

Univerzitet u Beogradu
Filozofski fakultet

Marko S. Novaković

ADORNOVA FILOZOFIJA
UMETNOSTI
NEGATIVNOST I ESTETSKA TEORIJA

Doktorska disertacija

Beograd, 2016.

University of Belgrade
Faculty of Philosophy

Marko S. Novaković

**ADORNO'S PHILOSOPHY OF
ART**

NEGATIVITY AND AESTHETIC THEORY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016.

Mentor:

prof. dr Nebojša Grubor

Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet

Članovi komisije:

Datum odbrane:

ADORNOVA FILOZOFIJA UMETNOSTI

Negativnost i estetska teorija

Rezime

Rad *Adornova filozofija umetnosti. Negativnost i estetska teorija* posvećen je razmatranju ideje estetske teorije Teodora V. Adorna kao načina razumevanja negativnog pojma umetnosti, koji se ne može adekvatno shvatiti na način na koji tom problemu pristupa filozofska estetika. Prema tome, ovaj rad obrazlaže Adornov jedinstveni pristup razumevanju umetnosti.

Adornov pristup filozofskom problemu umetnosti razlikuje se od tradicionalnih pristupa u estetici i filozofiji umetnosti, kao i od nekih estetičkih stanovišta u dvadesetom veku. Ovo istraživanje uzima u obzir da se takvo shvatanje ne ograničava samo na uži predmet filozofske estetike – umetnost i lepo – nego predmetni domen postavlja šire i uvide o karakteru savremene umetnosti proširuje na filozofiju istorije, društva i kulture.

Rad polazi od ideje da se u Adornovom shvatanju umetnost i estetsko iskustvo pojavljuju na dva osnovna nivoa: jedan je tematski, u kome je filozofsko razmatranje okrenuto interpretaciji umetničkih dela u čijoj tehnici se ogledaju aktuelni istorijski procesi kojih je delo proizvod; drugi je metateorijski u kome estetičar mora da položi račun ne samo o umetničkom delu i materijalu, nego i o tome šta znači razumevanje i kako se umetničke tvorevine uopšte mogu razumeti. To je postavljeno kao polazni filozofski problem.

Adorno je, uzimajući u obzir istorijske tendencije moderne muzike od sredine osamnaestog do polovine dvadesetog veka, pokazao zašto se umetnička dela ne mogu adekvatno razumeti koristeći standardni metod u filozofiji umetnosti. U prilog tome određene smernice na koje je u radu skrenuta pažnja dali su i klasični estetičari, pre svih osnivač estetike racionalist Baumgarten, a za njim i Kant. Pored toga, novi trendovi u avangardnoj muzici s početka dvadesetog veka Adornu su pružili i uputstva kako bi trebalo postaviti problem razumevanja umetnosti koja je u industrijskoj kulturi naizgled izgubila smisao i razlog postojanja.

Ovaj problem je polazište Adornovog najvažnijeg rada o estetičkoj problematici, fragmenata *Estetske teorije*. Tu se umetnost tretira sa stanovišta negativnosti, pod kojom se podrazumeva nekoliko značenja: prvo je princip estetske autonomije i autonomni status umetnosti prema kome se ona posmatra kao područje estetskog oblika racionalnosti i mesto istine, pa time i kritike saznanja; drugo je položaj umetnosti istovremeno kao socijalne činjenice i zatvorene stvarnosti

dela, usled koga ona preuzima funkciju kritike društvene prakse; treće je zagonetni karakter umetničkih dela pred pokušajem pojmovnog saznanja iz čega proističe kritika teorijske estetike i njenog pojma umetnosti. Svi pomenuti aspekti su obrađeni polazeći od zajedničke premise: shvatanja umetničkog dela kao mesta pojavljivanja istine. Način na koji Adorno konceptualizuje pojam negativnog u umetnosti je dijalektički, što ga približava Hegelovom pojmu negativnosti.

U radu se ispituje hipoteza da je u Adornovom shvatanju umetnosti zastupljena koncepcija interpretacije koju ne nazivamo estetikom, nego *estetskom teorijom*. Štaviše, estetska teorija je osobeni način mišljenja i shvatanje koje je prisutno u njegovom filozofskom pristupu raznim problemima. U slučaju filozofske estetike, s obzirom na postavku negativnosti umetnosti, dolazi do inverzije odnosa između estetskog iskustva i teorije, pa se estetski način posmatranja ne smatra samo temom teorijskog ispitivanja nego i načinom na koji filozof pokušava da interpretira istinu umetničkih dela. Ideja estetske teorije se u ovom razmatranju razlučuje od pojma teorijske estetike. Adorno tu ideju eksplicira tek u poznoj filozofiji, dok je u ranijim radovima prisutna samo implicitno.

Kao uzor za ovakvu postavku razumevanja Adornu su poslužila shvatanja muzike kod predstavnika nove bečke škole: Šenberga, Berga i Veberna. Interpretacija nije više mogla da bude nešto odvojeno od estetskog iskustva, već je sada postala njegov deo, bez koga nova muzika nije mogla adekvatno da bude shvaćena. Pravo razumevanje umetnosti je ono u kome kompetentni posmatrač umetničku ideju razvija koristeći ne samo svoja čula nego ujedno i intelekt putem koga mu istina dela biva predstavljena kroz dijalektičke pojmove. Model za to je postupak muzičke analize koji se ovde razmatra u pojedinostima.

Ovakav pristup nije omogućen standardnim shvatanjem filozofskog metoda kao logičkog dokazivanja, već upotrebom estetske sposobnosti koju Adorno naziva egzaktnom fantazijom. Delovanje ove sposobnosti prisutno je u dijalektičkom načinu mišljenja uopšte, ne samo o umetnosti. Centralna funkcija fantazije nagoveštena je već u ideji kritičke teorije, njenom shvatanju filozofske kritike, odnosa teorije i prakse, kao i u Adornovim ranim radovima od kojih se ovde uzimaju u obzir dva frankfurtska predavanja i studija o Kjerkegoru.

Delatnost fantazije odslikava estetsku komponentu mišljenja i artikulacije ideja u jeziku, koja izlazi na videlo u suočavanju sa umetničkim delom. To je jedno od značenja pojma mimesis, koga Adorno u poznoj filozofiji uvodi kao korektiv pojmovnog mišljenja.

Konačan rezultat rada je zaključak da u Adornovoj filozofiji umetnost nije shvaćena samo kao predmet filozofske estetike, nego i kao mesto na kome estetičar pronalazi uputstvo za kritičko razumevanje ne samo umetnosti, već i filozofije, ali potencijalno i celokupne aktuelne

kulture koja se u ovim oblastima pojavljuje. Ideja estetske teorije kontinuirano određuje Adornov pristup različitim filozofskim problemima, ali istovremeno otkriva i skriveni estetski potencijal filozofskog mišljenja.

Ključne reči:

Teodor Adorno, filozofija umetnosti, estetika, nova muzika, estetska teorija, egzaktna fantazija, dijalektika, negativnost, mimesis.

Naučna oblast: Filozofija

Uža naučna oblast: Estetika

UDK: 111.852

ADORNO'S PHILOSOPHY OF ART

Negativity and Aesthetic Theory

Summary

Doctoral dissertation *Adorno's Philosophy of Art. Negativity and Aesthetic Theory* is dedicated to investigation of Theodor W. Adorno's idea of aesthetic theory as a way of understanding of the negative concept of art, which cannot be properly understood if we use the standard approach of traditional philosophical aesthetics. However, this understanding is being modified towards an aesthetic understanding which persists through Adorno's philosophical *oeuvre*. This dissertation explicates his unique philosophical approach to art and aesthetics.

Adorno's approach to philosophical problem of art differs from traditional approaches in aesthetics and philosophy of art, as well as some aesthetic viewpoints in the 20th century. This investigation considers that such comprehension does not limit itself to narrow subject of philosophical aesthetics – art and beauty – but its insights on the nature of contemporary art expands on the fields of philosophy of history, society, and culture.

This work starts out from the idea that Adorno's understanding of art and aesthetic experience differentiates two main levels: thematic, where philosophical consideration operates within interpretation of artworks, whose technical structure reflects objective historical process; the other is metatheoretical, where an aesthetician must give an account not only on works of art and its technique, but about the very act of understanding, what it means and how an artwork can be understood. This direction initiates a critique of conceptual frame of traditional aesthetics and philosophy of art.

Adorno's reconstruction of historical tendency of modern music since the mid 18th century shows why modern artworks cannot be properly understood with application of standard method of philosophy of art. Certain theoretical insights were also given by classical aestheticians, the founder of aesthetics Baumgarten and Kant. Besides, new trends in avant-garde music from the

beginning of 20th century gave Adorno instructions how to comprehend the problem of understanding of art which had seemingly lost its sense and reason for existence.

This problem is a starting point of Adorno's most significant work in the field of aesthetics, fragments of posthumously published *Aesthetic Theory*. This work treats art from the viewpoint of negativity. Negativity of art has several meanings: it is a principle of aesthetic autonomy, autonomous position of art, which claims art is a domain of aesthetic rationality and a place of truth, therefore critique of cognition; it marks contradictory position of art as a social fact and at the same time closed reality of work, which means that art has a function of a critique of social praxis; third, enigmatic character of artworks for conceptual cognition which implies a critique of theoretical aesthetics and a concept of art. The aforementioned aspects share a common feature: conception of art as a cognition. The way Adorno conceptualises the concept of negative in art is a dialectical one, which sets him close to Hegel's concept of negativity.

In this investigation we examine hypothesis that in Adorno's comprehension of art persists a mode of interpretation which we don't call aesthetics, but aesthetic theory. Furthermore, aesthetic theory is a peculiar way of thinking which is present in Adorno's philosophical approach to different problems. In the case of philosophical aesthetics, in respect of the idea of negativity of art, what happens is an inversion of the relation between aesthetic experience and theory, so that aesthetic way of observation becomes not only a theme of theoretical scrutiny, but also the way philosophers try to interpret truth of the works of art. The idea of aesthetic theory was explicitly developed in Adorno's later philosophy.

However, as a model for this concept of understanding Adorno accepted very early a new paradigm of atonality developed in music by Schoenberg, Berg, and Webern. Interpretation of musical works could not be separated from aesthetic experience, it became a part of this experience, which enabled a proper understanding of new music. Proper understanding of art is the one in which the competent recipient (listener) develops artistic idea using not only his senses, but intellect as well. Social truth of work is presented through dialectical mediation of concepts. Method of musical analysis is a proper model for that, and features of this method are presented in this dissertation.

This approach is compatible not with traditional philosophical method of deduction, but with activities of the aesthetic ability named exact phantasy. Presentative functions of this ability are inseparable from dialectical way of thinking in general. It is anticipated in Horkheimer's idea of critical theory, and introduced in more methodical fashion in early Adorno: two Frankfurt lectures and his study on Kierkegaard. Activity of fantasy reflects latent aesthetic component of

thinking and articulation of ideas in language, which comes forth in confrontation with the work of art. It is one of the meanings of mimesis, which was introduced in *Negative dialectics* as a corrective of irrationality of conceptual logic, as well as pervasive social irrationality. This insight is a heritage of *Dialectic of Enlightenment*.

The final result of the dissertation is a conclusion that in Adorno's philosophy art is not comprehended only as a subject of thought, but artistic behavior as a way of thinking was introduced into aesthetics. This insight was the result of a negative conception of art and aesthetic experience, their subversion of ordinary model of knowledge and social praxis, and the capacity for liberation. Adorno's aesthetic theory embodies and presents this latent potential of every philosophical thinking.

Keywords:

Theodor W. Adorno, philosophy of art, aesthetics, new music, aesthetic theory, exact fantasy, dialectics, negativity, mimesis.

Scientific discipline: Philosophy

Scientific subdiscipline: Aesthetics

UDK: 111.852

SADRŽAJ

U V O D	7
1. O FILOZOFSKOJ ESTETICI I MESTU UMETNOSTI U ADORNOVOM MIŠLJENJU	7
1.1. Zadatak filozofske estetike i problem razumevanja njenog predmeta.....	7
1.2. O prirodi estetičkog promišljanja	10
1.3. Kritika pozicija normativne estetike	15
2. ADORNOVI SPISI O UMETNOSTI: POKUŠAJ ORIJENTACIJE	20
3. ADORNOVA FILOZOFIJA UMETNOSTI U SAVREMENOM KONTEKSTU	24
3.1. Osvrt na opštu recepciju njegovih shvatanja o umetnosti	24
3.2. O nekim pravcima razumevanja estetskog načina mišljenja kod Adorna	30
4. PREDMET I METOD ISTRAŽIVANJA	40
4.1. Hipoteza	40
4.2. Metod	44
I KRITIČKA TEORIJA, POLOŽAJ FILOZOFIJE I ESTETSKO ISKUSTVO	49
1. KRITIČKA TEORIJA DRUŠTVA	49
1.1. O pojmu kritičke teorije	49
1.2. Teorija društva	52
1.3. O mestu dijalektike novoj teoriji društva i potrebi za imaginativnim mišljenjem.....	54
2. ADORNOVO SHVATANJE FILOZOFIJE U SAVREMENOM KONTEKSTU	60
2.1. Program filozofije	60

2.2. Kriza i kritika idealizma: estetsko ishodište	61
II DIJALEKTIČKO MIŠLJENJE I NJEGOVO ESTETSKO ZALEĐE	68
1. ŠTA JE ZA ADORNA DIJALEKTIKA – NEKOLIKO UVODNIH RAZJAŠNENJA	68
2. SPEKULATIVNA I NEGATIVNA DIJALEKTIKA	73
2.1. Dijalektika i spekulacija kod Hegela	73
2.2. Negativna dijalektika	79
2.3. Filozofska istina i negativna teologija.....	84
3. LOGIKA FILOZOFSKE INTERPRETACIJE	87
3.1. Dva oblika dijalektičkog mišljenja.....	87
3.2. ‘Otvoreno’ filozofiranje: sistem i konstelacija.....	90
3.3. Esej kao pozornica filozofskog iskustva	96
3.4. Primeri tumačenja putem konstelacija	101
3.5. Logika konstelacije i estetsko iskustvo	104
3.6. O nekim problemima koncepcije saznanja putem konstelacija	106
4. ODGONETANJE ZAGONETKE STVARNOSTI	110
4.1. Objekt filozofske interpretacije	110
4.2. Teorija otuđenja u oslanjanju na Lukača.....	112
4.3. Put filozofskog tumačenja.....	114
4.4. Prikazivački aspekt dijalektičkog mišljenja	117
5. ATONALNOST I FILOZOFIJA	121
5.1. Muzički ekspresionizam i emancipacija disonance.....	121
5.2. Filozofija disonance i/ili disonantna filozofija.....	126
5.3. Atonalnost: muzički model u filozofiji?.....	131
III NEGATIVNOST UMETNOSTI.....	138
1. O NEGATIVNOSTI UOPŠTE I NEGATIVNOSTI UMETNOSTI	138
2. AUTONOMNI STATUS UMETNOSTI	144
2.1. O autonomiji umetnosti.....	144
2.2. Autonomija i negativnost umetnosti	148
3. UMETNIČKO DELO KAO KRITIKA DRUŠTVA	150
3.1. Istina i ideologija građanske umetnosti	150
3.2. Posredovanje umetnosti i društva.....	151
3.3. Umetnička forma i njen odnos prema društvu	154
3.4. Jausova kritika.....	158
4. UMETNIČKO DELO I NEGACIJA FILOZOFSKOG SAZNAVANJA.....	162

4.1. Mogućnost filozofije umetnosti	162
4.2. Hermeneutička i kritička estetika.....	164
4.3. Uzvišeno u Adornovoj estetici negativnosti.....	167
5. ESTETSKA PERSPEKTIVA NEGATIVNOSTI UMETNOSTI.....	171
5.1. Saznajno–kritička relevantnost estetskog.....	171
5.2. Baumgartenova prvobitna ideja	174
IV ADORNOVA REHABILITACIJA ESTETSKOG U KRITICI KJERKEGORA	179
1. KJERKEGOR I ADORNO.....	179
1.1. Mesto Kjerkegora u Adornovoj filozofiji.....	179
1.2. Zadatak filozofske interpretacije Kjerkegora	181
1.3. Kritika ontologije	182
2. IDEJA UČENJA O EGZISTENCIJI KOD KJERKEGORA	183
2.1. Kritika Hegelove filozofije	183
2.2. Egzistencija kao stvarnost individualne unutrašnjosti.....	185
3. ONTOLOGIJA UNUTRAŠNOSTI I ZAGONETKA EGZISTENCIJE	187
3.1. Unutrašnjost bez objekta.....	188
3.2. Slika enterijera	191
3.3. Subjektivnost i mit	193
4. FUNKCIJA ESTETSKOG.....	197
5. ULOGA FANTAZIJE I UTOPIJA POMIRENJA	199
5.1. Estetska sfera i dijalektika.....	199
5.2. Fantazija – moć utopijskog	201
V ŠTA ZNAČI RAZUMETI UMETNOST?	204
1. MODERNA UMETNOST I NJENA (NE)RAZUMLJIVOST	204
1.1. Estetika i problem razumevanja umetnosti	204
1.2. Zagonetnost umetnosti	205
1.3. Razumevanje nerazumljivog	211
2. O TOME KO I NA KOJI NAČIN MOŽE DA ‘RAZUME’ UMETNIČKA DELA.....	213
2.1. Kompozitor i njegov odnos prema muzičkom materijalu	213
2.2. Slušalac i njegovo razumevanje muzike	218
2.3. Estetičar muzike i razumevanje istine muzičkog dela.....	222
3. MUZIKA I JEZIK	227
3.1. Muzika i njen jezički karakter	227
3.2. Hanslik i Adorno	229

3.3. O jezikolikosti muzike i njenoj dijalektici	231
4. TEZA KORESPONDENCIJE I KRITIKA SAZNANJA: BETOVEN I HEGEL.....	234
4.1. Modernizam, muzika i filozofija.....	234
4.2. Muzička logika i pojmovno mišljenje	238
4.3. Muzika kao bespojmovno saznanje.....	243
VI FILOZOFSKO RAZUMEVANJE UMETNOSTI KAO ESTETSKA TEORIJA.....	247
1. O SMISLU ESTETIČKOG ISTRAŽIVANJA KOD ADORNA.....	247
1.1. Mesto estetike u Adornovom mišljenju	247
1.2. Estetika negativnosti, kritička estetika, metaestetika	249
2. ELEMENTARNA ANALIZA KAO NAČIN RAZUMEVANJA UMETNOSTI.....	255
2.1. Estetika, nauka o umetnosti, umetnička kritika.....	255
2.2. Koncept muzičke analize	256
2.3. Mikrološka analiza i zaokret ka estetskom razumevanju	262
3. MESTO MIMESISA U ADORNOVOJ ESTETSKOJ TEORIJI.....	268
3.1. Prisutnost mimesisa.....	268
3.2. Mimesis kao fantazija	274
4. MIMETIČKA KONSTRUKCIJA RAZUMEVANJA	279
4.1. Benjaminova teorija jezika i mimesis	279
4.2. Karakter estetskog razumevanja.....	284
4.3. Projekat pasaža i estetska teorija: Benjamin i Adorno	290
ZAKLJUČNO RAZMATRANJE	297
SPISAK KORIŠĆENE LITERATURE.....	309
BIOGRAFSKI PODACI O AUTORU.....	321
P R I L O Z I.....	322

U V O D

1. O filozofskoj estetici i mestu umetnosti u Adornovom mišljenju

1.1. Zadatak filozofske estetike i problem razumevanja njenog predmeta

Prirodno je da se u mišljenju estetičara ukrštaju dve duhovne delatnosti koje prožimaju ovu oblast: umetnost i filozofija. Ono što je teže razumljivo jeste način na koji se ove dve dimenzije ljudskog duha u njoj prepliću i povezuju. Jedan od zadataka filozofske estetike bio je taj da, osim odgovora na pitanja šta su lepo i umetnost kao njene glavne teme, položi i račun o ovoj povezanosti. Odgovor na ovo i slična pitanja posebno je dobio na važnosti u vremenu kada je estetika nastala kao samostalna filozofska disciplina koja bi trebalo da ispita celokupno područje estetskog. Tada je postavljen filozofski osnov za razumevanje umetnosti, a čulno saznanje priznato je kao poseban domen iskustva, koji će ujedno polagati pravo na to da kao autentični način nepojmovnog predstavljanja sveta poseduje i sopstvenu unutrašnju logiku, da kao aspekt čovekovog bića postane samostalan oblik racionalnog ponašanja, prosuđivanja i uopšte orijentacije u svetu.

Struktura predmetnog područja filozofske estetike se može sagledati iz dve perspektive: jedna je koncentrisana na lepotu i estetsko iskustvo i takav oblik estetike se uopšteno može nazvati estetikom usmerenom na estetski subjekt (opažanje ili prosuđivanje), dok je druga okrenuta određenju umetnosti i umetničkog dela i može se nazvati estetikom usmerenom na estetski predmet. Ovakva dvojna određenost predmeta estetike je tekovina novijeg vremena,

otkako je ova disciplina utemeljena kao zasebno područje istraživanja od strane racionalističkog filozofa A. Baumgartena.

U prvom slučaju, zadatak estetičara je da položi račun o uslovima pod kojima se odvija recepcija estetskih fenomena, bilo da je reč o opažanju, doživljaju, osećaju ili prosuđivanju lepih predmeta odnosno ukusu. U XVIII veku ova tema je bila naročito aktuelna, u britanskoj filozofiji prosvećenosti, ali i kod Kanta, dok su isti tip estetike u naučnom duhu zastupali eksperimentalni estetičari, formalisti i psiholozi u XIX veku, poput T. Lipsa, a tragovi tog usmerenja mogu se pratiti u fenomenološkoj i analitičkoj estetici. U drugom, objektivno orijentisan estetičar ima zadatak da pruži sveobuhvatno određenje umetnosti i sa njom povezanih fenomena u kulturi, da pojmovno odredi njenu društvenu, ontološku, epistemološku, antropološku, simboličku i druge funkcije. S obzirom da je estetika do druge polovine XX veka bila gotovo istoznačna sa filozofijom umetnosti, mnoga stanovišta u estetici počev od Šelinga i Hegela do Hajdegera, Gudmena i Dantoa mogu se svrstati u ovu grupu i nositi oznaku filozofije umetnosti.

Slično je u slučaju Teodora V. Adorna čije shvatanje umetnosti će biti predmet predstojećeg istraživanja. Adorno stoji na zalasku estetičke tradicije od polovine XVIII do druge polovine XX veka, u okviru pravca koji bi se mogao nazvati neomarksističkom estetikom. U njegovom shvatanju je gore naznačeni dvostruki zadatak estetike postavljen na sledeći način: „Filozofska estetika”, stoji u transkriptu Adornovog predavanja iz oktobra 1967. „mora sa jedne strane da interpretira umetnička dela, a sa druge da razvije šta znači razumevanje.”¹ Pojam *razumevanja*, koga estetika treba da razvije, ovde može da znači sposobnost da se prosuđuju umetnička dela, koju mora posedovati svako ko pretenduje na određenje estetske vrednosti dela, na primer lepote. Ta sposobnost je deo estetskog receptivnog akta i objašnjenje njene prirode i zakonomernosti spada u područje delovanja filozofske estetike. Međutim, u tom kontekstu se nameće i jedno drugo pitanje, naime da li je i način mišljenja same estetike o estetskom fenomenu i ovom estetskom aktu prosuđivanja, takođe oblik razumevanja kome je potrebno nekakvo filozofsko obrazloženje? Drugim rečima, da li se i razumevajući akt teorijske estetike mora na neki način legitimisati i pokazati da li je i kako ono razumevanje umetničkih dela i lepog kao objekata iz klase estetskih fenomena (datih za subjekta koji ih prosuđuje) uopšte moguće?

Kantovo razmatranje estetskog suda iz *Kritike moći suđenja* pokazalo je potrebu da se ovaj način prosuđivanja i njegov mehanizam opravdaju pomoću principa čije je poreklo nezavisno od empirijskih uslova. Njegovo razmatranje nije videlo nikakav problem u samom načinu na koji

¹ Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, München: Wilhelm Fink, 1995, str. 18

kritička filozofija pristupa analizi ove vrste pojava, njihovih odnosa i zakona povezivanja koji zovemo lepotom. Ako je reč o filozofskom razmatranju, onda ono, budući da se služi pojmovima i da estetski sud o lepom nije sud saznanja, sa svojim deduktivno–logičkim načinom rasuđivanja načelno ne može da prodre do suštine lepog i da ga nedvosmisleno obrazloži. Zbog toga Kant, ne bez razloga, čini nešto što će biti od važnosti za predstojeća razmatranja i što će, možda poučen tim iskustvom, usvojiti i Adorno, a to je da prirodu estetskog iskustva i lepog izražava negativno (u odnosu na empirijsko saznanje): ne šta ono jeste, nego kao nešto što ono ujedno i jeste i nije. Taj momenat je uslovio nerazumljivost njegove treće *Kritike*, posebno u segmentu o estetskom refleksivnom sudu gde se pojavljuju čuvene paradoksalne formulacije o prirodi lepote.

Adorno po svemu sudeći nije osećao potrebu da prevaziđe ovu napetost u karakteru estetskog, nego ju je svesno prihvatio kao konstitutivnu crtu iskustva moderne umetnosti, unevši je u svoje shvatanje kao nezaobilazan momenat pod oznakom *negativnosti*. Reč je, dakle, ne o nekoj spoljašnjoj karakteristici lepog i umetnosti, nego o sastavnom delu s jedne strane estetskog iskustva, a sa druge umetničkog materijalnog sklopa i forme umetničkog dela. Negativnost je za Adorna tako fundamentalna karakteristika umetnosti da se ona ne manifestuje samo kroz problem saznanja i razumevanja dela, nego i u praktičnoj, socijalnoj i kulturnoj sferi kao subverzivnost umetnosti prema preovlađujućem obliku društvene racionalnosti, načinima egzistencije i komunikacije koje ona izgrađuje. Njegova filozofija ne razrešava ove napetosti već ih priznaje i razvija njihove konsekvence.

Jedna od tih konsekvenci odnosi se i na estetiku u njenom pokušaju da razume umetnost: „Razumljivost umetnosti” – stav je koji se može uzeti kao moto Adornove filozofije umetnosti – „postala je radikalno problematična.”² Time on neće da kaže da se umetničke tvorevine ne mogu razumeti, nego da je način razumevanja u svetlu tehnike i načina produkcije dela moderne umetnosti potrebno redefinisati tako da estetički pojmovi i njihovi odnosi budu obrazovani prema dinamici umetničkog materijala, a ne preuzeti iz tradicije i na poznate načine upotrebljeni za saznanje iste, tako da se u tom saznanju umetnost gubi kao fenomen. Umetničko delo kao u sebi zatvorenu formu, estetika ne može da odredi ako pribegne konvencionalnom načinu razumevanja i argumentisanja, nego bi to morala da učini uz priznanje neidentičnosti tog fenomena sa sopstvenim pojmovima, polazeći od samog fenomena, ne od pojmova.

Takav izokrenuti način razumevanja, koji daje prvenstvo objektu interpretacije a ne strukturama svesti i saznanja, ovde kod Adorna ne može biti tretiran kao filozofska estetika, nego

² Adorno, Th. W., *Vorlesungen zur Ästhetik 1967–68*, Zürich: Hans Mayer Verlag, 1973, str. 1

pod nazivom *estetska teorija*. Za estetsku teoriju je problem razumevanja umetnosti od najveće važnosti. Razlika između estetike i estetske teorije biće razmotrena u redovima koji slede. Takvu interpretativnu filozofiju nije ispravno posmatrati kao filozofiju umetnosti u standardnom smislu, kao konstrukciju filozofije umetnosti, nego konstrukciju filozofije *iz* umetnosti, filozofskih ideja i pojmova polazeći od analize konkretnih fenomena i njihovog „alogičnog” načina povezivanja. Ovakav postupak karakterističan je za Adornovu poznu estetiku, koja sadrži najmerodavnije filozofske uvide o umetnosti i koja će zato biti ishodište ovog razmatranja.

1.2. O prirodi estetičkog promišljanja

U vezi sa tim, pitanje koje se može postaviti je da li se i u kojoj meri estetičar oslanja na iskustvo umetnosti, na estetski (produktivni ili receptivni) akt, ili se ne oslanja uopšte, nego je estetika samo jedan slučaj pojmovnog mišljenja o posebnom domenu stvarnosti, čovekovog iskustva i delanja, o lepom ili o umetničkom delu, slično kao što su to gnoseologija u odnosu na saznanje, ontologija u odnosu na biće ili etika u odnosu na običaje i moral? Kod filozofa umetnosti koji su imali neposrednog iskustva sa umetničkom teorijom i praksom (uz Adorna se tu od marksističkih estetičara mogu navesti Bloh i Benjamin), preplitanje ovih momenata je čak bilo očigledno u načinu mišljenja i na planu samog jezika filozofije.

Metod filozofske estetike potencijalno obuhvata dvostruki pristup svojoj tematici: jedan pogled na stvar estetičar može da ima iz perspektive umetnosti, umetničkog senzibiliteta i načina posmatranja, a drugi iz perspektive filozofije, odnosno pojmovno–logičkog pristupa problemima. Ta dva ugla posmatranja potiču iz dve zasebne sfere čovekovog iskustva potčinjene vlastitim unutrašnjim zakonima. Oni su naizgled nespojivi, s obzirom da prvi podrazumeva individualni estetski doživljaj i kreativni akt koje je teško konceptualizovati i tačno objasniti pojmovima na način na koji bi nas neko drugi nedvosmisleno razumeo, dok se drugi sastoji u logičkoj argumentaciji zasnovanoj na jasno artikulisanim pojmovima koje zbog njihove univerzalnosti u načelu svako može da razume i da ih nauči nezavisno od senzibiliteta koji poseduje. Ipak, posao estetičara na izvestan način povezuje ova dva načina gledanja na stvari.

Ovaj problem zaoštrava R. Dž. Kollingvud (Collingwood) dajući sliku dva tipa estetičara: prvog, čiji pristup se označava kao pristup umetnika–estetičara (koji zbog neposrednog kontakta sa umetnošću zna o čemu govori, ali mu ta upućenost ipak ne omogućava da pruži definiciju umetnosti pomoću opštih pojmova); drugog, čiji pristup problemu je pristup filozofa–estetičara (koji ima uvid u konstrukciju umetnosti, može da pruži njeno logički konzistentno određenje i odgovor na pitanje šta ona jeste, ali pritom, ne zna tačno o čemu govori u smislu da mu često

nedostaje konkretno estetsko iskustvo i stručno poznavanje tehnike umetnosti).³ Adorno ovu shemu precizira, čak joj i dodaje još jedan član, pored filozofa i umetnika, to bi bio neko za koga se obično kaže da je esteta, ili čovek koji ima ukusa:

Veliki uvidi u umetnost uspevaju uopšte ili iz apsolutne distance, iz konsekvence pojma, neometani od strane takozvanog razumevanja umetnosti, kao kod Kanta i Hegela, ili iz apsolutne blizine, držanja nekoga ko stoji iza kulisa, ko nije publika već saizvršava umetničko delo putem činjenja, tehnike. Onaj ko je u sredini, ko razumeva umetnost uživljavajući se, čovek sa ukusom, u najmanju ruku je danas, a verovatno je bio i oduvek, u opasnosti da promaši umetnička dela time što ih unižava do projekcija svoje slučajnosti, umesto da se potčini njihovoj objektivnoj disciplini.⁴

Očito da prema Adornovom shvatanju ove krajnosti ne bi trebalo videti kao suprotnosti koje se isključuju, već je reč o tome da se shvati njihova *komplementarnost*, način na koji se dopunjuju i na koji su povezane u estetičkom aktu razumevanja umetnosti i interpretacije dela. Oni opisuju načine razumevanja estetskog fenomena i izražavaju njegovu višedimenzionalnu prirodu. To se posebno odnosi na umetnost u XX veku, u kojoj su estetsko iskustvo i njegova teorijska interpretacija isprepleteni, a ne odvojeni. Filozofsko razumevanje umetnosti više nije samorazumljivo kao što je bilo u doba građanske kulture kod Kanta i Hegela „koji su bili poslednji koji su mogli da pišu veliku estetiku ne razumevajući mnogo umetnost.”⁵ U njihovo vreme umetnost se još mogla shvatiti putem univerzalnih estetičkih normi, s obzirom da je „u filozofiji i u umetnosti vladao isti duh”, što je onda omogućavalo filozofiji „da supstancijalno raspravlja o umetnosti ne predajući se delima.”⁶ U Adornovom vremenu otuđenih i opredmećenih formi kulture u koje spadaju i umetnička dela to više nije bilo moguće, nego je legitimnost upotrebe nasleđenih estetičkih normi trebalo proveriti upravo polazeći od objektivnosti umetničkog dela ili njegove tehnike. Dakle, potreba za posredovanjem gore navedenih krajnosti je postala izraženija, ali ne kroz neki srednji član, nego pre svesnim prihvatanjem dvostruke prirode estetskog iskustva.

Adornu ova dvostrukost kao da ide u prilog, jer on u gornjem smislu zna o čemu govori, pri čemu je u stanju i da to pojmovno artikuliše. Reč je o misliocu sa muzičkom senzibilnošću i

³ Collingwood, R. G., *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1981, str. 3

⁴ Adorno, Th. W., *Noten zur Literatur*, u: *Gesammelte Schriften* 11, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974, str. 117

⁵ Adorno, „Frühe Einleitung”, u: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970, str. 495; Adorno, Th. W. „Rani uvod”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 121

⁶ Op. cit.

obrazovanjem, koji su vidljivi u njegovim teorijskim radovima i kompozicijama u duhu muzike bečke avangarde.⁷ Adorno je filozof umetnosti koji je u stanju da razume umetnost u smislu da može da „konceptualizuje svoju osećajnost” i da iz tog autentičnog iskustva izvede odgovarajuće standarde za prosuđivanje umetnosti, umesto da ih unapred konstruiše i primeni.⁸ Prema tome, takav način razumevanja nije samo saznajni, teorijski čin interpretacije ili vrednovanja, nego i svojevrsni *kreativni akt* estetičara.

U tom načinu mišljenja vidljivo je i nešto od intuicije koju je osnivač estetike imao za estetičara: *estetičar ne može svom predmetu da pristupa iz apstraktne perspektive, kao što to čini logičar, već mora to da čini sa prijemčivošću za konkretnu stvar na kojoj radi*. On rasuđuje na poseban način i to rasuđivanje nije logičko promišljanje, već ujedno i kreativno delanje koje ima vlastitu „logiku” i logičnost, uprkos zdravorazumskom zapažanju da je umetnost područje iracionalnog. Baumgarten je tu sposobnost estetičara zvao karakterističnim imenom – veština lepog mišljenja (*ars pulcre cogitandi*)⁹ – referišući time na antičku poetiku i retoriku, na umeće lepog govorenja i čulnog načina predstavljanja. Međutim, estetika se u kontekstu nove epohe prosvećenosti u XVIII veku nije mogla ograničiti na retoriku i poetiku ili identifikovati sa njima, nego se morala moći primeniti i na muziku i likovne umetnosti. Tu je čulan način predstavljanja bio nezaobilazan, jer putem vida i sluha pokreti, oblici, boje i zvuci bivaju organizovani u prostoru i vremenu. U tom domenu fenomeni od strane estetičara bivaju priznati ne samo kao predmet mišljenja koje će njihovo značenje objašnjavati pomoću opštih pojmova čija je logika

⁷ Tokom studija filozofije i sociologije Adorno je kao kritičar muzike bio aktivan deo bečke avangardne muzičke scene, a zahvaljujući studiju kompozicije i klavira kod Berga i Štojermana direktno se upoznao i sa metodima komponovanja predstavnika nove bečke škole Šenberg, Berga i Veberna. Kod trojice avangardista bila je vidljiva erozija tradicije i napuštanje klasičnih načina komponovanja. Među njima je Šenberg bio najvažnija pojava i muzički inovator u XX veku zahvaljujući preobražaju metoda komponovanja i muzičkekoji je sproveo. On je za Adorna primer naprednog kompozitora. Novi putevi komponovanja, atonalnost, emancipacija disonance, izumevanje dodekafonske tehnike i drugi ostavili su dubok trag u Adornovom mišljenju i bili uporište kritike muzičkih trendova u poznom XIX i ranom XX veku, iako su pojedini aspekti Adornovih interpretacija bili suprotstavljeni Šenbergovim namerama u muzici i kompozitorovim shvatanjima sopstvenih postignuća. Kompozitor nije krio nezadovoljstvo Adornovim radovima o muzici, misleći da takve zamršene filozofske interpretacije njegovu muziku samo udaljavaju od publike i zamagljuju njegov istinski doprinos muzici u XX veku. (Müller–Doohm, S., *Adorno. A Biography*, Cambridge: Polity Press, 2009, str. 97–98)

⁸ O tome vidi u Prohićevom predgovoru našeg prevoda *Estetičke teorije*. (Adorno, Th. W., *Estetička teorija*, Beograd: Nolit, 1979, str. 12–13)

⁹ Baumgarten, A. G., *Ästhetik*, München: Felix Meiner, 2007, str. 11

drugačije vrste, već predmet koji se pred saznanjem zatvara u svojoj dinamici ili pojedinačnosti, koji je rezistentan na proces logičke analize, ali koji kao takav mora da bude shvaćen od strane onoga ko o njemu donosi sud.

Može se reći da je takav način mišljenja imaginativan, a imaginacija (ili, kako je ponekad nazivaju, fantazija) je estetska sposobnost predstavljanja, povezivanja i kreiranja ideja koja je prisutna kako u umetničkoj produkciji tako i u prosuđivanju dela i njihovih estetskih vrednosnih kvaliteta. Razlika između Baumgartena i Adorna, koji stoje na različitim krajevima iste estetičke tradicije, je što je ovaj potonji imaginativni način mišljenja video kao mogući korektiv filozofskog mišljenja uopšte, ne samo estetičkog, dok je za Baumgartena to bio način mišljenja koji je namenjen isključivo estetici kao nauci čulnog saznanja, ali je samim tim figurisao kao alternativa logici i pojmovnom mišljenju kao višem obliku saznanja. Postepeno, od Baumgartena preko Kanta i romantičara do Adorna, ovaj kreativni estetski način mišljenja se kristalisao ne samo kao samostalan način rasuđivanja, već i kao uporište kritike naučnog saznanja i uopšte scijentističkog duha koji je građasku kulturu doveo u stanje krize i transformacije početkom XX veka.

Emancipacija estetske moći prosuđivanja i predstavljanja odvijala se paralelno sa razvojem autonomije moderne umetnosti i krize ovog pojma u vremenu umetničkih pokreta prve polovine XX veka. Ova tendencija u umetnosti dovela je u pitanje i samostalnost teorijske spekulacije i legitimnost njenih pojmova u pogledu promišljanja umetnosti. Metod teorijske estetike se više nije mogao shvatati niti kao da je odvojen od fenomena, kao nešto što im je iz nekog razloga nadređeno, pa se, shodno tome, ni istina umetničkih dela nije mogla tražiti u pojmovima, nego u konkretnim tvorevinama. Teorija bi, ustvari, trebalo da bude deo estetskog iskustva, njegov produžetak koji omogućava da se i pojmovno eksplicira istina umetnosti. U tom smislu, imaginativni pristup teorijskom radu nije odricanje od teorije, nego njena modifikacija u pravcu oslobađanja istine dela uz očuvanje specifičnosti umetničkog objekta u kome je zapisana.

Kao što smo videli, kada govori o umetnosti Adorno polazi od muzike. Po njegovom sudu filozofija muzike u datom istorijskom trenutku bila je moguća jedino kao filozofija *nove muzike*.¹⁰ Nova muzika¹¹ je bila ključ za sva promišljanja umetnosti koja ovaj autor preduzima.

¹⁰ Adorno, Th. W., *Philosophie der neuen Musik*, u: *Gesammelte Schriften* 12, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1975, str. 19; Adorno, T. V., *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit, 1968, str. 40

¹¹ Termin *nova muzika* (*neue Musik*) je zajednički naziv za niz muzičkih pravaca i tendencija posle 1911. godine. Obično se deli na muziku perioda pre Drugog svetskog rata (koja se naziva modernom) i onu posle 1945.

Njegova filozofija umetnosti prožeta je iskustvima muzičke moderne od druge polovine XIX do sredine XX veka. „Muzika”, kaže na jednom mestu Adorno, „rastrubljuje tajnu svekolike umetnosti”¹², a opet, sa druge strane, „strog i čist pojam umetnosti uopšte može se razabrati samo iz muzike.”¹³ Prema tome, što važi za novu muziku važiće i za muziku uopšte, a što važi za muziku važi i za druge umetnosti, odnosno za umetnost u načelu. Iako je tu logika savremene muzike jedna od glavnih koordinata razmišljanja o umetnosti, muzikolog K. Dalhaus (Dahlhaus) spregu između estetike i muzike smatra ne baš najsrećnijom i vidi je kao prepreku recepciji Adorna, zato što muzika nije bila u središtu već „na periferiji filozofskih tradicija od kojih živi estetika.”¹⁴ Premda su iskustva muzike *spiritus movens* Adornovih razmišljanja, to ne znači da se na njih naprosto mogu redukovati: on pristupa teoretisanju o umetnosti svestranije, kao filozof, sociolog, književni i muzički kritičar. Ove perspektive se prepliću toliko da ih je teško razlučiti. To njegov jezik čini neprozirnim za čitaoca bez iskustva sa takvim načinom pisanja i ekspozicije tematike, ali i stručnog predznanja o muzici, čemu doprinosi i specifičnost filozofskog idioma koji ovaj autor koristi, u kome se u cilju eksplikacije značenja neretko pojavljuju i termini iz raznih naučnih disciplina. U tom smislu, koliko je ona gornja ravnoteža dva momenta u pristupu estetičkoj problematici Adornu bila od koristi toliko je za čitaoca u razumevanju i interpretaciji ideja i stavova koje ovaj autor iznosi otežavajuća okolnost.

Za Adorna je pristup umetnosti moguć jedino polazeći od estetskih predmeta. Umetničko delo, kao tvorevina ljudske duhovne kulture, je kompleks raznolikih značenja čije implikacije daleko prevazilaze okvire pojedinačne tvorevine. Ako se prihvati ovakvo polazište, jasno je zašto je za pravilno razumevanje kompetencija za odgovarajuću umetnost nezaobilazna. Tek kada se sagledaju različiti aspekti stanja tehničkih sredstava u određenom vremenu, mozaik značenja umetničke tvorevine otvara se za onoga ko pokušava da interpretira. To ne sprečava filozofskog

(koja se naziva avangardnom). Novu muziku odlikuje protest protiv poznog romantizma i razvojni trendovi novih melodijskih, ritmičkih, harmonskih i formalnih karakteristika. Nakon Drugog svetskog rata u okviru nje se razvija lepeza muzičkih pravaca: serijalizam, aleatorika, pointilizam, sonoristika, slobodna dodekafonija, elektronska muzika i dr. O ovim pravcima u muzici tokom druge polovine XX veka vidi: Uzelac, M, *Horror musicae vacui*, Novi Sad, 2007, str. 24 i dalje (http://www.uzelac.eu/Knjige/13_MilanUzelac_Horror_musicae_vacui.pdf)

¹² Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970, str. 336; *Estetička teorija*, str. 371

¹³ Adorno, Th. W., *Minima moralia*, Berlin, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1951, str. 428; Adorno, Th. W., *Minima moralia*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1987, str. 222

¹⁴ Dahlhaus, C. „O starenju filozofije”, u: Šarčević, A. (prir.) *Estetička teorija danas. Ideje Adornove Estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990. str. 307

interpretatora da se umetnošću bavi teorijski i da o sadržaju dela govori iz ugla filozofskog posmatrača. Međutim, teoretičar mora biti u stanju da dela, takoreći, razume iz njih samih, ne spolja pomoću definisanja i opštih pojmova. Ti pojmovi bi trebalo da budu shvaćeni kao deo iskustva umetnosti. Prema tome, u Adornovom načinu mišljenja umetnost se mora posmatrati iz perspektive same umetnosti, dok je teorijsko razvijanje momenata koji određuju proces unutar samog dela posredni član u tom razumevanju. Pogled iz perspektive umetnosti ovde znači *saučestvovanje u umetničkoj produkciji*, a filozofsko posmatranje je deo tog procesa. O ovom aspektu će više biti reči u delu o problemu razumevanja umetnosti.

1.3. Kritika pozicija normativne estetike

Pretpostavka Adornovih razmišljanja o umetnosti je kritika tradicionalne filozofske estetike čiji smo zadatak i tematiku iznad ocrtali. Njegova *Estetska teorija* pisana je kao provokacija i kritika akademske estetike, ali čak i kao takva ona je u stalnom dijalogu sa tradicijom, naročito sa estetikama Kanta i Hegela.

Kao i drugi savremeni filozofi Adorno je ukorenjen u filozofskoj tradiciji. Promišljanje u estetici nije izuzetak od toga. On nije za umetnost svoga vremena smislio novi teorijski okvir niti je zauzeo stanovište među datim učenjima, nego je pokušavao filozofski da interpretira probleme savremene umetnosti koristeći elemente tradicionalnih estetičkih učenja, tačnije suočavajući njihove ideje i pojmove sa aktuelnom umetničkom praksom. Time je estetika pored interpretacije umetničkih dela, vršila i reinterpretaciju sopstvenih kategorija. Ona na taj način nije samo morala da razume umetnička dela, nego i teorije umetnosti i samu sebe. Takvu estetiku, kao što primećuje Mihel (Michel), ima smisla zvati „materijalnom” (*materiale Ästhetik*).¹⁵

Adorno se može smatrati eklektikom, jer se u njegovom mišljenju prepliće pregršt metodoloških i tematskih momenata preuzetih iz filozofske tradicije od Kanta i Šelinga, preko Kjerkegora, Marksa i Ničea, do Lukača, Krausa i Benjamina. Njegova originalnost ne leži u novoustanovljenoj poziciji, već u načinu na koji su elementi tradicionalne filozofije iznova kombinovani i situirani u novom kulturno–istorijskom kontekstu. Iskorak koji Adorno pravi u estetici u odnosu na svoje prethodnike bio je pre svega originalnost sinteze u kritičkoj recepciji i njenoj upotrebi za davanje prvenstva umetničkim tvorevinama, što je u klasičnoj teorijskoj estetici bila retkost.

¹⁵ Michel, K. M. „Versuch, die »Ästhetische Theorie« zu verstehen”, u: Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 41

Klasična filozofska estetika je za Adorna normativna teorija idealističkog tipa. Njen glavni predmet su umetnost i (umetnička) lepota, a krajnji zadatak određenje kulturnog fenomena umetnosti pomoću pojmova koje estetika sama proizvodi. U osnovi tog gledišta je pretpostavka da se estetski fenomen pomoću pojmova može razložiti i saznati bez ostatka, da postoji podudarnost između pojedinačne stvari kakva je umetnička tvorevina i estetskog iskustva sa jedne i filozofskih kategorija sa druge strane. Sa tom idejom estetika i njena branša filozofija umetnosti pokušavaju da odrede istinu umetnosti, njenu kulturnu, socijalnu, kognitivnu, jezičku ili druge funkcije.

Ovakav tip estetike Adorno naziva „estetikom odozgo“ (*Ästhetik von oben*). Ona polazeći od pojmova u umetnički fenomen unosi misaone sklopove koji u njemu ne postoje nezavisno od svesti i, štaviše, smatra ih primarnim. Posmatranje „odozgo“ je odlaženje u krajnost u kojoj pojmovno saznanje teži da po svojoj meri uspostavi normativne standarde umetnički lepog, bez osvrta na predmetnu i sadržajnu stranu.¹⁶ Primedba ovom tipu estetike je da je pojmovni jezik filozofije apstraktan i da kao takav ne može u potpunosti da izrazi umetnički fenomen u njegovoj raznolikosti niti pojedinačno delo sa njegovim specifičnostima. Druga krajnost bila bi „estetika odozdo“ (*Ästhetik von unten*), koja, dakle, polazi od fenomena. Tu spadaju naturalističko, fenomenološko i empirističko gledište. Prema njima, umetničko delo je činjenica, datost u prostoru i vremenu, a estetika pojmovna deskripcija tog fenomena. Jedan od prigovora ovom gledištu je fetišizovanje činjenica, odnosno uverenje da se fenomeni mogu saznati kao nešto neposredno dato i nepromenljivo, pri čemu se zanemaruje njihov duhovno i istorijski uslovljen karakter, proizvedenost i promenljivost prisutna u strukturi svakog dela.

Ove pozicije Adorno posmatra kao dve strane iste medalje i time ih kritikuje pokazujući da nisu stvarne alternative. Prema tome, njegovo shvatanje umetnosti obrazuje se u polemičkom stavu prema njima, ali ih taj stav ne odbacuje nego povezuje, da bi u ovim krajnostima pronašao nešto što bi se moglo nazvati njihovim istinitim jezgrom. Posledica toga je svojevrсна neprilika estetike, a to je da ona ne može da se konstituiše ni odozgo, iz čistih pojmova, niti odozdo, iz bespojmovnog iskustva, već mora da obuhvati oba momenta. To je situacija koju ilustruje i gornja metodološka dihotomija. U vezi sa tim, Adornova namera u estetici mogla bi da bude odgovor na Šlegelovu konstataciju o filozofiji umetnosti, koju je ovaj prvi nameravao da stavi kao moto svoje *Estetske teorije*: „U onome što se naziva filozofijom umetnosti nedostaje obično

¹⁶ Adorno, Th. W., *Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, str. 14–15

jedno od dvoga: ili filozofija ili umetnost.”¹⁷ Adorno nije samo pokušao misaono da razvije ovo stanje, da ga predstavi kao usud umetnosti, već i da iz njene perspektive obelodani zašto je ova napetost sastavni deo estetičkog promišljanja i zašto je u estetici od vitalnog značaja da se ovi momenti održe u nekoj vrsti ravnoteže, uzajamnog dejstva i posredovanja.

Kao što smo videli, Adornova orijentacija u estetici je materijalna i objektivistička: njeno polazište je analiza estetskog predmeta. Estetika je za njega „istraživanje uslova i posredovanja objektivnosti umetnosti.”¹⁸ Prema tome, estetici je prava pozornica estetski predmet, pa polazište promišljanja nije ništa drugo do konkretni umetnički predmet i njegova tehnika. Utoliko je Adorno na liniji ontologije umetničkog dela, ali ne u onom smislu u kome ga shvata, na primer, fenomenolog Ingarden (Ingarden): za Adorna delo nije gotova stvar iza čije pojave se krije neki smisao, suština ili je na neki način slojevita, već istorijski nastao fenomen u čijem materijalu se ogledaju društvena zbivanja. Analizu umetničkog predmeta Adorno naziva *imanentnom analizom*, koja pomenuta posredovanja mora da ispituje u materijalu umetničke tvorevine, da materijalne odlike poveže sa društveno–istorijskim procesima.

O istoričnosti fenomena umetnosti nas uči i Hegelova estetika, prema kojoj se u delima velike umetnosti istorijska epoha dovodi do samorefleksije i redefinisanja. Adorno veruje da je za estetiku koju piše merodavna *moderna umetnost*.¹⁹ Promišljati njene tvorevine znači shvatiti njihovo mesto i ulogu u kulturi industrijskog društva, ali i pravi karakter samog tog društva. Estetika obično ne pridaje značaj raspravi o socijalnoj dimenziji umetnosti, uvidu da je to oblik istorijske prakse i samosvesti ljudske zajednice, već to prepušta sociologiji umetnosti. Izuzetak je Hegelova estetika, u kojoj istorični karakter umetnosti i njen značaj u kulturi dolaze do izražaja i zauzimaju središnje mesto. Neomarksistička estetika ga u tome sledi.

Još jedna stvar koja odlikuje Adornovu estetiku i tekovina je Hegelove filozofije umetnosti, jeste shvatanje umetnosti kao mesta pojavljivanja istine. Adorno shvata umetnost kao oblik saznanja i ne posmatra je sa stanovišta glavne estetske vrednosne kategorije – lepote – nego druge fundamentalne filozofske kategorije: istine. Razlog za ovaj naizgled neopravdan prelazak

¹⁷ Šlegel, F., *Ironija ljubavi*, Beograd: Cepter, 1999, str. 12

¹⁸ Adorno, Th. W. „Paralipomena”, u: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970, str. 397; Adorno, Th. W. „Estetička teorija – Paralipomena”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 42

¹⁹ Za Adorna je *moderna umetnost* umetnost posle Bodlera. Tu spada priprema avangardnih pokreta, sami ovi pokreti i tzv. neoavangarda. Orijetaciono se kao završna faza ove epohe u razvoju umetnosti može uzeti delo Samjuela Beketa. (Birger, P., *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna Knjiga/Alfa, 1998, str. 127)

sa terena lepog na teren istine mora se tražiti u karakteru moderne umetnosti: ona nije samo opažljiva i niti nam je za nju dovoljno uživanje, nego sadrži u sebi i nešto duhovno, ima duhovne pretpostavke, pa nam, prema tome, za njeno razumevanje nisu dovoljne samo oči i uši.²⁰ U toj zameni osnovnih kategorija na koje je usmereno mišljenje filozofa umetnosti Adorno podstičaj nalazi u Hegelovoj estetici i u tradiciji idealističke filozofije umetnosti. Međutim, slično je i kod Šenberga, koji u *Osnovima muzičke kompozicije* proklamuje „intelektualistički” karakter nove muzike iznoseći stav da „prava svrha muzičke konstrukcije nije lepota, nego *razumljivost*. (kurziv – M. N.)”²¹ Primarno za muzičku kompoziciju je, dakle, razumevanje, da njena bazična struktura može da bude adekvatno shvaćena, a ne da opažanjem površinskih odnosa i tonova bude doživljena kao lepa.

Ovu razumljivost Adorno shvata filozofski, kao razumljivost njene *istine ili sadržaja istine (Wahrheitsgehalt)*. Po tome je blizak savremenima Hajdegeru i Gadameru. Ipak, za Adorna je sadržaj istine umetnosti društvena stvarnost, njegovo određenje proističe iz upućenosti umetnosti na zbivanje istorije i tragove koje ono ostavlja u umetničkoj tehnici. Umetnost nam uvek nešto govori ne toliko o svome autoru, kako se obično misli, nego o društvu u kome nastaje i koje je uslovljava i u tome se mora tražiti njena istina, bilo da tu istinu interpretira filozofija ili da je prezentuju sama umetnička dela, što Adorno u oba slučaja naziva „saznanjem” (*Erkenntnis*). Filozofsko promišljanje tako ulazi u strukturu estetskog iskustva. Kao što ćemo videti, za Adorna analiza koju filozof preduzima baveći se umetničkim delom predstavlja deo procesa koji se odvija u samom delu, njegovog istorijskog „života”. Istorija umetnosti ne može se konstruisati spolja, nego se kroz pojedine tvorevine umetnosti ogleda u razvoju umetničke tehnike.

Estetički pojmovi se tako obrazuju u suočavanju sa umetničkim tvorevinama i objektivnim razvojem njihovih sredstava. Oni su neminovno na njih upućeni. Ipak, estetičar ne mora da izmišlja nove pojmove da bi razumeo umetnost svoga vremena, nego pojmove koje već ima na raspolaganju da dovede u vezu sa iskustvom aktuelne umetnosti. Time će, po Adornovom sudu, da oslobodi ‘preobraženu’ istinu koja je u njima sadržana i dovede do saznanja da pojam i stvar nisu identični, što uslovljava redefinisavanje tih pojmova, ali i oslobađanje predmeta o kome se misli jer im više nije podređen. Uvid koji estetičar stiče je uvid u povezanost saznanja opšteg važenja određene kategorije sa jedne i razvoja predmetne oblasti na koju se ona odnosi sa druge

²⁰ Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, str. 246

²¹ Schoenberg, A., *Fundamentals of Musical Composition*, Boston/London: Faber and Faber, 1967, str. 25

strane. Time se dolazi do samokritike estetike ili provere legitimnosti njenih kategorija u svetlu razvoja umetnosti, njene tehnike, nove društvene funkcije i istorijskog položaja.

Među pojmovima koji tako bivaju redefinisani je i sâm pojam umetnosti. Naše vreme može da razume umetnost u kategorijama u kojima ju je razumevalo neko prethodno doba, ali je njihovo značenje obično izmenjeno. Promene u shvatanju umetnosti tokom XX veka proizveli su istorijski pokreti avangarde, u Adornovom slučaju muzičke. Muzičko iskustvo kod njega prodire u tkivo filozofije umetnosti oblikujući njene pojmove. Prelaz od građanske umetnosti ka avangardnoj i sudbina autentične muzike u industrijskoj kulturi su pozornica Adornove kritike umetnosti. Za idealiste XIX veka autonomni status je bio činjenica mimo koje se nije moglo misliti ni govoriti o umetnosti, ali se zbog prioriteta pojmovno–teorijskog momenta u estetici o umetnosti moglo pisati bez kompetentnog poznavanja njene tehnike. Tek su estetičari pozne moderne, koji su iza sebe imali građansku epohu, njen zenit, zalazak i nastanak industrijske kulture, taj status mogli da prepoznaju kao problematičan i učine ga temom kritičkog razmatranja. Tek kad pojam autonomije više nije bio supstancijalan, postao je zreo za filozofsko promišljanje, koje inače reflektuje pojmove u momentu kada oni više nisu neposredno prisutni i samorazumljivi. Ovaj pojam je čvorište teorije moderne umetnosti, zbog čega ga Adorno u svojoj poznoj estetici ozbiljno uzima u obzir čak i onda kada se činio prevaziđenim.

Adorno kritikuje teorijsku estetiku i zbog tretmana umetnosti u ravni opštih pojmova, kao „umetnosti uopšte”, umesto usmerenosti na konkretna dela.²² Po njegovom sudu zadatak estetike je interpretacija konkretnih dela, koja treba da poveže iskustvo pojedinačne tvorevine, unutrašnju logiku njene formalne strukture i tehnike, sa promišljanjem društvene funkcije dela. U suprotnom, estetika se bavi samom sobom odnosno pojmom umetnosti čija forma nije izvedena iz aktuelnog stanja umetničkog materijala već iz mišljenja filozofa. Svako umetničko delo je nešto konkretno, što ne dopušta estetičaru da se u promišljanju odvoji od pojedinačnih fenomena i upućuje ga na njih. Međutim, iako je estetika okrenuta delu, to ne znači da je na njega ograničena, jer u horizont promišljanja spada socijalno–istorijska stvarnost koja se u delu ogleda, ali koja je u strogom smislu nešto vanestetsko. Zadatak filozofije je da objasni povezanost između estetske stvarnosti dela i društvene stvarnosti koja je delu spoljašnja i čak

²² Pojam lepe umetnosti dobio je značenje koje i danas ima tek u XVIII veku. Tada je francuski teoretičar Bate (Batteux) pod nazivom „lepih umetnosti” objedinio likovne umetnosti, umetnost reči i muziku, razlikujući ih od tzv. *mehaničkih umetnosti*. U lepe umetnosti tada su uvršćene slikarstvo, vajarstvo, muzika, poezija i umetnost pokreta; kasnije su ovima pridodate još dve: arhitektura i govorništvo. Ova grupa umetnosti postepeno je postala jedina na koju se referisalo opštim nazivom umetnost. (Tatarkjevič, V., *Istorija šest pojmova*, Beograd: Nolit, 1980, str. 67)

suprotstavljena, ali ga na izvestan način određuje. Naučni pristup ne doseže do ovog posredovanja koje ide s one strane empirijskog metoda. Za tako nešto Adorno je iskoristio filozofski pristup, oličen u dijalektičkom načinu mišljenja. Estetski fenomen za njega ima kognitivni status, njegov zadatak je negacija društvene stvarnosti i njoj primerenih oblika svesti. Zbog toga ima smisla govoriti ne samo o estetskom fenomenu u užem, epistemološkom ili estetičkom smislu, nego i o njegovoj praktičnoj strani: socijalno–istorijskoj, etičkoj, antropološkoj, kulturnoj i sl. Ipak, povezivanje najpre dijalektičkog mišljenja sa estetskim iskustvom, a onda i svih ovih oblasti u svrhu razumevanja umetnosti nije bilo bez problema i u nastavku će biti reči o nekima od njih.

2. Adornovi spisi o umetnosti: pokušaj orijentacije

Među Adornovim sabranim spisima približno polovina je posvećena umetnosti, a unutar ovog korpusa najveći deo muzici. To ne čudi, jer se radi o autoru koji je tome pristupao ne samo iz perspektive kompetentnog posmatrača, nego i živog muzičkog iskustva i muzičke prakse. Pored radova o muzici, napisao je i više ogleđa o književnosti, o Manu, fon Hofmanštalu, Kafki, Valeriju, Prustu, Beketu, Geteu, Georgeu, Dikensu, Helderlinu, Hajneu i Balzaku.²³ Muzika i književnost su najviše zaokupljale njegovu pažnju, iako je prva imala prevagu i tu je njegov doprinos najznačajniji. Prema tome, perspektive Adornovog shvatanja umetnosti moraju se sagledati pre svega polazeći od spisa o muzici.

U literaturi je prisutno gledište da se njegova misao vremenom malo menjala, da je do poznih radova pokazivala slične tendencije, tematske i strukturne odlike.²⁴ Dobar primer su filozofski radovi, čije su ideje iz srednjeg i poznog perioda postavljene već ranih tridesetih godina, u habilitacionoj studiji i predavanjima iz 1931. i 1932., da bi ih nakon povratka iz emigracije razvio i dodatno uobličio. Iako je Adornova misao zadržala svoj uobičajeni korpus metoda i tematiku, pokazala je i unutrašnju dinamiku uz prepoznatljive stadijume.²⁵ Tu se osim

²³ Adornovi ogleđi o književnosti su ostali u senci njegovih ogleđa o muzici i Benjaminovih radova iz oblasti književne kritike. Više o tome vidi u: Hohendahl, P. U., *Prismatic Thought. Theodor W. Adorno*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1995, str. 75

²⁴ Vidi Grenz, F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974, str. 12

²⁵ Ovde je vredno osvrnuti se na ideju koju daje L. Zuidervart (Zuidervaart). On Adornov pristup posmatra kao *kritičku fenomenologiju* u kojoj ne postoji jedinstveni pristup koji bi se mogao nazvati metodologijom, nego je tu sadržano više različitih „metoda”. Ti metodi su karakteristične procedure istraživanja i njegovog predstavljanja.

dijahronijskog može uzeti i kriterijum raslojavanja perspektiva: u prvom slučaju čitaocu se otkrivaju stupnjevi kroz koje je prolazila od rane faze naučnog i kritičkog bavljenja muzikom do pozne spekulativnije pozicije; u drugom se može uočiti razlika u pristupima analizi umetnosti, gde preovlađuju autorove naučne, filozofske, umetničke i pedagoške pretenzije.²⁶

Cilj ovog prikaza spisa o umetnosti nije nabranje, već pregled onih koji su markirali stadijume razvoja njegovog shvatanja umetnosti. Ovde je potrebno razlučiti i pojam filozofije umetnosti u užem od mišljenja o umetnosti širem smislu, jer je ovo poslednje obuhvatalo ne samo filozofski pristup, već i psihološke, sociološke i kulturno–kritičke refleksije o umetnosti.

1. *Kritika muzike.* U ranim spisima o muzici Adorno je pod uticajem muzičkih avangardista nove bečke škole, fenomenologije, novokantovstva i estetičkih spisa ranog Lukača i Benjamina. U periodu 1920–1933. najveći deo svog intelektualnog delovanja je uz sticanje formalnog obrazovanja posvetio muzici: s jedne strane komponovanju, a sa druge stručnim radovima u oblasti *kritike muzike*. To su članci koje je pre 1933. objavljivao u časopisima *Musikblätter des Anbruch*, *Zeitschrift für Musik*, *Pult und Taktstock* i *Neue Blätter für Kunst und Literatur*. Njihov broj nije zanemarljiv s obzirom da ih je bilo stotinak. Po opštem usmerenju i pristupu umetnosti, perspektiva iz koje se u njima pristupa može se nazvati *muzičko–kritičkom*. Predmet ovih radova su kompoziciona tehnika nove muzike, muzički materijal, odnos kompozitora prema istom i problem njegovog društvenog posredovanja, problemi muzičke forme i filozofski najzanimljiviji momenat, teza o „rascepu između ja i formi”, koju Adorno posmatra u odnosu između kompozitora i formi u kojima se izražava. U literaturi je prepoznat uticaj koji su ekspresionizam, atonalna i dodekafonska tehnika imali na Adornove analize, ali ovoj grupi radova se nije pridavala filozofska težina. Adornova kritika muzike nije obična tehnička, formalna i istorijska

Usled toga je u *Estetskoj teoriji* tekst komponovan tako da se prepliće nekoliko nivoa ispitivanja, a slično je i u *Negativnoj dijalektici*. Nedovoljno upućeni čitalac lako može da izgubi nit. Zuidervart kao stub Adornovih estetičkih razmišljanja izdvaja program *određene negacije* u estetici. On se sastoji od tri okvirna metodološka načela o kojima ovde i govorimo: 1. interpretacija umetnosti iz savremene perspektive; 2. istorizovanje estetičkih normi; 3. konstruisanje pojmovnih konstelacija. (Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, Cambridge Mass: The MIT Press, 1993, str. 55)

²⁶ H. Ajhel ukazuje na ideal enciklopedijskog rada u Adornovoj poznoj estetici, ali koji ne pokušava da sistematizuje raznolika naučna znanja. Ona ne pretpostavlja njihovu organsku povezanost, nego se estetika tu obrazuje u *ravnoteži* između fragmentisanih znanja i celine u skladu sa Adornovim dijalektičko–hermeneutičkim pristupom. (Eichel, C., *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993, str. 13)

analiza: ona ima filozofsku nameru. Ipak, ova razmišljanja svoju razradu dobijaju u *Filozofiji nove muzike*, a potom u kasnijim radovima kakav je *Estetska teorija*.

2. *Kritika ideologije*. Za drugi nivo mišljenja o umetnosti karakteristični su spisi iz sociologije umetnosti i muzike, kao i kritike masovne kulture, u kojima je predmet analize društvena funkcija muzike, uslovi produkcije, reprodukcije i recepcije, kao i položaj muzike u kulturi. Tu su dobar primer ogledi iz tridesetih godina: „Prilog društvenom položaju muzike”, objavljen u *Časopisu za socijalno istraživanje* 1932. i „O fetiškom karakteru u muzici i regresiji slušanja”²⁷ iz 1937. koji je odgovor na Benjaminov godinu dana ranije publikovan ogled o tehničkoj reproduktivnosti. Još jedan rad koji bi trebalo posmatrati u toj ravni je *Pokušaj o Vagneru*, nastao 1952. i predavanja *Uvod u sociologiju muzike*, gde Adorno iznosi postavke kritičke nauke o muzici. Promišljanja tog tipa možemo zvati *socijalno–kritičkim*, jer je tema kritika društvenog porekla i funkcije muzike.

3. *Filozofija istorije*. U sledećoj grupi radova centralno mesto zauzima *Filozofija nove muzike*. Njena ideja je razvijanje pojma muzike kao dokumenta istorije; reč je o filozofsko–istorijskoj konstrukciji muzike, koja je spona između pozne *Estetske teorije*, ranih oglada o muzici i habilitacione studije o Kjerkegoru. Muzika je tu shvaćena kao genealoški dokument kulturne istorije moderne, oblik nesvesnog pisanja istorije posredstvom otuđenja od društva koje se u toj epohi događa. Taj nivo shvatanja umetnosti možemo zvati *filozofsko–istorijskim*.

4. *Filozofija muzike*. Nagoveštaj ovog pristupa razumevanju umetnosti nailazimo u jednom Adornovom ogledu iz 1953. pod naslovom „O savremenom odnosu između muzike i filozofije”. Sličan način tretiranja problematike umetnosti nude fragmenti iz Adornove zaostavštine, tačnije zbirka fragmenata pod naslovom *Betoven. Filozofija muzike*. Reč je o fragmentima koje je autor tokom života pisao o Betovenu planirajući jednu studiju o ovom kompozitoru s kraja XVIII i iz prve polovine XIX veka, što je ostao nedovršeni projekat. S obzirom na fragmentarnu građu, teško je, a možda i pogrešno, tražiti jedinstvenu intenciju ove kolekcije fragmenata u kojoj se kombinuje više različitih pristupa od gore navedenih. Muzika je ovde za Adorna sredstvo kritike društva, pozornica filozofije istorije, ali i autentični oblik filozofije. Ipak, jednu od intencija bi ovde trebalo izdvojiti kao najvažniju, to je ideja „savremenosti” muzike i filozofije, ili ono što nazivamo tezom korespondencije: muzika i filozofija kao forme kulture u sebi sadrže strukturnu

²⁷ Taj rad je na srpskom jeziku objavljen u: Theodor W. Adorno, „O fetiškom karakteru u muzici i o regresiji slušanja”, *Marksizam u svetu*, br. 4, god. IX, 1982, str. 154–183

izomorfnost i sliku procesa koji dati oblik istorijskog društva dovodi do propadanja. Takav pristup se može zvati *filozofsko–umetničkim*.

5. *Metaestetika i estetska teorija*. Konture poznog stadijuma Adornovog promišljanja umetnosti ocrta *Estetska teorija* (1970). To je rad koji je usled autorove smrti ostao nedovršen, ali je njegov filozofski testament i možda najznačajniji filozofski rad. Karakteristika njegovih poznih radova je artikulisanje filozofskog diskursa na metanivou, iz perspektive koga se vrši kritika ne samo neposrednog predmeta filozofskog promišljanja (u koji spada i umetnost), već i filozofije, kategorija sa kojima ona pristupa promišljanju svog predmeta, ali i njihove paradigme, čime se preispituje i njihov zahtev za važenjem u pogledu određenja tog predmeta (umetnosti). U *Negativnoj dijalektici* i *Estetskoj teoriji* Adorno artikuliše pojam filozofije kao samorefleksiju filozofije subjektivnosti, njenih principa, uslova mogućnosti sa kojima ona opravdava iskustvo.

U tom smislu, *Negativna dijalektika* bi kao metakritika tradicionalne ontologije bila oblik metafilozofije, a *Estetska teorija* kao metakritika tradicionalne estetike – oblik *metaestetike*.²⁸ Taj termin Adorno nigde ne koristi u ovom smislu, što ne znači ujedno i da nije operativan u datom kontekstu. Tako shvaćeno mišljenje ima posla sa sopstvenim pojmovima, krizom klasičnog pojma estetike i umetnosti, njenih pretpostavki razumevanja estetskih fenomena, kao i kritikom legitimnosti filozofske estetike u pogledu određenja epistemološke, društvene i kulturne funkcije umetnosti. Ovaj tip promišljanja koji za temu ima teorijsku estetiku, njen pojam i kategorije, ali i način razumevanja fenomena ima metateorijsku intenciju i možemo ga zvati *metaestetičkim*. Međutim, za naše svrhe termin metaestetike je uzak. Naime, u domenu njega nailazimo na interpretativnu koncepciju razumevanja umetnosti i estetskog koju nazivamo *estetskom teorijom*. To nije obična imanentna kritika, kritika koja se služi filozofskim, dijalektičkim metodom radi svojih ciljeva, nego *kritika filozofske estetike koja je artikulisana polazeći od iskustva umetnosti*, koja u svome načinu postupanja (u ovom slučaju razumevanja ili interpretacije) koristi estetski način artikulisanja materijala i pokazuje na koji način se filozofska problematika i filozofija kao oblik saznanja mogu osvetliti iz ugla umetnosti, drugim rečima, podvrgnuti kritici.

²⁸ Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, str. 8–9

3. Adornova filozofija umetnosti u savremenom kontekstu

3.1. Osvrt na opštu recepciju njegovih shvatanja o umetnosti

U ovom odeljku potrebno je skicirati perspektive koje su filozofi druge polovine XX veka, mnogi od njih naši savremenici, razvili nadovezujući se i na Adorna. U tom kontekstu ukazaćemo na pravce razmišljanja o umetnosti koji karakterišu novije stanje istraživanja u ovoj oblasti.

Adorno je mislilac pozne moderne. Njegova filozofija baštini tradicije prosvetiteljstva i nemačkog idealizma, Marksa i marksizma, psihoanalize, učenja kritičara kulture i prosvetećenosti poput Kjerkegora, Šopenhauera, Klagesa i Ničea. Njegov filozofski projekat, uključujući i estetički deo, naslanja se na filozofiju, teoriju društva i umetnosti u XX veku, a prisutna je i integracija avangardnih umetničkih tendencija u njegov način mišljenja o svim relevantnim problemima. U skladu sa ovim uverenjem je i prva magistralna tendencija u interpretacijama Adornove filozofije iz druge polovine XX veka ona marksistička, a to je interpretacija koja ga smešta u kontekst poznog marksizma, dovodeći ga u vezu sa prethodnicima, među kojima je najpoznatiji Lukač, kao i sa predstavnicima novije kritičke teorije poput Habermasa. Primer marksističkog situiranja Adorna je F. Džejmson (Jameson), mada na jedan kontroverzan način, s obzirom da jedan njegov rad s početka devedesetih godina²⁹ pokušava da obuhvati dve ključne teze: najpre odbranu Adorna kao marksističkog teoretičara, a onda pokušaj da se „zatvori procep koji postoji između njegove *Estetske teorije* i postmodernističke problematike.”³⁰

Čitalac Adornovih spisa mogao bi pomisliti da njegova kritika masovne kulture i umetnosti u doba aktuelne komercijalizacije svih sfera života nije izgubila na relevantnosti, već da je relevantnija nego ranije. Međutim, recepcija Adornove filozofije u poslednje dve decenije XX i početkom XXI veka pokazala je drugačiji trend. Svi koji su pokušali da ga premeste u XXI vek mogli su to da urade uz narušavanje izvorne konfiguracije njegovih shvatanja i odgovarajuću promenu perspektive.³¹ Taj trend je pratio i *Estetsku teoriju* još od objavljivanja. Na toj liniji razmišljanja ne bi toliko bila bitna rekonstrukcija Adornove estetike kao celovite i u sebi

²⁹ Jameson, F., *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of The Dialectic*, New York: Verso, 1990.

³⁰ Hohendahl, P. U. „Introduction: Adorno Criticism Today”, *New German Critique*, No. 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, (Spring–Summer, 1992), str. 9

³¹ Hohendahl, P. U., *The Fleeting Promise of Art. Adorno's Aesthetic Theory Revisited*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2013, str. 16

izgrađene pozicije, već su od interesa pojedini problemi koje ona pokreće naslanjajući se na tradiciju filozofske estetike u periodu njene krize i transformacije u kulturi našeg vremena, pa u skladu sa tim i aktuelnost tih problema za naše vreme.

S obzirom da Adornovi pojmovi nisu naprosto preuzeti iz filozofske tradicije već obrazovani u konfrontaciji sa njom i sa iskustvima moderne umetnosti, u novom kontekstu njihovo izdvajanje iz izvornog podrazumeva onu promenu perspektive. Uz par izuzetaka filozofi su tokom sedamdesetih i osamdesetih godina kao po pravilu kritički razmatrali probleme koje pokreće Adorno i bili pod njegovim uticajem ne posmatrajući njegovu filozofiju umetnosti kao celinu u kojoj se oni pojavljuju u izvornom obliku. Prema rečima Velmera (Wellmer), posle desetogodišnje kritičke recepcije *Estetske teorije* činilo se „kao da je samo komade i iverje Adornove estetike preživelo filozofsku, književnoteorijsku i muzikološku kritiku.”³² Trend fragmentacije koji je pratio istraživanja u kontekstu postmoderne oličen je i u povezivanju Adornovih shvatanja sa idejama savremenika poput Hajdegera i Deride. Taj potez bio je deo tzv. poststrukturalističkog čitanja, koje je alternativa onom marksističkom i pokušava da napravi razliku između Adornovog i pojmovnog aparata marksističke teorije. Ovakvo čitanje zanemaruje socijalni aspekt Adornove misli i momenat društvene prakse, njegov fokus su pojmovi uma i racionalnosti, a Adorno je pre svega antimetafizički mislilac koji napada princip identičnosti kao preferenciju tradicionalne epistemologije, ujedno vršeći dekonstrukciju tradicionalnih pojmova putem racionalnih argumenata.³³

Adornova estetička razmišljanja se na jedan implicitan način uklapaju u još jedan trend novije estetike koji je sadržan već u izvornom pojmu estetike: to je kretanje od teorije čulnog saznanja ka teoriji umetnosti, koja dominira estetikom u XIX i većim delom XX veka, pa onda ponovo ka čulnom saznanju odnosno učenju o čulnosti, što se može prepoznati, na primer, kod G. Bemea (Böhme) u estetici atmosfere. Adornova pozna estetika se, doduše, ne bavi čulnošću i estetskom recepcijom u užem smislu reči, ona ih izričito ni ne uzima u obzir, ali transformiše moderni koncept umetnosti u ime oslobađanja potisnute prirode od represije duhovnog principa sadržanog u umetnosti, pa isto tako i čovekove senzibilnosti. Adorno ovaj aspekt i način ponašanja živog aktualizuje pod pojmom mimesisa, u kome je potencijalno sadržan čitav niz značenja koja su u vezi sa ovom oblašću. Nešto eksplicitniji od njega bio je Markuze (Marcuse) sa svojom teorijom „estetskog *Lebenswelta*”, koga oblikuje estetska osetljivost čoveka i

³² Ibid.

³³ Hohendahl, „Introduction: Adorno Criticism Today”, str. 6

produktivna mašta kao uzor i vodeća snaga u preobražaju stvarnosti. Takav svet nastaje u kolektivnoj praksi stvaranja okoline, gde se „neagresivne, erotičke i receptivne sposobnosti čoveka – u harmoniji sa svešću slobode – bore za pomirenje čoveka i prirode.”³⁴

Sasvim je očekivano da je akcenat na senzibilnosti u estetici pobudio i interesovanje za prirodu i čovekov životni svet. U tom smislu, u postmodernoj estetici mogla su se razlučiti i dva opšta pravca: sa jedne strane (ekološka) estetika prirode, čiji su predstavnici u Nemačkoj već pomenuti Beme i M. Zel (Seel)³⁵, a sa druge filozofija umetnosti. Estetika prirode, koja se oslanja na filozofiju prirode, a nadovezuje i na Adornovu reaktuelizaciju prirodno lepog, nije od interesa za ova razmatranja u čijem fokusu su prevashodno problemi filozofije umetnosti. Među studijama iz oblasti Adornove filozofije umetnosti izdvaja se rad M. Censka (Zenck) o pojmu umetnosti kod Adorna.³⁶ U njemu se kao ključ za razumevanje različitih oblasti (filozofije istorije, teorije saznanja i filozofije umetnosti) uzima Adornovo shvatanje odnosa mimesisa i racionalnosti. Taj rad polazi od *Estetske teorije* i ideje da je umetnost oblik nepojmovnog saznanja. Drugi rad je studija L. Zuidervarta o Adornovoj *Estetskoj teoriji* iz 1991. u izdanju Tehnološkog instituta iz Masačusetsa, gde se Adornova pozicija rekonstruiše polazeći od misaonih pretpostavki marksističke sociologije (umetnosti), posebno Marksa, Lukača i Benjamina, kao i u nadovezivanju na estetike Kanta i Hegela. Zuidervartovo čitanje pokazuje kako Adorno situira umetnost u okviru društva, politike, proizvodnje i istorije, otkrivajući socijalne, političke i istorijske dimenzije njegove ideje estetske istine.³⁷

M. Tojnisen (Theunissen) je razvio jedno tumačenje Adornovog shvatanja umetnosti sa akcentom na njegovom interdisciplinarnom momentu. Time je dovršena fragmentacija strukture tradicionalne estetike nastale u XVIII veku. Tojnisen u Adornovim ogledima o muzici i književnosti vidi mogućnost približavanja spekulativnog mišljenja i naučnog istraživanja u hermeneutici umetničkog dela. Tu više nema hijerarhijskog odnosa kao kod tradicionalne estetike, već se usvaja odnos koordinacije filozofije, nauke i umetničkog dela radi artikulisanja analize tog dela. Ta pozicija na neki način je suprotstavljena prethodnoj, jer ideju filozofije

³⁴ Marcuse, H., *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga, 1981, str. 143–144

³⁵ O tome vidi: Paetzold, H. „Adorno’s Notion of Natural Beauty”, u: Huhn, T., Zuidervart, L. (prirednik) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno’s Aesthetic Theory*, Cambridge Mass: MIT Press, 1987, str. 213–235

³⁶ Zenck, M., *Kunst als begrifflose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, München, 1977.

³⁷ Zuidervart, *Adorno’s Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, str. xxi

umetnosti ne prepoznaje u sveobuhvatnoj estetici, već u konkretnim analizama umetničkih dela.³⁸ Ovo gledište je na tragu Adornovih razmišljanja iz ranijih kritičkih spisa o muzici. Na nešto drugačijoj liniji razmišljanja i H. Ajhel u tumačenju Adornove estetike zastupa tezu o njenom interdisciplinarnom karakteru.³⁹

U pogledu socijalne i utopijske perspektive umetnosti i njenog statusa autonomije vredi spomenuti interpretacije Velmera i Menkea (Menke). Prvoj dvojici je zajedničko da Adorna dovode u vezu sa shvatanjima dvojice njegovih savremenika: Velmer sa Habermasom, Menke sa Deridom. Velmerovo tumačenje Adornovog shvatanja istine i privida zasniva se na pragmatičnoj transformaciji sadržaja istine umetnosti i prilagođavanju Habermasovoj teoriji komunikativne racionalnosti i dijalogu oslobođenom od dominacije. Umetnost je polje delovanja u kome se najavljuje stanje harmonije, gde ljudi žive kao slobodni subjekti, u skladnim međusobnim odnosima i odnosu prema prirodi. To stanje koje aktuelna istorijska praksa ne odslikava naziva se utopijom. Utopijska dimenzija umetnosti i ideja pomirenja po Velmerovom shvatanju moraju biti redefinisani, dok rasprava o istini u umetnosti zahteva konverziju estetskog iskustva u komunikativno delanje.⁴⁰

Velmer je bio akter i polemike o prvenstvu kategorije lepog ili kategorije uzvišenog u Adornovoj estetici, odnosno odgovarajućih oblika estetskog iskustva koje ovi pojmovi odslikavaju. Naime, ideja pomirenja, uz koju u svom tumačenju pristeje i Velmer, u prvi plan stavlja kategoriju prirodno lepog, koju obnavlja Adornova pozna estetika.⁴¹ Sa druge strane, V. Velš (Welsch) je izneo tumačenje Adornove estetike sa tezom da u njenom centru stoji koncepcija *uzvišenog*.⁴² Velš polazi od stava da strukturu moderne umetnosti u celosti opisuje ne kategorija lepog već uzvišenog, pa shodno tome i Adornova estetika koja izvire iz iskustva ove umetnosti jeste *estetika uzvišenog*. Umetnost kojoj ona intendira nije lepa već uzvišena. Ideal pomirenja i harmonije otelovljen u lepoj umetnosti za njega je lažan i prevaziđen u iskustvu

³⁸ Vidi o tome: Klein, Kreuzer, Müller–Doohm, *Adorno–Handbuch*, str. 439

³⁹ Eichel, C., *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993.

⁴⁰ O Velmerovom shvatanju pragmatičkog proširenja Adornove estetike istine vidi: Velmer, A., *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Novi Sad: Bratstvo–jedinstvo, 1987, str. 39 i dalje.

⁴¹ Wellmer, A. „Adorno, Modernity, and the Sublime”, u: Pensky, M. (prir.) *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, Albany: State University of New York Press, 1997, str. 112–134

⁴² Welsch, W. „Adornos Ästhetik: Eine implizite Ästhetik des Erhabenen”, u: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1990, str. 114–156

uzvišenog, a intendirano pomirenje je moralo biti transformisano i prošireno idejom *pravde* (*Gerechtigkeit*). Uzvišeno više nije slika čovekove veličine i vladavine duha nad prirodom, već priznanja heterogenosti i koegzistencije mnoštva pojedinačnog, u političkom smislu, bez vladavine nad pojedincem. Afirmacijom uzvišenog Velš zapravo situira Adornovu estetiku u postmodernom kontekstu i stavlja ga uz rame Liotaru, s tim da među njihovim shvatanjima pozicije uzvišenog u vezi sa umetničkim delom uspostavlja jasnu razliku: Adorno zastupa model horizontalnosti i imanencije, dok kod Liotara nailazimo na motiv vertikalnosti i transcendencije.⁴³ Ovakvo povezivanje spada u kontekst postmodernističkog čitanja Adorna, mada se takvo čitanje može smatrati vrlo kontroverznim.

U recepciji problematike Adornove filozofije umetnosti tokom osamdesetih godina prošlog veka izdvaja se i rad H. Menkea *Suverenost umetnosti*, koji razmatra koncept negativnosti u diskusiji između Adorna i Deride.⁴⁴ Kod ovog autora se pretpostavlja da je socijalni momenat u Adornovom shvatanju umetnosti stran njegovoj teoriji estetskog iskustva, dok u cilju kritike kod Adorna inače nedovoljno određenog pojma negacije Menke razmatra odnos između autonomije (izdvojenog statusa umetnosti u odnosu na druge neestetske diskurse koji imaju vlastitu logiku) i suverenosti (pojma koji označava izlazak umetnosti izvan granica estetskog u sferu neestetskih diskursa). Ta određenja stoje u temelju modernog shvatanja estetskog i tenzija među njima je prisutna u estetičkoj tradiciji od Kanta do Adorna. Autonomija daje estetskom iskustvu relativno, a suverenost apsolutno važenje. Zadatak estetike je da poveže ova dva principa. Menke smatra da je potrebno preformulisanje Adornove pozicije pomoću Deridinog shvatanja dijalektike estetskog iskustva i kritike uma. Time on nagoveštava teoriju suverenosti koja omogućava razumevanje odnosa između estetskog i etičkog diskursa, koji diskurs je u poslednjim decenijama počeo da dobija na značaju u kontekstu rasprava o Adornovoj negativnoj moralnoj filozofiji. Nju osim Menkea u svojim radovima diskutuju i autori kao što su Viške (Wischke), Knol (Knoll), Švepnhojzer (Schweppenhäuser) i drugi, dok je na engleskom govornom području u ovoj etičkoj sferi razumevanja Adornove misli poseban doprinos dao Džej M. Brnstejn (Bernstein).⁴⁵ Upućivanja na etičku problematiku i njena povezivanja sa estetikom i umetnošću nisu strana predstavnicima Frankfurtskog kruga i nagoveštena su i kod Markuzea, u njegovom

⁴³ Ibid, str. 147

⁴⁴ Menke, C., *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.

⁴⁵ Bernstein, J. M., *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

nadovezivanju na Šilera u ideji „estetskog etosa”.⁴⁶ Nije slučajno što i kod Adorna iz odnosa umetnosti i filozofije prosijava etička pozadina problema.

U našoj sredini Adornova filozofija je u drugoj polovini XX veka nakon prevoda nekoliko ključnih dela, naročito *Filozofije nove muzike* i *Estetičke teorije*, prepoznata kao relevantna pozicija u marksističkoj filozofiji, ali pozicija koja je utoliko specifična jer joj je misaono središte pojam umetnosti. To je pogodovalo orijentaciji teoretičara na prostoru bivše Jugoslavije, koji su bili naklonjeni tzv. zapadnom marksizmu i teoriji društva Frankfurtske škole, pod uticajem Markuzea i ranog Marksa, a u dobroj meri i Hajdegera. Diskusije Adornovih gledišta o umetnosti nailazimo mestimično u radovima više filozofa iz našeg kulturnog podneblja: I. Fohta (Focht) o filozofiji i sociologiji muzike⁴⁷, K. Prohića⁴⁸, S. Petrovića⁴⁹ i M. Uzelca⁵⁰, ali i D. Grlića, u jednoj od retkih celovitih estetičkih studija o toj temi.⁵¹ Iako je u poslednje dve decenije marksistička estetika i filozofija iz političkih i ideoloških razloga potisnuta na periferiju interesovanja naše filozofske javnosti, o Adornovoj filozofiji objavljeno je nekoliko radova među kojima se u sferi estetike ističe doktorska disertacija D. Vuksanović, koja istražuje njegov način mišljenja povezujući ga sa idejom barokne alegorije i stavljajući ga uz rame dvojici teoretičara umetnosti marksističke provenijencije kod kojih je prema tezi autorke prisutna ista tendencija: Blohu i Benjaminu.⁵² Ideja ove studije pokazuje da joj je namera estetička i na uverljiv način osvetljava alegorijski karakter Adornovog načina mišljenja uopšte, ne samo u sferi estetike i filozofije umetnosti u užem smislu. Na ovaj rad ćemo se dodatno osvrnuti u nastavku, s obzirom da je relevantan za ova razmatranja.

Marksističku estetiku u celini, naročito neomarksizam Frankfurtske škole, danas ne bi trebalo posmatrati kao puki konglomerat shvatanja koja imaju samo antikvaran, istorijski značaj,

⁴⁶ Marcuse, *Estetska dimenzija*, str. 139

⁴⁷ Focht, I., „Muzika u stavu negativiteta”, u: Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 9–26

⁴⁸ Prohić, K., *Prizma i ogledalo. Lukač–Bloh–Adorno*, Beograd: Nolit, 1980.

⁴⁹ O Adornovoj poziciji u okviru savremene marksističke estetike se, primera radi, može čitati u studiji Sretena Petrovića o toj temi: Petrović, S., *Marksistička estetika*, Beograd: BIGZ, 1979, str. 304–314

⁵⁰ Uzelac, M., *Filozofija muzike*, Novi Sad, 2005, str. 287–299; Uzelac, M., *Uvod u estetiku*, Vršac, 2011, str. 77–84; Uzelac, M., *Filozofija poslednje umetnosti*, Novi Sad, 2010, str. 24–40; 44–54; (sve knjige profesora Uzelca mogu se pronaći u obliku elektronskog izdanja na adresi: <http://www.uzelac.eu/index.files/MilanUzelacKnjige.htm>)

⁵¹ Grlić, D., *Izazov negativnog. Uz estetiku Theodora Adorna*, Beograd: Nolit, 1986.

⁵² Vuksanović, D., *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin–Adorno–Bloch*, Beograd: Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta, 2001.

posebno u našoj naučnoj sredini. Iako je kriza humanističke kulture, a sa njom i filozofije, postala opšte mesto sa kojim mora da se suoči svaki istraživač u ovoj oblasti, za domaću estetičku misao se otvara prilika koju ranije ona nije imala u pravom smislu reči: mogućnost objektivnijeg sagledavanja marksističkih shvatanja i kritike savremene kulture i umetnosti, bez propagandnih, ideoloških i političkih stega, obzira i prepreka, koje po pravilu narušavaju objektivnost svakog naučnog i filozofskog ispitivanja.

3.2. O nekim pravcima razumevanja estetskog načina mišljenja kod Adorna

Recepcija Adornovih razmišljanja o umetnosti može se u kontekstu teme predstojećeg rada shvatiti dvojako: jedan način shvatanja odnosi se na njihov *sadržinski nivo – to je onaj u kome se referiše na neki određen pojam ili problem koji je tema ovih filozofskih razmatranja*; drugi nivo odnosi se na sam *Adornov pristup, način razmišljanja i tretiranja ovih (estetičkih) tema*. Oba nivoa, koja doduše nikada nisu striktno odeljena jedan od drugog, bila su predmet komentara Adornove filozofije umetnosti. Međutim, drugi ugao posmatranja znatno je manje zastupljen i on je predmet interesovanja ovog rada.

U nastavku rada ćemo se fokusirati na pojam estetske teorije i to kao specifično Adornov pristup ne samo problemima filozofije umetnosti, već i filozofskim problemima uopšte. Drugim rečima, estetska teorija je oblik transformacije filozofskog diskursa u pravcu estetskog iskustva. Taj stav će biti razjašnjen u sledećem poglavlju ovog uvoda. U ovom, naša namera je da prikazemo kakve su po ovom pitanju bile pozicije u literaturi o Adornovoj filozofiji u koju literaturu je autor ovog rada imao uvid.

Komentatorima Adornove filozofije nije promakla činjenica da njegov filozofski diskurs odudara od akademskog načina filozofiranja. I kod samog Adorna se mogu pronaći mesta na kojima je na neki način obrazloženo zašto filozofski izraz artikulisan u jeziku ne može da bude konačan i zaokružen, zašto filozof nikad ne može jednoznačno da iskaže ono što misli na nekakav zaokružen, konkluzivan način, te da tako dođe do saznanja za kojim traga. Teškoće u čitanju i razumevanju Adorna uglavnom dolaze od ove nedovršenosti izraza i karakterističnog ugla iz koga on posmatra probleme koje uzima u razmatranje. Takva nedovršenost i neodređenost upravo karakteriše iskustvo umetnosti i estetsko prosuđivanje, kod koga se uvek susrećemo sa nečim tajnovitim i zagonetnim, što nas sprečava da umetničke duhovne tvorevine shvatimo kao običan predmet saznanja s jedne, ali i njihovo promišljanje kao obično saznanje sa druge strane. Drugim rečima, iskustvo umetnosti nam nešto govori i može nas poučiti kako da se

odnosimo prema svetu ili društvenoj stvarnosti u kojoj živimo kao proizvodu čovekovog svesnog ili nesvesnog delovanja.

