

Epilog ali zakaj umetniška dela v Adornovi estetski teoriji so in niso to, kar so

GREGOR ADLEŠIČ

POVZETEK

Ni dvoma, da ravno idealistična estetika predstavlja horizont Adornove estetske teorije. Prav iz tega dejstva pa lahko poskusimo izluščiti strukturni okvir njegove estetske teorije.

Umetniška dela pa so v idealistični estetiki razumljena predvsem kot nek model sprave, to pomeni, da lahko le umetniška dela presežejo prepad med subjektom in objektom. V tem smislu umetniškega dela predstavljajo mesto resnice. Prav zato nas Adorno, na podlagi svoje dialektične interpretacije umetnosti, opozarja na dejstvo, da so lahko umetniška dela uspela le, če nam uspejo reprezentirati odtujitev v vsej njeni razsežnosti. Prepada med umetniškim delom in svetom tako predstavlja neko bistveno kategorijo Adornove estetike avtonomije.

Uspelost ali če hočete veljavnost pa lahko naredi za neko središčno estetsko kategorijo le nekdo, ki meni da umetniška dela predstavljajo mesto resnice in prav to dejstvo predstavlja glavni vir Adornovega decizionizma ter predstavlja pravi vzrok za ozkost njegovega izbora uspešnih umetniških del.

Če pa je res, da umetniška dela predstavljajo mesto resnice, očitno pa je da obstoji samo ena resnica, to v bistvu pomeni tudi, da obstoji samo eno pravo umetniško delo, ki ga mi dojemamo le v njegovih eksemplarjih.

Tako lahko mi z Adornom celotno zgodovino umetnosti razdelimo na neko manjšo skupino, del katere nam reprezentira resnico ter na večino, del katera ne reprezentira resnice ter vtoliko predstavljajo zgolj proizvode množične kulture.

Kategorija resnice je torej za Adornovo estetiko bistvena. Toda Adorno po eni strani ne želi fiksirati vsebine resnice umetniških del s pomočjo racionalističnega pojma, saj bi to pomenilo njeno popačenje, po drugi strani pa nikakor noče zapasti v iracionalizem. Zato resnico umesti med gledalce in umetniško delo. Resnica umetniškega dela tako predstavlja nekaj, kar pulzira med svojimi možnimi utemeljitvenimi temelji in jo vtoliko ni moč fiksirati.

Prav to dejstvo pa predstavlja izhodišče za Adornovo estetiko trenutka. Po njegovem mnenju umetniška dela predstavljajo epifenomene, se pravi nekaj kar se neprestano spreminja in kar vtoliko ni moč določiti. Vtoliko umetniška dela predstavljajo križišča protislovij katerih ni moč pojasniti enkrat za vselej.

Prav to pa je Adornova estetika umeščena med neoklasicizem in avantgardna gibanja. Adorno namreč kot dedič idealistične estetike po eni strani ne more sprejeti avantgardističnega napada na tradicionalni pojem umetnosti, po drugi strani pa si tudi ne more in ne želi privoščiti padca v barbarstvo predmoderne.

Zato ima za prava uspela dela le majhne primere, ki so umeščeni med neoklasicizem in moderno umetnost in prav to predstavlja glavni vir njegovega estetskega decizionizma.

ABSTRACT

EPILOGUE OR WHY WORKS OF ART IN ADORNO'S ESTHETIC THEORY ARE AND ARE NOT WHAT THEY ARE

Idealistic aesthetics undoubtedly represents a horizon for Adorno's aesthetic theory. From this fact we can attempt to derive a structural frame of his aesthetic theory.

In idealistic aesthetics works of art are understood to be an ideal of reconciliation, meaning that only they can bridge the gap between subject and object. In this sense a work of art represents the place of truth. That is why Adorno shows us, on the basis of his dialectic interpretation of art, that works of art can only be considered successful, i.e. true works of art, if they succeed in presenting us with the full extent of the mentioned alienation.

The gap between works of art and the actual world therefore represents the essential category of Adorno's aesthetics of autonomy.

The success or, if you want, the validity of it can, however, only be a crucial aesthetic category for those who believe that works of art represent the place of truth. This fact is the main source of Adorno's aesthetic decisiveness and the reason for the narrowness in his selection of true works of art.

