda spominjanje ni prisvajanje in del Adornovega odziva na romanticizem vključuje gojenje zavedanja o trpljenju, ki prihaja od zloma te nekonceptualne vezi, ne da bi gojili nostalgijo po njej. Romanticizem št. 2 ne vidi artificialnosti kot druge narave, ampak je dovolj samozavedajoč se, da prizna, da smo odtujeni tudi od takih produktov, kolikor so to produkti (odtujenega) človekovega dela. Umetniška dela nudijo bivališče za neempirične elemente duha, medtem ko priznavajo, da so prav zares artefakti, in Adorno je dovolj zavezan Marxu, da nam ne pusti pozabiti, da so popolnoma podrejeni pogojem produkcije in menjave.

Prvi moment v estetski teoriji, ki potrjuje razmišljanje o tistem elementu duha, ki uhaja spoznavanju, leži v Kantovi daljnovidni formulaciji, da obstaja nekaj, kar ni izčrpano z navezavo na spoznavno sestavino vsake reprezentacije. Ta »presežek« sta za Kanta ugodje in bolečina in Kantov cilj je bil najti obliko razsojanja, ki bi mu ustrezala, hkrati pa bi se še vedno kvalificirala kot razsojanje (tj. da bi dobila univerzalnost). Za Kanta je to pomenilo potrditi pojem *subjektivne* univerzalne veljavnosti. A Hegel je formuliral principe, v skladu s katerimi je samo umetniško delo postalo mesto prizadevanj duha, da bi našel adekvatno utelešenje za samega sebe. Njegov oris romantične umetnosti zavzema osrednje mesto v tem opisu in osvetljuje tako to, kar sta iskala Heidegger in Adorno, kot tudi to, čemur sta se poskušala izogniti. Heglovo pojmovanje romantične umetnosti jemlje romanticizem najprej kot področje

»absolutne notrinskosti«; njena oblika pa je, kot pravi, »duhovna subjektivnost«. ⁸ To zaenkrat ni prav samozavedajoče se in je precej konsistentno z romanticizmom št. 1, opisanim zgoraj. Zanimivo je, da teža notrinskosti proizvede razcep med dvema svetovoma: eden je »duhovno kraljestvo, ki je dovršeno v sebi«, v katerem prevladuje »čud, ki se spravlja v sebi in ki sicer premočrtno ponavljanje nastajanja, minevanja in ponovnega nastajanja šele zapogne v resnično kroženje, v povratek vase, v pravo feniksovsko življenje duha«; drugi je »kraljestvo zunanjega kot takega, ki, sedaj osvobojeno čvrsto trdne povezave, postane neka čisto empirična dejanskost, do njene oblike pa je duša brezbrizna«. ⁹ Osrednji izziv romantične umetnosti je, kaj storiti, ko se soočimo z zavestjo, da »zunanje pojavno ne more več izražati notrinskosti«, in ko spoznamo, da, »ko ga k temu vendarle pozovejo, je njegova naloga zgolj prikazati, da zunanje ni zadovoljivi obstoj in da mora nakazovati na notranje, čud in občutje, kot na bistvena elementa«. ¹⁰ To je problem, za katerega, kot se zdi, romanticizem nima rešitve. In to je eden od razlogov, zakaj Hegel nadalje pravi, da »romantična umetnost pusti zunanosti, da gre svojo pot, ter v tem pogledu pusti vsakemu in vsakršnemu materialu, vse do rož, dreves in najbolj vsakdanje stanovanjske opreme, da tudi v svoji naravni naključnosti neovirano vstopi v reprezentacijo«. ¹¹ Heglov pogled na romanticizem je, da omogoča, da afekt kolonizira vse vrste materialov in tehnik, a le zunanje. Ti sami po sebi in v sebi nimajo nobenega pomena: »Ta vsebina pa s seboj hkrati prinaša določitev, da je goli zunanji material irelevanten in nekaj nizkotnega ter da svojo pravo vrednost dobi šele tedaj, ko se je vanj položila čud in da naj ne izreka zgolj notranjega, temveč *notrino* [*Innigkeit*], ki, namesto, da bi se združevala z zunanjim, se kaže zgolj kot spravljen sama s seboj. Notranje v tem razmerju, če zaostriamo, je povnanjenje brez vnanjosti, nevidno in takorekoč čuteče zgolj samo sebe.« ¹² Ker v svetu narave ali kulture ni ničesar, nobene naravne substance ali artefakta, kar bi lahko adekvatno preneslo notrino [*Innigkeit*], romantična umetnost išče svoj dom na področjih brez objektov. Za Hegla je to kvintesenčno medij zvoka, ki ga opiše kot medij »brez predmetnosti in podobe, neko lebdenje nad vodami, neki zven sveta, ki ... zgolj sprejema in zrcali nazaj ta protisij te vsebnosti [*Insichsein*] duše«. ¹³

Toda zatekanje h glasbi se izkaže za začasno rešitev, ki postane nestabilna, ko se prostor med notranjim občutjem in svetom okuži z vsiljivo in izčrpa-

⁸ Hegel, *op. cit.*, str. 519. [Hegel, *op. cit.*, II, str. 129.]