Pojedini interpretatori poput R. Bubnera ovo pomeranje perspektive filozofije, preplitanje estetskog iskustva i teorijskog diskursa, nazivaju „estetizovanjem” teorije, pa se pomenuti autor u svom poznatom tekstu ovim problemom bavi polazeći od pitanja „Može li teorija da postane estetska?” i tretirajući ga, svakako ne slučajno i bez razloga, kao *glavni* motiv Adornove filozofije.⁵³ Predmet Bubnerove kritike je teza o konvergenciji umetnosti i saznanja, na koju nailazimo u fragmentima *Estetske teorije*.⁵⁴ Za ovog autora, koji posmatra odnos estetske teorije prema tradicionalnoj filozofiji umetnosti, Adornova teza je problematična i Bubnerova namera je da ispita razloge koji Adorna dovode do zamisli o dovršenju teorije u estetici.⁵⁵ Ona naizgled deluje plauzibilno, samo ako se uzme u obzir shvatanje prema kome je istorijski proces razvoja i racionalizovanja društva doveo do postvaranja i sklop filozofske teorije i njene kategorije, parališući tako sve klasične filozofske i naučne metode i načine saznanja i vodeći u zabludu onoga ko saznanje. Umetnost tada nastupa kao mogući korektiv filozofije, dakle, kao alternativni oblik saznanja, s obzirom da se filozofskim stavovima u načelu ne može izreći istina.

Ipak, osim što je dubiozna ova istorijska dijagnoza razvoja i postvarivanja, da bi se umetnost uspostavila kao napredni oblik saznanja, ona mora da bude shvaćena u stavu negacije, pre svega kao negacija postojećeg društva. Međutim, Bubner primećuje da bi umetnost, kako bi uopšte bila shvaćena na ovaj način, morala da bude podređena nekom obliku znanja koji je spoljašnji strukturi samog dela, koje znanje je u slučaju Adorna sociološko, filozofsko ili istorijsko.⁵⁶ Drugim rečima, delo može biti shvaćeno kao negacija društva samo ukoliko je ono sa nekog *trećeg stanovišta* upoređeno sa društvenom stvarnošću, a onda prepoznato da sa njom stoji u nekakvoj napetosti ili, kako to Adorno voli da naziva – protivrečnosti.⁵⁷ Adornova estetska teorija ne uspeva u svojoj nameri zato što pokušava da zauzme ovo treće stanovište, izvan umetnosti i društva, koje će ujedno biti oslobođeno onog sveprisutnog ideološkog karaktera. Alternativa tome je da se umetničko delo i društvena stvarnost shvate kao dve potpuno odvojene

⁵³ Bubner, R. „Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos”, u: isti, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989, str. 70–98

⁵⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 197; *Estetička teorija*, str. 225

⁵⁵ Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, str. 71

⁵⁶ Ibid, str. 82

⁵⁷ Ibid, str. 84

realnosti koje su obrazovane prateći svoju specifičnu unutrašnju zakonitost, ali su pritom ove zakonitosti suprotstavljene. Ta pretpostavka je, ipak, neosnovana i Bubner je u tom smislu naziva „dogmom”.⁵⁸

Bubner smatra neplauzibilnom i Adornovu rehabilitaciju mimesisa, kao ponašanja koje na nepojmovan način učestvuje u onom prvobitnom. Problematično je što se Adorno u isti mah protivi tradicionalnom pojmu mimesisa kao oponašajućeg prikaza neke nezavisno postojeće stvarnosti i prihvata mimesis kao odnos koji nije pojmovno–subordinišući, već se udaljava od pojma i teoriju asimiluje sa njenim predmetom, poštujući prvenstvo objekta; drugim rečima, služi se jednim značenjem ovog pojma koji bi se mogao nazvati mimikrijom. Takva „mimikrija duha” za Adorna je neka vrsta korektiva teorije, ali Bubner mu zamera što ovom pojmu mimesisa nedostaje argumentativno pojašnjenje, a u skladu sa tim i uverljivost.⁵⁹ Slično je i sa pojmom (umetničkog) dela, kome takođe nedostaje konzistentnost, a koji uprkos tome igra središnju ulogu: „Adornova estetika nikako ne može da izbegne *rehabilitovanje neograničene kategorije dela*, iako neprestano konstatuje njegovu propast.”⁶⁰ I najzad, iako Adorno nastoji da tvrdi svojevrсну suverenost umetnosti nad filozofijom i mogućnost da ovoj postavi granice putem sebi svojstvenog načina saznanja, čitava postavka konvergencije umetnosti i saznanja dolazi upravo iz druge perspektive – iz ugla superiornog filozofskog mišljenja, koje jedino može da dodeli takav status umetnosti. Time se s jedne strane podriva estetsko iskustvo i autonomija umetnosti, a sa druge i teorijski karakter estetike.

Nakon ovih primedbi jasno je da je Bubnerovo shvatanje Adornovog poduhvata u poznoj estetici takvo da pomenuta konvergencija ne može biti konzistentna filozofska ideja. Doduše, argumentacija koju on očekuje od Adorna se teško može dobiti, s obzirom da polaganje računa i obrazloženje pojmova uopšte nije odlika njegovog načina filozofiranja, niti se Adorno trudi da svoju koncepciju učini filozofski koherentnom u logičkom smislu te reči. Kod njega zapravo uopšte nije reč o *postajanju* teorije estetskom, takvo će stanovište zastupati ovaj rad. Adornova ideja konvergencije ne priziva umetnost kao naknadnu dopunu ili korektiv saznanju: estetska komponenta je uvek deo saznanja, saznanje nikad nije bez nje. Takva komponenta čak ima više oblika, s obzirom da se manifestuje ne samo kroz čulno opažanje u kome je najprisutnija, nego, na primer, i kroz delovanje fantazije, ali i kroz mimetičko ponašanje koje je, prema tezi Valtera

⁵⁸ Ibid, str. 85

⁵⁹ Ibid, str. 87

⁶⁰ Ibid.

Benjamina koja će biti predočena u poslednjem delu rada, preneseno i očuvano u strukturi jezika. Isto se može reći i za mišljenje, čiji je jezik medijum izražavanja.

Iako Adorno u svojoj filozofiji ne potencira čulnost i neposredno čulan način odnosa prema stvarima – dosledno izbegavajući hegelovski prigovor za posredovanje – taj oblik saznanja on zastupa kroz priču o egzaktnoj fantaziji kao ključnom metodološkom pojmu uvedenom već 1931. u pristupnom predavanju o aktuelnosti filozofije. Sa tim pojmom se može objasniti i pojam mimesisa iz *Estetske teorije*, za koga Bubner konstatuje da mu nedostaje obrazloženje i uverljivost. Međutim, mimesis koga Adorno uzima iz tradicije i modifikuje ne dobija samo sadržinsko obrazloženje (poput onog antropološkog u *Dijalektici prosvetiteljstva*), nego i potvrdu u *načinu mišljenja* o tome, koji je izražen u strukturi filozofskog jezika. Način filozofiranja nije dovoljno samo sadržinski obrazložiti, nego se on mora *pokazati*.

Na liniji ovog razmišljanja je i shvatanje Širi Veber Niklsen⁶¹, koja pokušava da pokaže da je mimesis u Adornovoj *Estetskoj teoriji* u svakom pogledu centralni pojam. Prema shvatanju ove autorke zagonetni kvalitet koji prosijava kroz tekst ovog Adornovog kapitalnog rada potiče upravo od mimetičke organizacije njegovog materijala, dakle stavova i pojmova iz mnogih prethodnih estetičkih učenja iz filozofske tradicije. Traganje za takvim neuhvatljivim mimesisom za nju znači „osvetljavanje celokupnog konceptualnog uređenja i forme *Estetske teorije*.”⁶²

Osećaj nedovršenosti i isprekidanog iskustva, utisak zatvorenosti i udaljavanja koga čitalac ima kada dođe u dodir sa Adornovim tekstom ona uverljivo povezuje sa Benjaminovim pojmom *aure* (o tom pojmu vidi u ovom radu fusnotu br. 449), pokazujući kako se kod Adorna auratičnost, koju je Benjamin pripisao umetničkim delima visoke građanske kulture, manifestuje u specifičnim jezicima prirode, umetnosti i estetike, načinu na koji nam se ove obraćaju kao posmatračima i interpretatorima. Svi ovi jezici su zagonetni, nisu neposredno razumljivi. Tu zagonetnost duguju svom mimetičkom karakteru, odnosno činjenici da, epistemološki gledano, u svom načinu predstavljanja daju prednost objektu saznanja, a ne subjektu koji saznaje, što je bio slučaj u tradicionalnoj filozofiji i filozofskoj estetici.

Prateći Adornovo shvatanje odnosa umetničke i prirodne lepote, Niklsen ponavlja stav da umetnost oponaša prirodnu lepotu. Ipak, pošto je jezik ove potonje neodređen i neodrediv, ne može se definisati pojmovima, umetnost u oponašanju nemog jezika prirode ima tim teži

⁶¹ Weber–Nicholsen, S. „*Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*”, u: Huhn T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 55–91

⁶² Ibid, str. 55

zadatak, jer izražajnim sredstvima ovaj jezik mora da oponaša.⁶³ Umetnost to čini u svojoj formi. Međutim, za nas je ključan onaj stav prema kome i filozofska estetika mora pojmovnim sredstvima da izrazi ovaj pokušaj umetnosti da prirodnu lepotu dovede do izraza, dakle mora u svom pokušaju razumevanja da usvoji ono što Adorno naziva „prvenstvom objekta”. Estetika to ne može putem logičko–deduktivnog izvođenja zaključaka, nego mimetički, svoje stavove i pojmove prilagođava objektu koga pokušava da razume. Po mišljenju ove autorke Adornova *Estetska teorija* je dobar primer ovakvog postupanja. Njena teza je da je ovaj rad na polju estetike ili filozofije umetnosti konstruisan po uzoru na Benjaminov nedovršeni projekat koji je nazvan *Rad o pasažima*, u kome autor ima nameru da montažom tekstualnih fragmenata kulture (citata) protumači kolektivne snove Evrope u XIX veku, kako bi oslobodio potisnutu utopijsku čežnju ljudi zarobljenih u robnom svetu. Benjamin misli da se ti fragmenti zahvaljujući sličnostima u jeziku mogu povezivati i tako kreirati novi konteksti značenja. Kod Adorna nailazimo na slično: pojmovi tradicionalnih teorija umetnosti u *Estetskoj teoriji* se dovode u nove konstelacije i pritom se zaoštravaju protivrečnosti kako bi se pokazala njihova jednostranost i neistinitost. Niklsen veruje da konstelacije u koje dolaze pojmovi u miljeu Adornovog teksta od čitalaca zahtevaju poseban intelektualni angažman, u smislu da je za razumevanje istih potreban mimetički način kombinovanja, sličan onome kojim se služi i sam autor rada u pokušaju da izrazi istinu umetnosti.

Niklsen u svom ogledu po svemu sudeći daje prednost Adornovoj *Estetskoj teoriji* u pogledu mimetičkog načina razumevanja, kako umetničkih tvorevina od strane estetičara ili filozofa umetnosti, tako i *Estetske teorije* od strane Adornovog čitaoca. Ovaj rad postavlja konstelacije na mimetički način, jer je takav način postupanja striktno vezan za status i karakter odnosa između prirodne lepote i umetnosti, te načina na koji ih estetičar razumeva. On je iz tog odnosa izveden. Međutim, čitalac se može zapitati zašto bi *Estetska teorija* u ovom smislu imala bilo kakav poseban status u odnosu na, recimo, Adornovu *Negativnu dijalektiku* ili *Minima moralia*? U ovim radovima, kao i u nekim drugim, Adorno se služi istim načinom kompozicije materijala, koga bismo ništa manje mogli nazvati mimetičkim, kao što je to slučaj i u *Estetskoj teoriji*. Ipak, u njima se ne govori o umetnosti, niti se pokušavaju razumeti umetnička dela. Razumevanje putem konstelacija je Adornov način postupanja u svim filozofskim radovima. Štaviše, može se izneti i stav da je za njega to način na koji se odvija filozofsko razumevanje i uopšte svako razumevanje u jeziku.

⁶³ Ibid, str. 70

U tom smislu, stanovište koje se zauzima u ovom radu biće da ovakav način razumevanja nije svojstven samo razumevanju umetnosti, umetničke i prirodne lepote, ili umetničkih tvorevina, već je u tom razumevanju uvek aktivna njegova estetska komponenta, koja ovde obuhvata i mimetičko ponašanje o kome govori Veber Niklsen. Takav način razumevanja najvidljiviji je u pokušaju da se razumeju umetnička dela ili estetski fenomeni uopšte, ali on nije isključen i u drugim slučajevima. Estetska teorija se u tom smislu pojavljuje ne kao teorija u onom smislu u kome je gore shvata Bubner, nego kao način razumevanja koji teorijskom sistemu pojmova oduzima prevlast nad živim iskustvom i fenomenima.

Još jedan aspekt argumentacije koju iznosi Niklsen, a sa kojim se ne možemo sasvim složiti, jeste da je mimesis „nedefinisani fundamentalni pojam, prazno središte okruženo bezbrojnim kontekstima izlaganja”⁶⁴ u sklopu *Estetske teorije*. Time ona pojašnjava zašto mimesis u ovom radu nije preciznije razjašnjen, što iznad Bubner prigovara Adornu. Nije ni mogao da bude, jer je to „nefigurisani centar koji ostaje stran” iako različiti konteksti na njega upućuju: „(...) zagonetni i neodredivi kvalitet mimesisa može se shvatiti kao da oko sebe proizvodi naizgled neograničeni nerazrešivi niz konteksta.”⁶⁵ Ovde se sugerše da je prisutnost mimesisa generator „estetskog” kvaliteta mišljenja, koga iz logičke perspektive nazivamo „neodredivim”. Problem je što se u tom shvatanju po svemu sudeći mešaju sadržinski i formalni plan, odnosno ostaje nejasno da li je mimesis sadržinski impliciran različitim kontekstima značenja, ili se uopšte ne može posmatrati kao pojam koji ima ikakav sadržaj, već samo kao način artikulisanja materijala u razumevanju. Ako je ovo poslednje slučaj, onda se ovaj kao gest, način ponašanja ili funkcija mišljenja, može s pravom pripisati estetskoj moći fantazije, što i činimo, dok na tematskom planu u odgovarajućim kontekstima može da bude objekt prosuđivanja i kritike. U poslednjem delu ovog rada ćemo se detaljnije pozabaviti ovom temom, koja je na liniji naše teze o prirodi estetskog razumevanja i shvatanja značenja mimesisa kao načina postupanja estetske fantazije.

I poslednje što ćemo prigovoriti shvatanju Širi Veber Niklsen i napraviti otklon od toga jeste dovođenje u vezu Benjaminovog postupka iz *Rada o pasažima* koji je u osnovi nadrealistički i zasniva se na postupku montaže i konceptu dijalektičkih slika, sa Adornovim u *Estetskoj teoriji*. Adorno je u više navrata kritikovao ovaj Benjaminov postupak⁶⁶, ali ono što će u nastavku biti izneto kao stav koji prati predstojeća razmatranja je da Adorno svoj postupak nigde izričito ne

⁶⁴ Ibid, str. 83

⁶⁵ Ibid, str. 84

⁶⁶ O tome vidi: Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 90; *Estetička teorija*, str. 111

postavlja kao da u predstavljanju istine umetnosti bivaju korišćene slike ili predstave slikovnog tipa, već je kod njega zastupljen muzički model, koji se zasniva na auditivnoj recepciji, odnosno na nekom obliku „slušajućeg razumevanja” ili razumevanja putem slušanja, slično kao u muzici. Zbog toga se u nastavku i predočava shvatanje uloge kompozitora, slušaoca i kritičara u razumevanju muzičkih dela, jer je taj model po mnogo čemu uzoran za shvatanje ideje Adornove *Estetske teorije*.

Još jedan rad koga u tom kontekstu vredi razmotriti je pomenuta studija D. Vuksanović o prisutnosti baroknog umetničkog stila i duha vremena u načinu mišljenja trojice savremenih estetičara marksističke orijentacije, među kojima svoje mesto ima i Adorno⁶⁷, a čiji je korpus ideja, po mišljenju autorke, „barokno osmišljen i organizovan.”⁶⁸ Kombinacija baroka i pozne moderne, u kojoj su kriza i transformacija zahvatile sve oblasti kulture, bila je sredstvo protesta protiv elitizma umetnosti i kulture, s obzirom da sada dopire i do nižih slojeva društva, što je sveukupno pogodovalo negativističkoj i antitetičkoj tendenciji avangardne umetnosti, ali i njoj primerenog načina mišljenja ili filozofije. Autorka ističe i veoma bitnu stvar da je barokni način oblikovanja duha epohe „uobraziljski” i da je umetničkog, a ne pojmovno–logičkog porekla:

(...) oblikotvorna moć baroka, svakako nije fundamentalno pojmovne prirode niti se izvorno vezuje za tradicionalni pojam i dosadašnju sistematičku filozofsku praksu; ona se ne može ni misliti, a kamoli adekvatno formulisati i izraziti, bez specifičnog predstavskog konteksta i načina filozofiranja koji proističe iz sfera jednog izrazito umetničkog pristupa stvarima filozofije.⁶⁹

Ako je barok ne samo predmet već i *konstituens* filozofskog načina mišljenja doba čiji je savremenik i Adorno, onda je logično da se karakteristike tog načina mišljenja vide i kod njega: akcenat na pojedinačnom i detalju, negativnost, diskontinuitet i antitetičnost, suprotstavljanje i nesklad, a naposljetku i melanholična atmosfera na koje nailazimo u njegovoj filozofiji, sve se mogu pripisati duhovnoj kulturi baroka. Divna Vuksanović ovde poentira i jednu odliku baroknog načina mišljenja na primeru Valtera Benjamina sa kojim Adornova misao komunicira, nazivajući to „udvostručenom tematizacijom”: naime, zakonitost tumačenja baroknih duhovnih sadržaja je da filozofija koja interpretira barokne sadržaje i tekstove treba na sebi da primeni „one stvaralačke postupke koji su obrazovali njen vlastiti duh ovi sklop i predmet.”⁷⁰ Ona

⁶⁷ Vuksanović, *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin–Adorno–Bloch*, str. 17

⁶⁸ Ibid, str. 9

⁶⁹ Ibid, str. 11

⁷⁰ Ibid, str. 28

sadržaj svojih istraživanja dijalektički dovodi u vezu sa sopstvenom formom i načinom na koji pristupa ispitivanju tog sadržaja. To joj daje mogućnost da bude kritička i „transcendirajuća”, da na neki način prevaziđe postojeće okvire i ustanovljene matrice mišljenja.

Adornov filozofski način mišljenja je, prema ovoj tezi, barokno oblikovan. On je u tom smislu blizak umetnosti i udaljava se od konvencionalnog obrasca rasuđivanja u filozofiji. Za njega je karakteristično tzv. prizmatično mišljenje (koje u nastavku nazivamo „atonalnim”), koje pokazuje da je za Adorna racionalna komponenta pojma ipak iznad čulne, slično kao kod Hegela.⁷¹ To se odnosi ne samo na Adornovu filozofiju umetnosti, nego na njegovu celokupnu filozofiju, ili, možda bolje rečeno, način filozofiranja. Misaona prizma je za Vuksanovićevu multidimenzionalna slika stvarnosti, koja odstupa od linearnog i monoperspektivnog načina gledanja na stvari, te kao takva oličava dijalektičko kretanje pojma.⁷²

Ako je reč o estetici, sa kojom i kod Adorna imamo posla, imajući sve ovo u vidu možemo govoriti da je kod njega i ona u „estetskom ključu”, što autorka i čini, objašnjavajući *Estetsku teoriju* kroz baroknu predstavu vatrometa.⁷³ Takav simbolični prikaz teorijske estetike ustvari depotencira njenu pojmovnost i prioritet diskurzivnog pristupa nad umetnošću, oslobađajući estetski potencijal filozofskog iskustva; estetika svoju teorijsku prirodu sada ostvaruje u medijumu estetskog, u umetničkoj predstavi vatrometa.⁷⁴ Ipak, Vuksanovićeva na ovom mestu, sa čime se u ovom radu nećemo složiti, čulne utiske u kojima teorija nalazi svoju realizaciju smatra *vizuelnim*. Na ovu pomisao navodi i srodnost sa Benjaminovim konceptom dijalektičkih slika i njegovim *Radom o pasažima* na koju srodnost ukazuje i Veber Niklsen. Zatim, predstava baroknog vatrometa, događaja eksplozije koji inicira iskustvo šoka, može se zamisliti samo kao slika, kao slikovna predstava i jedan vid delovanja melanholiije. U simboličnom činu eksplozije događa se, sa stanovišta filozofije, gubitak čistog pojma umetnosti, te da filozofska estetika više ne može neposredno i samorazumljivo da govori o umetnosti.

Sa Divnom Vuksanović autor ovog rada slaže se u oceni da Adornova Estetička teorija istovremeno pokazuje svojstva jedne estetske (estetične) teorije, dakle teorije koja nije obična filozofska teorija, već pokazuje estetske kvalitete radeći na samoj sebi putem mimesisa. Tu tezu autorka je potkrepila baroknom predstavom vatrometa i uopšte baroknim duhom Adornovog

⁷¹ Ibid, str. 98

⁷² Ibid, str. 100

⁷³ Ibid, str. 120

⁷⁴ Ibid, str. 121

prizmatičnog načina mišljenja, dok se ovde estetičnost njegovog filozofskog diskursa tumači kao pojava koja je imanentna tom diskursu, uvek je u njemu prisutna, *bez teze o njenom baroknom karakteru kao načinu organizacije koji bi bio usvojen spolja*. Mimetički impulsi kojima odiše Adornov višedimenzionalan i negativistički način mišljenja u filozofiji su inače uvek prisutni, ali ih susret sa avangardnom umetnošću čini vidljivim. To je otuda što ova umetnost zahteva od filozofije specifičnu organizaciju akta razumevanja, te preokretanje ne filozofskog pojma ili teorije kao već mrtvog, objektivisanog sklopa, nego samog *akta i načina promišljanja*, zbog čega ni teoriju ovde ne posmatramo kao gotovu formu koja potom biva preobražena ili „estetizovana”, nego kao živi mimetički način ponašanja u mišljenju o umetnosti, ali koji način je prisutan i u drugim Adornovim radovima, ne samo u onima u kojima dominira estetička problematika.

Gotovo u isto vreme kad je Tideman objavio Adornovu *Estetsku teoriju*, tačnije godinu dana ranije, pojavila se i jedna studija iz oblasti psihologije umetnosti ili psihološke estetike, knjiga R. Arnhajma (Arnheim) pod upečatljivim nazivom – *Vizuelno mišljenje (Visual Thinking)*.⁷⁵ Iako ovaj rad naizgled nema neposredne veze sa Adornom i njegovom *Estetskom teorijom*, niti se oni dovode u vezu, njihova korelacija je veoma zanimljiva. Arnhajm na nizu konkretnih primera iz vizuelnih umetnosti pokušava da pokaže kako su u umetničkoj delatnosti kao svojevrsnom obliku *umovanja* opažanje i mišljenje neraskidivo isprepleteni, da čovek koji „slika, piše, komponuje, igra, u stvari misli čulima.”⁷⁶ Ovaj geštaltni psiholog zastupa stanovište da ne postoji mišljenje, niti u filozofiji niti drugde, koje je odvojeno od opažanja i u kome opažanje nema bitnu, čak primarnu ulogu. To odvajanje je hiljadugodišnja tekovina, kodifikovano je još kod najstarijih filozofa, da bi se održalo u delima mnogih klasika filozofije sve do XX veka. U dugom periodu krize moderne i prevrednovanja ovih standarda pojavljuje se ideja za reafirmacijom opažanja, posebno kada je reč o kreativnim vidovima mišljenja, u kojima opažajna strana mišljenja sa svojim funkcijama igra važnu ulogu. Štaviše, produktivno mišljenje ni u jednoj oblasti nije moguće bez opažajne komponente.⁷⁷ To važi i za najapstraktnije forme mišljenja kakve su, primera radi, matematika i filozofija. U umetnosti je ova komponenta samo izraženija, a njeni pojavni oblici raznovrsniji. Umetnost je sredstvo putem koga se jača i razvija

⁷⁵ Arnhajm, R., *Vizuelno mišljenje*, Beograd: Zavod za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1985.

⁷⁶ Ibid, str. 9

⁷⁷ Ibid, str. 12

opažajna komponenta. Prema tome, i umetničko iskustvo je bogato raznolikim čulnim dejstvima, koja se i kod kritičara umetnosti odnosno estetičara moraju uzeti u obzir, kao što je već rečeno.

Arnhajm u svome radu relativizuje one krajnosti – teorijsko mišljenje s jedne i kreativnu percepciju i ekspresiju sa druge strane – pa time i ono iznuđeno razlikovanje između estetičara–umetnika i estetičara–filozofa. U Adornovoj *Estetskoj teoriji*, ali i u drugim filozofskim radovima ovog autora, to je vidljivo na tekstualnom planu, u ravni artikulacije filozofskog jezika. To određuje i prirodu filozofskog razumevanja. Kod njega je već u nazivu o kome govorimo – estetska teorija – potencirana napetost između teorije i estetskog iskustva tj. fenomena, ali je u načinu na koji Adorno misli o različitim problemima naglašena upravo čulna komponenta mišljenja, u kojoj je, ponegde i izričito, naglašena estetska fantazija.

Ipak, kod Arnhajma je akcenat stavljen na *vizuelne umetnosti*, on nam služeći se primerima iz ove oblasti pokazuje da je odvajanje čulnosti i mišljenja veštačko i da sazajne radnje nisu „privilegija mentalnih procesa iznad i izvan opažanja, već su suštinski sastojci samog opažanja.”⁷⁸ Opažanje se odlikuje složenim procesom obrade i organizacije informacija. U tom smislu je „vizuelno opažanje” istoznačno sa vizuelnim mišljenjem.⁷⁹

Adorno se u svom načinu filozofiranja ne oslanja na vizuelne umetnosti nego na iskustva muzike, na slušanje, auditivni doživljaj i praksu komponovanja, koji na neki način uslovljavaju *način razumevanja* umetnosti koga ovaj autor zastupa. To važi ne samo za umetnost i umetnička dela, nego i za interpretaciju filozofskih problema uopšte. Muzički model u filozofiji on pokazuje ne tako što ga iz muzike transponuje u ovu poslednju, nego izvođenjem srodnosti, analognog položaja muzike i filozofije kao oblika jezičke ekspresije. Dakle, rešenje bi trebalo tražiti *u jeziku i artikulaciji jezičkog izraza*, a način na koji se taj izraz artikulise u obe sfere otkriva estetsku stranu filozofskog diskursa. Muzika i estetika su područja u kojima se estetska upotreba uma pokazuje na pravi način. Adorno tu primenu pokazuje koristeći funkcije fantazije (ne logičkom upotrebom uma kao u akademskoj filozofiji), dakle izlažući iste putem mimetičkih dejstava u svojim poznim filozofskim radovima. Među njima istaknuto mesto ima *Estetska teorija*, koja je i sama smišljena kao provokacija i protest protiv teorijske estetike.

Prema tome, ako su vid i sluh čula kod kojih se pokazuje kako su estetska dejstva kakva su igra, zvuci, pokreti, oblici i sl. podložna složenoj organizaciji u prostoru i vremenu, Arnhajm i Adorno daju primer na koji način se moć razumevanja može postaviti na takav osnov. U oba

⁷⁸ Ibid, str. 20

⁷⁹ Ibid.

slučaja, premda na sasvim različite načine, nailazimo na ideju da se razumevanje kao intelektualna radnja uma može artikulirati ne kao logički akt mišljenja, već, analogno umetnosti, umetničkoj recepciji i imaginativnoj produkciji, kao *kreativni misaono-estetski akt*.

Ovde se može izneti zapažanje da su pregnuća ove dvojice estetičara šezdesetih godina prošlog veka, u kojima se, manje ili više izričito, putem razmatranja umetnosti reaktuelizuje estetska moć uma i uloga estetskih sposobnosti u njegovim načinima postupanja, bila anticipacije trenda u estetici koji će nastupiti par decenija kasnije. Taj trend se ogleda u povratku estetici kao učenju o opažanju, što je, pored učenja o umetnosti, prirodi i dizajnu, područje koje je aktuelno i u našem vremenu.

4. Predmet i metod istraživanja

4.1. Hipoteza

U fokusu predstojećih razmatranja će biti pojam i položaj estetske teorije u Adornoj filozofiji umetnosti. Kao što je već rečeno, ideja i konstrukcija estetske teorije najtešnje je povezana sa shvatanjem negativnosti umetnosti i njenim odnosom prema filozofiji, filozofskom načinu saznanja i filozofskoj istini. Međutim, između dva zadatka koja smo naveli kao važna za estetiku, zadatka interpretacije dela i objašnjenja značenja razumevanja, težište će biti na drugom, koji se u pravom smislu reči može smatrati filozofskim. Tek u tom kontekstu, gde estetičari moraju da polože račun o uslovima razumevanja i razumljivosti umetničkih dela, postaje vidljivo da ima smisla govoriti ne o filozofskoj estetici koja takvo razumevanje podrazumeva, nego o promenjenom konceptu estetičkog načina razumevanja, koji uzima u obzir nerazumljivost tvorevina nove umetnosti i pokušava da, kako kaže i Adorno, razume njihovu nerazumljivost. Taj izokrenuti koncept nazivamo estetskom teorijom i njegov način razumevanja ne može biti isti kao kod klasične teorijske estetike. Prema tome, *estetska teorija nije teorijski sistem, to nije filozofija, već način filozofiranja koji u svom postupanju iznosi na videlo kako se može razumeti istina umetnosti koja je u stavu negativnosti i koja se opire razumevanju, jer je izgubila svoj smisao, razlog za postojanje u opredmećenom svetu robe i industrijskom društvu.*

Potrebno je ovde razlikovati tri ugla razmatranja: 1. prvi je mišljenje o umetnosti, gde su lepo, umetnost i umetnička dela predmeti ili oblasti filozofskog (estetičkog) promišljanja ili interpretacije; 2. drugi je onaj u kome se umetnost posmatra kao pozornica saznanja, jer umetničko delo za filozofe nije samo predmet mišljenja, nego i mesto pojavljivanja istine, što Adorno naziva saznanjem i to bespojmovnog tipa; 3. treći čini stav o estetskom zaleđu Adornovog dijalektičkog načina mišljenja i jezičkog izraza, po kojoj je filozofski način mišljenja

mimetički artikulisan u jeziku, slično iskustvu umetnosti, ali taj afinitet nije slučajan, već je mimetički način ponašanja *uvek* neizbežno sadržan u mišljenju, samo što je potisnut u procesu racionalizovanja. Sva ova tri nivoa razmišljanja isprepletana su u Adornovom načinu mišljenja. Naredna razmatranja pokušavaju da kroz koncepciju estetske teorije pokažu njihovu povezanost.

Adorno je shvatio da se postupanje filozofa umetnosti mora postaviti na drugačiji način. Ideja koju u tom pogledu uzimamo u razmatranje je ideja estetske teorije, čiji je fokus zaplet između umetnosti i filozofije. U svojoj poznoj estetici Adorno je pokušao da pruži odgovor na pitanje kako je moguća estetika nakon propadanja tradicionalnih estetičkih normi, tj. kako se još može pisati filozofska estetika nakon njihovog napuštanja. Tu je reč, s jedne strane o krizi estetskih vrednosti i zastarevanju tradicionalnog pojma umetnosti, a sa druge o jednoj i dalje živoj potrebi da se promišlja fenomen kakav je umetnost. Adorno smatra da ove oprečne tendencije savremena estetika mora ne da prevaziđe već da integriše u svoj način posmatranja, što onda neminovno utiče i na način na koji ona posmatra svoju predmetnu oblast.

Predstojeće istraživanje polazi od teze *da je u Adornovoj filozofiji prisutna interpretativna ideja estetske teorije koja nije teorijska estetika, nego oblik mišljenja i način razumevanja koji nazivamo estetskim jer se na eksplicitan način služi estetskom fantazijom*. To nije pozni produkt Adornovog mišljenja u filozofiji, nego je nastao znatno ranije, gotovo od samog početka njegovog bavljenja umetnošću, pre svega muzikom. Otuda je merodavno uzeti u obzir ideju da bi način razumevanja u muzici mogao da igra bitnu ulogu u načinu na koji je fantazija delotvorna i u filozofskom razumevanju.

U literaturi o Adornovoj filozofiji umetnosti ovakvo tumačenje ne postoji. Adornova *Estetska teorija* se tu tretira ili kao varijanta materijalističke estetike, koja kritički posmatra teorije i pojmove tradicionalne teorije umetnosti, ili kao filozofsko–istorijska konstrukcija koja polazeći od moderne umetnosti kritički promišlja celokupnu kulturnu modernu i subjektivistički koncept autonomije, intendira spasu estetskog privida i najavljuje utopijsku perspektivu koja je implicitno sadržana u delima modrne umetnosti. Domet estetike u ovom slučaju je znatno širi od proučavanja lepog i umetnosti u užem smislu, jer autor stvara uslove za interpretaciju i kritiku kulture, društvenog života i običaja, ali i naučnih i filozofskih shvatanja koja sa alternativnih pozicija pokušavaju da ih objasne.

U tom smislu kod Adorna ima osnova da se govori o jednom implicitnom estetskom načinu mišljenja, koji je kod njega po svemu sudeći izvorniji od naučnog i filozofskog. Adorno se na ovu temu u svojoj filozofiji nije izričito osvrtao, iako je u više navrata odbacivao ideju da filozofija treba da postane neka vrsta umetničkog pisanja ili pogleda na stvari koji se ne

zaokružuje u teoriju, nego ostaje u formi fragmenta. Adornov otpor prema ovome nije bio ništa drugo do otpor prema pozitivističkoj ideji filozofskog pesništva (*philosophische Dichtung*), koja je bila oličenje scijentističkog uverenja o marginalnosti filozofskog mišljenja u svetlu mnoštva empirijskih naučnih znanja. Ne zastupa se, ipak, problematično stanovište estetizovanja teorije, već teza o tome *da je u filozofskom mišljenju uvek već prisutan estetski način gledanja na stvari*, što kod Adorna na jedan ne sasvim jasan način prosijava kroz milje njegove dijalektičke proze. Eksplikacija ovog metadiskursa moguća je tek kao rezultat posmatranja umetnosti sa stanovišta njene negativnosti, polazeći od dela kao zatvorenog pojedinačnog entiteta, odnosno kao pojave koja se zatvara pred mogućnošću socijalne integracije ili pojmovnog definisanja. On je najevidentniji tek u poznoj *Estetskoj teoriji*, osmišljenoj verovatno pod uticajem Benjaminovih radova iz tridesetih godina, pre svega *Rada o pasažima*, ali se ne može isključiti ni Adornov habilitacioni rad, takođe inspirisan Benjaminom, pisan čak trideset godina ranije kao njena prethodnica.

Estetski momenat filozofskog mišljenja može se metodološki rekonstruisati iz perspektive magistralne ideje *Estetske teorije*, ideje o preplitanju mimesisa i racionalnosti, ili, rečeno više rečnikom teorije umetnosti, ekspresije i konstrukcije. Ključan momenat u tom smislu jeste eksplikacija značenja i funkcije mimesisa, pojma koji je kod Adorna upotrebljen u dosta širokom značenju, ali koji je, uprkos tome, okosnica razumevanja uloge estetskog iskustva u njegovoj filozofiji umetnosti. Međutim, fokus razmatranja je na jednom od mogućih značenja tog tradicionalnog estetičkog pojma, a to načenje je estetska sposobnost imaginacije ili, kako se to kod Adorna naziva, fantazije ili *egzaktne fantazije*. Metodološki je ona postavljena kao ključna komponenta filozofske interpretacije već kod ranog Adorna, ali je kasnije ostala u drugom planu, da bi u *Estetskoj teoriji* bila integrisana pod široko postavljenim pojmom *mimesisa*, u koga su se mogla uvrstiti različita značenja.

Naizgled nejasna estetska dejstva koja Adornov dijalektički način mišljenja sadrži, a njegov čitalac može da primeti, kao i ideja načina saznanja putem konstelacija i povezivanja fragmenata koja je strana naučnom diskursu, može da se objasni putem delovanja estetske sposobnosti fantazije. Ova sposobnost je nešto što je povezuje umetnost i filozofiju, njihove načine saznanja. Pomoću nje se može objasniti estetski način posmatranja uopšte, dok se u filozofiji, na primer, ideja o istorijskom sadržaju istine umetnosti ne može adekvatno objasniti ako se ne pođe od toga da se socijalna ili istorijska interpretacija može artikulirati jedino ako se ove raznorodne oblasti povežu preko neke vrste sličnosti, umesto metoda logičke dedukcije koji tu uopšte nije operativan. Taj način gledanja na stvari je model u skladu sa kojim se obrazuje način na koji

estetičar pristupa umetnosti, dakle ne logičko–deduktivni i teorijski pristup, nego estetski. Takav način razumevanja problematizuje i revidira samorazumljivi estetički pojam razumevanja u okvirima teorije, približavajući se estetskom načinu posmatranja stvari. Utoliko se estetskim razumevanjem može smatrati i muzičko slušanje, interpretacija i izvođenje muzike, koju Adorno uzima kao model za svoju poznu estetsku teoriju i njen pristup tehničkoj konfiguraciji i iskustvu moderne umetnosti u kojima se po autorovom mišljenju ogledaju dominantni kulturno–istorijski procesi modernog doba.

Kao i u filozofiji, za njega je glavno obeležje umetnosti građanskog doba njena negativnost. Ona se ogleda u više stvari, zavisno od konteksta u kome se termin upotrebljava: to je oznaka kritičkog stava umetnosti prema empirijskoj društvenoj stvarnosti; kritički odnos koji umetnost ima prema estetici i klasičnom pojmu umetnosti koji se u njoj pojavljuje; ideja da umetnost predstavlja zasebno polje važenja, što proističe iz njenog autonomnog statusa u građanskom društvu, ali i specifične estetske logike koja oblikuje umetničko iskustvo i podržava taj društveni status. Ono što im je zajedničko je da se svi aspekti negativnosti temelje na shvatanju da je umetnost oblik saznanja, ili, što je kod Adorna isto, mesto pojavljivanja istine.⁸⁰

Adornovo shvatanje se mora situirati u tradiciju Hegelove filozofije umetnosti, koja sadrži ideju da se subjektivnost aktualizuje u istorijskim strukturama i oblicima kulture u koje spada i umetnost. Ta ideja je prenetu u marksističku estetiku. Pošto ima pristup realnosti istine umetnost ima i *kognitivnu vrednost*, pa prema tome postaje merodavna instanca saznanja pored filozofije. Međutim, način na koji je istina predstavljena kroz umetnost je negativan, umetnička dela predstavljaju utopijsko stanje čovečanstva, stanje koje u stvarnom svetu ne postoji. Sa druge strane, radovi savremenih umetnika kakvi su Šenberg ili Samjuel Beket do krajnosti dovode vladavinu otuđenja, onoga što je negativno, čime po Adornovom mišljenju dovode do svesti o njegovoj apsurdnosti. Tada se stvaraju uslovi za njegovo prevazilaženje, iako umetnost to nikada ne može da postigne u svom ekspresivnom mediju, a da pritom ne ukine i samu sebe.

Umetnost, međutim, za filozofiju daje jedan saznajni instrument od značaja, koji pokazuje da postojeći načini i okviri poimanja koje razvija filozofija nisu jedini i da su isuviše uski, te da u relevantne načine poimanja stvari (ili u estetici lepog, umetnosti i umetničkih dela) možemo da uvrstimo i *kreativno delovanje*, koje se razvija putem mišljenja, ali na druge, konkretnije načine. Taj kognitivni instrument ovde predstavlja estetska teorija, koja posredstvom filozofskog

⁸⁰ Adorno, „Paralipomena”, str. 419; Adorno, „Estetička teorija – Paralipomena”, str. 59

programa negiranja u estetici dolazi do uvida ne samo o umetničkom delu u užem smislu, niti o estetičkim pojmovima, nego o kulturnoj istoriji modernog doba.

4.2. Metod

U predstojećem istraživanju Adornova filozofija umetnosti tretira se kao u sebi razvijena celina. Takvo gledište nije uobičajeno imajući u vidu način na koji se ona tretira u literaturi, gde se perspektive njegovih shvatanja (filozofska, naučna, obrazovna i sl.) obično uzimaju u obzir izolovano, sa odgovarajućim problemima i temama, koji zbog takvog pristupa čitaocu mogu da deluju nepovezano.

Holistički pristup je naizgled suprotstavljen i nameri sa kojom je sâm Adorno pristupao estetičkim problemima, izbegavajući sistematičnu prezentaciju, referisanje i zaokruživanje misli u koherentnu celinu ili zauzimanje „stanovišta”, ali isto tako i neku opštu „metodologiju” koja bi se univerzalno odnosila na sve aspekte analize. Adornov diskurs je subverzivan, posebno u odnosu na pozitivistički način mišljenja, argumentovanog i sistematičnog izlaganja misli, koji često usvaja zvanična filozofija. Tendencija jezičke subverzije za njega nije samo avangardno protivljenje preovlađujućem filozofskom diskursu, već je razloge imala u samoj stvari na koju je usmereno filozofsko mišljenje, stvari o kojoj se ništa ne može ni misliti ni izreći jednoznačno i nedvosmisleno. To je bio jedan od aspekata Adonovog prihvatanja neidentičnosti na svim nivoima mišljenja.

To je izraženo u poznim radovima, pa i u *Estetskoj teoriji*, što otežava njenu rekonstrukciju kao stanovišta u estetici. Problem je još složeniji ako se uzme u obzir da je neophodno ovaj rad povezati sa materijalom koji se može uvrstiti pod oznaku filozofije umetnosti, a koga čine i radovi nastali u decenijama koje su prethodile *Estetskoj teoriji*. Tu spadaju ne samo filozofski radovi u užem smislu, nego i sociološki i muzičko–kritički ogledi, pa čak i neki radovi, poput habilitacione studije o Kjerkegoru, čija glavna tema nije umetnost, ali jeste implicitan estetski način saznanja, koga sadrži i umetnost i čijoj afirmaciji Adorno teži u svojim radovima.

Time se ne sugeriše da se Adornovo shvatanje umetnosti ne može rekonstruisati kao jedinstveno, jer to je, uostalom, pretpostavka ove interpretacije. Kako primećuje teoretičar muzike i interpretator Adornovih radova o muzici M. Pedison (Paddison), to što je Adornova misao uperena protiv tendencije filozofije da se konstituiše u formi sistema i što je fragment oblik njegovog izražavanja, ne znači nužno da i interpretacija mora da se prilagođava takvoj nameri, pa da Adornovi kritički ogledi nisu međusobno smisaono povezani i ne stoje ni u

kakvom referencijalnom okviru u odnosu na koji bi mogli da budu sagledani.⁸¹ To bi onda značilo da interpretator mora da se poistovećuje sa predmetom interpretacije i da ga oponaša, a takav postupak bi bio suprotnost onoga što se čini kad se pristupa filozofskoj interpretaciji, dakle, nešto što treba izbeći.

Osnovna pretpostavka kritičke interpretacije je distanca u odnosu na predmet tumačenja i zauzimanje što je moguće nezavisnije tačke gledišta sa koje bi se mogao objektivnije kritički sagledati. Taj uvid izmiče tlo pod nogama prigovoru da interpretacija Adornove filozofije umetnosti kao u sebi razvijene celine ne odgovara namerama njenog autora. Iako se Adornove ideje ne mogu tumačiti tako kao da u logičkom sledu proističu jedne iz drugih i da se zatvaraju u sistem pojmova, u interpretativnom smislu ova filozofija bi mogla da bude protumačena tako što se konstruiše osnovna ideja, a potom se ona posmatra kroz različite pojedinačne analize. Prema tome, Adornova filozofija umetnosti se ne može posmatrati kao sistem, niti ima jedinstvenu metodologiju, ali može kao dinamična celina koja ima ideju čije varijacije je moguće pratiti kroz različite kontekste.

To je u izvesnom smislu opravdano i upotrebom dijalektike. Nju Adorno shvata ne samo kao metod saznanja, način podele i dovođenja pojmova u odgovarajući poredak, nego je to za njega i proces u stvarima, način mišljenja koji omogućava „da se poredak pojmova koriguje prema biću

⁸¹ Paddison, M., *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, str. 19–20. Stav koji u literaturi neretko zastupaju komentatori Adornove filozofije sastoji se u tvrdnji da je njegova filozofija *antisistemska*. Antisistemskom mišlju sâm Adorno bi nazvao filozofiju Ničea, a to je način mišljenja koji je bio kritički nastojan prema tradicionalnoj filozofiji i njenoj težnji da se obrazuje u formi sistema, zbog čega se konstituisao u isprekidanom, fragmentarnom vidu, ili čak u estetskom, kvazi-literarnom obliku kakav je esej, bez strogo izgrađene logičke forme, izražavajući se figurativno i u prenesenom značenju. Takva karakterizacija Adornovog načina mišljenja delimično je tačna. Druga karakterizacija, koja takođe ima određeni stepen plauzibilnosti ali se može smatrati jednostranom, jeste tvrdnja da je Adorno mislilac koji nema filozofski sistem niti stanovište, pa je otuda njegova filozofija *asistematska*. Za Adorna bi primeri asistematske filozofije bila učenja fenomenologije i ontologije. (Adorno, Th. W., *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, str. 60) Pod takvom filozofijom, na primer u Huserlovom slučaju, misli se na filozofsku koncepciju koja se sastoji iz niza pojedinačnih analiza fenomena svesti i njihovih objektivnih korelata, koje analize, ipak, na jednom fundamentalnom planu pretpostavljaju redukciju svega što jeste na strukture svesti. Kod Hajdegera se događa naizgled različita, ali načelno ista stvar, jer se u konceptu bivstvovanja (*Sein*) sadrži identičnost svega što postoji sa mišljenjem, tako da se iz ovog jedinstva mogu izvest različiti načini bivstvovanja. (Ibid.) Sve u svemu, zajedničko im je da se u oba slučaja kod ovih asistematskih filozofskih učenja može identifikovati osnovni princip iz koga se objašnjavaju svi ostali elementi postojećeg stanja koje se pokušava obrazložiti, dakle može se identifikovati jedan skriveni filozofski sistem. Prema tome, ovakva određenja iako nisu netačna, moraju biti jednostrana, pa bi trebalo voditi računa da se uzimaju sa rezervom.

stvari.”⁸² Međutim, metodološki gledano, dijalektika uvek pokušava da izrazi odnos između jednog i mnoštva, jer se mnoštvo javlja kao mnoštvo samo u odnosu na jedno, a jedno se kao takvo može shvatiti samo kao ono što nije mnoštvo. Momenat jedinstva je u rekonstrukciji svakog oblika dijalektičkog mišljenja neizostavan. Prema tome, u konfiguraciji Adornove filozofije umetnosti se u svakom pojedinačnom segmentu može (re)konstruisati proces u kome se neko pojedinačno određenje uravnotežuje i kombinuje sa drugima, da bi naposljetku bilo prevaziđeno u svojoj nepotpunosti i ograničenom važenju. To se odnosi na pojedine estetičke kategorije sa kojima barata ovaj autor, a koje su preuzete iz tradicije. Dijalektički proces uvek upućuje na jedinstvo koje je rezultat transcendiranja pojedinačnog. Ipak, Adorno se kod tog jedinstva ne zaustavlja, nego ga ponovo čini aspektom posredovanja i provere važenja. Otuda je ova filozofija celina, ali ne zatvorenog tipa, već jedna otvorena konstrukcija (u tekstu će ovo biti tretirano pod nazivom konstelacije), u kojoj ne postoji unapred ustanovljena hijerarhija pojmova, nego se tekstualni fragmenti povezuju tako što se okupljaju oko zajedničkog težišta osvetljavajući ga i konstruišući njegovo značenje, ali pritom nikad ne uspevajući da ga odrede u potpunosti, što ostavlja prostor za nove transformacije. Uzimajući u obzir stepen opštosti u ekspoziciji problematike moderne umetnosti i estetike, takva celina u kojoj se elementi kontekstualno povezuju i konstituišu značenje filozofski je izvedena u *Estetskoj teoriji*. Sa druge strane, kao što nagoveštava gornje određenje dijalektike kao procesa korigovanja pojmova prema biću stvari, poredak pojmova i fragmenata različitih shvatanja umetnosti koji čine građu *Estetske teorije* odmerava se prema tvorevinama umetnosti i njihovoj tehnici. Posledica tog shvatanja je da će i način konstituisanja filozofske teorije i njenih pojmova moći da se posmatra u svetlu prakse nove umetnosti i da nam u tom smislu „logika” njene konstrukcije odslikava isti proces koji se odigrava i u umetničkim tvorevinama, omogućavajući otkrivanje nečega što Adorno naziva objektivnim značenjem dela. Tako dolazi do istorizovanja estetičkih kategorija.

Još jedan pravac razmišljanja u kome se Adornova filozofija umetnosti mora posmatrati kao u sebi izgrađena celina je kontekst savremene estetike. Naime, u njoj se radi orijentacije i pronalaženja adekvatnih uporišta za tumačenje i kritiku Adorna njegova promišljanja o umetnosti i srodnim temama moraju ne samo rekonstruisati kao određeno idejno stanovište u okviru koga se iznose neka povezana shvatanja, nego je takvo stanovište često neophodno i locirati u odgovarajuću filozofsku tradiciju, iz koje ono nasleđuje i razvija sve svoje pojmove. H. Pecold (Paetzold) u dvotomnoj studiji o neomarksističkoj estetici iz 1974. uz nekoliko drugih

⁸² Adorno, Th. W., *Einführung in die Dialektik*, Berlin, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2010, str. 10

predstavnik Adorna svrstava u tradiciju novijeg marksizma⁸³, uprkos tome što u Adornovoj poznoj filozofiji umetnosti marksizam jedva da je vidljiv, za razliku od, recimo, Lukačeve pozne estetike, pa čak i Adornove sociologije muzike. Ovakva situiranja su neophodna, ali ih je dobro shvatiti uslovno i provizorno, kao sredstvo u sklopu raznolikih pokušaja određenja položaja i funkcije umetnosti u savremenoj kulturi. U skladu sa tim je i uverenje da se problemi koje pokreće Adorno ne mogu posmatrati izolovano, nego u sklopu pojmova putem kojih su kao takvi i određeni, u kontekstu u kome se konstituiše značenje svake kategorije koju preuzima iz tradicije, osvetljava ga i preobražava.

I najzad, još jedan razlog zbog koga Adornovu filozofiju umetnosti posmatramo kao jedinstvenu leži u shvatanju umetnosti. U beleškama za letnje seminare u Darmštatu 1954. koje je autor vodio sa Kolišem (Kolisch) i Štojeranom stoji i sledeće:

Teorija istorijske promene kojoj su podložna dela i njihova istinita interpretacija posredovana je činjenicom da je proces putem koga interpretacija mora da predstavi kompoziciju upravo istorijski: otuda, ono što je starije treba da bude izvedeno iz onoga što je najnaprednije. Polje sila u kome interpretacija mora da odredi muziku svaki put je istovremeno uvek istorijsko – dijalektika pojedinačnog i opšteg. Ovu misao smatram *odlučujućom*.⁸⁴

I odavde je očito da se umetnost shvata kao istorijski fenomen, da se istorijski proces i njegovi preobražaji manifestuju u umetničkim delima. Taj proces sadržan u delu filozofska interpretacija predstavlja kao dijalektiku opšteg i pojedinačnog, ali *tako što polazi od najnovijih stupnjeva tog procesa da bi razumela one koji su prethodili*. Odavde se može izvesti zaključak da je proces koji zahvata i dela i njihovo tumačenje jedinstveno zbivanje istorije, pa je, prema tome i istina dela kojoj teži interpretacija takva. Interpretativni postupak otuda uvek pretpostavlja tu celinu, iako se konstituiše u materijalu koji je fragmentisan, raspadnut, to su dakle nasleđeni, opredmećeni pojmovi koji su odvojeni od konteksta u kome su nastali ili su ranije korišćeni.

Misaono polazište ovog istraživanja je Adornova pozna estetika, fragmenti *Estetske teorije*. Od pojmova koji su tamo upotrebljeni polazi se u razmatranje šire tematike Adornove filozofije i sociologije umetnosti. Metodološka pozicija ovog rada je da polazi od poznog stadijuma ove teorijske koncepcije da bi rekonstruisao one koji su mu prethodili. Polazi se od pretpostavke da je iz njene osnovne ideje moguće čitati druge Adornove spise o umetnosti, o muzici i književnosti, kojima se bavio u raznim periodima svoje karijere. Kategorije koje su građa

⁸³ Paetzold, H. *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno–Marcuse*, Düsseldorf: Cornelsen, 1994.

⁸⁴ Adorno, Th. W., *Towards a Theory of Musical Reproduction*, Cambridge: Polity Press, 2006, str. 92

fragmenata *Estetske teorije* pretpostavljaju pojedinačne analize umetnosti. Priređivači *Estetske teorije*, R. Tideman i G. Adorno, u tom smislu i navode da „materijalni radovi o umetnosti nisu primena, nego integralni momenti same *Estetske teorije*.”⁸⁵ To ne znači da je *Estetska teorija* sistem pojmova u kome svoje mesto nalaze pojedinačne analize umetnosti, *nego filozofsku koncepciju koju ova kolekcija fragmenata iznosi te analize već pretpostavljaju, bilo da je reč o sociološkim, socijalno–filozofskim, muzikološkim ili drugim ogledima koji stoje pod oznakom „materijalnih” radova o umetnosti.*

Ideja estetske teorije koju želimo da razvijemo kao srž Adornove filozofije umetnosti je filozofska i to opravdava primarno filozofski pristup koji se ovde koristi. Pred čitaocem ostaje kao ograničavajući element u razumevanju ne samo fragmentarnost Adornovog načina mišljenja, nego i ona dvostrukost svojstvena misaonom pristupu umetnosti, koja se donekle može i sadržinski naslutiti. Zbog toga Adornovi radovi ne ispunjavaju očekivanja s jedne strane muzikologa i istoričara muzike (zbog narušavanja autonomije umetnosti i korišćenja apstraktne terminologije), a sa druge ni filozofa i sociologa muzike (kojima nedostaje stručno poznavanje muzičkog jezika i tehnike). Neupućeni čitalac teško da bi se snašao u lavirintu stručne terminologije sa obe strane. U tom specifičnom smislu estetska teorija ostaje način estetskog razumevanja koji se, paradoksalno, udaljava kako od filozofije tako i od umetnosti.

⁸⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 539

I KRITIČKA TEORIJA, POLOŽAJ FILOZOFIJE I ESTETSKO ISKUSTVO

1. Kritička teorija društva

1.1. O pojmu kritičke teorije

Adorno se kao zapažena figura u intelektualnoj istoriji XX veka obično smešta u rubriku pod oznakom kritičke teorije društva. Iako se ovaj pojam u literaturi upotrebljava više orijentaciono nego što je precizno određen, pozicionisanje Adorna u okviru ove tradicije nije bez osnova, kako u smislu pripadnosti tzv. „Horkhajmerovom krugu” tako i u načinu filozofiranja i prihvatanju osnovnih pretpostavki u domenu praktične filozofije. Isto važi i za njegova shvatanja u filozofiji umetnosti, koja pretpostavljaju više filozofskih ideja artikulisanih u sferi ove koncepcije teorije društva i njenog odnosa prema filozofskoj tradiciji.

Naziv kritička teorija prvi put je 1937. upotrebio Horkhajmer. Ipak, njen nastanak i istinski početak se mogu smestiti čitav vek ranije, u period kritike Hegelove filozofije od strane mladohegelovaca i doba razvoja društvene misli u Nemačkoj.⁸⁶ Ono što je zajedničko jednima i drugima bila je, prvo, kritika tradicionalne filozofije i drugo, preobražaj idealističke dijalektike i

⁸⁶ Džej, M., *Dijalektička imaginacija. Povijest Frankfurtske škole i Instituta za socijalno istraživanje 1925-1950*, Sarajevo: Svjetlost, 1982, str. 79–80

pokušaj njene materijalističke primene na probleme teorije o čoveku, društvu i istoriji. Ovaj drugi momenat se pokazao naročito važnim i filozofiju je na velika vrata uveo u teoriju društva. Od interesa je da se ukaže na odnos između filozofije i kritičke teorije i na to kako u novom kontekstu filozofija kao kritika postaje deo teorije društva, ali i kako se protivrečnosti društvenog života prelamaju u samoj filozofiji i menjaju njen karakter.

Ako se uzme u obzir period vremena nakon Hegelove smrti, za mladohegelovce je bio nezamisliv pomak u filozofiji koji bi zaobišao Hegelov sistem jer je ovaj smatran najvišim dometom spekulacije uopšte. Takvo uverenje proizvelo je potrebu da se istina zaključana u ovom sistemu u liku misli sada oslobodi i da se realizuje. Dakle, mladohegelovci ne odbacuju Hegelov sistem naprosto kao neistinu, jer veruju da je u njemu sadržana istina, ali je data u neistinitoj formi mišljenja, pojma ili teorije. Otuda je uloga koju filozofija preuzima na sebe rad na ostvarivanju istine i kritici njenog izokrenutog oblika: filozofije. Prema tome, kritika filozofije podrazumevala je da je i sama filozofija morala postati kritika i to je bio jedan od njenih novih preobražaja.⁸⁷ U XX veku kod nastavljača Hegelove praktične filozofije nailazi se upravo na ovaj model filozofije kao kritike.

Iako je bio osveženje marksističke filozofije, koncept kritičke teorije kod Horkhajmera ustvari nije bio teorija, kako u njenom nazivu stoji.⁸⁸ To je pre kompleks kritičkih refleksija o različitim oblicima ideološke nadgradnje, bilo da je reč o oblicima duhovne kulture kakvi su religija, filozofija, umetnost ili možda o zabavi, sportu, pa naposljetku i svakodnevnom vremenu. Sve to je moglo da bude shvaćeno kao predmet kritike. Ove kritičke refleksije usmerene na kulturu nikad se ne sažimaju u zaokruženu teorijsku konstrukciju, obrazuju se u vidu fragmenta, pa se termin „teorija” ovde upotrebljava u jednom labavom i dosta neodređenom smislu reči. Tek kasnije kod Habermasa one dobijaju oblik zaokružene, sistematske filozofije.

⁸⁷ Schnädelbach, H., *Philosophie in Deutschland 1830–1933*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 128

⁸⁸ S obzirom da kritička teorija društva nikad nije postala jedinstveno učenje ili stanovište potrebno je razlikovati dva opšta smisla ovog termina: (1) u užem smislu kritička teorija je oznaka za Horkhajmerovu ideju interdisciplinarnog istraživanja u kome je uloga filozofije shvaćena po uzoru na Marksovu *Kritiku političke ekonomije*; zatim, koja društvene pojave posmatra sa ekonomskog stanovišta i u sebi integriše filozofiju, sociologiju i psihoanalizu sa kojima pristupa kritici fenomena kulture; (2) u širem smislu, kritička teorija je jedinstvo nauke i kritike u svakoj teoriji koja neće da bude tradicionalna i buržoaska, a čija ideja se razvijala od Horkhajmera do Habermasa poprimajući različite forme u različitim socijalno–teorijskim disciplinama. (Schnädelbach, H., *Philosophie in der modernen Kultur*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000, str. 109–110)

Idealizam je zaslužen za to što je filozofija postala sredstvo kritike, jer se tu nastojalo da se stvarnost podredi mišljenju, da sve što postoji najviše merilo istinitosti ima u umu, pa je u odnosu na taj ideal sve što ne ispunjava te zahteve moralo biti podvrgnuto sumnji i kritici. U jednoj polemici sa Habermasom R. Bubner izdvaja dva značenja reči kritika isprepletenu u pojmu kritičke teorije: 1. jedno je kritika kao provera legitimnosti važenja i to je Kantova koncepcija; 2. drugo je mladohegelovski pojam kritike kao negacije koji se javlja u odnosu između teorije i prakse.⁸⁹ U prvom slučaju kritika se odnosi na ispitivanje moći uma, objektivno važenje pojmova i pravo njihove primene na empirijsku stvarnost; u drugom, kritikom se naziva intervencija uma u društvenoj praksi i to kao njena negacija, ili negirajuće promišljanje. U oba slučaja jasno je da se radi o odnosu mišljenja prema empirijskoj stvarnosti i o nekoj vrsti raskoraka koji postoji između njih.

Teza idealizma je da sve što postoji da bi bilo istinito mora biti umno, a što nije takvo trebalo je prevladati i učiniti umnim. Prema tome, tu preovlađuje uverenje da je mišljenje osnov društvenog preobražaja. Od ove teze polaze i Hegelovi kritičari: ako je istina saglasnost mišljenja i stvarnosti, onda nije dovoljno da ona postoji samo idealno, u dobro smišljenoj teoriji, već i u racionalno organizovanoj društvenoj praksi. Nepravilnost ili neistinitost istorijskog stanja prema zahtevu za istinom sadržanom u filozofiji je *spiritus movens* filozofske kritike društva. Ako se mišljenjem po idealistima može zahvatiti celina stvarnosti, onda ono može postati i instanca njene kritike, merilo koje ova još nije ispunila i zbog koga mora da bude prevaziđena. U toj tački se nalazi normativni sadržaj koji podupire kritiku, pojmovi uma, duha, istine, sreće, slobode, pravičnosti i sl., koji najavljuju utopijsko stanje čovečanstva, stanje kako bi ono trebalo da izgleda, ali su, sa druge strane, ti standardi isto tako i proizvod aktuelnih društvenih odnosa. Kritika ideologije otkriva zavisnost mišljenja od materijalnih uslova, društvene prakse, ali ujedno tu zavisnost kritikuje sa stanovišta borbe za budućnost.⁹⁰ Normativnost kritičke teorije ogleda se u prihvatanju osnovne namere praktične filozofije za racionalnom artikulacijom boljeg društva, odnosno racionalnih uslova ljudske egzistencije.

U razvoju kritičke teorije od Horkhajmera do Habermasa primetno je napuštanje ovih standarda i gubitak poverenja u racionalni potencijal buržoaske kulture koji bi bio oslobođen

⁸⁹ Bubner, R. „Habermasov koncept kritičke teorije”, u: Treći program, br. 61, 2/1984, str. 194–195

⁹⁰ Benhabib, S., *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, New York: Columbia University Press, 1987, str. 4

kroz razvoj proizvodnih snaga. Time i kritika gubi afirmativno tlo pod nogama i odvaja se od teorijskog konteksta, pa negativnu instancu pronalazi u oblicima instrumentalnog, postvarujućeg uma, koji je u shvatanjima Horkhajmera i Adorna prisutan u kulturi savremenih ljudi. Adornova pozna filozofija je jedan od stadijuma tog razvoja. Ona izgleda tako kao da se autor odrekao normativnih osnova i zatvorio filozofiju u iskustvo samonegiranja i aporetično kretanje ukazujući na normativno uporište samo još putem mimetičkog postupanja umetnika i estetskog privida. Kod Adorna je u *Negativnoj dijalektici* to prepoznatljivo. Tu je predmet filozofske kritike sama filozofija kao teorija i njeni pojmovi. Metafilozofska kritika koju sprovodi Adorno nema za cilj promenu društvenih odnosa, nego uvid u metalogičke uslove obrazovanja mišljenja, filozofije subjektivnosti i svih teorija koje nastaju na toj platformi od doba prosvete. Slična je pozicija i fragmenata *Estetske teorije*: predmet kritike nije samo moderni pojam umetnosti, nego i različite teorije i njihove kategorije koje su u sklopu tradicionalnih učenja bile u funkciji njegovog određenja.

Naučna i filozofska svest integrisane u milje instrumentalizacije i postvarenja kože izvesne potencijale uma, njihovo osveščivanje i realizaciju, tako da Adorno od umetnosti kao da očekuje neku vrstu spasenja svega što je dovedeno do iracionalnosti i otuđenja od čoveka i njegovih potreba. Umetnost ima mogućnost da u naša postojeća uverenja i usvojene obrasce ponašanja i saznanja unese neku vrstu osveženja, da otkrije neke nove načine percepcije koji će usmeravati i mišljenje i delanje. Njena posrednička uloga u odnosu između teorije i prakse, jednog od glavnih problema kritičke teorije, postaje očiglednija, jer umetnost i umetnički način posmatranja potencijalno imaju upliv u obe sfere.

1.2. Teorija društva

Uz neizostavnu komponentu kritike ideologije, kritička teorija je i oblik materijalističke teorije društva. Kod Markuzea o tome nailazimo na sledeće zapažanje:

kritička teorija društva je bitno povezana sa materijalizmom. Ovo ne znači da se ona time kao filozofski sistem suprotstavlja drugim filozofskim sistemima. Teorija društva je ekonomski, a ne filozofski sistem. Pre svega dva momenta povezuju materijalizam sa pravom teorijom društva: briga za sreću ljudi i ubeđenje da se ova sreća može ostvariti samo izmenom materijalnih uslova

egzistencije ... Dalje uobličavanje novog društva više ne može da bude predmet bilo koje teorije: ono treba da bude slobodno delo oslobođenih individua.⁹¹

Teorija društva može biti ekonomski sistem, ali sa pripisanom filozofskom funkcijom kritike nije samo ekonomski sistem, već i njegovo promišljanje. To je oblik metateorijske refleksije, čiji predmet nisu samo društveni odnosi i procesi, nego i teorije i pojmovi koji ih izražavaju i kodifikuju. Marksov *Kapital* nije rad iz političke ekonomije, nego filozofsko delo: kategorije te teorije nisu naučni pojmovi, nego su uvek više od svoje ekonomske sadržine, kao što je i njihov metod metod filozofskog saznanja stvarnih, ali i *mogućih* društvenih odnosa i njihovih zakona, a ne registrovanja i sređivanja činjenica kao kod fiziokrata.

U tom smislu kritička teorija društva nije nauka o ekonomskim odnosima u datim istorijskim okolnostima, koji predstavljaju odnose među konkretnim pojedincima, već ona iz tih aktuelnih odnosa treba da iznese pokaže neke bolje mogućnosti za ljude i njihov društveni život. One su prikrivene postvarenjem i indukovanom svešću koja predstavlja ideološku nadgradnju. Takva teorija svoj cilj izvlači iz mogućnosti postojećih materijalnih odnosa, ali samim tim kao da teži njihovoj promeni i po tome se razlikuje od tradicionalne teorije⁹², koja ove ciljeve izvodi iz aktuelnih struktura kojima nedostaje svest o vlastitoj materijalnoj uslovljenosti, pa je otuda cilj koji ona nudi samo izraz tih društvenih odnosa i ništa više do opravdanje takvog stanja stvari. Po uverenju starijih marksista svaka teorija je oblik svesti uslovljen nekom fundamentalnom društvenom pozicijom i može se razumeti tek polazeći od istorijskih uslova u kojima ljudi žive, bez mogućnosti da na njih povratno utiče; međutim, po uverenju kritičke teorije teorijska nadgradnja nije puki odraz ekonomske pozicije društva, *nego sadrži mogućnost za njenu svesnu izmenu*.

Teorija, naravno, sama od sebe ne može da promeni društvenu praksu koja zavisi od mnogo faktora, ali putem racionalno artikulisane kritike može da stvori uslove za tu promenu. Takođe, i teorija se može shvatiti kao oblik prakse, pa u tom smislu taj način delovanja može da ima pedagošku ulogu, jer potencijalno može da posluži kao uzor drugim oblicima delanja. Slično

⁹¹ Markuze, H., *Kultura i društvo*, Beograd: BIGZ, 1977, str. 73–74.

⁹² Paradigmu tradicionalnog tipa teorije i njoj primerenog oblika saznanja Horkhajmer pronalazi u Dekartovoj *Raspravi o metodu*, ali tu spadaju i druga učenja od Kanta i empirizma do fenomenologije, egzistencijalizma i pozitivizma. Celokupni korpus tradicionalne teorije je polemička instanca za dijalektičku teoriju društva, pa je od vitalnog značaja za njeno samokonstituisanje.

važi i za umetnost, koja zahvaljujući svojim estetskim dejstvima utiče na ljudsku praksu i otkrivanjem nekih novih područja senzibilnosti i načina opažanja menja načine na koje čovek percipira svet oko sebe i orijentiše se u delanju. Njena socijalna funkcija osim ideološke može biti i transcendirajuća.

Svrha takve izmene je unapređenje uslova egzistencije konkretnog čoveka koji se pojavljuje kao racionalni subjekt društvenog života i kritičkog mišljenja u njegovom odnosu sa celinom društva i prirodom.⁹³ Ukoliko ovakva izmena i nije moguća u postojećim istorijskim uslovima, kritička teorija se ne odriče zahteva za *istinom* (racionalnom organizacijom društva prema potrebama slobodnih ljudi), već ostaje privržena veri u bolju budućnost za ljude. Za kritičku teoriju svest ima imanentan i transcendirajući karakter istovremeno⁹⁴: s jedne strane, svest i njeni oblici uvek zavise od trenutnih uslova egzistencije ljudi, ali, sa druge, ona ujedno poseduje utopijski sadržaj istine koji ide preko tog postojećeg stanja.

Kako su teoretičari Frankfurtskog kruga sve manje verovali u mogućnost promene istorijskih prilika, za šta su imali i dobre razloge, njihova filozofija postajala je sve zatvorenija i skeptičnija prema mogućnosti ostvarenja prosvetiteljskih ideala, ali je kao posledica toga njen utopijski momenat postajao naglašeniji. Uz to je još jedan bitan element ostao prisutan zajedno sa utopijskim sadržajem: to je onaj od stvarnosti uvek udaljen imaginativni način gledanja na stvari, jer je to osnovna sposobnost koja omogućava transcendirajuću prirodu svesti, pored već poznatog dijalektičkog načina mišljenja, kako je to tradicionalno postavljeno u filozofiji.

1.3. O mestu dijalektike novoj teoriji društva i potrebi za imaginativnim mišljenjem

Utopijski element je od velike važnosti i prisutan je u Adornovom shvatanju odnosa između umetnosti i društva. Kao i svaki utopijski projekt, on izmešta svrhu teorije aktuelnog istorijskog stanja u budućnost. Utopijski sadržaj se ogleda u neostvarenim racionalnim mogućnostima skrivenim iza privida objektivnosti postojećeg stanja. Jedina stvarnost koju teorija ima u rukama je aktuelna, njoj savremena istorijska situacija i promenljivo stanje materijalnih prilika, a da bi se saznale skrivene mogućnosti i iznele na videlo, potreban je odgovarajući interpretativni postupak. Adorno će ga poistovetiti sa (materijalističkom) dijalektikom, sledeći u tom pogledu ne marksističke filozofe ili Hegela, nego Valtera Benjamina. U načelu, integracija dijalektike u

⁹³ Horkhajmer, *Tradicionalna i kritička teorija*, str. 57.

⁹⁴ Benhabib, *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, str. 4

novi oblik materijalističke teorije društva kod frankfurtovaca odvijala se pod uticajem rasprave o odnosu marksizma i filozofije koju su dvadesetih godina oživela dela Korša i Lukača.⁹⁵ Međutim, iza tog filozofskog miljea, u načinu mišljenja koji on praktikuje, ključan faktor bio estetski diskurs književne i muzičke avangarde u kome su prominentnu ulogu imali Šenberg i Benjamin.

Tu okolnost da estetsko iskustvo posreduje u odnosu između teorije i prakse naslućuje već Horkhajmer, smatrajući da je mišljenje kritičke teorije, koja od elemenata postojeće stvarnosti mora da konstruiše perspektivu buduće, veoma srodno fantaziji.⁹⁶ I ne samo to, nego se čak može izneti i jača tvrdnja: *da ovakvo dinamično i transcendirajuće mišljenje uvek pretpostavlja radnje fantazije*. Prema tome, dijalektičko mišljenje, koje je bilo „transcendirajuća” sila mišljenja i koje je još po Hegelovom merodavnom modelu predstavljalo „kretanje pojma” i konkretizaciju subjektivnosti u istorijskim strukturama, uopšte ne bi moglo da bude to što jeste kada ne bi pretpostavljalo radnje fantazije. Povezivanje između pojmova i konkretnih elemenata istorijske stvarnosti, njihovo posredovanje, prelaženje jednih u druge, uopšte ne bi bilo objašnjivo kao logička radnja mišljenja. Čak je i u Hegelovoj *Nauci logike*, koja se u modernoj filozofiji smatra najvišim dometom spekulativne misli i autonomije teorije, neophodno koristiti postupak svojevrsnog mentalnog opažanja da bi se shvatila pluralnost međusobno nekompatibilnih pojmova, način na koji se misao kreće od pojma do pojma i na koji se oni u tom pluralizovanom polju sila razvijaju jedni iz drugih. Ova pluralnost i odmeravanje protivstavljenih slika sveta koje pretenduju na totalnost, te prelazak jednih u druge koji svakoj poziciji oduzima njeno apsolutno važenje, nikako se ne može zahvatiti putem čistog mišljenja. Dinamiku dijalektičke misli i posredovanja koja ona izvodi, kao i njihove artikulacije u jeziku, moguće je objasniti ne samo preko dijalektičkog obrasca, kao što se inače čini, nego i sugestijom da je u tom načinu rasuđivanja na izrazit način zastupljena estetska sposobnost vizualizovanja. To svako ko čita i pokušava da razume filozofski tekst može da proveri jednostavnom introspekcijom, uvidom u sopstveni način razumevanja.

U kontekstu praktične filozofije ova sposobnost se, što će i Adorno primetiti u pristupnom predavanju 1931., kreće u fragmentarnom i kulturom preoblikovanom materijalu, što znači da je

⁹⁵ Lukàcs, G., *Povijest i klasna svijest*, Zagreb: Naprijed, 1977; Korsch, K., *Marksizam i filozofija*, Beograd: Komunist, 1970.

⁹⁶ Horkhajmer, *Tradicionalna i kritička teorija*, str. 63–64

upućena na postojeće, a ne da je to spontana i ničim ograničena sposobnost izmišljanja, kako bi se možda moglo pomisliti. Samo kombinovanjem nekog materijala koji je produkt društvenog delovanja, njegovim inovativnim povezivanjem i pronalaženjem alternativnih puteva, ona može da otkrije mogućnosti koje su skrivene objektivnošću datog stanja stvari i da pokaže njegovu ograničenost i neadekvatnost, moglo bi se reći i *neistinitost*. Ljudi u tom slučaju počinju da uviđaju da ih postojeći poredak na razne načine ograničava, pa logično teže da se emancipuju i da ga promene. Odavno je u estetičkoj literaturi poznato da je ovakav postupak predstavljanja mogućeg kao da je stvarno glavno obeležje umetnosti i estetskog iskustva, zbog čega je umetnost olako od strane filozofa proglašavana područjem privida i obmane. Reč je upravo suprotno, o tome da umetnost zaslužuje obrnuto vrednovanje, jer kao svesno stvorena pojava omogućava drugačije opažanje i svesno menjanje onoga što je stvarno.

Okviri za objašnjenje približavanja interesa umetnosti i filozofije u tradiciji marksističke teorije društva baštinjeni su iz Kantove analize estetskog iskustva u *Kritici moći suđenja* i povezivanja teorijskog sa praktičnim umom. Primer za to je Horkhajmerova habilitaciona studija.⁹⁷ Kritička teorija je uz hermeneutiku u savremenoj filozofiji učenje koje je najbliže iskustvu umetnosti. Pored toga, pojavila se u vizuri novih marksista potreba za rehabilitacijom dijalektike u svetlu naučnih pretenzija vulgarnog materijalizma i pozitivizma Bečke škole sa kojima je morala da se uhvati u koštac kritička teorija. Lukač je, protiveći se determinizmu u ekonomskoj teoriji i veri u objektivnu nužnost istorije, mislio da je neophodno aktivno stvaranje istorijskog sveta od strane revolucionarne klase učešćem u dijalektici subjekt–objekt.⁹⁸ Objašnjenje toga pretpostavljalo je primenu Hegelove dijalektike na Marksovo učenje o klasnim borbama, koje je za posledicu imalo razmatranje proletarijata kao istorijskog subjekt–objekta i to pod aspektom vaspostavljanja totalnosti života koja je izgubljena u modernom svetu. Međutim, Horkhajmer je verovao da dijalektika može da bude materijalistička samo ako je *nezaključena*,

⁹⁷ Značaj estetske dimenzije nagovešten je u Horkhajmerovom radu *Kantova 'Kritika moći suđenja' kao vezni član između teorijske i praktične filozofije*. On, međutim, nakon ovog rada nije ozbiljnije radio na razvijanju ideje da je fantazija estetska sposobnost koja ima važno mesto u budućoj koncepciji teorije društva, a kasnije i u kritici (instrumentalnog) uma. Tu sliku, ipak, upotpunjuju drugi predstavnici Frankfurtskog kruga poput Benjamina i Adorna, koji su kao poznavaoi i kritičari umetnosti bili dobro upućeni u ovu oblast. (Džej, *Dijalektička imaginacija. Povijest Frankfurtske škole i Instituta za socijalno istraživanje 1925-1950*, str. 130)

⁹⁸ Lunn, E., *Marxism and Modernism*, Los Angeles: University of California Press, 1982, str. 97.

*ako ne pretpostavlja nikakvo konačno saznanje celine i pomirenje*⁹⁹, jedinstvo ili identičnost, čak ni kada je reč o ekonomskoj strukturi kao uporištu teorije. Za Horkhajmera nije postojala ni misao po sebi niti biće po sebi, nego je misao mogla da bude samo misao konkretnih ljudi uslovljena njihovom egzistencijom u društvu, a od bića ili stvari koje jesu postoji samo raznolikost pojedinačnih stvari u svetu.

Prema tome, ova odlika dijalektike kao medijuma u kome se kreće materijalističko mišljenje uslovljava jednokratnost i istorijski karakter njegovih saznanja i teorija: oni nastaju u stalnom odnosu sa potrebama i mogućnostima individua i društva u konkretnim okolnostima. Ni predmet kritike – praksa istorijskog društva i njene objektivacije u kulturi – nije nešto odvojeno od strukture teorije, već je teorija shvaćena u toj praksi kao njen produžetak. To ne znači da bi ovu trebalo zameniti praksom kao što je tražio Marks, jer svako saznanje bi zahvaljujući dijalektičkoj misli koja ne implicira pomirenje sa realnošću uvek moralo da stoji u nekoj vrsti ravnoteže i istovremeno odnosu napetosti prema svome predmetu, što je upravo pokretač mišljenja. Kada te napetosti nestane, nestaje i potreba za filozofijom; do tada će ona uvek moći da ostane jedna vrsta interpretacije sveta, u ovom slučaju kritičke.

Prihvatanje dijalektike u teoriju društva, uz istovremeno napuštanje spekulativne pozicije sjedinjenja istorijskog sveta sa subjektom, duhom, oslobađa njen kritički potencijal kao moći negativnog mišljenja i to mišljenja čija je oštrica usmerena prema samom sebi i svome sadržaju, istorijskom svetu kao pojavi. Jezgro ove moći je izraženo u Hegelovoj dijalektici, u liku *određene negacije*.¹⁰⁰ O ovom pojmu će više biti reči u nastavku, u odeljku o Hegelovom pojmu spekulativne filozofije. Kritička teorija sprovodi kritiku istorijskog društva problematizovanjem njegovih aktuelnih filozofskih i naučnih shvatanja, vodeći se uverenjem dijalektičke filozofije da se u njima mogu ustanoviti protivrečni momenti koji povratno ukazuju upravo na socijalne antagonizme i neadekvatnu organizaciju društvenog života, ali su te nepravilnosti prikrivene u strukturi tih teorija, njihovim pojmovima i načinima saznanja. Istraživački pristup kritičke teorije oličen je u razračunavanju sa takvim filozofskim stanovištima, teorijama i tradicijama, uz jednu

⁹⁹ Horkhajmer, *Tradicionalna i kritička teorija*, str. 104.

¹⁰⁰ O tome vidi: Hegel, G. W. F., *Nauka logike I*, Beograd: BIGZ, 1991, str. 56–57

postojanu crtu a to je otpor prema zaokruženim sistemima.¹⁰¹ Samo u tom dijalogu ona može da artikuliše svoju ideju, nikako drugačije, a ta ideja bila je privrženija individualnosti i otvorenom tipu saznanja, što je odgovaralo ovakvoj metodološkoj postavci. Ova dva aspekta su veoma važna i u njima se vidi da namera kritičara nije bila samo negativistička, kao neka vrsta epistemčkog ili moralnog skepticizma, nego i *artikulisanje pozitivne ideje*. S obzirom da je takvu ideju bilo moguće artikulirati isključivo polazeći od pojedinačnog, takav oblik saznanja je veoma blizak estetskom iskustvu.

Metod kritičke teorije je takoreći sokratski, jer kritičar ne raspolaže nekim unapred osmišljenim merilom istinitosti sa stanovišta koga nastupa naspram drugih i poriče im istinitost. Umesto toga, reč je o *immanentnom* tipu kritike, tj. ispitivanju čiji je motiv otkrivanje kontradiktornih elemenata u okviru postojećih naučnih i filozofskih teorija društva i proveriti njihove legitimnosti u svetlu socijalno–istorijske prakse na koju se odnose. To ovu kritiku lišava mogućnosti zauzimanja stanovišta, jer je njen zadatak da iz elemenata stvarnog koji su uvek prožeti uvidima postojećih naučnih i filozofskih teorija konstruiše adekvatan kriterijum istinitosti i da ih pomoću njega rastumači. Jedna mogućnost je socijalno–psihološka interpretacija, koju pomoću Marksovih i Frojdovih kategorija sprovodi Adorno. U odeljku o saznanju putem konstelacija biće reči o tome. Međutim, ovde je važno skrenuti pažnju da tom zahtevu može da udovolji jedino teorijska misao koja pomera granice date stvarnosti, umesto da bude njena reprodukcija kakva je tradicionalna teorija.

Adornova verzija kritike je posle 1950. dobila drugačije težište. Pod uticajem aktuelnih zbivanja u politici i kulturi, pesimističkih pogleda iz *Dijalektike prosvetiteljstva* i napuštanja shvatanja istorije kao zbivanja klasnih borbi počela je da naginje filozofskoj dimenziji koju njen izvorni pojam sadrži uz onu materijalnu, društveno–teorijsku stranu koju sada treba da zastupa (negativna) dijalektika. Adorno izvlači konsekvence iz programa materijalističke teorije i dijalektike koja se, dosledno primenjena i oslobođena idealističke ljuštore, kao dosledno sprovedena kritika morala postaviti kritički i prema samoj sebi. Negativna dijalektika ne samo da nije običan metod materijalističke teorije, već ona kod Adorna na sebe preuzima njenu ulogu, ali je ujedno i proširuje:

¹⁰¹ Džej, *Dijalektička imaginacija. Povijest Frankfurtske škole i Instituta za socijalno istraživanje 1925-1950*, str. 79

Rekao bih da oba termina, kritička teorija i negativna dijalektika, označavaju isto ... s tom razlikom da kritička teorija označava samo subjektivnu stranu mišljenja, dakle teoriju, dok negativna dijalektika ne označava samo taj momenat, već isto tako i *realnost* koju ova pogađa. To nije samo proces mišljenja, nego ... ujedno proces u samim stvarima.¹⁰²

Ovo shvatanje u potpunosti je na liniji Hegelovog stava iz *Logike* da dijalektika predstavlja „tok same stvari”¹⁰³, a ne samo način uređivanja pojmova. Adornova filozofija se ovde pojavljuje ne više kao teorija društva u užem smislu, već kao obnovljena levohegelovska kritika, sa izrazitom negativističkom crtom. Njegov interes je sada okrenut kritici filozofskog principa identičnosti i svih oblika njegove nadgradnje u kulturi. Po osobini polemičke nastrojenosti prema idealističkoj filozofiji Adornova filozofska misao se može oceniti kao materijalistička, iako se u njoj društvena struktura ne vidi niti kao generator privida, niti kao predmet od primarnog interesa za filozofiju. Materijalizam ovde označava mišljenje koje se formira i u svom postupanju polazi od prioriteta objekta. (*Vorrang des Objekts*) Tako nastaje i materijalistička dijalektika – prelaskom na prvenstvo objekta.¹⁰⁴ Materijalističko usmerenje je vidljivo i u Adornoj analizi umetnosti, jer on nema tendenciju da umetnosti prilazi iz ugla apstraktnog saznanja, nego upravo da analizira konkretna umetnička dela, ali takođe ne iz apstraktnog ugla, nego udubljujući se u tehniku i konkretni materijal umetnosti, u ono što je neposredno dato za saznanje i interpretaciju. Ta nastrojenost pretpostavlja i okretanje kritici subjektivnosti i oblika svesti koji se filozofski manifestuju u principu identičnosti. Na tome se baziraju i sve forme moderne kulture i oblici čovekove istorijske egzistencije. To je bilo težište Adornovih poznih radova, samokritika filozofije, njenih pojmova, oblika i teorija. Adorno pritom nikad neće težiti isticanju alternativnog stajališta ili principa, jer bi time poništio svoje napore da ospori takvu i uopšte svaku afirmaciju, već će akcenat staviti na jednu alternativnu logiku subjekta pomoću koje bi se na nepojmovan način predstavila istina koja izlazi i izvan područja subjektivnosti. Takvu alternativnu logiku u ovom radu mi ćemo tumačiti kao logiku estetskog iskustva i diskursa.

¹⁰² Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 36–37

¹⁰³ Hegel, *Nauka logike I*, str. 57

¹⁰⁴ Adorno, Th. W., *Negative Dialektik*, u: *Gesammelte Schriften 6*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973, str. 193; Adorno, T., *Negativna dijalektika*, Beograd: BIGZ, 1979, str. 167

2. Adornovo shvatanje filozofije u savremenom kontekstu

2.1. Program filozofije

Nakon ekskursa o pojmu kritičke teorije u sklopu koje u istorijsko–filozofskoj perspektivi nastupa i Adorno, okrećemo se njegovom shvatanju filozofije. U tom kontekstu se mora razumeti i položaj estetske teorije, odnosno oblik filozofije umetnosti koji on zastupa.

Pojam filozofije i njegova kritika prvi put su kod Adorna artikulisani u pristupnom govoru na Frankfurtskom univerzitetu 1931. godine pod naslovom „Aktuelnost filozofije”. Nakon toga, kritikom filozofije Adorno se sporadično bavio u više navrata, ali u širokom obimu tek u poznoj filozofiji, tačnije u *Negativnoj dijalektici* iz 1966. godine, gde formuliše i svoj pozni pojam filozofije. Između programski orijentisanog frankfurtskog predavanja na početku autorove filozofske karijere i *Negativne dijalektike* kao verovatno najvažnijeg filozofskog rada ovog autora postoji očigledan misaoni kontinuitet, ali i znatna vremenska distanca. Ono što je karakteristično za oba rada je pokušaj artikulacije pojma filozofije, ali ujedno i kritika filozofije, tačnije aktuelne subjektivističke paradigme i svih stanovišta i učenja koja ona podupire.

U Adornovom slučaju, što je uostalom bila i odlika kritičke teorije, primetna je fuzija filozofije i kritike, jer formulisanju vlastitog filozofskog programa uvek prethodi konfrontacija sa aktuelnim filozofijama koje oblikuju misao datog vremena. Ovde se čak primećuje i konfrontacija sa slojevima filozofske tradicije i njenih teorija. Takva kritika nije dodatak, nego je sastavni deo filozofije, preduslov i konstituens njenog nastanka, što nije bila nikakva novina s obzirom da se javljala i u filozofskoj tradiciji, štaviše, da je stvarala tu filozofsku tradiciju od najstarijih vremena.

U vremenu kada je Adorno počinjao da se bavi filozofijom i kada se, prema kazivanju biografa, okrenuo materijalizmu, dominirale su dve tendencije filozofskog mišljenja: to je, s jedne strane, logički pozitivizam Bečkog i Berlinskog kruga, koji je plodno tle našao u anglosaksonskim zemljama, a sa druge, savremene filozofije koje imaju ontološki predznak i koje su bile dominantne u Francuskoj i Nemačkoj kulturi. Prva tendencija nadovezuje se na Vitgenštajna (Wittgenstein), njen fokus je logička analiza jezika, ona pristaje uz matematiku i empirijske nauke i osnov je za tzv. naučnu filozofiju. Druga je proistekla u nadovezivanju na Huserlovu fenomenologiju i najzapaženijeg predstavnika ima u Hajdegeru (Heidegger), čiji je fokus fundamentalni ontološki problem – problem bivstvovanja (*Sein*), ali i specifično ljudskog

načina postojanja (*Dasein*), koje odudara od klasične ontologije i njenog postavljanja problema egzistencije. Ova filozofija bila je pokušaj transformacije fenomenologije u hermeneutiku *Daseina*.

Oba pravca pokazivala su komplementarne crte, ali i animozitete. Na planu artikulacije ideja, moglo se reći da se čak isključuju i da reprezentuju dva različita tipa kulture, naučno–tehničke i humanističke, kako u jednom poznatom radu postavlja Č. P. Snou (Snow). Zanimljivo je, ipak, zajedničko uporište, koje obe pozicije prepoznaju kao polemičku instancu, nešto što se moralo podvrgnuti kritici da bi se nastavilo dalje. To je tradicionalna *metafizika* idealističkog tipa¹⁰⁵, ili, ako bi se reklo aristotelovski, prva filozofija. Pozitivisti kakav je Karnap (Carnap) odbacuju metafiziku kao ispraznu spekulaciju, a njene iskaze kao pseudo–tvrđenja i besmislene, jer nisu podložni verifikaciji. Pozitivisti to tvrde jer veruju da su samo empirijske činjenice pouzdan kriterijum saznanja. Sa druge strane, Hajdeger se distancira od metafizike kao mišljenja koje razdvaja pojam i stvar, što je proces koji je navodno već trasiran u povesnosti, u zbivanju bivstvovanja. Uprkos namerama ontologa, Adorno veruje da je nesvesna težnja ontologije upravo da se konstituiše kao ova prva filozofija koju ontolog kritikuje i za koju veruje da je prevazilazi.¹⁰⁶

Adorno ne pripada neposredno nijednom od navedenih usmerenja, ali je s obzirom na svoju humanističku orijentaciju bliži krugu mislilaca okupljenih u raspravi oko ontoloških i istorijsko–filozofskih problema. Ipak, oba pravca su predmet njegove kritike.

2.2. Kriza i kritika idealizma: estetsko ishodište

Strategija imanentne kritike navedenih filozofskih stanovišta i učenja je svođenje na zajednički imenitelj. U ovom slučaju to je filozofija identičnosti koju Adorno naziva *idealizmom*.¹⁰⁷ Osnovna teza idealizma je da se celina stvarnosti može shvatiti umom i da

¹⁰⁵ Adorno, Th. W.: „Čemu još filozofija?“, u: Brkić, J. (prir.), *Čemu još filozofija*, Zagreb: CKZ, 1982, str. 27–28

¹⁰⁶ Adorno, Th. W., *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, u: *Gesammelte Schriften 5*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971, str. 40

¹⁰⁷ Potrebno je razlučiti dva smisla ovog termina koja se često pojavljuju u Adornovoj upotrebi: (1) prvi je *idealizam u užem smislu*, koji označava nemački klasični idealizam, filozofska učenja od Kanta do Hegela, njihove osnovne ideje i stanovišta; (2) *idealizam u širem smislu* je nešto važniji i on se odnosi na svaku filozofiju koja prihvata: a) da postoji prvenstvo idealnog nad realnim, ideje nad stvarnošću, odnosno da se empirijska stvarnost

autonomni um može celokupnu stvarnost i njen pojam da proizvede iz samoga sebe.¹⁰⁸ To znači da se obe pozicije mogu svesti na ovaj osnovni princip i da su verzije idealizma. Ovde se nećemo upuštati u ekspoziciju Adornovih razmatranja koja redukuju pozitivizam i ontologiju na idealistički princip identičnosti, što nije od presudne važnosti. Međutim, potrebno je naznačiti viđenje stanja filozofije u savremenom kontekstu i mogućnosti filozofiranja.

Adorno je savremenik krize filozofije i humanističke kulture tokom prve polovine XX veka. Ova kriza mogla je da vodi dvojakom razrešenju: jedno rešenje bilo bi da se koncipira neko novo filozofsko stanovište, koje bi usledilo nakon napuštanja tradicije, njenih osnovnih idejnih postavki i paradigmi. Problem sa rešenjem tog tipa bio bi taj da ono pretpostavlja da se iz vlastitog mišljenja može proizvesti neki novi osnov od koga će početi i nova filozofska koncepcija, što onda neće biti ništa novo s obzirom da je ta paradigma transcendentalne subjektivnosti, „subjektivne imanencije” koja opravdava iskustvo magistralna pretpostavka celokupne novovekovne filozofije, koja zatvara mišljenje u sebe i u ponavljanje iste matrice. Druga varijanta bila bi kritika tradicionalnih učenja, uz pokušaj da se iz suočavanja sa filozofskom baštinom iz te matrice izade i proizvede nešto različito.