If a work of art is indeed the place of truth, and given that there is obviously only one truth, then, as a matter of fact, there can only be one true work of art which we can comprehend in different exemplars.

We can, therefore, as Adorno did, divide the whole history of art into a minority of works of art which present us with the truth, being thus the true works of art, and a majority of works which cannot be considered works of art since they do not present the truth and are merely a product of cultural history.

The category of truth is essential for Adorno's aesthetics. Nevertheless, he cannot and does not want to determine the truth with the help of some rationalistic concept, on one hand, and yet he does not want to fall in the irrationalism. on the other.

He, therefore, places the truth between the spectator and the work of art. The truth of the work of art is thus something that flows between his possible justificatory grounds and therefore cannot be determined. In this way, a work of art represents the crossroads of juxtapositions which cannot be explained once and for all.

In this way, Adorno's own aesthetics is situated between neoclassicism and the avant-garde movement. Being an heir of idealistic aesthetics, Adorno cannot accept the avant-garde's attack on the classical concept of art and the classical category of works of art, but he can neither let himself fall into pre-modernistic barbarism. Thus he prized as true works of art the border cases, placed between neoclassicism and modern art. And this is the main source of his aesthetic determinism.

I

Dandanes pač ne moremo več dvomiti, da predstavlja Adornova konfrontacija tradicionalnih kategorij idealistične estetike z nekim na moderno umetnost usmerjenim estetskim izkustvom, ki predstavlja nekakšen epohalen poskus konstrukcije moderne, svojevrsten neuspeh, oziroma točneje rečeno, ne vodi nas v neko estetiko moderne, temveč na s povratkom k nememu osnovnemu okviru idealistične estetike zgolj kaže njene meje in nam vtoliko prej opozarja na probleme moderne, kot pa da bi jih dokončno razrešila. Adornova estetska teorija sama pa pri tem neizogibno zapade v, dandanes bi lahko rekli, skorajda nerazrešljive aporije, značilne za položaj moderne umetnosti v sodobni družbi.

Adorno se namreč v svoji "Estetski teoriji" odpoveduje vsej tisti umetniški aktivnosti, katera se zaradi izraza in individualne izkušnje odpoveduje tradicionalni kategoriji umetniška dela in vztraja pri tradicionalnem teoremu o potrebi po popolni strukturaciji umetniškega materiala. Skratka v svoji estetski teoriji se tako odpoveduje skorajda celotni moderni umetniški produkciji ter kot kanon in vtoliko kot uspele ter legitimne priznava le maloštevilne moderne avtorje z začetka stoletja.

Adornova estetska teorija predstavlja torej predvsem neko estetiko umetniškega dela in tako lahko trdim, da njegova estetska teorija v svojih bistvenih momentih predstavlja neko estetiko avtonomijo, ali drugače rečeno, v avantgardističnem poskusu zvajanja umetnosti v življenjsko prakso moramo iskati že omenjeno historično mejo Adornove estetske teorije. Prav to pa je tisti moment njegove estetske teorije, o katerem lahko govorimo kot Adornovem antiavantgardizmu.¹

Likvidacija nekega zaprtega umetniškega dela namreč s seboj prinaša odpoved prav tisti identiteti vsebine in privida, v kateri je nekoč domovala tradicionalna ideja umetnosti. Prav zato pa ima Adorno avantgardistični projekt "likvidacije umetnosti", tj. njenega zvajanja v življenjsko prakso, ki ga on izenačuje z uničenjem zaprtega umetniškega dela, za napad na samo institucijo umetnosti ter zato v njem vidi predvsem nekakšno postavljanje pod vprašaj samega pojma umetnosti.

Adornova estetska teorija predstavlja torej predvsem neko teorijo estetske avtonomije in prav zato in vtoliko le-ta v skrajni konsekvenci restavrira kategorije idealistične estetike v njenih najbolj bistvenih momentih. Vtoliko lahko upravičeno trdimo, da prestavlja idealistična estetika normativni horizont njegove estetske teorije. In prav to dejstvo je bistveno za razumevanje nekega temeljnega izhodiščnega okvirja, znotraj katerega se giblje Adornova "Estetska teorija".