⁹ *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

¹⁰ *Ibid.*, str. 528. [*Ibid.*, II, str. 140–141.]

¹¹ *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

¹² *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

¹³ *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

vajočo »reflektivnostjo«. Umetnost v izvornem smislu, kot odkritje tega, kar je resnično in bistveno, v konkretnih podrobnostih in kot utelešen izraz tega, kar je najbolj polno pomena, postane nemogoča, ker je »izoblikovanje refleksije našega današnjega življenja [...] postavilo zahtevo [...] da se držimo splošnih gledišč, ki naj določajo posebno, tako da veljajo splošne forme, zakoni, dolžnosti, pravice, maksime kot določiteni razlogi in so tisto najpomembnejše vladajoče. Toda za zanimanje za umetnost, a tudi za produkcijo umetnosti, na splošno zahtevamo prej neko živost, ki občega ne vsebuje kot zakon in maksimo, pač pa deluje kot identična s čudjo in občutjem, tako kot fantazija vsebuje obče in umno kot v enotnosti z nekim konkretnim čutnim pojavom«. ¹⁴

»Tudi sam prakticirajoči umetnik ni zapeljan in okužen z razširjujočo se refleksijo, splošno navajenostjo mnenja in presojanja umetnosti [...] celotna duhovna omika je takšne vrste, da se sam nahaja znotraj takšnega reflektirajočega sveta in njegovih odnosov, ter se ne more kar z močjo volje in odločitve od tega abstrahirati, ali pa si s pomočjo posebne vzgoje oziroma oddaljitve od življenjskih razmerij umetno napraviti in izgraditi posebno samoto, ki nadomesti zgubljeno.« ¹⁵

Heglovska kritika »refleksije« neposredno naredi prostor za Heideggerja in Adorna. Heideggerjeva kritika moderne kot zgodovinskega obdobja, v katerem »resnico« določa naše razmerje do predobstojećih univerzalnih kategorij in ne nekaj, kar je ireduktibilno partikularno, čutno ali afektivno, gradi na kritični oceni istih pogojev, ki jih Hegel opiše pod naslovom »refleksija«. Adornov kritičen odziv na moderno ni nič manj konsistenten s Heglovo diagnozo posebnih pogojev, ki prinašajo »konec umetnosti«. Prav postopek »negativne dialektike« poskuša preseči Hegla, opozarjajoč, da Heglova filozofija perpetuira pogoje abstrakcije, ki jih je hotel ublažiti. Prav tako preveva Adornovo prepričanje, da je umetnost konkretno razmišljanje, ki se upira univerzalizirajočim tendencam filozofije. A vprašanje o vlogi umetnosti po romantizmu je vprašanje o tem, ali obstaja razlog za upanje za bivanje duha v svetu ali za spravo duha s svetom, bodisi v umetnosti ali s posredovanjem umetnosti. Vprašanje je, kakšno vlogo lahko igra umetnost pri premagovanju razbitja duha v afektivno notranje področje in svet objektov, ki nikakor ne morejo nositi teže tega občutja.

Tako Heidegger kot Adorno pišeta s polnim pogledom na Heglovo kritično oceno elementov, ki delujejo *proti* romantičnemu upanju na afektivno navezavo na svet, a oba pritiskata z estetsko teorijo, ki priznava omejitve razumevanja duha kot čiste notrinskosti. In vendar Heidegger in Adorno transformirata romanticizem na take načine, ki jih Hegel ni mogel predvideti ali

¹⁴ *Ibid.*, str. 10–11. [*Ibid.*, I, str. 24–25.]

¹⁵ *Ibid.*, str. 10–11. [*Ibid.*, I, str. 25.]

jih vsaj ni predvidel. Heideggerjevo branje izvira umetniškega dela locira temeljno afiniteto z naravnim svetom v njenem deljenem dinamizmu. Način, na katerega umetnost razkriva svet, oponaša produktivnost naravnega sveta, a na način nesamozavedanja. Heidegger je spekuliral, da se je bistvo umetnosti še posebej dobro pokazalo pri izviri, za katere je menil, da so arhaični ali vsaj predhodni načinom zavedanja, ki so postali dominantni v kulturi moderne. Kolikor se lahko zavedanje odziva na umetnost, je naloga opustiti značilni način prisvajanja in se namesto tega postaviti v držo recepcije. Če zavedanje ne producira resnice v kantovskem smislu, potem lahko vsaj omogoči proces razkrivanja, in to se najbolje odvija takrat, ko se zavedanje odpove svoji dogmatični drži do sveta. Romantična premisa, ki pušča stvari zunanjega sveta brez smisla, razen če niso navdihnjene z afektom, je preoblikovana tako, da vidi umetnost kot način eksistence stvari, kot da bi same po sebi lahko razkrile resnico.