Adornova varijanta filozofije neće biti ova prva, jer je to opcija koja održava privid suverenosti mišljenja nad stvarnošću i prirodom, teorije nad praksom. Po njegovom sudu svako ko počinje da se bavi filozofijom mora da se odrekne iluzije da će mišljenjem uspeti da obuhvati celinu stvarnosti i da ovu shvati kao harmoničnu i dovršenu celinu kakvom se ona može samo zamisliti.¹⁰⁹ To je bio zahtev klasične metafizike, u kojoj se verovalo da empirijska stvarnost ima inteligibilni karakter i da se do njega može dopreti putem ljudskog (raz)uma. Tako je bilo još kod presokratika, Sokrata, Platona i Aristotela, ali i kod modernih idealista. Aristotel od svakog mudraca očekuje da „ima znanje svih stvari, ali ni jedne od njih ponaosob”, odnosno da znanjem najopštijih principa obuhvati sve ono što je pojedinačno i promenljivo, tako što će za njega dati

temelji na nekom inteligibilnom poretku ili principu; b) da postoji identičnost između uma i stvarnosti, odnosno da se empirijska stvarnost u celini može objasniti putem autonomnog (raz)uma. Ovaj širi smisao ne označava samo određeno učenje ili filozofsku poziciju, nego jednu paradigmu, način mišljenja koji se može ekstrapolisati na veliki deo zapadne filozofske tradicije uopšte, ako ne i na celokupnu zapadnu filozofiju do početka XX veka. Ponekad Adorno takvu poziciju naziva filozofijom identičnosti, čija osnovna teza je identičnost uma i stvarnosti.

¹⁰⁸ Adorno, Th. W. „Die Aktualität der Philosophie”, u: *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973, str. 326

¹⁰⁹ *Ibid*, str. 325

odgovarajuće definicije. Usled redukcionističkog nametanja opštosti, tu dolazi do osiromašenja raznolikosti iskustva pojedinačnog u ime saznanja u mediju opšteg pojma. Metod saznanja paradoksalno ide nauštrb onoga što se pomoću njega nastoji saznati, što saznanje čini nepotpunim i načelno protivrečnim.

U vremenu kada Adorno nastupa na filozofskoj sceni kriza filozofije produbljuje se u proliferaciji stručnih znanja i ekspanziji prirodnih nauka, kojima je filozofsko znanje bilo suprotstavljeno. Svako stručno znanje odnosi se na određeni domen empirijske stvarnosti i u toj situaciji spekulacija koja intendira saznanju celine čini se izlišnom ili je u najboljem slučaju nadgradnja naučnih znanja. Način mišljenja koji pokazuje univerzalnost i suverenost nad činjeničkom stvarnošću postao je anahron. I ne samo da je ta neadekvatnost bila stvar zastarelosti u datom kontekstu, nego i unutrašnje nekonzistentnosti, nesaglasnosti ideološkog statusa filozofije sa normativnim idealima koje sadrži i koji se odnose na čovekovu egzistenciju. Adorno zato kao što iznosi jedan famozni stav iz *Minima moralia*, veruje da je celina koja pomiruje suprotstavljene sile unutar date stvarnosti neistinita¹¹⁰, dok u pristupnom predavanju napominje da se svaka filozofija „koja danas dolazi ne iz sigurnosti duhovnih i društvenih prilika nego iz istine suočava sa problemom likvidacije same filozofije.”¹¹¹ Filozofija koju je trebalo „likvidirati” (prevladati) bio je idealizam u onom širem smislu koji je iznad naznačen.¹¹²

Ne samo da su ukidanje filozofije preduzele empirijske nauke preuzimanjem njene problematike, nego to ukidanje mora da bude učinjeno i kritički obrazloženo i od strane filozofije, čak preuzeto u njen način saznanja. Matrica idealističke metafizike, identičnosti i supstancijalizovanog subjekta za Adorna je bila izvor ideja u tadašnjoj nemačkoj filozofiji: logičkog pozitivizma, filozofije života, ontologije, egzistencijalizma i fenomenologije. Prema

¹¹⁰ Adorno, *Minima moralia*, str. 80; *Minima moralia*, str. 46

¹¹¹ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 331

¹¹² Položaj filozofije u odnosu prema empirijskim znanjima Adorno je pokušao da prevaziđe okretanjem filozofskog znanja protiv samog sebe, dok je Horkhajmer pokušao da ih poveže u novoj verziji interdisciplinarnog socijalnog istraživanja. (o tome vidi u: Horkheimer, M.: „Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung”, u: Schmidt, A. (prir.) *Philosophische Frühschriften 1922–1932*, Frankfurt/M: Fischer, 1988, str. 28–29)

tome, njena kritika je preduslov filozofiranja koje pretenduje da se oslobodi te matrice. „Nije vreme”, kaže Adorno, „za prvu, nego za poslednju filozofiju.”¹¹³

Takvo prevladavanje ide u pravcu materijalizma, što bi značilo rasvetljavanje socijalne pozadine idealističke metafizike. Materijalizam kome se u početku, doduše na jedan nejasan način, okreće i Adorno, nije bio metafizički, sa materijom kao bazičnim načelom, pa čak ni Marksov ekonomistički materijalizam. Adorno se uvek držao filozofije i njene distance u odnosu na materijalne uslove egzistencije ljudi, tvrdeći da svako ko hoće da se bavi filozofijom mora upravo da odbaci čuvenu Marksovu tezu o prevladanosti promišljanja u korist prakse.¹¹⁴ To je bilo protivno intenciji materijalizma, naročito starijeg marksističkog. S obzirom da nije pobornik zauzimanja stajališta, koje unapred daje prednost misaonom principu nad stvarima, niti vulgarnog materijalizma, Adorno se našao pred pitanjem kako se uopšte može misliti o onome što izmiče pojmovnom saznanju? Ta nedoumica imala je odjeka i u njegovoj filozofiji umetnosti: ne samo da su umetnička dela kao u sebe zatvoreni entiteti

Odgovor isključuje odbacivanje idealizma *en bloc* kao neistinite pozicije. Dekonstrukcija idealističke filozofije mora da se posluži njenim sredstvima, a ne sredstvima neke alternativne pozicije i iz alternativne filozofske perspektive. Kritika je i u ovom slučaju morala biti imanentna, ne transcendentna.¹¹⁵ Filozofija koja usvaja takav model ne odriče se teorije, nego zadržava svoj pojmovni karakter, dakle i pretenziju na istinu, ali ga i negira s obzirom na nemogućnost da fragmentisanu empirijsku stvarnost zahvati kao smislenu celinu. U toj aporetičnoj situaciji se po Adornu ogleda negativnost filozofije.¹¹⁶ Filozofsko mišljenje je moralo da prihvati ovu napetost u svoj način saznanja, što je u literaturi najčešće bilo ocenjeno kao izraz autorove rezignacije i samonegirajućeg zatvaranja mišljenja samog u sebe.

Međutim, ovakav način razmišljanja bio je plodno tle za filozofsku kritiku. Kritika idealizma ima zadatak da u tom stanovištu iznese na svetlo protivrečne elemente kojima će da ga pobija njegovim vlastitim sredstvima, što se u metodologiji naziva imanentnom kritikom; drugo, s obzirom da odbacivanje metafizike koje su preduzeli savremeni pravci u filozofiji nije

¹¹³ Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, str. 47

¹¹⁴ Adorno, „Čemu još filozofija?”, str. 33

¹¹⁵ Wesche, T.: „Reflexion, Therapie, Darstellung. Formen der Kritik”, u: Jaeggi, R., Wesche, T. (prir.) *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, str. 203–205

¹¹⁶ Adorno, „Čemu još filozofija?”, str. 27

rezultiralo i oslobađanjem od one subjektivističke paradigme nego se nastavilo u istoj matrici, kritika treba da pokaže socijalne i istorijske uslove koji određuju tu matricu. Ona mora da otkrije prividan, ideološki karakter takvog spiritualnog načela, da pokaže da ova filozofija u njenim pojavnim oblicima ima funkciju da očuva postojeće stanje i reprodukuje date forme egzistencije, umesto da proizvede nešto novo. Svaka filozofija koja se drži nepromenljivog, bilo opštih principa (subjekta) ili empirijskih činjenica (objekta), implicitno poručuje da ništa ne treba da bude drugačije nego što jeste.¹¹⁷ Ona fetišizuje pozitivni status svih misaonih polazišta i reprodukcija je datog stanja stvari, društvenih odnosa i etabliranog poretka vladavine, a ne pokazivanje drugačijih mogućnosti koje su iza privida objektivnosti datog stanja stvari sadržane. Zadatak kritike je da razobličiti privid koji utvrđuje postojeće stanje stvari kao nepromenljivo, ali i da njegovim uklanjanjem na izvestan način pripremi ljude za drugačije mogućnosti.¹¹⁸

Imajući to u vidu, tu nije reč o sistemu mišljenja nego o interpretaciji sistematske filozofije, njenih učenja, kategorija i bazične paradigme, ali iz ugla „prvenstva objekta” ili „znanja usklađenog sa objektom”.¹¹⁹ Isto važi i za Adornovu *Estetsku teoriju*, odnos prema tradicionalnoj filozofskoj estetici i njenim kategorijama, ali i prema umetničkim tvorevinama koje su prema njima bile shvatane. Opšti program filozofije kao tumačenja (*Deutung*) Adorno je skicirao u frankfurtskom pristupnom predavanju¹²⁰, ali ga je metodološki razradio tek u poznim radovima. Namera filozofskog tumača nije otkrivanje skrivenog smisla stvarnosti, nego odgonetanje njenih zatečenih oblika, koji su neka vrsta šifrovanog pisma i koji u svetlu pojavljujuće istine mogu biti „spaseni” usred svog raspadanja, otuđenja, postvarenja i smrti. Kada se tome doda kritika društveno–istorijskih ili metakognitivnih pretpostavki svake teorijske konstrukcije, dobije se smisao u kome se taj program može zvati materijalističkim.¹²¹

¹¹⁷ Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, str. 40

¹¹⁸ O pojmu kritike ideologije vidi: Jaeggi, R.: „Was ist Ideologiekritik?”, u: Jaeggi, R., Wesche, T. (prir.) *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, str. 268 i dalje

¹¹⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 163; *Negativna dijalektika*, str. 142

¹²⁰ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 334

¹²¹ Vidi o tome u: Schmidt, A.: „Begriff des Materialismus bei Adorno”, u: Friedeburg, L., Habermas, J. (prir.), *Adorno–Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 14–31

Programu filozofije kao tumačenja pridružuje se od početka dijalektika i Adorno tvrdi da je filozofsko tumačenje moguće jedino ako je dijalektičko.¹²² Dinamika dijalektičkog mišljenja, koje uvek prevazilazi samo sebe i izdiže se iznad partikularnih gledišta, odgovara Adornoj intenciji nadilaženja filozofskih stajališta: „Dijalektika je traganje za tim da se vidi novo u starom, umesto samo starog u novom. U tome što posreduje novo, ona takođe čuva ono staro kao posredovano.”¹²³ Dijalektičko mišljenje je negirajuće znanje, sredstvo suočavanja protivrečnih gledišta i posredovanje kao prožimanje mišljenja i stvarnosti, koja stvarnost nikad nije data u nekom sirovom neodređenom stanju, nego je uvek data kao nešto što je već na određeni način saznato i intelektualno posredovano. To intelektualno stajalište koje objašnjava postojeće stanje stvari jeste nešto u šta se unosi dijalektičko kretanje i što treba prevazići. Dijalektičko mišljenje prevazilazi te unapred zadate okvire saznanja testirajući njegove granice i pokazujući da takva ograničenja nisu istinita.

Celina koju prikazuje velika filozofija, koja je harmonična i logički konzistentna, samo je misaoni izraz istorijskih prilika u kojima je nastala. Taj izraz ih ne prikazuje u pravom svetlu već elementima nameće prividno jedinstvo sasvim strano istorijskoj stvarnosti u kojoj dominiraju socijalni antagonizmi. Takvo misaono jedinstvo je izraz partikularnih interesa određenog sloja društva, po pravilu vladajućeg. Misaoni sistem je zbog toga neistinit, on pozitivno prikazuje jedno utopijsko idealno stanje, ali dokle god je društvena praksa nepravda i neistinita, mišljenje načelno ne može da postigne takvu celovitost istine, nego se zapliće u protivrečnosti koje se nikad ne razrešavaju. Prema tome, zaplitanje uma u protivrečnosti se može prevazići tek transformacijom prakse, promenom realnih istorijskih uslova života ljudi.

Adorno u svojoj filozofiji ne nudi konkretno rešenje za tako nešto, niti je njegova namera okrenuta praksi. Ono što se već u pristupnom predavanju može primetiti jeste *preplitanje dijalektike sa materijalističkim predznakom sa jedne i estetskog iskustva ili delovanja fantazije sa druge strane*. Ti aspekti mogu da deluju nepovezano: estetsko iskustvo i filozofski način saznanja. Adorno je bio svestan da nova radikalna umetnost iz prve polovine 20. veka, gde je nova muzika njemu bila najbliža, sa svojom negacijom statusa građanske umetnosti i pokušajima artificijelnog organizovanja novih oblika prakse, pruža određene mogućnosti za njihovu izmenu

¹²² Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 338

¹²³ Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, str. 46

ili makar model za tako nešto. Već u ovoj fazi on je zauzeo stav da se iz perspektive estetskog iskustva i estetske produkcije u konkretnom materijalu može artikulirati ne samo subverzija vladajućeg pogleda na stvari nego i istina datog stanja sveta i društvenog života.

Nije slučajno Adornovo afirmisanje egzaktne fantazije u pristupnom predavanju.¹²⁴ Na taj momenat ćemo se osvrnuti u nastavku. Fantazija je umetnička kreativna sposobnost, koja je, slično kao i kod Horkhajmera, trebalo da posreduje u odnosu između teorije i prakse, koji odnos je postao problematičan jer su dve oblasti postale odvojene jedna od druge, skoro do nepomirljivosti. (Egzaktna) fantazija odslikavala je čovekovu dinamiku i produktivnost, onakvu kakva je u umetnosti, slično kao što je to činila dijalektička logika u domenu filozofije. Adorno je ovde naziva egzaktnom jer se u svom delovanju strogo drži materijala koji joj daju nauke¹²⁵, ali ga na određeni način i prekoračuje. Takva produktivna sposobnost imala je potencijal da od datih oblika stvori ili da u njima otkrije nešto novo, da izađe izvan granica onog što je naprosto dato u opažanju, što strogo logički način mišljenja i predstavljanja stvari ne omogućava.

Uvođenje fantazije putem kritike filozofije značilo je kod Adorna da filozofsko mišljenje *u sebi* poseduje potencijal koji iz određenih razloga nije bio vidljiv u tradicionalnoj filozofiji, odnosno koga ona nije bila svesna. Filozofija koja prioritet daje logičkom sistemu ne vidi svoju estetsku stranu, koja je, kako ćemo pokazati, njeno naličje, naličje logičkih odnosa. Linearan deduktivni način zaključivanja i saznanja prikriva ovu funkciju mišljenja. Estetska sposobnost predstavljanja i preobražaja stvarnog zapravo je sastavni deo filozofske dijalektike, ovaj način mišljenja se služi pojmovima i empirijskim materijalom upravo na način na koji se i umetnik izražava u konkretnom materijalu, oblikujući svoju ideju.

Umetnost i filozofija koriste ovu sposobnost, a kod Adorna je ona postala izraženija u slučaju kada je dijalektika promenila težište od spekulativne i idealističke, ka materijalističkoj, odnosno onoj koja se oslanja na tumačenje elemenata zatečene stvarnosti i usmerena je na njeno ukidanje i prevazilaženje.¹²⁶ U nastavku će zato biti potrebno detaljnije ispitati ovu vezu između dijalektike koju Adorno naziva negativnom i njenog estetskog načina artikulisanja građe u saznanju.

¹²⁴ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie“, str. 342

¹²⁵ Ibid, str. 342

¹²⁶ Ibid, str. 338

II DIJALEKTIČKO MIŠLJENJE I NJEGOVO ESTETSKO ZALEĐE

1. Šta je za Adorna dijalektika – nekoliko uvodnih razjašnjenja

Pojam dijalektike poznavateljima Adornove filozofije izgleda kao nešto po sebi razumljivo. Ipak, upravo u toj samorazumljivosti ovog nadaleko čuvenog pojma, koji se teško može odvojiti od pravog filozofiranja, podjednako leže i njegove teškoće, pa i problemi razumevanja načina na koji je on ovde preuzet iz tradicije, a zatim transformisan i upotrebljen u novom kontekstu, kontekstu samokritike filozofije i posebno razumevanja umetnosti koje je ovde od značaja.

Stvar je za ovo istraživanje još važnija ako se uzme u obzir da dijalektičko mišljenje koje Adorno koristi sadrži i figuru koja bi ovde trebalo da posluži kao sredstvo i za objašnjenje statusa umetnosti, prirode estetskog iskustva i ideje estetske teorije, naime figuru *negacije* i *negativnosti*. Ona je toliko važna za dijalektiku da Adorno ovaj način mišljenja u svom možda i najpoznatijem filozofskom radu čak i kvalifikuje u skladu sa tom njegovom izvornom negativističkom crtom – kao *negativnu dijalektiku*. O tom pojmu karakterističnom za Adorna, sa kojim se on odvaja od klasičnog razumevanja dijalektike kao filozofskog metoda, biće reči u nastavku. Ovde je neophodno pozabaviti se opštom karakterizacijom dijalektike i time kako ju je shvatio Adorno.

U njegovom načinu mišljenja dijalektika ima ulogu kohezivne sile koja treba smisliti da poveže različite elemente savremenog društva i kulture, da omogući njihovo filozofsko tumačenje i kritiku. Ovaj zadatak je tim primereniji dijalektici što je veći otpor koji sveukupna fragmentisanost materijala moderne kulture pruža filozofskom posmatranju. Dijalektika je,

upravo u skladu sa tom okolnošću, način mišljenja koji treba da uspostavi odnos između jednog i mnoštva, što je svakako preporučuje kao poželjan način da se premesti nastali *jaz između svesti i sveta*. U svom pristupnom predavanju na Frankfurtskom Univerzitetu održanom 1931. Adorno zato i izražava sumnju u mogućnost poimanja stvarnosti kao zaokružene i harmonične celine, što je bila izvorna težnja filozofije.¹²⁷ A ako se društvenoj ili empirijskoj stvarnosti ne može pronaći takav smisao, iz koga će se onda objasniti i učiniti smislenim svaki njen pojedinačni aspekt, rezultat je da se ova stvarnost čoveku u svojoj raznolikosti predstavlja kao skupina manje ili više nepovezanih objektivnih događaja i činjenica, nezavisnih od čovekovog mišljenja i delanja.

U istom predavanju Adorno uvodi i pojam dijalektike, i to u kontekstu materijalizma. Ipak, u njemu je dijalektika ostala samo u naznakama, što je i priličilo jednom predavanju, ali je taj pojam svakako zahtevao ozbiljniju razradu. Najrazvijenija određenja dijalektike Adorno je dao tek pedesetih i šezdesetih godina, u jasnom naslanjanju na Hegela i u sklopu pripremnih radova (predavanja) za *Negativnu dijalektiku*.¹²⁸ Ipak dijalektika za njega već ranih tridesetih godina nije bila samo filozofski metod, način na koji se pojmovi povezuju i organizuju u mišljenju, nego je trebalo da izrazi i određeni proces koji se odvija u samim stvarima. Taj proces je bio oličen u onom rasepu između subjekta i sveta, o kome je moglo da posvedoči iskustvo i moralo sa njim da se suoči više generacija stvaralaca u kulturi prve polovine XX veka. Ta nelagodna situacija se mogla dobro okarakterisati i objasniti nekolicinom termina kakvi su racionalizacija, otuđenje, raspadanje, zaborav i slični, koji su obilato korišćeni u različitim filozofskim interpretacijama egzistencijalnog položaja savremenog čoveka.

Ni pojam dijalektike nije mogao da ostane indiferentan prema ovom procesu. Adornovo inkorporisanje dijalektike u sopstveni način mišljenja imalo je poreklo upravo u ovom stanju stvari. Isto tako, karakter same dijalektike na kome je insistirao Adorno i koga je praktikovao u svojim promišljanjima, bio je prilagođen onome o čemu se dijalektički misli, a to je, kako je Adorno često govorio – „sama stvar”. U tom smislu je njegova dijalektika uvek, ako ne nominalno, a ono svakako suštinski, bila *negativna*. Tek u njegovoj poznoj filozofiji nailazmo na

¹²⁷ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 325

¹²⁸ Na ovom mestu se uz izdanje *Negativne dijalektike* koriste i dva reprezentativna izdanja Adornovih predavanja o ovoj temi: jedno je zapis celokupnog ciklusa predavanja iz 1958. pod naslovom *Uvod u dijalektiku*; drugo je nepotpuni skup transkripata snimaka predavanja iz školske 1965/66. i nosi naziv *Predavanja o negativnoj dijalektici*. Oba izdanja objavljeni su u autorovoj zaostavštini.

ovaj termin u konjunktiji sa dijalektikom. Međutim, to ne znači da on u njoj nije prisutan od početka. Upravo obratno je slučaj. To s jedne strane upućuje na Hegela o kome će biti reči u nastavku. Sa druge, negativnost dijalektike je njeno suštinsko obeležje i ono izražava upravo neko nepomireno ili nepravilno stanje svesti i sveta, stanje u kome onaj ko saznaje uvek nailazi na napetost, nesklad i protivrečnosti između nekog mnoštva kako u svojoj svesti i pogledima na stvari tako i u odnosu prema svetu. Do nesklada dolazi usled toga što svaki pojedinačni način viđenja traži isključivo pravo da bude istinit, što ga dovodi u konflikt sa drugima, jer cela istina čijem saznanju se teži može samo biti jedna. Ovo se terminima dijalektičara obično naziva „protivrečnost” i Adorno je filozof za koga pojam protivrečnosti (*Widerspruch*) tu igra bezmalo centralnu ulogu. Pod tim terminom on podrazumeva protivrečnost u stvarima, tačnije *protivrečnost pojma*, a ne između pojmova, odnosno sudova kao u logici.¹²⁹ Prema tome, protivrečnost koja je motor dijalektičkog mišljenja nije odnos između pojedinačnih elemenata nekog mnoštva, nego relacija unutar *celine* kojoj oni pripadaju: odnos celine (opšteg pojma) prema njegovom sadržaju. „Dijalektika je”, kaže u tom smislu Adorno na jednom poznatom mestu, „ontologija nepravilnog stanja.”¹³⁰ Nepravilno stanje nije samo oznaka nesklada unutar sistema apstraktnih kategorijalnih odnosa nego, u skladu sa polaznim određenjem, i stvarnih odnosa, primera radi, onih unutar društva. Time se misli da nijedna pojava u prirodi, društvu ili kulturi nikad nije data u nekom neposrednom, neodređenom, sirovom stanju ili obličju, nego je uvek već određena, posredovana nekim pojmovnim određenjem. To određenje omogućava da se dotična stvar, kao pojava, zamisli kao sadržaj pojma koji pojam je, ipak, uvek u nekoj vrsti nesklada sa njom. To je i izraženo kroz protivrečnost, jer je pojam uvek manje od onoga što se pod njega supsumira, a supsumira se nekakvo mnoštvo za koje se traže zajednička svojstva da bi se ta raznolikost mogla redukovati na jednostavnije i shvatljivo odedenje. To se lako može i zdravorazumski shvatiti.

To je odnos na kome Adorno istrajava i zbog toga će dijalektiku nazivati i konsekventnom svešću o neidentičnosti¹³¹, što će samo biti jedno od više njenih određenja, ali određenja koje proizilazi iz kontradiktorne prirode svakog pojma. Otuda, ako bi se tražilo neko formalno

¹²⁹ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 17

¹³⁰ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 22; *Negativna dijalektika*, str. 31

¹³¹ *Ibid*, str. 17; *Isto*, str. 27

određenje, dijalektika za Adorna neće biti mišljenje identičnosti, već je to, za razliku od Hegela, uvek dijalektika *neidentičnosti*¹³², neidentičnosti između misaonog određenja (pojma) i stvari na koju se misao odnosi, a ta „stvar”, ko što smo iznad napomenuli, nije sirova materijalna tvar ili neodređena fenomenalna građa, nego je uvek već zahvaćena kakvim–takvim pojmom. Prema tome, Adorno uviđa i toga se uvek pridržava u svom načinu mišljenja, da je ovaj odnos pojma i onoga što nije pojam uvek zahvaćen nekim pojmom (kao celinom, identičnošću), ali da je taj odnos odnos neidentičnosti, koja kod njega dobija najveću pažnju i značaj.

Kad se stvari tako postave, filozofsko mišljenje nikad ne može da se okonča u nekoj vrsti smirivanja, da dođe do kraja ili do konkluzivnog završetka, iako se čini da upravo tome teži. Bilo koji stav do koga dođe ili od koga polazi filozofsko rasuđivanje podložan je dovođenju u sumnju ili relativizovanju putem negacije. Zbog toga su prema Adornovom viđenju filozofiji svojstveni momenti pokušavanja, eksperimentisanja i nedovršenosti i to je razlikuje od pozitivnih nauka.¹³³ Za Adorna je dijalektika uvek negativna dijalektika. Samo pod aspektom negativnosti ona odgovara svojoj kritičkoj intenciji: da bude kritička svest uma o samome sebi i kritičko iskustvo predmeta.¹³⁴ Time se želi reći da su negativnost i neidentičnost, koje su sadržane u izvornom pojmu dijalektike, njeno istinito jezgro, ali ih onda treba učiniti izričitim, dosledno ih sprovesti i prilikom predstavljanja tog načina mišljenja učiniti delotvornim.

Dijalektika kod Adorna nije metod koji podleže fiksiranju putem definicija. I ona se isto tako povinuje priznavanju neidentičnosti, pa je nemoguće dati bilo koje jednoznačno određenje dijalektike koje ne bi bilo podložno daljem problematizovanju u novom kontekstu: „Tako malo koliko je dijalektika naklonjena pojedinačnoj definiciji, toliko se i ona sama povinuje bilo kakvoj definiciji.”¹³⁵ Zbog toga u tekstu *Negativne dijalektike* nailazimo na seriju određenja dijalektike, koja imaju provizoran karakter i dobijaju značenje u zavisnosti od konteksta u kome stoje. Pored gornja dva navešćemo još nekoliko da bismo podvukli njihovu zavisnost od konteksta odnosno konstelacije u kojoj stoje:

¹³² Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 15

¹³³ Ibid, str. 14

¹³⁴ Adorno, Th. W., *Drei Studien zu Hegel*, u: *Gesammelte Schriften* 5, str. 257; Adorno, Th. W., *Tri studije o Hegelu*, Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost, 1990, str. 44

¹³⁵ Op. cit.

Misliti filozofski znači misliti u modelima; negativna dijalektika je ansambl analiza modela.¹³⁶

Dijalektika kao postupak znači da se misli u protivrečnostima zbog protivrečja koje se doživljava s obzirom na stvar i protiv njega. ... Njena logika je je logika raspadanja: raspadanja nastalog i opredmećenog oblika pojmova na koje subjekt koji saznaje najpre neposredno nailazi.¹³⁷

Totalnosti se treba protiviti tako što se dokazuje njena neidentičnost sa samom sobom, koju prikriva svojim sopstvenim pojmom. Time je negativna dijalektika po svome polazištu povezana sa najvišim kategorijama filozofije identičnosti.¹³⁸

Dijalektika objektivno znači da se prisila identičnosti razori pomoću energije koja se nakupila u njoj i koja je skamenjena u njenim opredmećenjima.¹³⁹

Ova određenja su naizgled sasvim različita i mogu se samo podvesti pod isti naziv, ali to je način saznanja na kome insistira Adorno, saznanja putem uspostavljanja konstelacija, koji je objašnjen u nastavku ovog razmatranja. Pojam i smisao dijalektike kod Adorna otvara se u različitim kombinacijama ovakvih fragmenata koji ga osvetljavaju.

Kao što ga koristi za kritiku svih opredmećenih oblika svesti kroz njihovu negaciju, tako i pojam dijalektike Adorno podvrgava posebnom obliku kritike iz koje treba da izvede osobeni koncept dijalektike koga zastupa. Različite formulacije i osvetljavanja koja one dobijaju u različitim kontekstima povezivanja treba da ekspliciraju nerv dijalektičkog mišljenja, a to je ovde pojam negativnosti ili negacije i u tesnoj vezi sa njim neidentičnost između pojma i stvari, mišljenja i bića, subjekta i objekta i sl. koja pokreće taj način mišljenja koje se razvija kroz negacije. Adorno, u pripremnim predavanjima i u *Negativnoj dijalektici*, na ovakav način pokušava da izvede mnogostruke implikacije koje po sveukupno filozofsko poimanje stvari ima priznanje neidentičnosti.

Prema tome, dijalektika je za Adorna objektivno, predmetno orijentisani način mišljenja i to takvog koje je od samog početka negativna dijalektika, jer je već samo mišljenje nešto što je negativno, u smislu da se putem njega pojmovi i njihovi objekti dovode u stanje nesklada i uzajamne konfrontacije, a ne jedinstva ili harmonije. Taj aspekt negativnosti mišljenja ogleda se već kod Hegela, u dijalektičkom pojmu određene negacije.

¹³⁶ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 39; *Negativna dijalektika*, str. 45

¹³⁷ Ibid, str. 148; Isto, str. 130

¹³⁸ Ibid, str. 150; Isto, str. 132

¹³⁹ Ibid, str. 159; Isto, str. 139

2. Spekulativna i negativna dijalektika

2.1. Dijalektika i spekulacija kod Hegela

Pojam negativne dijalektike, koji se nominalno pojavljuje tek kod Adorna, ne može se razumeti nezavisno od spekulativne dijalektike, čiji je moderni osnivač Hegel.¹⁴⁰ Već Hegelova sadržinska dijalektika u sebi sadrži onu *negativnost* kao istinski dijalektički momenat.¹⁴¹ Ideja Adornovog imanentno–kritičkog izlaganja je razračunavanje sa Hegelom, tačnije nastojanje da se „sa Hegelom ide protiv Hegela.” On izlazi u susret zahtevu kritičke teorije koji u svakom potezu nalaže konfrontaciju sa nasleđem tradicionalne filozofije, ali njenim vlastitim sredstvima. Ono „sa Hegelom”, dakle što Adorno prihvata od Hegela, jeste metodička srž njegovog dijalektičkog metoda, a to je negativnost ili određena negacija, koja omogućava posredovanje između opšteg i pojedinačnog, te nadilaženje svakog pojedinačnog stanovišta koje pretenduje da izrazi celu istinu; ono „protiv Hegela” odnosi se na kritiku supstancijalizacije subjektivnosti i pokušaj da se načelo identičnosti mišljenja i bića predstavi kao univerzalna istina koja opravdava ljudsko znanje, pri čemu je sredstvo te kritike Hegelov dijalektički postupak.

Kao što je već pomenuto, status koji dijalektika ima kod Adorna potiče iz iskustava Hegelove filozofije u kojoj se ova pojavljuje u dvojakom smislu: kao metod saznanja, ali ujedno i proces u samim stvarima. To je po Hegelovom shvatanju bio preduslov za istinitost metoda, ukoliko se sa njim saglasimo da je metod zapravo „svest o formi unutrašnjeg samokretanja njene sadržine.”¹⁴² Cilj ovog metoda kod Hegela je izgrađivanje celine znanja, jer za njega jedino celina može biti istinita¹⁴³, dok se svaka apstrakcija, svako ograničeno gledište i slika sveta mora ukinuti i prevazići. Znanje ne može biti istinito ukoliko nešto ostaje izvan njega, kao nešto od njega različito, pa put prikazivanja iskustva svesti od neposredne čulne izvesnosti do apsolutnog znanja mora da prevaziđe ovu manjkavost i protivrečnosti sa kojimase suočava svaki ograničeni oblik predstavljanja sveta. Celina do koje dolazi proces njihovog nadilaženja je apsolut, koji je

¹⁴⁰ Vidi o tome u: Schweppenhäuser, H.: „Spekulative und negative Dialektik”, u: Negt, O. (prir.) *Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970, str. 85–97

¹⁴¹ Hegel, G. V. F., *Nauka logike I*, Beograd: BIGZ, 1976, str. 58

¹⁴² Ibid, str. 56.

¹⁴³ Hegel, G. V. F., *Fenomenologija duha*, Beograd: BIGZ, 1986, str. 11

rezultat procesa samopostajanja subjekta. Dakle, sadržinsko samokretanje je u stvari imanentno kretanje subjekta, a u *Fenomenologiji duha* kao nauci iskustva svesti prikazan je razvojni put koji duh stupnjevito izvodi na sebi krećući se ka istinitom, apsolutnom znanju. Najviši oblik znanja do koga dovodi *Fenomenologija* je oblik u kome nema više razlike između znanja i istine, mišljenja i onoga što se misli. U ovom samokretanju duha razabiru se strukturni momenti filozofskog metoda i korespondirajući pojavni oblici svesti. Nauka o apsolutnom, to je jedna od osnovnih teza idealizma, mora biti organizovana u obliku filozofskog sistema, a celina koja je tako nastala pretpostavlja jedinstvo mišljenja i bića, identičnost koja postaje prepoznatljiva tek kada je sve što postoji potpuno posredovano, tj. saznato u formi pojma, tako da duh za svoj predmet zna kao za samog sebe. Kretanje formi duha u elementu čistog znanja koje je prevazišlo polaznu razliku u odnosu na istinu i organizovalo se u totalnost čini logiku, odnosno spekulativnu filozofiju.¹⁴⁴

Pošto izlaganje oblika svesti u fenomenološkoj dijalektici pokazuje da je čisto znanje njen najviši oblik, *Fenomenologija duha* priprema teren i opravdava nastajući spekulativni pojam nauke, koga Hegel dalje razvija u *Nauci logike*. Međutim, on time ne napušta dijalektiku kao filozofski metod. Logika za njega nije formalna logika kao tehnika mišljenja aristotelovskog tipa. U Hegelovoj *Logici* se nominalno pojavljuje niz pojmova iz tradicionalne metafizike, samo što se oni tretiraju kao jedan metodski uređen sistem i razvijaju kao da proističu jedni iz drugih i nijedan se ne može razumeti bez ostalih.¹⁴⁵ Kao što smo videli u prethodnom delu teksta, metod pomoću koga se uređuje ovo mnoštvo pojmova nije ništa drugo do dijalektika. Ona ostaje stalni medijum kretanja spekulacije i svoje prikazivanje nalazi upravo u spekulativnoj filozofiji.¹⁴⁶

Kada je reč o logici Hegel ovde razlikuje tri momenta svega onoga što je *istinito* ili svega *logičkog* uopšte.¹⁴⁷ Te strane su: 1. *apstraktna ili razumska*; 2. *dijalektička ili negativno–umska*; 3. *spekulativna ili pozitivno–umska*. Prva označava stav mišljenja u kome se ono drži određenosti i njenom razlikovanju u odnosu na sve drugo. Razum se služi refleksijom koja izlazi preko svoje

¹⁴⁴ Ibid, str. 21.

¹⁴⁵ Gadamer ovde skreće pažnju da je Hegel pod novim izrazom „ono logičko” podrazumevao univerzum ideja, odnosno celokupnu oblast ideja „onakvu kakvu je razvila dijalektika platonovske filozofije.” (Gadamer, H. G., *Hegelova dijalektika*, Beograd: Plato, 2003, str. 62–63)

¹⁴⁶ Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 33.

¹⁴⁷ Hegel, G. W. F., *Enciklopedija filozofijskih znanosti*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1987, str. 100

izolovane određenosti i postavlja nešto naspram sebe ne mogući da svoja jednostrana određenja shvati kao vlastitu negaciju, zbog čega ona ostaju neposredno suprotstavljena jedna drugima. Razum teži da izbegne protivrečnosti ili da ih predstavi kao nešto različito. Dijalektički momenat za Hegela označava „vlastito ukidanje takvih konačnih određenja i njihovo prelaženje u svoja oprečna određenja.”¹⁴⁸ Djalektika omogućava da se ukinu jednostrana i konačna razumska određenja koja se pokazuju kao svoja sopstvena negacija i sama se ukidaju. Kada se kaže spekulativno ili umsko, onda je reč o sadržinskom jedinstvu ovih određenja i to u njihovom suprotstavljanju, dakle o jedinstvu protivrečnih odredaba. Univerzalna priroda uma ogleda se u njegovom organskom jedinstvu i u mogućnosti da kao princip identičnosti postavi razliku u samom sebi.

Ovakav karakter dijalektike ogleda se u Hegelovoj analizi spekulativnog stava. Pretpostavke i zaključci koje on tu eksplicira relevantni su i za određenje korelativnog pojma negativne dijalektike kod Adorna i nadovezuju se na izneta zapažanja.

Spekulativni ili filozofski stav jeste stav koji jedinstvo pojma pretpostavlja razlici subjekta i predikata koji inače čine sastavne elemente svakog suda. U tom pogledu se filozofski sud mora razlikovati od rezonovanja (gornjeg razumskog mišljenja), koje u jednom predikativnom sudu tipa S je P ostaje kod formalne razlike između subjekta i onoga što se o njemu tvrdi na mestu predikata. Razum rastavlja subjekt i predikat, praveći od prvog predmetni oslonac (*subjectum*) kome se kao akcidencija i nešto spoljašnje pridodaje određeni sadržaj. Time uobičajeni sud kao da izlazi izvan subjekta idući od jedne do druge predstave koje su mu spoljašnje i koje se mogu menjati nezavisno od sadržaja. Ovakav postupak po Hegelu uvek ostaje u dimenziji negativnosti, jer pripada suđenju i suštinski se njime bavi, umesto da pokuša da obuhvati ono što čini samu stvar, tj. njenu sadržinu. U tom smislu rezonovanje može samo da ponašajući se „negativno” opovrgne neku tvrdnju i da time delimično opovrgne i određenu sadržinu.¹⁴⁹ Međutim, ono što predstavlja njegov ključan nedostatak jeste nemogućnost da se u tome prepozna nov, *pozitivni sadržaj*, odnosno da se ova negativnost shvati kao sopstveni sadržaj.

U toj tački Hegel pokazuje specifičnost spekulativnog ili filozofskog mišljenja u odnosu na obično rezonovanje, koje susrećemo, recimo, u nauci. Filozofija bi nasuprot ovome trebalo da

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 34.

bude poimanje, odnosno tu se po njegovom shvatanju radi o tome da se „uzme na sebe *napor pojma*.”¹⁵⁰ Mišljenje bi u ovom smislu trebalo shvatiti ne kao izlazak izvan statičnog subjekta i proširivanje njegovog saznanja na nešto spoljašnje, već upravo kao samorefleksiju opšteg pojma, kao subjektovo uranjanje u sopstveni sadržaj. U spekulativnom mišljenju subjekt naposljetku uvek ima posla sa samim sobom, a ne sa nečim drugim, ili, možda bolje rečeno, sa drugim kao sa samim sobom. Spekulativno kretanje je shvaćeno kao kretanje iz sebe samog. Na primeru predašnjeg predikativnog stava to znači da se na mestu predikata nalazi sadržinsko određenje subjekta, te da mišljenje koje prelazi od subjekta ka predikatu u ovom poslednjem koji je postao supstancija ponovo nailazi na subjekta, jer je u predikatu samo izražena njegova suština. Pošto u priroku subjekt ponovo prepoznaje samog sebe rasplinjuje se onaj čvrsti *subjectum* koji je misao isprva imala, ali on je sada saznao sopstvenu sadržinu koja mu nije više predikat nego je postala njegova suština, njegov pojam.

Ovo kretanje u gornjem stavu izraženo je kopulom. Po toj osobini da se u njemu nužno pojavljuje samosvesna subjektivnost, svaki filozofski stav je stav identičnosti, a kretanje koje pojam izvodi uranjajući stalno u vlastiti sadržaj jeste dijalektičko kretanje spekulativnog stava. Hegel, dakle, dijalektiku vidi kao proces samoobrazovanja pojma i konkretizovanje njegovih unutrašnjih određenja. Taj proces se zaustavlja tek tamo gde se misli potpuno posredovanje svih odredbi, pojam pojma, ili, kako na nekim mestima Hegel označava apsolutno, u identičnosti identičnog i neidentičnog.¹⁵¹ On apsolut ne zamišlja kao neodređenu identičnost mišljenja i stvari kao što je to bio slučaj kod Šelinge. Kod Hegela je to bila identičnost u razlici i zato je nužan proces sadržinskog posredovanja ovih različitosti na čijem kraju stoji pojam, ali tako da se taj pojam podrazumeva od samog početka, jer kao subjekt on to posredovanje izvodi u samom sebi. Drugim rečima, identičnost i negacija su u njemu rastavljeni kao suprotnost identičnog i neidentičnog, ali isto tako i ponovo sadržani.

Za naše svrhe potrebno je skrenuti pažnju na onaj negativno–umski momenat, odnosno na jedan od ključnih pojmova Hegelove filozofije, na tzv. *određenu negaciju*. Negativnost je ovde nerv dijalektičkog mišljenja, ona je sila koja samu sebe ukida i prevazilazi i omogućava da se mnoštvo određenja kojima barata spekulativna nauka sistematski rasvetli.

¹⁵⁰ Ibid, str. 33.

¹⁵¹ Hegel, *Nauka logike I*, str. 77–78

Jedino što je potrebno da bi se dobio naučni napredak ... jeste saznanje logičkog stava da ono negativno jeste isto tako pozitivno, ili da se ono što protivreči sebi ne pretvara u nulu, u apstraktno ništa, već da u suštini prelazi samo u negaciju svoje posebne sadržine, ili da jedna takva negacija nije sva negacija već je negacija određene stvari koja se ukida, dakle određena negacija, da se, prema tome, u rezultatu sadrži u suštini ono iz čega on rezultira; ... Pošto ono što rezultira, negacija, jeste određena negacija, ona ima neku sadržinu. Ta određena negacija jeste jedan novi pojam, ali viši, bogatiji od pojma koji mu prethodi; jer ona je postala bogatija za njegovu negaciju ili za ono suprotno, ona ga dakle sadrži, ali pored njega takođe još nešto drugo, pa je jedinstvo toga i onoga što mu je suprotno.¹⁵²

Ovaj pojam bismo ukratko mogli objasniti na sledeći način: da bi nešto postojalo ono mora biti određeno, jer se ništa ne može ni znati ni izreći o onome što je neodređeno. Međutim, svako određenje znači da se ono što se određuje ujedno individualizuje i razlikuje od svega drugog. Svako određenje je, dakle, ujedno negacija, kako u jednom čuvenom pismu kaže Spinoza. Prema tome, ovo drugo prema čemu se to što je određeno kontrastira predstavlja njegovu određenu negaciju. Stvar ne može biti saznata u njenoj istini (celovitosti) ukoliko u njeno određenje ne uključimo i ono što je njena određena negacija. Ipak, to određenje koje onda sadrži protivrečnost ne ukida se u apstraktno ništa. Ono samo prelazi u negaciju svog posebnog sadržaja, određene stvari.¹⁵³ Tako se dolazi do toga da apstraktna afirmacija neke stvari nužno biva postavljena u odnos sa negacijom, ali u jednom višem obliku jedinstva koje je rezultat. Taj rezultat sadrži ono iz čega proizilazi¹⁵⁴, konkretniji je, određeniji od onoga što mu je prethodilo, ali je ponovo određena negacija svoga sadržaja. Tako se, po Hegelovom sudu, pojam diferencira u samome sebi, ne uzimajući ništa spolja.

Ovde kod Hegela je ključno uočiti nešto što će Adorno napustiti, ili, bolje rečeno, izvesti do krajnjih konsekvencija, a to je ideja *da je negacija negacije nova pozicija, nešto pozitivno ili afirmativno*. Negacija negacije je negacija refleksije (delatnosti razuma), koju Hegel posmatra kao čistu negativnost. Drugim rečima, subjektivnost koja postoji za sebe je apstraktna, negativna subjektivnost i mora da negira samu sebe da bi postala svesna svojih ograničenja i kako bi mogla da prevaziđe sebe i pređe u pozitivnost svoje negacije, a to su država, objektivni i apsolutni duh. Adorno ovaj model negacije koji je ustanovljen u Hegelovoj filozofiji naziva *pozitivnom*

¹⁵² Ibid, str. 56–57

¹⁵³ Ibid, str. 56

¹⁵⁴ Ibid, str. 57

negativnošću, negacijom negacije koja je nešto novo pozitivno.¹⁵⁵ Iz njega proističe i afirmativni, spekulativni karakter Hegelove filozofije.

U njegovoj analizi ono što je spekulativno ne može da ostane zatvoreno u domenu čistog mišljenja. Dijalektički hod mišljenja i razvijanje pojmova ima svojevrsnu nužnost koju prati i ne može biti stvar arbitrarnog povezivanja, s obzirom da su sva određenja razvijena kao stupnjevi samoodređenja apsolutnog pojma. Međutim, to što je spekulativno kod Hegela može, kako dobro primećuje Gadamer, da postane stvarno samo ako se na neki način *izrazi*.¹⁵⁶ To je sada ključan momenat. U Hegelovom izlaganju spekulativnog stava zaista dolazi do izražaja zaoštavanje protivrečnog, odnosno suprotstavljanje apstraktnih jednostranih određenja, sa ciljem *izražavanja* i *predstavljanja* mišljenja. Za njega istina nije mogla da ostane samo nešto „unutrašnje”, kako je to bio običaj u novovekovnoj mentalistički postavljenoj metafizici. Istina duha mora da bude i adekvatno prikazana, a to se mora učiniti u jeziku, gde su „oblik reči, forma stava i rečenice bili nosioci spekulativnog stava i uistinu pripadali izrazu”¹⁵⁷ u kome se ona predstavljala. Nema nikakve spekulativne istine ili čiste inteligibilnosti koja je oslobođena jezika i koja se može artikulirati nezavisno od njega. Gadamer s pravom tvrdi i da kod Hegela ovi pojmovi izraza i predstave, iako figurišu kao „prava suština dijalektike”, ne mogu biti stvar neke kontingentne subjektivne ekspresije, nego „moraju biti shvaćeni kao zbivanje bića.”¹⁵⁸

Dijalektičko mišljenje koje barata jukstapozicijom ekstrema, mnoštvom određenja koja su upućena jedna na druga, ali stoje u međusobnoj napetosti jer svaka pojedinačna odredba pretenduje na celu istinu, međusobno se osvetljavaju i protivrečeći jedna drugima obrazuju značenje, predstavlja polje koje se ne može izraziti kao ona subjektivna „imanencija”, već kao da nas upućuje na „prostornu” artikulaciju pluralizma pojmova. Ne misli se na fizički prostor u kome se mora misliti mnoštvo fizičkih objekata, nego na *imaginarni prostor* koji može teorijski da opravda upotrebu termina kakvi su „samokretanje”, „samopostajanje”, „posredovanje”, „imanentno nastajanje”, „samosvest koja se razvija” i slične figurativne formulacije kojih kod Hegela ima na svakom mestu, a koje impliciraju organski razvoj ili živi razvojni proces ali u

¹⁵⁵ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 28

¹⁵⁶ Gadamer, *Hegelova dijalektika*, str. 36

¹⁵⁷ Ibid, str. 37

¹⁵⁸ Ibid, str. 36

zamišljenom inteligibilnom svetu. Otuda je očekivano što je prikazivanje, koje je nužno da bi se shvatili pojmovni sklopovi u takvoj imaginarnoj konfiguraciji, sastavni deo dijalektičkog mišljenja; vidljivo je to čak i kod antičkih pisaca kakav je Platon, kada je potrebno zamisliti pluralistički postavljen svet ideja, ali je u Hegelovim radovima kakvi su *Fenomenologija* i *Logika* potreba za ovakvim predstavljanjem građe evidentna. Kod Adorna, koji nezaključenu dijalektiku razvija do krajnjih zaoštavanja pojmovnih određenja, koja uvek nose obeležje „negirajućih”, tako nešto izlazi na videlo, ali ga Adorno čini izričitim.

2.2. Negativna dijalektika

Adorno od Hegela nasleđuje ovu pluralističku konfiguraciju mišljenja. Adornova postavka zasnovana je na ovoj unutrašnjoj negaciji (dakle sa težištem na negativno–umskoj strani), koja onemogućava zauzimanje stajališta u filozofiji, jer pokazuje njihov protivrečan karakter i nužnost prelaženja svakog afirmativnog određenja u sopstvenu negaciju. Adorno je u stalnoj polemici protiv onog momenta pozitivnosti ili afirmacije kome je u krajnjem filozofskom rezultatu bio naklonjen Hegel:

teza da je negacija negacije pozitivnost, pozicija, afirmacija, više se ne može održati; negacija negacije ne rezultira, ili ne rezultira automatski i bez daljeg u pozitivnosti ... Ono što danas – nasuprot onome što je Hegelovoj kritikovao kao apstraktnu subjektivnost ili apstraktnu negativnost – preovlađuje kod široko rasprostranjene svesti jeste ideal apstraktne pozitivnosti ... Može se reći, ako izrazimo dijalektički, da je upravo sve ono što se zatiče kao pozitivno suštinski negativno, što znači da ga treba podvrgnuti kritici. I to je motiv, suštinski motiv, za koncepciju i nomenklaturu negativne dijalektike.¹⁵⁹

Stalna kontradiktornost neprestano primorava misao na nove napore i filozofskom promišljanju je svojstven takav momenat privremenog, eksperimentalnog i nezaključenog kretanja, koje ga odvaja od pozitivnih nauka.¹⁶⁰ Adorno ne veruje da misao može da dođe do dovršenja u sistemu, nego se dijalektičko posredovanje onih suprotstavljenih momenata neprestano produžava i prekoračuje svoje granice, sprečavajući zaustavljanje misli u bilo kakvom „stanovištu”. Time se njegov način filozofiranja približava sokratskoj dijaloškoj praksi, dijalogu u kome sagovornici neprestano (po istom onom principu negacije) proveravaju i

¹⁵⁹ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 32, 34

¹⁶⁰ *Ibid*, str. 14

odbacuju različite postavljene hipoteze ograničenog domena važenja, ali koje ujedno pretenduju da budu cela istina. Nijedno određenje ne može biti izneto, a da pritom odmah nije negirano protivstavom, što bi dalje usmeravalo dijalog ka davanju sadržajnijih određenja, da bi naposljetku razgovor završio bez konačnog stava, aporetično, bez zaključka o onome šta uistinu jeste. U Adornovom slučaju nema smisla govoriti o dijalogu, njegov način prezentovanja tematike više liči na dijalektički monolog, ali je aporetičnost i nedovršenost takvog diskursa više nego očigledna i ona je u taj način mišljenja svesno prihvaćena: nijedno stanovište ne može biti zauzeto niti neka teza može biti iznesena, a da ona odmah ne bude negirana svojom protivtežom.

S obzirom da mu je glavna meta idealizam, ključan prigovor koji Adorno upućuje idealizmu posle Kanta, prevashodno Hegelu, jeste da idealisti „istinu koja je subjektivno posredovana izjednačavaju sa subjektom po sebi, kao da bi njegov čisti pojam bio samó biće (*Sein*).”¹⁶¹ U tome je osnovni momenat neistine idealizma, u supstancijalizovanju subjektivnosti, koju najbolje otelovljuje Hegelov zahtev iz predgovora *Fenomenologiji duha* koji je bio iskorak u odnosu na tradicionalnu metafiziku, naime da istinu ne treba više shvatati samo kao supstanciju, nego isto tako i kao subjekat.¹⁶² Na tome se temelje i sva ona njegova izvođenja o prirodi spekulativnog stava na koja smo u prethodnom poglavlju skrenuli pažnju.

Ukoliko bismo Adornovo shvatanje hteli da izrazimo hegelovskim terminima, koncepcija koju on zastupa mogla bi se odrediti kao *neidentičnost* identičnog i neidentičnog¹⁶³, odnosno, prostije rečeno, neidentičnost pojma i stvari, mišljenja i bića. Na to se ukazuje sugestijom da je kod negativne dijalektike kao ideološki konstrukt građanskog društva napušten onaj spekulativni sintetički potez uma koji je u Hegelovoj dijalektici igrao značajnu ulogu¹⁶⁴, ali od koga su se i iz idejno-političkih razloga distancirali i Adorno i drugi predstavnici kitičke teorije. Međutim, filozofski gledano, ne bi trebalo da mislimo da je ovaj obrt protiv nje spekulativnoj filozofiji bio stran, jer ga ona u svom načinu mišljenja već sadrži. Ona sadrži klicu sopstvene negacije, raspadanja i dezintegracije pojmovne sistematike koja je njome implicirana i do koje ova naposljetku uvek dovodi. Ako je neistinito izjednačavanje čistog pojma sa onim što jeste, onda se

¹⁶¹ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 144; *Negativna dijalektika*, str. 127

¹⁶² Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 9

¹⁶³ Adorno, Th. W., *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2006, str. 136

¹⁶⁴ *Ibid*, str. 16

mora pretpostaviti njihov nepomirljivi rascep, rascep između Ja i sveta, subjekta i objekta, stanje u kome se suprotstavljena stanovišta negiraju i posreduju, ali se to posredovanje ne odigrava na pozornici subjektivnosti i ne može da bude refleksija u sebe.

U tako izmenjenoj shemi kod Adorna je prisutan dvojak zahtev kome negativna dijalektika mora da udovolji. To je: 1. neidentičnost mišljenja i stvari; 2. protivrečan karakter samog mišljenja. Oba momenta upućuju jedan na drugi, jer protivrečnost pojma znači njegovu neidentičnost sa sopstvenim sadržajem, a ta neidentičnost može poticati samo od onoga što je različito od opštosti pojma, od pojedinačnog, ili kako to Adorno često govori, od „nepojmovnog u pojmu.” Adornov način mišljenja je, prema tome, mišljenje neidentičnosti.¹⁶⁵ To što je pojedinačno i opire se identifikaciji pomoću pojma i redukciji na njega radi saznanja predstavlja stvar od pravog interesa za filozofiju.

Filozofija više neće moći konstruisanjem apriornog sklopa subjektivnosti da pretpostavi da je saznanje u harmoniji sa objektom i da onda bez problema dalje napreduje u saznanju, već sada mora da pretpostavi njihovu disharmoniju. Ovakva neidentičnost se u ravni odnosa sudova i pojmova manifestuje kao rascep, protivrečnost koja se neprestano vraća, ne može se prevladati i čini jezgro Adornove dijalektike. Zahvaljujući recidivu spekulativne misli, subjektivnoj posredovanosti svega što jeste, ali istovremenom dovođenju u pitanje ontološke suverenosti subjekta i svesti, Adorno može da tvrdi da je protivrečnost sadržana u mišljenju zapravo ista ona protivrečnost koja je i „u stvarima”.¹⁶⁶ Ovo može da zvuči čudno, ali samo ako se izgubi iz vida da dijalektika neidentičnosti nije naprosto isпустиła momenat identičnosti koji je bio svojstven i spekulaciji, pa potom zauzela neku drugu poziciju. Taj momenat joj je, štaviše, konstitutivan. Dijalektičko mišljenje, kao kod Hegela, nije ništa drugo do kretanje celine, kretanje pojma.

¹⁶⁵ Dž. Rouz (Rose) u ovom smislu skreće pažnju na tri načina mišljenja koja Adorno ima u vidu: 1. *mišljenje identičnosti* – mišljenje koje koristi pojam da bi pomoću njega zahvatilo pojedinačne objekte koji potpadaju pod taj pojam, koje on označava. Pojam je tu identičan sa svojim objektom; 2. *mišljenje neidentičnosti* – mišljenje koje prihvata neidentičnost pojma i stvari, na iznad objašnjeni način; 3. *mišljenje racionalne identičnosti* – ako se pojam odnosi na neki objekat, onda je reč o njegovoj idealnoj (a ne realnoj) egzistenciji, pa je takvo mišljenje utopijski orijentisano, jer podrazumeva utopijsko, a ne pragmatičko, stanje identifikovanja. Objekat bi, da bi bio identifikovan putem pojma, morao da ima sva svojstva kao da je u svome idealnom stanju. (Rose, G., *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, London: The Macmillan Press, 1978, str. 44)

¹⁶⁶ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 17

Upadljivo je da Adorno nastoji da zastupa svoju negativnu dijalektiku pretpostavljajući je tradicionalnoj logici i njenim metodama supsumcije, podvođenja pod opšte pojmove. I to je hegelovski potez, jer je Hegel u svojoj dijalektici negacijom kritikovao apstraktnost razumskog saznanja da bi pokazao njegova ograničenja i prevazišao ga. To se može objasniti njihovom afirmacijom logike uma naspram stajališta razuma i razumske racionalnosti. Videli smo kod Hegela na koji način je logika uma dijalektička i nastupa kao korektiv razumskog saznanja. Ako bismo to hteli da izrazimo i formalizovano, to bi izgledalo otprilike ovako: stav „A je B” podrazumeva identičnost između A i B kojim je u formalnoj logici potpuno potisnuta njihova sadržinska neidentičnost; sa druge strane, iskustvo nam može pokazati da B isto tako i nije A, tako da bi onda prvi stav bio protivrečan, jer je u istoj formalnoj shemi neidentičnost stavljena pod aspekt identičnosti, a kao takva ona je izražena kroz protivrečnost. Takođe, kada A definišemo kao B, onda je A u stvari uvek nešto više od pojma kojim je definisano (B), jer ima neke odredbe koje potpadaju pod jedinstvo tog pojma, ali i one koje padaju van njega. Isto važi i za apstraktni pojam kojim se nastoji obuhvatiti neko mnoštvo objekata: on je uvek manje od njih.

Adornov zaključak bio bi da se ta kvalitativna različitost nikada ne može identifikovati pomoću pojmova kao što to misli filozofija identičnosti, nego ju je neophodno prihvatiti kao momenat u samo filozofsko iskustvo i samo pod tim uslovima ga dalje razvijati. Dijalektika je pokušaj da se u filozofiju preuzme ta heterogenost, da se u nju prihvati nepojmovno. Takav kapacitet u filozofiji poseduje jedino dijalektičko mišljenje:

Dijalektika uistinu nije ni samo metod, niti, po naivnom shvatanju, nešto realno. Nije metod jer je nepomirena stvar, kojoj nedostaje upravo ona identičnost koju nadomešta misao, protivrečna i zatvara se pred svakim pokušajem da se jednoglasno protumači. Ona navodi na dijalektiku, a ne sklonost mišljenja ka organizaciji. Nije prosto realna, jer protivrečnost je kategorija refleksije, misaone konfrontacije pojma i stvari. Dijalektika kao postupak znači da se misli u protivrečnostima radi jedne na stvari iskušene protivrečnosti i protiv nje. A takva dijalektika se više ne može spojiti sa Hegelom.¹⁶⁷

U pozadini ovog stava prisutno je nešto od kantovske intuicije po kojoj saznanje ima granicu i ne može se proširiti preko njegovih apriornih uslova mogućnosti koje čine subjektiv saznajni sklop i uslove mogućnosti empirijskog iskustva uopšte. S one strane ove virtuelne granice iskustva nalazilo se kod Kanta područje delatne slobode praktičnog uma, koje je za teorijski um

¹⁶⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 148; *Negativna dijalektika*, str. 130

bilo nedostupno kao noumenalni svet *stvari po sebi* (*Ding an sich*). Ovu kantovsku stvar po sebi, izraženu afirmativno, Adorno u svojoj filozofiji izražava negativno kao *Neidentično* (*Nicht-Identische*). Pokušaj da se saznanje proširi van granica koje mu propisuju apriorni uslovi mogućnosti unutar transcendentalnog sklopa subjektivnosti na stvar po sebi, zapliće razum u protivrečnosti i dovodi ga u područje *transcendentalnog privida*.¹⁶⁸ Kant je ovaj privid shvatio kao objektivna, a protivrečnosti u koje se um zapliće ne mogući pojmovima da zahvati stvar po sebi kao nužne. Otuda je iluzija uma koja nastaje prirodna i neizbežna, ona subjektivne osnovne stavove pogrešno predstavlja kao objektivne, tj. kao da saopštavaju nešto o stvari po sebi, a oni samo govore o subjektu i njegovim uslovima saznanja.¹⁶⁹ Prema tome, ovde se po Kantu javlja jedna dijalektika čistog uma, koja istovremeno postavlja suprotstavljene stavove koji pretenduju na istinitost, čime ga gura u zablude koje se stalno moraju otklanjati. Takav privid se nikada ne može ukloniti, prestati da bude privid, nešto što nije istinito ili stvarno, kao što je to slučaj sa logičkim prividom koji se može ukloniti utvrđivanjem istine, nego se on uvek održava i dijalektika kao posredovanje protivrečnih stavova samo može da razvija njihove protivrečnosti.

Kant je, međutim, stvar po sebi shvatio mehanički, kao besadržajnu apstrakciju koju su već Fihte i njegovi savremenici kritikovali kao utvaru. Nju je tek Hegel na uverljiv način osporio argumentom da se saznanju ne može postaviti čvrsta granica koja samim tim već ne bi bila prekoračena (ili da se granica nikada ne može povući samo sa jedne strane)¹⁷⁰, zbog čega ova stvar ne može ostati nešto „po sebi”, nego biva uvučena u dijalektičko kretanje subjekta koje smo iznad skicirali i postaje stvar „za nas”. Samo tako se ukida i prevazilazi privid njenog postojanja-po-sebi (*An-sich-sein*). Ovo je ključno, jer ako je Hegelova *dijalektika granice* svojom moći posredovanja morala da prevaziđe i ukine neposrednost postojanja-po-sebi neke stvari, onda se ista procedura mogla dosledno primeniti i na ono po-sebi subjekta, na posebičnost pojma kao jedinstva smisla kako bi se isposredovala i njegova neposredna datost i pokazala kao iluzija. U tu određenost je, prema Hegelovom shvatanju, potrebno uključiti njenu negaciju, pa time ceo sklop pojma i njegove negacije dovesti u pitanje i učiniti protivrečnim. Odatle će da usledi da je i hegelovski apsolutni pojam, subjekt po sebi, takođe neistinit.

¹⁶⁸ Kant, I., *Kritika čistoga uma*, Beograd: BIGZ, 1990, str. 220

¹⁶⁹ Ibid, str. 221

¹⁷⁰ Hegel, G. W. F., *Enciklopedija filozofijskih znanosti*, Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost, 1987, str. 82–83

Tako se Hegelova kritika Kanta, dosledno primenjena, morala okrenuti i protiv njega i protiv osnovne namere svekolikog idealizma da sve što postoji redukuje na autonomne strukture svesti, dakle na subjektivni princip. Kao ni stvar po sebi, subjekt takođe ne može biti nešto što postoji po sebi i sve obuhvata. Adornovo viđenje je da „dijalektika kao kritika označava kritiku hipostaze duha kao nečega što je bezuslovno prvo, što je upravo ono noseće.”¹⁷¹ U tom slučaju, u pojam autonomne subjektivnosti treba uneti negaciju i dijalektičko kretanje, koji dovode do toga da se osnovni stav o prvenstvu subjekta razobliči kao ideološki konstrukt. Njena istina je, dakle, društvena, to je proizvod stanja društva u određenom vremenu, a ne neka filozofska istina *sui generis*.

2.3. Filozofska istina i negativna teologija

Prema ovakvom shvatanju, filozofski pojam istine koji Adorno zastupa ne može biti onaj teorije korespondencije, prema kome je istina *adaequatio rei et intellectus*, podudaranje stvari i mišljenja. Takva podudarnost nikada se ne postiže: naprotiv, istinu treba tražiti u procepu između bića i mišljenja. U takvoj situaciji uvek dolazi do nemogućnosti iznošenja neprotivrečnog afirmativnog tvrđenja o onome što jeste, pa je otuda usud filozofije da u stalnim negacijama izražava svako svoje tvrđenje, da bude misao koja negira samu sebe i to stanje svesno prihvata.

To podseća na negativnu (apofatičku) teologiju Dionisija Areopagite¹⁷², koja uči da se o Bogu ništa afirmativno ne može reći, da se on ne može imenovati, već se iskustvo neizrecivosti transcendentnog božanskog bića obrazuje u procesu stalnog negiranja svakog mogućeg izjašnjavanja o njemu ili pokušaja pozitivnog određenja. Prema ovom učenju, najispravnije je o Bogu se izjašnjavati u negacijama.

Na sličan način i Adorno postupa u odnosu prema centralnoj figuri njegove filozofije: figuri Neidentičnog. Ona nikada ne dobija neko definitivno određenje koje ne bi bilo podložno daljem promišljanju i negiranju te određenosti. Postupak jukstapozicije protivrečnih određenja nikad se ne ukida, a sama stvar čijem se određenju teži uvek ostaje skrivena. Čak i na ovom verbalnom planu Adorno odbija da se afirmativno izjasni o neidentičnom bez upućivanja na korelativni pojam identičnosti, jer bi takva afirmacija već bila neistinita, ideološka, implicirala bi identičnost pojma i stvari i predstavila istinu kao već dostignuto stanje umesto kao proces posredovanja, u

¹⁷¹ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 37

¹⁷² Adorno, *Einführung in die Dialektik*, str. 269

koji je uključena negacija svakog afirmativnog izričaja. Ta uvek prisutna neodređenost, nedovršenost i zabrana jednoznačnog i afirmativnog izjašnjavanja o onome čijem saznanju se teži su momenti koji kod Adornovih čitalaca s razlogom često izazivaju frustraciju.

U pozadini Adornovih promišljanja provlači se i zagonetna teološka perspektiva. Još više nego mistiku Dionisiju, ona se bliži jevrejskoj zabrani slikovnog prikaza raja (*Bilderverbot*) zbog koje se on, kao ni pre njega Marks, nikad preciznije ne izjašnjava o karakteru istinitog, pravog i pravednog načina egzistiranja ljudi koje zadržava status utopije, već ostaje na tome da ga izrazi negativno, šta ono *nije*. Istina je za Adorna neslikovna (*bilderlose*), a prema tome saznanje nije shvaćeno kao *slika* objekta.¹⁷³ Adornovo rešenje je direktno u vezi sa ovom zabranom, sa tim nefilozofskim elementom u njegovom mišljenju, pa se može reći da on nikad ne predstavlja utopiju slikovno ili reprezentativno, nego, slično Šenbergu u muzičkoj tehnici, to nastoji da čini na određeni način *strukturno*. To je kod Šenberga struktura muzičke tehnike, a kod Adorna struktura filozofske pojmovnosti. Taj način mišljenja naprosto ne dopušta (pozitivno) zamišljanje utopije i Adorno po svemu sudeći traži načine kako da to zaobiđe i u teoriji, pa tu osobenost pokušava da pripiše negativno–materijalističkom načinu mišljenja, kao njegov izvorni habitus:

Materijalistička težnja da se shvati stvar želi suprotno: puni objekt bi se mogao misliti samo bez slika. Takva lišenost slika konvergira sa teološkom zabranom slika. Materijalizam sekularizuje tu zabranu ne dozvoljavajući pozitivno zamišljanje utopije. To je sadržaj njegove negativnosti.¹⁷⁴

Takvu verziju materijalizma sa primesama jevrejske mistike Adorno je prihvatio po svemu sudeći pod uticajem svog učitelja Krakauera (Kracauer) i kasnije Benjamina. Ipak, ova ogoljena negativnost, mogućnost da se o nekoj stvari misli i izrazi isključivo putem onoga što ona nije, nije samo kvalitet materijalističkog saznanja nego filozofskog saznanja uopšte, idealizma takođe. Kod idealista, a možda je Platon tu dobar primer, osnovni principi sveg postojanja – ideje – osim verbalno, nikada nisu afirmativno izraženi ili precizno objašnjeni. Platon ih samo kontrastira empirijskom znanju, koje ima manji stepen pouzdanosti i stvarnosti, ali ih zapravo nigde afirmativno ne izražava, nego pribegava zaobilaznoj strategiji, koja verovatno nije slučajna, izražavajući ih slikovito, u metaforama i mitskim slikama, što kod Adorna čak ni ne važi zbog već naglašene neslikovitosti predstavljanja istine. Bazični principi se ne mogu definisati niti

¹⁷³ Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, str. 148

¹⁷⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 207; *Negativna dijalektika*, str. 178

objasniti nekim drugim principima, jer bi to povlačilo argument regresa *ad infinitum*, nego se obično pribegava drugačijim mogućnostima njihovog saznavanja, kao što je neposredno zrenje ili samoočiglednost, nasuprot deduktivnom izvođenju ili definisanju koje se kao alternativa preporučuje u metodologiji. Međutim, slikovita predstavljanja, kojima se u nemogućnosti afirmativnog pojmovnog određenja služi i Platon, poseduju afirmativnu crtu, iako to nisu kategorični sudovi. To čak ne moraju biti ni slike u užem smislu reči, nego bismo mogli zamisliti da se istinska stvarnost predstavlja, primera radi i u muzici, ne slikovnim već auditivnim putem. Zbog tog odsustva slika je Adorno muziku verovatno i smatrao pogodnim medijem za izražavanje istine i istinitog utopijskog stanja. Međutim, bilo koja umetnost u načelu može postići isti efekat, a u njoj se ono što je istinito manifestuje ne kao stanje nego kao proces. Ono što je važno primetiti je da je u takvoj vrsti zahvatanja onoga što jeste potrebno lično iskustvo i da je onda estetsko iskustvo pogodno za tako nešto, s tim da ono svoje objekte uvek predstavlja u njihovoj individualnosti, prolaznosti, čini ih prisutnima u njihovoj neuhvatljivosti i sl., što nije nesaglasno sa Adornovom postavkom da nije reč o platonovskim onostranim, već „immanentnim” opštostima aristotelovskog tipa.

Tu se, takođe, može primetiti neophodnost da se lično iskusi i imaginativno konstruiše sama stvar o kojoj se misli, odnosno da se u mišljenju preduzme napor da se artikuliše ono što ne može biti ni mišljeno ni izrečeno. U samom tom *procesu*, a ne u njegovom rezultatu, razvijaju se različite aporije filozofskog mišljenja, *ali je upravo proces, a ne rezultat, okosnica filozofskog promišljanja*. Rezultati mišljenja, zaključci do kojih se dolazi, varijabilni su i često suprotstavljeni jedni drugima, pa se u svetlu istinitog znanja moraju smatrati nepotpunim i uvek podložnim daljem promišljanju. Ono se ustvari otkriva samo kao traganje za istinom, čije bi eventualno dostizanje bilo istovremeno i trijumf filozofske spekulacije i njeno ukidanje. U tom smislu, istina bi morala da bude predmet jednog oblika intuicije ili intuitivnog sagledavanja ili zrenja, ali takvo zrenje dijalektiku kao kretanje negativnog dalje bi učinilo sasvim izlišnom.¹⁷⁵

¹⁷⁵ H. Šnedelbah (Schnädelbach) iznosi stav da Adorno, slično Platonu, nije empiričar, već „noetičar neidentičnog” i u pogledu saznanja istine „teoretičar evidencije”. To možemo shvatiti kao da se po njemu do saznanja istine neidentičnog može doći ne empirijskim opažanjem, niti mišljenjem koje posreduju empirijski pojmovi ili formalne logičke operacije, već koje ima moć *neposrednog uvida, zrenja ili razgovetnog opažanja*, koje se ovde može shvatiti i kao intelektualno vizualizovanje. Kao što će se videti u nastavku, takav opažaj treba da bude rezultat filozofske interpretacije u kojoj istina mora da se pojavi, da na neki način bude prisutna ili objavljena. Ipak, Šnedelbah svoju argumentaciju gradi ukrštanjem noesisa i *dijanoetičkog*, praktičnog rasuđivanja, stavom da je

3. Logika filozofske interpretacije

3.1. Dva oblika dijalektičkog mišljenja

„Za duh je podjednako smrtonosno da ima sistem i da ga nema. Čovek se, dakle, mora odlučiti da spoji oboje.” Ovo zapažanje je romantičar F. Šlegel (Schlegel) zabeležio oko 1800. godine.¹⁷⁶ Ono je izneto u zenitu najambicioznijih pokušaja da se istina shvati u formi intelektualnog sistema, ali svoju pravu aktuelnost u filozofiji izgleda da pokazuje tek nakon propasti tih velikih sistematskih težnji. Svaka filozofija koja polazi od zahteva za pozitivnom istinom sadrži i pretpostavku da je moguć jedan logički utemeljen sistem, odnosno celina logički povezanih stavova kao forma njenog prikazivanja. Ono što je u tom sistemu osnovno jeste neprotivrečnost principa na kojima počiva, kao i svih odatle izvedenih stavova. U ovakvom poretku istina je sadržaj izražen u formi pojma, a postupak kojim se dolazi do pojmovnog oblika istine je metod saznanja.

Među modelima iz istorijsko–filozofskog konteksta se komparativno mogu izvući dva koja nose oznaku dijalektičkih: prvi je sokratska dijalektika, shvaćena kao veština argumentovanog raspravljanja pomoću koje su se sagovornici uzajamnim ispravljanjem svojih uvek ograničenih gledišta o određenoj stvari približavali njenom ispravnom shvatanju osvetljavajući je iz različitih uglova i nastojeći da dođu do celovitog znanja. Problem se sastojao u tome što sagovornici u pojedinim stadijumima dijaloga nisu mogli unapred znati da li će uopšte doći do ispravnog tj. istinitog razumevanja predmeta svoje rasprave, usled čega je dijalog imao aporetičan završetak, a

Adorno vođen idejom da noetički cilj zahteva dijanoetičke operacije mišljenja, orijentaciju u praktičnom delanju i oblikovanju stvarnosti, koju takvo saznanje prevazilazi. Ovo se može objasniti usmerenošću dijanoetičkog rasuđivanja na pojedinačno, na konkretne okolnosti u kojima se ovaj oblik rasuđivanja koristi radi orijentacije u praktičnom delanju. Aristotel čak, u *Nikomahovoj etici* gde objašnjava taj oblik znanja, zbog usmerenosti *fronesisa* na pojedinačno ovaj oblik rasuđivanja određuje i kao *aisthesis* (opažanje). Takvo određenje u novovekovnoj moderni upućuje na umetničko iskustvo, u kome je pojam *aisthesis* u užem smislu postao ključan filozofski pojam za određenje umetnosti. U tom spoju i na toj liniji razmišljanja Adorno upravo umetnost i njen utopijski sadržaj istine posmatra kao uzor za praktično delanje vođeno namerom za postizanjem humanog društva po meri slobodnih individua. Samo u takvom obliku egzistencije moguće je postizanje onoga što Adorno naziva „srećom saznanja”. (Schnädelbach, H.: „Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno”, u: Friedeburg, L., Habermas, J. (prir.) *Adorno–Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 75, 76)

¹⁷⁶ Šlegel, *Ironija ljubavi*, str. 30

saznanje uvek ostajalo nepotpuno; druga varijanta je Hegelova dijalektika, koja ima integrisanu teleološku komponentu, što će reći da dijalektičko kretanje svesti napreduje ka određenom cilju, istini i slobodi, pri čemu se na svakom stupnju tog kretanja pojedinačnih momenata, zbog posredovanja tih momenata pojmovnom celinom, zna u kojoj fazi obrazovanja se duh nalazi. Istina je naposljetku rezultat izgradnje celine saznanja, koju, ako govorimo o konstitutivnom teleološkom principu, već unapred i pretpostavlja.

Adornova filozofija pokazuje ovu ambivalentnost koju sugerise i Šlegelov fragment. U svom referatu o negativnoj dijalektici na konferenciji posvećenoj Adornu Bubner precizno ukazuje na ovu vezu sa romantičarom Šlegelom:

Ko ne može da se odluči između aporetičkog i teleološkog puta taj, po Šlegelovim rečima, može da spoji oba. On će pritom iskustvo učiniti iritirajućim nikad ne znajući gde se zapravo nalazi. Svaki korak u mišljenju donosi promenu: nejasno je, međutim, da li ta promena vodi ka istini ili udaljava od nje ... Nema činjenica za koje bi se moglo uhvatiti pre interpretacije, a nema ni definitivne teorije koja bi bila njen završetak. Diskurs trajno osciluje tamo–amo između iskaza i njihove razbijenosti. Iskustvo takve konstitutivne neodređenosti obično nazivamo estetskim.¹⁷⁷

Veza koja je putem Šlegela uspostavljena između frankfurtovaca i ideja rane romantike više je od analogije. Ona ima i svoj istorijski razlog. Ideje rane romantike prodrle su u kritičku teoriju preko Benjamina čija disertacija *Pojam umetničke kritike u nemačkoj romantici* razmatra upravo filozofske aspekte Šlegelovog shvatanja etetske kritike. I Adorno je bio upoznat sa ovim radom. Istraživanje romantičke teorije kritike nije prošlo bez odjeka u formiranju Benjaminovih vlastitih pogleda, što je jasno u njegovom ogledu o Geteu i u studiji o baroknom pogrebnom spektaklu iz 1928. koja je bila namenjena njegovoj habilitaciji.¹⁷⁸ Ova poslednja je već početkom tridesetih godina sa teorijom barokne alegorije i saznavno–kritičkog metoda istraživanja istine u filozofiji izvršila dalekosežan uticaj na Adorna.

Adornov način na koji je prihvatio ove oprečne šlegelovske zahteve je *mišljenje u modelima*. „Zahtev za strogošću bez sistema je zahtev za misaonim modelima”, stoji u *Negativnoj*

¹⁷⁷ Bubner, R.: „Adornos Negative Dialektik”, u: Friedeburg, L., Habermas, J. (prir.) *Adorno–Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 39

¹⁷⁸ Benjamin, W. „Goethes Wahlverwandtschaften”, u: *Gesammelte Schriften I/1*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974, str. 123–201; *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, u: *Gesammelte Schriften I/1*, str. 203–430

dijalektici.¹⁷⁹ Polje ispitivanja putem modela je pojedinačni objekt, koga Adorno iz metodskih razloga tretira kao konkretno (određeno) pojedinačno, da bi, u skladu sa Hegelom, poentirao potrebu za njegovim sadržinskim posredovanjem celinom, ili, drugim rečima, za razvijanjem njegove ideje, njegove misaone određenosti. Međutim, za razliku od Hegela, ovde se radi o udubljanju u pojedinačno (*Versenkung in Einzelne*), pa je u tom pojedinačnom potrebno pronaći celinu, ne izvan njega. Zbog toga Adorno ovaj pojedinačni objekat ili fragment zamišlja analogno Lajbnicovom shvatanju monade, jer svaka takva pojedinačna duhovna supstancija u sebi reflektuje celinu stvarnosti.¹⁸⁰

Misaoni model¹⁸¹ podrazumeva provizornu konstelaciju pojmova koji se okupljaju oko određenog artefakta ili objekta (koji je takav jedan model), a čiji je zadatak dešifrovanje sadržaja fragmentarnih baštinjenih ideja ili kategorija, prodiranje u njih, u njihov društveni sadržaj ili društveno–istorijsku uslovljenost, pokazivanje njihove neidentičnosti sa sobom i odbacivanje kao neistine. To je polazni materijal koji se reflektuje u datoj konstelaciji i dovodi u vezu sa celinom (sa onim momentom sistema). Celina o kojoj je reč bila bi u tom slučaju celina istorijskog društva i njegovih odnosa, koja je, međutim, problematična utoliko što nije neposredno saznatljiva i skrivena je unutar datog pojedinačnog koje je predmet analize.

¹⁷⁹ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 39; *Negativna dijalektika*, str. 45

¹⁸⁰ Adorno je ovaj odnos zamislio tako što je opšte pronalazio u pojedinačnom, tačnije u njegovim površinskim karakteristikama, u onome što je sadržano u fenomenu i što je na prvi pogled prolazno i nevažno, ali na izvestan način upadljivo ili atipično. (Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 74) Kasnije će taj metod igrati važnu ulogu u koncepciji mikrološke analize, kojom se Adorno upušta u analize tekstova teorije umetnosti i filozofske estetike.

¹⁸¹ Pojam *modela* ovde po svemu sudeći ima muzičko poreklo i preuzet je od Šenberg, iz njegovog muzičkog postupka. U jednom fragmentu *Filozofije nove muzike* Adorno piše: „Sada, u vezi sa razvijanjem (*Durchführung*), on služi da se uspostave univerzalni konkretno-neshematični odnosi. Varijacija se dinamizuje. Ona, naravno, polazni materijal – Šenberg ga naziva „modelom” – još uvek zadržava kao identičan. Sve je »isto«. Međutim, smisao ove identičnosti reflektuje se kao neidentičnost. Polazni materijal je tako udešen da zadržati ga ujedno znači i promeniti ga. Ovo »jeste« uopšte nije nešto po sebi, nego tek u odnosu na mogućnost celine.” (Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, str. 58; Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 81) Ovde se koncept modela ponovo iz muzike transponuje u filozofiju i filozofsko promišljanje, pa tradicionalna filozofija, neka ideja ili problem, može da predstavlja polazni materijal koji se podvrgava kritičkom promišljanju, kao što Adorno egzemplarno i čini u trećem delu *Negativne dijalektike* sa nekoliko klasičnih učenja i krucijelnih filozofskih ideja i problema kod Kanta, Hegela i Hajdegera. (Adorno, *Negative Dialektik*, str. 209; *Negativna dijalektika*, str. 179 i dalje)

Uslov mišljenja u modelima je prihvatanje neidentičnosti sa objektom o kome se misli i njegovog pojma sa samim sobom, što pokreće njegovo prevazilaženje i posredovanje celinom. Iako ne isključuje momenat celine, to ipak isključuje dovršenje u sistemu logički povezanih pojmova koji bi objasnili jedan tekstualni fragment ili fenomen projekcijom značenja u to što ispituju. Izolovani fragment se mora analizirati iznutra, ne dovođenjem u odnos sa nečim spolja.

3.2. 'Otvoreno' filozofiranje: sistem i konstelacija

Naspram filozofije koja se obrazuje kao logički sistem i rezultat je mišljenja koje se može nazvati „zatvorenim”, Adorno zastupa „otvoreno filozofiranje” (*offene Philosophieren*). To je za njega pravi način filozofiranja uopšte: „Čitava majstorija u filozofiji sastojala bi se u tome kako da se nauči da se filozofira na otvoren način ... da se ne veže ni za jedan zamislivi predmet.”¹⁸² Zadatak filozofije nije „da redukuje svet na prefabrikovan sistem kategorija”; Adorno veruje da ona mora, obratno, da bude „otvorena za sve što se putem *iskustva* predstavi duhu.”¹⁸³ Međutim, ni time se još ne iscrpljuje potencijalni predmet filozofije: ona, kao što filozofi dobro znaju, uvek ulaže napore za saznanjem onoga što je nepojmovno, što je od nje različito. To, ipak, ne znači da se to nepojmovno može na neki volšeban način preneti u filozofiju. To nije Adornovo mišljenje. Ono što je nepojmovno filozofija nastoji da shvati i objasni putem dijalektike, ali ne tako što će ga dovesti do identičnosti sa sobom, nego tako što će, to je sada Adornova novina, shvatiti tu njegovu nepojmovnost.¹⁸⁴ Drugim rečima, filozofija treba da istrajava na saznanju ali da pritom prizna da predmet koji nastoji da sazna nikad ne može saznati i da taj uvid integriše u svoj način postupanja. Pitanje pred kojim se našao Adorno je kako se filozofski može misliti ono što je nepojmovno? Na ovo pitanje odgovor bi trebalo da pruži epistemološka forma konstelacija.

Osvrnimo se prvo na filozofski pojam sistema. To je verovatno jedna od najpoznatijih karakteristika tradicionalne filozofije od Platona do nemačkog idealizma, a u izrazitom smislu kod Hegela. Posebno se to odnosi na metafiziku, na tzv. filozofiju prvih principa, koja pomoću apstraktnih pojmova i principa pokušava da objasni celokupni univerzum, ali i na sve druge koje stvarnost ipak redukuju na neki misaoni princip. Prema tome, Adorno je shvata kao neodvojivu odliku filozofskih učenja minulih vremena, pa je, u skladu sa tim, njegovo napuštanje takvog

¹⁸² Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 120

¹⁸³ Ibid, str. 113

¹⁸⁴ Ibid, str. 87

načina filozofiranja i artikulacije filozofskog diskursa moglo da bude prepoznato kao neka vrsta iskoraka iz domena tradicionalnog mišljenja i ujedno njegove kritike. Isto se odnosi i na estetiku odnosno filozofiju umetnosti.

Sistem je jedan epistemološki oblik u kome se kristalizuje filozofsko mišljenje. Nije slučajno što je to tako, jer postoji izvorna potreba filozofskog mišljenja kako za sistemom. Ukoliko ono pretenduje na saznanje celine i najopštijih načela, onda je njegovo konstituisanje u formi sistema neminovno. Sistem je oličenje kohezije filozofskih pojmova, logički povezanih u jedinstvenu celinu. Pod sistemom u tom filozofskom smislu Adorno misli na

razvijanje same stvari polazeći od principa, dinamički, dakle razvijanje kao kretanje koje sve uvlači u sebe, koje sve obuhvata i koje je u isti mah totalno. Ono nastupa sa zahtevom za objektivnim važenjem, tako da, kako bi to Hegel rekao, ništa na nebu ni na Zemlji ne može ostati izvan jednog takvog sistema.¹⁸⁵

Filozofski sistem nije sistem stvari, nego je misaoni sistem, čija je svrha celovito objašnjenje stvari i činjenica, ali koje objašnjenje se vrši redukcijom raznolikosti konkretnog empirijskog sveta na pojmove i njihove logičke relacije. Ideja filozofskog sistema pretpostavlja da je svet koherentna i smisljena celina i da su stvari i činjenice duhovno proizvedene. Takav sistem, uprkos nameri da kaže nešto o stvarima i njihovim odnosima, paradoksalno, zapravo malo toga o njima govori, jer u krajnjoj liniji ima posla jedino sa samim sobom:

filozofija svoj sadržaj treba da traži u neograničenoj raznolikosti svojih predmeta. Ona bi trebalo da ih prihvati kao stvarne, a da ih ne podupire nekim koordinatnim sistemom ili takozvanom „pozicijom”. Ona ne sme svoje predmete da koristi kao ogledala u kojima će uvek videti samu sebe i ne sme svoj sopstveni odraz da pobrka sa onim što istinski pokušava da sazna.¹⁸⁶

Ako Adorno protežira prvenstvo objekta, onda je prirodno zaključiti da njegova filozofija neće moći da se obrazuje kao onakva logička konstrukcija sa jednim ili više osnovnih principa iz kojih je objašnjena. Prvenstvo objekta znači da se objekt saznanja ne može redukovati ni na kakva misaona određenja, odnosno da ne može biti saznat ako je zatvoren u mrežu pojmova. „Indeks prvenstva objekta je nemoć duha u svim njegovim sudovima, kao sve do danas i u

¹⁸⁵ Ibid, str. 59

¹⁸⁶ Ibid, str. 121–122

uređivanju realnosti.”¹⁸⁷ Intencija saznanja je „posedovanje” objekta, svodenje na pojam i manipulisanje stvarima kao što se u mišljenju manipuliše pojmovima. Ovakav oblik filozofiranja može se nazvati filozofiranjem *o* konkretnom predmetu, međutim, po Adornovom shvatanju, radi se o tome da se filozofira ne o konkretnom, nego *iz* njega.¹⁸⁸ Ovakva postavka menja epistemološki model na kome se zasniva saznanje. Taj model je alternativa prvom, alternativa koja ne proističe iz njegove kritike, nego tu kritiku omogućava. Kod Adorna se on naziva *uspostavljanjem konstelacije*. Ovaj oblik saznanja, ili, metoda interpretacije, Adorno nigde nije razvio kao elaborisanu i konzistentnu metodološku koncepciju. Ona se kroz njegove radove može naći tek u obliku mestimičnih ukazivanja sa više ili manje osvetljavanja njegovog smisla. Metod je preuzet od Benjamina, iz predgovora njegove habilitacione studije, a možda i iz ranijih radova o nastanku jezika.¹⁸⁹ Na pojam konstelacija nailazimo kod Adorna već u pristupnom predavanju iz 1931., u vremenu kada je Benjaminov uticaj bio najizraženiji i najneposredniji.

Adorno je, u skladu sa svojim uverenjem da se stvarnost ne može istinito saznati ako je predstavljena kao dovršena i smisljena celina, nastojao da izgradi postupak saznanja koji uvažava ovu okolnost i ne određuje unapred ono do čega tek treba da dođe. To znači da postupak njenog razumevanja ne može da bude filozofska celina stavova logički povezanih i izvedenih iz načela (sistem), nego se stvarnost mora shvatiti kao prolazna, fragmentarna i isprekidana, kakva ona u iskustvu čoveka i jeste. Osnovni problem nije bio u tome da se filozofija služi pojmovima, što je okolnost koja se ne može izbeći, nego u načinu na koji se njima služi. Filozofija ne može da se odrekne pojmovnog pristupa, ali se *logika po kojoj se pojmovi međusobno povezuju menja i prilagođava se predmetu saznanja*. Takva promena bi trebalo da omogući neki vid pojavljivanja istine objekta, njene prisutnosti, umesto da je svodi na posredujuću subjektivnu intenciju – konceptualnu shemu koja pripada saznavajućoj svesti. Stvar je, smatra Adorno, potrebno shvatiti

¹⁸⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 187; *Negativna dijalektika*, str. 161–162

¹⁸⁸ *Ibid*, str. 43; *Isto*, str.: 49

¹⁸⁹ Termin *konstelacija* (lat. *constellatio*) doslovno označava sazvežđe, položaj zvezda ili nebeskih tela. Ovaj termin Benjamin je u svojoj teoriji jezika i istine izabrao kao astrološku parabolu, ali i kao jedan izraz mitskog sveta i slikovitog pogleda na stvari. Naime, konstelacije su za njega konfiguracije na površini neba, koje su ljudi posmatrali i iz njih čitali sopstvenu sudbinu, pa je, prema tome, to bio neki oblik pisma koji je odgovarao mitskom dobu sveta, direktno upućen na zbivanja u njemu i ljudski život. Korespondencija između ovih naizgled odvojenih realnosti uspostavljena je pomoću *sličnosti*. O tome će biti reči u završnom odeljku ovog rada.

tako da misli u nju prodru, a ne tako što će biti svedena na nešto drugo. To do čega misli treba da dopru za njega je *sadržaj istine* stvari, a taj sadržaj Adorno je, s pravom ili ne, identifikovao kao objektivni istorijski proces koji svaka pojedinačna stvar sadrži u sebi i *koji je doveo do njenog formiranja kao toga što jeste*. Ovde se sugerise, baš kao što je to bio slučaj u gledištima kritičke teorije, da je svaki objekat u svetu ne neposredno dat kao nešto samostalno što ne bi imalo veze sa čovekovim mišljenjem i delanjem, nego upravo kao nešto stvoreno, od strane čoveka ili društva proizvedeno, bilo da se radi o objektivnim fenomenima koje zatičemo u saznanju, bilo da je reč o načinima na koje o njima mislimo i na koje ih opažamo. I jedno i drugo je istorijski uslovljeno, impregnirano odgovarajućim oblicima čovekovog racionalnog, svrhovitog ponašanja koji preovlađuju u određenom vremenu. Prema tome, Adorno je, u skladu sa jednim Marksovim stavom, filozofiju shvatio ne kao stvar logike, već obrnuto – kao logiku stvari. U ovakvom shvatanju očito leži filozofsko–istorijski način posmatranja. To je na liniji starog Aristotelovog učenja o entelehiji kao svrhovitoj formi sadržanoj u stvarima, što će reći da je ova istoričnost stvari jedna opštost koju singularne stvari na neki način „u sebi” sadrže i do koje tek treba dopreti.

Ovakva postavka dopušta otvorene mogućnosti pojmovnog pristupa predmetu saznanja i taj predmet se oslobađa prisile da se podudara sa pojmom. Ono što je u predmetu nepojmovno, neidentično, to treba da oslobodi interpretacija koju filozof preuzima. Takav stav misli koji ne prisiljava ni na šta unapred Adorno naziva „otvorenošću prema objektu”.¹⁹⁰ Paradoksalni zadatak pred kojim se filozofija uvek nalazi je da se misli nepojmovno, ono što se ne može misliti niti redukovati na pojam, a da se, pritom, ta paradoksalnost otvoreno prihvati u način postupanja filozofije. To je pretpostavka odvajanja stvari iz stega sistematskog mišljenja. Kao odgovor na ovaj zahtev potrebno je bilo osmisliti način saznanja, koji će svesno prihvatiti nedovršenost i protivrečan karakter (rascep između subjekta i objekta), a koji će tu protivrečnost moći da iskoristi ne kao put neistinitog koji treba napustiti, nego kao organon na putu saznanja istine stvari. Ta „unutrašnjost” treba da bude filozofski opravdana, ali za to je neophodno dovesti je u vezu sa onim što je spoljašnje, sa kontekstom u kome se dotična pojedinačna stvar pojavljuje i dovodi u smisaonu vezu sa drugim objektima.