II

Če pa si seveda hočemo predočiti nek širši okvir, v katerem se gibljeta tako Adornova in Horkheimerjeva kritična teorija družbe, kot tudi sama Adornova estetska teorija, potem se moramo seveda vprašati predvsem po tem, kakšen problem poskuša razrešiti omenjena filozofija. Kaj hitro se izkaže, da sta tako Adornova in Horkheimerjeva kritična teorija družbe, kot tudi sama Adornova estetska teorija, vsaj glede zastavitve problema, nedvomna dediča idealistične filozofske tradicije, tako kot marksizem, ki se ima za legitimnega dediča le-te in katerega vpliva na Adornovo teorijo ne moremo zanikati.

1 Cf.: P. Bürger: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Suhrkamp, Frankfurt/M 1983, str. 13.

Skratka, kot je splošno znano, celotna idealistična filozofija po Kantu sebe razume predvsem kot odgovor na moderno izkustvo odtujitve.²

Filozofija se torej zanjo tako kot za Adornovo kritično teorijo začenja z razpadom neke prvobitne enotnosti, torej z nekim razkolom, ali točneje rečeno, v trenutku, ko se človek zoperstavi zunanjemu svetu in tako in vtoliko stopi v neko nasprotje z naravo.

S tem pa se ne loči le človek od narave, ampak tudi tisto, kar je narava do tedaj vedno združevala: predmet od zora, pojem od stvari ter če hočete mit od logosa. Prav tu pa skrajna cilja idealistične estetike ter Adornove kritične teorije družbe takorekoč sovpadeta, ali kot meni P. Bürger³ imamo lahko idealistično estetiko, tako kot celotno postkantovsko filozofijo, za nek epohalni napor, tj. za nek poskus presejanja odtujitve, kateri pa neko možno spravo omenjenih nasprotij išče in vidi predvsem v umetnosti.

Skozi celotno idealistično estetiko se tako utrjuje neko prepričanje, da je prav estetsko področje tisto, katero edino lahko zapolni nepremostljivi prepad med svobodo in nujnostjo, teoretskim spoznanjem in moralno-praktičnim delovanjem.

Umetniško delo je torej tu, tako kot že pri Schellingu, pojmovano predvsem kot neka paradigma sprave.

Le v umetnosti naj bi bila po tem prepričanju možna neka sprava svobode in nujnosti, zgodovine in narave in le v njej naj bi bilo mogoče preseči nasprotje med subjektom in objektom, med posameznim in občim in vtoliko in zato lahko s Schellingom zatrdimo, da se nam v umetnosti razodeva sam Absolut, ali pa Adornom, da se nam v umetnosti razodeva resnica v emfatičnem smislu.

Adornova estetska teorija torej, tako kot vse v heglovski-marksistični tradiciji stoječe estetike našega stoletja, vztraja pri misli, da predstavlja umetnost nosilca resnice o družbi.

Skratka, lahko bi celo rekli, da iz Adornove kritične pespektive, rečeno negativno, sama družba predstavlja neresnico umetnosti, torej njen antipod, umetnost pa v nasprotju s tem njeno utopijo, torej resnico in vtoliko obenem tudi njeno negacijo, ali kot je pravilno opazil K. M. Michel: "Vendar pa on ... umetnosti ne meče v isti koš z meščanskim svetom, ampak jo le-temu zoperstavlja kot njegovo Drugo, kar se nam iz njegove perspektive gledano kaže zrcalno: meščanski svet predstavlja tisto Drugo umetnost."⁴ Vtoliko v Adornovi "Estetski teoriji" tudi sama umetnost prevzema naloge kritične teorije družbe, torej filozofije, ali precizneje rečeno, v hegeljanski tradiciji formulirane estetike so vkolikor so pojmovane kot nosilci resnice vtoliko heteronomne in v njih se po pravilu dogaja "majorizacija" teorije umetnosti zavoljo in s pomočjo filozofske pojmovnosti.⁵ Vtoliko in zato pa se v Adornovi estetski teoriji resnično dogaja neko pretvarjanje estetskega izkustva v filozofijo, ali točneje rečeno, v neko kritično teorijo družbe.