Realitete, ki jih vidi Adorno, so izredno različne, a ne tako različne, da bi preprečile brati njegovo estetsko teorijo kot preoblikovan ali kritičen romanticizem. Prav tako kot Heidegger si prizadeva poiskati nekaj drugega kot empirično razmerje do sveta, hkrati pa se poskuša izogibati subjektivni notrinskosti. Adorno je zavezan romanticizmu, kolikor zasledi nekaj onkraj empiričnega, tako v lepoti narave, kot v lepoti umetnosti. To je element v *Estetski teoriji*, ki mu reče »plus«. A njegovo zgodnje delo o Kierkegaardu in njegova kritika »pravšnjosti« kažeta, da odločno nasprotuje pojmovanju, da bi to lahko locirali v subjektivni notrinskosti. Vključi romantično ironijo do te stopnje, da se samozavedajoč zaveda omejitev vsakega prizadevanja ustvariti estetsko teorijo, oblikovano vzdolž linij kake druge sistematične teorije o resnici. V umetnosti – čemur bi Kant dejal lepota in sublimnost – obstaja presežek neempiričnega nad materialnim. Adorno reče temu presežni duh in zahteva umetnosti do le-tega je povezana z njegovimi različnimi modalitetami. V sedanjosti, ko je duh razdeljen na raznovrstna področja in se možnost sprave ne zdi več merjena ob kako zavedanje celote, to lahko pomeni, da bo vloga umetnosti razkriti sredstva, s katerimi se je ta razdvojitve zgodila, in kritično pokazati na to, kar je odsotno pri razbitju duha v ločene dele. Po Adornu za estetsko teorijo in umetnost pomeni to priznati primat trpljenja kot zakoreninjenega v delitev notrinskosti duha od področja zunanjih predmetov: »Medtem ko diskurzivno spoznanje sega do realnosti, celo do njenih iracionalnosti, ki izhajajo iz njenih zakonov gibanja, nekaj na njej odklanja racionalno spoznanje. Spoznanje je trpljenju tuje, lahko ga subsumirajoče določi, poda sredstva za ublažitve; komaj ga izrazi s svojo izkušnjo: to bi bilo iracionalno. Konceptualizirano trpljenje ostaja nemo in brez konsekvenc.«¹⁶ Hkrati pomeni priz-

¹⁶ Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 18. [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 35.]

nati, da duh nikakor ni omejen na afekt. Gre prej za *silo* objektifikacije umetniških del, ki je ni mogoče subsumirati pod konvencionalna pojmovanja predmetnosti. Kot pravi Adorno, to partikularno naredi iz artefakta umetnost.

Končno Adornov odziv na romanticizem kaže na vprašanje, ki lahko poma niansirati Heideggerjeve ideje o umetnostnem potencialu razkrivanja v razmerju do dinamičnega sveta zunanje narave. Eno od osrednjih Adornovih vprašanj je, kako je lahko nekaj, kar je narejeno, tudi resnično.¹⁷ Njegov odgovor je dvojen: najprej, ker je del zgodovine, in drugič, ker se motimo, ko združujemo naravo z lepoto kot privilegiranim terminom sodbe ali občutja. Zapiše: »Vsako ustvarjanje umetnosti je posamezno naprežanje, ki pove to, kar ustvarjeno ni, in kar sama ne ve: natanko to je njen duh. Tu ima svoje mesto ideja umetnosti kot obnavljanje potlačene in z zgodovinsko dinamiko povezane narave. Narava, s katere podoba se ukvarja umetnost, sploh še ne obstaja; kar je v umetnosti resnično, je neobstoječe.«¹⁸ Po Adornu se lotevamo napačnega nadaljevanja romanticizma, če gojimo upe, da umetnost lahko vrne naravi to, za kar nas je zgodovina napeljala, da vidimo kot izgubljeno iz nje. Prav nasprotno, Adorno vidi umetnost kot tisto, ki ima potencial razkriti resnico le v toliko, kolikor se sama vidi, kot da je soudeležena pri izgubah, ki se jih poskuša spomniti. Če že ne v »sami« naravi, pa v nenavadni ideji lepote narave najdemo sledi drugosti, ki je ni mogoče subsumirati in ki poziva k nadaljnji transformaciji romantičnih idealov.

Prevedla Valerija Vendramin

¹⁷ *Ibid.*, str. 131. [*Ibid.*, str. 198.]

¹⁸ Prav tam.