¹⁹⁰ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 121

Šta je metod konstelacija i kako on izlazi u susret potrebi za „otvorenim” filozofiranjem? Taj način mišljenja dovodi u vezu pojmove jednog i mnoštva, koji je, kao što je već rečeno, u filozofiji oduvek bio zadatak dijalektike. Naime, kada se pokušava odrediti nešto pojedinačno putem opšteg pojma, onda je neminovno da se to što je pojedinačno shvati kao deo nekog mnoštva. U tom smislu pojmovno mišljenje razvija pravila povezivanja između različitih izraza koji opisuju to što je pojedinačno. Na taj način ono biva podvedeno pod odgovarajući pojam i saznato. Radi njegovog određenja, ukoliko hoćemo da ono bude što preciznije, potrebno je da kontekst tih povezivanja bude što je moguće širi. Ipak, kod uspostavljanja konstelacija se taj proces odigrava drugačije i on je analogan artikulaciji misli u jeziku. U tom slučaju,

ne napreduje se stepenasto u pojmovima u pravcu opštijeg najvišeg pojma, nego pojmovi stupaju u konstelacije. Tako se osvetljava ono što je na predmetu specifično, što je klasifikatornom postupku ravnodušno ili mu je opterećujuće. Model za to je ponašanje jezika. On ne daje samo puki sistem znakova za funkcije saznanja. Tamo gde suštinski nastupa kao jezik, gde postaje prikazivanje, on ne definiše svoje pojmove. On im obezbeđuje objektivnost putem odnosa u koji postavlja pojmove centrirane oko neke stvari. ... Samo konstelacije reprezentuju spolja ono što je pojam odsekao iznutra ... Pojmovi, time što se okupljaju oko stvari koju treba saznati, potencijalno određuju njenu unutrašnjost i mišljenjem dopiru do onoga što mišljenje nužno iz sebe briše.¹⁹¹

Kada govori o „ponašanju jezika” dovodeći ga u vezu sa konstruisanjem konstelacija, Adorno ne misli samo na uobičajeno ponašanje govornog jezika, nego i jezika umetnosti, književnosti, naspram ponašanja nauke. Konstelacije su i poželjan pristup interpretaciji formi kulture, tekstova, zbog toga ih Adorno smatra metodom kritičara kulture i interpretatora njenih tvorevina, u šta svakako spada i filozofska kritika.

Uspostavljanje konstelacije pojmova okupljenih oko pojedinačne stvari koja je predmet interpretacije treba da omogući razumevanje različitih implikacija značenja koje proističu iz njenog posredovanja sa odgovarajućim pojmovima, kao i odnosa u kome stoje sami ti pojmovi. Konstelacije su nešto promenljivo, u smislu da će objekt koji se tumači uvek moći da bude osvetljen iz drugog ugla, da bude sagledan u drugačijem kontekstu posredovanja, pa samim tim i da dobije drugačije značenje. Time što se ne fiksira pojmom nego je akcenat stavljen na mnogostruke veze u kojima svaka stvar stoji, objekt saznanja nije unapred pojmovno određen, nego je deo pozornice duhovnog iskustva na kojoj je ono otvoreno za različite mogućnosti

¹⁹¹ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 165; *Negativna dijalektika*, str. 144

značenja, koja su, smatra Adorno, latentno sadržana u predmetu interpretacije, što znači da su skrivena iza njegovog aktuelnog, javnog oblika u kome nam je dat u empirijskom iskustvu i uspostavljenog pojmovnog određenja koje tom obliku odgovara. Adorno se opredelio da konstruisanje konstelacija kao pozornice duhovnog iskustva poveže sa dijalektičkim mišljenjem, koje nikad ne ostaje kod onoga što mu je dato, već uvek nastoji da pokaže koje su drugačije mogućnosti smisla i povezanosti u njima sadržane.

Iza faktičkog oblika stvari koja je predmet interpretacije i misaonih određenja kojima barata filozofija, Adorno prepoznaje istorijski proces. Dalje u tekstu *Negativne dijalektike* o tome stoji sledeće:

Imanentna opštost pojedinačnog objektivna je kao sedimentisana povest. Povest je u pojedinačnom i izvan njega, kao nešto što ga obuhvata i u čemu ono ima svoje mesto. Postati svestan konstelacije u kojoj stvar stoji isto je što i dešifrovati onu konstelaciju koju stvar kao nešto nastalo nosi u sebi. ... Saznanje predmeta u njegovoj konstelaciji je saznanje procesa koga je predmet nagomilao u sebi. Kao konstelacija, teorijska misao kruži oko pojma koji bi želela da rastvori, nadajući se da će se on otvoriti kao brave dobro čuvanih sefova: ne pomoću samo jednog ključa ili pojedinačnog broja, nego kombinacijom brojeva.¹⁹²

Adorno veruje da je pojedinačno potrebno shvatiti kao nešto što je nastalo i stupa u odnos prema prethodnom stanju stvari, što znači da razumevanje putem konstelacija zavisi od tradicije, pa i načina na koje drugi razumeju, njihovih iskustava i sudova. R. Ule (Uhle) to dovodi u vezu sa Gadamerovom hermeneutikom, u kojoj razumevanje zavisi „od predanja i tradicija” i konstituiše „novo i aktuelno iskustvo kada u vidu stapanja horizonata otvara nove smisaone kontekste.”¹⁹³ Pojedinačni objekt je u slučaju konstelacija potrebno shvatiti u načinima njegovih posredovanja sa pojmovima koji ga određuju u jednom vremenu, dakle u odnosu prema drugima. Takvim odnosima pripada odgovarajuće istorijsko vrednosno mesto. Predmet u konstelacijama, u promenljivim istorijskim odnosima sa drugima, otkriva svoju istorijsku istinu, koja u ovim promenljivim relacijama biva „konstruisana”, otkrivena.

Način saznanja putem konstelacija može se učiniti veoma pogodnim za tumačenje koje se ne oslanja na linearan način zaključivanja, koji dominira logičkim dedukcijama i šematskim

¹⁹² Ibid, str. 165–166; Isto, str. 144–145

¹⁹³ Ule, R. „O dokučavanju pojedinačnog iz konstelacija: *Negativna dijalektika* i objektivna hermeneutika”, u: Treći program, br. 73, II/1987, str. 365

načinom mišljenja, nego na imaginaciju, na slobodno kombinovanje iskustvenog i pojmovnog materijala u filozofskim tekstovima.

Nakon opštih pojašnjenja iznetih o metodu konstelacija potrebno je u nastavku razjasniti tri nešto specifičnije stvari u vezi sa prvim: to je najpre materijal od koga se konstruišu konstelacije i fragmentaran način na koji se one obrazuju u kritici kulture; potom je potrebno na nekoliko konkretnih primera iz Adornovih radova pokazati ovaj metod na delu; treća stvar je funkcija estetskog iskustva i estetske produktivne moći u njihovom konstruisanju. Nakon toga, iznećemo nekoliko prigovora ovom metodu, mogućnostima i ograničenjima njegove primene.

3.3. Esej kao pozornica filozofskog iskustva

Predmet tumačenja putem uspostavljanja konstelacija jesu konkretni fenomeni kulture i kulturni artefakti koji su proizvod ljudskog delanja. Ovakva vrsta objekata spada u duhovno–istorijske tvorevine, što znači da je za njihovo razumevanje potrebno uzeti u obzir vrednosno mesto i socijalno–istorijska posredovanja u kojima oni učestvuju. To je smisao u kome se o njihovom razumevanju kaže da oni moraju biti shvaćeni „iz svoje ideje”, na šta ćemo ubrzi doći. Bez toga, ovakve predmete nije moguće ispravno razumeti, što se odnosi i na umetnost i umetničke tvorevine sa kojima ima posla filozofska estetika.

Međutim, ne samo da je predmet interpretacije ovde specifičan i da zbog svoje dinamike pruža otpor teorijskom fiksiranju u saznanju, nego se Adorno okreće jednoj naročitoj formi, koju smatra adekvatnom tom načinu postupanja i koja vodi poreklo iz književne kritike, a to je fragment ili *esej*.¹⁹⁴ Filozofska misao se, po Adornovom mišljenju, u datom istorijskom momentu ne mogla ispravno artikulirati samo fragmentarno. Iz toga proističe da za filozofiju i njenu težnju ka istini nema suštinsku važnost artikulacija saznanja na temelju prvih principa, što je u novom veku kao naučni ideal inaugurisao Dekart, a Horkhajmer odbacio u korist Marksovog društveno–kritičkog metoda. Esej se može smatrati onim paradoksalnim spojem sistema i odsustva sistema, dakle spojem oba ova pristupa.

Zadatak esejiste je promišljanje pojedinačnih predmeta ili fenomena koji su već oblikovani kulturom¹⁹⁵, to su artefakti koji se mogu konstruisati samo iz „svoje specifične ideje”.¹⁹⁶ Dakle,

¹⁹⁴ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 343

¹⁹⁵ Adorno, *Noten zur Literatur*, str. 9. Kod Lukača se na jednom mestu može pronaći stav da „esej uvek govori o nečemu već uobličenom ili, u najboljem slučaju, o nečem što je jednom već bilo; svojstveno mu je, dakle,

ne uvlačenjem u unapred uređen sistem pojmova, nego kritikom i demontažom takvog sistema, kombinovanjem rečenica i pojmova koje ogoljuje ekstreme i protivrečnosti u predmetu tumačenja, čineći ih vidljivima, umesto da ih eliminiše.¹⁹⁷ Esejista ima mogućnost da mnoštvo fragmenata različitih tvorevina kulture poveže onako kako nisu bili povezani i da tako razvije njihovu ideju ne unoseći u tu nikakvu svesnu nameru ili intenciju. Prema tome, u eseju se imaginativno otelovljuje život „koji je neko iščitao iz jednog čoveka, jednog razdoblja, jednog oblika”.¹⁹⁸ Tu nije reč o stvaranju iluzije života nekog lika kao što se to čini u književnosti, nego je, i to je sada ključan momenat, *sam taj život sa svojim karakteristikama ugrađen u esej*. Esej ga proizvodi iz sebe i to čini na jedinstven i neponovljiv način. Implikacija toga je da mu se ne može nametnuti nikakvo spoljašnje merilo istine. Esezist, isto tako, posmatra život u stanju kad je već otuđen i apstraktan, znači kada je postao problematičan, može se reći, kada čovek počinje da se pita o njegovom smislu, što znači da mu život izgleda kao da je lišen smisla, da je razjedinjen i bremenit protivrečnostima. Takvo stanje esejista prihvata u svoj način mišljenja, koji onda neminovno postaje fragmentaran.

Artefakti o kojima se na ovaj način filozofski promišlja mogu biti različiti: muzička kompozicija sa svojim tematskim, formalnim, ritmičkim i tehničkim elementima; književni tekst sa svojim izrazima, temama, metaforama, slikama; filozofski tekst sa pojmovima, stavovima, teorijama i sl. Isto se odnosi i na pojave popularne kulture, na sport, zabavu, koncerte, čak i na aktivnosti koje ispunjavaju slobodno vreme i slične stvari. Svaki produkt kulture ili načina života ljudi pojavljuje se kao konkretni duhovni fenomen, što će reći fenomen koji je već u svojoj pojavnoj formi socijalno posredovan, kako u svojoj tematici tako i u svojoj genezi. Kritičar ima zadatak da artikuliše njegovu ideju konstruisanjem konstelacije koristeći fragmente tog fenomena i odgovarajuće pojmove koji ih tumače pridajući im određeno značenje. Da bi esejist to učinio, fenomen prvo mora da bude misaono razgrađen, rastavljen u svoje sastavne elemente,

da ne vadi nikakve nove stvari iz praznog ništa, nego samo iznova sređuje takve koje su bilo kad već bile žive. I zato što ih samo iznova sređuje, a ne uobličava iz bezobličnog nešto novo, on je vezan za njih, mora uvek da iskazuje »istinu« o njima, da nalazi izraz za njihovu bit”, koja nije neposredno vidljiva. (Lukač, Đ., *Duša i oblici*, Beograd: Nolit, 1973, str. 45)

¹⁹⁶ Adorno, *Noten zur Literatur*, str. 22

¹⁹⁷ Ibid, str. 21

¹⁹⁸ Lukač, *Duša i oblici*, str. 46

da bi potom bio interpretiran kao socijalno uslovljen, u svojoj istorijskoj genezi, dakle kao nešto što se mora dovesti u vezu sa čovekom i društvom u kome je nastalo. Ti izolovani elementi su već zahvaćeni odgovarajućim pojmovima, jer su oni pre filozofije uvek već predmet raznolikih empirijskih znanja i uvida, ili naučnih istraživanja. U ovom slučaju su to društvene i humanističke nauke. Ovaj prvi stadijum razgradnje fenomena je preduslov formiranja konstelacija i zove se *pojmovno–analitičkim*.

Filozofska misao u užem smislu lazi u igru u drugom koraku. Za nju je činjenička stvarnost uvek prožeta različitim naučnim uvidima, povezana empirijskim pojmovima i teorijama, koje su uvek manje ili više razjedinjene. Činjenice sa kojima se susrećemo uvek su misaono posredovane. Naučno istraživanje potvrđuje valjanost ovih pojmova u pogledu konkretnog empirijskog sadržaja. Međutim, zbog njihove fragmentisanosti filozofska interpretacija pristupa ovim formama koje joj pružaju empirijska znanja kao znacima, nekoj vrsti zagonetnog lika, ili „zagonetnim figurama postojećeg” (*Rätselfiguren des Seienden*)¹⁹⁹ u kojima se one pojavljuju. Filozofska misao uvek prati „logiku raspadanja” (*Logik des Zerfalls*) pošto ima posla sa materijalom koji je razjedinjen, čime se pre svega misli na robni svet predmeta otuđenih od čoveka i njegovih potreba. Zbog odvojenosti od subjekta ove forme su predstavljene kao zagonetne. Problem sa kojim se filozofija tada suočava je što nema unapred dat ključ pomoću koga će ove znake tumačiti i zato taj ključ mora da konstruiše.²⁰⁰ To znači da ništa nije unapred određeno, neki smisao ili značenje, niti je zadatak filozofije da unese smisao u fragmentisani materijal koji joj podastiru nauke.

Filozof interpretator se nikad ne zaustavlja kod onoga što mu je dato, kao što to čine delatnici nauke, nego uvek teži da prevaziđe ono što mu se u saznanju pojavljuje kao neposredno dato. Time se filozofsko mišljenje obrazuje kao *kritika* onoga što jeste, kritika postojećeg. Kada filozof konstruiše onaj ključ pred kojim se stvarnost otvara a zagonetno pitanje iščezava, on se ne služi pojmovima koji sintetišu empirijske podatke, nego onima koji se od empirije distanciraju i koriste da se dešifruje protivrečna empirijska stvarnost. Takve kategorije, koje se niti poistovećuju sa postojećim stanjem, niti ga sebi jednostrano prilagođavaju nazivaju se *kritičkim*. Samo takvi pojmovi mogu biti onaj „ključ” za razumevanje zagonetke stvarnosti.

¹⁹⁹ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 334

²⁰⁰ Ibid.

U vezi sa ovim S. Bak–Mors skreće pažnju na Adornovu čestu upotrebu marksističke terminologije (klase, robne strukture, ideologije, fetišizma, otuđenja, postvarenja), ali i psihoanalitičke (nesvesnog, ega, sublimacije, narcizma, mazohizma i drugih).²⁰¹ Ti pojmovi imaju zadatak da u konstelacijama dešifruju socijalne i psihološke uslove ugrađene u materijal tvorevina umetnosti, koji uslovi inače nisu neposredno vidljivi bez filozofskog tumačenja. Način na koji Adorno ovo zamišlja nije takav da se fenomen podvodi pod određeni pojam, što odgovara uobičajenoj predstavi saznanja, nego su fenomeni, budući da su odvojeni od kategorija, neidentični sa njima, shvaćeni kao njihovo konkretno predstavljanje. Fenomen je kao *prikaz* pojma koji se sa njim dovodi u vezu da bi ga odgonetnuo. Fenomeni su pojmovi prevedeni u formu slike ili zvuka. Kategorije koje koristi filozof moraju biti tako udešene da zagonetne figure naoko nevidljivih društvenih procesa transformišu, prevedu u čitljivi tekst.²⁰² Takav tekst je predmet tumačenja koje barata njegovim rečenicama služeći se estetskom sposobnošću fantazije.

Zadatak uspostavljanja konstelacija je da se u odnosima elemenata konstelacije predstavi materijalna, socijalno–istorijska stvarnost koja čini njihovu istinu. Ova stvarnost se ne može neposredno shvatiti niti opaziti, jer je empirijskoj svesti na raspolaganju samo svet prividno samostalnih predmeta koji, kako veruje Adorno, nisu identični sa strukturom svesti i čije racionalno jedinstvo nije moguće. Međutim, cilj interpretacije putem konstelacija je da se razvije kritička svest i saznanje društvene istine u kojoj će taj svet predmeta, koga Adorno nadovezujući se na Lukača naziva drugom prirodom, postati pristupačan racionalnom razumevanju, drugim rečima, vidljiv u svom protivrečnom karakteru. Tu se dolazi do drugog stadijuma uspostavljanja konstelacija, a to je *predstavljajući*. U njemu se istina predmetnog sveta razvija iz njegove ideje i to putem konstruisanja od odgovarajućeg materijala, slično kao što se ideja razvija i u umetnosti.

Upotreba ove estetičke terminologije (prikazivanja, predstavljanja) u proesu konstrukcije konstelacija i, povrh svega, dosezanja istine fenomena putem predstavljanja, nije slučajna. Osim što se Adorno nadovezuje na Benjaminova razmišljanja o baroknoj alegoriji i načinu prezentovanja istine u jeziku, ona sugerise da je metod konstelacija estetski način saznanja, u kome se do istine dolazi ne tako što svest tu istinu poseduje u sebi kao pojam koji projektuje na

²⁰¹ Buck–Mors, S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: The Free Press, 1979, str. 97

²⁰² Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 334

empirijski materijal, nego tako što istina samu sebe predstavlja.²⁰³ Nikako drugačije se ne može objasniti koncepcija da istina fenomena treba u konstelaciji da bude prikazana (*dargestellt*), da bude *opažljiva ili doživljena*, iako se to opažanje ovde ne poistovećuje nužno sa čulnim opažanjem, već to može biti i neka vrsta zrenja, ili, kao u slučaju muzike, auditivnog doživljaja koji je u strogom smislu čulan ali je ipak lišen predmetnog sadržaja. Ona se slično otkrovenju manifestuje trenutno, pa se ubrzo zamračuje, slično kao i u umetnosti. Sadržaj estetskog iskustva koje posmatrač ima u susretu sa umetničkim delom nikad nije postojan i ne može se fiksirati nekim određenjem u kome će ostati to što jeste u obliku u kome jeste, niti se može saopštiti nekom drugom kao što se može saopštiti neki drugi afirmativni sadržaj. Istina tako uvek ostaje vezana uz individualno iskustvo.

Za onoga ko se rukovodi idejom dijalektike bez identičnosti fragmentarno izražavanje predstavlja mogućnost za realizaciju kritičkih namera, što se može izvesti i iz prirode samog eseja. Jedino esej vodi računa o neidentičnosti, koja je polazna tačka negativne dijalektike, a pritom u sebi objedinjuje i momente o kojima je iznad bilo reči. Esej je upućen na kulturom već preoblikovan materijal: to su druga priroda i njeni postvareni oblici sa kojima se susrećemo svakodnevno. Zadatak esejiste je i analiza duhovnih tvorevina, koje se ne rastavljaju u elemente da bi se ovi potom redukovali na smislenu povezanost. One se konstruišu iz svoje ideje tako što će se svaka transformisati u pozornicu duhovnog iskustva, u jedno polje sila, gde se elementi iskustva prepliću na gore opisan način u promenljivim konstelacijama radi saznanja. Istina koju esej konstruiše na ovaj način nije mu neposredno data, niti je unapred određena, nego on mora prihvatiti neposrednost stvarnosti na koju nailazi, da bi dovođenjem u posredovan odnos prevazišao njen prividni karakter. Esej polaže zahtev za istinom ali bez privida²⁰⁴, zbog čega Adorno misli da se izdvaja iz sfere umetnosti iz koje vodi poreklo i u kojoj bi ostao vezan za privid. Ipak, vodeći računa o neidentičnosti esej mora da radi i na formi prikazivanja u jeziku po čemu je srodan umetnosti, ali i teoriji zbog pojmova sa kojima operiše i koji u sebi nose značenje i specifičnu logičku vezu.²⁰⁵ Svest o neidentičnosti je preduslov nastanka onog pluralizma kakvog je ogledalo forma konstelacije, a koji se misaono može zahvatiti (razumeti) jedino

²⁰³ Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, u: *Gesammelte Schriften I/1*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, str. 209

²⁰⁴ Adorno, *Noten zur Literatur*, str. 11

²⁰⁵ Ibid.

estetskim putem, a nikako samo logičkim. Time ne želimo da kažemo da je fragment u neprijateljstvu prema misaonom postupku, već je jezičko prikazivanje uvek u obavezi da na konzistentan način izrazi tu unutrašnju logiku stvari. Esej ima svoj oblik konzistentnosti, koji uopšte nije konzistentnost logičkog načina neprotivrečnog predstavljanja stavova. Štaviše, on potencira antagonizme koji postoje u realnom materijalu na kome radi. To znači da prema svom objektu zauzima kritički stav.

3.4. Primeri tumačenja putem konstelacija

Takav neuobičajeni način tumačenja bez unapred zacrtanih pravila vođenja sopstvenih misli i „linearnog” oblika zaključivanja ovde ćemo dodatno približiti navođenjem nekoliko konkretnih primera kod Adorna.

Ovaj oblik interpretacije jedne filozofske kategorije pruža, primera radi, konstelacija iz fragmenata *Negativne dijalektike* u kojoj autor iznosi sledeće:

S one strane začaranog kruga filozofije identičnosti transcendentalni subjekt se može dešifrovati kao društvo koje je nesvesno samo sebe. ... Opštost transcendentalnog subjekta je, ipak, opštost veze funkcionisanja društva, celine koja proističe iz pojedinačnih spontanosti i kvaliteta, koje, opet, ograničava nivelišućim principom razmene i virtuelno ih isključuje kao nešto što nemoćno zavisi od celine. Univerzalna vlast razmenske vrednosti nad ljudima, koja subjektima *a priori* onemogućava da budu subjekti, a samu subjektivnost srozava na puki objekt, upućuje na neistinu onog opšteg principa koji tvrdi da utemeljuje prevlast subjekta.²⁰⁶

Transcendentalna opštost nije puko narcističko samouzdanje onog ja, nije hibris njegove autonomije, nego ima svoju realnost u vlasti koja je ovekovečena i sprovedena kroz princip ekvivalentnosti. Proces apstrakcije koga filozofija uzdiže i pripisuje jedino subjektu koji saznaje odigrava se u faktičkom društvu razmene.²⁰⁷

Ovde se, dakle, odgovarajući filozofski konstrukt (transcendentalni subjekt), koji označava apriornu inteligibilnu strukturu koja opravdava celokupno iskustvo i praktično delanje, dovodi u vezu sa pojmom društva i njegovim istorijskim karakteristikama. Novovekovna metafizika je sa ovim zatvorenim i apstraktnim konceptom imala dosta poteškoća, jer nije uspevala na konzistentan način da objasni njegovu povezanost sa činjenicama i objektivnim empirijskim svetom. Međutim, Adorno je tu teškoću u mišljenju shvatio kao neizbežnu, kao posledicu

²⁰⁶ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 179–180; *Negativna dijalektika*, str. 155–156

²⁰⁷ Ibid, str. 180; isto, str. 156

neistinitog objektivnog stanja stvari, jer je takav način mišljenja za njega bio uslovljen realnim istorijskim prilikama. On ga u tom smislu dešifruje socijalnim sadržajem, koji je tim pojmom obuhvaćen i objašnjen, ali kao stvarni društveni odnos stoji i izvan njega i čini ga time što jeste. Pojam putem koga se dešifruje je pojam nesvesnog, kojim se očigledno uspostavlja ona za Adorna tako važna identičnost i neidentičnost subjekta sa samim sobom i sa svojim objektom, njegova samoprotivrečnost, koja upućuje na potrebu za prevazilaženjem takvog stanja. Ova protivrečnost je protivrečnost kako u samom pojmu subjekta tako i u strukturi društva i društvenog života. Tu se dobro vidi kako dolazi do simultane upotrebe marksističkih i psihoanalitičkih pojmova kao ključa za interpretaciju i kritiku odgovarajućeg fenomena ili pojma.

Kao i na drugim mestima u radovima iz srednjeg i poznog perioda, u kritici fenomena kulturne industrije u dodacima fragmentima *Dijalektike prosvetiteljstva* Adorno se na više mesta služi metodom konstelacija. Primera radi, kritika jednog od njenih ključnih mehanizama za koga i danas svi znamo – *zabave* – sprovodi se pomoću kategorije rada i radnog procesa u poznom kapitalizmu:

U uslovima poznog kapitalizma zabava je produžetak rada. Nju traži onaj ko želi da umakne mehanizovanom procesu rada da bi mu iznova dorastao. Međutim, mehanizacija istovremeno ima toliku moć nad onim ko ima slobodno vreme i njegovom srećom, toliko temeljno određuje proizvodnju robe za zabavu, da ovaj ne može da doživljava više ništa drugo do kopije samog tog radnog procesa. Navodni sadržaj je samo bleđa površina; ono što se pamti je automatizovani sled normiranih poslova. Proces rada u fabrici ili u birou može se zaboraviti tako što će se kopirati.²⁰⁸

Zabava je pojavni oblik kulturne industrije putem koga ljudi ostaju u vlasti postojećeg poretka vladavine, u kome čovek gubi individualnost, spontanost i slobodu. Međutim, ona je obmanjujući mehanizam čija je funkcija da mu onemogućí da postane svestan svog položaja, pa se individuum kroz nju tek prividno oslobađa nametnutih stega, dok, zapravo, zabava predstavlja njegovo (nesvesno) suočavanje sa proizvodima radnog procesa, robama, pa prema tome samo prolongira njegovu stvarnu neslobodu i osujećuje sreću. Pošto je roba proizvod mehanizovanog radnog procesa, čovekovo suočavanje sa njom ne može biti ništa drugo nego suočavanje sa

²⁰⁸ Horkheimer, M., Adorno, Th. W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M: Fischer, 2008, str. 145; Horkheimer, M., Adorno, Th.. W. *Dijalektika prosvjetiteljstva*, Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost, 1989, str. 142

reprodukcijom tog procesa. Zagonetni fenomen zabave je dešifrovan u konstelaciji sa pojmovima rada, robe, mehanizovane proizvodnje, poznog kapitalizma, sa kojima inače ne mora nužno da ima bilo kakve veze, kao što i ovi pojmovi u datoj konstelaciji dobijaju specifično značenje dolazeći u dodir jedni sa drugima.

Prilog o kulturnoj industriji daje još jedan slikovit primer, samo što je ovaj put u konstelaciji radi dešifrovanja pojma okupljena nekolicina kategorija iz registra psihoanalize. Zbog njihove upadljive raznolikosti taj karakterističan ali nešto duži pasaż navodimo u celini:

O onome što im neprestano obećava kulturna industrija neprestano obmanjuje svoje potrošače. Izlaganje zaokreta ka zadovoljstvu, delanju i opremljenosti neprestano se prolongira: izložba se u stvari sastoji samo iz obećanja, koje zlobno označava da se nikada neće preći na stvar, da gost mora da se zadovolji čitanjem jelovnika. Požuda koja je izazvana svim tim sjajnim imenima i slikama naposljetku služi samo samo za veličanje one sive svakodnevice kojoj se želelo umaći. Ni umetnička dela se nisu sastojala iz seksualnih egzibicija. Ipak, time što su odricanje oblikovala kao nešto negativno, ona su, tako reći, opozvala unižavanje nagona i spasavala ono čega se odriču kao nešto posredovano. To je tajna estetske sublimacije: da se ispunjenje predstavi kao slomljeno. Kulturna industrija ne sublimira nego ugnjetava. Time što uvek iznova eksponira ono za čime se žudi, grudi u prsluku i golo poprsje sportskog junaka, ona samo podbada nesublimisanu predžudnju, koja je zbog navike na odricanje odavno unakažena u nešto mazohističko. Ne postoji nijedna erotska situacija, u kojoj aluzija i huškanje nisu udruženi sa upozorenjem da se nikad i nigde neće smeti ići do kraja. ... Serijska proizvodnja seksualnog automatski vrši njegovo potiskivanje.²⁰⁹

I u ovom fragmentu postupak je identičan kao i gore: rečenice kao da se, sugestivno navođene nekom silom, koncentrično okupljaju oko zagonetnog središta da bi odgonetnule njegov sadržaj, umesto da se taj sadržaj naprosto podvodi pod neke od pojmova. Kretanje mišljenja je uvek frustrirajuće, ono kao da je začarano i aporetično: nikad ne može da stigne do logičnog završetka kroz odgovarajući niz koraka, već ga dolazak u jednu afirmaciju, jednu krajnost, odmah vraća u njenu suprotnost, umesto da se u njoj zaustavlja. Dijalektika kod Adorna ima zadatak da što više zaoštri i ogoli ove ekstremne punktove mišljenja. To funkciju njenih pojmova čini kritičkom, jer ne samo da se pomoću njihove neadekvatnosti dovodi u pitanje data društvena organizacija, nego se osporava i sama pretenzija pojmova na njeno saznanje.

Navešćemo još jedan primer iz knjige o Vagneru, tačnije Adornovu kritiku Vagnerove organizacije elemenata muzičke drame, prilikom koje autor organizaciju muzičke tvorevine

²⁰⁹ Ibid, str. 148; isto, str. 145

posmatra po uzoru na organizaciju građanskog društva, ali ujedno sa ciljem kritike tog društva i Vagnerovog scenskog koncepta:

Vagnerova podela rada je podela rada individuuma. To mu postavlja granicu i možda se baš zbog toga ona morala tako žustro poreći. Muzičkoj drami se ne prigovara to da ona narušava tobože apsolutnu autonomiju pojedinačnih umetnosti. Ova autonomija je u stvarnosti fetiš onih disciplina koje su nastale podelom rada.²¹⁰

Podela rada u Vagnerovom scenskom delu stvara utisak kohezije i neposrednosti, ali ona zapravo prikriva svoje poreklo u organizaciji građanskog društva i njegovu racionalno organizovanu proizvodnju i podelu rada. On zapravo izoluje i opredmećuje takvu organizaciju i taj postupak, protumačen kategorijom fetiša, otkriva se kao magijski, dakle kao nešto što je takoreći začarano, sasvim suprotno racionalnoj praksi razvijenih oblika društvenog života, iz koje proističe data podela rada. Adorno time otkriva da je ona samo njegov dijalektički korelat, da je podela rada nešto što je u isti mah iracionalno, što istovremeno emancipuje i poništava individuu, uprkos preovlađujućem poverenju u njenu racionalnu nužnost i primerenost čovekovom društvenom životu. Time što dovodi do krajnosti ovaj oprečan karakter autonomne muzičke forme, muzička drama zapravo radi na njenom razbijanju i ujedno na kritici onih društvenih uslova kojih je ova forma ideološko otelovljenje. To je Adornova poenta.

3.5. Logika konstelacije i estetsko iskustvo

Sa ovakvim načinom tumačenja Adorno po svemu sudeći potencira jedan oblik estetskog odnosa koji rečenične konstelacije uspostavlja prema stvari koju tumače i kojoj daju značenje. Takav odnos je neki vid imitacije, ali takve koja ne ponavlja samo ono što se pojavljuje i način na koji se pojavljuje nego na osnovu datog materijala predočava u njemu skrivene mogućnosti, s obzirom da se značenje uvek konstituiše od već postojećih elemenata.

Kada se vrši saznanje nekog singularnog objekta onda se on shvata kao deo nekog mnoštva, da bi pojam obuhvatio zajedničke karakteristike tog mnoštva objekata i izrazio ih kao jedinstveno opšte određenje. Pojmovno mišljenje čine pravila povezivanja zajedničkih opisa mnoštva pojedinačnih objekata. Međutim, u konstelaciji pojedinačnog takvo povezivanje odvija se na drugačiji način. Elementi u njoj se grupišu i povezuju radi „osvetljavanja istine” pojedinačne stvari po drugačijoj logici nego u deduktivnom sistemu stavova, gde se u stvarima

²¹⁰ Adorno, Th. W., *Versuch über Wagner*, Gesammelte Schriften 13, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971, str. 105

ogleda istina pojma koji ih objašnjava. Nauka pokušava definicijama da fiksira svoje pojmove, da ih odredi svođenjem na nešto drugo i da između pojmova i jezičkih oznaka uspostavi logički ispravne (istinite) veze koje su unapred osmišljene, konvencionalne. U umetnosti nailazimo na drugačiji postupak: elementi umetničkog prikazivanja povezani su imaginativno, oni su obrazovani tako da ukazuju jedan na drugi i uzajamno se objašnjavaju. Tako se naposljetku konstruiše celina značenja umetničkog prikaza sveta. Akcenat je na odnosu u kome stoje pojedini elementi, a samo pojmovi koji se okupljaju u konstelacijama oko singularnog predmeta koga tumače tvore kontekst u kome će ovaj moći da bude shvaćen. Na taj način se odvija i razumevanje značenja reči i rečenica u svakodnevnom govoru: ne pomoću enciklopedijskih definicija i unapred fiksiranih značenja, nego u odnosu na kontekste u kojima stoje i koji im daju značenje.

Kombinovanje i povezivanje pojmova bez unapred ustanovljene sheme i uz priznanje prvenstva pojedinačnog asocira na Kantovu teoriju estetskog iskustva. Prema tom učenju, prilikom prosuđivanja lepog, pojedinačne čulne predstave (u kojima je neki predmet dat subjektu koji sudi) moć suđenja ne uspeva da poveže sa nekim određenim pojmom kao u saznanju. Moć suđenja je prinuđena da za datu pojedinačnu predstavu neprestano iznalazi nove pojmove, pri čemu se u traženju nikad ne zaustavlja, a onaj specifično estetski kvalitet predstave načelno ostaje nesaznatljiv. Takvo traženje pojmova poprima naročiti karakter *igre*. Pravila ove igre uspostavlja subjekt koji sudi, ali ne razum, primaran u objektivnom naučnom saznanju, već njegova estetska sposobnost uobrazilje (*Einbildungskraft*), koja deluje slobodna od apriornog šematizma pojmova. Ova pravila su zapravo modusi povezivanja pojedinačnih predstava. Pojedinačne estetske ideje koje su produkt uobrazilje podstiču na mnoga razmišljanja, ali im ni jedan pojam ne odgovara u potpunosti, niti jezik može da ih objasni.²¹¹ One samo podstiču naše kognitivne sposobnosti na jednu vrstu slobodne igre i saglašavanja, a nikad ne mogu biti podvedene pod objektivni pojam i zato estetsko iskustvo načelno ostaje područje neodređenosti, iako je na negativan način uvek upućeno na saznanje.

Estetsko iskustvo eksplikaciju istine postiže u posebnoj vrsti diskursa koji ima svoja pravila, što će biti razlog da Adorno umetnost i posmatra kao nepojmovni način saznanja i naročiti oblik jezičke ekspresije. Grupisanje pojmova oko pojedinačnog koje je predmet tumačenja u načelu

²¹¹ Kant, I., *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, 1991, str. 202

poseduje estetski element vizuelnosti, figurativnosti. I logika povezivanja tih elemenata u konstelaciji je estetska. Adorno sugerije da je sposobnost koja radi na obrazovanju ovakvih promenljivih probnih rasporeda u kojima pojmovi osvetljavaju jedan drugog fantazija²¹², koja se može shvatiti kao pandan moći uobrazilje kod Kanta. Ipak, Adorno nije bio naklonjen tumačenju konstelacije sa ovog vizuelnog, tako reći, predstavljačkog stanovišta, nego je više bio sklon muzičkom nefigurativnom izrazu, potpuno lišenom slika, ali bogatom naročitom estetskom snagom doživljaja i kreativnog podsticaja imaginaciji. Isto tako, ne samo da je konfigurativna logika slična načinu na koji su u muzici komponovani formalni elementi, nego na *aisthesis* upućuje i Adornovo ukazivanje na neophodnost da istina u filozofskoj interpretaciji bude predstavljena, prikazana (*dargestellt*) u jeziku. Akt prikazivanja ne može biti ništa drugo do jedan estetski akt, način predočavanja istine, njene trenutne prisutnosti.

Logika konstelacije nije samo odlika filozofskog načina mišljenja. Kao što je i Gadamerova intencija bila ekstrapolacija delokruga filozofske hermeneutike van užeg domena tzv. duhovnih nauka (*Geisteswissenschaften*), tako i Adorno svoju interpretativnu zamisao vidi kao delotvornu ne samo u razumevanju društva ili umetnosti, nego i u svim drugim oblastima u kojima se misao artikuliše u mediju jezika i postaje predmet tumačenja. Istina kojoj generalno teži svekoliko ljudsko saznanje ne može se misliti drugačije nego u jeziku. Osim kod Benjamina, primer za naučnu primenu konstrukcije konstelacija Adorno pronalazi i tamo gde bi se ovakav postupak teško mogao očekivati, naime u radovima Maksa Vebera (Weber), kod koga se sociološke kategorije „komponuju”, slično kao u muzici.²¹³

3.6. O nekim problemima koncepcije saznanja putem konstelacija

Ideju konstelacija Adorno je u svoju filozofsku metodologiju uveo kao alternativu naučno shvaćenom idealu saznanja odnosno načinu predstavljanja stvarnosti koji se u mogao nazvati pozitivističkim. Naučni način objašnjavanja pojava podrazumeva primenu deduktivno–logičkog obrasca rasuđivanja koji, bez obzira da li se radi o pojavama prirode ili kulture, uvek primenjuje isti linearan način zaključivanja i objašnjavanja, kojim se srodne pojave podvode pod pojmove, čime bivaju određene ili definisane, a pritom se znanje koje polazi od osnovnih stavova uvek naposletku zaokružuje u sistem.

²¹² Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 342

²¹³ O tome vidi: Adorno, *Negative Dialektik*, str. 166; *Negativna dijalektika*, str. 145–146

Metod konstelacija je deo shvatanja filozofije kao oblika interpretacije i način artikulacije filozofskog iskustva u jeziku. Tu se misli na sve objektivacije kulture, u koje spadaju i umetnička dela i koje su predmet interpretacije. Cilj je predstavljanje čovekove istorijske egzistencije koja se manifestuje u objektu koji interpretiramo. Logika konstelacije vernije opisuje način mišljenja o ovim stvarima i postupanje jezika u kome se artikuliše misao nego što to čini idealno zamišljen deduktivni način mišljenja čiji je uzor matematički metod. Štaviše, nije nemoguća ni tvrdnja da je konfigurativni pristup stvarima zastupljen i u strogom logičkom mišljenju, samo što ga ono ograničava i formalizuje u nameri da izbegne nepotpunost i neodređenost prirodnog jezika, jezika kojim se svakodnevno služimo, pa otuda izumeva veštačke jezike. Međutim, upravo od onih 'slepih mrlja', praznina i neodređenosti prirodnog jezika živi filozofsko mišljenje i svaki pokušaj da se one veštački uklone umanjuje njegov filozofski potencijal.

Konfigurativni način mišljenja afirmiše svestraniju upotrebu kognitivnih sposobnosti: ne samo razumsku, koja povezuje pojmove putem subordinacije, nego i imaginativnu, fantazijsku, koja iskustvene predstave i izraze koji ih opisuju povezuje po modelu koordinacije, međusobnog usaglašavanja na bazi sličnosti. To je na delu u umetnosti. Upotrebom imaginacije se konstituišu stvari i odnosi u vremenu i prostoru koji upućuju jedni na druge i međusobno se objašnjavaju. Po tome se postupanje umetnika razlikuje od naučnika čije kategorije smisao dobijaju isključivo u sistemu iskaza u kome su objašnjeni svođenjem na bazična opšta načela.

Prednost konfigurativnog modela je u tome što se predmet može predstaviti dinamički, kao proces, ne samo kao realna ili idealno zamišljena stvar, a posledica toga je da se ona ne vezuje samo za ono što faktički jeste, za šta ćemo reći da je tako i tako, nego i za moguće kontekste značenja. I najzad, konstelacija omogućava netematsko predstavljanje stvari, što znači da na izvestan način kao da teži prostornoj artikulaciji saznanja, a ne samo apstraktnoj (onoj koja je u domenu kontemplacije i razmišljanja o stvarima). To je bila svojevrsna novost, jer na zanimljiv način i prostor pokušava da uvede kao relevantnu dimenziju promišljanja, što po pravilu nikad u filozofiji niti u nauci nije bio slučaj, već teorija ostaje zatvoreni sistem stavova, koji je sa iskustvom i praksom povezan samo logičkim vezama. Prema tome, kod postupka uspostavljanja konstelacija se ne radi o odražavanju stvarnosti nego o konstituisanju predmetnosti, a to je bitna razlika.

Način interpretacije građe iz kulturne sfere putem konstelacija, koga je Adorno usvojio nadovezujući se na Benjamina, po svoj prilici predstavlja zamršenu i ezoteričnu konstrukciju

koja kao jedan vid avangardne inovacije u filozofiji, pomešane sa elementima misticizma i teologije, otvara niz pitanja i teškoća. Slično naprednoj muzici bečkih avangardista, on možda predstavlja uspešnu provokaciju dominantne pozitivističke metodološke paradigme i oličenje materijalno–estetskog pogleda na stvari, ali kao alternativa i razrađeni metod tumačenja po svemu sudeći obiluje nejasnoćama, posebno kada ga treba dovesti u vezu sa filozofskom dijalektikom hegelovskog, pa čak i materijalističkog tipa. Dijalektika opisuje kretanje pojma, celine, na način da se svi naizgled samostalni i po sebi postojeći pojavni oblici mogu shvatiti jedino kao momenti tog celog, što je onda posredovanje celinom koje dovodi do toga da se njihova prividna samostalnost otkriva kao neistinita i ukida u sadržajnijem obliku povezanosti i jedinstva. Kategorija celine ili totalnosti (*Totalität*) u dijalektici je od vitalne važnosti, ali ona u saznanju putem konstelacija pojmova nije pretpostavljena, niti unapred implicira bilo koji kontekst značenja, već se od interpretatora očekuje da ga sam konstruiše i da ga na neki način „predstavi”. Pojam totaliteta je problematičan, on po Adornu upućuje na gubitak individualnosti i posebnosti u modernom društvu ali baš to je zadatak uspostavljanja konstelacija, da imanentnom kritikom pokaže taj nedostatak.²¹⁴

Ovaj oblik tumačenja se pre može dovesti u vezu sa onom Kantovom teorijom estetskog iskustva, kod koga za dati pojedinačni opažaj moć suđenja traži ali nikad ne pronalazi odgovarajući pojam već je prinuđena da neprestano iznalazi pojmove i čini nove pokušaje da bi ih u celini povezala sa opažajem u čemu se ogleda dinamika estetskog iskustva koja se nikad ne smiruje i u nama izaziva estetske doživljaje. Problem sa tim je taj što Adorno od konstelacija očekuje saznanje istoričnog karaktera stvari, njenih socijalno–istorijskih interakcija i posredovanja, procesa čiji je ona rezultat i koga u sebi sadrži, a do koga interpretacija mora da dopre u svojim pokušajima. Taj momenat shvatanja pojedinačnog kao proizvoda celine istorijskog zbivanja, koju ono u sebi sadrži kao povezanost implikacija konteksta, približava Adornovo shvatanje istorijskoj dijalektici kod Hegela i marksista, što je samo posredno spojivo sa fantazijom i predstavljanjem, osim *pod uslovom da već filozofska dijalektika pojmovno predstavljanje ne sadrži kao svoj konstitutivni momenat*, momenat koji ne može biti ništa drugo nego estetski. Adorno veruje da ovu vezu može da pokaže kroz analizu umetničkih dela koja su s jedne strane konkretni kulturno–istorijski artefakti, ali, sa druge, estetski objekti.

²¹⁴ Ule, „O dokučavanju pojedinačnog iz konstelacija: *Negativna dijalektika* i objektivna hermeneutika”, str. 371

Osim što je sa metodološkog stanovišta ezoterično, a njegov rezultat neizvestan, saznanje putem konstelacija ima još jedan problematičan momenat, a to je *objektivnost*. Naime, da li se uopšte za ovaj oblik tumačenja može očekivati da neko može da ga nauči ili da pomoću njega razume smisao stvari koju pokušava da protumači? Može li se ovaj model razumevanja prevesti u empirijska pravila? Izgleda kao da se metod konstelacija odnosi na Adornovo individualno čitanje, esejističku interpretaciju i kritiku odgovarajuće kulturne građe do koje se ne može prodreti nikakvim obavezujućim pravilima, već se taj zadatak u potpunosti oslanja na autorovu moć imaginiranja, o čijim pravilima postupanja filozofija u načelu ne pruža nikakva saznanja, iako je iz nastalih produkata moguće rekonstruisati njihovu moguću genezu, pa čak izneti i neke načelne uvide o načinu postupanja ove estetske sposobnosti. Prema tome, nije problem uvideti da je ovakvo saznanje oličenje delovanja dotične estetske sposobnosti, da je uspostavljanje konstelacije dobar opis načina na koji ona postupa sa empirijskim materijalom, mada ne nužno i jedini. To ne može ostati privatna stvar tumača, nego mora imati objektivno (ili makar intersubjektivno) utemeljenje i važenje.

Pravila tumačenja koja su za razumevanje od vitalnog značaja, ukoliko treba da ga shvatimo kao interpretaciju fenomena kulture, morala bi da budu obrazložena u jednoj metodološki razrađenoj teoriji saznanja u formi konstelacije, koja potanko razlaže njegove mehanizme. Takvu teoriju Adorno nikad nije razvio²¹⁵, ona ne bi odgovarala njegovom antimetodološkom shvatanju filozofskog pogleda na stvari i prioritetu pojedinačnih analiza konkretne istorijske faktičnosti nad jedinstvenom metodologijom, ali je u tom slučaju problematično očekivati da će se čitaoci samo na temelju uverljivih tvrdnji o opravdanosti takvog pristupa kao alternative scijentizmu i pozitivističkom modelu istraživanja jednostavno saglasiti sa autorom. On isto tako nije, kao ni pre njega Benjamin, pokazao da ovakav tip imanentno–kritičkog ophođenja sa tvorevinama kulture zaista i pruža očekivane rezultate, da dovodi do „dešifrovanja” šifrovanog istorijskog pisma sadržanog u kulturnim artefaktima i omogućava razumevanje i sporazumevanje subjektima koji učestvuju u tom procesu.²¹⁶

²¹⁵ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 343

²¹⁶ R. Ule je u svom radu na tragu shvatanja nemačkog sociologa U. Evermana (Oevermann) pokušao da objasni kako u interpretaciji putem uspostavljanja konstelacija postoji potencijal analogan objektivnoj hermeneutici, odnosno hermeneutici „koja objektivno razume smisao i koja se može naučiti.” (Ule, „O dokučavanju pojedinačnog iz konstelacija: *Negativna dijalektika* i objektivna hermeneutika”, str. 363)

4. Odgonetanje zagonetke stvarnosti

4.1. Objekt filozofske interpretacije

Sfera objekta dijalektičkog tumačenja učestvuje u obrazovanju filozofskog iskustva i obratno – objektivnost je posredovana subjektom samo pod uslovima neidentičnosti, odnosno negativne dijalektike. Već je napomenuto da su objekti filozofske interpretacije uvek kulturni artefakti: umetničke tvorevine, naučne i filozofske teorije, književni tekstovi i sl., ukratko, sve tvorevine koje se mogu smatrati duhovnim objektivacijama u kulturi, objektivacijama subjektivnosti. Dakle, zbog stalnog posredovanja, subjekt i kategorije njegovih teorija se obrazuju kao konfiguracija identičnog i neidentičnog prema stvarnosti koja čini njihovu sadržinu: identičnosti, jer je stvarnost suštinski prožeta ovim strukturama i ustvari nam se uvek kao takva i pojavljuje, a neidentičnosti, jer njeno aktuelno ustrojstvo izmiče intencijama filozofskih teorija i pojmova koji pretenduju na konkluzivno saznanje, što na jednoj strani osporava ohole pretenzije misli, ali na drugoj tvrdi i neistinit karakter postojeće stvarnosti i njene organizacije naspram istinitog sadržaja koji je u njima izražen u vidu njenih boljih mogućnosti. Drugi momenat se razotkriva imanentnom kritikom, ali je i prvi neophodno pretpostaviti, ukoliko će ta kritika kao interpretacija uopšte da zadrži odnos sa stvarnošću.

U tački koja se iz ovoga razabire kao ključan momenat dobrim delom je sadržano nasleđe hegelovstva i marksizma u kritičkoj teoriji društva. To je istorijski karakter stvarnosti na koju je nužno upućena i sa kojom je isprepletena svaka filozofska teorija i filozofska misao uopšte. Ni *Negativnu dijalektiku* ne zaobilazi ova sudbina, jer umesto da se autonomno razvija u nizu stavova deduktivno izvedenih iz malog broja odabranih premisa, kao filozofija ona mora da pristupi svom predmetu počinjući, slično još jednom Šlegelovom stavu²¹⁷, iz „sredine”, tj. reflektujući iz središta materijala koji joj prezentuje savremena situacija. Ona pritom ne može da pođe od unapred konstruisanog kriterijuma istinitosti da bi potom empiriju odmerila prema toj istini, već se metod zasniva na kretanju unutar neistinitog da bi se istina kristalisala kao *rezultat* tog kretanja.

Iznad smo videli da je proces dijalektički i da se u načelu sastoji u okupljanju pojmovnih elemenata oko neodređenog središta, objekta koga treba da dešifruju i mimetički ga izraze,

²¹⁷ Šlegel, *Ironija ljubavi*, str. 35.

umesto da se dedukuju jedni iz drugih oponašajući kontinuitet i potpunost. Međutim, grupisanje nije samo subjektivni saznavni čin, već se radi o konfiguraciji iskustvenog materijala (framenata teorija, artefakata) što će reći da onaj ko misli nije svest zatvorena u sebe koja kroz uske otvore posmatra svet oko sebe, već on sebe treba da učini pozornicom otvorenog duhovnog iskustva koje je povezano sa jezikom, jer samo u jeziku može da se izvrši prikazivanje istine. Kulturni artefakti, prema tome, nisu ništa drugo do fragmenti tekstova u koje je ugrađen duhovni sadržaj epohe u kojoj su nastali.

Mogućnost objašnjenja ove povezanosti između pojmova i stvari pruža Benjaminova mistički nadahnuta teorija prevođenja koju smo pomenuli. Druga opcija je Hegelova teza o subjektivnoj posredovanosti stvarnog, što je u Adornovom slučaju verovatnije objašnjenje. Dovoljno je ukazati na to da predmet tumačenja – stvarnost – nije sazdan od sirovih činjenica, niti je to priroda koja miruje, već je reč o „druvoj prirodi” (*zweite Natur*), tj. o istoriji koja je pod određenim uslovima u aktuelnoj situaciji prerusena prividom objektivne, neposredne prirode. To nije puka sirova priroda već je njeno biće istorijski materijal, čovekov proizvod, kultura, dakle, neka vrsta preobraženog subjektivnog postojanja. Ova ideja objektivacije subjektivnosti u istorijskim strukturama, koja potiče od Hegela ali je u neomarksističku teoriju dospela preko Lukačeve filozofije, prisutna je već u Horkhajmerovom programu nove teorije društva odnosno kritičke teorije.²¹⁸ I za Adorna ona ima značaj, posebno u periodu filozofske razrade programa negativne dijalektike: teorija druge prirode ne gubi se u negativnoj dijalektici.

Misao svoju iskustvenu građu, odnosno materijal na koji se usmerava, pronalazi isključivo kao drugu prirodu, kao različite opredmećene oblike kulture koji su proizvod ljudskog delovanja. Zadatak interpretatora je kritika te neposredne datosti ovih formi kulture. Ta kritika odvija se putem dijalektičke negacije, negacijom pozitivnog koje ono predstavlja. Pozitivno znači sve ono što je dato u opažanju, što je postulirano kao neki stav, ili što je naprosto „tu”. U nastavku će biti potrebno kratko razmatranje ove ideje iz nekoliko uglova: najpre u načelu, potom u odnosu na zaplet u samom pojmu druge prirode koji treba zamisliti pod aspektom neidentičnosti, a onda i iz perspektive jezičke artikulacije dijalektike tih struktura.

²¹⁸ Horkhajmer, *Tradicionalna i kritička teorija*, str. 48.

4.2. Teorija otuđenja u oslanjanju na Lukača

Iako je ideja druge prirode hegelovskog porekla, Adorno je imao priliku da se sa njom sretne tek kroz Lukačevu *Teoriju romana* (1913) koja je i sama pisana pod uticajem Hegela. Kontekst u kome se ona tu pojavljuje u najkraćem se može nazvati teorijom otuđenja. Pored toga što se bavi problematikom literarnih formi od epa do romana, Lukač se tu bavi i njihovim odnosom prema istoriji, odnosno istorijskoj stvarnosti u kojoj ove forme kulture nastaju i sa kojom su uvek u odnosu međuzavisnosti. Hegelovstvo *Teorije romana* ogleda se pre svega u pokušaju da se u konceptualizaciji fenomena otuđenja primene kategorije apstraktnog i konkretnog.²¹⁹

Opšta teza Lukačevih razmatranja u *Teoriji romana* je da se između antičkog polisa i modernog industrijskog društva odvija istorijski proces nezadrživog otuđenja i postvarenja, proces u kome antička zajednica, prepoznata kao paradigma jedinstva čoveka i njegovog običajnog sveta, iščezava u očima modernih ljudi čiji je svet dehumanizovan i depersonalizovan, a iskustvo fragmentisano, podvojeno, lišeno smisla, kao i osećaja za svrhovitu integrisanost individua u zatvoreni totalitet života. Konkretno se pojavljuje kao istinito i celina s tim što se ne obrazuje na kraju dijalektičkog hoda istorije, kao kod Hegela, već na početku, u ranoj fazi civilizacije, dok se „apstraktno” sa negativnim vrednosnim predznakom koristi kao sinonim za modernu situaciju, dakle za stanje istorijskog otuđenja od tog prvobitnog stanja. Hegel istorijski proces u vrednosnom pogledu ocenjuje kao napredak, a Lukač obratno kao regresiju. Otuđenje se razabire u delatnosti ljudi i najbolje se ogleda kroz proizvode te delatnosti. Otuđenje između čoveka i njegovih proizvoda čini da se svet stvari osamostali kao nešto što je nastalo mimo čovekovog delanja i što postepeno kao samostalno biće kao slepa prirodna sila gospodari i čovekom. Čovekov svet, sačinjen od produkata njegovog rada, usled toga što mu nedostaje neposrednost konkretnog jedinstva ne može više da bude izražen preko svrhovitog odnosa prema potrebama ljudi. Drugim rečima, pošto nije izraz celine po sebi, njegovi elementi sami postaju stvari „po sebi” - svet postvarenih objekata koji zadobija karakter samostalnog, nadpersonalnog postojanja i počinje da oblikuje potrebe individua koje mu se prilagođavaju. Njegovo jedinstvo je mehanička povezanost raspadnutih i izolovanih elemenata, roba, čoveku izgleda kao neorgansko carstvo objektivne materijalne nužnosti. Lukač ga zbog tog novonastalog kvaliteta naziva „svetom konvencije”:

²¹⁹ Džejmson, F., *Marksizam i forma*, Beograd: Nolit, 1974, str. 174–175

Svet ... koji je prisutan u nepreglednoj raznolikosti, čija stroga zakonitost ... postaje za subjekt nužno evidentna, ali koja se pri svojoj ovoj zakonomernosti ne nudi niti kao smisao za subjekt koji traga za ciljem niti kao materijal u osetilnoj neposrednosti za delatnog subjekta, taj svet je drugačije prirode: kao prvi, on može biti određen samo kao sistem saznatih nužnosti, čiji smisao ostaje stran, pa je zato taj svet u svojoj pravoj supstanciji neshvatljiv i nesaznatljiv.²²⁰

Na Adorna su dva momenta ostavila snažan utisak: 1. motiv posredovanja (književnih) formi i istorije u smislu da ove forme nisu subjektivna reakcija na istorijske tendencije niti je njihov princip oblikovanja proizvoljan: one su *rezultat objektivnog sadržinskog procesa*, ali i *refleksija tih objektivnih istorijskih uslova* svoga nastanka; 2. druga stvar je motiv kulturnog raspadanja, koji se odražava na formama kulture, među koje spada i filozofija, i uslovljava njihov fragmentaran, hibridan i uvek problematičan karakter. U tim pretpostavkama Adorno se u potpunosti slaže sa svojim prethodnikom i bez njih se ne mogu pravilno shvatiti njegove analize umetnosti.

Tačka razlaza ovde je ideja istorijske totalnosti, harmonije i neposrednog jedinstva duha sa prirodom u koju Adorno nije verovao²²¹, a koju je Lukač prihvatio od Hegela. Ne bi bilo legitimno uzeti siguran konceptualni oslonac unutar ili izvan istorije u odnosu na koji će se dati smisao kasnijem istorijskom zbivanju i njegovim pojedinim stadijumima, što se po njegovom sudu činilo sa tom identičnošću kod Lukača, Benjamina i Hajdegera. Izvorno stanje srećne identičnosti subjekta i objekta kao nekakvog prirodnog stanja iz koga se rađa istorija i obrazuje subjekt je slepi prirodni odnos i mit. Evociranje takvog stanja u društvenom poretku radi opravdanja postojećeg ima ideološku funkciju.²²² Pritom, mit nije sirova priroda, nego je već to jedan narativ i kao takav je stadijum istorijske dinamike. Još je problematičnija bila Lukačeva zamisao da bi se izgubljena celina smisla mogla oživeti „metafizičkim aktom ponovnog buđenja duševnog”²²³, koja je dobila uverljivije epistemološko zasnivanje tek u *Istoriji i klasnoj svesti*, gde se u središtu razmatranja našla kategorija totalnosti i navodno privilegovan položaj i sposobnost proleTERSKE svesti da je shvati.

²²⁰ Lukács, *Teorija romana*, str. 49 (modifikovan prevod)

²²¹ O odnosu između Lukačevog i Adornovog shvatanja pojma totalnosti (*Totalität*) kao i značenjima ovog termina vidi: Jay, M.: „The Concept of Totality in Lukacs and Adorno”, u: *Telos* 32/1977, str. 117–137

²²² GS 10.2: 742–743

²²³ Lukács, *Teorija romana*, str. 51

4.3. Put filozofskog tumačenja

Ključan pomak koji Adorno pravi u odnosu na Lukačevo stanovište nalazi se na mestu gde Lukač svet druge prirode smatra nesaznatljivim u uobičajenom smislu reči, jer su formacije svakodnevnog postojanja odvojene od suštine, dakle, lišene smisla. Njemu se svet otuđenih objekata javlja kao nešto besmisleno, jer izjednačava saznanje sa potragom za smislom, a ako se smisao ne može pronaći, predmeti se smatraju nesaznatljivima. Adorno pokušava da izbegne ovu platformu potrage za smislom, zato što se istorijski postojeća forma stvarnosti, koja je raspadnuta u zasebne fragmente postojećeg, opire zahtevu uma za pojmovnim jedinstvom i ne može se više filozofski opravdati, odnosno bez ostatka postati sadržaj pojma. To po njemu ne znači da ovu nemogućnost treba shvatiti kao načelnu nesaznatljivost, već filozofija treba da napusti teorijsku potragu za smislom koja je karakterisala tradicionalne metode i zameni je novim metodom interpretacije:

Ideja tumačenja ne poklapa se sa problemom »smisla« sa kojim se uglavnom brka. Prvo, zadatak filozofije nije da afirmativno pruži jedan takav smisao, da pokaže stvarnost kao »umnu« i da je opravda. Svako takvo opravdanje postojećeg sprečeno je trošnošću samog bivstvovanja. ... Tekst koji filozofija treba da čita je nepotpun, protivrečan i izlomljen ... Ideja tumačenja ne zahteva prihvatanje jednog drugog, skrivenog sveta, koji treba da se razotkrije kroz analizu pojavnog sveta. ... Onaj ko tumači tako što iza pojavnog sveta traži svet po sebi kao njegov temelj i nosilac, ponaša se kao neko ko u zagonetki traži kopiju bića koje leži iza nje, koje ona odražava i na koje se oslanja, dok se funkcija rešenja zagonetke sastoji u tome da se njena forma momentalno osvetli i ukine, a ne da se istrajava na smislu iza nje. Pravo filozofsko tumačenje ne pogađa iza pitanja već postojeći i trajni smisao, nego pitanje osvetljava naglo, u trenutku, u isti mah ga razgrađujući. I kao što se obrazuju rešenja zagonetke, tako što singularni i raspršeni elementi pitanja bivaju dovedeni u različite rasporede sve dok se ne okupe u figuru iz koje nastaje rešenje a pitanje ne iščezne, tako filozofija mora svoje elemente (koje dobija od nauka) da dovodi u promenljive konstelacije ... sve dok se ne okupe u figuri koja postaje čitljiva kao odgovor, a pitanje ujedno ne nestane.²²⁴

Adorno filozofsko tumačenje shvata kao odgonetanje zagonetki. Tu ideju kasnije će u *Estetskoj teoriji* preneti i na interpretaciju umetničkih dela. Zagonetni lik predmeta tumačenja upisan je u njegovoj formi koja je rezultat taloženja istorijskih procesa i tendencija društva i koja je za čoveka nerazumljiva. U formi je ispisano društveno zbivanje, a kompleksi ovih figuracija u miljeu istorijske stvarnosti čine šifrovano pismo koje filozofija treba da dešifruje i da izrazi u

²²⁴ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie“, str. 334–335

mediju jezika. Te forme su fragmenti postojeće stvarnosti, što obuhvata široku lepezu objekata, od društvenih pojava u užem smislu do kulturnih artefakata i filozofskih teorija. Svaka od njih može se izraziti nekim stavom, opisati ili učiniti sadržajem pojma, a takav stav ili skup stavova dovodi se u određeni narativni poredak koji specifikuje značenje dotičnog objekta.

Zadatak koji je Adorno postavio sastojao se u pokušaju da se svet druge prirode, stvari koje su ljudima postale nerazumljive, učini predmetom filozofskog tumačenja, ali da se prethodno preobrazi u znak, šifru podložnu egzegezi koja traži dijalektičko rešenje.²²⁵ Adorno se već u drugom od dva rana predavanja od izuzetnog značaja, ovaj put iz 1932., oslanja na terminologiju i problematiku novije ontologije, gde su se kao središnji elementi kristalisali pojmovi prirode i povesti, čiji je zaplet sadržan i u filozofskom određenju druge prirode. On nastoji da pokaže da to određenje mora u sebi da sadrži antinomične momente povesti i prirode, te da se kroz to može pokazati da se oni ne isključuju, već da se, uprkos tome što su krajnosti, ipak uzajamno određuju.

Srž imanentne kritike ontologije sadržana je tu u njegovom uverenju da se iz istorijske dinamike ne može izolovati statična priroda kao neki supstancijalni sadržaj, niti se ova istorijska dinamika može apsolutno odvojiti od prirode. Adorno pribegava drugačijem shvatanju odnosa ovih pojmova tako što istoriju, tačnije povest²²⁶ tamo gde se ona najekstremnije pokazuje kao povesno postojanje (kao kvalitativna promena i nastajanje nečeg novog) tumači kao nešto što je prirodno, a da se, sa druge strane, priroda u svojoj najekstremnijoj zatvorenosti u sebe, neposrednosti i nepromenljivosti, shvati kao nešto što je povesno, nešto što se menja i prolazi.²²⁷ Taj način razmišljanja inicira posredovanje ovih suprotstavljenih određenja i preobražaj strukture prirodnih događaja u istorijske, sprečavajući da se bilo koja od ovih krajnosti uzme kao samorazumljiva.

²²⁵ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 351

²²⁶ Termine „istorija” (*Historie*) i „povest” (*Geschichte*) koristimo u različitom značenju: prvi označava *istoriografiju* (nauku koja prikuplja i dokumentuje istorijske činjenice) ili njen predmet, dok drugi ima filozofski smisao i predstavlja *zbivanje*, događanje (izvedeno iz glagola „geschehen”) i on označava način bivstvovanja koji se razlikuje od načina bivstvovanja prirode, zahvatajući i u *smisao* tog zbivanja.

²²⁷ Adorno, Th. W. „Die Idee der Naturgeschichte”, u: *Gesammelte Schriften* 1, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973, str. 354–355. U ovom predavljanju odnosa između pojmova povesti i prirode, kao i na više drugih mesta u svojim radovima, Adorno koristi jednu gramatičku figuru koja se naziva *hijazam* i označava inverziju poretka reči iz jednog iskaza u onom koji sledi. (npr. povest je priroda, priroda je povest) To je jedno od standardnih stilskih pomagala iz Adornovog arsenala sredstava jezičke subverzije vladajućeg društvenog diskursa.

Ovo je uputstvo koje će slediti Adorno, dok se zaokret koji on čini inspirisan Benjaminom u odnosu na tradicionalno shvatanje sastoji u organizaciji ovih pojmova u dijalektičkoj konfiguraciji (ne kao jednoznačnog progresu) radi otkrivanja značenja savremenog istorijskog stanja. Ova dijalektika je dijalektika izražajne forme, alegorije, koju je Benjamin shvatio kao izraz istorijskih zbivanja.²²⁸ Tema alegorije je povest u kojoj nije izražena opštost, nego ono posebno, što je na neki način razrušeno i dezintegrirano.

Na licu prirode povest je zapisana u znacima prolaženja. Alegorijska fiziognomika prirodne povesti, koja je kroz žalobnu igru (*Trauerspiel*) postavljena na pozornici, u stvarnosti je prisutna kao ruina ... Alegorije su u carstvu misli ono što su ruine u carstvu stvari.²²⁹

Fragmentacija u svetu stvari kojom se odlikuje druga priroda u iskustvu savremenih ljudi upućuje na alegorijsko razumevanje. Tu izlomljenu predmetnu građu Lukač je predstavio kao „kosturnicu pomrlih unutrašnjosti”²³⁰, a ona se može identifikovati i kao svet robe, koji je pun objekata koji su u svojoj egzistenciji naizgled samostalni i u sebe zatvoreni kao da postoje po sebi. To je ona šifra istorijskog pejzaža koja daje povod alegorijskom tumačenju.

Već je ovde Adornu bilo potrebno povezivanje dijalektike sa strukturom alegorije i takva sinteza će se ispostaviti kao jedan od prvih primera primene negativne dijalektike na problematiku filozofije istorije, ali i Adornove filozofije uopšte. Alegorijski odnos treba u sebi da obuhvati postupak kojem uspeva da konkretnu povest u njenim obeležjima protumači kao prirodu, ali i da prirodu pod znakom povesti učini dijalektičnom. Tačka u kojoj se susreću ti pojmovi je ideja prolaženja (*Vergängnis*) iz jednog odlomka kod Benjamina. Ona bi se morala dovesti u vezu sa značenjem, ali tako da se prolaznost, značenje, priroda i povest kao pojmovi okupe u konstelaciji radi osvetljavanja konkretne istorijske faktičnosti, umesto da se bilo koji od njih identifikuje sa tim značenjem i objasni smisao postojećeg. Ukoliko ideju prolaznosti dovedemo u vezu sa pojmom prirode uviđamo da ta priroda ustvari nije statična, nepromenljiva, nego je prolazna i tako u sebi sadrži momenat povesti. S druge strane, događanje povesti nužno ukazuje nazad na ono prirodno koje u njemu prolazi. Tako se priroda pokazuje kao znak povesnog, a ova kao znak prirodnog, dok se oba pojma dešifruju pojmom prolaznosti. Prolaznost

²²⁸ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 339

²²⁹ Ibid, str. 353–354

²³⁰ Lukács, *Teorija romana*, str. 51

je, prema tome, značenje u kome se one podvajaju i prepliću, a ne čine jedinstvo, zbog čega se značenje aktuelne stvarnosti ne može poistovetiti ni sa prirodom ni sa povešću, nego „sve što postoji treba shvatiti samo kao preplitanje povesnog i prirodnog bivstvovanja.”²³¹

Priroda je ključ za izlaganje neidentičnosti između pojma povesti i istorijske stvarnosti (jer se postojeća društvena stvarnost skamenila u drugu prirodu i kao takva ne odgovara samorazumevanju povesti kao nastajanja novog), dok ni ta proizvedena stvarnost druge prirode nije identična sa pojmom prirode kao nepromenljive realnosti istine, jer je učinak povesnog procesa. U konfiguraciji ovih pojmova dešifruje se konkretni istorijski svet. Na taj način Adorno pokazuje da se u njihovoj ekstremnoj određenosti pojmovi povesti i prirode dijalektički „preobraćaju” jedan u drugi. Tako se i strukturiše posredovanje – kretanje kroz ekstreme, kroz zaoštavanja u kojima pojam nužno prelazi u sopstvenu suprotnost, slično kao kod Hegela.

Ova dijalektika povesnog bivstvovanja zgrušava se u neorgansko, u prirodnost i alegoriju. Tako je zbivanje istorije stavljeno pod aspekt „prapovesti” (*Urgeschichte*), sa kojom dijalektika ulazi u značenje svega postojećeg.²³² Prema tome, kada se sa istorijskom stvarnošću u kojoj živimo suočimo kao sa drugom prirodom, otkriće njene prolaznosti je od suštinske važnosti, jer ova prirodnost najpre biva prihvaćena kao nešto inertno i nepromenljivo, ali se u tom obliku pokazuje kao iluzija, kao rezultat istorijskog procesa raspadanja i nešto što je prolazno. Dijalektičko mišljenje unošenjem negacije, kretanjem pojma negira krutost ovog privida, preobražava njegovo značenje i omogućava osveščivanje prividnog karaktera objektivnosti postojeće stvarnosti i ukazuje na mogućnost njene promene.

4.4. Prikazivački aspekt dijalektičkog mišljenja

Funkcija prikazivanja u dijalektičkom diskursu filozofije kod Adorna dobija na značaju zbog estetskog afiniteta njegovog načina mišljenja. Tome doprinosi i esej kao forma izražavanja koja posreduje između umetničke i filozofske istine.

²³¹ Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte”, str. 360

²³² U Adornovoj upotrebi termin *Ur-Geschichte* ne znači konstrukciju istorijske dinamike polazeći od zamišljenog ontološkog temelja, statičnog i nepromenljivog, koji istoriju objašnjava u celini, već sa stanovišta sadašnjosti, radi njene kritike i uz posredovanje povesti i prirode u tački njihovog ekstremnog razilaženja u aktuelnom istorijskom trenutku.

Adorno smatra da je prikazivački habitus konstitutivno obeležje dijalektičkog mišljenja, što može izgledati sasvim neobično. To nije njegova ideja, jer na sličan motiv nailazimo još kod Platona, za koga je dijalektika svojevrsni ‘božanski put’ koji je ljudima dat preko Prometeja zajedno sa vatrom²³³, ali, što je još važnije, taj put (*mét-hodos*) nije samo formalni metod filozofije, put dolaženja do istinitog znanja, nego i put koji *zna za sebe i može se izložiti u filozofiji*. „Dijalektičar je”, saopštava nam Platon, „samo onaj ko *vidi* (kurziv – *M. N.*) stvari u njihovoj povezanosti”²³⁴, drugim rečima, onaj ko ima *pregled nad celinom* znanja.

Pokazali smo na primerima Adorna i Benjamina da se artikulacija takvog diskursa odvija u jeziku, zbog čega je i filozofsko predstavljanje uvek upućeno na jezičku ekspresiju. Ono što svaki filozof čini sa svojom terminologijom je da izvlači pojmove iz običnog jezika i da im potom pridaje neka nova značenja smeštanjem u drugačiji kontekst i povezivanjem sa drugim pojmovima i oblicima mišljenja na inovativan način, način koji nije uobičajen, čime se obogaćuje sadržaj datog pojma, ali koji se zatim u tako izmenjenom obliku latentno vraća u svakodnevni govor, posebno u naučnu ili filozofsku upotrebu. Takva promena konteksta u kojoj se pojedinačni elementi značenja dovode u vezu sa celinom odvija se putem imaginacije, odnosno imaginativnog predstavljanja koje omogućava da se ova zamišljena celina stalno ima pred očima. Dijalektički način mišljenja, bilo da je reč o sokratskoj i Platonovoj dijalektici, Hegelu, Marksu, Kjerkegoru ili Adornu eklatantan je primer takvog postupanja i on ga u sebi sadrži. „Filozofija, ukoliko ona nema posla sa saopštavanjem fiksiranog sadržaja, nego se sama sastoji u reflektovanju stvari u njenom pojmu, na konstitutivan način je u povezana sa prikazivanjem.”²³⁵ Isto važi i za druge oblike filozofiranja, a čak se to može pokazati i u oblastima gde naglašeni formalistički pristup potiskuje estetske impulse nataložene u jeziku, kao što je to slučaj u matematičkom rezonovanju ili novijoj lingvističkoj filozofiji. U pripremnoj belešci za jedno predavanje 1955. kod Adorna stoji sledeće:

filozofiji predstavljanje (*Darstellung*) nije nešto spoljašnje, nego je imanentno njenoj ideji. Filozofija bez predstavljanja potiskuje momenat izraza koji je za nju suštinski. Samo predstavljanje daje za

²³³ Platon, *Fileb i Teetet*, Zagreb: Naprijed, 1979, str. 124 (16c-d)

²³⁴ Platon, *Država*, Beograd: BIGZ, 1983, str. 231 (537c)

²³⁵ Adorno, *Einführung in die Dialektik*, str. 298

pravo mimetičkom momentu, suprotnom polu onom pojmovnom. ... Međutim, izraz ne bi trebalo hipostazirati. ... Bez izraza kao predstavljanja filozofija je nivelisana sa naukom.²³⁶

Adorno stoga veruje da predstavljanje ili prikazivanje nije slučajni dodatak, već je mišljenju „koje je na konsekventan način svesno svih implikacija svog dijalektičkog postupanja, koje ih, dakle, strogo misli dijalektički, potrebna jedna filozofija prikazivanja u emfatičnom smislu.”²³⁷ Ovdje je reč o tome da se celina, pojam, izražava putem svog sadržaja i da ona ne može biti nametnuta bilo kom sadržaju, već se konstruiše iz odnosa i povezanosti pojedinačnih elemenata značenja. U jeziku, u gramatičkoj konstrukciji iskaza, zbiva se konkretizovanje pojma. Ono poseduje estetsku dimenziju, jer sadržinski momenti pojma u međusobnoj povezanosti, u odnosu jednih prema drugima, postaju pregledni.

Prikazivanje u kritičkom mišljenju može da ima različite oblike. Može se govoriti o *estetskom prikazivanju* (kao tzv. estetskoj kritici), ali i o teorijskom prikazivanju (kao iskustvu pojma).²³⁸ Estetska kritika artikuliše se kroz umetnost i njen fundament je samodovoljni i autonomni status umetnosti, iz perspektive koga umetnost kao pojavljivanje mogućeg postaje instanca kritike onog vanestetski stvarnog, koje je kroz umetničko iskustvo i umetnički prikaz bilo preobraženo. Konceptija teorijskog prikaza bliža je našoj trenutnoj temi. Ona je u osnovi Hegelova, jer odgovara njegovoj ideji prikazivanja (ili izlaganja) dijalektičkog kretanja filozofskog stava iz *Fenomenologije duha*, gde nauka iskustva svesti preuzima „prikazivanje pojavnog znanja”²³⁹, odnosno „izlaganje neistinite svesti” (*Darstellung des nicht wahrhaften Bewußtseins*)²⁴⁰, drugim rečima, ponašanje nauke prema pojavnom znanju, koje znanje još nije svesno svoga pojma i sadrži protivrečnost koja će u narednom koraku biti prevladana. Adorno je nešto slično ovoj ideji opet pronašao u teoriji muzike, u Šenbergovom muzičko–pedagoškom pristupu iz *Učenja o harmoniji*, da bi je kasnije inkorporisao u filozofsko iskustvo i sopstveni način prezentovanja filozofije sličan ovom Hegelovom dijalektičkom.²⁴¹

²³⁶ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 161

²³⁷ Ibid, str. 297

²³⁸ Wesche, „Reflexion, Therapie, Darstellung. Formen der Kritik”, str. 213

²³⁹ Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 48

²⁴⁰ Ibid, str. 49

²⁴¹ Šenberg ima nameru da osmisli način kojim će umeće komponovanja preneti učenicima koje poučava ne posežući za uobičajenim načinom teorijskog iznalaženja univerzalnih zakona muzike, slično kao što su i u estetici

Ključno je ovde uvideti da iskustvo prikazivanja pojma u filozofiji zavisi upravo od odnosa koji priznaje neidentičnost pojedinačnog i omogućava kretanje pojma u smislu negiranja njegovog krutog određenja. Prema pretpostavci neidentičnosti opštim pojmom se pojedinačna stvar nikad ne može zahvatiti u potpunosti, tako da se ona tim pojmom samo može predstaviti ili prikazati u pokušajima da bude shvaćena. Takav prikaz služi se pojmovima, ali to ne menja njegovu estetsku prirodu, jer ova negativnost nikad ne može biti izražena pukom logičkom vezom pojmova, koja veza i sama potrebuje jedan vid unutrašnjeg opažanja koje odgovara postupanju produktivne uobrazilje. Veza pojmova u dijalektičkom iskustvu nepotpunih oblika svesti kakvo predočava i Hegel u *Fenomenologiji* nije ništa drugo do konfigurativna povezanost izolovanih elemenata koji gravitiraju jedni drugima s obzirom na predmetni sadržaj u kome po Hegelovom sudu treba da pronađu racionalno ustrojstvo. To je logika u kojoj se kreće spekulativno mišljenje, čiju celinu, pojam, nije moguće shvatiti bez pomoći estetskih moći uma.

Adornovo ogoljavanje Hegelove dijalektike i isticanje njenog istinitog jezgra – negativnog kretanja mišljenja – afirmiše i njenu estetsku stranu koju Hegel kao platonistički nastrojen idealista nije mogao da prizna, pa je zbog afirmisanja čulnog i imaginativnog oštro kritikovao romantičare. U Adornovim shvatanjima ipak ima nešto od Šelingove intuicije i tumačenja da umetnost zbog svoje nepojmovnosti ima neposredan uvid i pristup realnosti apsolutnog i u tom pogledu je nešto primarno u odnosu na filozofsko saznanje koje je uvek posredno. Međtim, ono po čemu se razlikuje od ovoga jeste to da saznanje istine koje umetnost nudi nikad nije dato u nekoj neposrednoj slikovitoj predstavljenoj formi, putem pojma ili opažanja, nego da istina ima neslikoviti karakter, da se ona mora shvatiti kao materijalna konfiguracija objekta koji u njoj participira, ne kao slika tog objekta, što je, u osnovi i svaki pojam kojim saznavamo. Saznanje

traženi opšti zakoni lepote. Takvi naizgled večni i nepromenjivi zakoni otkrivali bi se po uzoru na naučni postupak: tako što bi se posmatrale pojave, a zatim se klasifikovale prema zajedničkim karakteristikama iz kojih bi se izvodili opšti zakoni koji važe za celu klasu. Šenberg ovo shvatanje smatra predrasudom, jer u umetnosti ne važe zakoni kakvi važe u prirodi: prirodni zakoni ne dozvoljavaju izuzetke, dok su zakoni koji vladaju u umetnosti sačinjeni uglavnom od izuzetaka. Tako je kod njega odbačena ideja da je tonalnost univerzalni zakon muzike, bez koga nema komponovanja. Šenberg želi da predstavi *veštinu* harmonije, da učenika osposobi da sâm njome ovlada, umesto da mehanički uči akorde i načine manipulisanja njima. Bez bilo kakvih apsolutnih saznavnih pretenzija on daje sledeću instruktivnu ideju za poučavanje u muzici: „Ono što postižemo može biti dovoljno ako je dato kao metod nastave, kao sistem predstavljanja – sistem čija organizacija može težiti, osećajno i praktično, prema cilju poučavanja; sistem čija jasnoća je naprosto jasnoća predstavljanja, sistem koji ne pretenduje da razjasni konačnu prirodu predstavljene stvari.” (Schoenberg, A., *Harmonielehre*, Wien, 1922, str. 6)

koje se artikuliše u slikovnom vidu uvek ima karakter pojavnog znanja, a pojavno znanje je ono što je negativno, što biva ukinuto u nekom obliku sadržajnijeg znanja.

Zbog toga i kritičko mišljenje koje se razvija u pojmovima i iskazima putem svog elementa prikazivanja stupa u negirajući odnos prema empirijskoj stvarnosti, ali i prema različitim stanovištima koja sadrže iskaze koji su afirmativno teorijski artikulisani i čiju negaciju ono inicira. To nikako nije bio Adornov izum. Na takve oblike kritike, kao filozofskog prikazivanja ili predstavljanja, nailazimo pre njega kod Kjerkegora u indirektnom saopštavanju, Ničea u aforističkom obliku izlaganja filozofije, a tek mnogo kasnije u Adornovoj habilitaciji, *Negativnoj dijalektici*, a posebno *Estetskoj teoriji*.²⁴²

5. Atonalnost i filozofija

5.1. Muzički ekspresionizam i emancipacija disonance

U literaturi o Adornu čitalac će ponegde naići na karakterizaciju njegove filozofije kao „atonalne”²⁴³, a ponegde i kao „filozofije disonance”.²⁴⁴ Takvi nazivi imaju uporište u uverenju da se ova filozofija po svojoj nameri konstituiše, ili, možda bolje rečeno, „komponuje”, saglasno logici nove muzike, tačnije jednom njenom obliku koji se u teoriji muzike obično naziva *atonalnošću*.²⁴⁵ Ovaj oblik je karakterističan za jednu prelaznu fazu između tradicionalne tonalne

²⁴² Wesche, „Reflexion, Therapie, Darstellung. Formen der Kritik”, str. 219

²⁴³ Picht, G. „Atonale Philosophie. Theodor W. Adorno zum Gedächtnis”, u: Schweppenhäuser, H. (prir.) *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1971, str. 124–128; Jay, M., *Adorno*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1984, str. 56 i dalje. U istom smislu jedan od autora iz našeg govornog područja, K. Prohić, pišući o Adornu upravo koristi sintagmu „atonalno mišljenje”. (Prohić, *Prizma i ogledalo*, str. 213)

²⁴⁴ Hullot-Kentor, R. „The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schoenberg”, u: Huhn T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 318

²⁴⁵ Atonalnost je termin iz istorije muzike koji označava *odsustvo tonaliteta*, odnosno *komponovanje lišeno tonalnog centra*. Tonalitet kao osnovni referentni sistem dominirao je evropskom muzikom od kraja XVII do kraja XIX veka. Osnovni izraz tonaliteta je dominantni osnovni ton ili akord, a muzika se naziva tonalnom kada se svi harmonski odnosi u kompoziciji mogu posmatrati kao da su izvedeni iz tog osnovnog tona. Početkom XX veka, kod kompozitora koji su nasledili Vagnera, primetan je otklon od tonaliteta, u kompozicijama u kojima tonalni centar slušaocu više nije bio dostupan. Uobičajeno je već da se Šenbergova melodrama *Pjero mesečar* (*Pierrot lunaire*) op. 21 iz 1909. smatra prelomnom tačkom u pojavi atonalnog komponovanja, premda je istina da su i pojedina njegova

i nastanka nove dvanaesttonske tehnike²⁴⁶, za tzv. ekspresionizam u muzici, koji se može posmatrati kao poslednja faza u nestajanju romantizma. To je po svojim osnovnim crtama obeležje jednog šireg stanja krize i raspadanja tradicionalnih normi u kulturi s početka XX veka, pa se takvi termini mogu koristiti i da bi se opisalo savremeno stanje stvari u filozofiji. Mi ćemo se ovde ograničiti na pojam atonalnosti, a onda i na Adorna i kriterijume filozofije koju je postavio suočavajući se sa istim intelektualnim stremljenjima u kulturi i bivajući izložen istim karakterističnim uticajima.

Iznad je već rečeno da je Adorno verovao da filozofska interpretacija dela nije nešto što je samodovoljno i spoljašnje, nego je deo estetskog iskustva, bez koga se delo i njegova istina ne mogu razumeti. Kao što smo napomenuli u uvodu, razumljivost je, takođe, zahtev na koji nailazimo ne samo u estetici, nego i u muzici, kod Šenberga: osnovni cilj forme u umetnosti i muzici, kao i komponovanja sa dvanaest tonova je *razumljivost*.²⁴⁷ Ovde je potrebno videti na koji način su kompozicioni principi atonalne muzike srodni načinu artikulacije filozofskog diskursa kako ga shvata Adorno. Ta srodnost je upadljiva i više je od puke analogije. Srodnost u načinu na koji je organizovana filozofska misao sa jedne i muzička kompozicija sa druge strane ne proističe otuda što su u filozofiju preuzeti standardi muzike, već će pre biti da su oni i u muzici i u filozofiji prisutni usled odgovarajućeg stanja svesti i na različite načine izražavaju

ranija dela, poput gudačkog seksteta *Preobražena noć* (*Verklärte Nacht*) op. 4, imala sličnu karakteristiku. Šenberg i njegovi učenici su do 1922. komponovali u duhu tzv. „slobodne atonalnosti”, što je bila oznaka za komponovanje oslobođeno linearne kauzalnosti i deduktivne logike, koje slušaocu deluje neodređeno i anarhično. Nakon toga, prva Šenbergova potpuno serijalna kompozicija je Svita za klavir op. 25, koja je nastala 1923. godine.

²⁴⁶ Dvanaesttonska tehnika (*Zwölftontechnik*) ili, kako ju je Šenberg zvao: „Metod komponovanja sa dvanaest tonova koji su povezani samo jedni sa drugima”, jeste novi metod komponovanja koji je ovaj kompozitor razvio u svrhu organizovanja elemenata muzičke kompozicije. Taj postupak se sastojao u tome da se svakom delu u osnov stavlja jedan niz (ili „serija”) koji sadrži svih dvanaest tonova hromatske lestvice koje kompozitor raspoređuje po sopstvenom izboru. Za razliku od tzv. tonalne, kod dodekafonske muzike ne postoje više sistemi dura i mola, niti bilo kakav dominantni „tonalni centar”, već su svi tonovi u nizu međusobno ravnopravni. Iz jednog osnovnog niza razvijaju se u neograničenom spektru mogućnosti formalni elementi muzike kao što su melodije, akordi, fraze, motivi, teme i figure. Šenberg je ovaj postupak prvi put primenio u svojim Pet klavirskih kompozicija op. 23, a nalazimo ga i kod druge dvojice predstavnika Nove Bečke škole: Veberna i Berga. Dodekafonija je postepeno transformisana u tzv. *serijalizam*, čiji su predstavnici bili O. Mesjen (Messiaen), P. Bulez (Boulez), K. Štokhauzen (Stockhausen) i drugi.

²⁴⁷ Schoenberg, A., *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950, str. 103

istorijski proces iz koga je takvo stanje nastalo u različitim sferama kulture. Taj proces je ono što u umetničkim delima treba razumeti, on je zapravo daleko šireg obima od pojedinačnih dela, ali, po Adornovom sudu, čini istinu umetnosti.

Prema tom shvatanju, atonalnost karakteriše nekoliko obeležja. Možemo se osloniti na kratak popis koji daje H. Sabe (Sabbe)²⁴⁸: (1) napuštanje centralističkog načina predstavljanja sveta u kome je svaki pojedinačni ton interpretiran u odnosu na referentni tonalni centar. Sada se došlo u poziciju da pojedinačni ton potencijalno predstavlja tonalni centar. Muzička stvarnost kompozicije postala je u tom smislu „policentrična”; (2) perspektiva dubine zamenjena je disperzijom prostora, njegovim otvaranjem za više dimenzija²⁴⁹; (3) konfiguracije elemenata su promenljive i nijedan smer se ne nameće kao dominantan, što povlači sa sobom i nesigurnost u organizaciji vremena, trajanja i ritmičku nepravilnost; (4) muzičko značenje više nije nešto što je unapred dato niti kompozitoru niti slušaocu, već se konstituše naknadno, slobodnom manipulacijom elementima kompozicije. Muzika više nije oponašala subjektivnost stvarajući slike ekspresije, koje pobuđuju prijatne doživljaje, nego je proizvodila otuđenje, šok i osećaj izolovanosti; (5) za atonalno komponovanje bitan je odnos konsonance i disonance, promena načina shvatanja ovog odnosa. Odnos ovih pojmova stoji u osnovi harmonske muzike, gde prvi član predstavlja normalnost i opuštenost, a drugi nesklad, napetost i uznemirenje.²⁵⁰ U novoj muzici disonanca nije više zavisila od konsonance, u smislu da u ovoj nije tražila neko razrešenje. U vezi sa ovim poslednjim Šenberg je imao posebno shvatanje odnosa između dva pojma i to je nazvao emancipacijom disonance:

²⁴⁸ Sabbe, H. „A Philosophy of Totality”, u: Paddison, M., Deliége, I. (prir.) *Contemporary Music. Theoretical and Philosophical Perspectives*, Burlington: Ashgate, 2010, str. 177

²⁴⁹ To je analogno napuštanju perspektive i iluzionističkog prostora u slikarstvu koje je proklamovao još Kandinski, a izričito je sprovedeno sa *kubizmom*. Starije perspektivno slikarstvo je nudilo posmatraču iluziju dubine, ali jedinstvenu i fiksiranu tačku gledišta, kao da ovaj sliku gleda nepomično. Međutim, kubisti su proširili vidno polje posmatrača *tako što su uveli više tačaka gledanja*, što znači da je slika sada izgledala kao da je posmatrač gleda pomerajući se s mesta na mesto. Time se na slici pored policentrične organizacije prostora uvodi i dimenzija *vremena*, što je bila sasvim nova zamisao u odnosu na sveukupno tradicionalno poimanje slikarstva.

²⁵⁰ Vidi: Apel, W., *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge Mass.: Belknap Press, 1994, str. 201–202

Termin *emancipacija disonance* odnosi se na njenu razumljivost, koja se posmatra kao ekvivalentna razumljivosti konsonance. Stil zasnovan na ovoj premisi tretira disonance kao konsonance i odriče se tonalnog centra.²⁵¹

Dok su tonalne kompozicije bile sintaktički jasne, atonalne odlikuje sintaktička konfuzija. Ipak, sada disonanca više nije bila tretirana kao nešto što je nerazumljivo i konfuzno. Novi način komponovanja trebalo je da *omogući njeno razumevanje*. Uz to je išlo napuštanje tonalnog sistema, što je sa sobom nosilo i postepeno navikavanje uha slušalaca na sve učestaliju upotrebu disonanci. U skladu sa napuštanjem klasičnih estetičkih kanona proistekla je i razlika između konsonance i disonance: one se ne razlikuju u većem ili manjem stepenu lepote, nego prema većem ili manjem stepenu razumljivosti.²⁵² Razumevajuće odnošenje prema muzičkoj kompoziciji moralo da bude praćeno relaksiranošću koju slušalac oseća uvek kad sledi razvoj stvaraočeve (kompozitorove) ideje. Prema tome, razumevanje je praćeno ne samo intelektualnom nego i emotivnom satisfakcijom, što onda smatramo osećanjem lepog. Razumeti ove odnose muzičke kompozicije značilo je razumeti ideju kompozicije bez tonalnog središta i uživati u razvijanju te ideje.

To je značilo da se otvaraju nova područja senzibilnosti, koja je kompozitor mogao da istraži i pronade nova izražajna sredstva koja im odgovaraju. Disonanca je postala snaga koja razara racionalne harmonske odnose tonaliteta otvarajući nove ekspresivne mogućnosti. U tom smislu, namera kompozitora poput Šenberga, Stravinskog, Hindemita, Bartoka, Berga ili Veberna, da navedemo samo najpoznatije, bez obzira na različitosti njihove orijentacije bila je identična. Bilo da je reč o radikalnom avangardisti koji raskida sa tonalitetom i okreće se slobodi manipulisanja muzičkim materijalom a potom i komponovanju sa dvanaest tonova (kakav je Šenberg), ili kompozitoru koji polazi od tonaliteta, ali njegove dvosmislenosti pokušava da dovede do tačke odakle više nema povratka i tako ga prevaziđe (kao Stravinski), obojica su vođena istom namerom: potragom za većim semantičkim bogatstvom, pojačanom ekspresivnom moći i mogućnostima proširenja muzičkog metaforičkog govora.

Atonalnost se može smatrati prelaznom fazom u nekoj vrsti evolutivnog razvoja muzičke tehnike s kraja XIX i početkom XX veka. Taj stadijum nije mogao opstati kao samostalan, jer je dobrim delom bio *negatorski*: negativni potez sastojao se u razgradnji jedne koncepcije u muzici,

²⁵¹ Schoenberg, *Style and Idea*, str. 105

²⁵² Ibid, str. 104

ali je novi muzički jezik tek trebalo izgraditi. Tu još nije bilo standardizacije kakvu je doneo metod komponovanja sa dvanaest tonova. Šenberg se zbog toga izrazio lakonski, tako kao da atonalno komponovanje, „kao i svaka inovacija uništava dok proizvodi”.²⁵³ Međutim, ako je razumljivost proklamovana kao cilj muzičkog izraza, moralo se suočiti sa teškoćom da će instrumentalna muzika u duhu atonalnosti inicijelno naići na nerazumevanje i otpor kod publike. Tu više nisu važili standardi lepote apsolutne muzike XIX veka, u kojoj je odvajanje muzike od teksta bilo nužno, a muzički lepo isključivo kvalitet tonskih odnosa, niti su uvedeni novi standardi koji će uvesti red u nastali kaos. Genijalno rešenje koje je Šenberg ponudio u prilog razumljivosti bio je spoj govora i muzike oličen u upotrebi tzv. govornog glasa (*Sprechstimme*). Na tu inovaciju nailazimo u *Pjeru mesečaru* gde razgovetni govor recitatora postaje govorna melodija, a tekstualni momenti pomažu slušaocima razumevanje dela, što zvuk sam po sebi ne bi postigao. To je bilo jedno od onih izražajnih sredstava koje je poslužilo da se kod publike olakša prijem inovacija u tehničkoj sferi koje su bile neugodna smetnja razumevanju. Šenberg je i u atonalno konstruisanom gudačkom kvartetu op. 10 iskoristio stih pesnika Georgea (George): „Ich fühle Luft von anderen Planeten” (Osećam dah sa drugih planeta) – gde, dakle, kratak literarni podložak utire put razumevanju kompozicije.