Še več, umetniško delo kot neka paradigma sprave pa po Adornovi kritični ter dialektični interpretaciji kategorij idealistične estetike ne uspe le v primeru, če in ko mu uspe premostiti prepad med subjektom in objektom, naravo in zgodovino ter delom in svetom, ampak ravno nasprotno, le v primeru, ko in če mu uspe ta nasprotja izraziti, ali točneje rečeno, ravno v meri, v kateri se delo zoperstavlja spravi nasprotij in vkolikor ono ne vidi nobene možnosti za enotnost več, le-to lahko uspe.

2 Cf.: Ibid., str. 35.

3 Cf.: Ibid., str. 30.

4 Estetska teorija danas, Veselin Masleša, Sarajevo 1990, v: K.M. Michel: Pokušaj razumijevanja Estetske teorije, str. 159.

5 Cf.: P. Bürger: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Suhrkamp, Frankfurt/M 1983, str. 77.

Razkol med delom in svetom pa tako postane središčna kategorija neke estetike avtonomije, za katero se Adorno v svoji "Estetski teoriji" vseskozi neizprosno bori.

III

S tem pa, ko Adorno umetniško delo vidi kot neko razodetje absolutna, ali če hočete, absolutne resnice, je tako umetniško delo v nekem radikalnem smislu dojeto kot tisto nepogojeno, torej kot nekaj absolutno nujnega in vtoliko samozadostnega, skratka popolnoma avtonomnega, ali kot je zapisal sam: "Pojem umetniškega dela implicira uspelost. Neuspela umetniška dela niso nikakršna umetniška dela. Aproximativne vrednosti so umetnosti tuje. Tisto srednje dobro je tu že slabo."⁶

Radikalnost, s katero Adorno postavi uspelost za definitorni moment umetniškega dela, pa je razumljiva le v okviru nekega mišljenja, katero je prepričano, da se nam v umetniškem delu razkriva resnica v emfatičnem smislu, da se nam torej v njem v skrajni konsekvenci razkriva absolut. Razodetje kot tako namreč ne pozna nikakršnih, kot bi rekel Croce, gradacij, stopenj ali približevanj. Kot nujno, torej kot nekaj absolutnega, preprosto je in nemogoče je, da bi bilo zgolj nekaj delnega in nedovršenega. Vtoliko torej, vkolikor Adorno vztraja pri misli, da se v umetniškem delu razkriva resnica v emfatičnem smislu, v skrajni konsekvenci vztraja pri neki ontološki ali boljše rečeno pri neki metafizični utemeljitvi umetniškega dela.

IV

Umetniško delo kot neka paradigma sprave pa po Adornovi kritični ter predvsem dialektični interpretaciji kategorij idealistične estetike, ki jih on, kot smo že omenili, konfrontira z nekim na sodobno umetnost usmerjenim umetniškim izkustvom, ne uspe le v primeru, če uspe premostiti prepad med subjektom in objektom, naravo in zgodovino ter delom in svetom, ampak po nekem osnovnem zakonu dialektične logike, ki se nahaja v temelju Adornove kritike, po katerem vsaka kategorija preide v svoje nasprotje, le v primeru ko in če mu uspe ta nasprotja izraziti, ali precizneje rečeno, ravno v meri, v kateri se delo zoperstavlja spravi nasprotij ter v trenutku, ko ne vidi nobene možnosti več za neko enakost, lahko uspe.

Razkol med delom in svetom tako predstavlja središčno kategorijo estetike avtonomije, za katero se Adorno v svoji "Estetski teoriji" vseskozi neizprosno bori.

Dejstvo pa, da je umetnost v idealistični estetiki povzdignjena v paradigmo sprave, oz. pri Adornu v njeno negacijo ter nam tako in na ta način sporoča resnico o družbi, pa nas vodi do neke decizionistične delitve umetniške produkcije na dva nasprotujoča si pola.

Prav omenjeno dejstvo nas namreč vodi do neke grobe delitve celotne umetniške produkcije na prava umetniška dela, se pravi tista, v katerih se nam razodeva resnica, ter na proizvode, v katerih se nam resnica ne razodeva in so vtoliko le-ti le na videz umetniška dela, ali kot bi rekel Adorno, vtoliko niso uspeli.

S tem pa je vzpostavljena tudi neka dihotomija med "pravimi" in "nepravimi" deli in tako je umetnost razdeljena na "višjo" in "nižjo" umetnost ali, kot pravi Adorno, na neko umetnost ter na proizvode množične kulture, ali tudi na dela, ki se spravi upirajo, ter na dela, ki nam jo vsiljujejo.