Traganje za novim načinima i područjima percepcipiranja, mogućnostima ekspresije i sredstvima umetničkog jezika kojima bi se one mogle realizovati jedan je od osnovnih, možda glavni zadatak umetnika. Isto važi za muziku. Iskorak u nepoznato sa napuštanjem tonalnog komponovanja zahtevao je umeće kompozitora, umeće manipulisanja oslobođenim muzičkim sredstvima, sposobnost kreiranja i razvijanja muzičke ideje. Kompozitor nije imao nikakav ključ ili pravilo po kome će raditi niti je u tome mogao da se osloni na poznate postupke: prema tome, morao je, smatra Šenberg, da ima poverenje u nepogrešivost sopstvene fantazije, svoju inspiraciju, i da nastoji da svesno ovlada zakonima formi kako ih je shvatio „kao da su u snu”.²⁵⁴ On je, utoliko, izumevajući hodao po nepoznatom terenu atonalnog, gotovo u polju nesvesnog, tragajući za kriterijima orijentacije i organizacije koji će moći da zamene napuštenu tonalnost.

Ovo otkrivanje novih područja senzibilnosti i sredstava da se ona izraze neodvojivo je od umetnikove kreativne fantazije i, što je ovde važnije, ova sposobnost ima vodeću ulogu u

²⁵³ Ibid, str. 105

²⁵⁴ Ibid, str. 106

kreiranju muzičke ideje. Upravo na taj aspekt se treba koncentrisati u vezi sa Adornovim instrukcijama u postupanju filozofa i artikulisanju pojma filozofije.

5.2. Filozofija disonance i/ili disonantna filozofija

U Šenbergovom komponovanju Adorno je video filozofsko jezgro i za to novo shvatanje muzike i način artikulisanja muzičke ideje pronašao je dijalektičku interpretaciju. To znači da se „oslobađanje disonance” može prevesti u ravan filozofskih termina i na taj način objasniti. Ovaj postupak oslobađanja od tonalnog centra, koji centar određuje značenje svih ostalih elemenata kompozicije, može se filozofski shvatiti i kao transformacija filozofije subjektivnosti, oslobađanje od identičnosti pojma i stvari, odnosno hegelovskog apsolutnog pojma kao vodećeg principa novovekovne filozofske misli. U tom smislu, druga teza je da se analogni proces odigrava i u filozofiji.

Adornovo napuštanje filozofije prvih principa i njene logike neprotivrečnosti korespondira sa Šenbergovim napuštanjem tonalnog sistema i emancipacijom disonance. Kao što muzika u atonalnoj fazi protestuje protiv tonalnog centra i stvara uslove za nastanak racionalnog dvanaesttonskog sistema, tako i Adornova negativna dijalektika kritikujući filozofski sistem želi da pripremi jedan novi način filozofskog mišljenja: drugim rečima, *novi pojam filozofije*. To nije, kao što se čini na prvi pogled, mišljenje koje se odaje pukoj negaciji samog sebe i svega postojećeg. Takva negacija nije ni samo filozofska, pojmovna kategorija, kao kod Hegela, koja onemogućava da subjekt iz sebe proizvede bilo šta što i samo već ne bi bilo negativno, pojava, koju bi trebalo dalje problematizovati i prevazići. Mimetičko ponašanje koje Adorno zagovara u svojoj poznoj filozofiji nudi izvesnu perspektivu koja nam sugeriše da se u filozofiji može dovesti u pitanje preimućstvo pojmovnog saznanja. Ova korespondencija nije slučajna. Odatle proizilazi ona Pihtova kvalifikacija Adornove filozofije kao „atonalne” s jedne, i Adornovo određenje Šenberga kao „dijalektičkog kompozitora”²⁵⁵, s druge strane.

Adorno je u *Filozofiji nove muzike*, koja suprotstavlja Šenberga i Stravinskog kao glavne aktere dve tendencije u krizi savremene muzičke kulture, pristao uz Šenberga, a njegov način komponovanja prepoznao kao progresivan. Ovaj rad i njegovi misaoni potezi ogledaju se u Šenbergovom muzičkom razvoju koji polazi od napuštanja tradicionalnog načina rada u muzici preko konstruktivne atonalnosti, do stadijuma potpune kontrole muzičkog materijala i najzad

²⁵⁵ Adorno, Th. W. „Der dialektische Komponist”, u: *Impromptus*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1968, str. 39–44

oslobađanja ekspresije putem razgrađivanja oblika. Međutim, naslov ovog Adornovog famoznog rada treba čitati pažljivo i ne shvatiti ga kao estetičko razmišljanje o oblicima nove muzike, dakle filozofsko mišljenje o muzici, ne, nego je *Filozofija nove muzike* vlastita filozofija te muzike u smislu da muzika u svojoj tehnici i odnosu kompozitora prema njoj na svetlost dana iznosi svojevrsnu 'filozofiju' koja se u mišljenju filozofa može eksplicirati i dijalektičkim pojmovima. U tom smislu nam Adorno služeći se filozofskim i naučnim kategorijama iznosi na videlo logiku nove muzike, način na koji ona organizuje i razvija svoju ideju. Prema tom shvatanju, Šenbergovo razvijanje muzičkih ideja analogno je načinu na koji Adorno u svojim ogledima dijalektičkim putem razvija filozofske ideje, nezavisno od toga da li je tema tih ogleda muzika ili nešto drugo.²⁵⁶ Kao što u muzici kompozitor može da ima progresivan i reakcionaran odnos prema materijalu, da ga tretira sa težnjom da stvori nešto novo i različito od postojećeg, ili da postojeće pokušava da prevaziđe okretanjem onome što mu je prethodilo, tako i u filozofiji prema aktuelnim istorijskim prilikama možemo da se odnosimo na progresivan način, tako što ćemo u mišljenju njihove protivrečnosti izneti na svetlost dana s namerom da takvo stanje bude prevaziđeno, ili tako što ćemo u načinu mišljenja na drugačiji način afirmisati princip koji je već sadržan u datom poretku i tako opravdati njegovu bazičnu postavku. Nekolicina savremenih filozofa, filozofskih škola i pravaca je na različite načine birala ovo drugo rešenje, zbog čega su bili predmet Adornove kritike.

Zamisao o korespondenciji muzičke i pojmovne logike nije bila nova, niti je Adornova, ona je zapravo prisutna već kod Šenberga:

Muzika nije samo još jedan vid zabave, nego predstavljanje muzičkih ideja od strane muzičkog mislioca, muzičkog pesnika. Ove muzičke ideje moraju da odgovaraju zakonima ljudske logike. One su deo onoga što čovek može da opazi, shvati i izrazi.²⁵⁷

Ova misao je u Adornovom shvatanju muzike i njene veze sa filozofskim načinom poimanja stvarnosti u svakom pogledu imala odjeka. Ako se uzmu u obzir gore navedene odlike atonalnosti, onda se u Adornovom načinu filozofiranja mogu pronaći vrlo srodne karakteristike. U pogledu prve stavke jasno je da se filozofska misao ne može više osloniti na princip

²⁵⁶ Buck–Mors, S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: The Free Press, 1979, str. 131

²⁵⁷ Schoenberg, *Style and Idea*, str. 109

identičnosti kao osnovni kriterijum istinitosti i merilo saznanja, niti na opšti pojam od koga polazi filozofija idealizma u svojim različitim pojavnim oblicima, pa sada „nalazi svoj istinski interes ... u nepojmovnom, pojedinačnom i posebnom.”²⁵⁸ To što je pojedinačno više se ne može uklopiti u sistem kao oblik predstavljanja totalnosti kojoj ništa ne ostaje spoljašnje i u kojoj sve dobija smisao iz najopštijeg načela, nego postaje centar snage oko koga se, kao što smo videli, pojmovi u konstelacijama okupljaju da bi ga dešifrovali. Ono ne dobija smisao spolja putem nadređenog pojma, nego se interpretira njegova „unutrašnjost” i to se čini radi prikazivanja njegove istine u jeziku.²⁵⁹ Prema tome, mesto istine je potencijalno svaki pojedinačni objekt i njegov pojam čijoj interpretaciji pristupa filozof. U pogledu druge stavke, može se reći da je „dubina” o kojoj je reč analogna stepenu opštosti saznanja, tako da je mišljenje „dublje” ukoliko više dopire do onih najopštijih načela koja se ne mogu saznati u empirijskoj ravni. Promena do koje dolazi je da se napuštanjem pojmovne sistematike, napušta i hijerarhijska slika znanja, u kome se sada i najopštiji pojmovi dolaze u blizinu konkretne empirijske podloge i objektivnih pojmova koji je određuju. Empirijski domen nije jedinstven već je područje mnoštva utisaka i potencijalnih objekata saznanja bez jedinstva, uz koje objekte opšti pojmovi prijanjaju i na kojima se proverava njihovo važenje. U konstelaciji pojedinačno se osvetljava iz neograničeno mnogo mogućih perspektiva i isto toliko mogućih značenja. U vezi sa trećom stavkom metod konstelacija unosi u saznanje dinamiku koja u sistemu ne postoji i omogućava da kretanje misli između ekstrema, između stavova koji protivreče jedni drugima, ne ide samo u jednom smeru, od onoga što je opšte ka pojedinačnom ili obratno, nego se proces odigrava naizmenično. Četvrto, značenje nikad nije unapred utvrđeno u mišljenju, nego se konstituiše tek naknadno od fragmenata objektivne stvarnosti i podložno je promeni u zavisnosti od konteksta u kome pojmovi dolaze u vezu i objekta radi čijeg određenja se povezuju. Adorno o tome kaže da

filozofija sebe ne bi smela da svede na kategorije, nego bi u izvesnom smislu tek trebalo da se komponuje. Ona u svome odvijanju neprestano mora da se obnavlja, kako iz sopstvene snage tako i u trvenju sa onim sa čime se odmerava. Odlučujuće je ono što se u njoj događa, ne teza ili pozicija; ono što je izatkano, a ne deduktivni ili induktivni jednosmerni tok misli.²⁶⁰

²⁵⁸ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 20; *Negativna dijalektika*, str. 29

²⁵⁹ *Ibid*, str. 44; *Isto*, str.: 49

²⁶⁰ *Ibid*, str. 44; *Isto*, str. 49

Kombinacije koje proizvode novo značenje omogućene su samo zahvaljujući delovanju fantazije koja se udubljuje u pojedinačne stavove i pojmove i povezuje ih na osnovu izvesnih sličnosti. Međutim, ovakvo stalno obnavljajuće delovanje ove estetske sposobnosti se može shvatiti kao rezultat otuđenja između mišljenja i stvari, koje se filozofski izražava kao rascep između subjekta i objekta i potrebe da se taj rascep prevaziđe u kreativnom estetskom načinu posmatranja u odnosu na tradicionalno pojmovno saznanje. Zbog toga se Adorno i okreće umetnosti, jer se takav način posmatranja vezuje za umetnike i estetsko iskustvo. Nije ispravno kada Jaus, kao što ćemo videti u jednom od poglavlja, previđa kod Adorna ovu komponentu *aisthesisa* koja omogućava da se promeni ustaljeni način viđenja stvari i veruje da je Adorno umetnost predstavio samo pod aspektom negacije lišene ove estetske dimenzije.

Stanje raspada muzičkog i filozofskog jezika i otuđenje od subjekta proizvodi kod slušalaca uznemirenje, šok i osećaj izolovanosti. Već u svojim ranim ogledima o muzici sredinom dvadesetih godina ovo stanje stvari Adorno je shvatio kao pretpostavku komponovanja u datom trenutku, situaciju u kojoj su se „forme odvojile od subjekta i postale skrućene, izgubivši onu obavezujuću moć nad njim” koju su imale.²⁶¹ U toj situaciji one se nikako ne mogu shvatiti kao deo unapred postavljenog jedinstva, već to jedinstvo tek treba konstruisati kroz artikulaciju muzičke ideje o kojoj iznad govori Šenberg.

To nas postepeno dovodi do poslednje, pete stavke, pojma disonance. Navedeni efekti se mogu okarakterisati kao rezultat disonantne organizacije materijala, što je posledica rascepa ekspresije i konstrukcije koji karakteriše tvorevine nove umetnosti. Upravo taj pojmovni par kod Adorna nalazimo na centralnim mestima *Estetske teorije* i nije slučajno što je tako.²⁶² Adorno je u Šenbergovoj muzici komponovanoj sa idejom emancipacije disonance uočio da subjekt organizuje neidentičnost opšteg i pojedinačnog. Samo tako se omogućava ekspresija, jer forma koja nastaje nije sistem subordinisanih elemenata, nego više liči na dinamičnu, promenljivu konstelaciju koja kombinovanjem svojih elemenata neprestano nadilazi datu organizaciju stvarajući nešto novo.²⁶³ Štaviše, Adorno izraz ili ekspresiju izjednačava sa disonancom: „Disonanca je isto što i izraz, a ono konsonantno, harmonično, hoće postepeno da ga ukloni.

²⁶¹ Adorno, Th. W. „Béla Bartóks Tanzsuite”, u: GS 18: 280

²⁶² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 72; *Estetička teorija*, str. 92

²⁶³ Hullot-Kentor, „The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schoenberg”, str. 318

Izraz i privid (*Schein*) primarno su antiteze.”²⁶⁴ Raspored elemenata u muzičkoj kompoziciji i njihovi odnosi prema Adornovom sudu nisu ništa drugo do konstelacija, koja bi trebalo da postane čitljiva i pogodna za interpretaciju duhovnog sadržaja.²⁶⁵ U tome više nema apriornog sklopa identičnosti i smisla, kao što ni u muzičkom ekspresionizmu više nije preovlađivao lepi privid, iako, kao ni identičnost, nije iščezao iz muzičkih kompozicija, nego je kao momenat muzičke forme postao suprotstavljen ekspresivnoj težnji u njima. Međutim, postavilo se pitanje razumljivosti duhovnog sadržaja u umetnosti i Adorno je to morao da reši putem filozofije, tezom da je filozofija ta koja može da omogući da istina radikalne muzike bude shvaćena i protumačena. Ovakvo gledište on je imao za celokupnu modernu muziku, koja se mogla shvatiti samo polazeći od najnaprednije, a ne samo za onu čiji je bio savremenik.

Filozofija je, dakle, u artikulaciji svojih pojmova morala da bude shvaćena kao deo estetskog iskustva. Ovde se javlja potreba da se filozofski diskurs prilagodi principima kojima se povinuju kompozicije nove muzike, pre svega stanju „rascepa između ja i formi”. Ta ideja je centralna i ona je ishodište negativne dijalektike i njenog polaznog motiva koga je Adorno formulisao više filozofskim terminima – motiva neidentičnosti između pojma i stvari.²⁶⁶ Međutim, pretpostavka je da je disonantna organizacija filozofskog diskursa ipak *razumljiva*, pa onda nije dovoljno samo ukazati na vezu prema kasnijoj negativnoj dijalektici, nego videti šta je to što uprkos udaljavanju od uobičajenog načina mišljenja novonastaloj nelagodnosti u saznanju omogućava razumevanje onog fragmentarnog, isprekidanog i protivrečnog u formi nove muzike, a što je sadržinski ostalo nerazjašnjeno i kasnije kod poznog Adorna u ekspoziciji negativne dijalektike.

Takvu mogućnost „razumevanja nerazumljivog” u umetnosti, za koju se u „Ranom uvodu” otvoreno kaže da je zadatak filozofije umetnosti²⁶⁷, što smo uostalom spomenuli i u kontekstu osnovnih zadataka filozofske estetike, pokazuje ne negativna dijalektika kao čisto filozofski

²⁶⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 168; *Estetička teorija*, str. 195

²⁶⁵ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 167; *Negativna dijalektika*, str. 146

²⁶⁶ U jednom veoma zanimljivom ogledu L. Sciborski (Sziborsky) je jasno ukazala na ovu povezanost, braneći tezu da je poreklo ideje negativne dijalektike već u Adornovim ranim ogledima o muzici. (Sciborski, L. „Dijalektika iz duha muzike. Skrивene pretpostavke istorije dela *Negativna dijalektika*”, Treći program, br. 73, 1987., str. 258–288)

²⁶⁷ Adorno, „Frühe Einleitung”, str. 516; Adorno, „Rani uvod”, str. 139

postupak i izraz negativnog filozofskog iskustva, nego upravo estetska teorija. Estetska teorija koristi segmente estetskog iskustva i estetske ekspresivne sposobnosti da bi omogućila razumevanje koje nije samo razumevanje umetnosti, nego je njen domet znatno širi i odnosi se na filozofsko mišljenje uopšte. Međutim, pre nego što se u tom mišljenju učine svesnim njegovi potisnuti mimetički impulsi, potrebna je kritika i prevazilaženje mišljenja koje nastaje u obliku sistema.

5.3. Atonalnost: muzički model u filozofiji?

Prihvatanje principa atonalnosti kod Adorna tokom dvadesetih i tridesetih godina nije bila stvar slučaja, ali ni preovlađujući trend u muzici onoga vremena. Štaviše, ekspresionizam i radikalna nova muzika su zbog svog ezoteričnog karaktera imali relativno malo pristalica i takva muzika je uglavnom izvođena u uskim krugovima poštovalaca. Može se čak primetiti da je Adorno kasnije optuživan za elitizam i zbog sklonosti ovom obliku muzike koji nimalo nije bio niti razumljiv niti dostupan široj publici.

Ipak, mogućnost komponovanja u skladu sa atonalnim principima pokazala je nešto što je za Adorna bilo važno, a to je da tonalni zakoni nisu večni i nepromenljivi prirodni zakoni kao što se u ono vreme mislilo, nego da se može komponovati prema nekim artifično kreiranim pravilima, koja mogu biti svesno i slobodno načinjena. Muzička sredstva su tako podložna svesnom manipulisanju. Sa tom idejom muzika je bila kompatibilna sa Horkhajmerovom novom marksističkom teorijom društva i njenom težnjom za oslobađanjem sredstava proizvodnje, tačnije njihovim svesnim stavljanjem u službu čoveka.

Zbog toga je Adorno atonalni obrazac usvojio, može se reći, kao neku vrstu modela.²⁶⁸ Taj model je trebalo da posluži ne samo u muzici, kao novi način komponovanja, oslobađanja od normi tradicije i tradicionalnih načina upotrebe muzičke tehnike, nego i u filozofiji i nauci, kao obrazac artikulacije filozofskog i naučnog diskursa. To je bila pogodna alternativa preovlađujućem pozitivističkom načinu mišljenja koji je dominirao evropskom naukom još od XVI i XVII veka. U epohi Galilejeve i Njutnove naučne revolucije naučni pogled na svet i oblik saznanja bio je strogo odvojen od umetnosti i umetničkog načina predstavljanja sveta. Takav razvoj nauke i naučni način objašnjavanja bio je sredstvo koje je ubrzo dovelo do industrijske

²⁶⁸ Buck–Morss, S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: The Free Press, 1979, str. 127 i dalje.

revolucije, ali je suštinski promenilo čovekovo poimanje sveta i orijentaciju u njemu, načine političke organizacije društva, ekonomsku bazu, obrazovanje ljudi i sl. U tom kontekstu sveta potpuno prožetog naučnim znanjima, nije bilo mesta za umetnost i umetnički način viđenja stvari, kao ni za spekulativni filozofski stav i poimanje stvarnosti sa stanovišta njenih idealnih mogućnosti umesto polaženja od činjenica. Moramo skrenuti pažnju na to da su umetnost i filozofija u toj situaciji sve radikalnijeg otuđenja sveta stvari od čoveka imale moralnu i pedagošku ulogu, koja se zasnivala na poučavanju putem pokazivanja primera.²⁶⁹ U ovakvom tipu pedagoške prakse vodeću ulogu je imala umetnost, pa su humanistički nastrojani kritičari nauke i scijentističke svesti bili skloni tome da se priklone i da veruju *da estetsko iskustvo može da koriguje filozofski način razumevanja* (pre svega pozitivizam i pseudo–naučni racionalizam), koji je postajao sve bliži preovlađujućem naučnom pogled na svet i odgovarajućem načinu saznanja.

Ovo očekivanje smeralo je stvaranju jednog *novog kognitivnog modela* u filozofiji, koji je morao da preobrazi ideju saznanja zastupljenu u empirijskim naukama. Naučno formulisanje kauzalnih objašnjenja preko fizičkih zakona, kojima bi se objasnile raznolike pojave u prirodi, imalo je za cilj da ove pojave redukuje na što manji broj opštih stavova, koji su nam poznati i pomoću kojih sva buduća zbivanja na koja se neki naučni zakon odnosi postaju predvidiva i podložna svesnoj kontroli. Sličnom učinku nauka do naših dana teži i kad je reč o čoveku i društvenom životu, u kome je stepen predvidivosti naizgled znatno manji nego u slučaju prirode.

Novi model saznanja, koji je poticao iz estetskog iskustva, nije se bazirao na takvom prilagođavanju prirode čoveku i njegovim potrebama, nego je znanje bilo shvaćeno kao neka vrsta estetskog akta, „viđenja”, poput „otkrovenja”, koje je trebalo da rezultira iz postupka filozofske interpretacije. Srodan tome bio je Huserlov koncept „zrenja” (*Anschauung*), koje, doduše nije čulno, nego je uzdignuto u „kategorijalno”. Ipak, upotreba termina je simptomatična. Neposredan uvid do koga nas dovodi način saznanja zasnovan na viđenju (istine) trebalo je da pruži nekakvo uputstvo i za praktično delanje koje menja aktuelni empirijski svet koji je u strukturi saznanja, umesto da ga samo pasivno reprodukuje logičkim i naučnim objašnjenjima.

Pošto je umetnički način viđenja i ponašanja postao uzor, postavilo se pitanje koje shvatanje umetnosti je trebalo ozbiljno uzeti u obzir. Nije bilo sumnje da je takav model morao da dođe iz

²⁶⁹ Ibid, str. 124

najnaprednijih oblika umetnosti u dotičnom vremenu, a to su bili oblici avangardne umetnosti. Može se reći da je najvažniji standard bio da je umetnička praksa morala da pruži odgovarajući transformativni model, način postupanja u kome je postojeći oblik stvarnosti bivao preobražen nečim kvalitativno novim. Međutim, proponenti idejnog zaokreta ponovo su se našli pred različitim mogućnostima izbora.

Valter Benjamin se, primera radi, okrenuo nadrealističkoj fantaziji i umetničkoj tehnici, u kojoj je video mogućnost one transformacije. Benjaminovo interesovanje za nadrealizam datiralo je unazad do 1925.²⁷⁰ Glavni teoretičar nadrealizma A. Breton u *Manifestu nadrealizma* iz 1924. godine kritikuje zabranu svakog načina istraživanja istine koji ne odgovara uobičajenom, a taj se odnosi na razmatranje samo onih činjenica koje su usko vezane za naše iskustvo.²⁷¹ Pored toga, postojalo je bogatstvo neistraženog područja *snova*, koje je za ljude bilo sasvim nepoznato, a na šta je u ispitivanjima čovekovog nesvesnog života ukazao i Frojd. Breton je u svojoj fascinaciji ovim područjem afirmisao *maštu*, jer se nije mogla svesti „na ropsko pokoravanje” logici i prisili stvarnosti, to je sposobnost koja jedino obaveštava „o onome što može biti”²⁷² i kao takva ima mogućnost da probije granice stvarnog. Pošto je nameravao da pomiri san i stvarnost, potrebno je bilo sadržaje snova dovesti do svesti.

Benjamina kod nadrealizma nisu interesovali toliko nesvesni sadržaji snova, koliko vidljivi sadržaj *slika sna*, a san je uvek karakterističan upravo po tome što se u njemu slike realnog života povezuju na neke nesvakidašnje načine:

San za Benjamina postaje autonomni izvor iskustva i saznanja, skriveni ključ za tajne i misterije budnog života. Snovi postaju *skladišta utopijskih vizija čovečanstva*; oni služe kao sklonište aspiracija i želja koje su čovečanstvu uskraćene u sferi materijalnog života.²⁷³

Prema tom shvatanju, snovi su ustvari sadržali izraziti emancipatorni potencijal. Umetnici nadrealisti predstavljali su objekte svakodnevnog života onakvim kakvi oni zaista i jesu, ali su ih ujedno transformisali prikazujući ih kao umetnost u kojoj su se pojavljivali u nekoj vrsti kolaža

²⁷⁰ Wolin, R., *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994, str. 126; Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 125–126

²⁷¹ Breton, A., *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala, 1979, str. 22–23

²⁷² Ibid, str. 18

²⁷³ Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, str. 127

kao udaljeni ekstremi. Iz jukstapozicije ove dve udaljene stvarnosti, slično kao između nekakvih protivrečnosti, po uverenju nadrealista iskršavala je svetlost slike. To je bio model prema kome je Benjamin koncipirao svoju ideju *dijalektičkih slika*, koja je kasnije imala važnu metodološku funkciju u Pariskim pasažima. Benjaminova ideja bila je da skupljajući sitne i naizgled beznačajne socijalne fenomene i okupljajući ih u dijalektičkoj slici dopre do najvažnijih istina buržoaskog društva, istina koje su bile skrivene od običnog pogleda. Ovaj metodološki potez po svemu sudeći je ostavio traga i kod Adorna, u logici njegove *Estetske teorije*. Ipak, Adorno je u svojoj filozofiji krenuo drugačijim putem kad je u pitanju ovaj estetski uzor.²⁷⁴

Njegovu pažnju nije zaokupila nadrealistička umetnost, već Šenbergova muzička tehnika. Međutim, ako se prisetimo pionirskog istraživanja atonalnosti, neophodnosti čvrstog poverenja u svoju maštu i oslanjanja na nesvesno kao „izvor sredstava i principa celovitosti i organizacije”²⁷⁵ koji dolaze na mesto napuštenog tonaliteta, možemo uočiti jasne paralele sa nadrealističkom umetnošću i njenom tehnikom povezivanja snova sa realnim. Atonalnost je bila Adornova alternativa Benjaminovom programu materijalističke filozofije, koja je svoju inspiraciju pronašla u nadrealizmu.

Adornove primedbe nadrealizmu sastojale su se u sledećem: nadrealizam je promovisao iracionalno, što se videlo u neposrednosti predstavljanja njegovih umetničkih dela. „Dijalektičke slike nadrealizma su”, kaže Adorno u svom poznatom maniru, „slike dijalektike subjektivne slobode u situaciji objektivne neslobode.”²⁷⁶ Nadrealističke montaže su bile samo asamblaži postojećih objekata u njihovoj neposredno datoj formi koja je postvarena. Slike koje su nastajale nisu bile slike subjektivne unutrašnjosti kako se tvrdilo, nego robni fetiši, „za koje je nešto subjektivno, libido, nekada bilo fiksirano.”²⁷⁷ Ove slike se predstavljaju kao nešto neistorijsko, ali ih Adorno, koristeći jedan od svojih metoda, istorizuje, da bi u samorazumljive pojmove uneo negativno, dijalektičko kretanje:

²⁷⁴ Wolin, R. „Benjamin, Adorno, Surrealism”, u: Huhn T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 106

²⁷⁵ Mičel, D., *Jezik moderne muzike*, Beograd: Nolit, 1983, str. 38

²⁷⁶ Adorno, Th. W. „Rückblickend auf den Surrealismus”, u: *Noten zur Literatur*, str. 104

²⁷⁷ Ibid, str. 105

Kao skamenjeno buđenje, nadrealizam je srodan fotografiji. Međutim, tekovina nadrealizma nisu invarijantne, neistorijske slike nesvesnog subjekta na koga bi konvencionalno gledište htelo da ih svede; to su pre istorijske slike u kojima subjektova najunutrašnjija srž postaje svesna da je nešto spoljašnje, imitacija onog društvenog i istorijskog.²⁷⁸

Prema tome, možemo zaključiti da je nedostatak nadrealističkog modela bio nedijalektičnost odnosa između subjekta i objekta i pasivnost subjekta. Adorno ga u tom pogledu smatra komplementarnim jednom umetničkom pravcu koji je nastao u periodu između dva rata i nosio naziv *Neue Sachlichkeit*.²⁷⁹ Model koji je Adorno preferisao bio je Šenbergov kompozicioni postupak. Šenberg je za njega, kao što smo spomenuli – dijalektički kompozitor. Pritom, dijalektika koju reprezentuje njegova muzika morala je da bude na adornoški način negativna, nezaključena, proces koji se ne završava u nekom definitivnom određenju ili poziciji, nego u svakom potezu predstavlja kritiku onoga što je određeno i težnju da se ono prevaziđe. Adorno je mislio da je Šenbergov način komponovanja strukturno analogan njegovom razvijanju filozofskih ideja i da je filozofska interpretacija Šenberga putem dijalektike legitimna.²⁸⁰

Šenberg je, po Adornovom shvatanju, prelaskom na atonalnost artikulisao i *novi kognitivni model* u muzici (u kojoj je cilj sada bilo razumevanje, a ne više dopadanje), u kome je potencirao protivrečnost kao njegov glavni momenat, koja protivrečnost više nije bila inhibirana u muzičkoj formi. Šenberg je svesno napustio tonalitet i na taj način oslobodio ekspresivne snage u muzici. Svesna artikulacija suprotstavljenih momenata u kompoziciji bila je izražajno sredstvo. Njegova muzika je u tom smislu umesto ideološke, počela da vrši *kritičku* funkciju. Kritička funkcija značila je da nova atonalna i dvanaesttonska muzika postaje *kritičko saznanje*, koje se ogleda u odnosu kompozitora prema muzičkim sredstvima:

Protivrečnost između strogosti i slobode kod Šenberga nije više ukinuta u čudu forme ... To je protivrečnost za saznanje, koje on, znajući to bolje od bilo kog umetnika pre njega, postavlja kao korektiv uverenju. Protivrečnost ne u umetniku, nego između snage u njemu i onoga što mu je dato, što on zatiče. Ili, ako bi se to moglo reći filozofskim rečima: između subjekta i objekta. Subjekt i objekt – kompozitorova intencija i kompozitorski materijal – ovde ne označavaju dva kruta i razdvojena načina bivstvovanja, između kojih bi nešto trebalo izjednačiti, već se oni naizmenično

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 131

proizvode, tako kao što su i sami bili proizvedeni: povեսno. Autor prilazi delu kao što je Edip prišao Sfingi, kao neko ko treba da reši zagonetku.²⁸¹

Kod Šenberga je prisutna ona situacija rasepa između ja i formi, ali je poenta u odnosu koji ovaj kompozitor uspostavlja da bi se orijentisao u tom stanju stvari, ne prikrivajući ovaj rasep nego ga razvijajući u kompoziciji, posredujući njegove polove. On se u Adornovim očima pojavljuje kao revolucionarni kompozitor, čija muzika uspeva da dostigne novi kvalitet u odnosu između umetnika i materijala, takav da se kompozitor ne pokorava slepo tehničkim sredstvima sa kojima radi, nego nad njima uspostavlja svesnu kontrolu: „(...) ono što je novo jeste da je ova dijalektika kod Šenberga postigla svoju hegelovsku „samosvest”, ili pre svoju merljivu i tačnu pozornicu: muzičku tehnologiju.”²⁸² Međusobni odnos subjekta i objekta uvek ima svoj precizan tehnički korelat i u svetlu saznanja koje Šenbergova muzika proizvodi o tom odnosu se može suditi kao o istinitom (*richtig*) ili lažnom (*falsch*). Subjekt i objekt se susreću i stoje u nekoj vrsti ravnoteže u ravni tehničkog sklada (*Stimmigkeit*) gde postaju podložni kontroli. „Posle Šenberga, istorija muzike više neće biti sudbina, već će biti podređena ljudskoj svesti.”²⁸³

Postoje jasne paralele između Šenberga i Adorna u načinu odnosa prema materijalu u kome rade i Adorno je, ne preneo u filozofiju, već učinio vidljivom ovu korespondenciju između muzičkog i filozofskog načina saznanja. Kod Šenberga se u tehničkoj strukturi, tehničkim rešenjima u kompozicijama, ogledalo nešto od oslobađajućeg momenta, na primer, u napuštanju tonaliteta i oslobađanju niza dvanaest tonova od tonalnog centra, gde su sada tonovi imali jednak tretman, što se moglo uporediti sa ravnopravnim položajem pojedinaca u besklasnom društvu, a kod Adorna je pandan tome bilo napuštanje filozofije prvih principa i filozofske sistematike i pokušaj novog načina artikulacije saznanja putem uspostavljanja konstelacije pojmova.

Ne samo da je između njih postojala analogija, nego se, štaviše, može reći da je u tom shvatanju Šenbergova muzika bila muzička inkarnacija dijalektičkog mišljenja. Međutim, važio bi i obratan zaključak: Adornova filozofija je u svojoj unutrašnjoj logici odgovarala načinu konstituisanja muzičke kompozicije, bila je njena slika i prilika u domenu pojmovnog mišljenja.

²⁸¹ Adorno, „Der dialektische Komponist”, str. 41–42

²⁸² Ibid, str. 43

²⁸³ Ibid, str. 44

Mimesis koga je Adorno kasnije afirmisao kao sastavni deo iskustva umetnosti, racionalnog ponašanja u kulturi, a onda i svojstvo jezika i naličje poimanja stvari u filozofiji, nije bio ništa drugo do ona komponenta izražajnog u muzici odnosno umetnosti.²⁸⁴ Dijalektički način saznanja nije samo metod sa kojim se muzika pokušava spolja pojmovno zahvatiti, nego kompozicije u sebi i svojoj estetskoj organizaciji otelovljuju isti onaj odnos između subjekta i objekta na kome toliko insistira Adorno. Atonalnost utoliko nije samo bila slučajno izabrana kao model, uzor za filozofiju, nego je u tom izboru po svemu sudeći bilo i nečeg obavezujućeg.

²⁸⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 169; *Estetička teorija*, str. 196

III NEGATIVNOST UMETNOSTI

1. O negativnosti uopšte i negativnosti umetnosti

U Adornovom mišljenju pojam negativnosti (*Negativität*) igra značajnu ulogu. Ta odrednica čitaocu je na izvestan način poznata već iz naziva njegovog najpoznatijeg filozofskog rada, *Negativne dijalektike*, što ne treba da čudi, s obzirom da je negativnost, kako kaže i sâm Adorno, „motor dijalektičkog mišljenja”²⁸⁵, a dijalektika je „obuhvatni pojam negativnog znanja”.²⁸⁶ Povezivanjem dijalektike i negativnosti Adorno je na tragu Hegelove filozofije, ali posmatrane kroz prizmu kritike ranog Marksa, za koga je dijalektika negativnosti kod Hegela „princip koji pokreće i proizvodi”.²⁸⁷ I u Hegelovoj *Logici* nailazimo na stav da negativno koje pojam poseduje sam u sebi sačinjava ono što je istinski dijalektičko.²⁸⁸ Negativnost je i za Adorna dijalektički pojam i nadovezuje se na tezu o negativnosti mišljenja. I kod Hegela i kod njega ona figuriše kao pokretačka snaga filozofske misli, pa ipak, kod Hegela je njena tendencija spekulativna, ona je pokretačka snaga samoodređenja pojma i teži konstituisanju identičnosti uma i stvarnosti pod budnim okom filozofske nauke. Međutim, kod Adorna dijalektika izričito ima predznak negativnosti i polazi od ideje nepomirljivog rascepa mišljenja i stvari, njihove neidentičnosti. Za Hegela negacija negacije rezultira u pozitivnom, pa taj momenat možda nije

²⁸⁵ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 202; *Negativna dijalektika*, str. 174

²⁸⁶ *Ibid*, str. 39; *Isto*, str. 330

²⁸⁷ Marx, K., „Kritika Hegelove dijalektike i filozofije uopće”, u: Marx, K., Engels, F., *Rani radovi*, Zagreb: Naprijed, 1989, str. 320

²⁸⁸ Hegel, G. V. F., *Nauka logike I*, Beograd: BIGZ, str. 58

tako vidljiv, mada se itekako oseti u čitanju i pokušajima razumevanja, jer negativnost mišljenja svaki pokušaj davanja afirmativnog konceptualnog određenja pokazuje kao ograničen i nalaže da ono bude negirano, što kod uobičajenog čitaoca i njegovog jednostrano afirmativnog načina poimanja stvari proizvodi svojevrsnu nelagodu i veliku teškoću u razumevanju.

Pojam negativnog i negativnosti kod Adorna je višeznačan i nedovoljno jasno određen.²⁸⁹ Naša namera nije da ga razvijamo u svim njegovim aspektima, nego da nagovestimo na koji način je on u vezi sa shvatanjem umetnosti, tj. kako se negativnost može shvatiti u slučaju umetnosti i šta to onda znači za estetiku.²⁹⁰ Preliminarno razmatranje skiciraće ovde opšti smisao termina u Adornovoj upotrebi i u kontekstu umetnosti.

Negativnim Adorno naziva ono što samo prividno postoji i što, štaviše, kao takvo ne treba da postoji. Kažemo negativno, jer sve što postoji samo kao iluzija svoje određenje dobija tek putem nečega što ono sâmo nije, dakle u odnosu na ono što istinski jeste, ili, što je istinito. Očito da je to već figura dijalektičkog mišljenja u kome je „sve to što jeste samo tako što postaje ono što nije.”²⁹¹ To što jeste nije ovde nešto što istinski jeste, kao ontološki pratemelj koji se nalazi u domenu misli, nego je to ono postojeće, to je objektivni empirijski i istorijski svet, koga možemo opaziti i u kome živimo. Ipak, iluzija se može prepoznati kao iluzija tek uvidom u ono što je istina i, prema tome, svoje određenje duguje istinitom. Stanje iluzije ili obmane biva prevladano jer je ono nešto nepostojano i iščezavajuće, što u sebi sadrži neku nepravilnost ili protivrečnost, dok istinito stanje u sebi tako nešto ne sadrži. Adorno, međutim, ne podrazumeva samo ono što faktički ne postoji, već postavlja i jedan normativno intendirani zahtev, a to je da negativnim smatramo i sve ono što ne bi trebalo da postoji (*Nichtseinsollende*).²⁹²

To prošireno shvatanje negativnog je u skladu i sa upotrebom pojma istine, koji za njega nije deskriptivan (korespondira sa time kakve stvari jesu), nego *normativan* (korespondira sa time kakve bi stvari trebalo da budu).²⁹³ Da bismo znali šta je ono što ne treba da bude, što je iz nekog

²⁸⁹ U jednom od retkih osvrtâ na ovu temu Tojnisen u svom referatu na konferenciji o Adornu održanoj sada već davne 1983., primećuje da je Adornova upotreba ovog termina raznovrsna, ali da je poseban problem doći do unutrašnjeg jedinstva pojma negativnosti, jer je to jedinstvo problematično. (Theunissen, M. „Negativität bei Adorno”, u: Friedeburg, L., Habermas, J. (prir.) *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 42)

²⁹⁰ Theunissen, „Negativität bei Adorno”, str. 44

²⁹¹ Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, str. 21; *Dijalektika prosvjetiteljstva*, str. 29

²⁹² Theunissen, „Negativität bei Adorno”, str. 42

²⁹³ Jay, M., *Adorno*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1984, str. 61

razloga loše, moramo imati kriterijum onoga što je ispravno, odnosno neki standard istinitosti koji je različit od datog stanja. U osnovi, kada se govori o negativnom, onda je uvek reč o tome da postoji nekakav nesklad, neadekvatnost ili neidentičnost, nejednakost neke pojedinačne stvari ili stanja stvari sa samim sobom, drugim rečima, sa sopstvenim pojmom. Pojam je to što je negativno zato što u slučaju nesklada ne izražava dotičnu stvar kao nešto što jeste, jer ne uspeva da je zahvati u potpunosti, tako da se svako afirmativno određenje te stvari mora istovremeno shvatiti kao negativno, kao nešto što taj pojam ujedno i jeste i nije. Prema tome, afirmativno određenje je ujedno i istinito i neistinito, pa je podložno kritici u svetlu istine, koja ne bi bila ništa drugo nego potpuna adekvatnost, identičnost pojma i stvari.

To merilo ovde nije ni samo misaona odredba kao ideologija ili odraz postojećeg stanja, već moguće stanje stvari koje je od ovoga različito. Ona nije, kao što kaže na jednom mestu Adorno, „samo umna svest, nego, isto tako, i njen oblik u stvarnosti.”²⁹⁴ To omogućava da se negativnim ne tretiraju samo protivrečnosti u domenu sudova i da se pojam privida ne posmatra samo u epistemološkom, nego u širem etičkom, estetičkom i socijalno–istorijskom smislu. Ono što je kod Adorna sasvim kompatibilno sa prevlašću pojma u domenu misli u sferi stvarnog sveta je tzv. „upravljeni svet” (*die verwalteten Welt*), društveni život koji je repetitivan, jednoličan i birokratizovan, te kao takav poništava svaku individualnost, spontanost, različitost i slobodu mišljenja i delanja. Tu ima smisla govoriti i o zbivanju društvenih antagonizama ali i o ideologiji kao prividu koji nije lažan u logičkom smislu, već predstavlja nepravo ili nebivstvujuće stanje koje prikriva aktuelnu društvenu formaciju koja takav privid i generiše. U tom kontekstu u okviru negativnog govorimo i o estetskom prividu u umetnosti, odnosno o načinu pojavljivanja u njoj, koji svoju istinu zadobija u negaciji društvene stvarnosti.

Društveno stanje koga ne bi trebalo da bude je stanje neslobode, vladavine i obmane. To je stanje u kome ljudi žive u „dirigovanom svetu”. Adorno upravo takvo stanje naziva „dovršenom negativnošću”, misleći na sveobuhvatan obmanjujući karakter ali ne savremenog društva, nego ograničenog načina na koji ono kao istorijski subjekt razume samo sebe, a koje kao takvo poništava individuu kao samosvesnog subjekta negirajući njenu slobodu. Shemu vladavine Adorno prepoznaje i u sferi pojmovnog mišljenja²⁹⁵, koja se ogleda u principu identičnosti.²⁹⁶

²⁹⁴ Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, str. 4; *Dijalektika prosvjetiteljstva*, str. 10

²⁹⁵ Ibid, str. 20; Isto, str. 27

„Privid identičnosti dat je, ipak, u samom mišljenju po njegovoj čistoj formi. Misлити znači identifikovati.”²⁹⁷ Identičnost znači identičnost mišljenja i bića, pojma i stvari. To je uslov objektivnog saznanja, jer saznati nešto što je pojedinačno znači podvesti ga pod odgovarajući pojam, shvatiti da je identično sa pojmom kao onim što je opšte i ujedno jedinstvo smisla. Međutim, time se pojedinačna stvar ili fenomen koji se pokušava saznati ukida u opštosti pojma i stvara privid o autarkičnosti tog pojma, njegovom samostalnom postojanju i potpunoj nezavisnosti od stvari na koju se odnosi. Zadatak dijalektičke filozofije koja operiše sredstvom negativnog mišljenja, jeste da osvesti pojam „o njegovom vlastitom smislu”, o tome da je on uvek posredovan onim što je u njemu nepojmovno i bez čega bi bio ništavan. Pojam se kao takav mora negacijom dovesti do posredovanja. Kao autonoman i po sebi potojeći entitet pojam bi bio čista negativnost, privid čija neposredna uverljivost se ukida i prevazilazi uvidom da je on kao to što jeste određen svojom sadržinom, dakle nečim što nije on sâm.²⁹⁸

Negativnim se, dakle, može smatrati subjektivni pojam, odnosno empirijska stvarnost koja je određena putem tog pojma, sve ono čemu je u mislima dato neko afirmativno određenje. Negativno kretanje koje se unosi u svaku afirmativno postavljenu tvrdnju ili stanovište nije svesni čin odluke ili nečijeg opredeljenja. To je izvorna odlika mišljenja, pa je svako mišljenje već po svojoj formi negativno, kritičko, jer intendira promeni zatečenog, onog što je neposredno dato ili misaono postavljeno, a što je, usled neidentičnosti koju Adorno usvaja kao bazičnu postavku svog načina mišljenja, uvek problematično i ima karakter privida koga treba prevazići putem negacije. Sve o čemu se može misлити ili što može postati predmet saznanja je negativno. Adornova upotreba dijalektike pokazuje da je ona zapravo „negativnost koja neprestano kruži u gvozdenu kavezu univerzalnog postvarenja, razbijajući sve fiksirane pozicije, sve pozitivno što je u potrazi za transcendencijom.”²⁹⁹ Stanje bez takve negativnosti bilo bi idealno, utopijsko stanje, u kome mišljenje nije odvojeno od stvari.

²⁹⁶ O Adornovom shvatanju izomorfности između društvene vladavine i vladavine u strukturi mišljenja vidi: Schnädelbach, H. „Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno”, u: Friedeburg, L., Habermas, J. (prir.) *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 66–93

²⁹⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 17; Adorno, *Negativna dijalektika*, str. 26

²⁹⁸ O tome vidi: Hegel, *Fenomenologija duha*, str. 20–21, 26, 30, 34

²⁹⁹ Roberts, D., *Art and Enlightenment. Aesthetic Theory after Adorno*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1991, str.45

Ovako skicirano određenje negativnosti treba da posluži za razumevanje pozicije umetnosti. Pritom, kako primećuje Velmer u jednom skorašnjem radu³⁰⁰, mora se imati u vidu da je tu reč o autentičnoj umetnosti, o delima koja zauzimaju kritički stav i imaju subverzivnu ulogu prema društvenim odnosima, opirući se asimilaciji u mrežu tržišnih odnosa komercijalne kulture i robnih formi umetničke proizvodnje. Ako to prevedemo u termine muzike, ona koju Adorno zagovara jeste radikalna muzika avangarde ili nova muzika.³⁰¹

Kada se gore izneseno shvatanje primeni na umetnost dolazi se do zaključka da je negativnost umetnosti zapravo oznaka različitih varijeteta njene nejednakost sa samom sobom, ili sa svojim pojmom. Estetika ili filozofija umetnosti, koja pristupa njenoj interpretaciji, mora da uzme u obzir ovaj momenat neidentičnosti. Taj momenat tera umetnost da na neki način prevaziđe samu sebe, što se može interpretirati sa dijalektičke tačke gledišta i što mora da učini filozofija umetnosti, odnosno, kako ćemo je u ovom radu nazivati, estetska teorija.

³⁰⁰ Wellmer, A. „Über Negativität und Autonomie der Kunst“, u: *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, prir. Honneth, A., Frankfurt/M: Suhrkamp, 2005, str. 245

³⁰¹ Videli smo da je za Adorna muzika reprezentativna umetnost i da sve njegove refleksije o umetnosti nose pečat analiza muzike pa čak i pečat muzike kao oblika ekspresije. Prema tome, sve što važi za muziku, može se reći i da važi za umetnost uopšte. U instruktivnoj knjizi o Adornoj estetici muzike M. Pedison daje svoje viđenje tipologije muzike s obzirom na način na koji se njeni različiti oblici pojavljuju kod Adorna. (Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, str. 102–104) Sâm Adorno ima više kriterija po kojima klasifikuje muzička dela i kompozitore, ali muziku *s obzirom na njen status i ulogu u odnosu prema društvu* možemo podeliti u dve vrste: na *afirmativnu* i *negativnu*. Afirmativnom nazivamo onu muziku koja prihvata svoju društvenu funkciju kao roba, kao razmensko dobro koje svoje mesto nalazi na tržištu i u potrošačkoj kulturi, a kao proizvod namenjen masovnoj recepciji podložna je i standardizovanju. Štaviše, muzičke tvorevine ove vrste u potpunosti određuje tržište, pri čemu one prikrivaju pravu prirodu dominantnog oblika proizvodnih odnosa u datom društvu. Njihova funkcija je ideološka. U toj grupi Adorno razlikuje sa jedne strane „ozbiljnu” muziku, a sa druge „laku” ili „popularnu” muziku. (Adorno, Th. W.: „On Popular Music“, u: Leppert, R. (prir.) *Essays on Music*, Princeton: University of California Press, 2002, str. 437–441) Pored ove dve podvrste Pedison tu ubraja i „umerenu” (*moderate*) modernu muziku koja pravi kompromise sa društvom u smislu da je podređena tržištu i da ima funkciju zadovoljenja određenih potreba društva da bi bila pristupačnija publici, ali sa druge strane ipak otkriva njegove inače skrivene potrebe. U negativni tip muzike ubrajaju se ona dela koja izražavaju otuđenje i stoje u stavu negativnosti prema principima tržišta. Tu spada pre svega radikalna muzika avangarde koja u svojoj strukturi svesno iznosi na svetlo društvene antagonizme i zbog toga je prati iskustvo šoka. Karakterističan predstavnik je Šenberg. Drugi tip je muzički „objektivizam” kod koga je prisutna svest o otuđenju kao sopstvenoj izolovanosti, ali koji nastoji da prevaziđe postojeće društvene prilike samo u granicama sopstvene muzičke forme i to obnavljanjem nekih stilskih oblika iz prošlosti. Predstavnik ovog pravca bio je ruski kompozitor Igor Stravinski.

Tako shvaćena negativnost umetnosti ima više različitih pojava ili kontekstualnih manifestacija. Najpre se ona može posmatrati na planu umetničkog dela kao hermetički zatvorene forme, koju Adorno upoređuje sa Lajbnicovom monadom, gde delo negira društvenu stvarnost od koje se u procesu racionalizovanja svoje tehnike otuđilo. Ono, međutim, u sebi reflektuje tu stvarnost, ali ne tako što je imitira u potpunosti, što je sa njom identično, već tako što estetska forma prevazilazi ono što je u nju ugrađeno od stvarnog sadržaja i tako pokazuje njegove drugačije mogućnosti. Ona se, potom, može shvatiti u kontekstu zatvorenosti ovog dela za saznanje, jer se pojavljuje izvesni nesklad između onoga što je izvan dela i njegove unutrašnjosti koja je refleksija spoljašnjeg sveta. U tom slučaju će Adorno govoriti o enigmatičnosti ili zagonetnom karakteru umetnosti, koji ipak upućuje na interpretaciju, odnosno na negaciju njene neposredne datosti kao zagonetnog objekta. I najzad, navešćemo još jedan primer kako se može shvatiti nesklad umetničkog objekta sa samim sobom, a to je nemogućnost da raspadnuta, fragmentisana i ekspresivna forma savremene umetnosti, kao u slučaju one atonalne muzike, bude adekvatno određena pomoću tradicionalnog pojma umetnosti, jer takva forma zahvaljujući sopstvenoj organizaciji uvek teži da prevaziđe samu sebe. Neadekvatnost forme kao nečeg partikularnog sa sopstvenim pojmom je u tu očigledna. Estetski predmet (kakav je i svaka umetnička tvorevina) je predmet koji negira empirijsku stvarnost jer u pojavnoj ravni konstruiše sliku jednog mogućeg sveta koji je alternativa postojećem. Čak i kada naizgled sasvim verno prikazuje empirijsku stvarnost umetničko delo je kao pojava kritikuje i prevazilazi. Delo ne negira samo empiriju kao datu faktičku stvarnost, postojeće društvene odnose, norme i institucije, već u isti mah stoji u stavu negativnosti i prema njenoj istoriji i tradiciji, načinima produkcije i recepcije, u koje spada i umetnička, težeći da ih prevaziđe pronalaženjem novih rešenja i mogućnosti. Tako ono stoji u napetom odnosu i prema samom sebi, što se onda ogleda i u nemogućnosti da se afirmativno izrazi njegova suština.

Nakon ovih uopštenih ukazivanja o pojmu negativnosti, konteksti negativnosti umetnosti kod Adorna koje želimo da razjasnimo su sledeći:

a) *Autonomistički*: prema ovom značenju umetnost se u građanskom društvu konstituiše kao autonomna sfera važenja, zahvaljujući koncepciji estetske forme koja ima vlastitu zakonitost i unutrašnju logiku. Samostalnost ova oblast iskustva postiže emancipacijom od kulta i magije, društvene prakse i njenih svrha, ili uopšte relativnim odvajanjem od empirijske stvarnosti i njenih sila. Ovde se autonomija umetnosti filozofski objašnjava konceptom estetske autonomije, koja opisuje samostalnost estetskog diskursa u odnosu na druge vrste diskursa kakvi su saznajni i

moralni. Njeno određenje je negativno, zato što svoje važenje stiče tek negacijom onoga što ona nije, a to mogu biti naučno saznanje, društvena praksa i dr.

b) *Socijalno–kritički*: umetnost nije samo autonomna sfera važenja, već ona poseduje i kritički potencijal, jer zatvaranjem u sebe, svojim prividnim karakterom i podvrgavanjem sopstvenom formalnom zakonu, predstavlja silu negacije i otpora protiv društvene stvarnosti, normi i običaja, iz koje je umetnost crpi svoju snagu kao autonomna realnost. U negativnom odnosu prema društvu njena priroda je zato dvostruka: autonomna i heteronomna istovremeno. Povezivanje ovih suprotstavljenih aspekata je od ključne važnosti za određenje statusa i funkcije umetničkih dela.

c) *Antiestetički*: teorijska estetika, čiji je zadatak određenje umetnosti, barata odgovarajućim pojmom umetnosti koji, međutim, ne odgovara uvek razvoju njenog stvarnog predmeta – umetničkih dela. Delo se svojom formom kao negirajuća sila okreće i protiv estetike i u tom smislu svako umetničko delo stoji u negativnom odnosu prema kategorijama estetike pokazujući neadekvatnost sa njima i nemogućnost da bude afirmativno određeno pomoću pojmova.

U nastavku će biti razmotreno kako se negativnost manifestuje u navedenim pozicijama, a potom i sazajna pozicija u shvatanju umetnosti na kojoj one počivaju i koju Adorno u svojoj filozofiji muzike usvaja iz dijaloga sa estetičkom tradicijom od Baumgartena do Hegela.

2. Autonomni status umetnosti

2.1. O autonomiji umetnosti

Jedna od glavnih pretpostavki Adornovih razmišljanja o umetnosti je koncept autonomije i autonomnog statusa umetnosti u građanskom društvu.³⁰² Iako je emfatični modernista, pristalica radikalne muzike koja je zauzela polemički stav prema muzici XIX veka i izumela nove metode komponovanja, Adorno se u svojoj filozofiji ne odriče principa umetničke autonomije; štaviše, taj princip je kod njega ogledalo negativnosti i instanca kritike društva i samokritike umetnosti. To uopšte ne čudi, jer su se i protagonisti muzičke avangarde, poput Šenberga i Veberna, u

³⁰² O pojmu autonomije umetnosti vidi: Gethmann-Siefert, A., *Einführung in die Ästhetik*, München: Wilhelm Fink, 1995, str. 143–148; Birger, P., *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 1998, str. 56–86; Horowitz, G., „Art History and Autonomy”, u: *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, prir. Huhn, T., Zuidervaart, L., Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 259–285. O pojmu autonomne umetnosti kod Adorna: Zuidervaart, L. „The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Burger”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 1 (Winter, 1990), str. 61–77

svojim estetičkim principima „nepogrešivim tradicionalizmom oslanjali na estetiku devetnaestog veka.”³⁰³ Adornova filozofija, koja stalno komunicira sa iskustvima ove muzike, interpretiraće istu kao razvojni pravac koji je postavljen u tehničkim standardima i mogućnostima muzike građanskog doba, od koje je princip autonomije neodvojiv.

Šta je u stvari autonomija umetnosti? Taj pojam i njegova određenja razvijeni su u estetici XVIII i XIX veka. On ima kako svoje teorijsko opravdanje u sistematskoj estetici, tako i socijalno uporište u nastanku građanske klase i njenom osvajanju ekonomske moći. Autonomija opisuje izdvajanje umetnosti iz životne prakse ljudi kao zasebne sfere oslobođene pritiska materijalne egzistencije i borbe za opstanak, u kojoj ne važe principi instrumentalno–racionalnog ponašanja. U ovoj funkciji umetnosti sadržan je momenat njene istine, da ona na sebi svojstven način, u estetskom prividu, čoveka oslobađa stega i prinude svakodnevnog života. Umetnički doživljaj i kreativno delanje oličenje su slobode individua u građanskom društvu.

Principe ovog oblika senzibilnosti, čulnog i osećajnog života, kao i čulnog saznanja kome se obraća umetnost, trebalo je da razvije filozofska estetika. Njen nastanak je produkt istih socijalnih tendencija. To je bio glavni zadatak estetike koga je formulisao Baumgarten i radi preciznijeg određenja tog područja je kao obuhvatan naziv upotrebio grčki termin *aisthesis*. Na tom osnovu je trebalo razviti odnos između pojmova umetnosti i lepote, koji su tokom predistorije filozofske estetike shvatani nezavisno jedan od drugog. Učvršćivanjem društvenog položaja građanske klase, nastankom pojma lepih umetnosti i utemeljenjem estetike kao nove discipline, stekli su se uslovi za postavljanje platforme za određenje umetnosti. Lepota je sada postala zakonitost koja upravlja organizacijom elemenata u umetničkom delu i estetika je tako i posmatrala. Racionalistički estetičari, orijentisani metafizički i objektivistički, otpočeli su ovaj proces, koji je puni izraz dobio u Kantovoj kritici ukusa. Tu je promenjen ontološki status lepote i estetsko područje je subjektivisano kao način ponašanja koji poseduje samostalnu logiku drugačiju od saznanja i moralnog rasuđivanja, ali mu nije podređen kao što su mislili racionalisti, već su to tipovi diskursa koji ravnopravno stoje jedan pored drugog. U takvoj postavci čini se da se radi o različitim jezicima kojima govore odgovarajuće strane uma, jezicima koji imaju vlastita pravila i načine predstavljanja i koji su čak u međusobno napetom odnosu. Već se kod Kanta

³⁰³ Dalhaus, K. „Devetnaesti vek danas”, u: *Treći program*, 4/1970, str. 419

naziru pluralističke jezičke mogućnosti i tendencije koje će eksplicitno biti otvorene tek kod Liotara u predvorju postmoderne.³⁰⁴

Kant je estetsko prosuđivanje utvrdio kao poseban diskurs koji obuhvata klasu sudova o lepom, gde spadaju i sudovi o lepoj umetnosti. Određenja lepog kao što su Kantove paradoksalne formulacije iz „Momenata suda ukusa” nisu ništa drugo do filozofske formulacije autonomnog statusa umetnosti koja prethodno izgrađuje koncept estetske autonomije. Kada se kaže da je lep onaj predmet koji se dopada bez interesa³⁰⁵, time se tvrdi da je uslov da se predmet doživi kao lep posmatračeva izdvojenost iz kruga praktičnih i ličnih interesa i svrha u koje je svakodnevno upleten. Njegovo oslobađanje od njih, kontemplativno udaljavanje posmatrača od predmeta, jedan je od preduslova ispravnog estetskog prosuđivanja. Kada se, opet, kaže da je lepo ono što se opaža i prosuđuje kao svrhovito ali bez predstave o određenoj svrsi³⁰⁶ onda se to može shvatiti kao da u estetskom prosuđivanju postoji određena racionalna zakonomernost, ali da se ona ipak ne može pojmovno fiksirati, što znači da je estetski sud autonoman u odnosu na saznanje koje isključivo operiše opštim pojmovima. Slično je i sa formulacijom lepe forme kao onoga što bez pojma izaziva opšte dopadanje³⁰⁷: time se, osim društvene prirode estetskog iskustva, ustanovljuje da je ono racionalno ustrojeno (jer sud ukusa ima opšte važenje), ali da se njegova subjektivna logika načelno razlikuje od logike objektivnog saznanja u naukama. Kant je ostao poznat i po razlikovanju „slobodne lepote” (*pulchritudo vaga*) i „pridodate lepote” (*pulchritudo adhaerens*), što je još jedno od obeležja autonomije lepe forme.³⁰⁸ Naime, slobodna je ona lepota koja ništa ne predstavlja i ne prijanja ni uz kakvu temu ili objekt (za Kanta su primeri slobodne lepote ornamentalni crteži ili instrumentalna muzika bez teksta) i kao takva izaziva slobodno dopadanje, dok je ova druga lepota „pridodata” upravo jer pristaje uz neki predmet ili neko biće za koje se onda vezuje i sam estetski doživljaj. Drugim rečima, slobodna lepota je jedino lepota čiste (autonomne) forme, bez ikakvog određenog sadržaja koji bi narušio njenu autonomiju time što bi uneo neki spoljašnji princip u prosuđivanje lepote.

³⁰⁴ Liotar, Ž.-F., *Raskol*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 1991, str. 138–139

³⁰⁵ Kant, I., *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, 1991, str. 102

³⁰⁶ Ibid, str. 127

³⁰⁷ Ibid, str. 111

³⁰⁸ Ibid, str. 120

Već se kod Kanta, u njegovoj naklonosti nefigurativnom izrazu, nazire obrazac prelaska od umetnosti autonomne forme ka apstraktnoj umetnosti u XX veku, tačnije ideja da između njih ne postoji nikakav prekid ili raskid sa tradicijom, nego autonomna forma u sebi već sadrži princip apstrakcije koji će se razviti iz nje, a ne samo u opoziciji prema ovoj.

Status autonomije oblikuje i niz pojmova odomaćenih u estetici i teoriji umetnosti XVIII i XIX veka. Navodimo nekoliko primera, najpre na planu estetskog akta, umetničke produkcije i recepcije: (i) smatralo se da je lepa umetnost proizvod *genija*, da je za proizvođenje njenih tvorevina potrebna naročita duševna obdarenost i nadahnuće stvaralačkog subjekta, kome su neretko pridavane i božanske crte. Spontano delovanje genija se ne može objasniti nikakvim pravilima, a vezivanje genijalnosti za umetničku produkciju označava njeno oslobađanje od zanatske ili kasnije industrijske proizvodnje, u kojima glavnu ulogu ima planska i mehanička proizvodnja i reprodukcija; pojetičko delovanje genija je individualni estetski čin oslobođen od potrebe da bude svrsishodan; (ii) slično je i sa recepcijom: svojstvo estetske forme umetničkih dela da je lepa ne može se objasniti naučno, već je potrebna individualna prijemčivost za dati predmet i naročita sposobnost koju ne poseduje svako – *ukus* – da bi se odredilo njegovo značenje. Umetničko delo se obraća osećajima i uživanje u njemu je privatni, individualni čin, a kada predmet u subjektu pobuđuje odgovarajući osećaj prijatnosti i zadovoljstva, on ga naziva lepim. Na planu estetskog predmeta pojavljuje se (iii) kategorija „*dela*” koja je oličenje principa autonomije, jer se tako umetnički predmet svojom formom kao samodovoljna celina i zatvoreni sklop značenja izdvaja iz mreže praktičnih svrha i može se protumačiti jedino polazeći od njega samog; (iv) takvo delo je *organska celina*, u njemu odgovarajući strukturni princip sve delove povezuje u skladnu, jedinstvenu celinu. U muzici je takav povezujući princip bio tonalni sistem, a u likovnim umetnostima perspektiva. Oba su ili napuštena sa avangardom, ili su makar pronađene alternativne mogućnosti. U svojoj *Filozofiji umetnosti* iz 1802/3. Šeling čak naziva „veoma zaostalim” onoga za koga umetnost nije „zatvorena, organska i u svim svojim delovima takođe nužna celina, kao što je to priroda.”³⁰⁹ Ovakav stav je simptomatičan za dotično vreme, jer je za estetičare prve polovine XIX veka autonomija bila samorazumljiva pretpostavka razmišljanja o umetnosti, a filozofija umetnosti istoznačna sa filozofijom lepe umetnosti.

³⁰⁹ Šeling, F. V. J., *Filozofija umetnosti*, BIGZ, Beograd, 1989, str. 75

2.2. Autonomija i negativnost umetnosti

Pojam autonomije u iznad naznačenom smislu je slojevit i može se shvatiti u više ravni. Pre svega u smislu razlike između estetske autonomije i umetničke autonomije. Kod filozofa kakav je Kant u suštini je reč o autonomnosti estetskog iskustva i načina prosuđivanja. Tu ne spada samo doživljaj umetnički lepog i prosuđivanje lepote u umetnosti, nego isto tako i prirodno lepo i uzvišeno koje je takođe deo estetskog iskustva. Reč je o utvrđivanju jedne vrste racionalnog odnosa prema svetu i oblika međuljudske komunikacije, koji će poslužiti da se objasni i kompleksan fenomen kakav je umetničko delo, ali i njegov odnos prema čoveku i njegovoj kulturi koja nikad nije stvar usamljenog pojedinca, već njegove egzistencije u ljudskoj zajednici.

Estetski način komunikacije, rasuđivanja i doživljaja sveta predstavlja alternativu uobičajenom obliku saznanja ili deduktivno–logičkom rasuđivanju u nauci i filozofiji, pa čak i praktičnom rasuđivanju u kome se često pojavljuju i elementi koji se ne mogu uvrstiti u strukturu formalnog zaključivanja, a ipak su pokretači ljudskog delanja. U tom kontekstu treba shvatiti i fenomen umetnosti: kroz umetnička dela ljudima se saopštava određena istina o svetu i o njima samima, ali istina koja je na specifičan način integrisana u simbolički sklop umetničke tvorevine da se obraća i naročitoj senzibilnosti i, štaviše, obrazuje svojevrsnu kulturu čulnosti i senzitivnog ponašanja kod ljudi. Drugačiji oblici duhovne kulture izgrađuju i kultivišu druge aspekte čovekove samosvesti i to, kao i umetnost, čine sopstvenim „jezikom”. Autonomija umetnosti je kulturno–istorijska pojava koja se mogla objasniti tek na osnovu ove estetičke platforme.

Autonomija je određenje koje ima relativno važenje, jer označava izdvojeni status umetnosti i estetskog diskursa u odnosu na druge načine postupanja i diskurse koji imaju vlastitu unutrašnju logiku. (moralni, politički, naučni i sl.) Umetnost svoje određenje dobija negativno, u odnosu prema onome što ona nije: to ne moraju biti samo razvijene forme čovekove duhovne kulture poput filozofije, nauke ili religije, već i oblici empirijske stvarnosti i svakodnevnog života ljudi kakvi su, primera radi, sport ili zabava, ali i istorijski oblici duhovnog orijentisanja čoveka koji su naizgled iščezli u industrijskom društvu kao što su mit, magija ili kult. Nasuprot svemu tome umetnost polaže pravo na sopstveni zakon forme.

Činjenica da Adorno autonomni status umetnosti tumači kao negativan, suprotstavljen drugim regijama iskustva i delanja, je zaoštavanje njegove teze. Takvo shvatanje nije arbitrarno, već ima osnova i u samoj stvari. Setimo se opet Kantove eksplikacije osobenosti estetskog suda, suda o lepom u kojoj je nemački filozof karakteristike estetskog diskursa izvodio negativno – u suprotnosti prema saznanju. On je od kognitivista nasledio ideju o hijerarhijskoj povezanosti

estetskog iskustva i saznanja, ali je u interesu autonomije estetskog prosuđivanja postavio sistematsku razliku među njima, tako da su kod Kanta to postali ravnopravni oblici racionalnog ponašanja. To mu ipak nije smetalo da sudove ukusa i njihovu zakonitost objasni koristeći nomenklaturu teorije saznanja, sa elementima koji su postavljeni u izmenjenim funkcijama. 'Analitika lepog' obiluje negativnim određenjima lepote, koja ne daju nikakvo pozitivno saznanje o prirodi lepog, već pokušavaju da približe estetsko iskustvo isključivo *negativnim* formulacijama šta ono nije, u otklonu od empirijskog saznanja i njegove logike. Kant je ovde dosledan svojoj ideji o heterogenosti sazajnog i estetskog diskursa, jer bi, u slučaju da je prirodu lepote do kraja mogao pojmovno da obrazloži, to podrazumevalo homogenost dve oblasti i protivrečilo polaznoj pretpostavci. Estetski stav morabit nešto što je rezistentno i što se opire pojmovnom saznanju.

I Adorno autonomiju shvata u smislu ove negativnosti estetskog, ali i u ključu hegelovske dijalektike, posredovanja posebnog i opšteg.³¹⁰ U tom modelu estetika se ne ograničava na estetsko iskustvo i umetnost ne uzimajući u obzir objektivne materijalne uslove njihovog nastanka, već interpretira umetničko delo s obzirom na celinu istorijske stvarnosti u kojoj ono nastaje. Ipak, u tom modelu se radi o umetnosti kao obliku saznanja, tačnije kao mestu estetskog privida koji predstavlja jedan rang saznanja i usmeren je na društvenu istinu koja se u delu pojavljuje. Estetski privid po svojoj formi negira društvenu stvarnost i u njemu se neistina društva ogleda i razotkriva kao privid. On u sebi nosi pomirujuću snagu, jer društvene antagonizme koje odražava nenasilno izmiruje, za razliku, recimo, od pojmovnog mišljenja u filozofiji, gde se protivrečni elementi prisilno izmiruju pod okriljem identičnosti mišljenja i stvari. Da bi to bilo moguće estetski forma mora da sledi sopstvenu unutrašnju logiku, a ne samo da odražava logiku društvene stvarnosti.

Umetničko delo zbog toga nije puki odraz postojeće empirijske stvarnosti, nego je uvek i nešto što ide preko nje, ono je *obećanje sreće (promesse du bonheur)*, kako Adorno kaže parodirajući Stendala. Pretpostavka toga je negativnost estetskog iskustva u odnosu prema društvenoj praksi koja je u raskoraku sa srećom ljudi. Umetničko delo nikad ne ostvaruje tu sreću, nego je samo nagoveštava, upravo zahvaljujući tome što se u njegovoj formi utopijsko stanje samo pojavljuje.

³¹⁰ Adorno, „Frühe Einleitung”, str. 521; Adorno, „Rani uvod”, str. 144

3. Umetničko delo kao kritika društva

Adorno umetničko delo posmatra kao negirajuću silu u društvenoj stvarnosti u kojoj nastaje, mesto njene estetske refleksije i kritike. Stanovište koje povezuje negativnost i kritiku potiče iz mladohegelovskog shvatanja kritike kao negacije. Za teoretičara kakav je Adorno glavna odlika dela moderne umetnosti je otpor protiv društvenih prilika i oblika lažne svesti koja društvene antagonizme i nejednakosti predstavlja pod okriljem celine i na taj način ih prikriva. Delo na sebi svojstven način uvek govori nešto o empirijskoj stvarnosti i u tome se sastoji način na koji ono saznaje. Međutim, delo je isto tako nešto što je u sebi strogo strukturisano i određeno i kao takvo se dovodi u vezu sa onim što ono nije, a to je društvena stvarnost. Da bi se razumeo ovaj smisao negativnosti potrebno je razjasniti odnos između društva i umetnosti.

3.1. Istina i ideologija građanske umetnosti

U građanskom društvu umetnost ima dvostruku ulogu: sa jedne strane afirmativnu, jer je deo samorazumevanja građanskog čoveka, odraz odgovarajuće društvene formacije³¹¹, ali i učinak društvenih proizvodnih procesa. Njena autonomija je „funkcija građanske svesti slobode, koja je, sa svoje strane, srasla sa društvenom strukturom.”³¹² Umetnost, dakle, aktivno učestvuje u procesu emancipacije čoveka i društva građanskog doba.

Međutim, iako je produkt društva umetnost se iz njega izdvaja i poseduje neku vrstu sopstvenog unutrašnjeg života. Oslobađajući momenat u njoj sastoji se iz jednog oblika ponašanja različitog od svrhovito–racionalnog koje je zastupljeno u svakodnevnoj društvenoj praksi. Time je izražena svest građanske klase da je u domenu estetskog privida i doživljaja umetničkog dela oslobođena borbe za opstanak. Delo zahvaljujući izdvojenosti iz prakse svojom zatvorenom formom ovu nadilazi i pokazuje slobodu individue u estetskoj kontemplaciji. U toj ulozi sadržan je momenat istine građanskog pojma umetnosti.

Kao duhovna tvorevina umetnost ima i ideološku stranu, a to je da izdvojenost iz društvene prakse sprečava uvid da je proces koji je zahvatio i njenu formalnu i materijalnu sferu istorijski i društveno uslovljen³¹³, da je autonomni status društveni proizvod i da kao takav ima funkciju održanja društvene strukture. Svako umetničko delo u sebi objedinjuje ovu dvostruku tendenciju, momente istine i privida, i zbog toga teži ukidanju i prevazilaženju ove napetosti. Ideološki

³¹¹ Marcuse, H., *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga, 1981, str. 160

³¹² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 334; *Estetička teorija*, str. 369

³¹³ Birger, *Teorija avangarde*, str. 72

karakter umetnosti je najnaglašeniji ali i najskriveniji u ekstremnom otuđenju od društvene prakse, u esteticizmu ili larpurlartizmu, koji autonomiju predstavlja kao nešto *sui generis* i pretpostavlja kao suštinu umetnosti, čime joj odriče svaku društvenu funkciju. Pod ideologijom Adorno podrazumeva „društveno nužan privid”, tj. privid koji uvek nastaje kao posledica odgovarajuće socijalne formacije u datim istorijskim prilikama, ali koji kao preovlađujući oblik svesti onemogućava uvid u svoju socijalnu genezu. Takvo shvatanje je na liniji Marksovog razumevanja ovog pojma.³¹⁴

3.2. Posredovanje umetnosti i društva

U *Estetskoj teoriji*, gotovo na samom početku, Adorno iznosi stav fundamentalan za njegovu sociologiju umetnosti: da je umetničko delo istovremeno i socijalna činjenica (*fait social*) i autonomna tvorevina.³¹⁵ Prvo, jer je proizvod društvenog rada i odražava njegov poredak, a drugo zato što je potčinjeno sopstvenom zakonu estetske forme. Ova dva momenta koja svako delo objedinjuje – kao socijalna stvarnost i stvarnost dela – oprečna su i pokazuju njegov negativni karakter. Ono u estetskom prividu prikazuje neistinu društvenog stanja i samim tim protestuje protiv njega. Ovu povezanost Adorno izražava stavom da je umetnost društvena pojava, ali je kao društvena ona i antiteza društvu.³¹⁶ Drugim rečima, umetnost stiče socijalni status upravo negirajući povezanost sa društvom.

Ova teza je izraz dijalektičkog načina mišljenja: ona označava dijalektički prelazak iz jednog u drugo. To ne čudi jer je Adorno u svojoj filozofiji muzike smatrao neophodnim usvajanje Hegelovog dijalektičkog metoda, ali ne iz predavanja o estetici, već iz *Fenomenologije duha*, gde se razrađuje učenje da sve što se u saznanju pojavljuje kao neposredno dato, pojedinačno, treba shvatiti kao da je u sebi već posredovano, proizvedeno, u smislu figure „posredovane neposrednosti”.³¹⁷ Posredovanje između umetnosti i društva odigrava se ne u nekoj trećojinstanci između ove dve stvarnosti, nego u *konkretnom umetničkom delu*.³¹⁸ U delu, u materijalu od koga je napravljeno, u njegovoj strukturi, ogledaju se društveni odnosi. Ti odnosi

³¹⁴ Vidi: Zuidervaart, L., *Adorno's Aesthetic Theory*, str. 69.

³¹⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 16; Adorno, *Estetička teorija*, str. 32

³¹⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 19; Adorno, *Estetička teorija*, str. 36

³¹⁷ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, str. 23; Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 44

³¹⁸ Bürger, P. Bürger, P. „Problem posredovanja u Adornoj sociologiji umjetnosti”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 292

su tragovi istorije u njemu, a u umetničkoj tehnici i odnosu umetnika prema njoj sadržano je istorijsko iskustvo. Društvo, dakle, utiče na delo, na njegovu produkciju i recepciju, ali i umetnik kroz svoj odnos prema umetničkom materijalu u kome radi utiče na aktuelne probleme društva, koji su sadržani u tom materijalu. Odgovor umetnika na društvene probleme ogleda se u svakom pojedinačnom delu. Forma dela je nešto proizvedeno, a ne naprosto dato kao prirodna činjenica. I idealisti i marksisti prihvataju tezu da se posredovanje umetnosti i društva odvija u delu, ali idealistička estetika ovo proizvođenje vidi kao duhovno, dok ga materijalistička objašnjava kao društveno:

Društvene proizvodne snage, kao i odnosi proizvodnje, ponavljaju se u svojoj čistoj formi u umetničkim delima, zato što je umetnički rad društveni rad. ... Jedva da se u umetničkim delima nešto može proizvesti ili učiniti što ne bi imalo svoj, ma kako latentan, uzor u društvenoj proizvodnji.³¹⁹

Društveno proizvođenje ne bi trebalo shvatiti doslovno, kao da društvo proizvodi umetnička dela a ne pojedinac koga zovemo umetnikom. Reč je o nečem drugom: umetnička proizvodnja, čak i kad je individualna, svoj *uzor* ima u društvenoj proizvodnji. Na taj način je konkretan umetnik u delovanju uvek društveno uslovljen. U dijalektičkom ključu, neophodno je da pojedinačna dela budu dovedena u vezu sa *celinom* društvenog života i proizvodnih snaga u njemu, što će reći da ako u društvu preovlađuje određeni oblik racionalnosti, na primer instrumentalne i postvarujuće, onda će takav oblik racionalnosti biti prisutan i u strukturi dela u načinu njegove produkcije i u mehanizmima distribucije i recepcije.

Ovde se ne radi samo o tome da umetnost tematski podražava stvarnost. Taj momenat je sekundaran jer ne može da objasni društveni sadržaj tzv. neprikazivačkih umetnosti poput arhitekture, muzike ili apstraktnog slikarstva. Zbog toga se u gornjem fragmentu kaže da se proizvodne snage i odnosi u delu ponavljaju u „čistoj formi”, ne u tematici (građi) umetničkog prikaza. Ova forma kod hegelovski orijentisanih teoretičara nije kao kod formalista lišena sadržaja, nego se tumači kao sadržinski proizvedena, recimo kao slika društveno–istorijskih procesa. Ti procesi materijalnih odnosa prisutni su u sredstvima kojima se služi svaki umetnik i koja čine formalnu strukturu njegovih tvorevina. Ona umetniku nikada nisu data u nekom sirovom obliku, već su društveno preformirana, bilo u njegovom opažanju i načinu rada, u konkretnom materijalu kojim se služi da bi se izrazio i predmetu dao konkretan lik ili u baštinjenim formama, kakva je u muzici sonatna forma ili u slikarstvu realistična forma. Zbog tih

³¹⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 350–351; Adorno, *Estetička teorija*, str. 386

latentnih uzora, smernica i ograničenja koja mu društveni odnosi postavljaju kroz sredstva kojima se služi, umetnik nikada nema onu suverenu kreativnu slobodu koju su mu pripisivali romantičari. Ipak, to još ne znači ni da je on potpuno graničen, a njegovo delovanje unapred određeno.

Materijalno posredovanje se odvija ne samo kao odnos između načinjenog predmeta i subjekta koji proizvodi, već kao proces koji se reprodukuje i unutar dela i unutar subjekta. Obe realnosti su dinamične. Društvena celina, njeni odnosi i procesi, vide se u delovanju umetnika i u njegovoj tvorevini. Ova celina je *spiritus movens* posredovanja umetnosti i omogućava da dela budu filozofski saznanja. U „Tezama uz sociologiju muzike” kod Adorna se kaže da pravi subjekt umetnosti nije individuum (ni apsolutni duh kao kod idealista), već društvo, da sadržaj muzike nije individualan već kolektivan.³²⁰

Za objašnjenje negativnosti od važnosti je odnos između dela i celine društvene stvarnosti u kojoj se ono obrazuje, ali čija je istovremena kritika. Svako delo „reprezentuje” empirijsku stvarnost.³²¹ Posredovanje, kao što smo videli, nije samo spoljašnji odnos izražen u trivijalnoj konstataciji da je umetnička tvorevina deo društvene stvarnosti, već je to proces koji se događa unutar objekta, estetskog privida, i to je dejstvo i manifestacija celine u pojedinačnom. Ovo predstavljanje stvarnosti odvija se po zakonima po kojima se odvijaju i stvarni društveni procesi, jer su oni uzor za estetsko prikazivanje. Međutim, Adornova teza postaje zamršenija. Da bi podvukao momenat otuđenja i negativnosti, izolovanosti dela od društva, on uvodi figuru monadičkog karaktera dela.³²² Ova teza kaže da je umetničko delo zatvoreno u sebe, u odnosu na svet i na druga dela, kao lajbnicovski shvaćena prosta supstancija – *monada*³²³, ali da to delo u sebi predstavlja spoljašnji poredak, ne tako što ga posmatra i reprodukuje, već tako što u svojoj zatvorenoj formi neintencionalno predstavlja ono što je izvan njega. Monada je, prema tome, bez prozora, što znači da u nju ništa ne može da prodre niti iz nje da izađe, tj. sve promene koje se u njoj dešavaju dolaze iz nekog njenog unutrašnjeg principa³²⁴ i ostaju nedostupne neposrednom saznanju spolja.

³²⁰ GS 16: 18

³²¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 350; Adorno, *Estetička teorija*, str. 386

³²² Ibid, str. 268; Isto, str. 300

³²³ Leibniz, G. W., *Izabrani filozofski spisi*, Zagreb: Naprijed, 1980, str. 257 i dalje.

³²⁴ Ibid, str. 259

Ovo se posebno odnosi na kantovski podgrađenu autonomnu umetnost i njen estetski diskurs, ali Adornov stav ide i šire i tiče se ne samo dela autonomne umetnosti, već i svake druge umetničke tvorevine. Estetska priroda dela ili mogućnost da ono bude opaženo, saznanje njegove istine ne čini neposrednim, nego od pojmovnog pristupa zahteva dovodenje elemenata njegove strukture u vezu sa celinom društvenih odnosa. Očito da se ovo razlikuje od marksističkog učenja o umetnosti kao ideološkoj nadgradnji, gde su sve regije ideološkog miljea jednostrano determinisane ekonomskim procesima u osnovi društvenog sistema. Ovde umetničko delo odbija komunikaciju sa društvom, ali baš u tom odbijanju ono sa društvom zapravo komunicira. Delo ima povratnu mogućnost da u sebi „reflektuje” objektivne društvene procese i odnose, što se drugim rečima naziva saznanjem. I ovaj stav ima kognitivističko zaleđe, jer je „značenje” umetničkog dela vezano za društvo i njegovu kritiku.

3.3. Umetnička forma i njen odnos prema društvu

Refleksija društvenih odnosa, način na koji ih umetničkom delo predstavlja (saznaje), odigrava se kroz njegovu formu. Pojam forme je u estetici i filozofiji umetnosti zbog široke i neprecizne upotrebe postao višeznačan i vrlo neodređen. Da bi se stekla predstava o tome u kom smislu Adorno koristi ovaj raznoliko upotrebljavani termin možemo se ovde poslužiti jednim Šenbergovim određenjem muzičke forme iz *Osnova muzičke kompozicije* koje je ugrađeno i u Adornovo shvatanje, a nadovezuje se na iznete teze o autonomnoj umetnosti. Šenberg o tome kaže sledeće:

U estetičkom smislu, forma znači da je delo *organizovano*; to jest, da se sastoji od elemenata koji funkcionišu kao živi *organizam*.

Bez organizacije muzika bi bila amorfn masa, neshvatljiva kao što je esej bez interpunkcije, ili nepovezana kao razgovor koji namerno skače sa jedne teme na drugu. Osnovni zahtevi za stvaranje shvatljive forme su *logika* i *sklad*. Predstavljanje, razvoj i povezivanje ideja mora se zasnivati na odnosu. Ideje se moraju razlikovati prema njihovoj važnosti i funkciji.³²⁵

Estetički pojam forme odnosi se na sve smislene načine na koje je dat sadržaj umetničkog dela, ono što je u njemu duhovno.³²⁶ Estetska forma je za Adorna „objektivna organizacija svega što se u umetničkom delu pojavljuje kao skladno izgovoreno.”³²⁷ Ona je, prema tome, neka vrsta

³²⁵ Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition*, str. 1

³²⁶ Adorno, Th. W. „Form in der neuen Musik”, u: *Gesammelte Schriften* 16, str. 607

³²⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 215–216; Adorno, *Estetička teorija*, str. 245

jedinstva elemenata u delu, koji mogu biti, a vrlo često i jesu, raznorodni i divergentni. Forma je ono što umetnička dela izdvaja iz okolnog sveta kao u sebi zatvorenu smislenu celinu povezanih elemenata. U tom smislu, sadržaj dela, ono što se u njima „događa” (*das Geschehende*), biva dat naizgled kao nešto neposredno, kao čisti sadržaj, ali on je ustvari konstruisan, posredovan formom. Izražavanje sadržaja dela neminovno se odvija kroz njegovu formu. Isto tako, forma nije nešto što je *sui generis*, ona za Adorna ima materijalno poreklo, njen racionalni sklop, njena „logičnost” potiče od racionalnosti spoljašnjeg sveta, društvene stvarnosti u kojoj delo nastaje.³²⁸ Međutim, estetsko jedinstvo kome forma u umetnosti podvrgava raznolike elemente dela ne odgovara oblicima racionalnosti koji dominiraju u društvu, prevashodno tzv. instrumentalnoj racionalnosti.

Kada se to ima uvidu, jasno je da tezom o monadičkom karakteru dela Adorno produbljuje jaz između empirijske stvarnosti i stvarnosti dela. Celina takvog društva je dezintegrisana i obiluje suprotstavljenim elementima. Umetničko delo je kao izraz kolektivnog duha takođe deo te celine, njenog ideološkog miljea. Građansko društvo je individualizovano i od dela pravi asocijalnu celinu, dovodeći ga u stanje suprotstavljanja prema svetu koji ga okružuje. To je smisao stava da je umetničko delo „srodno sa svetom kroz princip da mu kontrastira i po kome je duh priredio sam taj svet.”³²⁹ Ono prezentuje društvene antagonizme, ali ih, za razliku od prisilnog pomirenja empirijske stvarnosti i materijalnih odnosa u njoj, estetska forma nenasilno izmiruje. Osnovni princip koji određuje društveno stanje i sve njegove pojedinačne aspekte je princip vladavine nad prirodom. On se pretvara i u vladavinu nad čovekom, nad čovekovom živom (biološkom i senzitivnom) prirodom. To je princip koji Adorno shvata kao vodeći princip zapadne kulture uopšte.³³⁰ Princip vladavine manifestuje se u duhovnoj i materijalnoj kulturi čoveka: u proizvodnji, ali i u mišljenju koje stvara uslove za manipulaciju objektima o kojima se misli. Kao što čovek racionalnim putem podvrgava prirodu i stvari u njoj nekoj vrsti nametnutog jedinstva, tako se u umetničkom delu obrazuje oblik izmirenja materijalnih i tehničkih elemenata u jedinstvenoj celini koju vidimo u njegovoj formi:

Umetnička dela predstavljaju protivrečnosti kao celinu, antagonističko stanje kao totalnost. ... Antagonizmi su artikulisani tehnički: u imanentnoj kompoziciji dela, koja propušta interpretaciju za

³²⁸ Vidi Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, str. 157–158

³²⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 19; *Estetička teorija*, str. 34

³³⁰ Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, str. 9; *Dijalektika prosvjetiteljstva*, str. 17

spoljašnje odnose napetosti. Napetosti se ne odražavaju nego formiraju stvar; samo to čini estetički pojam forme.³³¹

Umetničko delo nije naprosto reprodukcija stvarnosti u doslovnom smislu reči, čak ni kada je reč o prikazivačkoj umetnosti, figurativnom slikarstvu ili realističkom romanu.³³² Ono je uvek i više i manje od toga: manje, zato što bi doslovno reprodukovati stvarnost značilo objektivisati, načiniti novu stvarnost, istu kao ona koja je predmet reprodukcije. Prema tome, u prikazivačkim umetnostima zapravo nema reprodukcije stvarnosti u strogom smislu reči: to što se u umetničkom prikazu reprodukuje je umetnikova predstava stvarnosti, koja zavisi od mnoštva subjektivnih uslova pod kojima je on opaža, doživljava, zamišlja ili se na neki drugi način odnosi prema njoj. Ona je proizvod umetnikove senzibilnosti. Više, jer se forma dela obrazuje kao rezultat delovanja imaginacije, koja se u delu uvek suočava i sudara sa tehničkim sredstvima, baštinjenim formama i materijalom u kome se izražava i koga mora da oblikuje. Stoga estetski produktivni akt ima transcendirajući momenat i uvek prevazilazi ono što je naprosto činjenički dato, u čemu se umetnik izražava, jer ga prema subjektivnoj intenciji modifikuje.

Forma dela je tako ustrojena da sve njegove elemente, preoblikovane kulturom i preuzete iz empirijske stvarnosti, organizuje u skladu sa sopstvenim zakonom. To nije opšti zakon poput naučnog, već zakon estetskog pod kojim se stvari povezuju i predstavljaju u mnoštvu, posebnosti i raznolikosti. Taj prikaz obrazuje se kao rezultat estetskog jedinstva i pokazuje prividnu zatvorenost prema svetu. Njegovo jedinstvo je izraz naročite „estetske” racionalnosti: time što pokazuje jedinstvo kao privid, delo protestuje protiv privida spoljašnje stvarnosti i principa vladavine koji stvara taj privid radi održanja tog stanja. To je način na koji ono „saznaje”:

³³¹ Adorno, „Paralipomena”, str. 479; Adorno, „Estetička teorija – Paralipomena”, str. 109

³³² O koncepciji realističkog romana XIX veka Adorno je u nekoliko svojih ogleada vodio polemiku protiv Lukačevih shvatanja. Sa jedne strane, Lukač je verovao da roman treba da bude odraz socijalne stvarnosti u smislu da se umetničkim sredstvima može izraziti ne privid objektivne stvarnosti koji je oličen u empirijskom iskustvu, nego estetska refleksija u delu otkriva njen dublji smisao. Sa druge, u svom ogledu o Balzaku (Balsac), piscu koji se uobičajeno smatra ključnim predstavnikom realističke književnosti, Adorno prepoznaje sasvim drugačiju tendenciju, distancirajući se od Balzakovog navodnog realizma. Balzak je za Adorna kritičar građanskog društva, koji u svojim romanima celinu njegovih postvarujućih odnosa dovodi do čulne prisutnosti. Adorno na primeru romana *Izgubljene iluzije* pokazuje kako njegov pisac u estetskoj ravni razotkriva društvene strukture svoga vremena. „Balzakov roman hrani se napetošću između ljudskih strasti i stanja sveta koji se kreće u pravcu netolerancije prema strastima, koje posmatra kao narušavanje svojih dejstava.” (Adorno, *Noten zur Literatur*, str. 145–146) Pisac se umetničkim sredstvima služi da bi umetnost doveo do saznanja, pa otuda njegova proza ne podržava već podriva pojam realizma čineći to „zarad istine” sa kojom ne korespondiraju neke već ustanovljene književno–teorijske norme.

„Umetničko delo kritikuje realnost pomoću protivrečnosti između objekta pomirenog u slici, naime spontano preuzetog u subjekt, i realno nepomirene spoljašnjosti. Ono je njeno negativno saznanje.”³³³

Delo ne protestuje protiv stvarnosti neposredno predstavljajući istinite, utopijske i oblike života. Takva afirmativna predstava bila bi izraz iste ideološke matrice protiv koje protestuje. Ono mora sopstvenim postupkom da se prilagodi vladajućem stanju svesti i odnosima u društvu da bi proizvelo nešto kvalitativno različito od sveta vladavine.³³⁴ To se naziva mimetičkim ponašanjem, koje se poistovećuje sa mimikrijom. Takvo imaginativno postupanje Adorno vidi, na primer, i u književnom radu de Balzaka, pisca koji zahvaljujući moći (egzaktne) fantazije nastoji da probije granice koje mu postavlja otuđenost i izolacija u društvu, tako što ova fantazija neumorno nastoji da dovede dela „do oblika u kome ona u tolikoj meri liče na sebe da ujedno liče i na društvo iz koga su se povukla.”³³⁵ Adorno tu hoće da kaže da se u Balzakovim literarnim delima latentno rastače ideologija koju održavaju odnosi u građanskom društvu, a ta ideologija je privid odvojenosti individuuma i društva, takav da društvo na samostalnog pojedinca može da utiče jedino spolja. Prema toj interpretaciji, već se u karakteru piščevih likova i zapletu vidi da je njihov individualni psihološki sklop društveno uslovljen, da se u njemu ogledaju vladajući društveni i ekonomski interesi:

Oni su motivisani pre svega svojim interesima, karijerom i prihodima, hibridnim proizvodom feudalno–hijerarhijskog statusa i buržoasko–kapitalističke manipulacije. U tom procesu, razilaženje između čovekove sudbine i socijalne uloge postaje nesaznatljivo. Oni koji putem svojih interesa funkcionišu kao upravljači trgovine zadržavaju izvesne karakteristike koje gube u kasnijoj fazi razvoja. Interesi i na interesima zasnovana psihologija ne idu zajedno. Kod Balzaka isti ljudi koji kao vođe industrije uništavaju svoje takmace, služeći se podjednako i ekonomskim i kriminalnim sredstvima, uništavaju sami sebe kada ih nadvlada seks za koga im njihovi interesi ne ostavljaju nimalo vremena.³³⁶

Prvo što pisac čini je prilagođavanje (ne reprodukcija) stvarnosti, ali sledeće što fantazija razvija jeste dovođenje do apsurdna datih društvenih odnosa i sudbina pojedinaca u njima, kao i njihovo posmatranje „sve dotle dok ne postanu vidljivi do svojih temeljnih užasa.” Delo se prvo

³³³ Adorno, *Noten zur Literatur*, str. 261; Adorno, Th. W., „Iznudeno pomirenje”, u isti: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1985, str. 165

³³⁴ Adorno, „Paralipomena”, str. 430; „Estetička teorija – Paralipomena”, str. 68

³³⁵ Adorno, *Noten zur Literatur*, str. 149

³³⁶ *Ibid*, str. 149–150

prilagođava načelu vladavine ovladavanjem sopstvenim elementima, ali ga onda sažima u sliku i kao takvog nastoji da ga se oslobodi. Uspelim se naziva ono koje savršeno prikazuje ne utopijsko stanje pomirenja i slobode, nego neistinitu svest koja oblikuje realan život i čini ga takvim kakav je. S obzirom na shemu negativnosti ono tu svest odbacuje kao privid i preobražava u negativnu pojavu utopije. Zbog toga Adorno umetnost i naziva „magijom koja je oslobođena laži da je istina.”³³⁷

I u ovom slučaju je reč o kognitivnoj funkciji umetnosti, istini čija je pozornica umetničko delo i koju ono na taj način „saznaje”. Istina umetnosti je negativno određena, kao utopija i kritika aktuelnog stanja, društvenih institucija i tradicije. U autentičnim delima na svetlost izlazi *neistina* društvenog života. Delo tada ne ostavlja utisak harmonije niti pobuđuje prijatne doživljaje, već tamo gde govori istinu ona izaziva nelagodu. Uprkos tome, forma u načinu na koji povezuje elemente strukture dela i dopušta im da se pojave pokazuje momenat nenasilne sinteze raznolikog. Ova dvostrukost – prinuda i nenasilnost – sastavni je deo umetničke forme, onoga što se u njoj pojavljuje.

3.4. Jausova kritika

Ovakvo shvatanje negativnosti u odnosu prema društvenom životu, njegovu jednostranost i tezu da umetnost svoj socijalni status stiče putem autonomije i otuđenja od društva problematizuje estetičar H. R. Jaus (Jauss).³³⁸

Adorno smatra da su autentična umetnička dela progresivna, jer svojom negativnošću učestvuju u procesu društvene emancipacije. Negativnost dela ogleda se i u suprotstavljenosti tradiciji u najšiem smislu. On, međutim, nije sasvim jasan kakav status imaju tzv. afirmativna dela, dela koja ne negiraju eksplicitno društvenu stvarnost već učestvuju u njenom održanju kao ideološka nadgradnja, gde spada i veliki korpus dela tradicionalne umetnosti, kao i umetnički proizvodi u industrijskoj kulturi.

Jaus napada ovo mišljenje tezom da nije samo negacija ta koja sačinjava socijalni momenat umetnosti, već svako umetničko delo učestvuje i u afirmaciji socijalne stvarnosti i, štaviše, ta afirmacija konstituiše njegovu društvenu ulogu. Pozitivni i negativni momenat dela nisu suprotnosti koje se isključuju, već ekstremi u međusobnom posredovanju. „Negativnost i pozitivnost u društvenoj dijalektici umetnosti i društva ne predstavljaju nikakve čvrste veličine,

³³⁷ Adorno, *Minima moralia*, str. 428; *Minima moralia*, str. 222

³³⁸ Jaus, H. R., *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978.

pa se čak mogu preokrenuti u svoje suprotnosti ...”³³⁹ Time se kontrastiraju negativnost umetnosti i pozitivnost tradicije, gde Jaus pokazuje da ne postoji takvo umetničko delo koje se uprkos svojoj negativnosti u odnosu prema društvu i objektivno obavezujućem smislu ne bi u nekom momentu utopilo u pozitivnost i kontinuitet tradicije. *Negativnost umetničkih dela je samo njihova polazna karakteristika, nešto u čemu se ogleda njihova aktuelnost u datom istorijskom momentu i težnja za prevazilaženjem postojećeg, ali nakon što dela poprime karakter kulturnog nasleđa ona ne čine ništa drugo nego utvrđuju autoritet tradicije.* Takav je slučaj sa delima koja se nazivaju klasičnim, a koja su u vremenu kada su se pojavila neretko bila negativna u pomenutom smislu opirući se homogenizujućoj snazi tradicije. Kao klasična ona su potom zadobila drugačiju notu postajući oličenje trajanja i univerzalnosti, idealne veličine koja daje postojanost i kontinuitet kulturnom poretku. Upravo ona dela, smatra Jaus „kojima je svojstvena istorijska snaga da savladaju vidokrug očekivanog i kanon naviknutog nisu imuna prema postepenom gubljenju svoje prvobitne negativnosti u procesu kulturne recepcije.”³⁴⁰ Radovi avangardnog slikarstva su, nakon početne oštre polemike i pobune protiv tradicije, društvenih normi i institucija, bili postepeno institucionalizovani, čime su izgubili svoj prvobitni kvalitet negativnosti i protesta protiv tradicije. Štaviše, kada tvorevine napredne umetnosti postanu integralni deo kulture i jedne nove tradicije koju i same stvaraju i u nju bivaju uvučene, događa se njihova neutralizacija, jer iskrsava ona navodno prevaziđena estetska distanca u aktu uživanja pojedinca ili umetničke publike. Prema tome, kategorija negativnosti nije pogodna za orijentaciju s obzirom da nije nikakva postojana veličina i može se pretvoriti u svoju suprotnost. Upravo takva promena perspektive je, kako dobro zapaža Jaus, svojstvena estetskom iskustvu.³⁴¹

Problematična je za Jausa Adornova upotreba pojmovnog para afirmacija/negacija u vezi sa socijalnim momentom umetnosti. Najpre to da okvir progresivne negativnosti oličen u delima napredne umetnosti osiromašuje njenu društvenu stranu jer isključuje i pozitivni momenat, čime umetnost lišava komunikativne funkcije i kompetencije.³⁴² Takva funkcija je još jedna ključna dimenzija estetskog fenomena pored produktivne (pojetičke) i receptivne.

Pod komunikativnom funkcijom umetničkog dela misli se na jednu vrstu dijaloga koji se u delu odvija između autora i publike, odnosno individue i društva. U tom dijalogu se konstituiše

³³⁹ Ibid, str. 380

³⁴⁰ Ibid, str. 381

³⁴¹ Ibid, str. 380

³⁴² Ibid.

„značenje” dela, u kome se simbolički reflektuju i različiti aspekti društvenog života. Smislenost dela zavisi od socijalno–istorijskih faktora u kome nastaje, koji ga tako mogu učiniti i razumljivim ili nerazumljivim za saznanje, lagodnim ili nelagodnim za doživljavanje. Delo nikada ne može samo iz sebe da proizvede svoje istorijsko biće, koje mu pripisuje Adorno, već mu je radi toga potrebna uvek nova interakcija sa spoljašnjim adresatima³⁴³, koju on ipak stavlja u funkciju sa kritičkim i negativnim predznakom, pokušavajući da prikaže dela kao potpuno autarkične entitete koji u sebi na nejasan način prihvataju i *reflektuju* spoljašnje procese.

Komunikacija je jedna od glavnih društvenih funkcija estetskog iskustva, a umetnička dela, pored negacije društvene prakse i principa vladavine, još više obavezuje formiranje jednog objektivno obavezujućeg *smisla*. Tek preko toga istina dela postaje dostupna i teorijskoj interpretaciji koju eventualno preduzima estetika, jer tako delo kao esetski predmet komunicira sa onim ko pokušava da ga protumači, saopštava mu svoj sadržaj. U Adornovom shvatanju komunikativna funkcija je zamenjena estetskom refleksijom u delu koje se zatvara prema spoljašnjosti, dok komunikativna uloga može da pripadne tek slobodnom čovečanstvu, stanju koje tek treba da nastane, a kroz umetnost je samo nagovešteno. Zato Adorno u *Estetskoj teoriji*, nasuprot tradiciji filozofije lepe umetnosti koja počinje otprilike sa Šelingom i Hegelom, rehabilituje koncept prirodno lepog, da bi vratio dostojanstvo potisnutoj prirodi, prirodi kojom duh na razne načine pokušava da ovlada kroz kulturu.

U izgradnji svoje pozicije estetike recepcije Jaus pokušava Adornovu estetsku teoriju ili, kako je on naziva, estetiku negativnosti, da približi Habermasovoj teoriji komunikativnog delanja. Komunikativnu funkciju on ne objašnjava pomoću pojmovnog para afirmacije i negacije, koga smatra neadekvatnim, jer afirmaciju Adorno tretira jednostrano kao protiv–pojam negacije: rezultat je da se umetnost koja potpada pod to određenje posmatra kao prijatna i korisna, predmet za uživanje ili sa nekom drugom praktičnom svrhom, odnosno u industrijskoj kulturi kao tržišni proizvod: roba. Termin *afirmacija ne uspeva da obuhvati komunikativnu ulogu*, pa Jaus pronalazi alternativni termin, a to je *identifikacija*.³⁴⁴ Za Adorna je pojam identifikacije u svakom smislu problematičan i trebalo ga je pokazati kao protivrečnu kategoriju kod koje se nipošto ne možemo zaustaviti.

Identifikaciju Jaus shvata kao recepcijsko–estetički protivpojam negaciji, koja je kod Adorna konstitutivna odlika umetničkog dela. Tu spadaju svi oni estetski doživljaji koji se

³⁴³ Ibid, str. 385

³⁴⁴ Ibid, str. 383

javljaju u čoveku kada se susretne sa umetničkim delom, na primer ganutost, divljenje, ushićenost i drugi, putem kojih posmatrač pokušava estetskim putem da se identifikuje sa onim što je prikazano ili predstavljeno. Takvi afekti karakterisali su reakcije na umetnost i pre doba autonomije, ali i u post–autonomnoj fazi i ne mogu se vezivati samo za autonomnu umetnost. Za njih se ne može olako reći, kao što to izgleda čini Adorno, da su oblici adaptacije na postojeće stanje i prilagođavanje totalnom sistemu represije u tzv. upravljanoj društvu, pa ih zbog toga odbaciti kao lažne ili vulgarne. Jaus veruje, a tu mu verovatno možemo dati za pravo, uprkos Adornovom protivljenju da estetsko dejstvo umetnosti uvrsti u mrežu komunikativne interakcije, da se u takvim identifikacijama „a ne u estetičkoj refleksivnosti koja ih je oslobođena, vrši pretvaranje estetičkog iskustva u simbolički ili komunikativni čin.”³⁴⁵ Prihvatanje identifikacije ne isključuje negativnost umetnosti, jer se, kako Jaus nešto dalje pokazuje na primeru katarze, estetska distanca i komunikativna identifikacija veoma dobro posreduju.

Estetski doživljaji i socijalne interakcije, kao i komunikativne kompetencije koje se na njima zasnivaju, narušeni su autarkičnošću i negativnošću umetnosti u odnosu prema društvenoj praksi. Lišavanjem komunikativnih kompetencija onome ko interpretira umetnička dela uskraćeno je učešće u preobražaju značenja koje čini istorijski život dela. Estetičko promišljanje umetnosti se tada posmatra kao čisto kontemplativno prihvatanje, koje ne utiče na obrazovanje značenja dela, iako je to jedan od osnovnih zadataka estetike. Jaus, ipak, možda greši kada Adornovu estetsku teoriju tumači jednostrano samo kao kontemplativni i (ne)dijalektički, možemo reći dogmatski zahvat koji umetnosti poriče komunikativnu ulogu. Estetska teorija nije takva kontemplacija, već u svom imaginativnom načinu mišljenja upravo koristi estetske sposobnosti povezivanja radi kreiranja novih konteksta značenja. Velmer je u tom pogledu bliži onome što se ovde želi reći, a to je da umetnička dela svojim estetskim dejstvima „proširuju granice smisla – onoga što se može reći i prikazati – i time u isti mah granice sveta i granice subjekta.”³⁴⁶ To važi za estetsko iskustvo, u kome se takvo proširenje i odvija.

Prema Velmerovom viđenju, Adorno je jednostrano interpretirao negativnost koja je u vezi sa rasepom između subjekta i smisla u stvarnosti savremenih ljudi. To znači da je iz

³⁴⁵ Ibid, str. 384. Na ovom mestu se može izneti napomena da autor govori o *estetskom*, a ne estetičkom iskustvu. Ovo potonje je neprecizan prevod koji menja smisao, jer označava iskustvo koje ima estetičar ili neko ko se bavi estetikom, dok *estetsko iskustvo* označava sve oblike iskustva koje ima neko ko je u dodiru sa estetskim predmetom kakav je, primera radi, umetničko delo, ali i sa bilo kojim drugim objektom koji se doživljava, vidi, čuje, oseća ili prosuđuje na senzitivni način.

³⁴⁶ Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne. Kritika uma posle Adorna*, str. 67

napredujuće negativnosti moderne umetnosti izostavio uvid da se u negaciji objektivno obavezujućeg smisla događa porast kapaciteta za estetsku preradu onoga što se u umetničkom delu ne isključuje iz polja simboličke komunikacije.³⁴⁷ U modernoj umetnosti se tako događaju dva procesa: jedan je povećanje rascepa između smisla i subjekta, a drugi je „estetsko usvajanje subjektno i smisaono stranih slojeva iskustva koje (usvajanje) valja dovoditi u vezu sa vertikalom psihičke organizacije.”³⁴⁸ Umetničko delo se u tom sučaju pokazuje kao model procesa preobražaja estetskog iskustva u komunikativno delanje. Estetsko iskustvo tada stiže i neku vrstu samostalnosti u odnosu na filozofiju i filozofsko znanje o tome šta su lepo i lepi privid, koja samostalnost se ogleda u sazajnom karakteru umetnosti. Taj karakter se ogleda ne u rezultatu, kao kod propozicionalnog saznanja, već u samom procesu, u odgovarajućoj „sposobnosti da se govori, sudi, oseća ili opaža.”³⁴⁹

4. Umetničko delo i negacija filozofskog saznanja

4.1. Mogućnost filozofije umetnosti

Treći smisao negativnosti umetnosti je negativnost u odnosu prema filozofiji, odnosno ideja da se umetničko delo, njegov jezik i dinamika strukturisanja opiru metodologiji sa kojom filozofska estetika pristupa njihovom određenju. Dela se zatvaraju pred pokušajima propozicionalnog određenja, a estetika je neprijateljski nastrojena prema njima u smislu da iskrivljuje onu društveno–istorijsku istinu predstavljenu u delu pokušavajući da objasni smisao estetskog fenomena. Ono što estetika čini je da u fenomen jednoznačno unosi ili u njemu traži nešto što u tu ne postoji, odmeravajući ga prema istini pojmovnog saznanja koja je strana estetskom iskustvu. Adornovo mišljenje je da se umetničko delo zatvara pred svakim pokušajem jednosmislenog određenja pomoću pojmova.

Problem nesaznatljivosti dela direktno pogađa pitanje o mogućnosti estetike odnosno filozofije umetnosti. Adornova teza je da istina umetnosti nije sadržana u pojmu umetnosti i povezanim određenjima, već u odnosima unutar celine objektivne stvarnosti i stavu u kome umetnička dela stoje prema njoj. Oni se manifestuju i u samome delu. Videli smo da Adorno to vidi kao stav negativnosti i da se delo otuđuje od društva otelovljujući u u formalnim

³⁴⁷ Ibid, str. 29

³⁴⁸ Ibid, str. 30

³⁴⁹ Ibid, str. 31

strukturama njegov neistinit, protivrečan karakter. Kao utelovljenje protivrečnog sadržaja svako novo umetničko delo negira postojeće estetičke norme. Ono se opire načinu na koji estetika kao oblik duhovne nadgradnje razumeva umetnost.

Time se dolazi i do ključnog pitanja: da li se i kako umetnička dela mogu razumeti? Ono je od fundamentalnog značaja za mogućnost filozofske estetike uopšte i pogađa filozofski zahtev pred kojim se ona nalazi, zahtev za eksplikacijom uslova razumljivosti umetnosti. To je zadatak zbog koga se ona i zove filozofskom, s obzirom da deskriptivne analize samo pretpostavljaju razumljivost dela, apotom o njemu pružaju određene informacije. Filozofska estetika je, međutim, u obavezi da položi račun o svom postupanju, o razumevanju dela.

Novovekovna estetika je u okviru paradigme filozofije svesti to činila opravdavanjem estetskih sudova (sudova o lepoj umetnosti) polazeći od kognitivnih struktura svesti. Sudovi ukusa su bili legitimni samo pod pretpostavkom da izražavaju određene vrednosne preferencije estetskih subjekata i da je kriterijum njihove provere takođe ustanovljen od strane ovih subjekata ili je deo strukture subjektivnosti. Taj subjektivni kriterijum ne može biti na istom, objekt–nivou kao i vrednosni sud koga opravdava, već je izmešten na jedan meta–nivo. Subjektivistička paradigma pogodovala je afirmaciji umetničke lepote kao glavne estetičke teme jer je umetnost (a ne priroda) kao proizvod čoveka u sebi sadržala duhovni princip. To je izričito izraženo kod Hegela, na početku njegovih predavanja o estetici, što ga je podstaklo da ovu poistoveti sa filozofijom lepe umetnosti.³⁵⁰

Posle Hegela, kod koga je moderna metafizika subjektivnosti dostigla svoj zenit, postepeno je u svetlu novih društveno–istorijskih okolnosti došlo do slabljenja i naposljetku napuštanja ove paradigme. Taj proces je kulminaciju dostigao u jezičkom zaokretu, kod Vitgenštajna i logičkih pozitivista, koji su filozofiji namenili novo područje istraživanja – jezik – i tako konstituisali lingvističku paradigmu. U jednoj drugoj tradiciji naporedo sa ovom, čije je poreklo još kod Đ. Vikoa (Vico) i koju možemo zvati humanističkom, subjektivistička paradigma razumevanja takođe je podvrgnuta kritici, iako je prihvatila tekovine hegelijanstva. Ovoj tradiciji pripadaju razni pravci u savremenoj filozofiji kakvi su: fenomenologija, egzistencijalizam, ontologija, hermeneutika i kritička teorija društva.

Kriza mentalističke paradigme odrazila se i na estetiku. Kategorije estetike opravdanje više nisu mogle da dobiju od koncepta transcendentalne subjektivnosti i njene identičnosti, pa je tražen put izvan sfere ove subjektivne imanencije. Glavna tema estetike je ostala umetnost, ali je

³⁵⁰ Hegel, G. V. F., *Estetika I*, Beograd: BIGZ, 1986, str. 3

u središte razmatranja došlo *umetničko delo*. Takav trend se mogao prepoznati u ontološkoj estetici, kao nekoj vrsti antipoda estetičkom formalizmu. I za Adorna je okretanje tvorevinama umetnosti bilo važan zadatak savremene estetike. Dve škole u savremenoj filozofiji, hermeneutika i kritika ideologije, u tome su pronašle zajedničko uporište, kome su pristupile iz različitih uglova, ali iz iste hegelovske perspektive. To uporište je teza o umetničkom delu kao mestu pojavljivanja istine.

4.2. Hermeneutička i kritička estetika

Hegelovsko poreklo ovog stanovišta je nesporno. Međutim, u oba slučaja važna promena do koje je došlo u odnosu na Hegela ogleda se u tome da se umetničko delo više ne posmatra kao svojina duha. To je bilo posledica novog poimanja istine, koja se takođe više ne tumači kao nešto što isključivo pripada filozofiji i filozofskom saznanju³⁵¹, već je dostupna i estetskom iskustvu i to u obliku koji bi se mogao zvati *estetskom istinom*. Ovo stanovište koje napušta apsolutni idealizam i suverenost filozofije u pogledu istine, može se okarakterisati kao vraćanje na pozicije prehegelovskih estetičara poput Šelinga. Ipak, fokus novijih estetičara nije više bio apstraktni pojam umetnosti, već konkretno umetničko delo, koje je shvaćeno kao svojevrsno područje zbivanja istine.

Hermeneutička ontologija kod Hajdegera, pretpostavlja da umetničko delo predstavlja istinu koja utemeljuje i filozofsko saznanje, ali koja je tom saznanju kada ima posla sa samim sobom nepristupačna. To je tako jer filozofija, kako zapaža Bubner, ne može da misli fundamentalno pitanje o bivstvovanju, dakle osnovu filozofiranja, s obzirom da bi to promišljanje već sadržalo osnovu koju želi da učini svojim objektom promišljanja.³⁵² Taj osnov mišljenju koje mu pristupa na takav način uvek izmiče. Suština umetnosti pruža mogućnost za otvaranje ove istine bivstvovanja. Hajdeger uviđa da pozornica filozofske analize mora biti umetničko delo, jer se suština umetnosti nalazi u njemu, pa je neophodno uzeti u razmatranje konkretno delo.³⁵³ Ideja je da filozofija koristi delo i njegov način predstavljanja da bi putem tog medija zrenja nadmašila ograničenja koja imaju filozofsko promišljanje i njegova kategorijalna određenja.

Problem umetnosti i istine u delu Hajdegeru služi za rasvetljavanje ontološke problematike. Poseban problem koji se aktualizuje je odnos između opšteg filozofskog saznanja i pojedinačnog

³⁵¹ Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, str. 11

³⁵² Ibid.

³⁵³ Hajdeger, M. „Izvor umetničkog dela”, u: *Šumski putevi*, Beograd: Plato, 2000, str. 8

umetničkog dela, odnosno mogućnosti da se istina u njemu razume pojmovnim sredstvima. Hajdeger i Gadamer to nastoje da prevaziđu kritikom apstrakcije estetske svesti³⁵⁴, uverenja da se umetničko delo može redukovati na estetski privid, na neposredni subjektivni doživljaj ili estetsku formu lišenu svega značenjskog i sadržinskog, kao što je to bio slušaj u esteticizmu. Takvu postavku srećemo kod estetičara formalista. Međutim, u delu se uvek nailazi na prethodno jedinstvo smisla na kome se temelji umetnički motiv, na jedinstvo forme i značenja, čak i u nepredmetnim umetnostima: apstraktnom slikarstvu ili apsolutnoj muzici. Kako ovu situaciju tumači Gadamer, „da bi pridala značaj umetnosti estetika mora sebe prevazići i odustati od »čistote« estetskog.”³⁵⁵ Potrebno je prevazići shvatanje umetničkog dela kao estetskog fenomena, jer to sprečava uvid u jedinstveni smisao dela, istinu koja se zbiva u njemu a sa kojom ima posla svako ko se susreće sa umetničkim iskustvom.

Gadamer proširuje horizont razmatranja iskustva umetnosti na problematiku pitanja o istini radi zasnivanja filozofske hermeneutike, čime prevazilazi uže polje estetike. U hermeneutici se radi o razumevanju, saznanju i istini, a kao polaznu tačku on uzima razotkrivanje pitanja o istini na osnovu iskustva umetnosti. Istina ovde nije estetska, nego istina istorijske egzistencije ljudi do koje bi trebalo doći razumevajućim uvidom u način bivstvovanja umetnosti. Gadamer se oslanja na Hegelovu teoriju pojavljivanja istine u umetnosti i umetnosti kao forme saznanja, čime se ova smešta u perspektivu koja nije svojstvena umetničkom iskustvu zato što je u osnovi određena filozofski:

Treba, stoga, prema lijepom i prema umjetnosti da se dobije jedno stanovište, koje ne pretenduje na neposrednost, već odgovara *povijesnoj zbilji čovjeka*. (kurziv – M. N.) Pozivanje na neposrednost, na genijalnost trenutka, na značaj ”doživljaja” ne može opstati pred zahtjevom ljudske egzistencije na kontinuitet i jedinstvo samorazumijevanja. Iskustvo umjetnosti se ne smije stjerati u neobaveznost estetske svijesti. Ovaj negativni uvid pozitivno znači: umjetnost je spoznaja, a iskustvo umjetničkog djela omogućava da sudjelujemo u ovoj spoznaji.³⁵⁶

Ova hegelovski shvaćena istorijska istina u umetnosti korespondira i sa shvatanjima kritičke estetike neomarksizma čiji su predstavnici Benjamin, Markuze i Adorno. U hermeneutici je uloga umetnosti bila određena afirmativno (jer je delo shvaćeno kao jedinstvo smisla do koga se može dopreti u razumevanju), a kod neomarksista u kritici ideologije negativno. Ovde se

³⁵⁴ Gadamer, H. G., *Istina i metoda*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1978, str. 118 i dalje.

³⁵⁵ Ibid, str. 122

³⁵⁶ Ibid, str. 127

zadržavamo na Adornu. On prihvata tezu o umetničkom delu kao mestu istine i to u vidu teze o delu koje se ne iscrpljuje samo u estetskoj formi, nego ima društveni sadržaj koji je uslovljava. Adornova ideja nije prevazilaženje estetskog privida, već obratno – njegovo održanje. To je zato što je funkcija umetnosti negacija ideološkog privida u koji spadaju različiti oblici i proizvodi ljudskog mišljenja i delanja koji se manifestuju u kulturi, negacija koju joj omogućava zatvorenost forme. Razlika između privida u umetnosti i drugih oblika ideološkog privida je u tome što se u prvoj estetski privid formira i prima svesno, dok su ideološke forme privid koji se ljudima nesvesno predstavlja kao nešto stvarno, empirijski dato i nesumnjivo. To su, ipak, samo opredmećene, postvarene apstrakcije. One su ograničene i neistine i u svetlu istine bivaju razobličene. Međutim, kao aspekt ideološke svesti filozofija ne može razumevajući da prođe iza ovog postvarenog sveta da bi saznala njegov smisao. Njena težnja ka opštem saznanju nailazi na prepreku i nemogućnost da se svet pretvoren u konglomerat stvari (roba) shvati kao smisljena celina. Zbog toga se kretanje mišljenja u sferi opšteg saznanja i pokušaj da se zahvati onaj fundamentalni smisao bivstvovanja koji stoji i u osnovi mišljenja odvija u stalnim dijalektičkim posredovanjima i nikad do njega ne dospeva, čak ni u umetničkom delu.³⁵⁷ Privid koji generiše nepravilno stanje sveta može biti prevladan samo praktičnim ispravljanjem tog stanja – nagomilane patnje, nepravde i vladavine – a ne u filozofiji.

Poenta postojanosti privida umetničkog dela je u sledećem: estetski privid ne može biti prevladan, to je privid koji ne može postati ništa drugo osim onoga što već jeste. Umetnost nije puka obmana, kako je to ponegde u svojim dijalozima predstavljao Platon, već je to nagoveštaj nečeg boljeg, boljih mogućnosti skrivenih u postojećem. Kao privid umetničko delo protestuje protiv svekolikog ideološkog privida, zato što smo privida u delu svesni kao privida, kao nečeg nestvarnog, što onemogućava da se ovaj privid porekne kao lažan, dok nam se drugi postvareni oblici svesti u ideološkom miljeu pojavljuju kao nešto supstancijalno, stvarno i postojano, kao takve ih prihvatamo, ali bivamo obmanuti da toga nismo ni svesni. Estetski privid je svesno napravljen kao privid i Adorno tu karakteristiku smatra ključnom racionalnom komponentom umetnosti, koja je ujedno i subverzivna prema iracionalnoj spoljašnjosti.

³⁵⁷ Nešto od te aporetičnosti naslutio je i Hajdeger u radu o umetničkom delu kada primećuje da o tome šta je umetnost možemo zaključiti samo iz umetničkog dela, ali sa druge strane o tome šta je umetničko delo možemo saznati samo iz suštine umetnosti. (Hajdeger, „Izvor umetničkog dela”, str. 8) Ovakvo kružno zaključivanje, koje je u logici nedopustivo, hermeneutičar Hajdeger tumači kao ”snagu” i ”svetkovinu” misli, dakle ne kao nešto što je nedostatak mišljenja, već kao njegov konstituens, način na koji se uvek i u svakom koraku mora misliti. Taj postupak rasuđivanja je još F. Šlajermaher (Schleiermacher) prepoznao kao *hermeneutički krug*.

Prema tome, umetničko delo onome ko ga posmatra samo nagoveštava sreću, ali je nikad ne ostvaruje. Gadamer je verovao da hermeneutika može da dopre do istine i jedinstva smisla koji povezuje značenjske segmente u umetničkom delu, ali Adorno smatra da to nije moguće, jer umetničko delo to jedinstvo samo obećava svojom formom i izmešta ga u neodređenu budućnost. U okolnostima smislene i ostvarene ljudske egzistencije umetnost bi bila izlišna. Negativnost sa kojom delo obećava utopiju proizvod je nepravog stanja istorijske egzistencije ljudi. Sreća koju najavljuje može se osetiti samo u momentima otpora koji delo pruža kako odnosima društvene stvarnosti u kojoj nastaje, tako i pokušajima pojmovnog saznanja. Otpor i subverzija izviru iz autonomne prirode estetskog i odnose se čak više na to nego na samo pojedinačno delo.³⁵⁸ Mogućnosti istine i sreće koje umetnička dela na negativan način sadrže iščezavaju uvek kada pokušamo da ih shvatimo ili 'zaustavimo'. Kao što će se videti u narednom poglavlju, istina dela nije prozirna za saznanje, ona zahteva interpretaciju ali se ujeno i skriva od njega. Taj način ponašanja Adorno će nazvati zagonetnošću, koja se ne može ukinuti nikakvim teorijskim ili estetskim sredstvima. Umetničko delo je zato „obećanje sreće koja se raspršuje.”³⁵⁹

4.3. Uzvišeno u Adornovoj estetici negativnosti

U Adornovim predavanjima tokom šezdesetih godina to težište interesovanja u estetici odnosno filozofiji umetnosti izričitije počinje da naginje problemima negativnosti, forme, estetske teorije i obnovi interesovanja za prirodno lepo i uzvišeno koja po mnogo čemu ukazuju na Kanta.³⁶⁰ Svega deceniju ranije u predavanjima iz estetike 1958/59. Adorno je još uvek bio pod uticajem Hegelovog shvatanja umetnosti, akcenta na dijalektici sadržaja istine umetnosti. Hegelov uticaj sasvim je jasan i u Adornovim refleksijama o muzici, tačnije u *Filozofiji nove muzike*, na već pomenutom mestu gde autor preporučuje primenu dijalektičkog metoda iz *Fenomenologije duha* na umetnost, doduše u nešto izmenjenom obliku.

Ako se osvrnemo na kantovske probleme prirodno lepog i uzvišenog, kod Adorna u *Estetskoj teoriji* se ove dve estetičke kategorije gotovo stapaju, ali je sasvim upečatljivo, i na to je u svom tekstu jasno ukazao Velš, da je baš *uzvišeno* (*das Erhabene*) pojava koja „čini jezgro i kod moderne umetnosti.”³⁶¹ „Neumerena negativnost” koja se manifestuje u modernoj umetnosti,

³⁵⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 31; Adorno, *Estetička teorija*, str. 47

³⁵⁹ Ibid, str. 205; Isto, str. 233

³⁶⁰ Vidi Hohendahl, *The Fleeting Promise of Art: Adorno's Aesthetic Theory Revisited*, str. 48–49

³⁶¹ Welsch, *Ästhetisches Denken*, str. 122

njenoj subverziji, otporu protiv nadmoći i vladavine, za Adorna je nasleđe uzvišenog, a nekada je istu takvu negativnost obeležavala sama njegova pojava.³⁶² Satim stavom teorija nove umetnosti distancira se od lepote i lepih umetnosti klasičnog doba.

Ako je negacija aktuelne društvene stvarnosti i oslobađanje od oblika vladavine zadatak koji Adorno namenjuje umetnosti, onda njegova filozofija umetnosti mora da se odredi u pogledu estetičke dihotomije lepo/uzvišeno. Morao se ispitati njen odnos prema pojmu uzvišenog.

Već je tokom debate u 18. veku kategorija uzvišenog (koja opisuje kvalitete beskonačnog, velikog, tajanstvenog, moćnog, veličanstvenog, strašnog) predstavljala protest protiv neoklasičnih načela harmonije i lepote. Pojam uzvišenog nasleđen je od klasičnih autora poput Longina, koji se ovom temom bavi na primerima govorništva i književnosti, a najveću aktuelnost je dostigao u estetičkim raspravama u doba prosvetiteljstva, među kojima je jedna od najpoznatijih Berkovo (Burke) *Filozofsko istraživanje o uzvišenom i lepom*.³⁶³ Tumačenje umetnosti kategorijom uzvišenog saglasno je sa negativnom i transcendirajućom funkcijom, kao i sa fragmentarnom, isprekidanom, strukturom estetskog iskustva i tvorevina moderne umetnosti.

Velš smatra da u Adornoj estetici središnje mesto ne zauzima niti prirodno, niti umetnički lepo, već uzvišeno, da ovaj, čak i kad govori o lepom, zapravo ima u vidu strukturu uzvišenog i da umetnost u stavu negativnosti ostvaruje funkciju uzvišenosti. Pojam lepote dovodio se u vezu sa idejom pomirenja, kao da bi umetnost bila u stanju da estetski pomiri objektivne protivrečnosti i da se time izjednači sa svojim pojmom, a suprotno tome uzvišeno se dovodi u vezu sa idejama neidentičnosti, nepomirljivosti, odnosno priznavanja te heterogenosti.³⁶⁴ Ono što je po sredi je preobražaj ideje pomirenja u ideju pravde (*Gerechtigkeit*). Ovo tumačenje, s jedne strane, pokazuje smernice estetici kako da razume svoj predmet; ali sa druge, i to je ovde presudno, izražava i osobine samog tog predmeta, umetničkog dela i njegovog estetskog zakona.

Nasuprot tradicionalnoj estetici, gde preovlađuje kategorija lepog, a uzvišeno je pretežno dovođeno u vezu sa doživljavanjem prirode, moderna umetnost neće da bude lepa: ona je umetnost uzvišenog. Uzvišeno postaje konstituens iskustva umetnosti. Umetnost treba da pruži svedočanstvo onoga što je ranije, kao kod Kanta, dovođeno u vezu sa subjektom, tj. našom duševnošću „ukoliko smo u stanju da postanemo svesni svoje nadmoći nad prirodom“³⁶⁵.

³⁶² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 296; Adorno, *Estetička teorija*, str. 329

³⁶³ Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, New York: Routledge, 2008.

³⁶⁴ Welsch, *Ästhetisches Denken*, str. 138

³⁶⁵ Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 154

Međutim, kao i druge kategorije u kontekstu savremene estetike, kategorija uzvišenog se ne može nepromenjena preuzeti iz tradicije i integrisati u novu umetnost, već podleže transformaciji:

Kroz svoju transplantaciju u umetnost, Kantovo određenje uzvišenog prevazilazi samo sebe. Prema njemu, duh iskušava empirijsku nemoć prirode naspram svog inteligibilnog, koje je od nje uzeo. Međutim, dok uzvišeno treba da bude u stanju da se oseti u susretu sa prirodom, dotle priroda, prema teoriji subjektivne konstitucije, sa svoje strane postaje uzvišena, a samosvest s obzirom na njenu uzvišenost anticipira nešto od pomirenja sa njom. Priroda, koja više nije ugnjetena od strane duha, oslobađa se rdavog sklopa rasta prirode i subjektivne suverenosti. Takva emancipacija bila bi povratak prirode, a ona, obrnuta slika pukog postojanja, jeste to uzvišeno. U crtama vladajućeg, koje obeležavaju njegovu moć i veličinu, ono govori protiv vladavine.³⁶⁶

Ukoliko se uzvišeno shvati kao zakonitost umetničke forme, ono naposljetku prelazi u svoju suprotnost, u komično, i poništava univerzalističku pretenziju pojedinačnog, pretenziju da postane apsolutno. Preobražaj uzvišenog u umetnosti upućuje na oslobađanje prirode od suverenosti subjekta, ali ujedno i subjekta od vlasti prirode u koju se upleo prosvetljeni um starijeg i novijeg doba, jer ta dva procesa su neodvojiva. Iskustvo uzvišenog prema tome oslobađa i čoveka iz sklopa vladavine spoljašnjih sila, jer se ono sada ne pokazuje više kao veličina i snaga čoveka kao duhovnog bića koje vlada prirodom, nego kao njegova samosvest o sopstvenoj prirodnosti, što je sasvim analogno onom promišljanju prapovesti svog nastanka od strane uma. Negacija društvene vladavine, koju je umetnost u procesu racionalizacije preuzela na sebe, upisana je u strukturi uzvišenog kao otpor protiv društvene nadmoći, tj. umetnost predstavlja nepomireno jedinstvo i protest protiv identičnosti samo ako je opredmećena kao kontrastna struktura uzvišenog.

Tako se odbacuje i teza da su u Adornovom shvatanju umetnost i estetsko iskustvo područje onog „najvišeg akta uma“, čija sintetička moć u ideji lepog treba da objedini istinito i dobro, čineći tako jedinstvo između prirode i običajnog sveta ljudi. Ova zamisao izražena je u jednom fragmentu rane romantike, gde autor zagovara postajanje filozofskih ideja mitološkim, tj. estetski preobražaj mehanicizma razuma radi jedinstva običajnog sveta, prevladavanja protivrečnosti i ostvarenja slobode. Kod Adorna je, prema argumentu *Dijalektike prosvetiteljstva*, uprkos istoj nameri da se preokrene podređenost umetnosti filozofiji, upravo suprotno slučaj: um kao identičnost, po svojoj konstituciji je mitološki, a zadatak umetnosti je da ga osvesti o tom

³⁶⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 293; *Estetička teorija*, str. 326–327

mitskom karakteru njegovog jedinstva sa prirodom koje uspostavlja sam um. Umetnost ne postiže njihovo pomirenje, jer formu tvorevina moderne umetnosti čini diskontinuitet i nepomirljivost, budući da pri svakom koraku u pravcu identičnosti ovu odbacuju, čime ukazuju na *neidentičnu* prirodu.

Adorno polazi od protivrečne prirode umetnosti i njenog posredovanog položaja prema ustrojstvu društvene stvarnosti. Rehabilitacijom mimesisa kao ekspresije on s jedne strane otvara mogućnost za transcendirajuću funkciju umetnosti i njen potencijal za emancipaciju, ali sa druge radikalizuje unutrašnji paradoks umetnosti, koji u krajnjem rezultatu najavljuje njeno propadanje. Rezultat je perspektiva odumiranja umetnosti, jer je ona sa otuđenjem izgubila svoj *raison d'être*³⁶⁷, ali i preobražaj motiva pomirenja u motiv priznavanja nepomirljivosti različitog, koji postaje nova vodeća ideja umetničkih tvorevina pozne moderne i postmoderne.

Adornovo shvatanje umetnosti u kontekstu preoblikovanja ideje prosvećenosti trebalo bi tumačiti u ključu izmenjene uloge tradicionalnih estetičkih pojmova lepog i uzvišenog i promene težišta estetike ili filozofije umetnosti u skladu sa najnovijim razvojem umetnosti i njenih tehničkih mogućnosti. Iako polazi od autonomije i upletenosti umetnosti u proces racionalizacije, *Estetska teorija* radi na prevazilaženju tradicionalnog pojma umetnosti i u skladu sa tim i sama biva promenjena u odnosu na moderni pojam filozofske estetike. Samo ako ima strukturu uzvišenog, umetnost postaje „neumerena negativnost, ogoljena i očigledna”, čime radikalizujući stanje vladavine postiže oslobađanje od njega.

Istina je, međutim, da se ne možemo u potpunosti odreći ni ideje pomirenja, jer perspektiva pluralnosti ovu sadrži. Ako je ideja pomirenja pandan strukturi identičnosti, onda je i ona sastavni deo dijalektike neidentičnosti, jer u njoj se momenat identičnosti nije izgubio, već se održava, samo što je posredovan svojim pojedinačnim sadržajem i svešću o neidentičnosti sa stvarima. To je jedna od pouka Adornove koncepcije negativne dijalektike. Slično je i na estetskom planu umetničkog dela, kao u Beketovom *Kraju partije*:

Rascep na nepovezano i neidentično je ipak vezan za identičnost u pozorišnom komadu, koji se ne odriče tradicionalnog popisa likova. Disocijacija je uopšte i moguća samo u suprotnosti prema identičnosti, ulazeći u njegov pojam, inače bi ostala čisto, nepolemičko i nevino mnoštvo.³⁶⁸

³⁶⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 10; *Estetička teorija*, str. 26

³⁶⁸ Adorno, *Noten zur Literatur*, str. 300

Ovde bi suviše oštro formulisana dilema između lepog i uzvišenog bila varljiva, jer treba uzeti u obzir oba člana. Takva razmišljanja kroz priču o negativnosti umetnosti estetičare s pravom upućuju na Kantovu teoriju uzvišenog iz treće *Kritike*, iako je kod Kanta uzvišeno povezano pre svega sa osećanjem veličine duha u vezi sa doživljajem prirode a ne sa iskustvom umetnosti. Čak je i Kant naslutio kvalitet negativnosti unutar iskustva uzvišenog i zadovoljstvo uzvišenošću čak otvoreno nazvao „negativnim”.³⁶⁹ Takvo zadovoljstvo dobija na intenzitetu uprkos tome što nas estetske predstave koje prosuđujemo u isti mah i odbijaju (jer sadrže u sebi nešto nepravilno, neprikladno ili nasilničko) i privlače (jer pojačavaju osećaj divljenja i poštovanja prema takvom prizoru). Ako taj ambivalentni model negativnosti iskustva uzvišenog primenimo na Adornovo shvatanje negativnosti moderne umetnosti, dolazimo do zaključka da umetničko delo tim više izražava svoju istinu što intenzivnije kod publike proizvodi osećaj nelagode i šoka, umesto harmonije i lepote kojima naginju klasična umetnost i njeno konceptualno uobličjenje u estetici. Nova muzika je eklatantan primer tog fenomena.

Sa reaktualizovanjem Kantove pozicije u svojoj poznoj estetici Adorno ne napušta Hegelovu poziciju, ali njegova shvatanja dobijaju novu dimenziju koja će svoju aktuelnost pokazati i posle Adorna, kada težište estetičkog razmatranja počne da se pomera od filozofije umetnosti ka teoriji čulnog opažanja i onoga što se saznaje i doživljava na senzitivnan način. Sa uravnoteženjem dva paradigmatiska stanovišta u modernoj estetici korespondira i obnova autonomije umetnosti u estetici, ne toliko zbog njene aktuelnosti u svetlu nove konjunktore u posleratnoj estetici, koliko zbog toga što je Adorno svedok aktuelnog trenutka avangarde (u tom momentu neoavangarde), pokazujući da i sam pripada vremenu istorijskih pokreta avangarde, koje je još uvek video kao žive i na neki način aktuelne. Adornova recepcija različitih elemenata učenja Kanta i Hegela nije njihova obnova radi njih samih, već je to bilo sredstvo pomoću koga se dolazi do formulisanja sopstvenih ideja u estetici ili filozofiji umetnosti.

5. Estetska perspektiva negativnosti umetnosti

5.1. Saznajno–kritička relevantnost estetskog

U Adornoj filozofiji umetnosti i, štaviše, u postmodernoj estetici uopšte ponovo se aktualizuje kognitivističko učenje A. Baumgartena iz XVIII veka, koje je u svoje vreme bilo svojevrsna „avangarda” u racionalističkoj filozofiji, i njegovo višeslojno određenje filozofske

³⁶⁹ Kant, *Kritika moći suđenja*, str. 136

estetike, koje nijedno kasnije učenje u estetici po svome obimu neće uspjeti da prevaziđe.³⁷⁰ Tačnije rečeno, Adorno u svojoj estetskoj teoriji baštini određene uvide estetike doba prosvetljenosti, koji do izražaja dolaze u kontekstu krize kulture građanske Evrope u XX veku i nekoliko pokušaja njenog spasenja putem iskustva umetnosti. I Adornova filozofija umetnosti na posredan način varira neke temeljne uvide o prirodi filozofske estetike kao nauke čulnog saznanja koja ne samo da to saznanje ima kao svoj predmet ispitivanja, nego i njeni načini postupanja u sebi poseduju odgovarajuće karakteristike koje joj tako nešto omogućavaju.

Povezivanje Adorna sa Baumgartenom na prvi pogled može da bude u najmanju ruku čudno. Ipak, pozna moderna i postmoderna reaktuelizacija Baumgartena i njegovih težišta u estetici sa jedne strane je bila posledica razvoja filozofske estetike od teorije čulnog saznanja ka filozofiji umetnosti i nazad ka učenju o čulnosti, ali sa druge to i nije bilo očekivano ako se uzme u obzir opšta tendencija postmoderne estetike za fragmentisanjem i demontažom moderne sistematske estetike, bilo kao teorije čulnog saznanja, metafizike lepog ili kao filozofije umetnosti.

Međutim, recepcija kognitivističke pozicije imala je ovde jedno specifično značenje: to nije bilo usvajanje estetičkih pojmova u kontekstu neke nove teorije saznanja ili stanovišta, nego je estetika shvaćena kao kritika saznanja i, štaviše, kao kritika jednog oblika racionalnosti koji je u njemu zastupljen. Na takvo pozicionisanje u Adornovim shvatanjima nailazimo već u habilitaciji o Kjerkegoru kao prvom mestu izričitog problematizovanja estetskog, a onda i kasnije u *Estetskoj teoriji* gde se ovaj koncept javlja u vezi sa istinom umetnosti i njenim odnosom prema filozofiji. Estetsko iskustvo je postavljeno kao mesto saznanja istine, ali saznanja koje ima poseban nepojmovan način pristupa istoj.

³⁷⁰ Pod *estetičkim kognitivizmom* se ovde misli na dve stvari: (i) kognitivizam u užem smislu označava poziciju racionalista Baumgartena i njegovih učenika, kod kojih je estetika shvaćena kao niže učenje o čulnosti i nauka čulnog saznanja, dakle kao grana teorije saznanja i rekonstrukcija čulnog iskustva kao osobenog načina saznanja. Implikacije takvog shvatanja u filozofiji umetnosti su da se i umetnost shvata kao estetski fenomen (pojava koja se saznanje na čulan način) ili kao naročiti oblik pojavljivanja ili saznanja istine; (ii) u širem smislu, kognitivizam označava svako estetičko stanovište koje umetnost tumači kao specifičnu formu saznanja sveta ili estetski fenomen u kome se taj svet ogleda, a estetika je učenje o tom načinu saznanja. Takvo shvatanje nije prisutno samo kod nemačkih racionalista, nego i u britanskom empirizmu, kod Kanta i prosvetitelja, ali i u novijoj analitičkoj estetici, primera radi, kod američkog estetičara N. Gudmena (Goodman).

Svako estetičko promišljanje za Adorna je neodvojivo od problematike teorije saznanja, odnosno pretpostavka estetičkih iskaza uvek je odgovarajuća saznajno–teorijska pozicija.³⁷¹ Ipak, ta sprega se može shvatiti dvojako: najpre kao da gnoseološka pozicija utemeljuje i određuje karakter i pravac estetičke refleksije; sa druge strane ona se može shvatiti i obratno, iz perspektive ove druge: tako kao da ta refleksija pod određenim uslovima predstavlja kritiku sopstvene bazične saznajno–teorijske pozicije, a da ta kritika istovremeno ne pretpostavlja istu. Da bi izbegao ovu mogućnost, Adorno pribegava interesantnom rešenju, a to je kritika filozofskog saznanja iz perspektive istine umetnosti, koju filozofija umetnosti mora da interpretira, odnosno da jezik umetnosti prevede u pojmovni jezik i da ga razume. Pretpostavka za to je prihvatanje teze da estetsko iskustvo i estetski sudovi koji se obrazuju u sferi čulnosti i senzitivnih dejstava i afekata u sebi nose nekakvu kognitivnu vrednost, istinitost, smisao ili imaju određenu komunikativnu funkciju, tako da ih možemo racionalno artikulirati, saopštiti ili razumeti. Takvo shvatanje da se u umetnosti uopšte pojavljuje (estetska) istina koja je različita od pojmovne istine filozofije i načina na koji je ova saznanje jeste tekovina Baumgartenovih uvida o prirodi estetike kao filozofske nauke i njenog predmeta – *aisthesis*.

Pojam *aisthesis* nudi novo područje ne samo za filozofsko ispitivanje, nego i kao oblik ponašanja, suđenja i delanja, koji nije bio kompatibilan sa tradicionalnim uskim razumevanjem ljudskih kognitivnih sposobnosti i dejstava. U tom kontekstu, možemo doći do uvida da nam za ispitivanje ove vrste fenomena nije dovoljna moć prosuđivanja putem pojmova kojom se služi logika i sa kojom tradicionalna filozofija poistovećuje svako filozofsko rasuđivanje, nego je neophodna posebna moć suđenja ali i kreativnog delanja koje je u to suđenje inkorporisano. Baumgartenova inovacija bila je to što je Lajbnicov *unutrašnji princip čulnog delovanja* objasnio kao *sposobnost subjekta* i na taj način je „zahtev estetskog za saznanjem shvatio kao praksu subjekta.”³⁷² U ovom radu, s obzirom da ta „praksa” mora pripadati sferi estetskog načina predstavljanja i delovanja, takvu praksu shvatamo kao deo razumevanja i u njoj kao pivotalnu funkciju estetsko kreativno delovanje čulnih sposobnosti.

³⁷¹ Adorno, „Frühe Einleitung”, str. 493; Adorno, „Rani uvod”, str. 119

³⁷² Menke, Ch. „Das Wirken dunkler Kraft: Baumgarten und Herder”, u: Campe, R., Haverkamp, A., Menke, Ch. (prir.) *Baumgarten–Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin: August Verlag, 2014, str. 100

5.2. Baumgartenova prvobitna ideja

Počev od estetike doba prosvetećenosti estetski diskurs se obrazovao kao samostalna oblast čovekovog odnosa prema stvarnosti. Baumgartenov važan doprinos bio je uvid da estetski način suđenja predstavlja oblik saznanja nezavisan od razuma, da čulno saznanje ima sopstvene zakonitosti i unutrašnju logiku, kao i da predstavlja novu *mogućnost istine*. Ipak, u raspravi o nastanku moderne estetike centralnu ulogu u gornjem smislu igra pojam subjekta, pa od njegovog određenja zavisi i način na koji će biti shvaćena moderna. Taj problem je bio aktuelan i kod Adorna, za koga svakako možemo reći da je mislilac moderne i to pozne moderne, pa prema tome i svedok njene krize i opadanja. Postojanje alternativnih mogućnosti istine ujedno je bilo pogodno tle za artikulisanje novih oblika mišljenja i nove prakse. Estetika od Baumgartena potencijalno predstavlja jedan fundamentalni model konstituisanja i opravdanja moderne kulture.

Određujući estetiku on je, između ostalog, ustanovio i da je to *ars analogi rationis*, ili veština onoga što je slično umu³⁷³, što znači da je čulno saznanje u svojoj logici i načinima postupanja slično umu, odnosno da su senzitivni doživljaji i predstave udešeni po uzoru na višu moć saznanja, da imaju naročitu racionalnu organizaciju, ali su od razuma i uma kao viših moći saznanja ipak i različiti. Takvu izomorfnost dva načina saznanja on je nagovestio već u magistarskoj disertaciji iz 1735. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, gde se pravi razlika između ekstenzivne jasnoće i individualnosti senzitivnih predstava, naspram intenzivne jasnoće i opštosti logičkih pojmova.³⁷⁴ Senzitivne predstave ovde više nisu bile područje neistine, kao što je to bilo za Platona i za mnoge filozofe pre i posle njega, već je njihova istinitost posebne vrste, ali je analogna istinitosti pojmova, s obzirom na kriterijum jasnoće koji se javlja u oba slučaja. U oba područja, estetskom i noetskom, imamo posla sa posebnim načinima predstavljanja objektivne stvarnosti i ti načini su nespojivi.

Čulno saznanje ima sopstvenu organizaciju i naročiti oblik savršenstva (*perfectio*), kao što i njegov predmet – čulno saznatljivi fenomeni – imaju svoje savršenstvo. Baumgarten te oblike savršenstva naziva lepotom (*pulchritudo*).³⁷⁵ Cilj estetike je postizanje ovog savršenstva čulnog saznanja i njegovog predmeta: fenomena koji se saznavaju na čulan način. U načinu njihovog povezivanja ogleda se naročito estetičko prosuđivanje, koga mi danas nazivamo estetskim a koje već kod Baumgartena ima sopstvenu istinitost. To nije logička istina apstraktnog pojma razuma,

³⁷³ Baumgarten, *Ästhetik*, str. 11

³⁷⁴ Baumgarten, A., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beograd: BIGZ, 1985, str. 17

³⁷⁵ Baumgarten, *Ästhetik*, str. 21

već istina pojedinačnog fenomena i Baumgarten je naziva „estetičkom istinom” (*veritas aethetica*). Znanje je uvek usmereno na ono što je opšte, a opažanje na pojedinačno. U načinu povezivanja senzitivnih predstava Baumgarten vidi specifičnu „logiku” prosuđivanja kojim treba da se služi estetičar. Odatle možemo izvesti zaključak da je i čulno saznanje poseban oblik racionalnog ponašanja, a ne polje iracionalnosti i konfuznih opažanja. Takvo ponašanje je oličeno u sposobnosti kakva je, recimo, *ukus*, a to je sposobnost da se u fenomenima *opazi* ono njihovo savršenstvo.³⁷⁶ Ukus je, dakle, sposobnost prosuđivanja lepog, što je nasleđeno od Baumgartena i na ovaj način formulisano kod Kanta.

Baumgartenov nacrt estetike izrađen je na temelju analize ideje pesništva. Pesničko delo je „savršen senzitivni govor”, a taj govor je sačinjen upravo od onih senzitivnih predstava i njihovih veza koje estetika treba da dovede do savršenstva. U poduhvatu analize pesništva već je sadržana ideja o analognom statusu estetike i logike, a shodno tome i njihovih predmetnih oblasti, poezije i filozofije. Međutim, a to je sada ključni momenat, poezija i filozofija su za Baumgartena *dva područja saznanja*. Njihovo važenje u pogledu predstavljanja objektivne stvarnosti sve više će se izjednačavati, odnosno saznanje koje predstavlja umetnost dobijaće na težini, pa će samim tim i za filozofsku refleksiju postajati sve zanimljivija oblast.

U koncepciji estetike jedna od glavnih ideja bila je ta da se stvori osnov za filozofsko razmatranje umetnosti. To je intencija Baumgartenovih *Filozofskih meditacija*, ali i kasnije *Estetike*, gde je istovremeno jedno od ključnih određenja estetike bilo: „teorija slobodnih veština” (*theoria liberalium artium*). Takav osnov on je pronašao u grčkom terminu *aisthesis*, koji prevashodno označava opažanje i čulno saznanje. Već je Baumgarten, slično modernistima i postmodernistima, estetiku bio zamislio kao kritiku nauke.³⁷⁷ On je, štaviše, uprkos još uvek dominantnoj integrisanosti u objektivističku metafiziku Lajbnic–Volfove filozofske škole i njen logicizam i matematizam, čulno saznanje zamislio kao primarni oblik saznanja sveta, na koji se kasnije nadovezuju delovanja viših moći saznanja. Estetika i logika, dakle, za njega nisu divergentni nego komplementarni oblici saznanja istine, iako su im načini saznanja vođeni sasvim drugačijom logikom. Ipak, nije izvesno da je to bila i kritika novovekovnog projekta subjektivističke metafizike koju je zasnovao Dekart, pre će biti da je Baumgarten izgradio čitav projekat estetike kao nadgradnju i razradu fundamentalne postavke racionalističkog subjekta,

³⁷⁶ Ibid, str. 1095–1096

³⁷⁷ Scheer, B., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: Primus Verlag, 1997, str. 71

koji je osnov mišljenja.³⁷⁸ O tome govori već određenje estetike kao nauke čulnog saznanja i predstavljanja (*scientia sensitive cognoscendi et proponendi*) koja se očigledno vezuje za subjekta i njegove moći saznanja kao jedinog merodavnog činioca prosuđivanja vrednosti onoga što je predmet ove nauke. Tako se može doći do zaključka da je već kod Baumgartena utvrđen proces *subjektivisanja lepog*, koji je tek kod Kanta došao do punog izražaja. To znači da se kriteriji lepote ne nalaze više objektivno u stvarima, nego u subjektu i njegovom saznavnom sklopu. Kada se u estetici govori o umetničkom delu, onda je to delo kao estetski predmet ili fenomen shvaćeno kao objekt, ali objekt za nekog subjekta, jer ono ne može biti estetski predmet po sebi nego samo nešto što je za nas koji ga percipiramo, koji o njemu sudimo i pokušavamo da iznađemo normativne standarde za to. Standardi estetskog prosuđivanja za Baumgartena su dati u sferi čulnog saznanja. Takav projekat subjektivisanja u osnovu je prosvetiteljski, što znači da je on *u okviru* te paradigme odnosa između subjekta i objekta alternativa racionalističkom prosvetiteljstvu, matematičkom i naučnom modelu saznanja. Ta alternativa je tzv. estetsko prosvetiteljstvo. Baumgartenov projekat subjektivisanja je takav da proizvodi subjekta kroz procese „socijalizacije i kultivisanja.”³⁷⁹ Estetski subjekt nije apriorna intelektualna, metafizička konstrukcija, koja sebe opravdava pred samim sobom, nego je on učinak procesa socijalizacije i kulture. Nasuprot naučnom, tehničkom i administrativno uređenom svetu sa kojim se subjekt susreće kao sa kompleksom bezličnih i opredmećenih institucija, ovde se afirmiše čovek kao senzitivno i osećajno biće, čije bivanje u svetu je prožeto neposrednim, živim odnosom prema prirodi i drugim ljudima. Estetski subjekt shvata ove objekte i bića u njihovoj pojedinačnosti i pojedinačnoj egzistenciji, ne kao apstrakcije, a to je sasvim drugačija perspektiva gledanja. Racionalistički subjekt samo može da saznaje svet i sebe, ali estetski i da ga oseća, doživljava, pamti, intuira i sl.

Ovakva postavka stvari preneti je u filozofije idealizma, sistemski uobličena i izobražena najpre kod Kanta, a onda preko romantičara do Šelinga, Hegela i kasnije u platonističkoj metafizici umetnosti u trećoj knjizi Šopenhauerovog kapitalnog dela *Svet kao volja i predstava*. U njihovim učenjima fundamentalna ideja je pretrpela različite izmene, ali se kognitivistička slika u svojim osnovnim postavkama kao i uverenje da je umetnost način saznanja i predstavljanja sveta, implicitno održala gotovo do našeg vremena. Subjektivistička paradigma

³⁷⁸ Menke, „Das Wirken dunkler Kraft: Baumgarten und Herder”, str. 92–93

³⁷⁹ Ibid, str. 93

filozofije svesti uzdrmana je tek u XX veku, kako u lingvističkoj filozofiji tako i kod postmodernista.

Iako je vođena zahtevom za filozofskim razumevanjem umetnosti, estetika kao nauka čulnog saznanja za Baumgartena nije bila samo teorijsko razmatranje umetnosti, već mnogo šire od toga: posmatranje svega što se uopšte saznaje na čulan način, celokupnog opažljivog sveta. Umetnički fenomeni su samo jedan uži segment te oblasti istraživanja. Oblast čulnog saznanja i njena nauka otvorile su za filozofsko posmatranje novu mogućnost istine i njenog saznanja koje poseduje naročitu unutrašnju logiku. Samo postojanje te nove mogućnosti, koja se manifestuje u estetskom iskustvu i umetnosti i postepeno počinje da figuriše kao alternativa matematičkom i prirodno–naučnom modelu znanja i poimanja stvarnosti, bilo je dovoljno da se ista ujedno shvati i kao njihova kritika. To je postao mogući oblik racionalnog ponašanja i čovekove orijentacije u svetu, pa i u društvenom životu. On nije spolja uveden kao nešto što je čoveku inače strano, već je čulnost u izvesnom smislu primaran aspekt njegovog bivanja u svetu. Međutim, u evropskoj filozofskoj, naučnoj i uopšte kulturnoj tradiciji taj aspekt je još od Aristotela bio skrajnut u odnosu na logički način razmišljanja. Baumgarten je bio prvi koji je ovom području eksplicitno pridao teorijski značaj i učinio ga predmetom filozofskog promišljanja.

Implikacije ovog otkrića su bile dalekosežne. Ne samo da je iz polja logičke apstrakcije izvučeno i istaknuto ono što je pojedinačno i konkretno u njegovoj raznolikosti, nego je ta oblast postala merodavna kao mogućnost saznanja, ali potom putem umetnosti i njenog osnovnog merila – lepote – i kao model za praktično delanje. *Aisthesis* nam kroz iskustvo umetnosti nudi sliku sveta koja pruža model za racionalno uređenje ljudskog života, za koga naučna kultura ni danas nema rešenje. Čulnost nije više područje pasivnog odnosa prema spoljašnjem svetu, već sadrži aktivni princip, sposobnosti poput uobrazilje ili imaginacije, pomoću kojih elemente stvarnog može da povezuje i predstavlja u skladu sa „logikom” čulnog saznanja i na način koji je svojstven takvom saznanju.

Adorno prihvata Baumgartenovu ideju o analogiji logičkog i estetičkog načina saznanja i prosuđivanja. Ona je do njega dospela putem iskustva umetnosti i Adorno je posmatra kroz prizmu odnosa između umetnosti i filozofije. Pomirujući habitus estetskog načina posmatranja, razumevanja i delovanja za Adorna je postao oblik mogućeg prosvećenja dominantne racionalnosti u savremenom svetu, a to je svakako naučna i tehnička. Takav oblik je prisutan u umetnosti u kojoj su za njega bile sadržane i sve one zanemarene mogućnosti estetskih dejstava. Za Baumgartena je estetika bila ne samo alternativa već i komplement logike, u smislu da je situirana u sveobuhvatnoj metafizičkoj konstrukciji sveta, pa se ne može reći da je ona bila

ujedno i alternativa tom sveobuhvatnom konceptu ili racionalnoj paradigmi koju je razvijala. Za Adorna je slično: „Filozofija i umetnost konvergiraju u njihovom sadržaju istine. Istina umetničkog dela, koja se progresivno razvija, nije ništa drugo do istina filozofskog pojma.”³⁸⁰ Umetnost je upućena na stvarnost istine, ali na jedan estetski način. Takav oblik posmatranja bio je sadržan u dominantnom obliku racionalnosti, samo što je u njemu bio skriven i potisnut u obliku mimesisa. Mimesis je tipično estetski način ponašanja i mimetička dejstva u umetnosti kao što su, na primer, ekspresija i podražavanje, aspekti su iste paradigme kojoj pripada i naučna svest, s tim što se manifestuju u različitim oblastima. Kada Adorno kaže da „umetnost koriguje pojmovno saznanje”³⁸¹, onda taj korektiv ne može da bude neki spolja integrisan element, nego upravo deo saznanja, ali ako je tako, onda je mimetički odnos nadgradnja njegovih konstitutivnih elemenata. Adornov tretman umetnosti i delovanja umetnika u perspektivi odnosa između subjekta i objekta potvrđuje ovu tezu.³⁸² Pretpostavka ove korektivne uloge upravo je gornja teza da je i umetnost upućena na istinu na koju je upućena i filozofija.

Prema tome, Adorno, kao ni velika većina njegovih prethodnika i savremenika, ustvari nije filozof koji suštinski izlazi izvan one estetičke paradigme postavljene kod racionalista. Njegova razmišljanja o umetnosti koriste kritički potencijal sadržan u umetnosti, mogućnost ne samo da se u filozofiji saznaje i govori nešto o umetnosti, nego da se i u umetnosti, u njenoj artificijelnoj strukturi, može na njoj svojstven način prezentovati nešto o filozofiji i njenim fundamentalnim problemima, umesto da se to čini samo iz filozofije, koja imajući posla sa strukturama mišljenja mahom polaže račun o samoj sebi, umesto o stvari o kojoj hoće nešto da kaže. R. Bubner tu novonastalu situaciju u odnosu između umetnosti i filozofije izražava stavom da „filozofija ne iskazuje šta je umetnost, nego bi, štaviše, umetnost trebalo da pokaže šta je filozofija.”³⁸³

³⁸⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 197; *Estetička teorija*, str. 225

³⁸¹ Ibid, str. 173; Isto, str. 200

³⁸² Adornovi spisi o muzici i delatnosti savremenih kompozitora, odnosa između kompozitora i materijala, obiluju upotrebom ovih termina. U *Estetskoj teoriji* postoji čak deo koji nosi naziv „Subjekt–objekt” (Ibid, str. 244; Isto, str. 275) Adorno ne odbacuje ovaj dualni sklop da bi na drugačiji način postavio osnov za razmišljanje o umetnosti, već samo modifikuje odnos između subjekta i objekta.

³⁸³ Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, str. 11

IV ADORNOVA REHABILITACIJA ESTETSKOG U KRITICI KJERKEGORA

1. Kjerkegor i Adorno

1.1. Mesto Kjerkegora u Adornovoj filozofiji

Jedan od prelomnih momenata u razvoju Adornovog shvatanja umetnosti i genezi estetske teorije i estetskog momenta razumevanja, od rane kritike muzike do pozne *Estetske teorije*, predstavlja njegovo bavljenje Kjerkegorovom filozofijom. Kjerkegor je, uz rame Šopenhaueru, Marksu i Niču, jedan od modernih filozofa koji su na njega izvršili veliki uticaj. Adornova recepcija njegovih ideja nije bila toliko vidljiva na površini koliko u slojevima njegovog mišljenja, gde se mnogostruko prepliće sa drugim uticajima iz filozofske tradicije. Adorno se i sâm tokom ranih frankfurtskih godina i intenzivnog bavljenja muzikom zanimao za ideju „estetskog načina življenja” ili estetske egzistencije, koja se bez sumnje mogla dovesti u vezu sa Kjerkegorovim čuvenim učenjem o stadijumima na životnom putu, u kojima je, doduše, estetsko bilo stavljeno na najniži stupanj.

Momenat estetskog ponašanja i načina viđenja stvari je ono što povezuje dvojicu filozofa i u prilog tome kod jednog Adornovog biografa nailazimo na sledeće zapažanje:

Adorno je za Kjerkegora mislio da je istaknuti filozof estetskog. Njegovu filozofiju on je koristio kao pokriće da bi u konkretnijem obliku razvio sopstvene ideje o umetnosti. Adorna je fascinirao Kjerkegorov prefinjeni literarni stil sa ironičnim obrtima fraze, što je Kjerkegor zvao „estetskim pisanjem”. Adorno se i nezavisno bavio idejom estetske egzistencije, načinom života koji je Kjerkegor smislio za sebe kao model suprotstavljen načinu života sitne buržoazije kao i kolektivnom životu masa, model koga je čak i on imao poteškoća da održi. Međutim, ono za šta je Adorno mogao

da se uhvati bile su Kjerkegorove ideje o jastvu kao fundamentalnoj strukturi modernog subjekta, antisistemske tendencije u njegovom mišljenju i Kjerkegorova sklonost paradoksu.³⁸⁴

Prema tome, Adornov odabir Kjerkegora kao modela za kritiku idealizma nije bio slučajan i nepovezan sa njegovim vlastitim nastojanjima u filozofiji. Međutim, Adornovi spisi posvećeni Kjerkegoru nisu brojni. Najmerodavniji je habilitacioni rad, objavljen pre više od osamdeset godina.³⁸⁵ O sadržaju te studije će u nastavku biti reči. To je ujedno bio Adornov prvi objavljeni filozofski rad, a drugi pokušaj habilitacije pod mentorstvom teologa Paula Tiliha (Tillich), nakon prvog neuspešnog pokušaja nekoliko godina ranije kod neokantovca Kornelijusa (Cornelius). Ovaj po mnogo čemu ezoteričan i teško razumljiv spis se može smatrati najznačajnijim radom koji je Adorno napisao o ovoj temi, a koju je kasnije uvek promišljao na misaonoj platformi postavljenoj u habilitaciji.

Namera i domet ove studije bili su širi od obične istorijsko–filozofske orijentacije u posthegelovskoj misaonoj konstelaciji: Adorno ne samo da je Kjerkegora predstavio na jedan nekonvencionalan način, već je na pozornici ovog učenja i njegove kritike artikulisao vlastite ideje, posebno *ideju da se iz estetske sfere i na estetski način može artikulisati kritika filozofije*. Isto tako, Adornov motiv je po svemu sudeći bio i da spase estetsko iskustvo od svih koji su u to vreme odlučujuću prednost davali nauci, religiji i filozofiji, u odnosu na koje je estetsko dejstvo delovalo inferiorno.³⁸⁶ U tumačenju Kjerkegora u svom prvom radu o ovom filozofu Adornova strategija bila je da pokaže da je upravo ovo carstvo estetskog težište Kjerkegorove filozofije. Pretpostavka toga je još jedna fundamentalna zamisao koju je moguće sresti i u nekim drugim Adornovim radovima posvećenim umetnosti, posebno muzici, a to je ideja *da se i estetsko iskustvo može smatrati oblašću u kojoj se istina može manifestovati*. „Svaki estetski oblik ide ka

³⁸⁴ Müller–Doohm, *Adorno. A Biography*, str. 123

³⁸⁵ Adornov habilitacioni rad o Kjerkegoru objavljen je 1933. pod naslovom „Konstrukcija estetskog kod Kjerkegora” (Die Konstruktion des Ästhetischen bei Kierkegaard, u izdanju: J. C. B. Mohr). Drugo izdanje pojavilo se 1962, a treće 1966. godine. U još dva ogleđa Kjerkegor je direktno bio predmet Adornovih razmatranja: prvi put u njujorškom izdanju *Časopisa za socijalno istraživanje* pod naslovom „O Kjerkegorovom učenju o ljubavi”. (Adorno, Th. W.: „On Kierkegaard’s Doctrine of Love”, *Studies on Philosophy and Social Science*, br. 8 (1939–40), str. 413–429.) Nakon toga, sredinom šezdesetih godina, on se u govoru pod naslovom „Kjerkegor još jednom” povodom obeležavanja sto pedeset godina od rođenja danskog filozofa, ponovo osvrnuo na nekoliko motiva iz njegovih poznih dela, odnos prema idealizmu, uticaj na filozofiju i teologiju i na polemiku protiv institucija hrišćanske religije u Danskoj onoga vremena.

³⁸⁶ Jay, *Adorno*, str. 76

istini i nestaje u njenom horizontu.”³⁸⁷ U tom slučaju, na estetski način manifestovana istina je nešto što je fundamentalno različito od naučne istine i kao takva je pogodna kao alternativa i ujedno uporište za kritiku ove potonje. Takav pravac estetskog iskustva u pokušaju da zahvati stvarnost istine Adorno će shvatiti kao nemoguć, ali istovremeno kao nužan zadatak, što bi bio jedan spoj oprečnih težnji i dijalektički zaplet. Ni misao o estetskom iskustvu kao mestu istine i kritike nije bila nova i na neki način ju je izrazio već Hegel u svojim razmišljanjima o umetnosti, ali i pre njega već pomenuti Baumgarten.

Ispostaviće se kao tačno ono što je u recenziji ovog rada 1933. predvideo Valter Benjamin, naime da su ključne ideje Adornove kasnije filozofije u klici sadržane već u studiji o Kjerkegoru.³⁸⁸ Kjerkegora i Adorna povezuje više od sličnosti u mišljenju, koja dovoljno pažljivom čitaocu ne može da promakne: obojica su mislioci paradoksa i to u jednom estetskom smislu, dakle, čija prevashodna briga nije opšte i orijentacija u njemu kao što je to bilo u Hegelovom slučaju, već ono što je pojedinačno, konkretna čovekova egzistencija, situacija bezizlazne otuđenosti individuuma u modernom društvu i paradoksalnost takvog položaja. U kritici Kjerkegora umetnost je samo implicitno tema Adornovih razmišljanja, jer se tu ponovnim promišljanjem koncepta estetskog i rasprava o umetnosti posredno aktualizuje i čini relevantnom za filozofiju, jer najtipičnije mesto estetskog načina ponašanja i viđenja nije ništa drugo nego umetnost.

1.2. Zadatak filozofske interpretacije Kjerkegora

Meta Adornove kritike Kjerkegora je dvostruka: 1. Hegel i filozofski *idealizam* u onom smislu koji smo ranije označili kao uži, a koji je u marksističkim krugovima važio kao eklatantan primer građanske (buržoaske) filozofije; 2. savremena ontologija, tj. Hajdegerova egzistencijalna ontologija, koja je bila aktuelna u filozofskim raspravama, poticala je i iz Kjerkegorovog učenja o egzistenciji, a kao jedan oblik metafizičkog učenja mogla se svrstati pod idealističko stanovište u širem smislu reči. Pravi kontekst ovih kritičkih razmatranja je filozofija istorije, odnosno preokretanje afirmativne teleološke matrice u shvatanju istorije ili teze da je istorija univerzalni napredak u nekom obliku racionalnosti, koju oličava i Hegelovo shvatanje, u tzv. *negativnu*

³⁸⁷ Adorno, Th. W., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, u: *Gesammelte Schriften 2*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1979, str. 199

³⁸⁸ Benjamin, W. „Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus”, u: *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, str. 383

*univerzalnu istoriju*³⁸⁹: njen cilj nije konstrukcija istorijskog progresa kao linearnog kontinuuma polazeći od nekog zamišljenog neistorijskog početka, nego preokretanje tog gledišta i kritika istorije sa stanovišta sadašnjosti i onoga u šta se istorijska dinamika pretvorila u kulturnom miljeu građanskog sveta, a to je mrtva i opredmećena „priroda” stvorena od strane ljudi koja ujedno njima i vlada. Adorno zastupa dijalektičko gledište prema kome je istorijsko zbivanje potrebno posmatrati kao prožimanje kontinuiteta i diskontinuiteta, kao stanje permanentne katastrofe.³⁹⁰ U takvom shvatanju dolazi do očuvanja svega što je istorijski pojedinačno i fragmentarno, a što bi se u Adornovom smislu nazvalo neidentičnim.

Takve grupe fenomena i individualni elementi u koje se raspalo istorijsko jedinstvo nisu mogli da budu integrisani pod okrilje svetskog duha kao kod Hegela. U sferi saznanja stanje katastrofe i fragmentisanosti sveta ogledalo se u tumačenju putem uspostavljanja konstelacija. Do interpretacije građanske kulture, koja je bila nadgradnja takvog stanja, moglo se doći i putem filozofije, tačnije kritikom filozofije koja je bila oličenje građanskog društva i njegovih afirmativnih i negativnih pogleda na svet, a u koju je spadao i Kjerkegor. Model za takvo tumačenje za Adorna su bile estetske figure Kjerkegorove filozofije, kao što je slika enterijera, koje su bile pogodno sredstvo kritike opredmećenih struktura i pojmovnih konstrukcija filozofije subjektivnosti.

1.3. Kritika ontologije

Habilitaciona studija je Adornova kritika ontoloških pozicija i preformulisanje ontološke problematike iz diskusija u krugovima tadašnje fenomenologije i egzistencijalizma. On je ontološka učenja egzistencijalista u načelu smatrao materijalističkim, ali, kao i Kjerkegorovo, „buržoaskim” verzijama materijalizma, s tim da je Kjerkegorov materijalizam bio alternativa starom Marksovom, dok je ovaj noviji bio konkurencija materijalizmu kritičke teorije društva, koja je u to vreme još uvek bila, takoreći, *in statu nascendi*.³⁹¹

Adornova polazna ideja je interpretacija Kjerkegorove filozofije kao filozofije *poznog idealizma*, uprkos njegovom samorazumevanju kao protivnika i kritičara Hegelove objektivne ontologije i spekulativne idealističke pozicije uopšte. U svom argumentu Adorno pokazuje da se

³⁸⁹ Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, str. 134

³⁹⁰ Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, str. 135

³⁹¹ Rose, *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, str. 62; Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 114

u Kjerkegorovom učenju odvija imanentna dijalektika koje ni sam nije svestan, a koja njegovo shvatanje egzistencije preokreće upravo u ono čega ovaj nastoji da se oslobodi: u jednu vrstu ontologije subjektivnosti, u kojoj se paradoksalno dovodi do krajnosti i dezintegriše filozofski idealizam i individualizam građanske epohe. Kao u alegorijskom posmatranju sveta koji dobija na značaju isključivo u momentima njegove propasti, Adorno smatra da tek u poznom stadijumu idealizma postaje čitljiva prava istorijska istina ove filozofije, pa samim tim i Kjerkegorove. Ona je duhovni izraz društvenih odnosa u građanskom svetu devetnaestog veka, pa su, prema tome, njene unutrašnje protivrečnosti samo refleksi društvenih antagonizama i ne mogu biti razrešene ni u jednoj filozofiji tog doba, jer je svaka u svojoj misaonoj zatvorenosti bila uslovljena aktuelnim društvenim stanjem otuđenja. Te istine njeni savremenici nisu bili svesni, kao ni sâm Kjerkegor.

Drugi momenat je dešifrovanje istorijske istine idealističke filozofije. U njoj Adorno postupa u skladu sa metodom kritike ideologije, što, uprkos uobičajenom razumevanju, ipak nije bila novina u njegovim dotad još uvek malobrojnim filozofskim spisima.³⁹² Kao uporište kritike i ujedno alternativu obliku saznanja kojim filozofija pristupa pitanju o istini egzistencije, Adorno na primeru Kjerkegorovog učenja *reaktualizuje kategoriju estetskog i njen status u saznanju*. Pojam estetskog se se ovde prvi put eksplicitno javlja u Adornovoj filozofiji, da bi se nakon toga ponovo pojavio tek u njegovoj poznoj filozofiji, gde će na tragu zapažanja u spisu o Kjerkegoru imati važnu ulogu u formulisanju kritike racionalnosti, ali i estetskog diskursa kao jednog zasebnog oblika racionalnog ponašanja. I ne samo da Adorno pred svog čitaoca iznosi jednu drugačiju interpretaciju Kjerkegorove filozofije na temelju estetskog, već je i sâm habilitacioni spis primer Adornovog estetskog načina pisanja i mišljenja, po čemu će on kasnije postati mnogo poznatiji i na izvestan način je srodan upravo Kjerkegoru.

2. Ideja učenja o egzistenciji kod Kjerkegora

2.1. Kritika Hegelove filozofije

Da bismo shvatili Adornovo razumevanje Kjerkegora moramo se ukratko osvrnuti i na ovog drugog, na njegov odnos prema Hegelu i idealizmu, ali uopšte i odnos koji su Kjerkegorovi savremenici imali prema istom. Istorija filozofije prve polovine XIX veka uči da se Kjerkegorova misao razvila u kritici Hegelove filozofije od strane tzv. levih hegelovaca, kojima

³⁹² Hullot-Kentor, R., *Things Beyond Resemblance: on Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press, 2006, str. 85

je on po svojoj intelektualnoj orijentaciji i pripadao. Ova kritika, u vidu protesta protiv duha vremena i Hegelove filozofije kao njegovog najrazvijenijeg misaonog izraza, korespondirala je sa kritikama koje su ovome uputili i drugi predstavnici tog radikalnog talasa: Foerbah, Marks, Štirner i dr. U tom smislu je umesno istaći paralele između Kjerkegorove ideje usamljenog individuuma, čija egzistencija treba da odredi samu sebe, Marksove ideje čoveka kao „rodnog bića”, Štirnerove koncepcije Jedinog i njegove svojine, Bauerove individualističke pozicije „samobitka”, na šta nam u svojoj poznatoj studiji o ovoj temi ukazuje Karl Levit.³⁹³ Sva ova učenja sa kritikom Hegelove filozofije označavaju završetak jedne značajne faze duhovno–istorijskog razvoja, a zahtevom za njenim prevladavanjem ističu potrebu za novom kulturnom i idejno–političkom organizacijom sveta.

Posmatrana iz drugačijeg ugla, levohegelovska misaona kretanja su se, uprkos naizgled radikalnom preokretanju polazišta u odnosu na spekulativnu filozofiju, mogla shvatiti i kao njen produžetak. Njihovu metafizičku prirodu prvi je prepoznao i kritikovao Marks u čuvenoj XI tezi o Foerbahu, koja od filozofije više ne traži samo interpretaciju sveta, koju su i levohegelovci preduzimali u svojim teorijskim naporima, već praktičnu izmenu socijalnih prilika građanskog sveta, koje uslovljavaju kako tadašnju idealističku tako i materijalističku metafiziku. Hegelova filozofija je bila ne samo najviši domet spekulacije, već i misaono središte u čijoj sveobuhvatnoj metafizičkoj konstrukciji su unapred bile postavljene i sve mogućnosti mišljenja, pa i one kod levih hegelovaca. Na ovoj liniji argumentacije bi trebalo tražiti i uporište Adornove teze sa kojom on imanentnom kritikom razotkriva Kjerkegora kao poznog idealistu, ali posredstvom ovoga kritikuje i filozofiju identičnosti. Isto tako, teško je oteti se utisku da je Adorno u svojoj kritici upravo na liniji onog Marksovog prigovora, jer u osnovi Kjerkegorovih teorijskih nastojanja za promišljanjem ljudske egzistencije, jednom vrstom alegorijskog tumačenja otkriva istorijsku stvarnost građanskog društva.

Sa kojim zamerama i kakvom teorijskom alternativom sâm Kjerkegor uopšte istupa protiv Hegela? Osnovnu ideju njegove filozofije ovde iznosimo samo u gruboj, sažetoj formi, s obzirom na glavne aspekte koje tematizuje i Adorno.

Prigovori upućeni Hegelu bili su usmereni protiv spekulativnog rešenja problema odnosa između uma i stvarnosti, koje je podrazumevalo njihovo pomirenje u sferi mišljenja. U tom duhu, Hegel u *Nauci logike* određuje stvarnost kao „jedinstvo suštine i egzistencije.”³⁹⁴

³⁹³ Löwith, K., *Od Hegela do Nietzschea*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1988, str. 117

³⁹⁴ Hegel, G. V. F., *Nauka logike II*, Beograd: BIGZ, 1991, str. 141

Kjerkegoru je bio neprihvatljiv stav da se stvarnost bez ostatka može pojmiti umom, ali glavni problem u toj postavci bilo je Hegelovo izjednačavanje suštine i egzistencije. Hegelovo stanovište je bilo esencijalističko³⁹⁵, a to je učenje o ideji kao opštosti koja se razvija u domenu misli i potpuno natkriljuje čoveka kao pojedinačno, konkretno, čulno i konačno biće. Pošto polazi od suštine, on je bio prinuđen da ovoj prilagodi i egzistenciju, tako da tu ne može biti reči o stvarnoj, već samo opštoj, „pojmovnoj egzistenciji”³⁹⁶, iz koje je kao nešto kontingentno i prolazno isključena živa egzistencija čoveka, individuuma.

2.2. Egzistencija kao stvarnost individualne unutrašnjosti

Kjerkegor napušta ovo mišljenje i okreće se protiv idealističke ontologije i logike, koje su oblici objektivnog znanja, priklanjajući se njegovoj suprotnosti; egzistencija postaje jedini prioritet, dok je *essentia* ostavljena u drugom planu kao nešto izvedeno:

Svako suštinsko znanje tiče se egzistencije, ili, samo takvo znanje koje ima suštinski odnos prema egzistenciji je suštinsko, esencijalno znanje. ... Međutim, to da se suštinsko znanje suštinski odnosi na egzistenciju ne označava apstraktni identitet pomenut iznad, između mišljenja i bića, niti to objektivno znači da znanje odgovara nečemu što je tamo kao njegov predmet. To znači da se znanje odnosi prema onome ko saznaje, ko je suštinski neko postojeći i da se iz tog razloga svako suštinsko znanje suštinski odnosi na egzistenciju i egzistiranje.³⁹⁷

Kjerkegor termin egzistencija nije zamislio kao ontološku kategoriju jastva, već uvek kao konkretnu individualnu egzistenciju, stvarnost egzistirajućeg čoveka, pri čemu je individualnost za tu stvarnost određujuća, a nije u njoj nešto slučajno. Individuum egzistira, on jeste egzistencija. Egzistencija se ne može odrediti nikakvim spoljašnjim pojmovnim konstruktom, niti za čoveka može postati objekt, predmet naučnog ili filozofskog objašnjenja. Naučna istina je pojmovna, objektivna, a istina egzistencije je pojedinačna, subjektivna, individuum je može pronaći samo u sebi, egzistirajući, ali je nikada ne može saznati kao objekt, prisvojiti kao nešto od sebe različito. U tom smislu Kjerkegor i iznosi znamenitu tvrdnju da je subjektivnost istina.³⁹⁸

³⁹⁵ U ovom kontekstu „esencija” (*essentia*) nečega kazuje šta to nešto jeste, dok „egzistencija” (*existentia*) izražava da nešto jeste; u prvom slučaju reč je o univerzalnoj, a u drugom o pojedinačnoj, kontingentnoj prirodi, za koju je merodavno samo pitanje da li ona postoji ili ne, umesto da se traži njeno objašnjenje.

³⁹⁶ Löwith, *Od Hegela do Nietzschea*, str. 154

³⁹⁷ Kierkegaard, S., *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, str. 166

³⁹⁸ *Ibid*, str. 159

Stvarnost individuuma nije ništa drugo do stvarnost njegove izolovane *unutrašnjosti*. Za to Kjerkegor koristi termin „Inderlighed”, koji označava intimnost, unutrašnjost, unutrašnji duševni život i pobožnost. To je sasvim lična sfera unutrašnjeg iskustva subjektivnosti, izolovana od spoljašnjih uticaja, u kojoj se individuum ne utapa u opšti, svetsko–istorijski tok, već je okrenut samom sebi i bogu. U toj dimenziji on iskušava svoje mogućnosti i to iskustvo mu se manifestuje kao osećanje, strast, a ne u obliku pojma o tim duševnim procesima ili dejstvima. Ipak, izolovanjem egzistencije i očuvanjem jaza između konkretnog individuuma i objektivno opšteg Kjerkegor do krajnosti dovodi njenu paradoksalnu situaciju, biće u stalnoj težnji za beskonačnim, za transcendencijom. Iako je istina spolja, individuum može da je traži samo u nikad završenom prisvajanju sopstvene unutrašnjosti i upoznavanju samog sebe. Taj proces opisuje kretanje egzistencije. Kjerkegor dopušta mogućnosti da on transcendira svoju zatvorenu privatnu sferu i da iz vremenitosti i konačnosti stupi u odnos prema večnom i beskonačnom, prema apsolutnom. Individuum takve mogućnosti stiče sa slobodom i preuzimanjem odgovornosti za odluke za ili protiv, sa ishodom koji mu unapred nije poznat, ali odluke koje će sam donositi.

Dinamiku unutrašnjosti opisuje „dijalektika egzistencije”, skokovito kretanje koje sprovodi individuum između različitih „stadijuma na životnom putu” ili „sfera egzistencije”. Tri su takve sfere: estetska, etička i religiozna i one asociraju na poznate trijade u Hegelovom sistemu; međutim, to su ovde tri načina življenja, među kojima su smeštene dve granične oblasti ili „konfinije”: između estetske i etičke sfere – ironija; između etičke i religiozne – humor.³⁹⁹ Prema tome, temin egzistencija se ne odnosi na čovekovu faktičku egzistenciju u postojećoj društvenoj i fizičkoj stvarnosti, nego na način i pravac u kojem se pojedinačna individua duhovno razvija tokom života. Prelaz iz jednog u drugi stadijum se ne može izvršiti dijalektičkim posredovanjima koja bi ova stajališta ukinula kao apstraktne jednostranosti i prevazišla u višem jedinstvu obuhvatnije pojmovne istine, nego samo egzistencijalnim činom „skoka”, a skok je individualni čin i rezultat slobodne odluke za ovo ili ono. Takvu dijalektiku Kjerkegor je zvao „kvalitativnom”, da bi je razlikovao od Hegelove spekulativne i „kvantitativne”; ona je odlika apsurdnosti usred koje egzistira individuum, a koju karakterišu strah, očajanje, strepnja i melanholija. Ona opisuje njegov duhovni razvoj i prolazak kroz stadijume na životnom putu čiji najviši stupanj je religiozni život. Centar religiozne egzistencije je Bog, a sreća individuuma sastoji se samo u njegovom „apsolutnom odnosu prema apsolutu” i relativnom odnosu prema svemu drugom, jer ulaskom u religioznu sferu čovek napušta zaokupljenost životom u vremenu

³⁹⁹ Ibid, str. 420–421

da bi pronašao ono što je večno. U toj dimenziji javlja se apsurd, tačka u kojoj ljudsko saznanje postaje neupotrebljivo i neophodno je prepustiti se veri.

Nakon ove grube skice opšte postavke učenja o egzistenciji, u naredna dva odeljka će težište razmatranja biti na Adornovoj kritici ovog učenja u njegovim osnovnim aspektima, sa ciljem eksplikacije kategorije estetskog.

3. Ontologija unutrašnjosti i zagonetka egzistencije

Već poznati stav o *subjektivnosti kao istini* koji Kjerkegor iznosi u *Zaključnom nenaučnom postskriptumu*, u izvesnom smislu potvrđuje njegov kontinuitet sa filozofijama idealizma i njihovim osnovnim principom da je slobodni, misleći i delatni subjekt nosilac svekolike stvarnosti. Kao i kod idealista, to osnovno polazište dominira i Kjerkegorovim shvatanjima⁴⁰⁰, pa ga možemo smatrati nastavljacem idealističke tradicije, doduše, u nešto izmenjenom obliku. Štaviše, Kjerkegorova shvatanja Adorno posmatra kao neku vrstu „nominalističkog ili psihološkog i teološkog preoblikovanja, preformulisanja Fihteove filozofije.”⁴⁰¹

Ipak, kao što smo iznad videli, subjektivnost ovde nije shvaćena kao apstraktna identičnost, kao fihteovsko Ja=Ja, koje proizvodi sebe i svet stvari, nego pojedinačna ljudska egzistencija, okrenuta sebi i zatvorena u privatnu sferu i oslobođena od postvarenog sveta: ona predstavlja čistu imanentnost, a ovo drugo područje za subjekta nedokučive transcendencije. Kjerkegorovoj postavci problema odgovara figura *otuđenja* i to otuđenja koje se u filozofiji nazivalo otuđenjem subjekta i objekta. Adornovo stanovište je da kritička interpretacija Kjerkegora upravo to stanje stvari i otuđeni odnos realnosti subjekta i objekta mora da uzme kao polaznu tačku.⁴⁰²

Subjekt i objekt ovde nisu zamišljeni kao nepromenljive kategorije, već imaju svoju istorijsku genezu, što znači da je njihov odnos i nastanak uslovljen stvarnim društvenim prilikama. Adorno tu situaciju i posmatra u svetlu marksističke teorije otuđenja, u kojoj se ovaj pojam javlja u vezi sa pojmovima racionalizacije i postvarenja, dakle kao sklop koji otuđuje čoveka od sveta stvari, kao stvarnost postvarenih odnosa i roba, ali i postvarenih oblika svesti.

⁴⁰⁰ Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 42

⁴⁰¹ Adorno, Th. W., *Ontologie und Dialektik*, Berlin: Suhrkamp, 2002, str. 178

⁴⁰² Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 42

3.1. Unutrašnjost bez objekta

Sličan model Adorno primenjuje kod Kjerkegora: u njegovoj filozofiji subjekt koji saznanje „ne može da dosegne njegov objektivni korelat ništa više nego što su u društvu u kojem preovlađuje razmenska vrednost stvari »neposredno« dostupne ljudima.”⁴⁰³ Kjerkegor poriče smisao objektivnom svetu stvari u korist subjektive unutrašnjosti, sveta njegovog unutrašnjeg iskustva u koje se povlači. Neprozirna spoljašnja stvarnost otuđenih objekata postaje potpuno ravnodušna i lišena smisla. Ona nije produkt spontane i autonomne subjektivnosti kao što bi to bio slučaj u transcendentnom idealizmu:

On (Kjerkegor – *M. N.*) niti je filozof identičnosti, niti priznaje pozitivno biće koje transcendiraju svest. Svet stvari za njega nije ni svojstvo subjekta, niti je od njega nezavisan. Štaviše: ispušten je. On subjektu pruža samo »povod« za delanje, goli otpor činu vere. U sebi on ostaje slučajan i sasvim neodređen. Učešće u »smislu« mu ne pripada. Kod Kjerkegora ima tako malo subjekt-objekta u Hegelovom smislu, kao i datih objekata; postoji samo izolovana subjektivnost okružena tamnom drugošću.⁴⁰⁴

Međutim, okretanje ka ovoj „unutrašnjosti bez objekta” (*objektlose Innerlichkeit*), utočištu subjektivnosti pod pritiskom objektivnog sveta, ne pomaže da se ukloni otuđeni predmetni svet i njegova objektivna istorija, kao što bi hteo Kjerkegor, jer se sada „izgubljeni” objekti spoljašnje stvarnosti premeštaju u subjekta i u njegovom unutrašnjem svetu reprodukuju, pojavljuju u vidu slika unutrašnjosti, kao privid opredmećene prirode. Njena svojina postaju i ona objektivna istorija i u njoj prisutno kretanje: prva, kroz Kjerkegorov pojam istorije individuuma⁴⁰⁵, odnosno unutrašnje istorije ličnosti u kojoj preovlađuje istorijska objektivnost;⁴⁰⁶ sa druge strane, dijalektika je takođe subjektivisana i u njegovoj filozofiji opet shvaćena intelektualistički, kao kretanje pojedinačne ljudske svesti kroz protivrečnosti.⁴⁰⁷ S obzirom da opisuje dinamiku čiste unutrašnjosti to je dijalektika bez objekta. Pošto individuum ne može da ga pronađe u spoljašnjem svetu, on „smisao” mora da traži polazeći od sebe i u sebi. Dijalektika opisuje upravo ovo paradoksalno kretanje subjektivnosti.