6 Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1989, str. 280.

S tem pa seveda celotna umetnost razpade na dve med seboj strogo ločeni področji, tj. na večino del, ki so na nek način izključena iz umetnosti, ter na nek manjši umetniški del, katerim pripada status kanona estetskega sojenja.

Prav v tem dejstvu pa moramo iskati pravi vzrok Adornovega radikalnega estetskega decizionizma.

Še več, lahko bi celo rekli, da v radikalnosti in strogosti Adornovega estetskega decizionizma, predvsem pa v skoposti njegovega izbora uspelih avtorjev in del, ki jih ima on za kanon uspelega, odzvanja Schellingova konsekventna izpeljava teorema o umetnosti kot razodetju absoluta, katera pa nas v skladu s svojim izhodiščem nujno vodi do spoznanja, pravzaprav obstaja eno samo umetniško delo, saj tudi kar se Adorna tiče obstaja nenazadnje ena sama resnica, katera pa seveda eksistira v različnih eksemplarjih.

Če si namreč поблиže ogledamo Adornov kanon uspelih del, se zdi, kot da le-ta potrjuje našo poprejšnjo domnevo, katera seveda predstavlja eno od aporij ideaistične estetike avtonomije, da pravzaprav obstaja zgolj eno samo umetniško delo. Ob pregledu izbranih avtorjev in del se nam namreč vsiljuje občutek, da le-ta izraža uniformnost. Skratka, zdi se, da je tisto, kar je Schönberg ustvaril v glasbi (odpoved klasični tonaliteti), Beckett opisal v svojih romanih ali točneje rečeno spisih (odpoved klasičnemu pripovednemu postopku) ter Picasso upodobil na svojih slikah (odpoved figuraliki).

V

Dejstvo pa, da idealistična estetika razume umetniško delo kot čutno udejanjenje absoluta, v Adornovem primeru absolutne resnice, nas nujno vodi do naslednje dileme, ali če hočete aporije. Skratka ob dejstvu, da Adornova estetska teorija kljub njegovi razširitvi, dialektiziranju ter posodabljanju temeljnih kategorij idealistične estetike, kot vse kaže, nenazadnje vendarle zapade v neko tradicionalno metafiziko umetnosti, se prav vsakomur, ki se poskuša prebiti prek pogosto nepreglednih in dvoumnih a vendarle briljantnih pasаж njegove "Estetske teorije", nujno zastavi naslednje vprašanje: "Ali ni mogoče tu estetika postala neka kritična teorija družbe, ali pa je mogoče ravno obratno tu sama teorija postala estetska?"

Pravkar omenjeno vprašanje pa seveda vsekakor ni zastavljeno brez tehtne osnove.

Če namreč, tako kot Adorno, menimo, da se v umetniškem delu razkriva absolut, tj. resnica (o družbi) v emfetičnem smislu, tedaj imata tako umetnost kot filozofija enak status in položaj. Saj nam v tem primeru obe sporočata absolutno resnico.

Tako in zato se moramo seveda nujno vprašati, kakšno je tedaj razmerje oz. odnos med umetnostjo in filozofijo.

Kot možni odgovor na zastavljeno vprašanje pa se nam tu kar sami ponujata dve možnosti:

- lahko damo namreč prednost umetnosti ter tako v bistvu od filozofije zahtevamo, naj postane umetnost;
- damo prednost filozofiji ter s tem v skrajni konsekvenci od estetike zahtevamo, naj postane teorija.

Adornova "Estetska teorija" kot neka v heglovski-marksistični tradiciji stoječa estetika pa se seveda po sami logiki stvari nagiba k drugi možnosti. V njej se namreč resnično neprestano dogaja neko pretvarjanje estetskega izkustva v filozofijo in s tem, kot smo že omenili, neka majorizacija estetike prek filozofskega pojma. Prav v

omenjenem dejstvu pa moramo tudi iskati pravi vzrok za to, da v Adornovi "Estetski teoriji" ne postane toliko estetika teorija, kot bolj in zgolj sama teorija estetska.