⁴⁰³ Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 59

⁴⁰⁴ Ibid, str. 45

⁴⁰⁵ Kjerkegor, S., *Pojam strepnje*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1970, str. 26

⁴⁰⁶ Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 52

⁴⁰⁷ Ibid, str. 48

Kod Kjerkegora individuum koji je sposoban da pravi samostalan i slobodan izbor poseduje autonomiju sličnu onoj koju je subjektu pripisivala idealistička teorijska i praktična filozofija, a što je isto tako podrazumevala i teorija građanskog individualizma. Ipak, ova samoodređujuća duhovna priroda, lišena materijalne spoljašnjosti, ostaje isto tako apstraktna, lišena i svoje žive, telesne prirode. Kjerkegor se ukidanjem spoljašnjeg predmetnog sveta ujedno odrekao i one konkretne egzistencije koju u osnovi želi da sačuva kritikujući svoje prethodnike; drugim rečima, *individuum je, okrećući se sopstvenoj unutrašnjosti, istovremeno žrtvovao svoju živu prirodu, skokom u realnost mitske duhovnosti i potčinjenosti bogu*. Objektivna ontologija okrenuta je prema unutrašnjosti i ispunjava je slikama opredmećene stvarnosti. Adornov zaključak je da

Kjerkegor nije »prevladao« Hegelov sistem identičnosti; kod njega je Hegel izokrenut prema unutra, a Kjerkegor doseže realnost najviše tamo gde se drži Hegelove istorijske dijalektike. Ustvari, on je i sâm koncipira ali prema shemi unutrašnjosti. Međutim, u njoj se on suočava sa pravom istorijom.⁴⁰⁸

Pravu istoriju sa kojom se Kjerkegor ovde suočava na planu unutrašnjosti zapravo čine oni objektivni uslovi egzistencije istorijskog društva. Ona se ne može saznati pojmovno, jer nijedno opšte određenje ne može da obuhvati konkretnu istorijsku stvarnost kao celinu, jer se um i stvarnost nakon sloma filozofije identičnosti nisu više opravdano mogli smatrati podudarnim. U tom smislu, objektivna stvarnost nije jedinstvena i celovita, već je fragmentisana i neprozirna za filozofiju koja polazi od čistog mišljenja. Kjerkegor nije bio filozof identičnosti, pa se kod njega nije ni mogla pretpostaviti ova podudarnost. Zbog toga se u njegovoj filozofiji stvarnost pojavljuje kao jedno područje lišeno racionalnog i smisla, koji je kod idealista obezbeđivao um.

Kjerkegorova filozofija pokazuje svoju objektivnu orijentaciju i tamo gde on pokušava da uspostavi vezu, s jedne strane, čoveka kao konačnog bića prema Bogu, onom apsolutnom i beskonačnom, a sa druge odnosa ovog konačnog bića prema samom sebi kao beskonačnom biću.⁴⁰⁹ Čovek je kod njega tako shvaćen dvostruko: kao konačno i beskonačno biće, što u osnovi odgovara idealističkom subjektu, koji je konačan ukoliko je shvaćen kao čulno biće, ali je isto tako beskonačan ukoliko je shvaćen kao pojmovna, inteligibilna suština. U jednom predavanju iz 1961. osvrćući se na ideju svoje habilitacije Adorno povodom ove dvostruke

⁴⁰⁸ Ibid, str. 49

⁴⁰⁹ Adorno, *Ontologie und Dialektik*, str. 178

određenosti Kjerkegorovog subjekta izvodi zaključak da on paradoksalno istovremeno treba da bude određen i kao ontički i kao ontološki.⁴¹⁰

Kjerkegorov pokušaj da izrazi ovaj raskorak između univerzalizujuće pretenzije uma i bezintencionalne stvarnosti, nije pojmovan, već je i sâm fragmentaran, metaforičan i estetski. Adornovo mišljenje je da ove *estetske figure kod Kjerkegora nisu pravi umetnički izraz i da je njihova intencija ustvari pojmovna*, a osobeni način njihove konstrukcije može jedino biti dijalektički, jer dijalektičko mišljenje, kao i estetsko iskustvo, pokazuje afinitet prema objektu, onome što je pojedinačno i nepojmovno. U Adornoj filozofiji ovaj afinitet između dijalektike i estetskog iskustva ponovo izbija na površinu.

Briga za očuvanje pojedinačnog i teza o neidentičnoj stvarnosti bio je motiv kako za Kjerkegorovu „isprekidanu” dijalektiku, tako i za Adornovu kasniju ideju dijalektike bez identičnosti. U oba slučaja dijalektičko mišljenje iskušava granicu mišljenja dovodeći ga do krajnosti, ali bez pojmovnog dovršenja u višim oblicima istinitosti ili mogućnosti da zahvati stvarnost. Istina je nedostižna za filozofsku misao, s tim da je Kjerkegor, nesvestan *istorijske istine* sopstvene filozofije, uvučen u antinomije spiritualizma i ontologizma, istog onog stanovišta koje je želeo da prevaziđe. Adornov metod interpretacije Kjerkegorove metaforike će biti dijalektički, s tim da je ta dijalektika na specifičan način vezana za kategoriju estetskog, odnosno teoriju alegorije i alegorijskog tumačenja iz Benjaminove habilitacione studije o baroknom pogrebnom spektaklu (*Trauerspiel*) iz 1928.⁴¹¹

Treba primetiti da je Adornova kritika koncepcije unutrašnjosti pre svega motivisana kritikom savremenih egzistencijalno–ontoloških pozicija. Najpre je problematično pitanje o „smislu” egzistencije: ono ne traži filozofsko opravdanje koje bi trebalo pronaći u čistoj imanenciji, jer to je onda esencijalističko pitanje *šta* egzistencija jeste. Filozofija bi trebalo da pokaže neistinitost i ideološki karakter samog ovog ontološkog pitanja, koje ne vodi razjašnjenju istorijskih uslova pod kojima to pitanje i nastaje, zbog čega se nerazrešive protivrečnosti u koje filozofsko mišljenje neminovno zapada u pokušaju da na njega odgovori samo dalje produbljuje. Istina egzistencije treba da se pokaže u njenoj *konkretnosti*, umesto u pojmovnom jeziku apstraktne duhovne prirode. Međutim, Kjerkegor se pitao šta je to što egzistenciji – koja je u sebi lišena smisla – daje smisao⁴¹², a ne šta egzistencija jeste poput pitanja koje postavlja savremena

⁴¹⁰ Ibid, str. 179

⁴¹¹ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 336 i dalje.

⁴¹² Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 99

ontologija. Međutim, pravu istinu otkriva tek interpretacija *estetskih figura* u kojima se ona pojavljuje na slikovit, zagonetan način.

Taj postupak tumačenja koji je alternativa egzistencijalno–ontološkom propitivanju o smislu, Adorno je, iznoseći svoj novi materijalistički program, obrazložio još u pristupnom predavanju na Univerzitetu u Frankfurtu na Majni, o čemu je bilo reči u raspravi o tumačenju i metodu konstelacija. Prema tome, i pitanje o egzistenciji usamljenog individuuma, otuđenosti i apsurdnosti kao njegovoj situaciji, treba shvatiti kao zagonetku. Njeno rešenje se nije moglo naći ni u objektivnoj ontologiji Hegelove spekulativne misli, niti u duhovnom svetu Kjerkegorove konstrukcije unutrašnjosti, koja nije ništa drugo do njena inverzija na strani subjekta. Umesto da se zadrži u sferi estetskog privida i da objekte unutrašnjosti dovede do izraza kao simbole, Kjerkegor je napušta i okreće se religioznom iskustvu, pretvarajući ih u religijske simbole. Ipak, istina po Adornovom sudu leži upravo u *filozofskoj interpretaciji slika apstraktne unutrašnjosti u kojima je „nataložen” društveni i istorijski sadržaj*. Polazište kritike je uvid da individualnost koja se okreće sebi da bi se zaštitila od postvarenja, isto tako, kao privatna sfera, pripada toj društvenoj strukturi od koje se okreće i njen je proizvod. Društveni sadržaj je u njoj upisan u vidu šifrovanog pisma koje je potrebno dešifrovati.

3.2. Slika enterijera

Jedna od glavnih simboličkih figura kojoj je potrebno ovakvo tumačenje je slika enterijera (*intérieur*) karakterističnog građanskog stana XIX veka. Adorno ovu sliku tumači kao sliku duhovne unutrašnjosti Kjerkegorovog egzistencijalnog subjekta. Takav estetski izraz ovde nije prava književna forma, već je to jedna filozofska konstrukcija karakteristična za Kjerkegora, koja konstrukcija, po Adornovom sudu, stoji na prelazu iz filozofske sistematike ka umetničkoj praksi.⁴¹³ Ovakve slike Adorno pronalazi u dnevniku Johana zavodnika⁴¹⁴ i njegovim mislima o erotskim situacijama koje iznosi u pismima o Kordeliji, devojci koju pokušava da zavede.

⁴¹³ Ibid, str. 16

⁴¹⁴ Lik zavodnika Johana (Johannes Forføeren) pojavljuje se kod Kjerkegora kao autor „Dnevnika zavodnika” (Kierkegaard, S., *Ili–ili*, Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost, 1990, str. 281–422) i u *Stadijumima na životnom putu*. On otelovljuje jedan oblik estetskog načina življenja, ali takav koji, za razliku od Don Žuana, ne sledi instinktivno svoju nagonisku prirodu i nije u stanju neposredno senzualnog, estetskog zanosa, već se svesno opredeljuje za takav život i čulna zadovoljstva praktikuje s namerom i promišljeno. Ovu mogućnost Johan poseduje zahvaljujući tome što je njegova duhovna i intelektualna priroda odvojena od nesvesne čulnosti.

Kjerkegorov zavodnik opisuje dnevnu sobu kao dekorativno uređenu prostoriju.⁴¹⁵ Enterijer postoji kao zamrznuta slika ispunjena nameštajem i elementima karakterističnim za stanove u 19. veku koji imaju simboličko značenje. Slike enterijera, kao i konfiguracija same unutrašnjosti, proizvedeni su u odnosu filozofskih kategorija subjekta i objekta u delu, što je ideja Adornove osnovne teze o Kjerkegoru kao filozofu idealizma. Enterijer je prividna pozornica na kojoj se ukrštaju autorove filozofske intencije, ali je takođe i prostor koji oslobađa filozofske kategorije, a ove će u specifičnoj konstelaciji omogućiti njegovu interpretaciju.

U tom kontekstu se pojavljuje i motiv refleksije (*Reflexion*) karakterističan za idealizam. Na njemu se treba kratko zadržati. Refleksiju simbolizuje slika *zidnog ogledala*⁴¹⁶, karakterističnog za stanove u 19. veku. Ono je simbol promišljenog zavodnika Johana. „Funkcija zidnog ogledala je da projektuje beskrajne linije stambenih zgrada u zatvoreni stambeni prostor.”⁴¹⁷ On kao subjekt građanskog društva, privatna osoba, pasivno u ogledalu posmatra slike stvari i odvojen je od ekonomskog procesa njihove proizvodnje. Ogledalo je svedočanstvo odsustva stvari, koje karakteriše koncept unutrašnjosti, i ono nudi samo njihov privid. Sadržaj enterijera su objekti u prividu, koji su otrgnuti od svog smisla i kao takvi ne mogu biti shvaćeni drugačije nego kao otuđeni, kao roba. Ono što im ovde daje smisao je samo enterijer koji ih dovodi u formu mirovanja.

Adornova namera bila je da pokaže da enterijer zapravo radikalizuje otuđenje i zamrzava kompleks slika u prirodu. Celokupni enterijer je u tom smislu neistinit, prividan, ali to nije logički već estetski privid. Međutim, takva radikalizacija privida prirodnosti kao nečeg arhaičnog ima za cilj da pokaže njegov prolazni karakter, jer upravo privid je mesto u kojem se izolovanom subjektu *istorijski svet manifestuje kao priroda*. U slici prirodnosti „zamrznuta” je dijalektika:

Istorijski prividni predmeti tu su uređeni kao privid nepromenljive prirode. Ahaične slike u enterijeru se razotkrivaju: slika cveta kao slika organskog života; orijenta kao naročite postojbine čežnje; mora kao same večnosti. ... Kreacija napuštena od Boga pokazuje se sa dvoznačnošću privida sve dotle dok ne bude spasena svarnošću suda. Privid njene večnosti u slici enterijera jeste večnost prolaznosti svekolikog privida.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Još jedna slika enterijera, koju Adorno čak smatra ključem za kompletni Kjerkegorov opus, data je u: Kierkegaard, *Ili-ili*, str. 366–367

⁴¹⁶ Ibid, str. 331

⁴¹⁷ Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 62–63

⁴¹⁸ Ibid, str. 65–66

Kjerkegorova greška je napuštanje estetskog privida kao mita neposrednog pojavljivanja u kome se manifestuje slika enterijera i objekt se makar u prividu pojavljuje izvan subjekta, kojim napuštanjem se pokazuje i izvesno neprijateljstvo prema prirodi. Adornov sud je, naprotiv, da se baš tu njegova filozofija najviše približava istini. U tom smislu je logično da takav zaključak Kjerkegora navodi na ideju odstranjivanja spoljašnje materijalne, ali sa njom i odricanja od subjektive žive prirode.

3.3. Subjektivnost i mit

U prethodnom odeljku videli smo da se na pitanje o egzistenciji ne može dati pozitivan odgovor polazeći od ontološkog postavljanja pitanja, bilo da je reč o objektivnoj ontologiji (Hegel) ili subjektivnoj (Kjerkegor). Njihove protivrečnosti su posledica objektivnih društvenih odnosa. Ontološko pitanje prikriva istorijsku istinu idealizma i njegov ideološki lik i prilagođavajući se aktuelnim socio–istorijskim prilikama na planu svesti onemogućava njihovu kritiku. Adorno najpre pokazuje da Kjerkegorova anti–ontološka filozofija u sebi sadrži implicitnu ontologiju i da je ona utoliko naslednica idealizma, odnosno njegovog nosećeg principa autonomne subjektivnosti.⁴¹⁹ Međutim, priča se tu ne završava, jer je prava istina egzistencije kojoj teži Kjerkegor, od njega i dalje skrivena baš kao i od apsolutnog idealizma kao ideologije građanskog društva.

Adorno nastoji da pokaže da se Kjerkegor ovoj istini ipak približava, ali ne u izolovanoj duhovnoj sferi, već u sferi estetskog, što je njegova glavna tema, nagoveštena u prethodnom odeljku. Tu se prepoznaje dvostruk zadatak: (i) da se pokaže na koji način interpretativna filozofija polazeći od estetskog može da „odgonetne” zagonetku egzistencije – da dešifruje društveni sadržaj Kjerkegorovog učenja; (ii) da se pokaže alternativni, dijalektički model, koji će pokazati da istina nije večna i nepromenljiva stvarnost, kao što pretpostavlja ontologija, već promenljiva, istorijska istina. Pozornica ove dijalektike je upravo sfera estetskog odnosno estetskog privida. Prema tome, bilo je potrebno slikovni sadržaj unutrašnjosti prevesti u zagonetno pismo koje treba da tumači filozofska kritika.

Svet slika koje ispunjavaju unutrašnjost egzistencije u potpunosti je svet privida i to su apstrakcije bez objekta, lišene smisla i konkretnog sadržaja. U njoj se istorijski svet predstavlja kao nepromenljiva priroda, a statična priroda koja se javlja u formi apstraktnih slikovnih predstava može se okarakterisati kao simboličko carstvo *mita*. Unutrašnjost egzistencije je

⁴¹⁹ Adorno, *Ontologie und Dialektik*, str. 176

ispunjena mitskim sadržajem, kao što je i sama mitska, a priroda je uvučena u duhovnu unutrašnjost autonomnog subjekta.

Pozivajući se na Kjerkegora, Adorno pokušava da pokaže da je u prividu enterijera prisutna svojevrsna dinamika, koju opisuje dijalektičko preplitanje istorije i prirode. Ono postavlja zagonetku enterijera koju mora da razreši filozofska kritika, „koja realni osnov njegove idealističke unutrašnjosti traži u istorijskom kao u onom predvremenom.”⁴²⁰ Adorno uvodi pojmove povesti i prirode kao kritičke kategorije, kojima je Kjerkegorove statične metaforične slike bilo potrebno pretvoriti u promenljive istorijske konstelacije, u kojima se otkriva njihova neadekvatnost sa pojmovima koje predstavljaju.

Nesvesni preobražaj istorije (*Geschichte*) u prirodu osnovni je zaplet Adornove studije o Kjerkegoru.⁴²¹ Tu ideju on je programski izložio već u ekspozeu iz 1932. da bi je na širem planu koristio i u *Dijalektici prosvetiteljstva* kao dijalektiku *mita i prosvećivanja*. U ekspozeu „Ideja prirodne povesti” Adorno ovu problematiku razmatra u okviru pojma „prirodne povesti” i to u estetskom ključu, pozivajući se na ideje ranog Lukača (Lukács) i Benjamina.⁴²²

Suprotno uobičajenom shvatanju, pojmovi istorije i prirode nisu shvaćeni samo kao suprotstavljeni, već i u njihovom uzajamnom prožimanju, ili, drugačije rečeno, posredovanju. Adornova ideja je da pokaže kako je uopšte moguće shvatiti i tumačiti otuđeni i postvareni svet u kojem živi moderni čovek. To je isti kontekst u kojem filozofira i Kjerkegor, društvena stvarnost koja prožima koncepciju radikalnog personalizma. Objektivni svet se čoveku pojavljuje kao nepromenljiva priroda, fragmentisana stvarnost mrtvih predmeta koja se ne može shvatiti u njenoj celovitosti, koja je obesmišljena i bez mogućnosti da ispuni unutrašnjost. Iako se čini da je nepromenljiva, ona je istorijski proizvedena, to je svet stvari koje je čovek stvorio ali koje su se od njega otuđile i sada mu je, kao subjektu koji saznaje, dat u formi *privida*. Istorijsko zbivanje je tako preobraženo u statičnu prirodu. To nije živa priroda – Adorno je posmatra kao otuđeni svet konvencije. Videli smo da je ekvivalent pojma prirode ovde ono što se inače naziva mitom. Sa druge strane, istorijom ili povešću se smatra diskontinuirano zbivanje u kojem se uvek pojavljuje nešto što je kvalitativno novo. Kako je sada moguće njihovo posredovanje? Adorno to objašnjava na sledeći način:

⁴²⁰ Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 69

⁴²¹ Hullot-Kentor, *Things Beyond Resemblance: on Theodor W. Adorno*, str. 78

⁴²² Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte”, str. 355

Ako pitanje o odnosu prirode i povesti treba ozbiljno postaviti, izgledi da će se dobiti odgovor postoje samo ukoliko se uspe u tome *da se samo povesno bivstvovanje u njegovoj krajnjoj povesnoj određenosti, tamo gde je ono najpovesnije, shvati kao prirodno, ili da se priroda, tamo gde je ona kao priroda prividno najdublje u sebi zatvorena, shvati kao jedno povesno bivstvovanje*. Nije više stalo samo do toga da se povesna činjenica uopšteno koncipira kao prirodna činjenica *toto coelo* pod kategorijom povesnosti, nego da se sklop unutarpovesnih događaja preobrazi u sklop prirodnih događaja.⁴²³

Priroda se u svojoj krajnjoj određenosti mora pokazati kao prolazna, povesna, a povest u svojoj kao priroda, ali priroda koja prolazi. Iznad je ta nesvakidašnja ali važna metodološka ideja već bila spomenuta. Oba pojma rasvetljavaju se pojmom *prolaznosti*. „Najdublja tačka u kojoj konvergiraju povest i priroda upravo je onaj momenat prolaznosti.”⁴²⁴ Prolaznost je komponenta značenja koju poseduje otuđeni svet i kojom se taj svet „dešifruje”. Onaj okamenjeni pejzaž, shvaćen u njegovoj prolaznosti, Adorno posmatra kao prapovest (*Urgeschichte*), jer se povest transformiše u arhaično, u mit. Tako nastala stvarnost ima karakter privida koji traži alegorijsko posmatranje i filozofsku kritiku. Metod o kojem je reč sastojao se u tome da se pojmovi ne izvode jedni iz drugih, već da se priroda, povest, značenje i prolaznost kao ideje okupljaju radi osvetljavanja konkretne istorijske faktičnosti, koja se otvara u svojoj *jednokratnosti*.⁴²⁵ Njihov odnos u alegoriji je dijalektički, imajući u vidu da, kako kaže Benjamin, „u bezdanu alegorije snažno bruji dijalektičko kretanje”⁴²⁶, a njegova teorija alegorije ima važno mesto u Adornoj studiji o Kjerkegoru.

Sve ovo podseća i na shemu učenja o egzistenciji: „(...) Kjerkegor iznosi ideju »unutrašnje istorije mitskog«. Sa njom on ukazuje na istorijsku figuru mitskog u vlastitom delu: figuru potpune imanencije, čija je slika enterijer.”⁴²⁷ Konstrukcija unutrašnjosti u liku enterijera stana ima prirodno–povesni karakter, s obzirom da njen sadržaj čine apstrakcije, koje ostaju skamenjene i koje Kjerkegor ne uspeva da poveže, tako da one u toj razrušenoj formi nalikuju arhaičnom pejzažu, nastalom usled otuđenja subjekta od prirode i stoji usred njegovih neuspešnih težnji za celinom istine, odnosno za ponovnim zadobijanjem izgubljenog smisla.

⁴²³ Ibid, str. 354–355

⁴²⁴ Adorno, „Die Idee der Naturgeschichte”, str. 358

⁴²⁵ Ibid, str. 359

⁴²⁶ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, str. 342

⁴²⁷ Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 79

Arhaično zaustavlja dijalektiku u slici prirode, slici koja se dešifruje kao prolaznost, kao ona „prapovest značenja”.

Mitskim se ovde pokazuje autarkični subjekt koji vlada sobom i nameće se kao onaj koji nameće smisao svemu što ispunjava njegovu unutrašnjost. Imanentna dijalektika u koju on biva uvučen je sledeća: što se subjekt više izoluje od spoljašnjeg predmetnog, materijalnog sveta, verujući da tako ovladava sobom, on se otuđenog sveta ne oslobađa, već naprotiv još dublje uranja u njegovu „prirodnost”, jer ono što se u tom procesu oslobađa je *mitska priroda same subjektivnosti*. Ona se oslobađa tamo gde je radikalizovan idealistički princip autonomne subjektivnosti, koja stupa u odnos jedino prema samoj sebi i navodno predstavlja izvorno jedinstvo. Zbog postvarenja, ona odaje privid prirodnog, *organskog* bića:

U mikrokosmosu Kjerkegorovog Jastva nije samo skrivena Kantova transcendentalna sinteza, nego čak i makrokosmos Hegelove beskrajno produktivne »totalnosti«. Kjerkegorovo Ja je sistem bezdimenzionalno koncentrisan u jednoj »tački«. ... Ovo Ja, koje je u svojoj izvornosti totalno postavljeno i ono koje postavlja, nepogrešivo liči na nešto organsko, golo prirodno.⁴²⁸

Ako se Kjerkegorovo shvatanje imanencije protumači filozofski, u ključu idealističkog samoodnosećeg duhovnog subjekta, logično je što odatle sledi da ovaj projekat egzistencije gubi svoju izvornu antiidealističku snagu i da egzistencija poprima karakter sistema, kao i da ova „sistematičnost” biva dalje razvijena kroz učenje o stadijumima na životnom putu. Poredak stadijuma ili sfera, koji čitaoca s pravom podseća na apstraktne trijade u Hegelovom sistemu, posledica je zamisli samoodnosećeg jastva u čistoj imanenciji, koja egzistenciju potpuno povlači u svest subjekta i daje joj apstraktna određenja; i tu Kjerkegor „podleže idealističkoj prinudi sistema.”⁴²⁹

Zatvaranje pojedinca u sebe i njegova prividna organičnost je proizvod otuđenja i postojećih socijalnih odnosa; to je osnovna teza materijalističke kritike. Unutrašnjost je skamenjena kao mitski ambijent, koji Adorna podseća na „istorijsku tamnicu prapovesnog bića čoveka”. Zbog toga kod Kjerkegora preovlađuje raspoloženje melanholije (*Schwermut*), koja nagoveštava pojavljivanje istine samo u estetskom prividu. Istinu egzistencije nije moguće dosegnuti niti u saznanju, niti u činu postajanja imanencije beskonačnom duhovnom stvarnošću, koja u svom jezgru pretpostavlja žrtvovanje subjekta i njegove žive prirode.

⁴²⁸ Ibid, str. 116–117

⁴²⁹ Ibid, str. 124

4. Funkcija estetskog

Iako podnaslov habilitacione studije „Konstrukcija estetskog” naizgled najavljuje skicu uže estetičke problematike, Adornova namera nije, kao što smo već istakli, istorijsko–filozofska rekonstrukcija Kjerkegorove pozicije u estetici, već *filozofsko prikazivanje i kritika celokupnog učenja o egzistenciji kao idealističke ontologije subjektivnosti ali sa stanovišta estetskog*.⁴³⁰ Takođe, reafirmaciju estetskog u tumačenju Kjerkegora ne bi trebalo posmatrati izolovano, isključivo u svetlu ove filozofije, jer je ona bila samo pogodno polazište za artikulaciju jedne šire kritike i korektiva vladajuće društvene racionalnosti, koju će Adorno preduzeti u svojim kasnijim radovima. Prema tome, ona ima i širi osnov u shvatanju umetnosti kao instrumenta kritike preovlađujuće forme racionalnosti u modernom društvu. Međutim, kod Kjerkegora status estetskog nije isti kao kod Adorna: estetska sfera egzistencije stavljena u podređen položaj prema etičkoj i religioznoj, kao osećajna neposrednost koja biva prevaziđena na putu duhovnog razvoja individuuma. To je kod njega očigledno bilo idealističko nasleđe.

Nije slučajno što Adorno kategoriju estetskog u raspravi o Kjerkegoru predstavlja u kognitivnom značenju i razmatra pod okriljem saznanja⁴³¹, dakle, u njenoj upućenosti na istinu. Osim što takvo shvatanje korespondira sa Hegelovim stanovištem, čijoj se imanentnoj kritici teži, a čiju stranu Adorno drži u kritici Kjerkegora, ali i sa kasnijim marksističkim učenjem o umetnosti, on se time u osnovi vraća onom izvornom značenju termina *aisthesis* i pre Hegela, kod Kanta i opet na pozicije onih estetičkih kognitivista racionalističke škole i njihovog učenja o logičkoj i estetskoj dimenziji rasuđivanja. Ipak, prema shemi objektivističke slike sveta dominantne u racionalizmu, obe dimenzije, logička i estetska, kao oblici subjektivne istinitosti, upućene su na metafizičku istinu i kao komplementarne forme pripadaju saznanju iste, odražavajući objektivni i nepromenljivi poredak sveta. Taj već objašnjeni dvostruki aspekt racionalističkog učenja je od velikog značaja, jer u klici sadrži dvostruku, kritičku nit shvatanja estetskog, koja je kod Adorna naročito vidljiva kroz momente u shvatanju umetnosti, a koju je on posredno primenio i u tumačenju Kjerkegora.

Estetski način posmatranja i suđenja prijanja uz osobenosti individualnog i ne svrstava ga pod opšti pojam, već ga predstavlja u njegovoj pojedinačnosti. Ako je estetski način rasuđivanja

⁴³⁰ Petazzi, C.: „Studien zu Leben und Werk Adornos bis 1938”, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text+Kritik), München, 1977, str. 34

⁴³¹ Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, str. 23

po svom ustrojstvu i postupanju sličan saznanju, ali u isti mah od njega i različit, jer takođe na racionalan, ali modalno drugačiji način u pojavi predstavlja svoj predmet, onda takvo iskustvo postaje alternativna forma i instanca kritike objektivijuće i univerzalizujuće pojmovne racionalnosti u nauci i filozofiji. Kritika saznanja i racionalnosti i njihov mogući preobražaj, glavni su motivi Adornovog oživljavanja estetskog u tumačenju Kjerkegora. Promena poretka Kjerkegorovih „stadijuma na životnom putu”, u kojoj primarni status dobija estetska dimenzija, samo je posledica pokušaja da se istina egzistencije eksplicira i kritički posmatra polazeći od estetskog. Takva pozicija pokazuje protivrečan karakter ljudske egzistencije u građanskom društvu, a estetsko iskustvo ima utopijsku i transcendirajuću ulogu, ali je isto tako i instrument promišljanja i samokritike. Estetsko iskustvo nije odvojeno od saznanja i ovde je pored njegove odvojenosti (koja stvara kritički potencijal) potencirana i bliskost saznanju.

Adorno već u prvom poglavlju pod naslovom „Ekspozicija estetskog” čitaocu stavlja do znanja da ova kategorija kod Kjerkegora ima nekoliko upotreba, od kojih u kontekstu njegove filozofske interpretacije nisu sve podjednako relevantne: 1. prva je tradicionalna, gde je estetsko shvaćeno kao područje umetničkih dela i uopšte predmet teorije umetnosti. To je ujedno onaj aspekt koji ulazi u tradicionalnu definiciju estetike; 2. druga, koja je kod Kjerkegora izraženija, jeste estetsko kao jedan poseban oblik ponašanja, kao subjektivni način egzistiranja ili *sfera egzistencije*, koja obuhvata osećajnost, neposredni čulni i nagoni život i različite oblike u kojima se on ispoljava; 3. naredna upotreba estetskog je kao *načina subjektivnog saopštavanja* i stoji u tesnoj vezi sa Kjerkegorovim shvatanjem egzistencije. Ona se odnosi na poseban način na koji se unutrašnjost ispoljava kao oblik subjektivne komunikacije, s obzirom da unutrašnjost, kakvom je Kjerkegor zamišlja, ne može da postane objektivna. Merodavna upotreba termina „estetsko” kod njega je ova treća mogućnost, dakle to je subjektivno „kako“ komunikacije, tj. način indirektno komunikacije.

I ovaj način, ipak, pripada apstraktnoj unutrašnjosti, on je deo autonomije subjektivne komunikacije. Zbog svoje filozofske prirode estetska komunikacija pokazuje neprijateljstvo prema umetnosti u kojoj se priroda ne ukida, već se po cenu propadanja umetnosti spasava u njenom prividu. U toj komunikaciji je implicitno ponovo sadržana ona dvojna, kritička priroda estetskog, koju smo istakli u prethodnom odeljku a koju Kjerkegor zanemaruje, pokušavajući jednostrano da prevaziđe estetsku neposrednost u višem obliku duhovnog, najpre u etičkom, a onda u religioznom. Sa druge strane, Adornovo rešenje – ostajanje pri estetskoj sferi – drugačije je od Kjerkegorovog. On u svojoj filozofiji, pa i u interpretaciji Kjerkegora, svesno prihvata ovu dvostrukost i tumačenje koje koristi dijalektički karakter estetskog privida. Adorno s namerom

održava u dinamičnoj ravnoteži estetski i pojmovni način racionalnog posmatranja i predstavljanja, protiveći se idealističkoj tendenciji prevazilaženja estetskog u tobože savršenijim oblicima saznanja s jedne ili romantičkoj težnji za „estetizacijom” filozofije sa druge strane. Odatle potiče i jedan od polaznih stavova da je „prva briga konstrukcije estetskog u Kjerkegorovoj filozofiji da se ova razlikuje od poezije.”⁴³²

U tom ključu Adorno uvodi i pojam fantazije, estetsku sposobnost koja, za razliku od pojmovnog mišljenja, održava distancu prema neidentičnom objektu koji prikazuje, ali ujedno i onu preko potrebnu dinamiku kojom nadilazi mitski privid subjektivne vladavine.

5. Uloga fantazije i utopija pomirenja

5.1. Estetska sfera i dijalektika

Nakon ovog ekskursa vratimo se sada osnovnom Adornovom argumentu. Inverzija poretka stadijuma na životnom putu ogleda se u davanju prvenstva *estetskom*, koje je kod Kjerkegora, u poretku stadijuma egzistencije, stavljeno na prvo mesto, ali tako kao nešto što biva prevaziđeno, napušteno. Međutim, prema Adornovoj inverziji idealističke dijalektičke sheme u pravcu konstelacije, Kjerkegor ni u poretku sfera ne uspeva da odstrani diskontinuitet u sadržaju egzistencije. Njena misaona određenja uvek su paradoksalna, pa ovaj poredak nije hijerarhijski i deduktivno izveden, već su one samo dovedene u konfiguraciju, jedne pored drugih, slično kao u Platonovom svetu ideja. Zbog kvalitativnog jaza među njima, dijalektika sfera mora da se zamisli kao skokovita, isprekidana.

Kjerkegor u svojoj osnovnoj postavci polazi od rascepa između mišljenja i stvarnosti, uma i egzistencije, opšteg i pojedinačnog. Da bi očuvao individualnost od utapanja u opšte on se okreće unutrašnjosti, ali tako apstrakcije čini mitskim, slikovnim sadržajem egzistencije. Umni individuum je sa spoljašnjom žrtvovao i svoju živu prirodu da bi postao duhovan, samoodređujući, od čijih autonomnih odluka i delovanja zavisi „rekonstruisanje ontološkog smisla”.⁴³³ Međutim, kao što je pretenzija uma na smisao totalna, tako je totalna i žrtva zarad tog ovladavanja prirodom, što onda zatvara perspektivu pomirenja (*Versöhnung*) sa njom. Istina uvek ostaje s one strane, jer autonomni subjekt nikad ne može da je proizvede „iz sebe”. On ne može da se zaokruži kao hegelovski potpun sistem, nego ga, kako tumači Adorno, pre treba

⁴³² Ibid, str. 11

⁴³³ Ibid, str. 130

shvatiti kao „totalnost sačinjenu od ruševina”. Ideja da su fragmenti apstraktnog jastva „oznaka nade” i da se, prema tome, dijalektička istina Kjerkegorovog filozofskog dela, koja je od njega skrivena, može iščitati tek u stadijumu njegovog „raspadanja” – njegovoj „posthumnoj istoriji”⁴³⁴ – bila je novina koju je na tragu Benjaminovih uvida Adorno iz teorije umetnosti preneo u aktuelne debate o ontologiji i filozofiji istorije kao alternativu istorizmu.

Prema tome, apstraktno i autonomno ja, po logici stvari se zapliće u protivrečnosti tražeći ontološki smisao. Kvalitativni rascep između njega i stvarnosti je nepomirljiv i Kjerkegor je put spasenja tražio u činu „skoka” u transcendenciju; Adorno je mogućnost za to video u melanholiji, odnosno u procesu „raspadanja” jedinstva u kojem sija istorijska istina. Melanholija se kristališe samo u slici katastrofe, jer „istina postoji samo u dijalektici u kojoj se »pojavljuje»”⁴³⁵, što će, obrnuto, reći da autonomni subjekt u njoj može da participira jedino prividno. Estetska sfera je

regija dijalektičkog privida, u kome se istina obećava istorijski kroz raspadanje egzistencije, dok »etička« i »religiozna« sfera, koje ostaju subjektivno–žrtvujuće zaklinjanje, sa napuštanjem privida gube i nadu.⁴³⁶

Prema tom shvatanju, filozofska intencija sama osujećuje ono što nastoji da dosegne. Ona ne može da postigne smisleno pomirenje istorije i prirode, što važi i kod Kjerkegora, jer on u korist duhovnog odbacuje privid, umesto da njegovu dijalektiku izvede do kraja. Dijalektika mora biti nikad dovršeno kretanje, a ona je to samo u dijalektičkoj melanholiji koja priznaje da je sreća nedostižna i ne žali za onom koja prolazi.⁴³⁷ Totalno postvarenje kao mitski sadržaj ispunjava subjektivnu unutrašnjost i u sferi privida pokazuje preobražaj istorijskog procesa u prirodu. Ono ukazuje da nastaloj „drugoj prirodi” u njenoj fragmentisanosti ne može biti nametnut jedinstveni, celoviti smisao od strane saznavajućeg subjekta. Fragmenti stvarnog su, po Adornovom sudu, shvatljivi samo kao šifre, sa kojima se susreće i Kjerkegor, ali poseže za konstrukcijom autonomnog subjekta, iako je istovremeno svestan da forma u kojoj će ovaj biti izražen može samo biti fragmentarna, odakle potiče i Kjerkegorov figurativni jezik, koji na prvi pogled uopšte nije filozofski.

⁴³⁴ Ibid, str. 122

⁴³⁵ Ibid, str. 191

⁴³⁶ Ibid, str. 186

⁴³⁷ Ibid, str. 179

5.2. Fantazija – moć utopijskog

Radi toga je potreban drugačiji oblik ponašanja u saznanju, čije osnovne odlike Adorno prepoznaje u postupanju tipično estetske, subjektivne sposobnosti, a to je fantazija. U ovom kontekstu, fantazija je „organon neprekinutog prelaza iz mitsko–istorijskog u pomirenje.”⁴³⁸ O ovoj sposobnosti od fundamentalnog značaja kod Adorna će biti reči u predstojećem delu rada, ali se ovde osvrćemo na pasaze iz studije o Kjerkegoru koji otkrivaju njenu utopijsku mogućnost:

Aspekt pomirenja, koji se nestajući pojavljuje u fantaziji, dovoljan je da razobliči očaj, dok egzistencija nezadrživo tone u očajanje. Nemogućnost predstavljanja očaja kroz fantaziju je njeno jemstvo za nadu. U fantaziji priroda nadilazi samu sebe; priroda, koja je njena pokretačka snaga; priroda, koja u ovoj prepoznaje samu sebe; priroda, koja se kroz najmanja premeštanja u fantaziji pokazuje kao spasena. Kroz premeštanja, jer fantazija nije posmatranje koje postojeće ostavlja nepromenjeno; posmatrajući, ona neprimetno ulazi u postojeće da bi dovršila njegovo uređenje u sliku.⁴³⁹

Fantazija pokazuje poseban afinitet prema pojedinačnom, jer ne teži da ga sazna ili da iza njega otkrije neki opšti smisao kojim ga objašnjava, već ga u slici zadržava u toj njegovoj pojedinačnosti i nastalu mitsku prirodu predstavlja u svetlu spasenja. Na ovom mestu Adorno sledeći Benjamina pravi vrlo ezoteričan amalgam materijalizma, estetskog iskustva i teologije, koga ni u kom slučaju nije jednostavno objasniti, ali čiji učinak je utopijska perspektiva koju može da pokaže samo filozofska interpretacija, odnosno razumevanje putem upotrebe fantazije. Fantazija oblikuje istorijski materijal i ona jedino može da pruži adekvatan odgovor na pomenuto zagonetno pitanje i omogući kritičko distanciranje od smisla i tumačenje stvarnosti kao neintencionalne. Ona od izolovanih fragmenata zagonetke koje dovodi u konstelacije treba da konstruiše figuru u kojoj će u zaustavljenom stanju kao tekst postati čitljiv njen istorijski sadržaj. Dovodeći fragmentarne elemente opredmećene stvarnosti u promenljive rasporede i u trenutku ih osvetljavajući u konstelacijama fantazija otkriva njene bolje mogućnosti, koje su u postojećoj stvarnosti skrivene u prividu faktičnosti, prirodnosti i nepromenljivosti. Time ona usred aktuelne stvarnosti pokazuje njen prolazni karakter. Pad istorijskih figura i raspadanje materijala otvara vrata nekoj sasvim drugačijoj istoriji, a ljudi se oslobađaju modernog mita i njegovih prinudnih oblika postajući svesni mogućnosti pomirenja, iako za Adorna takvo pomirenje ne može da bude neposredno predstavljeno niti saznato. Pomirenje je uslovljeno potpunim raspadom postojećih

⁴³⁸ Ibid, str. 195

⁴³⁹ Ibid, str. 196

materijalnih i duhovnih prilika. U takvom raspadanju razjedinjeni elementi sijaju u svetlu spasenja, drugim rečima, to je nada u utopijsko stanje koju donosi fantazija predstavljajući ovo mnoštvo pod aspektom neidentičnosti.

To je jedan od fundamentalnih momenata koji karakteriše noviji marksistički pristup teoriji društva i čvorište u kojem se sfera estetskog koristi kao put istinitog, kao sredstvo posredovanja i razjašnjenja odnosa između teorije i prakse. To najavljuje već Horkhajmer u svom programskom ogledu o kritičkoj teoriji, mada je njegovo viđenje fantazije i njene uloge, iako je nominalno i terminološki podudarno, ipak nešto drugačije od Adornovog.⁴⁴⁰ U tom pogledu, zahvaljujući dijalektičkom razumevanju estetskog, Adorno na konkretnom primeru pokazuje njegovu relevantnost za jedan oblik estetičkog materijalizma nove teorije društva frankfurtske škole.

Promišljanje estetskog kod Kjerkegora otkriva važan aspekt Kjerkegorovog učenja o egzistenciji i prirodu shvatanja ove kategorije i estetike u vremenu transformacije umetnosti i prevrednovanja celokupne tradicije u prvoj polovini XX veka. Posebno poglavlje u ovoj priči je značenje kategorije estetskog i estetskog iskustva uopšte u Adornovoj estetici negativnosti ili filozofiji umetnosti, koje u radu o Kjerkegoru autor eksplicitno tematizuje samo u prvom i poslednjem poglavlju. Adornovo preokretanje Kjerkegorove trijade estetsko / etičko / religiozno u korist estetskog nema za cilj novu, obrnutu sistematiku, nego ideju da je estetsko područje i umetnost kao njegova okosnica pogodno tle za tumačenje kulture i kritiku istorijskog položaja savremenosti i čovekove egzistencije u njoj. U antinomijama Kjerkegorove filozofije i njenih pojmova, Adorno je prepoznao socijalne antagonizme i odgovarajuća društvena kretanja.⁴⁴¹

Rehabilitacija estetskog kod Kjerkegora posledica je jedne nekonvencionalne interpretacije i motivisana potrebom za filozofskim razumevanjem njegovog zamršenog načina mišljenja i pisanja, u kome je sadržan istiniti sadržaj jedne značajne faze u razvoju filozofije posle Hegela i uopšte stanja građanskog duha u prvoj polovini XIX veka. Ovo tumačenje daje još značajniji doprinos razumevanju Adornove filozofije, ne samo zbog toga što pruža bolji uvid u nastanak sazajno–kritičkih i filozofsko–istorijskih ideja iz autorovih kasnijih radova, već i zato što pruža uvid u Adornovo shvatanje prirode filozofskog načina razumevanja fenomena u savremenom kontekstu.

⁴⁴⁰ Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 251 (fn. 45)

⁴⁴¹ Rose, *The Melancholy Science*, str. 65

S obzirom na to da kod Kjerkegora ne postoji filozofska estetika u užem smislu reči, neka sistematično elaborisana misao o umetnosti, očekivano je da su položaj i značenje pojma estetskog prilično zagonetni, uvedeni pod dosta nejasnim i širokim određenjima estetskog stadijuma egzistencije ili estetske sfere. U tom smislu, estetsko kod Kjerkegora možda običnom pogledu njegovog čitaoca naizgled ne pruža neke bitne informacije o prirodi umetnosti i umetnički lepog, o čemu bi se odmah zapitao svaki estetičar, ali otkriva bitne aspekte estetskog načina gledanja na stvari i estetskog razumevanja, koji su bili sastavni deo autorove „estetske egzistencije” i koje postaju ili bi bar trebalo da postanu vidljive u Adornovoj interpretaciji.

Posebno se to odnosi na Kjerkegorov način izražavanja koji podseća na poetski, ali ga Adorno s namerom tumači kao filozofski. Kjerkegorove poetske slike, ili estetske figure, nisu bile ništa drugo do ilustracije filozofskih kategorija. Prema tome, te slike su davale povod i mogućnost da se njihovom interpretacijom u ključu neidentičnosti i njene konfigurativne forme dođe do kritike filozofske platforme na kojoj počiva Kjerkegorova misao, koja kritika nije bila ništa drugo do dešifrovanje njenog društvenog sadržaja.

Adornovo tumačenje Kjerkegora je prethodnica *Estetske teorije*, ali u našem smislu reči, već je u ovom ranom radu estetska teorija implicitno prisutna. Estetski diskurs kod Kjerkegora sličan je onom kod Adorna, ali Adornov način izlaganja je u potpunosti prožet estetskim impulsima i atmosferom zagonetnosti svojstvenoj estetskom, ali ne i filozofskom iskustvu. Adornov način izražavanja po običaju obiluje subverzivnim elementima i jezičkim figurama, koji su ipak sadržali onaj fantazijski momenat na koji je skrenuta pažnja, ali koji će tek u dolazećem periodu moći da bude preciziran ne samo kao dijalektički instrument, nego polazeći od estetičkog pojma mimesisa.

V ŠTA ZNAČI RAZUMETI UMETNOST?

1. Moderna umetnost i njena (ne)razumljivost

1.1. Estetika i problem razumevanja umetnosti

U ovom odeljku potrebno je izneti razloge zbog kojih su dela moderne umetnosti, posebno one u XX veku, za teorijsku estetiku ali i za recepciju od strane umetničke publike postala nepristupačna i nerazumljiva. Potom, fokus razmatranja se pomera na filozofski pojam razumevanja umetnosti i na njegov smisao u novoj konstelaciji u kojoj misli i Adorno.

Na početku *Estetske teorije* Adorno razmatranja otvara upečatljivom i simptomatičnom konstatacijom da je „postalo samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti ni u njoj samoj niti u njenom odnosu prema celini, nije više samo po sebi razumljivo, čak ni njeno pravo na egzistenciju.”⁴⁴² Ovaj stav odnosi se na položaj umetnosti u doba krize buržoaske kulture i promene u načinu proizvodnje, distribucije i recepcije koje su je zahvatile, ali i na način na koji se ona može shvatiti i objasniti. Da je ona izgubila „samorazumljivost” znači da je dospela u takav položaj da umetnička dela ne mogu neposredno biti shvaćena preko njihovog zakona forme, kojoj sada „pripadaju i određenja koja protivreče čvrsto ustanovljenom pojmu u filozofiji umetnosti.”⁴⁴³ Prema tome, umetnička dela su objekti koji u estetici i filozofiji umetnosti ne mogu jednostavno biti definisani i na taj način saznati. Kada se kaže da je umetnost u određenom vremenu dospela u nekakvo „stanje” ili „položaj”, time se jasno sugerše da je za prosuđivanje umetničkih tvorevina relevantno ustanoviti njihovu funkciju u širem kontekstu društva, kulture

⁴⁴² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 9; *Estetička teorija*, str. 25

⁴⁴³ Ibid, str. 18 / Isto, str. 34

ili istorijske stvarnosti u kojoj nastaju, umesto da se dela prosuđuju samo kao entiteti *per se*, potpuno nezavisni od spoljašnjeg sveta. Adorno, dakle, odbacuje svaku „dekontekstualizovanu” verziju filozofije umetnosti.

Ni autonomija lepog privida i organske forme umetničkog dela u vremenu kada on piše i misli o umetnosti nije više bila bezupitna činjenica njenog razumevanja u estetici niti posrednik samorazumevanja društva. Videli smo u prethodnom delu da lepota i umetnost više ne stoje u odnosu samorazumljive povezanosti i da su tvorevine radikalne umetnosti u svojoj negativnosti i otuđenju bliže iskustvu uzvišenog nego lepog. Ona protestuje protiv lepog privida, ali i uopšte protiv umetnosti kao privida. Savremena estetika u svojim teorijskim naporima, ukoliko hoće da bude aktuelna, ne bi smela da zanemari ovu i slične okolnosti koje menjaju i njen kategorijalni aparat. Dekomponovanje teorijske estetike dovelo je do njihove kritike i do uvida da je umetnost pored učešća u emancipaciji društva i njegova ideologija i osim što služi oslobađanju čoveka učestvuje i u njegovoj integraciji u društveni poredak. Kod modernih umetničkih dela kritika privida preuzeta je u umetničku produkciju i postala je komponenta objektivnog sadržaja dela, njegove tehnike. U njoj je, smatra Adorno, sadržana posebna vrsta „logičnosti”, koja je „put u estetsku istinu.”⁴⁴⁴ To je ista ona logičnost koju je svojevremeno Baumgarten pripisao logici čulnog saznanja i predstavljanja, a posle njega Kant logici estetskog prosuđivanja.

1.2. Zagonetnost umetnosti

Filozof teoretičar, prema Adornu, ne može da razume umetnička dela onako kako se to pokušava u estetici: jednostranom primenom kategorija na konkretna dela ili pokušajima da se istina pojedinačnog dela pronađe u zbirnom pojmu umetnosti kojim barata filozofija. Adorno, ipak, misli da se dela i pored njihovog protivrečnog karaktera i otuda zatvorenosti za nedvosmisleno saznanje mogu filozofski razumeti. Negativnost je, štaviše, uslov pod kojim se istina dela otvara za filozofsku interpretaciju, znači da delo nije nešto što je identično svome pojmu, već. Pitanje koje se nameće je pod kojim uslovima Adorno zamišlja distancu između pojedinačnog umetničkog dela i njegovog pojma, odnosno filozofskog saznanja, koja distanca onemogućava njihovo neposredno pojmovno saznanje.

⁴⁴⁴ Adorno, „Paralipomena”, str. 420; „Estetička teorija – Paralipomena”, str. 59

Sva umetnička dela i umetnost uopšte su zagonetke; to je od davnina iritiralo teoriju umetnosti. Da umetnička dela nešto govore i u isti mah to skrivaju stavlja zagonetni karakter umetnosti pod aspekt jezika.⁴⁴⁵

Svako umetničko delo Adorno shvata kao *zagonetku (Rätsel)*, tvorevinu koja zbog svog realno/irealnog sklopa (kao nečega što je s jedne strane stvarno, materijalno, a sa druge samo prividno ili pojavljujuće) ne može biti neposredno saznata niti propozicionalno izražena, nego od filozofa umetnosti zahteva napor mišljenja u naročitoj vrsti posredne interpretacije. Umetničko delo je takvo da uprkos tome što je kao predmet pred nama i od nas kao da očekuje da ga razumemo, kada ga posmatramo kao da ujedno nešto krije od nas, posmatraču deluje neuhvatljivo, tako kao da ga nikad ne možemo definitivno saznati. U afirmaciji zagonetnog Adorno je pre svega na liniji onog svog programa filozofije iz pristupnog predavanja, gde zastupa ideju filozofije kao dijalektičkog tumačenja zagonetnih figura stvarnosti. Umetničko delo je s jedne strane objekt koji pripada toj stvarnosti, ono je nešto predmetno i dato, ali je, sa druge, delo ujedno skrivajuće, jer u pojavi otkriva mogućnosti koje prevazilaze ono što je neposredno dato.⁴⁴⁶ Ipak, potrebno ga je shvatiti u istom duhu u kome treba da postupa negativna filozofija – pod aspektom prvenstva objekta, samog dela, pa se prema tome njegov dvostruki karakter za filozofiju već pojavljuje kao nešto problematično i neposredno nesaznatljivo.

Zagonetnost umetničkih dela ima važnu filozofsko–istorijsku pretpostavku. To je upletenost umetnosti u proces dijalektike prosvetavanja, racionalizacije, koja po Adornu čini magistralno zbivanje celokupne Zapadne kulture. Iz te upletenosti proističe i kognitivna intencija umetnosti (njena težnja ka saznanju istine) ali i jezički karakter (srodnost sa imenujućim jezikom), što, sa druge strane, ne ostavlja netaknutom ni estetiku, koja svoj filozofski rang stiče učešćem u istom procesu.⁴⁴⁷ Nedokučivost dela za saznanje, koja ima poreklo u njegovoj socijalno–istorijskoj genezi Adorno naziva „zagonetnim karakterom” (*Rätselcharakter*) dela.⁴⁴⁸ Taj pojam pandan ima kod Benjamina u određenjima *aure* i *auratičnosti*, koja opisuju osećaj „udaljavanja”

⁴⁴⁵ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 183; *Estetička teorija*, str. 210

⁴⁴⁶ Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967–68*, str. 4

⁴⁴⁷ Jaus, H. R.: „Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive”, u: Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 140–141

⁴⁴⁸ Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, str. 34; Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 183; *Estetička teorija*, str. 210–213

umetničkog dela od posmatrača, bez obzira što je sâm predmet neposredno prisutan pred njim.⁴⁴⁹ Adorno u svojoj filozofiji umetnosti pokušava da rehabilituje pojam aure, jer je on neodvojiv od autonomne umetnosti, koja kod njega igra fundamentalnu ulogu, imajući u vidu da je to centralna karakteristika moderne umetnosti. U *Estetskoj teoriji*, gde se zagonetnost i autonomija pojavljuju kao važni pojmovi, ta rehabilitacija je očigledna, ali je već u prepisci između njega i Benjamina tokom tridesetih godina, u jednom Adornovom pismu iz Londona 18. marta 1936. bilo jasno u čemu se sastojala specifičnost njegove recepcije Benjaminovog shvatanja autonomije i bitne razlike.⁴⁵⁰ Adorno je, za razliku od Benjamina, bio skeptičan u odnosu na nove mogućnosti tehničke reprodukcije i omasovljavanje umetnosti, pa je želeo da očuva autonomiju kao instancu slobode i kritičke svesti prema kulturnoj industriji, fetišizovanju i masovnoj recepciji umetnosti.⁴⁵¹ To je dobilo finalni oblik u njegovoj poznoj estetici.

⁴⁴⁹ Pojam aure kod Benjamina ima važnu ulogu u objašnjenju socijalne istorije umetničkog dela, njegove ukorenjenosti u tradiciji i propadanju tradicionalne forme umetnosti. U ogledu „Mala istorija fotografije” Benjamin auru definiše kao „neponovljivu pojavu daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno”. (Benjamin, V., *Izabrana dela I*, Beograd: Službeni glasnik, 2011, str. 248) Aura je za Benjamina pojava nedokučivosti i nedostupnosti u opažanju dela. Benjamin to objašnjava kultnom vrednošću dela u kategorijama prostornog i vremenskog opažanja. Auratičnost je svojstvo tvorevina tradicionalne umetnosti koje nestaje pod uticajem novih tehnologija umetničke proizvodnje u industrijsko doba. Aura umetničkog dela dovodi se u vezu sa njegovom *singularnošću i jednodržavnom pojavom*, postojanjem u prostoru i vremenu, koje Benjamin sažima u pojmu autentičnosti. Svako delo zatiče se u fizičkom prostoru na određenom mestu, ali ono isto tako traje u vremenu. Autentičnost dela fundamentalno zavisi i od konteksta pojavljivanja: ono se može prepoznati kao „autentično” tek nakon što prođe određeno vreme, nakon što je izvršena recepcija od strane publike, načinjene njegove kopije i sl. Pojam aure je i sredstvo za rekonstrukciju socijalne istorije umetnosti i umetničkih dela. Umetnička tvorevina koja je integralni deo tradicije, kao zbivanja nečeg živog i promenljivog, u njenoj autentičnosti nikada se ne može imitirati u potpunosti, pa original uvek zadržava autoritet nad svakim pokušajem imitacije. Zahvaljujući auri delo je nešto jedinstveno i neponovljivo. Umetnička tvorevina koja je integralni deo tradicije, kao zbivanja nečeg živog i promenljivog, u njenoj autentičnosti nikada se ne može imitirati u potpunosti, pa original uvek zadržava autoritet nad svakim pokušajem imitacije. (Benjamin, W. „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u: *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974, str. 114–149)

⁴⁵⁰ Adorno, Th., Benjamin, W., *Briefwechsel 1928–1940*, Berlin: Suhrkamp, 1994, str. 168–177

⁴⁵¹ U jednom pasažu prepiske Adorno piše: „Čini mi se, ipak, da srž autonomnog umetničkog dela sama ne pripada dimenziji mita ... već je u sebi dijalektična: da u sebi ono magijsko prepliće sa znakom slobode. ... Iako je Vaš (Benjaminov – M. N.) rad dijalektički, on to nije u slučaju samog autonomnog umetničkog dela; on izostavlja elementarno iskustvo, koje mi je očigledno u mom svakodnevnom muzičkom iskustvu, da upravo krajnja konsekvenca u praćenju tehničkih zakona autonomne umetnosti ovu preobražava i umesto da je pretvara u tabu i fetiš, približava je stanju slobode, nečemu što svesno može da bude uspostavljeno i napravljeno.” (Adorno, Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, str. 169–170) O sličnostima i razilaženjima između Benjamina i Adorna po ovom i drugim srodnim pitanjima u relevantnom vremenskom periodu vidi: Lunn, E., *Marxism and Modernism*, Los

Ključna stvar je da se dotični kvalitet zagonetnosti javlja ne kao osobina materijalne strukture dela, već kao kvalitet njegovog načina pojavljivanja i opažanja. Taj kvalitet nije ništa drugo nego onaj u sebe zatvoreni estetski momenat koji ima vlastitu unutrašnju logiku i koji je umetničkom delu i estetskom iskustvu pripisivan u modernoj estetici i teoriji umetnosti. Kvalitet nedokučivosti dela za saznanje podgrađen je autonomnošću estetskog, njegovom načelnom nesaznatljivošću usled divergentnog odnosa između saznanja i estetskog iskustva. U ovom elementu je sadržano nešto od beskonačnosti i neodređenosti koja se često pripisuje iskustvu umetnosti:

Može se reći da u ovom smislu umetnička dela predstavljaju nešto poput pozitivne beskonačnosti – ovde implicitno govorim samo o autentičnim umetničkim delima. To je zato što su, s jedne strane, ona nešto u sebi konačno, uokvireno, što je dato u prostoru ili u vremenu, dok sa druge imaju beskonačan kvantum implikacija koje se ne otvaraju spontano već ima je potrebna analiza.⁴⁵²

Sa ovog stanovišta filozofski pojam, primera radi, pojam umetnosti, kao nešto ograničeno ne može da obuhvati ovu beskonačnost u delu, koja se može shvatiti kao beskrajna raznolikost mogućih značenja koju ono sadrži. To čini sadržaj istine u delu do koga treba da dopre filozofska analiza. Druga stvar zbog koje je ono nesvodivo na bilo koji pojam je što svako umetničko delo ima svoju dinamiku i unutrašnji ‘život’, ono je tvorevina procesualnog karaktera i njegovo iskustvo se razvija u vremenu, što ne odgovara pojmovnom fiksiranju. Umetnička dela, takođe, zbog ovih svojih osobina intendiraju „novom”, tj. kvalitativnoj promeni i realizaciji različitosti koju nose u sebi u modalnosti mogućeg: „Novo stoji naspram heteronomije onoga što je bilo, naspram prinude ponavljanja uvek istog ... Formalno, novo je u umetnosti negacija lažne svesti.”⁴⁵³ Težnja ka radikalno novom jeste poseban kvalitet prakse avangardne umetnosti. To se ogleda tamo gde ona osporava ne samo tradicionalne stilove i tehnike, nego celokupnu tradiciju umetnosti, uključujući tu društvenu praksu i sopstveni ustanovljeni pojam u estetici.⁴⁵⁴ Dobar

Angeles: University of California Press, 1982, str. 149–172; Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, str. 136–184.

⁴⁵² Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 125

⁴⁵³ Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967–68*, str. 78

⁴⁵⁴ Birger, *Teorija avangarde*, str. 95

primer takve inovacije, tehnike koja zahteva izvođenje nečeg radikalno novog iz onoga što je „staro”⁴⁵⁵, u muzici je bila Šenbergova tehnika *razvojne varijacije*.⁴⁵⁶

Umetnost je za Adorna deo sveobuhvatnog društveno–istorijskog procesa, procesa racionalizacije, koji prodire u sve sfere čovekove istorijske egzistencije. On je po Adornu istoznačan sa procesom prosvetavanja kao ovladavanja prirodom od strane čovekovog (raz)uma. U modernoj kulturi taj proces ima mnogostruke pojavne oblike i manifestuje se u svakodnevnom životu i delanju, nauci, filozofiji, politici, zanatskoj i industrijskoj proizvodnji i sl., ukratko, u svim oblicima čovekovog svrsishodnog delovanja u svetu. Isto važi i za umetnost, u kojoj se događa sve temeljnije ovladavanje sredstvima umetničke produkcije, kao i mehanizmima distribucije i recepcije koji postaju podložni svesnoj kontroli. I autonomni status umetnosti i izdvajanje iz mreže praktičnih svrha i drugih oblika komunikacije takođe je učinak ovog procesa, a kako je on, prema argumentaciji u *Dijalektici prosvetiteljstva*, dijalektički, taj status umetnosti je momenat u konceptualnom posredovanju, prožet tenzijama između autonomije i heteronomije, istine i ideologije, nužnosti i slobode, progressa i regresije i sl. Prema tome, on se ne može shvatiti izolovano, bez osvrta na celinu kojoj po smislu pripada i s obzirom na koju dobija značenje.

Proces racionalizacije dela autonomne umetnosti postvaruje i pretvara u robu. I sâm pojam autonomije je izraz tog postvarenja. U tehnici autonomne umetnosti već je sadržana nužnost prelaska ka avangardnoj negaciji autonomije i to je proces negiranja koji se ne gubi ni u novoj umetnosti. U ovoj potonjoj se radi o tome kakav će biti odnos umetnika prema objektivnim sredstvima sa kojima radi, formama u kojima se izražava, što Adorno razvija na primeru nove muzike. Prema njegovoj tezi, objektivni materijal u kome se kompozitor izražava za njega predstavlja zagonetni *sklop značenja*, a njegov zadatak je da u komponovanju tu zagonetku odgonetne kreirajući određenu umetničku formu, umesto da je izrazi pojmovno.

⁴⁵⁵ Adorno, Th. W. „On the Problem of Musical Analysis”, u: *Essays on Music*, Leppert, R. (prir.), Princeton: University of California Press, 2002, str. 173

⁴⁵⁶ *Razvojna varijacija* je jedan od glavnih, ako ne i najvažniji pojam u Šenbergovoj teoriji muzike. Ovde se ne radi samo o tehnici, kao što se to često predstavlja u istorijskim pregledima savremene muzike, nego i o onom već pomenutom „stilu predstavljanja” i „razvijanja muzičke ideje”. Radi se o tome da se iz bazičnog motiva ili teme (osnovnog jedinstva, ideje) proizvedu „tematske formulacije”, tako da se polazni motiv razvija metodom posredovanja između različitih oblika u jednu formu kao celinu. Slično Adornu, i Karl Dalhaus ovaj odnos vidi kao dijalektički, jer „naše razumevanje onoga što je temom zapravo mišljeno, osnovnog oblika ili ideje, zavisi od prirode celovite forme i posredovanja između teme i celovite forme koja je uspostavljena putem razvojne varijacije.” (Dahlhaus, C., *Schoenberg and the New Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, str. 128–133)

Pojmovni odgovor je zadatak estetičara. Međutim, taj status koji umetnost stiče otuđuje je i od filozofije, od mogućnosti da bez protivrečnosti bude shvaćena i objašnjena kao smisljena celina. Moderna umetnička dela za pojmovno saznanje postaju zagonetna, nerazumljiva, ne zbog toga što su 'iracionalna', već upravo suprotno: *zbog toga što njihova racionalnost dolazi do izražaja*.⁴⁵⁷ Sa napretkom procesa racionalizacije čovekovog sveta tehnička diferencijacija umetničkih sredstava dovodi do odvajanja sfere produkcije od distribucije i recepcije, oduzimajući tvorevinama umetnosti neposrednu razumljivost. Osim toga, već je nastajanje autonomne umetnosti bilo povezano sa razvojem industrijskog načina proizvodnje.⁴⁵⁸ Racionalizacija se prevashodno odnosila na ovladavanje umetničkim sredstvima i na pojavu industrijske proizvodnje, čime se korisnost proizvedenog objekta postepeno odvaja od lepote. Tesna povezanost lepote i dela karakterisala je zanatsku proizvodnju i kontemplativni način recepcije. Umetnički proizvod sada postaje roba i razmenska vrednost, koja se mogla oceniti jedino ukoliko je uključen u mrežu konkretnih društvenih svrha i svrsishodnog delovanja.

Ako važi ova teza, onda je jasno zašto takav proizvod mora biti lišen „smisla” i „značenja”: on biva pretvoren u sredstvo sa kojim valja postići odgovarajuće ciljeve i ne može se shvatiti drugačije nego kao nešto posredujuće, što u osnovi postaje nešto konceptualno, što se može objasniti putem pojmova. Ta tendencija je tek sa novom umetnošću avangarde radikalizovana, dovedena do krajnosti. U muzici je takav slučaj bila Šenbergova dodekafonska tehnika, u kojoj je stroga racionalnost, logičnost kompozicionog postupka, dovedena do ekstrema. Sa njom je trebalo da budu uvedeni totalni poredak, jasnoća i razumljivost, ali to je u tehničkoj sferi postignuto upravo po cenu te njegove „razumljivosti”, jer ju je odvojilo od onog u estetici tako istaknutog pojma lepog privida ili pojavljivanja, koje pojavljivanje je uvek pojavljivanje za nas, za nekog subjekta koji je za to posebno prijemčiv, koji doživljava i sudi.

Iako pojam *zagonetnosti* u Adornovom mišljenju nije bio nov – na njega nailazimo još među smernicama u frankfurtskom pristupnom predavanju 1931. – u odeljku *Estetske teorije* u kome se njen autor bavi problemom zagonetnog karaktera umetnosti⁴⁵⁹ primenjujući ovu kategoriju sada u kontekstu razumevanja značenja umetničkih dela i pojma umetnosti, više je nego očigledno naginjanje Kantovoj teoriji estetskog iskustva i suda ukusa iz *Kritike moći suđenja*. Ona obiluje filozofskim određenjima lepog koja su i sama pre oličenje neodređenosti i zagonetnosti nego

⁴⁵⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 182; *Estetička teorija*, str. 210

⁴⁵⁸ Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, str. 114

⁴⁵⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 179–204; *Estetička teorija*, str. 207–233

jasnoće i logičke konzistentnosti koje mora posedovati svaka pojmovna definicija i filozofska teorija. Kantova nemogućnost da na pojmovno konzistentan i razložan način izrazi prirodu lepote govori upravo o zagonetnosti estetskog iskustva, koja se javlja u slučaju kada se pojmovnim sredstvima pokuša razumeti fenomen lepog i umetnost za koju se lepota vezuje.

1.3. Razumevanje nerazumljivog

Iako su umetnička dela u svome sadržaju istine zagonetna i opiru se razumevanju, njihova zagonetnost paradoksalno uvek upućuje na pojam razumevanja:

Sadržaj istine umetničkog dela je objektivno rešenje zagonetke svakog pojedinačnog dela. Time što zahteva rešenje, ona upućuje na sadržaj istine. On se može postići samo putem filozofske refleksije. To i ništa drugo opravdava estetiku. Dok se nijedno umetničko delo ne svodi na racionalistička određenja ni na ono što je o njemu prosuđeno, svako se, ipak, potrebitošću svog zagonetnog karaktera, obraća interpretativnom umu.⁴⁶⁰

Prema tome, Adorno ne postavlja problem tako kao da se umetničko delo ne može razumeti, nego da na onaj već pomenuti način treba sasvim drugačije shvatiti ovaj problem i iz druge perspektive posmatrati sâm pojam razumevanja. *Njegovom modifikacijom prema uslovima pod kojima se menja karakter savremene umetnosti, menja se i karakter teorijske estetike.* Estetika, toga se treba ovde još jednom setiti, mora da položi račun ne samo o umetničkim delima i njihovoj funkciji u kulturi, nego i o samom razumevanju dela, o uslovima pod kojima se ona razumevaju uprkos nerazumljivosti. Taj paradoksalni zadatak treba da ispuni estetska teorija.

Teorijska estetika pretpostavlja da su umetnička dela ne razumljiva, već upravo obratno: da su razumljiva i da se o njima može položiti račun, da se njihovi aspekti mogu objasniti putem pojmova kojima se služi estetika: privida, pojavljivanja, lepog, realnog/irealnog i sličnih. Međutim, estetska teorija na svakom koraku svojih pokušaja razumevanja umetničkih dela suočava se sa njihovom neprozirnošću za takvo teorijsko promišljanje, ali i sa neidentičnošću sa samim sobom, jer je duhovni sadržaj dela postao upitan i delo ga više ne deli neproblematično sa filozofskom refleksijom. Adornovo stanovište je da filozofska estetika, u suočavanju sa nerazumljivošću umetničkog dela, ne treba da ga objašnjava vršeći neku deskripciju, odnosno pokušavajući da o delu pruži neke informacije koje su eventualno bile nepoznate; uopšte se zapravo ne radi o tome, nego je njen zadatak da, kako tvrdi Adorno, „razume samu tu

⁴⁶⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 193; *Estetička teorija*, str. 221–222

nerazumljivost”.⁴⁶¹ To znači da filozofsko promišljanje umetničkih dela nema zadatak da razreši njihovu zagonetku, što treba da radi umetnik svojim pojetičkim delovanjem u umetničkoj tehnici. To za filozofa u načelu i nije moguće, jer dela pre njegovim očima uvek ostaju paradoksalna i dvoznačna u saznanju, takoreći, negativna.

Estetičar zapravo mora da razume društvene i istorijske uslove koji dovode dela u to stanje zagonetnosti i otuđenosti, *da položi račun o tome odakle potiče njihova nerazumljivost*, što je, drugim rečima, ono „razumevanje nerazumljivosti”. „Rešiti zagonetku je isto toliko kao i iskazati razlog njene nerešivosti: pogled kojim umetnička dela gledaju posmatrača.”⁴⁶² Tako nešto se postiže uništenjem zagonetke putem filozofskog tumačenja, koje umešnim kombinovanjem diskurzivnog i narativnog materijala u kome se razumevanje odvija uspeva da pokaže da materijal koji je predmet tumačenja nije identičan sa pojmom koji se koristi da bi se tumačenje sprovelo, te da je upravo u tom rascepu i neidentičnosti, fragmentaciji materijala, istina muzike. Kompozicija materijala je takva da izmiče linearnoj projekciji saznanja i zaključivanja, jer je materijal raspadnut i njegove komponente su nešto samostalno i izolovano. Da bi ikako bila shvaćena, mora joj se prići ne samo intelektualno, nego i „muzikalno”, estetski, čak i kada je reč o filozofu kome takav pristup po definiciji nije svojstven.

Zadatak umetnika je da daje odgovore na zagonetku umetnosti, što će se na primeru kompozitora videti odmah u nastavku, dok estetičar kroz objektivnu strukturu nastalog umetničkog dela treba kritički da prosuđuje oblik racionalnosti koji se u njoj manifestuje i alternativne mogućnosti koje delo otvara. To je zadatak filozofske interpretacije, a estetika se u tom kontekstu može shvatiti i kao kritika racionalnosti. Ipak, da bi to razumeo, a da pritom samo njegovo razumevanje ne bude puki izraz date istorijske pozicije ili društvenih odnosa, estetičar mora u svom razumevanju neprestano da nadilazi zauzetu poziciju, da nastoji da pokaže njenu ograničenost i neistinitost. Ova neuhvatljivost nije samo odlika dijalektičke negacije, nego i estetskog iskustva koje je deo procesa razumevanja.

⁴⁶¹ Adorno, „Frühe Einleitung”, str. 516; Adorno, „Rani uvod”, str. 139

⁴⁶² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 185; *Estetička teorija*, str. 213

2. O tome ko i na koji način može da ‘razume’ umetnička dela

2.1. Kompozitor i njegov odnos prema muzičkom materijalu

Kad je reč o recepciji i produkciji umetničkih dela, u koju spada i razumevanje kao oblik intelektualnog prijema dela, mogu se razlikovati tri vrste subjekata: umetnički stvaralac, umetnička publika i teoretičar umetnosti.⁴⁶³ Sva tri subjekta umetnosti sa ovom se suočavaju na specifičan način, naposljetku, svesno ili nesvesno, stupajući u odnos prema istini umetnosti.

Prema tome, mogu se razlikovati i tri vrste estetskog akta u širem smislu reči, među koje akte ovde uvršćujemo i akt razumevanja, kritike, odnosno interpretacije, a ne samo ono što se inače naziva estetskim aktom, a to je akt doživljaja umetničkog dela ili, sa druge strane, akt proizvođenja dela. Ovakva klasifikacija ima osnov i u Adornovom razmišljanju, odnosno u uverenju da je i razumevajući akt deo estetskog iskustva produkata nove umetnosti. Ilustraciju ove problematike u narednim razmatranjima daćemo na primeru muzike i odnosa koji prema tvorevinama muzičke umetnosti imaju kompozitor, slušalac ili muzička publika i filozof (estetičar) muzike.

Prvi tip subjekta koji neposredno ima posla sa umetničkim delom jeste njegov stvaralac, odnosno *kompozitor*. Kompozitorov akt nije, reći će tradicionalna estetika, čin recepcije, nego umetničke produkcije. Takvo stanovište pretpostavlja da se u aktu stvaranja muzičkog dela ono stvara *ex nihilo* i da kompozitor sopstvenu ideju iznosi nasvetlo dana realizujući je u određenom materijalu koji ima na raspolaganju. Ona, isto tako, pretpostavlja i da umetnik u svome pojetičkom delovanju ima apsolutnu slobodu da napravi šta želi. Međutim, ovakva predstava umetničke produkcije bi, hegelovski rečeno, bila krajnje apstraktna i sa mnogo nedorečenosti.

Ne ulazeći u prigovore ovom gledištu, ovde ćemo izneti da marksistička teorija umetnosti, koja se umnogome oslanja na dijalektička posredovanja između umetničkog subjekta i objektivnog materijala u kome se on izražava, takvo striktno razdvajanje između subjekta i objekta načelno odbacuje. Estetika u XX veku je, prateći trend savremene umetnosti,

⁴⁶³ Ovim ne pretendujemo da damo iscrpnu listu potencijalnih umetničkih subjekata koji umetničkim tvorevinama i materijalu prilaze sa mogućnošću da ih razumeju. Primera radi, u muzičkoj umetnosti se pored stvaralaca, publike i teoretičara muzike (u koje spada i estetičar) može uzeti u obzir i *izvođač-interpretator* muzičkih dela, osoba koja ih ne tumači teorijski nego koja izvodi muzičke kompozicije na osnovu zapisa koji nazivamo partitурom. Ova vrsta aktivnog interpretatora, ne teorijskog već muzičkog ili muzikalnog, kombinuje slušanje i kreaciju, on zapravo učestvuje u formiranju same kompozicije ali ne kao realnog materijalnog predmeta, nego kao estetskog predmeta, kao objekta za subjekta koji sluša i koji ga na određeni način doživljava i prosuđuje.

relativizovala krutu razdvojenost između umetnika i njegovog predmeta, umetnika kao autonomnog subjekta koji slobodno i spontano oblikuje materijal i dela kao zaokružene tvorevine koja će nastati u rezultatu.

Da bi se razjasnilo kako kompozitor treba da „razume” umetničku tehniku sa kojom formira delo, potrebno je predočiti shvatanje posredovanja između njega i muzičkog materijala u kome radi.⁴⁶⁴ Pojam muzičkog materijala je centralni pojam u Adornovoj filozofiji muzike i on ga upotrebljava i u svom najpoznatijem radu iz ove oblasti, *Filozofiji nove muzike*. Ovaj pojam je hegelovski, kao što je hegelovska i istorijsko–filozofska konstrukcija muzike koju nam ovaj rad predstavlja. Međutim, shvatanje kategorije muzičkog materijala potiče još iz poznih dvadesetih godina i Adornove polemike sa jednim austrijskim kompozitorom češkog porekla E. Krenekom (Křenek).

U shvatanju materijala Adorno polemíše sa naturalističkim gledištem. Na to nalazimo već u razgovoru na frankfurtskom radiju koji su novembra 1930. vodili Adorno i Krenek, a koji je u listu *Frankfurter Zeitung* objavljen pod naslovom „Problemi u radu kompozitora: razgovor o muzici i socijalnoj situaciji”, a potom i u izdanju njihove prepiske. Krenek muzičkom materijalu pristupa naturalistički kao svekupnosti „svih muzičkih izražajnih sredstava: dakle harmonije, ritmike i melodije, tako da su ona kao prirodne datosti, kao mogućnosti komponovanja,

⁴⁶⁴ *Muzički materijal* je dijalektički pojam. Pod tim pojmom Adorno, uopšteno govoreći, podrazumeva sve ono na čemu kompozitor radi i što oblikuje, u šta spadaju raspoloživi tonovi, njihovi načini povezivanja i stilske forme sa kojima radi kompozitor, a koje su materijalnog porekla, nastaju kao rezultat kompozitorovog rada sa tehničkim sredstvima koja su mu na raspolaganju. U Adornovom shvatanju muzičkog materijala postoje i faze koje je moguće razlučiti: do 1934. on ga shvata isključivo u domenu tradicionalnog materijala sa kojim rade kompozitori umetničke muzike u Evropi, pa i predstavnici savremene bečke škole, dok se u *Filozofiji nove muzike* ovaj pojam materijala filozofski utemeljuje i istorizuje, pri čemu autor nastoji da pokaže šta treba razumeti pod dijalektikom materijala. (Vidi o tome: de la Fontaine, M. „Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg. Zur Dialektik des musikalischen Materials”, Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 469–471; Bürger, P. „Problem posredovanja u Adornovoj sociologiji umjetnosti”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 297–299) U fragmentima *Estetske teorije* javlja se nešto opštiji pojam umetničkog materijala, koji je određen na sledeći način: „(...) materijal je ono čime raspolažu umetnici: ono što im se nudi u rečima, bojama i zvukovima do povezanosti svake vrste i različitih razvijenih tehničkih postupaka za postizanje celine. Utoliko i forme mogu postati materijal.” (Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 222; *Estetička teorija*, str. 252) Materijal u ovom smislu je potrebno razlikovati od umetničkog *sadržaja* (*Gehalt*) o kome Adorno često govori, koji se može odrediti kao *sve ono što se u umetničkom delu događa*. To je građa, tematika, motivi, koji se javljaju u umetničkim delima i koji su smešteni ili se razvijaju u vremenu koje je imanentno samom delu. Ta komponenta posebno je prisutna u muzici, koja je, za razliku od „prostornih” umetnosti poput skulpture ili grafike, tako reći, vremenska.

raspoloživa u svakom vremenu.”⁴⁶⁵ On pretpostavlja da kompozitor u svome postupanju ima spontanost i slobodu da oblikuje materijal prema mogućnostima koje mu ovaj pruža, ali ujedno prihvata i kontekstualističku tezu, naime da postoje ograničavajući uslovi koje mu spolja postavlja socijalna stvarnost. Sloboda kompozitora i prirodna datost materijala su pretpostavke protiv kojih Adorno izlazi sa (i) sociološkom tezom da društvo ne ograničava kompozitora samo spolja nego i iznutra, kroz materijal u kome radi, a potom i sa (ii) dijalektičkom alternativom koja omogućava prožimanje dve krajnosti: subjektivne ekspresivne slobode kompozitora sa objektivnom istorijskom nužnošću materijala u kome se izražava.⁴⁶⁶ Adornovo gledište o materijalu je, razume se, drugačije: za njega muzički materijal nije prirodno data činjenica: „Za svest ne postoji nikakav prirodno dati materijal, nego samo istorijski materijal.”⁴⁶⁷ Prema tom shvatanju, muzička sredstva sa kojima kompozitor radi uvek su istorijski preformirana, ona su, kada dospeju do čoveka koji sa njima radi, prolazeći kroz različite periode i praksu kompozitora iz drugih škola i istorijskih razdoblja, poprimila specifična obeležja i značenja:

Harmonija, koju kompozitor danas zatiče, nije ista kao pre trista godina. Time ne mislim da danas ima akorda koji pre trista godina još nisu bili poznati, što je nesporno, već hoću da kažem da ako se danas piše jedan akord onako kako je bio poznat pre trista godina, on više nema isti smisao kakav je nekada imao ... Mogućnosti komponovanja već u sebi sadrže talog istorije.⁴⁶⁸

Ovo shvatanje se dalje proširuje u *Filozofiji nove muzike*, koja izlazi u susret istorijskom karakteru materijala. On je „sedimentisani duh, nešto društveno i svešću ljudi preformirano.” Prema tome, kada radi sa ovim materijalom kompozitor zapravo nikad nije onako spontan i slobodan kako to može da izgleda na prvi pogled, već materijal sadrži istorijski nataložene konvencije prevedene u sociološke kategorije. Muzička sredstva koja kompozitor ima na raspolaganju imaju svoju dinamiku, koju Adorno tumači kao dinamiku realnog društvenog zbivanja. Kad kompozitor pristupa materijalu sa kojim će raditi on zapravo ima posla sa društvom koje je u tom materijalu ostavilo svoje tragove, pa, prema tome, prodire i u samo muzičko delo koje nastaje. U uzajamnom dejstvu između umetnika i materijala obrazuju se uputstva koja materijal prenosi kompozitoru, ali koja on i menja dok ih sledi.⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ Adorno, Th., Křenek, E., *Briefwechsel*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974, str. 187

⁴⁶⁶ O ovoj diskusiji vidi više u: Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, str. 92–97, 188–189

⁴⁶⁷ Adorno, Křenek, *Briefwechsel*, str. 188

⁴⁶⁸ Ibid.

⁴⁶⁹ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, str. 40; Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 61

Materijal je dijalektički pojam, a ne mehanička suma svojih pojedinačnih elemenata, na primer akorda, nego svaki taj najmanji akord u sebi sadrži celinu. To je u muzičkom smislu tonalni sistem, a u širem celina društva. U tom smislu kompozitor radeći sa akordima uvek ima posla sa društvom, koje mu se kroz muzičku tehniku predstavlja u zagonetnom obliku. Muzički materijal kompozitor susreće kao problem koji treba da reši. Muzička tvorevina je pozornica neprestanog posredovanja pojedinačnog i opšteg. To izražava pasaż iz *Filozofije nove muzike*, koga navodimo u celini:

Stanje tehnike mu se u svakom taktu na koji se usudi da pomisli predstavlja kao problem: tehnika kao celina sa svakim taktom traži od njega da joj udovolji i pruži jedini ispravan odgovor, koji ona u svakom trenutku dopušta. Kompozicije nisu ništa drugo do takvi odgovori, ništa do do rešenja tehničkih skrivalica, a kompozitor je jedini koji može da ih čita i koji razume svoju sopstvenu muziku. To što on čini leži u beskonačno malom. Ono se ispunjava u vršenju onoga što njegova muzika objektivno od njega traži. Ipak, za takvu poslušnost kompozitoru je potrebna sva neposlušnost, samostalnost i spontanost. Tako se dijalektički kreće muzički materijal.⁴⁷⁰

Tek u ovakvoj postavci problema postaje očigledno zašto je neophodno da umetnik na izvestan način mora da *razume* tehniku sa kojom radi. Predmet razumevanja prevazilazi samo delo i pogađa društveni proces. Međutim, društvo u kome delo nastaje, a čiju strukturu i odnose će svojom formom da reflektuje, prikriva istinu o sebi tako što društveni odnosi moći ne dopuštaju da delo uspostavi odnos prema tako uređenoj socijalnoj stvarnosti.⁴⁷¹ Usled toga dolazi i do „rascepa između ja i formi” (*Bruch zwischen Ich und Formen*), što je vodeća ideja Adornovih ranih ogleda o muzici i proizvodi naročite teškoće u postupanju avangardnih kompozitora i njihovom obrazloženju. To je protivrečnost „ne u umetniku, nego između snage u njemu i onoga što pronalazi ispred sebe”, kompozitora i tradicionalnih formi koje ima pred sobom.⁴⁷² Iz te interakcije nastaje muzička forma. Zbog tog rascepa društveno preformirana muzička sredstva se kompozitoru predstavljaju ne kao nešto dato i samorazumljivo, već kao kompleks „zagonetnih slika” (*Vexierbild*), ili jednostavno „zagonetka” (*Rätsel*), problem koga ovaj mora da razume i da reši: „Autor prilazi delu onako kako je Edip prišao Sfingi: kao osoba koja mora da reši zagonetku.”⁴⁷³

⁴⁷⁰ Ibid, str. 42; Isto, str. 63–64

⁴⁷¹ Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, str. 95

⁴⁷² Adorno, „Der dialektische Komponist”, str. 200–201

⁴⁷³ Ibid, str. 201

U zavisnosti od toga kakav odgovor kompozitor daje njegovo postupanje biće i vrednosno okarakterisano kao progresivno ili regresivno (reakcionarno). To čini zaplet u *Filozofiji nove muzike*: Šenberg je progresivan, a Stravinski reakcionaran kompozitor. Šenberg ima pristup sa intencijom odgonetača zagonetki, a njegovo postupanje je za Adorna progresivno, jer se kod njega subjekt i objekt suočavaju u sferi tehničkog sklada (*Stimmigkeit*), ali Šenberg ne tretira materijal kao prirodu koju će oblikovati svojom ekspresivnom snagom, već joj se strogo tehnički prilagođava i pokazuje da subjekt i objekt stoje u međusobnoj zavisnosti, čime se oslobađa slepe prinude prirodne sile. Takav njegov postupak u muzici sa filozofske tačke gledišta izgleda kao da ima dijalektički zaplet i Adorno ga baš tako čitaocima i predstavlja.

Adorno kompozitoru ne oduzima kreativnu snagu, praveći subjekta koji samo pasivno sledi unapred utvrđene tendencije materijala. Muzičke kompozicije su u pravom smislu reči rezultat kompozitorovog kreativnog rada. One su njegova rešenja tehničkih problema, ali ne samo rešenja, odgovori, nego kompozitor kreativnost pokazuje i u svojoj sposobnosti uviđanja, razumevanja problema. Međutim, mi ceo taj kreativni proces možemo da registrujemo samo kao *jedinstveni* akt, u konkretnom delu i tehničkoj konfiguraciji. I Adorno ih posmatra kao jedinstveni akt.

Ovaj odeljak zaključićemo zapažanjem o načinu razumevanja koji smo želeli da pokažemo na primeru kompozitora: on ne može da razume delo pre nego što ga proizvede, što bi inače bilo nemoguće, *već je njegovo razumevanje isto što i komponovanje*. Pojetički čin komponovanja, generisanje muzičke forme iz odnosa subjekta i objekta, jeste 'razumevajući' akt kompozitora. „Muziku interpretirati znači muziku praviti”, kaže Adorno u jednom fragmentu.⁴⁷⁴ Kompozitor ne razume najbolje svoju muziku zato što ima neki u psihološkom smislu privilegovan pristup ili perspektivu i što ima bolji uvid od, recimo, muzikologa ili sociologa muzike, već upravo zato što je njegovo tehničko rešenje zagonetke ono koje vodi posebnom obliku razumevanja koje nijedan teoretičar načelno ne može da postigne. Njegovo razumevanje nije kontemplativno poimanje istine, nego je kreativni učinak sposobnosti imaginacije, nesvakidašnjeg kombinovanja i uređenja materijala u kome se izražava, koje dovodi do konstrukcije i rešenja problema. Da bi umetnik izrazio određenu ideju on mora da pronađe odgovarajući način da to učini u datom materijalu.

Ono što je kompozitorima skriveno a što teoretičar–filozof dobro zna je da celina muzičkog materijala nije ništa drugo do celina društva koja se, po Adornu, manifestuje u svakoj pojedinačnoj tvorevini. Kompozitor učestvuje u dijalektici muzičkog materijala, ali mu je ta

⁴⁷⁴ Adorno, Th. W. „Fragment über Musik und Sprache”, u: GS 16: 253

dijalektika skrivena. Prema tome, ako kompozitor saznaje kroz muziku koju komponuje, on to ne čini svesno: njegova muzika je pozornica nesvesnog predstavljanja istorijske istine, muzika koju ovaj komponuje sadrži tragove istorije. Način na koji je ona u delu predstavljena je izraz kompozitorovog razumevanja.

Adorno je ovaj način na koji je shvatio odnos kompozitora prema muzičkom materijalu, u *Filozofiji nove muzike* i u ranijim razmišljanjima o ovoj temi, u *Estetskoj teoriji* ponovo uveo kao relevantan momenat i primenio ga na način razumevanja kod estetičara. Prema tome, bez obzira što način razumevanja kod kompozitora po svome karakteru nije isti kao i kod estetičara, model koji će Adorno razviti za ovog potonjeg bazira se na zapažanjima o kompozitoru koji se u svome radu ponaša kao neko ko rešava zagonetke. Na taj zaplet će biti ukazano u završnom delu ovog istraživanja.

2.2. Slušalac i njegovo razumevanje muzike

Pored kompozitora da razume muziku na izvestan način može i njen slušalac. Često se u svakodnevnom govoru može čuti da neko kaže kako ne sluša ozbiljnu muziku jer je „ne razume”, pa se zbog toga okreće onome što bi se nazvalo „lakom” ili popularnom muzikom. Međutim, malo pažljivije razmatranje ovog odgovora nameće mnogo ozbiljnije nedoumice i pitanja, a jedno od njih je šta uopšte znači „razumeti muziku”, šta je to što u muzici njen slušalac može da „razume” i na koji način? Da li se ovde radi o tome da se o muzici koja je tako shvaćena može položiti račun kao o bilo kojoj drugoj stvari?

Problematika slušanja muzike kod Adorna spada u domen sociologije muzike, zbog toga što „društveni uslovi prodiru duboko u naizgled čisto muzičke teškoće slušanja.”⁴⁷⁵ I u *Uvodu u sociologiju muzike* Adorno kao jedno od određenja ove discipline nudi upravo da je to „saznanje odnosa između onoga ko sluša muziku kao pojedinačnog društveno određenog bića i same muzike.”⁴⁷⁶ Ovde će od prevashodnog interesa biti ne toliko Adornovo sociološko razmatranje uslova slušanja i njegova iscrpna tipologija muzičkih slušalaca⁴⁷⁷, nego, slično kao i gore, *odnos*

⁴⁷⁵ Adorno, Th. W., „Schwierigkeiten”, u: *Gesammelte Schriften* 17, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982, str. 274

⁴⁷⁶ Adorno, Th. W., *Einleitung in die Musiksoziologie*, u: *Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1973, str. 178

⁴⁷⁷ U *Uvodu u sociologiju muzike* Adorno razlikuje više (idealnih) tipova slušalaca s obzirom na adekvatnost slušanja koju oni pokazuju u odnosu na ono što čuju. (Ibid, str. 181–198) Ovde ih samo taksativno navodimo ne upuštajući se detaljnije u objašnjenja šta za Adorna znači svaki od ovih tipova: 1. slušalac–ekspert; 2. dobar

između akta slušanja i razumevanja u kontekstu postavke odnosa između muzičkog dela kao značenjskog objekta i onoga što slušalac na njemu opaža. Osnovni kriterijum koji Adorno koristi jeste „podudarnost ili nepodudarnost slušanja sa onim što se čuje.”⁴⁷⁸

Taj odnos i problem razumevanja najbolje se mogu pokazati na primerima kompozicija nove muzike u kojoj je ovo podudaranje postalo problematično. U istom smislu kao iznad slušanje je postalo odvojeno od objekta, između dela i slušaoca nastupio je „rascep”. Ovaj rascep koji odlikuje modernu umetnost uopšte se i sociološkim terminima mogao okarakterisati kao rascep između proizvodnje i potrošnje, ali koji je postao radikalniji.

Iz tog razloga umetnost više nema zadatak da odslikava stvarnost koja je svima data, već da u svojoj izolovanosti otkriva one rasepe koje stvarnost hoće da prikrije da bi se i dalje sigurno održala. Čineći to, ona odbacuje stvarnost.⁴⁷⁹

U tom smislu je umetnost avangarde, a posebno je ovde relevantna muzika, ona koja je u odnosu na publiku (slušaoca) često bila praćena iskustvom šoka, otuđenosti i zagonetnosti. Tip slušaoca koga Adorno naziva „slušaocem–ekspertom” (*Expert–Hörer*) je oličenje adekvatnog oblika slušanja i na tom primeru treba baciti više svetla na gornji odnos:

Ekspert se, kao prvi tip, može definisati kao neko ko pokazuje sasvim adekvatno slušanje. On bi bio potpuno svestan slušalac, kome po tendenciji ništa ne promiče i ko ujedno u svakom trenutku sebi polaže račun o onome što je čuo. ... Ovaj tip se danas donekle mora ograničiti na krug onih kojima je muzika poziv.⁴⁸⁰

Slušalac koji je ekspert za muziku ovu ne sluša pasivno, samo kao neko ko u njoj traži užitek ili dopadljivost, pa prema tome, ni kao neko ko se zaustavlja na raznolikosti auditivnih draži. To je „aktivno slušanje”. Slušajući, kompetentno uho samim činom slušanja posredno već ide i iza draži koje neposredno prima, usmeravajući pažnju prema značenjskoj strukturi muzičkog dela. Adorno ovo naziva *strukturnim slušanjem*.⁴⁸¹

(muzikalan) slušalac; 3. obrazovan slušalac; 4. emotivno nastrojen slušalac; 5. slušalac sa resantimanom; 6. džez–slušalac; 7. slušalac iz rasonode; 8. muzički ravnodušan slušalac, 9. nemuzikalan i antimuzikalan slušalac.