VI

Aporetičnost Adornove estetske teorije same, katero nam sam prikazuje kot neko stanje sveta, pa je najjasneje vidna ob enem izmed najtežjih problemov njegove "Estetske teorije": ob problemu vsebine resnice umetniških del.

Gre seveda za naslednje. Po eni strani naj bi nam, po Adornovem mnenju, umetniška dela sporočala neko absolutno resnico (o družbi in vtoliko o nekem stanju sveta nasploh), po drugi strani pa se poskuša Adorno za vsako ceno izogniti nekemu pojmovnemu fiksiranju vsebine resnice.

Eden izmed središčnih Adornovih teoremov se namreč glasi, da ravno identificirajoči pojem poškoduje in popači tisto individualno v njegovi posebnosti in enkratnosti. Vtoliko bi seveda neko pojmovno fiksiranje vsebine resnice pomenilo obenem tudi njeno vprašanje, če že ne kar uničuje. Še več, če in ko bi bila izrečena, bi s tem postala neresnična oz. neavtentična, ali če hočete, ujeta v neko postvarjajočo pojmovno mrežo, bi se spremenila v svoje nasprotje.

Ker Adornova neizprosna kritika postavitve in odtujitve sega vse do same strukture racionalističnega pojma, ki po njegovem prepričanju, kot smo ravnokar videli, uničuje tisto, kar poskuša zaobjeti, s tem da le-to zaobjame, obenem pa se poskuša strogo ograditi od vsakega iracionalizma, ki bi zanj pomenil padec v regresijo, se je Adorno vedno z novih izhodišč prisiljen izogniti nekemu pojmovnemu fiksiranju vsebine resnice s pomočjo pojma.

Tako nam seveda poskuša Adorno vsebino resnice izrisati negativno prek cele vrste dialektičnih negacij.

Vtoliko in zato je seveda del "Estetske teorije", ki obravnava vsebino resnice, najtežji ali točneje rečeno najskrivnostnejši, kar pa seveda ni nič čudnega. V njem poskuša Adorno izreči tisto neizrekljivo.

Skratka, Adorno se poskuša izogniti fiksiranju tistega, kar v bistvu tvori normativni horizont njegove estetske teorije. Celotna zgradba Adornove, v skrajni konsekvenci idealistične estetske teorije je namreč nedvomno odvisna od neke metafizično utemeljene zahteve po resnici, katere nosilec je estetski privid.

Zato nam, kot smo že omenili, poskuša Adorno tisto, kar naj bi predstavljalo vsebino umetniških del, pojasniti prek cele vrste dialektičnih negacij. Le-te pa se ne skladajo, ali če hočete ne zaobsegajo niti subjektivih intenc producentov umetniških del (umetnik ne ve, kaj ustvarja) niti se ne skladajo s tem, kar dela pomenijo (s svojim obstojem nam vedno prikazujejo tisto, kar je, zato, da le-tega ne bi bilo; so vedno to kar so, in obenem svoje nasprotje), niti z recepcijo opazovalca.

Umetniško delo pa zato in tako postane zgolj neko vozlišče nerazrešljivih protislovij. Umetniška dela po Adornovem mnenju so in ostajajo uganke.⁷

Adorno tako vsebine resnice noče fiksirati niti v opazovalca niti v sam estetski predmet. Vsebina resnice pa je tako v Adornovi "Estetski teoriji" dojeta kot tisto, kar se konstituira med opazovalcem in predmetom ter tako v popolnosti ne pripada nobenemu od njiju.

Prav iz pravkar omenjenega izhodišča pa je seveda kot to stori Adorno v svoji "Estetski teoriji", resnično moč izpeljati neko estetiko trenutka, do katere nas privede

7 Cf.: Th.W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1989, str. 212.

s tem, ko umetniška dela določi kot pifenomene, tj. kot zgolj neke spremljajoče se pojave. Še več, označi umetniška dela za "appatition", nebesne pojave, in jih primerja z ognjemetom, ali kot je zapisal sam: "Ognjemet je appartition kat'eohen⁸: pojavljajoč se empirično, je osvobojen bremena empirije, kot neko trajanje, nebesno znamenje in proizvod v enem, mentekel, bleščeča in minljiva pisava, katere pomena ni mogoče razvozljati."⁹

Če pa sami, tako kot Adorno, vsebino resnice umetniških del določimo kot tisto, kar se konstituira med predmetom in opazovalcem, to po eni strani pomeni, da je osvobodjena nekega trdnega definitivnega temelja v pravem pomenu besede, po drugi strani pa tudi pomeni, da od sedaj prav noben predmet niti v naravi niti v umetnosti ni več določen zgolj prek samega sebe, ampak se vedno nahaja v neki relaciji, ali kot bi točneje rekel Adorno, konstelaciji, torej kot nekaj, kar pulzira med možnimi definitornimi temelji in kar ni moč nikoli popolnoma zajeti, ali točneje rečeno izreči.

Vkoliko lahko seveda tudi trdimo, da tako v Adornovi "Estetski teoriji" noben predmet ali kategorija nista določena zgolj prek samega sebe, ampak je on ali ona tu le prek drugega in je tako to, kar je, in obenem tudi nekaj drugega, tako kot njegova vsebina resnice.

Sama vsebina resnice torej v Adornovi "Estetski teoriji", in v tem je seveda glavni nesporazum, saj njegova estetika kot neka heglovsko-marksistična estetika vseskozi izhaja iz zahteve po neki resnici o družbi, tu nikakor ni nekaj, kar bi nam karkoli odkrivalo, ampak predvsem tisto, kar nekaj skriva.

Rešiti zagonetko umetniškega dela in s tem razkriti njegovo "vsebino resnice"¹⁰ namreč za Adorna ne pomeni nič več in nič manj kot zgolj navesti razlog njene nerazrešljivosti.

VII

Če pa sami, tako kot Adorno, in v tem moramo videti njegov antiavantgardizem, menimo, da umetnosti nikakor ni mogoče zvesti v vsakdanje življenje, torej v prakso, brez regresije, tedaj predstavlja institucionaliziranje umetnosti kot neke avtonomne sfere edino možno rešitev umetnosti.

Adorno namreč v napadu radikalnih avantgardnih gibanj na avtonomni status umetnosti vidi zgolj nek napačen in nedopusten poskus preseganja estetskega privida, ki je po njegovem mnenju nosilec resnice, s tem pa seveda tudi tradicionalnega pojma umetnosti.

V tem poskusu namreč ne vidi neke nujne razvojne stopnje meščanske umetnosti, ampak zgolj neko regresijo, ali če hočete barbarstvo, ki umetniška dela regredira na nivo gole stvari.

Adorno torej horizonta idealistične estetike avtonomije ne more prestopiti predvsem zato, ker zavezan klasični tradiciji idealistične estetike, ne more v vsej radikalnosti sprejeti napada historičnih avantgardnih gibanj na nek klasični pojem umetnosti, predvsem pa na klasični pojem umetniškega dela.

Adornovo insistiranje na potrebi po neki avtonomni sferi umetnosti pa izraža tako nek strah, da bi avantgardistični poskus zvedbe umetnosti v življenjsko prakso porušili še zadnje ostanke radikalne kritike obstoječe družbe. Umetnost mora po njegovem mnenju predstavljati tisto Drugo, torej kritiko obstoječega (družbe), ali pa

⁸ Starogrško: nasploh v tem primeru pa bi rekli v pravem pomenu besede.

⁹ Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt/M 1989, str. 150.

ni več umetnost in se kot neka afirmacija obstoječega tako prevesi, rečeno z njegovimi besedami, v "množično kulturo".

Adorno torej meni, da bi vsakršna prekinitve zveze med resnico in umetniškim delom nujno vodila v estetsko uničenje le-tega. Od umetniškega dela pa bi preostal le nek nepovezan skupek doživljajev.

Skratka, če bi se zaradi očitnega dejstva, da resnice ni mogoče ontološko utemeljiti, le-tej popolnoma odpovedali, bi tako izgubili edine možne oporne točke estetskega izkustva in bi tedaj bilo estetsko izkustvo resnično regradiralo na bolj ali manj poljubno in uživaško občudovanje čara umetniških del.

Neizrečeno predpostavko Adornove "Estetske teorije" torej predstavlja neko pričanje, da predstavlja nek povratek k estetski avtonomiji edini možni izhod iz krize sodobne umetnosti.

Adornova "Estetska teorija" tako ne izhaja iz nekega preloma s tradicijo, ampak iz njenega ohranjanja in predvsem razvoja.

Tako Adorno skoraj celotno sodobno ali če hočete moderno umetniško produkcijo izloči iz umetnosti kot brezvredno. Seveda pa ne le njo. Adornov strah pred regresijo se namreč nikakor ne nanaša zgolj na avantgardno umetnost, ampak je v njegovi "Estetski teoriji" vseskozi prisoten tudi strah pred padcem v predmoderno, ki ga šteje, zaradi izkustva realistično naturistične umetnosti nacionalsocializma, vseskozi za realno možno.

Tako in zato pa tako radikalni avantgardizem, kot tudi neoklasicizem ostajata izven Adornovega pojma umetnosti.

Tako s pomočjo svojega radikalnega estetskega decizionizma, katerega vzroke smo poskušali pravkar nakazati, iz svojega pojma umetnosti črta tako klasicizem, kot neoklasicizem, kot tudi moderno avantgardno umetnost.

Točneje rečeno, tako s pomočjo svojega estetskega decizionizma, ki priznava zgolj njegov ozko izbrani kanon, odstrani iz umetnosti soobstoj stilov in s tem vesplošno razpoložljivost umetniškega materiala ter namesto tega favorizira kot ustrezen in napreden, ali pa če hočete uspel, zgolj en umetniški material. Le-ta pa naj bi kot sedimentirana vsebina zgodovinskih izkustev podtalno korespondiral s totaliteto epohe. V njem pa naj bi se tudi zrcalilo stanje družbenega razvoja kot celote, ne da bi pri tem zavest producentov to povezavo lahko spoznala. Umetniška dela nam torej zavest epohe zrcalijo nezavedno.

Tako in zato Adorno v svoji "Estetski teoriji" izloči iz umetnosti, po eni strani, skoraj celotno klasično in neklasično umetnost, po drugi strani pa tudi skoraj celotno sodobno avantgardno umetnost.

Tako ne pristaja več na klasično umetniško produkcijo, pa tudi na moderno avantgardno produkcijo še ne.

Odklanja tako politično angažirano, kot realistično pripovedno umetnost, pa tudi tisto umetnost, ki ne vsebuje prav nikakršnega sporočila več.

Vtoliko bi lahko rekli, da Adorno kot svoj kanon uspelega in estetskega sojenja postvari ali če hočete okameni nek prehod, ali bolje neko vmesno polje med neoklasicizmom in radikalno avantgardo.

To pa je neka umetniška produkcija, ki ni več zapisana klasični tradiciji, s katero pa, v neki konsekvenci, vendarle ni čisto in popolnoma prekinila. Po Adornovem mnenju naj bi se v njej zrcalila prav vsa dotodanja zgodovina umetnosti. Katero pa sam napačno vidi kot kumulativno.

Vtoliko lahko rečemo, da Adorno v svoj kanon sprejema mejne primere, ali bolj rečeno, izjeme, iz katerih nato dela pravila estetskega sojenja.

Dejstvo pa seveda je, da je moderna bogatejša in še bolj protislovna, kot pa nam jo slika Adornova "Estetska teorija", katera iz strahu pred regresijo povzdiguje in ceni zgolj mejne primere v umetnosti, ali točneje rečeno, od nastopa historičnih avantgardnih gibanj dalje je nemogoče na način, kot to dela Adorno, privilegirati kot ustrezen in napreden zgolj en umetniški material.

V moderni moramo namreč izhajati iz soobstoja različnih materialnih stanj in stilov, izhajati moramo torej iz enakopravnega soobstoja "realistične" in "avantgardistične" umetnosti ter vtoliko tudi iz vsesplošne razpoložljivosti umetniškega materiala.

S tem pa je izpodbita neka bistvena predpostavka Adornove estetske teorije, tj. teza o imanentni razvojni logiki umetniškega materiala, na podlagi katere Adorno konstruira svoj pojem moderne.

LITERATURA

- P. Bürger: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Suhrkamp, Frankfurt/M; 1983.
- P. Bürger: Vermittlung-Rezeption-Funktion, Suhrkamp, Frankfurt/M 1979.
- Estetična teorija danes, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.
- Th.W. Adorno: Ästhetische Theorie, Suhrkamp, Frankfurt/M 1970.