⁴⁷⁸ Ibid, str. 180

⁴⁷⁹ Adorno, Th. W. „Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?“, u: *Gesammelte Schriften* 18, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984, str. 829

⁴⁸⁰ Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, str. 182

⁴⁸¹ Ibid, str. 182

Pojam strukturnog slušanja je ovde od značaja. On ga pripisuje idealu integralne kompozicije i objašnjava kao višeslojno (*mehrschichtig*) slušanje, kod koga to što se muzički pojavljuje nije samo nešto što je sadašnje, nego je povezano sa onim što je u istoj kompoziciji prošlo i što će tek doći.⁴⁸² Prema tome, kompetentni slušalac ne samo da čuje zvukove, nego ih na određeni način i *razume*, on prevazilazi ono što je puko pojedinačno i što mu je dato povezujući ga u jedinstvo višeg reda, u nešto što bi se moglo nazvati opštošću. Pojedinačni momenti na taj način bivaju povezani u složenije jedinstvo značenja. Time se implicitno negira i samostalno biće čulnog doživljaja i dopadanja i menja jedna važna kategorija tradicionalne estetike:

za strukturno slušanje se ipak menja i onaj pojam čulne dopadljivosti koje naivno tradicionalno slušanje nereflektovano pretpostavlja. Ne samo da se čulno dopadanje nadasve proširuje ... štaviše, čulni detalj, koji je u ovoj muzici tako mnogo bio osporavan, nije nezavisan od strukturnog slušanja. I najneobičniji i najoštrij pojedinačni zvuk je lep u trenutku gde se u njemu pali svetlo, gde se otvara kao nosilac muzičke smisaone povezanosti. Estetičko oduhovljenje ne briše samo čulnu sreću, nego stvara i jednu novu, drugu neposrednost.⁴⁸³

U tom smislu, horizont strukturnog slušanja je proširen, slušaočeva intencija je sada isključivo „konkretna muzička logika” u kojoj se „razume ono što se doslovno u kauzalnim nužnostima nikad ne opaža.”⁴⁸⁴ Logika o kojoj je reč sadržana je u *tehnic* muzičkog dela, u povezanosti tehničkih kategorija koje sadrže određeni smisao.

U pogledu slušaoca eksperta i njegovog odnosa prema logici tehničke strukture muzičkog dela iznećemo sledeće zapažanje: Adornova koncepcija adekvatnog slušanja može se, s jedne strane, protumačiti kao akt koji sukcesivno kombinuje auditivni čin recepcije i naknadni čin promišljanja ili refleksije, u kojoj slušalac sebi „polaze račun o onome što je čuo”, što bi značilo da ovaj tip slušanja zahteva neku vrstu „refleksivnog slušaoca”.⁴⁸⁵ Međutim, ovde iznosimo nešto drugačiju tezu, naime da razumevanje nije naknadni čin promišljanja muzičke logike sadržane u tehnic, koje promišljanje bi bilo nadgradnja primljenih i misaono povezanih čulnih utisaka, nego je čin razumevanja integralni deo receptivnog estetskog akta slušanja.

⁴⁸² Adorno, Th. W. „Anweisungen zum Hören neuer Musik”, u: *Gesammelte Schriften* 15, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976, str. 245

⁴⁸³ *Ibid*, str. 246–247

⁴⁸⁴ Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, str. 182

⁴⁸⁵ Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music*, str. 210

Tom zaključku ide u prilog i detalj iz gornjeg navoda u kome se kaže da ekspert sebi u svakom trenutku „polaže račun” o onome što je čuo. Račun se, dakle, ne polaže po završetku ili u pauzi slušanja, već neprestano u toku samog čina slušanja. Taj akt Adorno shvata kao posredujući između opšteg i pojedinačnog, akt koji stvara onu novu neposrednost. Drugim rečima, slušanje se tako pretvara u oblik sinteze „najrazličitijih momenata i muzičkih dimenzija”, što odgovara i integraciji samog komponovanja.⁴⁸⁶ Kompetentan slušalac osposobljen je ne da apstraktno promišlja muzičko delo ili njegovo značenje, nego je kadar auditivno ili „ušima da razmišlja” (*mit den Ohren zu denken*), kako to na više mesta kaže Adorno. To se zato moglo nazvati i *muzičkim mišljenjem*. „Pojam muzičkog mišljenja odnosi se na sve u muzičkoj apercipiji što ide izvan pukog prisustva senzualnog stimulusa.”⁴⁸⁷ Pod datim uslovima, slušanje nije ništa drugo do poseban vid razumevajućeg odnosa prema muzičkom delu. U ovakvom shvatanju muzičkog mišljenja prepoznatljivo je hegelovsko polazište, tačnije dijalektika čulne izvesnosti iz *Fenomenologije duha*, koja nikad ne ostaje kod pukih senzualnih datosti, nego biva prevaziđena u višem obliku svesti koji pokazuje da je njena istina ono što je opšte. Analogija sa Hegelom na ovom mestu je više nego očigledna. Taj oblik koji se vezuje uz (strukturno) slušanje kod Adorna u metodološkom smislu je srodan postupku *muzičke analize*.⁴⁸⁸

Ipak, slušalac nije neko ko je u stanju da razume istinu muzike, da shvati da je muzika jedan oblik filozofije i da je kao takva upućena ne samo na integralnu estetsku stvarnost dela, kompozicije, nego da je istina muzike i nešto što je izvan dela, a što je u njemu reflektovano. Proces u muzici, ono što se u njoj događa, Adorno identifikuje kao realan društveni proces. Takav „skok” u društvenu stvarnost, posredovanje između individualne zatvorene stvarnosti dela i ove, jeste nešto što slušaocu promiče, a što Adorno stavlja u zadatak sociologu muzike. Sa druge strane, estetičar, odnosno filozof umetnosti, nije samo neko ko interpretira delo, nego i onaj ko mora da položi račun o načinu razumevanja, o odnosu između filozofije i umetnosti, ali i o estetici kao sistemu stavova kojima se tvrdi nešto o umetnosti.

⁴⁸⁶ Adorno, „Anweisungen zum Hören neuer Musik”, str. 243

⁴⁸⁷ Adorno, Th. W. „The Radio Symphony“ (1941), u: Leppert, R. (prir.) *Essays on Music*, Princeton: University of California Press, 2002, str. 266

⁴⁸⁸ Adorno, Th. W. „On the Problem of Musical Analysis”, u: *Essays on Music*, Leppert, R. (prir.), Princeton: University of California Press, 2002, str. 164

2.3. Estetičar muzike i razumevanje istine muzičkog dela

Nakon oblika razumevanja na koje nailazimo kod kompetentnih muzičara, kompozitora i slušalaca, potrebno je osvrnuti se i na način na koji teorijski orijentisan duh iz perspektive pojmovnog mišljenja pristupa razumevanju muzike, odnosno muzičke tvorevine. To je, dakle, estetičar. To pitanje nameće potrebu da se odgovori i na jedno filozofski još relevantnije pitanje, a to je kakav je u celoj toj priči odnos između filozofije i muzike, pojma i fenomena. Objašnjenje tog odnosa je pretpostavka razumevanja i potencijalnog filozofskog određenja muzike.

Ontološki orijentisani filozofi umetnosti verovali su da u umetničkom delu treba da traže skriveni smisao, istinu ili poreklo umetnosti, koje poreklo je bilo jedno racionalno uporište ili princip pomoću koga se svako delo bez izuzetka moglo objasniti bez obzira na njegovo istorijsko postojanje, na menjanje istorijskih okolnosti i uslova u kojima delo nastaje. Filozof se tako nalazi pred fundamentalnim pitanjem: šta umetnost jeste? Odgovor na njega zahteva neku vrstu definicije umetnosti, ili, u konkretnom slučaju, definiciju muzike. Takva definicija trebalo bi da utre put saznanju smisla ili istine muzičkog dela.

Međutim, ova vrsta saznanja je, po Adornovom mišljenju, nemoguća kada je reč o muzici:

Pre bilo kog kritičkog epistemološkog promišljanja prava i opravdanja takvih fundamentalnih pitanja i pitanja o poreklu, stoji nemogućnost da se u muzici pronade bilo koja singularna kategorija koja će obuhvatiti njen smisao, kojom se njen smisao, dakle, radi njenog prava na postojanje, može neposredno odrediti. To se može izraziti i malo drugačije, da se u svakolikoj muzici pojavljuje nešto zagonetno.⁴⁸⁹

Neposredna nesaznatljivost istine dela nema poreklo u samim pojmovima, već uzrok treba tražiti u *metateorijskoj ravni*, među uslovima koji omogućavaju ili onemogućavaju da se utvrdi smisao muzike. To pogađa socijalni i istorijski status muzike, fenomena u kulturi koji uvek ima odgovarajuće društvene funkcije. To je zato što utvrđivanje takvog jedinstvenog smisla muzičkog dela ne bi značilo samo njegovo objašnjenje, nego ujedno i opravdanje u vrednosnom smislu, opravdanje njegovog postojanja u datim društveno–istorijskim uslovima ili tvrđenje zašto je dobro da baš to i takvo stanje stvari bude slučaj, a ne neko drugo. Ukoliko se taj smisao teorijski ne može odrediti, to znači da muzika više nije samorazumljiva i da je, što je Adornova teza sa kojom se nadovezuje na Hegela i Benjamina, postavši predmet promišljanja izgubila

⁴⁸⁹ Adorno, Th. W. „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik“, u: *Gesammelte Schriften* 18: *Musikalische Schriften V*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1984, str. 152

svoju aktuelnost i *raison d'être* (razlog postojanja).⁴⁹⁰ Delom se to može objasniti i gubitkom tradicije, jer je, kao što je objašnjeno, avangardna muzika i umetnost uopšte na fundamentalan način bila određena u negativnom odnosu naspram tradicije građanske umetnosti.

Shvatanje ovog stava očito pretpostavlja i prihvatanje teze da je muzičko delo *istorijski fenomen*, da njegova tehnika, načini produkcije, distribucije i recepcije, ali i pojam, u potpunosti zavise od istorijske situacije i tendencije društva u kome nastaje. Adorno ga direktno dovodi u vezu sa muzikom i to na tragu M. Vebera i njegovih razmišljanja u radu *Racionalni i sociološki osnovi muzike*.⁴⁹¹

Taj proces, koji muziku čini spiritualnom i intelektualnom strukturom, sadrži i mehanizme formalizacije i postvarivanja, odvaja je od stvarnosti, njen materijal organizuje i fragmentiše i pretvara u privid druge prirode, otuđene i od muzičkog subjekta. Muzika je racionalizacijom svog materijala postala organizovan sistem glasova, koji u sebi povezuje različite elemente (stav, period, interpunkciju i sl.) dajući im određeni smisao. Osnovni muzički sistem kakav je tonalnost je tipična tvorevina novovekovnog procesa racionalizacije muzičkih sredstava bez kog sistema je komponovanje bilo nezamislivo. To je glavno načelo muzičke konstrukcije iz koga se, na primer kod Betovena, generiše smisao muzičke kompozicije i svih njenih pojedinačnih elemenata.⁴⁹² Šenberg je ovaj sistem zamenio novim matematičkim, još shematičnijim – dodekafonskom tehnikom – koja predstavlja fazu racionalizacije muzičkih sredstava.⁴⁹³

Rascep između subjekta i materijala već je pokazan na nivou komponovanja i slušanja. Pošto je nepovratno odvojena od stvari („prve prirode”) muzika se pomoću nje ne može

⁴⁹⁰ Ibid, str. 151

⁴⁹¹ U kontekstu procesa racionalizacije i njegovog uticaja na muziku, Adorno se u svojim radovima oslanja na Veberovo pionirsko delo iz sociologije muzike objavljeno 1921. kao dodatak *Privredi i društvu*, pod nazivom *Racionalni i sociološki osnovi muzike*. U ovom radu Veber je izveo zaključak da je u muzici i njenim tehničkim sredstvima (tehnologiji muzičkih instrumenata, odnosu između melodije i harmonije, polifoniji, razvoju sistema notacije) prisutna tendencija progresivnog racionalizovanja društvenog života, koja se ogledala u čovekovom sve većem ovladavanju prirodom. Taj proces imao je svoje reperkusije i u pogledu međuljudskih odnosa, organizaciji društvenog života kao što je fenomen birokratizacije, ali i u fenomenima u kulturi, u organizaciji države, pravu, politici, nauci, religiji, umetnosti i sl. (Weber, M., *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München: Drei Masken, 1921.)

⁴⁹² Adorno, Th. W., *Beethoven. Philosophie der Musik*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2004, str. 83

⁴⁹³ Na sličan način bi trebalo posmatrati i *serijalizam*, kompozicioni postupak koji je nastao iz dodekafonije i kod koga su visina tona, boja, ritam i dinamika unapred utvrđeni u „seriju”; pritom bi kompozitoru, ipak, svi ovi osnovni muzički elementi stajali na raspolaganju za neograničene mogućnosti kombinovanja.

definisati, kao što bi, na primer, učinila ontologija muzike koja bi u muzici tražila smisao ili istinu stvari. Stoga je potraga za smislom i odgovorom na pitanje šta je muzika varljiva: delo obećava odgovor koji ne može da pruži i koji se od posmatrača udaljava kad se pronade neko pojmovno određenje. Tada pred interpretatorom iskrsava zagonetni karakter muzike, koji se pojačava udaljavanjem od vizuelno ili pojmovno odredivog sveta objekata, čime se i provocira postavljanje ontološkog pitanja o biću (*Sein*) muzike.

Ona (muzika – *M. N.*) praznim očima posmatra svog slušaoca, i što se više on u nju udubljuje, to postaje nesaznatljivije šta ona zaista jeste, sve dok ovaj ne shvati da odgovor, ako je uopšte moguć, ne leži u kontemplaciji, nego u interpretaciji: da se, dakle, može odgonetnuti jedino muzika koja se ispravno izvodi kao celina.⁴⁹⁴

Zadatak filozofije otuda ne može biti da reši zagonetku muzike, jer bi to bio Sizifov posao. Za pojmovno saznanje istina koju estetskim putem prezentuje muzika nikad nije neposredno dostupna. Filozof ili estetičar, ipak, može *kritički da promišlja istorijske uslove koji uzrokuju ovakvo stanje muzičke objektivnosti* koja se pred njim nalazi i koja nameće pitanje o smislu muzike. To znači da je njegov pravi cilj *interpretacija muzičke logike kao logike realnog istorijskog procesa*. Ono što se u muzici zbiva, njen sadržaj i unutrašnje „vreme”, Adorno ne posmatra nikako drugačije nego kao realno istorijsko vreme, ali koje je „reflektovano kao pojava.”⁴⁹⁵ Prema tome, u muzičkoj tehnici, u njenim formama i sredstvima kojima se služi kompozitor, ogledaju se realne istorijske tendencije. Takvu spregu između umetničke tehnike, njene dinamike i realne istorije, između organizacije muzičkih formi i procesa racionalizacije sveta, može da obuhvati i konceptualno izrazi jedino filozofsko tumačenje. To ne može postići niti jedna formalno tehnička analiza muzike. Metod kojim se filozofsko tumačenje rukovodi za Adorna je *dijalektika* i to pod aspektom negativnosti, koju implicira savremeno stanje muzičke tehnike, rascep između muzičkog subjekta i muzičkog materijala.

Dijalektički pristup koji jedini može smisaono da poveže ove dve za empirijsko znanje odvojene realnosti stvara uslove ne da se pozitivno odgovori na pitanje šta je suština umetnosti ili šta je umetnost, nego da se obrazloži *zašto se umetnost ne može razumeti*, ili, kako to postavlja sâm Adorno, da „razume samu tu nerazumljivost.”⁴⁹⁶ Filozof muzike ne treba ni da pokušava da

⁴⁹⁴ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 154

⁴⁹⁵ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 160

⁴⁹⁶ Adorno, „Frühe Einleitung”, str. 516; Adorno, „Rani uvod”, str. 139

reši zagonetku na sebi svojstven način nego upravo da „iskaže razlog njene nerešivosti”.⁴⁹⁷ To filozofsko ispitivanje uslova (ne)razumljivosti umetnosti daleko prevazilazi pojedinačno muzičko delo, ona se pita o njegovom sadržaju istine i otuda o istorijskom stanju u kome delo bivstvuje.

Problem koji se javlja kad je reč o svakom pokušaju teorijskog uvida bilo u suštinu ili zagonetku muzike, jeste što je teoretičar uvek osuđen da o muzici misli bez muzike. U prvom, standardnom filozofskom pristupu, kada se u muzički fenomen projektuju intelektualni sadržaji i konstrukti koji mu nisu primereni, u njoj se neminovno propušta ono što je specifično muzikalno, što muziku čini onim što jeste. U drugom slučaju, kada se prihvati da se istina muzičkog dela ne može teorijski dosegnuti i da interpretacija može samo posredno da dopre do njenog istorijskog sadržaja, ponovo se zanemaruje ono muzikalno, jer se muzičko delo i njegova forma kao estetski fenomen redukuju na njegov tehnički, materijalni osnov, pri čemu uopšte nije sigurno da li se u tehnici zaista i iscrpljuje sve ono što se u njima pojavljuje. Zagonetnost muzike se ne tumači kao činjenica *sui generis*, već socijalnim terminima, kao istorijski fenomen. To je razumljivo s obzirom na socio–kritičku inklinaciju Adornove estetike negativnosti, ali se alternativnim stanovištima mora dati prostora, makar samo kao mogućnostima. Isto tako, jezička ili jezikolika priroda muzike o kojoj će nešto biti rečeno u nastavku, nije nužno proizvod prakse građanskog društva pa čak ni racionalizacije ili ovladavanja muzičkim materijalom, nego je moguće reč o jednoj pojavi vezanoj za čovekovu izvornu jezičku delatnost i estetsko biće jezika, koje u procesu racionalizovanja sveta samo postaje izraženije.

U ovom kontekstu, razumevanja muzike od strane filozofa i odnosa umetnosti i filozofije kao oblika saznanja sveta, Adorno uvodi dve povezane teze:

1. Prva teza koju iznosi je *teza o jezičkom karakteru umetnosti*, odnosno stav da umetnost treba shvatiti kao oblik ekspresije koja je analogna jezičkoj ekspresiji. Tu tezu Adorno razvija polazeći od muzike. Ipak, ona se ne može razumeti kao pojmovni jezik koji imenuje stvari i pripisuje im značenja, putem kojih prenosi svoj sadržaj, nego je muzika *jezik koji na pravi način može da razume samo onaj ko muziku pravi*: za Adorna, stoga, kompozitor nije filozof ništa manje nego neko ko se, primera radi, muzikom uopšte ne bavi, ali nastoji da pojmovnim sredstvima dođe do istinitog saznanja. Slično važi i za slušaoca čiji je način slušanja ustrojen na odgovarajući način, kao što je strukturno slušanje. Ono je od velike važnosti za samog estetičara

⁴⁹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 185; *Estetička teorija*, str. 213

muzike, koji nije samo tzv. teorijski um, već isto tako i estetski. Iz te postavke se logično nameće pitanje o odnosu u kome stoje muzika i filozofija.

2. Dalje se postavlja i *teza da je muzika jedan oblik 'filozofije'*, odnosno da svojim posebnim načinom nepojmovnog saznanja (predstavljanja) ima pristup problemima kojima se bavi i filozofija u formi pojmovnog mišljenja. Adorno time neće da kaže da između muzike i filozofije postoji identičnost, nego da muzika predstavlja svojevršno ogledalo filozofije i njenih problema, koje ogledalo on koristi za kritiku ove potonje. U svetlu saznanja to su lice i naličje iste medalje, koja, isto tako, pate od srodnih problema i protivrečnosti u svojim načinima saznanja istine. Kod filozofa idealista se usvaja slična ideja, recimo kod Šelinga, pa čak i kasnije kod Šopenhauera, jer i oni prihvataju stav da su ti oblici saznanja samostalni i na izvestan način su analogne strukture. Ono što im je takođe zajedničko sa Adornovim shvatanjem je stanovište *suverenog položaja umetnosti*, prihvatanje stava da umetnički način saznanja ima privilegovan pristup realnosti apsolutnog.⁴⁹⁸

Adornov primer za ovaj odnos i korespondenciju su savremenici s kraja XVIII i iz prve polovine XIX veka, famozni kompozitor Ludvig van Betoven (Beethoven) i filozof Hegel, svedoci prelomnog razdoblja u razvoju političke i kulturne istorije moderne Evrope. Njihovo iskustvo je u simboličkom obliku otelovljeno u formama kulture. Međutim, taj proces se može shvatiti na dva načina: s jedne strane subjektivno–psihološki, kao stvaralačka ekspresija, u čijim produktima se nailazi na teško objašnjivu sličnost i izomorfnost; sa druge, objektivno–istorijski, kao objektivna zakonitost koja podjednako uslovljava i određuje kako muzičke strukture tako i pojmovne sklopove u filozofiji. Iako zagovara striktno odvajanje muzike od filozofije, Adorno se opredelio da na ovaj drugi način protumači njihov odnos, tako što je ovaj proces shvatio u ključu Veberove teorije racionalizacije; teze da su zapadna civilizacija i kultura, sa svim svojim pojavnim oblicima i materijalnim strukturama, zahvaćene sveobuhvatnim procesom ovladavanja od strane čoveka. Adorno je, takođe inspirisan Veberom, ovaj proces naročito pažljivo posmatrao u sferi muzike i njene tehnike.

⁴⁹⁸ Analogno shvatanje suverenog položaja umetnosti javlja se kod Šelinga (Schelling), u završnom poglavlju *Sistema transcendentalnog idealizma* i u famoznom četrnaestom predavanju *O metodi akademskog studija*. (Šeling, *Filozofija umetnosti*, str. 407–413)

3. Muzika i jezik

3.1. Muzika i njen jezički karakter

Kada je reč o problemu razumevanja i razumljivosti prva asocijacija koja se nameće jeste da ovaj problem mora imati veze sa jezikom, jer se svako razumevanje i sporazumevanje nužno odvija u jeziku. Drugim rečima, ako se nešto pokušava razumeti, odnosno ako se tvrdi da je razumljivo ili nerazumljivo, onda se implicitno pretpostavlja stav da dotična tvorevina ili objekt ima jezički karakter ili da participira u jeziku; da, primera radi, neka duhovna tvorevina svoj sadržaj mora da artikuliše i predstavi u nekom sebi svojstvenom jeziku i nikako drugačije.

Adornovo shvatanje zagonetnosti umetničkih dela za saznanje i filozofsku interpretaciju u sledećem koraku upravo nas upućuje na stanovište da je umetnost svojevrsni jezik odnosno da je, u najmanju ruku, *slična jeziku*. (*Sprachähnlich*) Demonstracija je ponovo na primeru muzike. Težište razmatranja premešta se na hipotezu o *muzici kao strukturi sličnoj jeziku*, ili, drugim rečima, o jezičkom karakteru (*Sprachcharakter*) muzike. To je hipoteza koja kod njega nije bila nova, ali je njena važnost fundamentalna, posebno u onoj ideji *Estetske teorije* o konvergenciji umetnosti i filozofije u njihovom sadržaju istine, kao i za zamisao umetnosti kao „bespojmovnog saznanja” (*begriffslose Erkenntnis*) iz istog konteksta. Polazište svih ovih postavki je teza o jezikolikoj prirodi muzike, budući da se i saznanje i istina artikulišu u jeziku.

Zagonetni karakter muzike potiče od racionalizacije muzičkih sredstava, koja je ujedno približava jeziku i navodi na pomisao da je i muzika posebna vrsta jezika koji nešto saopštava onome ko je sluša i tumači. Osnovni problem je u tome što muzika navodi filozofa interpretatora i slušaoca da u njoj traže značenje, ali pošto je odvojena od stvari, njena intencija prema značenju je isprekidana, skrivena. Drugim rečima, slušalac ima utisak kao da mu muzika nešto govori, ali mu je njen jezik i ono što mu saopštava ipak nerazumljivo. U tom smislu je jezički karakter muzike obrnuto lice njene zagonetnosti: što je muzika racionalnija ona je sličnija jeziku, ali je, isto tako, ta sličnost sa jezikom nešto što muziku paradoksalno udaljava od mogućnosti da u simboličkom sklopu jezika artikuliše bilo kakvo konkretno značenje. Muzika pokušava da imenuje stvar, ali to ime je čist zvuk koji nema nijedan konkretan objekt na koji se odnosi i sa kojim bi se nedvosmisleno mogao povezati.

Adorno ovde potencira kontekst autonomne muzike i njenog odvajanja od kultne i religijske funkcije. Autonomna muzika je muzika koja ima naglašen jezički karakter i njen nastanak nakon doba prosvetljenosti obeležava pojačana racionalizacija i udaljavanje od društvene prakse kroz okretanje čistoj instrumentalnoj (apsolutnoj) muzici. Takva muzika je bez ikakvih verbalnih ili

dramski obojenih sadržaja. Ona je razvila sopstvenu sintaksu, unutrašnju dinamiku, intencionalnost, narativnost, sklop značenja i tehničku kontrolu nad svim aspektima značenja koje sadrži. Njen sadržaj nije spoljašnja građa ili tematika, nego su to čiste muzičke forme, koje u sebi i svom povezivanju otepljuju realne istorijske procese.

Povezivanje muzike i jezika nije bila novina ni u teoriji muzike. Kod teoretičara tzv. stare muzike, recimo N. Arnonkura (Harnoncourt), prisutno je oživljavanje tradicija tzv. istorijske muzike, pre svega one za vreme i pre doba prosvete počev od 1650. godine. To je oličenje svojevrsne istorijske svesti u razumevanju muzike, slično kao i kod Adorna, samo sa obrnutim smerom, bliže neoklasicizmu.⁴⁹⁹ Ovu muziku karakterisala je upravo jezička osobenost, tačnije tendencija tonske imitacije retorskog govora i dijaloga. Tokom muzičkog baroka je ova imitatorska praksa iz pevanja prešla i u čisto instrumentalne komade kao dijalog muzičkih instrumenata bez vokala i način predstavljanja afekata putem muzičkih govornih figura (*Redefiguren*), da bi sa romantizmom akcenat sa govornog bio potpuno prebačen na lepotu i doživljaj, emociju. Muzika je od tada shvatana kao fenomen koji se može doživeti, ali ne i *razumeti* u pravom smislu reči.⁵⁰⁰ Osećajna, nedijaloška dimenzija je postala glavni i neizostavni sastavni deo obrazovanja muzičara i ukusa muzičke publike. To je razumljivo, s obzirom da muzika više nije bila privilegija obrazovanih i uskih slojeva aristokratije, već je postala sredstvo obrazovanja širih društvenih slojeva kojima je neposredni estetski doživljaj bio prijemčiviji nego razumevanje.

Međutim, nezavisno od političkih potreba obrazovanja građanstva posle Francuske revolucije, govorna komponenta u muzici je opstala i o tome svedoče i teoretičari muzike kroz XIX vek, kod kojih se takođe javlja utisak da muzika nešto govori, ali je njen govor nerazumljiv. Imitacija je sada postala deo muzičke formalne strukture i nije bilo neophodno uvoditi bilo kakve spoljašnje tematske elemente. Takođe, s obzirom da su u muzici postojali i drugi oblici imitacije (prikazivanje misli i osećanja, akustička imitacija, muzičko prikazivanje slika) teoretičari muzike

⁴⁹⁹ Adorno je ove tendencije u shvatanju istorijske muzike od polovine XX veka pa naovamo – tendencije u kojima se istoričnost muzike shvatala tako što se težilo obnovi autentičnih stilova, načina izvođenja i instrumentacije u epohi u kojoj su dela nastajala – posmatrao sa nepoverenjem, ali je u postmodernoj kulturi ta paradigma gotovo samorazumljiva i široko prihvaćena. Njegova kritika takvog načina razumevanja istoričnosti muzike može se pronaći u ogledu „Bah branjen od njegovih poštovalaca”. (Vidi Adorno, Th. W. „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt”, u: *Gesammelte Schriften* 10.1, str. 138–151)

⁵⁰⁰ Harnoncourt, N., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1982, str. 24

ih identifikuju u shvatanju muzike u skladu sa inklinacijom epohe u kojoj žive. Za XIX vek je to bilo prikazivanje misli i osećanja, pa je kod teoretičara čiste instrumentalne muzike pravljen otklon od ove ideje, ali isto tako i od govorne imitacije koja je karakterisala barokno razdoblje i bila gotovo opšte mesto kod mislilaca muzike iz onog vremena, kakav je bio recimo Johan Mateson (Mattheson).

Bilo kako bilo, ukazivanje na jezički karakter muzike otkriva i muzikalnu prirodu i poreklo jezika, pre svega govora. Povezivanje između njih nije sporno i srećemo ga kod mnogih poznatih filozofa koji su pisali o ovoj temi, kod Herdera, Rusoa i drugih, ali se kvalitet i mera u kojima ovu povezanost treba shvatiti razlikuje od slučaja do slučaja. Adorno je takođe na stanovištu da jezički karakter nije slučajna odlika muzike, nego da joj je on na izvestan način imanentan, da je sa njom suštinski povezan, s obzirom da potiče iz unutrašnjeg principa razvoja muzičke tehnike.

3.2. Hanslik i Adorno

Ekstremni oblik autonomije muzike najbolje se vidi kod kompozitora iz XIX veka koji su bili, tako reći, čisti instrumentalisti, poput Johanesa Bramsa (Brahms), čije su gotovo sve kompozicije, izuzev jedne – *Nemačkog rekvijema* – bile instrumentalnog tipa. Zbog odsustva prepoznatljivih verbalnih i dramskih sadržaja, koji imaju i vanmuzičko značenje i predstavljaju jasno razlučivu tematiku koju muzika prikazuje, čista instrumentalna muzika dolazi u prividni odnos zatvorenosti prema društvenoj praksi i etabliranim oblicima međuljudske komunikacije, distancirajući se od njih.

Muzički kritičar E. Hanslik (Hanslick) je kao pristalica Bramsove muzike nasuprot taboru „vagnerijanaca” u svojoj poznatoj studiji iz 1854. pokušao da izgradi estetiku autonomne muzike polazeći od kritike emotivističke teze o lepom u muzici kao izrazu osećanja i misli koje je ona navodno trebalo da prikazuje. Za Hanslika je sadržaj koji se manifestuje u muzici *specifično muzikalni kvalitet*, a ne nešto što je u muziku ubačeno spolja, bilo da je reč o čulnom ili idejnom principu. Duhovni sadržaj muzike je u najtešnjoj vezi sa tonskim formama, muzička lepota se obrazuje u kretanju ovih formi, a to kretanje je proizvod umetničke fantazije. Upadljivo je, međutim, da i tvorac estetike autonomne muzike o muzici govori kao o jeziku i načinu saznanja:

Forme koje se oblikuju od tonova nisu prazne, nego ispunjene, nisu proste linije obrisa jednog vakuuma, nego duh koji se iznutra samooblikuje. Prema tome, muzika je, nasuprot arabeski, jedna *slika*, ali takva da se njen predmet ne može riječima izraziti ni našim pojmovima podvrgnuti. U muzici ima smisla i sleda, ali *muzikalnog*, ona je jedan jezik koji govorimo i razumemo, ali ga nismo u stanju prevesti. U činjenici da se govori i o »mislama« u tonskim delima leži jedna duboka spoznaja, i u njoj zrelo suđenje lako razlikuje, kao i u *govoru* (kurziv – *M. N.*), istinske misli od golih

govornih obrata. Isto tako, razaznajemo racionalnu zaokruženost jedne grupe tonova kad je nazivamo »rečenicom«. Kao i kod svake logičke periode, mi tačno osjećamo kad se smisao završava, premda je istina na ove dvije strane inkomensurabilna.⁵⁰¹

Kod Hanslika se, malo dalje, pojavljuje i jasan otklon od jezika, tj. argumentacija koja muziku pokušava da udalji od jezika. Ovaj naizgled paradoksalni obrt ipak ne treba da čudi, jer Hanslik ustvari jezik kao konvencionalni sistem oznaka povezuje sa imitacijom vanmuzičkih sadržaja, dok muzika ništa ne imitira, nego je tonska jedinica samoj sebi svrha.⁵⁰² Poenta je u tome što iznad „značenjskog” miljea Hanslik želi da ostavi prostor za slobodno delovanje *umetničke fantazije*, jer je to jedino što ostaje kao specifikum muzike, odnosno tvorbeni i receptivni princip onog što on naziva *muzički lepim*, a što direktno prijanja uz čulni, estetski sklop. Jedan od važnih zadataka estetike muzike, po njegovom mišljenju, mora da bude taj da „neumoljivo razloži osnovne razlike između suštine muzike i suštine jezika i da ... ustraje na principu da, kad je reč o specifično muzikalnom momentu, analogije s jezikom gube svaku mogućnost primene.”⁵⁰³ To još ne znači da Hanslik potpuno osporava jezički karakter muzike: jasno je da mu on samo oduzima primat, dajući prednost samostalnom estetskom principu – slobodnom i neposrednom delovanju fantazije prema estetskoj logici – putem koga se morao razumeti muzički fenomen. Hanslik u skladu sa svojim pogledom na stvar namerava da pokaže da je umetnost tonova samostalna realnost koja izgrađuje svoj „smisao” polazeći od kombinovanja tonskih formi. „Muzika se”, uveren je on, „može samo iz same sebe razumeti, u samoj sebi uživati.”⁵⁰⁴

I za Adorna je muzičko delo zatvoreno prema empirijskom svetu, ali to nikako ne znači da se njegovo „značenje” može u potpunosti razumeti isključivo iz njega samog, odnosno da delo nema nikakve socijalne funkcije. Naprotiv. Ono svoj smisao dobija upravo od šireg društvenog konteksta u kome nastaje, jer su dela autonomne muzike u industrijskom društvu podložna robnoj razmeni, vladajućim oblicima proizvodnje, distribucije i recepcije, ona u svojoj formi na određeni način uvek reprodukuju dominantne društvene formacije i sl.⁵⁰⁵ Delo, dakle, učestvuje

⁵⁰¹ Hanslik, E., *O muzički lijepom*, Beograd: BIGZ, 1977, str. 87

⁵⁰² Ibid, str. 106

⁵⁰³ Ibid, str. 108

⁵⁰⁴ Ibid, str. 86

⁵⁰⁵ Vidi: Paddison, M. „The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno”, u: Klein, R., Mahnkopf, C. S. (prir.) *Mit den Ohren Denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, str. 76

u društvenom procesu, njegovoj reprodukciji. Kada to ne bi bio slučaj ono bi za naučnu i filozofsku misao bilo ne samo nerazumljivo, nego i bez podsticaja za interpretacijom. Ta dva uslova su neophodna za svaku estetiku, posebno onu koja svoje formalne kategorije mora da izvede iz konkretnog materijalnog sklopa značenja. Estetika muzike, pod pretpostavkom da načelno ne može da razume (prevede) onaj „jezik” muzike, uopšte ne bi bila moguća.

Adornov stav je da tek u negativnom položaju prema društvu delo postaje zagonetno, jer razvija medijum neverbalne, tonalne ekspresije, ali koji navodi na interpretaciju, ukazujući da su muzička logika, elementi i kompozicija dela srodne jeziku. Ova činjenica heteronomije se ne može ostaviti po strani, kao što čini Hanslik, već se u toj napetosti (između unutrašnjih odnosa i procesa u delu i njegove spoljašnje društvene funkcije i statusa) mora posmatrati i povezanost pojedinačnih elemenata u delu. Kompleks značenja muzičkog dela može se razumeti samo u odnosu na celinu društvenih odnosa, kao što se i značenje pojedinačnih tehničkih elemenata dela može razumeti s obzirom na racionalni tonalni sistem koji ih povezuje u celinu. Za pristup zagonetki umetnosti uvek je potreban dijalektički način mišljenja, bilo da se ona pokušava razrešiti (čime se u najboljem slučaju mogu razvijati njeni suprotstavljeni momenti), ili da se pokušava ukloniti sama zagonetka razobličavanjem istorijskih i socijalnih preduslova njenog nastanka koji se u njoj ogledaju.

U muzici se, dakle, ne može ni uživati nezavisno od društva niti se ona može razumeti sama iz sebe. Međutim, ovi odnosi su odnosi negativnosti i posredovanja u kojima muzička dela stoje naspram društvene prakse i njene ideologije.

3.3. O jezikolikosti muzike i njenoj dijalektici

Adorno se slaže sa Hanslikom u jednoj ključnoj tački a to je *da muzika nije jezik*. Obojica insistiraju na sličnosti, ali odbacuju mogućnost da se muzika objašnjava pojmovnim jezikom sa jedne strane, a sa druge i da se predstavlja kao jezik naročite vrste. Međutim, primetna ambivalentnost sa kojom autori govore o ovom problemu svedoči o tome da možemo prihvatiti da ovu koncepciju nazivamo *jezikolikošću muzike*, koja niti sa stanovišta jezika niti sa stanovišta muzike nije nešto sa čime se čitalac neće složiti.

Racionalni i kognitivni postupak muzike nije jezik reči, imena, već čistih zvukova, sa kojima ona kao da pokušava da imenuje stvari (slično kao što se u običnom jeziku one imenuju rečima), ali u tome ne uspeva.⁵⁰⁶ Adornovo veruje da je muzika nepovratno odvojena od stvari i

⁵⁰⁶ Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, str. 155

da je pokušaj uspostavljanja jedinstva imena i stvari utopijski. Muzika samo može u domenu svog zvučnog sistema da kreira ovo jedinstvo i otuda se tonovi pojavljuju kao prividno jedinstvo predmeta i znaka, kao nešto što je u sebi zatvoreno i samo sebi svrha. U tome se ogleda autonomni aspekt muzike. Ipak, Adorno u tonalnu strukturu muzike svesno prihvata i njen heteronomni aspekt, naime tendenciju da se imenuje stvar i uspostavi apsolutno jedinstvo između zvuka i stvari. U tom pokušaju imenovanja on i vidi sličnost između muzike i filozofije⁵⁰⁷, ali i načelnu nemogućnost da se u muzici pronađe bilo kakav smisao ili značenje. Iz kontrasta ovih nepomirljivih momenata proizilazi ne samo jezikolikost i zagonetnost muzičkih dela i njihov protivrečan karakter za saznanje, nego je to i filozofski razlog koji objašnjava savremenu krizu umetnosti.

Videli smo da je za Hanslika jezik označujući sklop, u kome ton izgovorene reči označava neku stvar, pri čemu je taj ton sredstvo za stvar koja je svrha označavanja; u muzici ton ne označava ništa izvan sebe, nego je sam sebi svrha, *on je stvar sam po sebi*. To dalje znači da tonovi u muzici u određenim kombinacijama sami tvore sklop značenja, dok u jeziku značenje proističe iz adekvatnosti primene glasa na stvar koja se imenuje. Hanslik, dakle, akcent stavlja samo na autonomiju, dok svaki oblik heteronomije isključuje iz određenja muzički lepog, pa u skladu sa tim muzika načelno nema nikakvu intenciju prema vanmuzičkom značenju. Takva intencija u muzici može samo biti slučajna.

Odnos razumevanja koji filozof muzike može da razvije prema muzičkom fenomenu treba shvatiti ne kao intencionalni odnos svesti prema stvari, slično kao kod Huserla (Husserl), već kroz analogni odnos organizovanog sklopa muzike i jezika filozofije. To su dva načina saznanja i posredovanog saopštavanja koji se nikada ne mogu dovesti u istu ravan, niti prevesti iz jednog u drugi. Forma saznanja muzike je bespojmovna, dok filozofija saznanje isključivo putem pojmova.

Međutim, u strukturi oba Adorno pronalazi odgovarajuće korelate društveno–istorijskih procesa i odnosa. Bez toga bi dva oblika saznanja ostala, tako reći, da vise u vazduhu, a njihova povezanost bila bi stvar pukog slučaja. Realna istorija je ono što čini istinu i umetnosti i filozofije. U toj realnoj istorijskoj priči sveobuhvatni i određujući proces je racionalizacija životnog sveta. Njegovi sastavni momenti su formalizacija i instrumentalizacija, kao i postvarivanje. Svi ovi momenti i njihove posledice čine društveni sadržaj umetnosti.

Jezički karakter muzike Adorno podupire još jednom važnom distinkcijom, odnosno pojmovnim parom, a to su pojmovi *mimesisa i racionalnosti*. Oni su u ogledu o savremenom

⁵⁰⁷ Ibid, str. 154

odnosu filozofije i muzike iz 1953. uvedeni kao pomoćni pojmovi, ali je kasnije u *Estetskoj teoriji* i njenoj magistralnoj ideji estetske racionalnosti njihovo mesto centralno.⁵⁰⁸

Mimetički način ponašanja je osobenost jezika. Ukoliko jezik uopšteno shvatimo kao sklop označavanja, imenovanja stvari, onda njegova imitativna funkcija odgovara mimetičkom ponašanju. Mimesis označava i ekspresivni, gestovni momenat jezika, koji sadrži u sebi i nešto preracionalno i magijsko, ali svedoči i o subjektivnosti koja je utkana u milje jezika. Ukoliko, sa druge strane, muziku prožetu procesom racionalizacije shvatimo kao strukturu analognu jeziku, ili kao „jezik sedimentisanih gestova” (*aus Gesten sedimentierte Sprache*)⁵⁰⁹, ona će pored svog sistematskog ustrojstva pokazivati i crte mimetičkog ponašanja koje ima i pre nego što postaje objektivna, potpuno strukturisana i visokoorganizovana tehnički sistem. Iznad je to prisustvo mimesisa delimično pokazano već u imitativnim dispozicijama koje poseduje renesansna, barokna i kasnija klasična muzika, premda je istina da imitacija nije jedino značenje mimesisa. Ovde kod Adorna je to pre oznaka ekspresivnosti i mimikrije.

Racionalnost i mimesis su utoliko dve sasvim oprečne tendencije prisutne u celokupnoj zapadnoj muzici, ali bez kojih ona ne može da bude analogna jeziku. Od vremena kada je muzika

postala deo procesa racionalizacije zapadnog društva, njen jezički karakter je postao izraženiji ... Proces okretanja muzike ka jeziku ujedno znači njen preobražaj u konvenciju i u izraz. ... Što više muzika, kao jezik, stiče moć i pojačava izražajnost kao imitaciju nečeg gestovnog i preracionalnog, tim više se ona, kao njegovo racionalno savlađivanje, kreće prema njegovom ukidanju. Sadašnja kriza, pretnja pravu muziku na postojanje, suštinski rezultira iz odnosa ova dva momenta.⁵¹⁰

Prisutnost ovih suprotstavljenih momenata u umetničkom delu takođe uspostavlja njegovu zagonetnu formu. Obeležje uspelog umetničkog dela nije da ukine neki od ovih momenata, već da ih inkorporiše i održi u nekom obliku ravnoteže. Njihov odnos je dijalektički, pa u tom smislu ukidanje nekog od njih nije ni moguće, jer kada se ovaj konvencionalni momenat dela, njegov objektivni, racionalno-tehnički aspekt, dovede do ekstrema, tada na površinu izbijaju potisnuti mimetički impulsi i obratno: ekspresivnost se uvek pretvara u skamenjeni materijal druge prirode čak i u momentu kad se naizgled manifestuje kao potpuno spontana i slobodna od bilo kakve prinude materijala.

⁵⁰⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 86–88; *Estetička teorija*, str. 107–109

⁵⁰⁹ Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, str. 154

⁵¹⁰ *Ibid*, str. 161

Muzičko delo se u svom jezičkom karakteru, koji istovremeno nudi značenje i od njega se udaljava, pokazuje kao značenjska tvorevina, ali čije značenje se ne vezuje strogo uz njenu tehničku strukturu nego je prevazilazi. Muzika to čini svojom formom u kojoj se i ogleda dijalektika svih onih suprotstavljenih momenata.

Materijal u kome kompozitor stvara muzičko delo je bogat mnoštvom rezidualnih konstrukcija koje su učinak prethodnih posredovanja muzike i društva, ali ova „značenja” moraju da budu prevladana u formi konkretnog muzičkog dela. To „prevladavanje” ustvari je promena njihove konfiguracije i dovođenje u jedan novi kontekst posredovanja putem novostvorene forme konkretnog dela. Zbog toga ima smisla konstatacija da se problem jezičkog karaktera muzike mora prevesti i razmatrati u kontekstu problema muzičke forme.⁵¹¹

Pitanje forme je ishodište rasprave o jezičkom karakteru muzike i uopšte o zagonetnosti umetnosti „koja je stavljena pod aspekt jezika”. Forma o kojoj je reč ima zadatak da, kako je pokazano u jednom od prethodnih odeljaka, reflektuje istorijska zbivanja koja se u njoj pojavljuju, pa se, prema tome, može izvesti zaključak da ne samo da mi, estetičari ili filozofi muzike, možemo da nastojimo da filozofski razumemo muziku, sa kojim razumevanjem ipak imamo mnoge poteškoće, nego je, naizgled paradoksalno, obrnuto slučaj: nas i naš društveni život muzika može da razume bolje nego mi nju. O toj postavci svedoči Adornova rasprava i umetničko–filozofska konfiguracija odnosa između Betovena i Hegela.

4. Teza korespondencije i kritika saznanja: Betoven i Hegel

4.1. Modernizam, muzika i filozofija

U zbirci fragmenata objavljenoj 1993. pod naslovom *Betoven: Filozofija muzike*, priređivač R. Tiedeman (Tiedemann) je predstavio Adornove beleške u fragmentarnoj formi, umesto kao dovršenu studiju. To je kolekcija zabeleški za jednu filozofsku studiju o Betovenu koju uprkos dobrim namerama autor nikad nije dovršio. U njoj je sadržano sve što je Adorno o ovom kompozitoru napisao, a što je u korpusu zabeleški ostalo dostupno posle autorove smrti. Betoven je uz Šenberga bio kompozitor koji je na Adornov opus ostavio dubok trag, što možda i ne treba da čudi jer je Betoven kompozitor sa kojim počinje muzička moderna, dok je Šenberg po mnogo čemu njena završna faza. Njih dvojica su za Adorna noseći stubovi, oslonci muzičke moderne. Studija o Betovenu, međutim, nije trebalo da bude samo filozofsko promišljanje njegove muzike,

⁵¹¹ Paddison, „The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno”, str. 90

onakvo kakvo bi se očekivalo od filozofa, nego je to, prema zamisli samog autora, jedan vrlo specifičan projekat uspostavljanja „odnosa muzike prema pojmovnoj logici”⁵¹², ili, što je isto, prema filozofiji.⁵¹³ Filozofija je po mnogo čemu za Adorna istinski bila „sestra muzike”.⁵¹⁴

Iznad je pokazano da odnos između muzičke forme i društva nije puka imitacija, spoljašnja podudarnost ili strukturalna sličnost, nego se društveni problemi manifestuju u muzičkoj formi na imanentan način. Ipak, sa filozofijom nije takav slučaj, jer se filozofsko saznanje konstituiše u mediju pojma, to je pojmovno saznanje, dok je muzika saznanje koje je bespojmovno. I jedno i drugo monadički su zatvoreni u sopstvenoj formi, ali je ono što ih povezuje upravo društvena egzistencija ljudi na koju su upućene i koju kritički reflektuju. Istina muzike i filozofije u stavu negativnosti jeste *kritička istina*.⁵¹⁵ Otuda se nameće pitanje u kakvom odnosu stoje muzika i filozofija i kako treba shvatiti tu njihovu izomorfnost.

Pod *tezom korespondencije* ovde se konstruiše odnos između muzike i filozofije, konkretizovan kroz dve figure koje su za Adorna važne sa stanovišta modernizma, a to su Betoven i Hegel. Nije slučajno što on uzima baš ovu dvojicu, s obzirom da je okvir njegove filozofije umetnosti moderna i da su u konfiguraciji ove kulturno–istorijske epohe Betovenova muzika i Hegelova filozofija kulminativne faze razvoja koje koincidiraju sa usponom građanskog društva posle francuske revolucije, ali su u svom domenu i svedočanstvo njene krize i raspadanja u dolazećem periodu. U formi muzike i filozofije reflektuje se glavna aporija modernog doba: nesklad između proklamovanih ideala prosvetiteljstva i tehnoloških inovacija u sredstvima proizvodnje tokom industrijske revolucije sa jedne i njihovog ostvarenja u svrhu unapređenja čovekove egzistencije sa druge strane. Taj raskorak između humanih ideala i nehumane prakse se u ratnim katastrofama i političkom totalitarizmu komunizma i fašizma čiji je savremenik bio i Adorno pokazao u svom najgorem svetlu.

⁵¹² Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 31

⁵¹³ Adornovi radovi o Betovenu, ako izuzmemo posthumno objavljenu knjigu fragmenata nisu brojni. Dva najmerodavnija ogleđa sa jasnom filozofskom namerom su „Betovenov pozni stil” iz 1934. („Spätstil Beethovens”, u: Adorno, *Gesammelte Schriften* 17, str. 13–17; *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 180–184) i „Otuđeno umetničko delo: uz Misu solemnis” iz 1963. („Verfremdetes Hauptwerk: zur Missa solemnis”, u: Adorno, *Gesammelte Schriften* 16, str. 543–564; *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 204–222) Njegovo interesovanje kod Betovena bilo je usmereno pre svega na Betovenov tzv. *pozni stil*. Knjiga fragmenata sadrži i Adornova razmišljanja o kompozitorovoj ranoj i srednjoj („klasičnoj”) fazi, u kojoj se i pronalaze paralele sa Hegelovom *Logikom*.

⁵¹⁴ Adorno, *Negative dialektik*, str. 115; *Negativna dijalektika*, str. 106

⁵¹⁵ Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, str. 160

Filozofija i umetnost su u tom kontekstu imale neki vid povlašćenog položaja pre svega zbog postepene autonomizacije sopstvenog diskursa, odvajanja od društvene prakse i mogućnosti da tu praksu reflektuju sa kritičke distance. Betovenova muzika je za Adorna zvuk u kome odzvanja revolucionarna buržoazija, pathos raskida sa starim apsolutističkim poretom i emancipacija građanstva koja dolazi sa Francuskom revolucijom. Prema Adornovom uverenju, nijedan kompozitor nikad nije uspeo da dominira nad muzičkim materijalom tako kao što je to polazilo za rukom Betovenu, koji se u svom radu služio tonalnim sistemom. Tek sa Betovenom muzika stiže autonomiju u pravom smislu reči. Sa druge strane, Hegelova filozofija – posebno *Nauka logike* – najviši je domat idealističke spekulacije i autonomije teorije, u kojoj je sve podređeno apsolutnom pojmu i iz njega dobija svoj smisao. Takva filozofija na najjasniji način postavlja one normativne ideale u svetlu kojih su se negativne manifestacije istorijskog sveta mogle kritički posmatrati.

Za Adorna su Hegel i Betoven u domenu moderne filozofije i muzike ključne figure: „U smislu sličnom onome u kome postoji samo Hegelova filozofija, u istoriji zapadne muzike je samo Betoven.”⁵¹⁶ Ipak, on ovu korespondenciju posmatra ne s obzirom na Hegelovu estetiku ili filozofiju umetnosti u užem smislu, nego šire, kao opštu postavku Hegelove filozofije uopšte: njeno idejno polazište, sistematsku prirodu, koncept razvijajuće, istorijske subjektivnosti i objektivacije ove subjektivnosti u kulturi. Dakle, koliko tu spada Hegelova estetika ili filozofija umetnosti, toliko spadaju i filozofija prava i države, filozofija istorije ili fenomenologija duha. Prema tome, isti konstitutivni princip otelovljen je u celokupnoj Hegelovoj filozofiji kao i u Betovenovim kompozicijama.

Nema razloga da se ne pretpostavi da je slična situacija i sa nekim drugim savremenicima među velikanima evropske kulture, da postoji sličan paralelizam između muzike i filozofije. To čini i Adorno, pa takav analogni odnos posmatra, primera radi, i između Vagnerove muzike i Šopenhauerove filozofije.⁵¹⁷ Šopenhauer i Vagner su izdanci svoga vremena, u smislu da se njihova dela mogu objasniti kao logične posledice dominantnih duhovnih strujanja građanskog doba u Evropi. U jednom fragmentu Adornove studije o Vagneru to je postavljeno na sledeći način:

Koncepcija u sebi zatvorenog i samorazvijajućeg totaliteta, ideje koja je utelovljena u čulnom opažanju, jeste pozni plod velikih metafizičkih sistema, čiji je impuls, koji je bio filozofski prekinut

⁵¹⁶ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 31

⁵¹⁷ Adorno, *Versuch über Wagner*, str. 32

od strane Foerbacha sa čijim delom je Wagner bio upoznat, spas ipak pronašao u estetskoj formi. Wagneru se može verovati da, kada je napokon pročitao Šopenhauera, nije bio pod njegovim „uticajem” u uobičajenom smislu, nego je osetio da je od njega dobio potvrdu svojih gledišta. Premeštanje metafizičkog akcenta u umetnost pripremljeno je u trećoj knjizi *Sveta kao volje i predstave*. Kao što je ovo premeštanje u Šopenhauerovoj odlučnosti da porekne „smisao” svekolikom prirodnom biću i da ga prepusti slepoj volji bilo uslovljeno tako jasno objavljenim pozitivizmom, tako je i metafizika koja je imanentna Wagnerovom načinu postupanja udružena sa raščaravanjem sveta. Dodatak totalitetu muzičke drame koji se sastoji od svih oblika reagovanja čulnih organa za pretpostavku ima ne samo odsustvo obaveznog stila, nego još više propast metafizike. U celovitom umetničkom delu ona neće toliko biti izražena koliko će biti uspostavljena. ... Umetničko delo se više ne podređuje Hegelovoj definiciji dela kao čulnog pojavljivanja ideje, već je čulno tako udešeno kao da je pod kontrolom ideje.⁵¹⁸

Slično se može reći i za Adornovu filozofiju i Šenbergovu muziku, koje nastaju u vremenu krize moderne, ali u kojima je više nego očigledno da pored rasepa i dalje postoji zagonetna analogija između pojmovne i muzičke logike: gotovo identičan način organizacije materijala u saznanju kojim se služi muzika i onim koje je svojstveno filozofiji. To je posebno značajno u novoj muzici, u kojoj je momenat razumevanja i razumljivosti od vitalog značaja. Za Adorna, koji je, kao što smo već pokazali, otvoreno zastupao i branio Šenbergov kompozicioni metod, to je bilo više od slučajne analogije i on je taj odnos pokušao da razjasni na pozornici razumevanja društva od čijih istorijskih tendencija u svakom pogledu zavise i muzika i filozofija.

Kao što je iznad rečeno, refleksije o muzici i filozofiji su pozornica za razumevanje Adornove teze o konvergenciji umetnosti i filozofije („filozofija i umetnost konvergiraju u njihovom sadržaju istine”)⁵¹⁹, odnosno da se između njihovih raznorodnih načina predstavljanja ipak može ostvariti određeni prelaz.⁵²⁰ Međutim, Adorno je u više navrata insistirao da se ove dve oblasti striktno drže odvojene jedna od druge, jer samo kao striktno odvojene realnosti, muzika i filozofija bile su pogodno sredstvo za artikulisanje kritike postojećeg sveta u kome su zatečene, ali isto tako i za međusobnu kritiku sa kojom je imala posla filozofska estetika, tačnije estetika muzike. U tom smislu, ideja komparativnog razmatranja je postepena artikulacija umetnosti (muzike) kao pimarnog načina saznanja, koja je moguća tek pošto se objasni njen

⁵¹⁸ Ibid, str. 101–102

⁵¹⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 197; *Estetička teorija*, str. 225

⁵²⁰ Vidi o tome detaljnije u: Wansing, R. „Ausdruckscharakter von Kunst: Bekundung philosophischer Verbindlichkeit? Zur Komplementarität von Philosophie und Kunst bei Adorno”, u: Schwering, G., Zelle, C. (prir.) *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München: Wilhelm Fink, 2002, str. 67

otklon, ali ujedno i srodnost u odnosu prema filozofskom saznanju i njegovoj logici. Ta dvostrukost je nezaobilazna za Adornovu koncepciju imanentne kritike, jer takvom kritikom se može smatrati samo ona instanca koja na neki način već učestvuje u onom stanju stvari koje kritikuje ili nudi neku alternativu.

Ipak, takav način saznanja je samo negativan, on nikad slušaocu niti filozofu ne ispostavlja gotovu istinu ili neko pozitivno saznanje o svetu. Adornovo objašnjenje zagonetnog paralelizma između umetnosti i filozofije, takvog koji ga je okupirao tokom čitavog života⁵²¹, umnogome je ostalo nepotpuno, ponajviše iz metodoloških razloga i Adornove opšte orijentacije u mišljenju koje naginje pluralizmu. Međutim, njegova pozna filozofija sistematizuje moguće pravce u kojima bi trebalo tražiti rešenje ovog problema.

Jedan je *sociološki* (upućivanje na društveno–istorijsku stvarnost, čijom interpretacijom se može objasniti analogna struktura), zatim *kognitivistički* (upućivanje na područje istine u kojoj konvergiraju tako što je obe na sebi svojstven način saznaju)⁵²², *lingvistički* (upućivanje na jezik i njegovu racionalnu strukturu kao nešto što je na specifičan način zastupljeno u obe sfere)⁵²³, a ovde se može uvesti i *antropološko–estetički* (koji analognost u načinu postupanja i formalnog ustrojstva objašnjava mimetičkim ponašanjem, sposobnošću uočavanja i oponašanja sličnosti). Međutim, jedino uočavanje i (re)produkcija sličnosti između muzike i filozofije može da objasni onaj naročiti oblik razumevanja, čijoj eksplikaciji težimo u ovom radu i koji je prisutan u Adornovoj *Estetskoj teoriji*. Estetika može da poveže i da položi račun o odnosu ove tri odvojene sfere (muzike, filozofije i društva) samo ukoliko razvije takav oblik razumevanja koji počiva na uočavanju njihovih sličnosti, umesto na logičkim relacijama.

4.2. Muzička logika i pojmovno mišljenje

Zaplet između Hegela i Betovena za Adorna je više od puke analogije. U jednom fragmentu odeljka pod naslovom „Muzika i pojam” iznosi se sledeće zapažanje:

⁵²¹ U jednom pismu Tomasu Manu iz jula 1948. Adorno je navodeći svoju kratku biografsku skicu izneo i sledeće zapažanje: „Studirao sam filozofiju i muziku. Umesto da se odlučim između te dve stvari, imao sam celog života osećaj da u oba divergentna područja tragam zapravo za istim.” (Man, T., Adorno, T., *Melodija i akordi. Prepiska 1943–1955*, Vršac: KOV, 2006, str. 32)

⁵²² Adorno, Th. W. „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, *Gesammelte Schriften* 18, str. 732. Adorno, „Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, str. 164

⁵²³ Adorno, Th. W. „Fragment über Musik und Sprache”, *Gesammelte Schriften* 16, str. 251–258; Adorno, „Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren”, *Gesammelte Schriften* 16, str. 649–664

Betovenova muzika je Hegelova filozofija: ipak, ona je istovremeno istinitija od ove, što će reći da u sebi nosi uverenje da samoreprodukcija društva kao sebi identičnog nije dovoljna, štaviše, da je lažna.⁵²⁴

U ovom kratkom pasažu sadržana je srž onoga što je iznad nazvano tezom korespondencije ili savemenošću umetnosti i filozofije. Najpre se postulira analognost ili izomorfnost autonomnih struktura muzike i filozofije, njihove unutrašnje logike i forme; potom se iznosi i stav da se društvo i društveni odnosi manifestuju kroz umetnost i filozofiju, da su one upućene na istu oblast, na istorijsku istinu društva, ali da je umetnost što je sad najjača teza, u svom načinu postupanja i svojoj formi u kojoj je izražava na određeni način „istinitija” od filozofije. Važna implikacija ove teze je da muzika kao instanca istinitog saznanja predstavlja kritiku ne samo društva (čiju samoreprodukciju pokazuje kao lažnu) nego i filozofije (u odnosu na koju predstavlja verodostojniju alternativu u saznanju). Ideja da muzika kao saznanje pored pojmovnog mišljenja ima privilegovan pristup realnosti istine, koji je pristup pretpostavka kritike i korektiva ovog potonjeg, odgovara ideji suverenosti umetnosti o kojoj u svom već pomenutom radu naširoko raspravlja H. Menke. Ova tročlana kompozicija, karakter i odnosi između njenih elemenata predstavljaju glavni zaplet Adornove estetske teorije i njene koncepcije estetske istine.

U svojim pokušajima razumevanja Betovenovih kompozicija Adorno nastoji da glavne kategorije umetničke konstrukcije prevede u socijalno–kritičke pojmove sa jedne, ali i u ostale filozofske kategorije sa druge strane. Kao što je pokazao jedan od prethodnih odeljaka, kada komponuje kompozitor radi u muzičkom materijalu koji nije prirodno dat, već je društveno preformirana struktura koja ima svoju dinamiku i rezultat je istorijskih posredovanja muzike i društva. Betoven se u istom smislu suočava sa muzičkim sredstvima koja nasleđuje od svojih prethodnika Mocarta i Hajdna. Tu treba imati na umu sonatni oblik, odnosno problem koji pred Betovena ovaj oblik postavlja. To je problem da sonatni oblik nameće apstraktno jedinstvo mnoštvu divergentnih partikularnih elemenata koji uprkos tom jedinstvu i dalje nastavljaju da se razilaze. Betoven, kako ga vidi Adorno, ovde unosi momenat „razvoja” (*Durchführung*), takav da kao subjektivna refleksija (koja određuje sudbinu teme) postaje centralna za celokupnu formu. Za razliku od prethodnika, kod njega se ovo kretanje razvija kao *unutrašnja istorija forme*.

Već se u ovom potezu određenja razvijanja teme kao subjektivne refleksije vidi Adornova namera da dinamiku sonatne forme poveže sa filozofskom spekulativnom logikom kako je vidi Hegel u *Nauci logike*. Betovenovo umeće ogledalo se u tome što je partikularnu tematsku građu

⁵²⁴ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 36

uspeo da poveže sa onim što je opšte, a to je tonalni sistem. Tonalnost je osnovni materijal koji je trebalo da bude iznova „stvoren”, ali sada specifičnim procesom komponovanja. To podrazumeva dijalektički pojam slobode koju kompozitor ima u ophođenju sa materijalom: Betoven ne proizvodi nove muzičke oblike *ex nihilo*, nego slobodno reprodukujući razvija one već postojeće. Tako se događa da se ono što je već prisutno posmatra kao nešto što je novostvoreno, jer kompozitor ustvari ispunjava zahteve koje pred njega postavlja opredmećeni muzički materijal. Tako se Betoven, koga teorija muzike neretko posmatra kao oličenje ekspresivne prodornosti i slobode komponovanja, ispostavlja kao neko ko se u strogom smislu reči pokorava materijalnoj i tehničkoj nužnosti, a njegova sloboda stvarna je samo kao nada.⁵²⁵ Pojedinačni motivi koji prijanjaju uz stavove kao najprostiji elementi treba da se pokažu kao identični sa celinom, sa tonalnošću. Ukratko, tonalna građa mora biti prevladana kao neposredno dat „prirodni” materijal i ponovo „iz sebe” razvijena kao posredovana druga priroda. U tom postupku razvijanja teme se vidi dijalektičko kretanje hegelovskog tipa između subjekta i objekta, ali pod vlašću subjekta:

Tema koja se razvija je duh, to jest onaj koji sebe saznaje u drugome. Ovo »drugo«, tema, inspiracija (*Einfall*) u ovom razvijanju je najpre prepuštena samoj sebi i posmatra se kako se u sebi kreće. Tek kasnije, sa *forte* stavom, dolazi do *zahvata* subjekta, koji kao da nagoveštava identičnost koja još nije postignuta. Ovaj subjektivni zahvat je taj koji stvara sopstveni *model* razvoja putem razrešenja (*Entschluß*), to jest samo subjektivni momenat duha dovodi do njegovog objektivnog kretanja i onog sadržaja koji se razvija. On se, dakle, može izvesti iz dijalektike subjekta i objekta.⁵²⁶

Slično kao i kod Hegela, ovde je prepoznatljiva dvostruka uloga duha, kao subjekta i kao objekta, ali i kao samorazvijajućeg dijalektičkog kretanja. Očito je da Adorno tonalnost (*Tonalität*) prepoznaje kao osnovni momenat u Betovenovoj muzici. To je za njega najopštiji strukturni element u tradicionalnoj muzici. To je ne samo osnovni materijal, nego i delatni princip iz koga sve ostalo proističe i dobija svoj smisao. „Razumeti Betovena znači razumeti tonalnost ... njegova muzika izgovara tajnu tonalnosti.”⁵²⁷ „Tajna tonalnosti” bi, prema iznad ocrtanoj sociološkoj interpretaciji, morala da bude društveno dešifrovana i određena. To znači da je tonalni sistem sa svojim unutrašnjim odnosima šifra dominantnog oblika društvenih odnosa zastupljenih u vremenu uspona muzičke autonomije. Njegov razvoj i uspostavljanje referentnog

⁵²⁵ Ibid, str. 61

⁵²⁶ Ibid, str. 99–100

⁵²⁷ Ibid, str. 82

muzičkog sistema koincidira sa vremenom uspostavljanja građanskog društva i usponom buržoazije. To je „muzički jezik građanstva” ili, uopštenije, „supstitucija za jedan sistem koji je društveno proizveden i prisilno racionalizovan kao »priroda«.”⁵²⁸ Muzika zasnovana na tonalnosti predstavlja emancipaciju duha u umetnosti od prirode i istovremeno postajanje (*Werden*) nje same kao nečeg prirodnog, što kompozitor zatiče kao dati materijal za rad.

Iako se u istom periodu obrazuju i Hegelova estetička shvatanja, Adornov uzor, ipak, nije sistematska estetika, već spekulativna dijalektika i kategorije koje ona razvija. Tu se najbolje ogleda samokretanje pojma i logika filozofskog iskustva. Lik Hegelove filozofije po mnogo čemu odgovara konstituciji umetničkog (muzičkog) dela. Filozofija kao sistem odgovara umetničkom delu kao u sebi zatvorenoj formi. Ono što je za Hegela pojam, kod Betovena je tonalnost: jedan i drugi konstrukt predstavljaju neki vid sistema, njihovo jedinstvo shvaćeno je kao u sebi posredovana celina, celina koja se diferencira, razvija svoja određenja. Hegelov pojam se razvija kroz suprotstavljene pojedinačne momente negirajući i prevladavajući njihovu partikularnost u višim stupnjevima znanja, koja naposljetku, kao u *Fenomenologiji duha*, dolazi u fazu apsolutnog znanja, potpuno posredovane opštosti, gde su mišljenje i njegov predmet identični. Nijedan njegov pojedinačni segment tada nije ostavljen neposredovan i svoj smisao ne dobija izvan celine, već je očuvan u višem stadijumu i naposljetku u celini, koja je jedino istinita. Na drugoj strani, jedinstvo se i kod Betovena

kreće pomoću antiteza, što znači da njegovi momenti, uzeti kao pojedinačni pojmovi, izgledaju kao da protivreče jedan drugom. ... Ipak, to je smisao Betovenove forme kao procesa, jer putem neprekidnog »posredovanja« između pojedinih momenata i najzad kroz ispunjenje forme kao celine, međusobno naizgled suprotstavljene motivi bivaju obuhvaćeni u svojoj identičnosti. ... Betovenova forma je integralna celina u kojoj je svaki pojedinačni momenat određen svojom funkcijom u toj celini samo ukoliko oni sebi protivreče i u celini bivaju ukinuti i očuvani.⁵²⁹

Razvojna varijacija, tj. procesualni karakter muzičke forme i dinamičnost filozofskog iskustva nije jedina srodnost između umetnosti i filozofije: takva analogna struktura se može izvesti i kroz još nekoliko drugih elemenata kao što su, primera radi, repriza i muzičko vreme.⁵³⁰

⁵²⁸ Ibid, str. 83

⁵²⁹ Ibid, str. 35

⁵³⁰ Vidi o tome: Uehlein, F. A. „»Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...«”, u: Klein, R., Mahnkopf, C. S. (prir.) *Mit den Ohren Denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, str. 209–214

Kod Betovena repriza⁵³¹ odgovara Hegelovoj koncepciji apsolutnog znanja iz poslednjeg poglavlja *Fenomenologije duha*, u smislu da apsolutno znanje rekapitulise ceo rad u kome je identičnost subjekta i objekta već postignuta u religiji.

Muzici, koja je predmet slušanja i u čijoj artikulaciji to slušanje neminovno uzima učešće, potreban je vremenski princip organizacije, jer je muzika shvaćena kao smisleni sled momenata, onoga što dolazi pre i što dolazi kasnije. Prema Adornu visokoorganizovana muzika koja liči na kaleidoskop mora se slušati višedimenzionalno, unapred i unazad:

Vreme se mora artikulirati samo kroz razlike poznatog i još uvek nepoznatog, onoga što je bilo tu i novoga. Sam razvoj ima za uslov svest koja se kreće unazad. Mora se poznavati cela rečenica i u svakom trenutku retrospektivno opažati ono što je prethodilo.⁵³²

U Hegelovoj dijalektici, pojedinačni stav se nikako ne može razumeti ukoliko već nije pretpostavljena celina kojom je on posredovan i u kontekstu koje dobija smisao. Verovatno najvažnija „filozofska” karakteristika Betovenovih kompozicija je njihova sistematska izgradnja, obrazovanje deduktivnog jedinstva, kao progresivne racionalnosti.⁵³³ Baš takvu potpunu i progresivnu racionalnu organizaciju (koja se kod Betovena ogleda u tzv. obaveznom stilu) u svojoj sociologiji muzike je zamislio i Maks Veber.

Adornovo izvođenje paralelizama između muzike, filozofije i društvenih odnosa ima uporište u njegovoj ideji interpretacije: muzičke forme i strukture moraju se shvatiti kao znaci koje treba tumačiti a čija interpretacija su realni društveni odnosi. Razvojna varijacija se tako interpretira kao „slika društvenog rada” i, analogno Hegelovoj filozofiji, kao određena negacija, jer ona uništava i donosi kao nešto novo ono što je prethodno bilo dato kao neposredna i naizgled prirodna forma.⁵³⁴ Ipak, tu su očito prisutna dva nivoa razmatranja: prvi nivo, društvena interpretacija muzike, zadatak je *sociologa muzike*. Ona istražuje sve društvene aspekte muzike, koja kao medijum objektivnog duha u sebi inkorporiše društvene sadržaje i procese.⁵³⁵ Međutim

⁵³¹ Termin *repriza* u muzici označava ponavljanje i dovodi se u vezu sa sonatnim oblikom, koji se sastoji iz ekspozicije, razvojnog dela i reprize. To je, dakle, ponavljanje ekspozicije nakon razvojnog dela. U muzici XVIII veka reprizom se nazivalo ponavljanje ekspozicije, ali koje dolazi pre razvojnog dela, umesto posle. (Apel, W., *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge Mass.: The Belknap Press, 1944, str. 725)

⁵³² Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, str. 366; *Tri studije o Hegelu*, str. 122

⁵³³ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 77–78

⁵³⁴ *Ibid*, str. 75

⁵³⁵ Adorno, Th. W. „Musiksoziologie”, u: *Gesammelte Schriften* 18, str. 840

drugi je *filozofski* i on treba da obrazloži kakav je odnos između muzike i filozofije, odnosno odakle potiče njihova izomorfnost. Time se indirektno pruža odgovor na ono fundamentalno pitanje filozofske estetike, a to je šta znači razumeti umetnost, odnosno kako se umetničke tvorevine uopšte mogu razumeti. Čitalac se odmah s pravom može zapitati: na čemu se temelji srodnost između strukture umetnosti tonova i pojmovnog saznanja u filozofiji? Šta uopšte opravdava Adornovu tezu da je Betovenova muzika Hegelova filozofija? Ukoliko se ne pruži uverljivo objašnjenje i priča ostane samo na konstataciji paralelizma, analogija može postati slučajna, a teza korespondencije neutemeljena.

4.3. Muzika kao bespojmovno saznanje

Odgovor na to treba tražiti ne toliko u filozofiji koliko u umetnosti, ovde u muzici. Muzička kompozicija je strukturisana kao društvo, po uzoru na oslobađanje i uspon građanske klase kojoj je pripadao i Betoven i čiji uspon izražava u svojim kompozicijama. Međutim, sa emancipacijom građanske klase dolazi i do otuđenja muzike, do postajanja njene forme autonomnom, koja forma onda stiče sopstvene zakonitosti i unutrašnju logiku. Sličan proces odvija se i u filozofiji, koja je po svojoj strukturi slična i neslična društvu u kome nastaje. Paralelizam ova dva procesa u načelu nije sporan. Međutim, filozofija muzike treba da uspostavi odnos između muzike i pojmovne logike, jer samo u tom slučaju „konfrontacija sa Hegelovom *Logikom* i time interpretacija Betovena, nije analogija, već sama stvar.”⁵³⁶

U ovoj tački se pojavljuje bitan momenat, a to je da muzička kompozicija slobodno reprodukujući materijal i razvijajući ga da bi se konstituisala kao nešto *sui generis*, predstavlja *bespojmovno saznanje*: „Kod Betovena je društvo na bespojmovan način saznato (*begriffslos erkannt*), a ne uslikano”⁵³⁷, kaže jedan fragment iz *Uvoda u sociologiju muzike*. Da muzika saznaje preko svoje forme, ali da to čini bez pojma, nije nova ideja, jer su *mutatis mutandis* sličnu ideju imali nemački idealisti, Šeling pre svih, koji se na ovaj ili onaj način ipak nadovezao na onu Baumgartenovu koncepciju čulnog saznanja i estetske istine.

U prvom slučaju, tezi korespondencije, Adorno je nastojao da što je moguće više približi strukturu muzike onoj u filozofiji, čak na onom mestu da tvrdi njihovu podudarnost, ali ovde, gde je potrebno pokazati kognitivni karakter muzike, njenu mogućnost da saznaje, postupak je sasvim obrnut: Adorno ponovo pribegava kantovskom tipu rešenja, a to je negativno određenje

⁵³⁶ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 31

⁵³⁷ Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, str. 411

načina na koji umetnost saznanje – kao saznanja koje nije propozicionalno. Prema tome, negativno u odnosu na način na koji se stvari saznanju u filozofiji.

Muzika ne zna za sud, već za sintezu druge vrste: ona je samokonstituišuća sinteza koja nastaje u čistoj konstelaciji, a ne u predikaciji, subordinaciji, supsumciji njenih elemenata. Ova sinteza, isto tako, stoji u odnosu prema istini, ali sasvim drugačijem od apofantičkog, a ta neapofantička istina se možda može odrediti kao momenat u kome se muzika podudara sa dijalektikom. Razmatranje treba da se okonča u definiciji poput ove: *muzika je logika sinteze bez suda (urteilslose Synthese)*.⁵³⁸

Logika konstelacije, po Adornovom viđenju stvari, očitostoji u osnovu muzike, odnosno obrazovanje muzičke forme po tom principu mora da ima ulogu u ovom specifičnom načinu saznanja koji pruža muzičko delo. Da je muzika sinteza „neapofantičkog” tipa, znači da njena istina nije istina koja je izražena kroz sud, iskaz, kroz logičku vezu subjekta i predikata, pa, shodno tome, za nju ne važe ni formalni kriteriji istinitosti koji se mogu primeniti u logičkom rasuđivanju. „Nasuprot sazajnom karakteru filozofije i nauka, u umetnosti se elementi okupljeni radi saznanja ne povezuju u sud.”⁵³⁹ Istina dela ne može se ustanoviti ni kao podudaranje pojma i njegovog objekta, jer nijedno umetničko delo nije saznanje objekta, niti poseduje intenciju prema objektu koji bi trebalo da bude saznat.

Muzičko delo kao da nešto govori, ali zapravo ništa jasno ne iskazuje, ništa ne tvrdi što ima značenje koje bi se moglo neposredno shvatiti. Delo je organizovano kao konstelacija elemenata. Elementi koji čine njegov materijal su nešto postojeće, ali oni bivaju na određeni način promenjeni delovanjem umetničke fantazije. Taj momenat Adorno naziva *igrom (Spiel)*. Igra u konstelaciji momenata neuhvatljiva je za propozicionalno saznanje, za filozofiju ili nauku, ne zbog toga što se ovi elementi ne mogu saznati, nego baš zato što je *unutrašnja logika* muzike različita u odnosu na propozicionalni način saznanja, na njegovu logiku. Nije, dakle, stvar samo u tome što filozofija kao medijum pojma ne može da dosegne i obuhvati muziku kao kompleks tonova ili zvukova, nego što je njena logika kombinovanja strukturnih elemenata načelno nedostupna za saznanje. Ako se to prevede u gornje termine, dolazi se do ideje da se muzika „igra” sa logičkim formama „sa formom tvrdnje, identičnosti, sličnosti, protivrečnosti, celine i dela, a konkretnost muzike je suštinski snaga kojom se ove forme utiskuju u materijal, u tonove.”⁵⁴⁰

⁵³⁸ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 32

⁵³⁹ Adorno, „Fragment über Musik und Sprache”, str. 253

⁵⁴⁰ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 32

Elementi date stvarnosti u umetničkom delu ulaze u konstelaciju, oni, zbog svog porekla, ne odaju utisak kao da nisu deo stvarnosti, ali umetnik menjanjem njihovih odnosa kaže nešto što je više nego postojeće, kaže nešto što je iza privida aktuelnog skriveno kao mogućnost. S obzirom na to, ono što se na mnogo mesta naziva „sadržajem istine” Adorno smatra samo negativnim⁵⁴¹, jer se umetničkim uvidom i predstavljanjem mogućeg negira ono što je stvarno, što realno postoji. To ne znači da umetnost aktualizuje i pozitivno predočava ono što je moguće. Taj momenat može biti prisutan ali za Adornovu postavku kao izolovan nije bitan, jer je afirmativni prikaz podjednako ideološki kao i alternativa kojoj se suprotstavlja. Poenta je u tome da svako delo na izvestan način, ‘parazitira’ na stvarnom svetu, inkorporiše njegove elemente, procese i tendencije u svojoj strukturi dajući im formu, ali ga istovremeno preobražava, svojom negacijom ga uvodi u proces posredovanja i svojevrzne transcendencije. Negacija tako postaje sastavni deo sadržaja istine dela, koji se ne može neposredno saznati. Da bi ova negativnost i potencijal za posredovanje bila inkorporisana u delu, potrebno je da se ono razvija između stvarnog i mogućeg. Svako umetničko delo je prožeto dvostrukostima i takvu ambivalentnost Adorno na više nivoa koristi u svojim shvatanjima.

Zahvaljujući kognitivnim karakteristikama muzike i umetnosti uopšte Adorno dolazi do zaključka, ili, bolje rečeno, iznosi stav da treba promeniti pojam imitacije, odnosno preokrenuti tradicionalno učenje o imitaciji, jer nije više reč o tome da umetnička dela treba da oponašaju realnost, nego obrnuto: realnost treba da imitira umetnička dela.⁵⁴² To je ujedno preokretanje i tradicionalnog pojma mimesisa, koji ponovo iskrsava u Adornovoj filozofiji, doduše u jednom ne samo estetičkom, već i antropološkom smislu. Bilo kako bilo, taj pojam u sebi kao jedno od osnovnih značenja sadrži upravo imitaciju, podražavanje⁵⁴³, naročito u klasifikaciji lepih umetnosti u XVIII veku.

Zašto sada Adorno smatra da je Betovenova muzika „istinitija” od Hegelove filozofije i, što je još važnije, u kom smislu je to tako? S obzirom da se u muzici i filozofiji radi o dva različita načina predstavljanja (oblika saznanja), ne može se govoriti o gradualnoj razlici. Međutim, videli smo da između Betovenovih klasičnih kompozicija i Hegelovog filozofskog sistema postoji očita izomorfnost. Otuda bi, radi utvrđivanja „istinitosti” morala da bude uzeta u obzir neka treća

⁵⁴¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 200; *Estetička teorija*, str. 229

⁵⁴² Ibid, str. 199–200; Isto, str. 228

⁵⁴³ Vidi Tatarkjevič, *Istorija šest pojmova*, str. 266; Davies, S. i drugi (prir.) *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell Publ., 2009, str. 11–21

instanca, referentna tačka, i Adorno upravo to i čini uvođenjem u igru procesa samoreprodukcije društva u kome učestvuju svi oblici kulture, među kojima su i lepa umetnost i filozofija. Betovenova muzika ujedno saznaje i kritikuje logičku identičnost i imanentnost estetske forme koju obrazuju njegove kompozicije.⁵⁴⁴ Oznaka istine u Betovenovoj muzici je transcendencija forme, kroz koju transcendenciju ova dinamično shvaćena forma dobija vlastiti smisao. Forma u muzici je shvaćena kao muzički način interpretacije stvarnosti, društvene celine i procesa njene reprodukcije. Kada sonatna forma pokaže svoju transcendirajuću osobenost, ona onda predstavlja nadu, koja ide preko onoga što je neposredno postojeće i što je dato. To se najbolje ogleda u momentu novog, koje u umetnosti otvara moguće nasuprot celini stvarnog.

Betovenova muzika nasuprot totalnosti, celini, za koju Hegel na jednom poznatom mestu u *Fenomenologiji duha* kaže da je jedina istinita, suprotstavlja mogućnost, ali ne kao neposredno datu alternativu, nego kao otvorenu celinu koja dozvoljava dalji negativni odnos, dalje posredovanje.⁵⁴⁵ Muziku Adorno ne vidi samo kao interpretaciju i kritiku stvarnosti, nego i kao kritiku filozofije. Betovenova muzika je „slika onog procesa u smislu koga filozofija razume svet. Slika, prema tome, ne sveta, nego interpretacije sveta.”⁵⁴⁶ Način na koji muzika gleda svet je zbog toga posredovan, a ne neposredan kako bi verovatno mislio Šeling.

Muzika kod Betovena ima odliku samorefleksije, ‘promišljanja’ svog tematskog materijala i u tom pogledu ona teži obrazovanju celine. To je klasični Betoven. To jedinstvo dolazi u stanje raspadanja, fragmentacije kod poznog Betovena. Prema Adornovom tumačenju, tu je kompozitor pokazao ne ono što se inače uzima kao osnovno uporište tumačenja njegovih poznih kompozicija, neobuzdanu ekspresivnost subjekta koja probija granice date muzičke forme, nego se u njegovom delu pokazuje objektivni zakon muzičke forme u kome se u odnosu raspadnutih konvencija prema ekspresivnoj subjektivnosti prepoznaje *zbivanje moderne*. Iz tog raspadnutog jedinstva kompozitor uspeva da sredstvima muzičke konstrukcije stvori samo utisak jedinstva, ali ne i stvarno jedinstvo kao u klasičnoj fazi.

Iako Adorno celinu Betovenovog opusa podvrgava kritici, interpretacija poznih dela (gudačkih kvarteta, sonata i bagatela) je najbliža načinu na koji je i sâm artikulisao svoju estetiku „nakon smrti estetike”, ono što se ovde naziva estetskom teorijom, koja kao i Betovenova i pozna dela uopšte predstavlja stanje smrti i katastrofe.

⁵⁴⁴ Uehlein, „»Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...«”, str. 223

⁵⁴⁵ Ibid, str. 227

⁵⁴⁶ Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 32

VI FILOZOFSKO RAZUMEVANJE UMETNOSTI KAO ESTETSKA TEORIJA

1. O smislu estetičkog istraživanja kod Adorna

1.1. Mesto estetike u Adornovom mišljenju

U prethodnom delu rada su na primeru muzike eksplicirani različiti načini razumevanja umetnosti, kod različitih subjekata među kojima je i estetičar odnosno filozof umetnosti; to su načini u kojima je kod Adorna u samom razumevanju isprepleten estetski način recepcije sa intelektualnim (filozofskim) načinom poimanja stvari. Međutim, filozof koji pokušava da odredi značenje umetnosti i srodnih pojmova u estetici, ima specifičan zadatak u svetlu toga: on ovo estetsko razumevanje mora da izvrši posredno i da ga primeni na estetiku i njene kategorije sa kojima je inače bilo određivano značenje umetnosti i drugih estetskih fenomena. Njegovo tumačenje utoliko je i kritika estetike i kritika umetnosti koja od ove dobija svoje određenje. Najzanimljivije je to što estetičar svoj diskurs organizuje po sasvim drugačijem modelu u odnosu na klasični način saznanja u estetici, ne preuzimajući ga, ipak, iz umetnosti, već ga *pronalazeći u samom jeziku filozofije kao jednu izražajnu mogućnost*.

Pre nego što se uopšte pokuša razjasniti uloga koju estetičko istraživanje ima u suočavanju sa „značenjem” i „istinom” umetnosti koja se na onaj negativan način pojavljuje u umetničkim delima i sa kojom estetičar ima posla, kao i smisao ideje estetske teorije, potrebno je odrediti mesto estetičkog istraživanja i promišljanja u Adornovoj filozofiji, a zatim i razlučiti smisao u kome se ovaj karakterističan termin upotrebljava u tom kontekstu.

Pitanje o mestu estetike u Adornovom mišljenju po mnogo čemu je kontroverzno iako na prvi pogled možda ne izgleda tako. To je tako pre svega usled toga što se njegov način mišljenja sam po sebi može označiti kao „estetski”, prožet izvesnom kvazi–umetničkom intencijom, na neki način skrivenom u jeziku filozofije. Ova filozofija se u njenom jezgru može, kako na jednom mestu primećuje Litke (Lüdke), okarakterisati kao „estetika”.⁵⁴⁷ Njena glavna i najzastupljenija tema je umetnost, ali ne samo tema, nego je umetnost za njega ogledalo i drugih filozofskih problema koji inače ne zaokupljaju pažnju estetičara ili filozofa umetnosti, kao što je društvo, odnos između istorije i prirode, istine i privida i sl.

Ipak, ukoliko je to slučaj, onda se sledeća teškoća sastoji u tome što se u Adornovom slučaju ne može povući jasna granica između estetike i filozofije umetnosti. Bili bismo skloni da prvu posmatramo kroz prizmu druge, ili čak da ih identifikujemo, što je bilo uobičajeno kroz učenja od Šelunga i Hegela naovamo, otkako je iz horizonta estetičkih istraživanja istisnuto prirodno lepo, a prevladalo umetnički lepo i uopšte umetnost kao obeležje primarnog statusa duha i subjektivnog principa u području estetskog. Ne bismo pogrešili ni ako bismo rekli da već afirmisanje pojma *aisthesis*a kao čulnog saznanja koje treba da bude predmet estetike i na osnovu koga će dalje biti moguće i objašnjenje umetnosti, istovremeno predstavlja latentnu afirmaciju principa subjektivnosti u estetici. Kod Obnova interesovanja za prirodnu lepotu u drugoj polovini XX veka, u kojoj obnovi donekle učestvuje i Adornova *Estetska teorija*, donela je i potrebu za reevaluacijom statusa umetnosti i estetike kao filozofije umetnosti, a time i novovekovne metafizike subjektivnosti koja je često predmet Adornove kritike.

Ako bi neko pokušao da odredi mesto estetičkog ispitivanja u arhitektonici Adornovog celokupnog filozofskog projekta u tom pokušaju verovatno ne bi stigao dalje od ustaljenog uvida da ona predstavlja nadgradnju Adornove negativne filozofije istorije čije je glavno izvođenje dato u *Dijalektici prosvetiteljstva*. Njen najopsežniji ekskurs u umetničkoj problematici je *Filozofija nove muzike*, sa glavnom tezom da je muzika dokument istorije, odnosno da je ona nesvesno pisanje istorije posredstvom svog otuđenja od društva. *Estetska teorija* tako može da se predstavi kao promišljanje umetnosti i statusa klasične filozofske estetike koje je produžetak filozofije muzike i, štaviše, od nje baštini neke ključne momente.

U čitavu tu konstrukciju ugrađeno je Adornovo shvatanje dijalektike povesti i prirode u estetskom materijalu, dijalektike njegove racionalizacije. Estetička refleksija se tako ispostavlja

⁵⁴⁷ Lüdke, B. M. „Der Kronzeuge. Einige Bemerkungen zum Verhältnis Th. W. Adornos zu S. Beckett”, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text+Kritik), München, 1977, str. 136

kao nadgradnja filozofije istorije, ali istorije koju nesvesno ispisuje umetnost svojim otuđenjem od društva. Ponegde je čak ona pogrešno shvatana i kao dogmatički projekat, koji opravdava sazajno– i ontološko–kritička promišljanja *Negativne dijalektike* i istorijsko–kritičke postavke *Dijalektike prosvetiteljstva*.⁵⁴⁸

1.2. Estetika negativnosti, kritička estetika, metaestetika

Govoreći o Adornovoj „estetici” autori u literaturi najčešće misle na njegovu poznu estetiku, odnosno na fragmente *Estetske teorije*. To je tako verovatno zbog toga što se tek u tom radu u pravom smislu reči ogleda najveći deo tema koje promišlja i tradicionalna estetika, pre svega pojmovi lepog i umetnosti, koji čine okosnicu filozofske estetike. Nakon što se nazove estetikom, ovoj kvalifikaciji se onda dodaje nekoliko drugih koje bi na ovaj ili onaj način trebalo da specifikuju njen karakter. Tako se u literaturi, posebno na nemačkom jeziku, često može naići na odrednice kakve su kritička estetika (*kritische Ästhetik*), negativna estetika ili estetika negativnosti (*Ästhetik der Negativität, Negativitätsästhetik*), da navedemo samo neke.⁵⁴⁹ Ove odrednice čitaoca ne bi trebalo da zbune svojom raznolikošću, jer se uglavnom odnose na isto.

Međutim, prvi problem sa ovim je što Adornova pozna estetika zapravo nije estetika, nije estetika teorijskog tipa, ili, drugim rečima, estetika koja bi umetnost, lepo, zatim estetski fenomen i njegove različite aspekte promišljala samo teorijski i u sistematskom maniru akademske filozofije. Takvo uverenje o njenoj ne strogo teorijskoj prirodi proističe i iz

⁵⁴⁸ Vidi o tome: Grenz, F. „Zur architektonischen Stellung der Ästhetik in der Philosophie Adornos”, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text +Kritik), München, 1977, str. 119

⁵⁴⁹ Posebna varijanta je naša upotreba prilično nejasnog termina „estetička teorija” koja proističe iz nepreciznog prevoda naslova Adornovog dela: *Ästhetische Theorie*. Međutim, termin koji je ovde upotrebljen u prevodu na naš jezik ne označava ništa drugo nego *estetiku*. On nije dobar, jer kod Adorna nema filozofske estetike u pravom smislu reči, posebno ne prema shvatanju koje se zastupa u ovom radu. Ova greška postaje vidljiva tek kada se zapazi da je u našem jeziku moguće napraviti razliku, što se obično i čini, između *estetičkog* i *estetskog*. Prvi termin označava stvari koje se tiču estetike kao teorije, filozofske ili naučne, ili kao saznanja, dok drugi označava kvalitete samog fenomena, nešto što je konkretno iskustveno i što se pojavljuje, oseća ili doživljava, što je predmet saznanja ali ne pripada strukturi teorije. Kod Adorna nema nikakve teorije u bilo kakvom dovršenom smislu. Nema ni estetike. U takvoj postavci prevod „estetička teorija” je po svemu sudeći pleonastičan i loše upotrebljen. Ovu distinkciju između estetičkog i estetskog u nemačkom jeziku nije moguće napraviti bez kontekstualnih upućivanja. Tu je pridevom *ästhetisch* obuhvaćeno i jedno i drugo značenje. Ova dvosmislenost neprestano prati Adornovu upotrebu termina, kroz predavanja i radove. Dakle, prema našem stanovištu ispravan prevod Adornovog posthumno objavljenog rada bio bi *Estetska teorija*. Takav prevod, međutim, ima i određene sadržinske implikacije, a nije samo tehnički uveden.

materijalističke platforme koju je Adorno bar načelno usvojio još ranih tridesetih godina prošlog veka. Materijalistička estetika mora biti takva da promišlja estetsko ne isključivo sa teorijskog stanovišta, nego i u njegovom odnosu prema praksi.⁵⁵⁰ To bi bilo njeno glavno određenje. Ono se, međutim, mnogo više može primeniti na Lukačevu poznu estetiku, nego kod Benjamina ili Adorna, s obzirom na to da je Lukačeva materijalistička pozicija bila znatno jasnija, bez vidljivih primesa teološkog nasleđa.

U osnovi materijalističke pozicije je polemika protiv idealizma i idealističkog tipa estetike. Idealističku poziciju smo u uvodu okarakterisali kao estetiku odozgo, ili estetiku koja svoj sadržaj razvija polazeći od pojmova. Iza kompleksa estetskog fenomena ona pretpostavlja konfiguraciju filozofskog pojma istine na osnovu koga objašnjava i na koga redukuje glavne estetske kvalitete kakav je, na primer, lepota. Isto tako, materijalistička estetika se kritički postavlja prema fenomenološki i naturalistički orijentisanoj filozofiji umetnosti, u kojoj se estetski fenomen tretira izolovano, kao objektivna činjenica, bez osvrta na njenu društveno–istorijsku uslovljenost. Takvo promišljanje svesno ide na posredovanje i kritiku estetičkog subjektivizma (Kant) s jedne i objektivizma (Hegel) s druge strane, a posebno onih do krajnosti zaoštrenih stajališta koja su izvedena iz klasičnih pozicija idealističke estetike i filozofije umetnosti.⁵⁵¹

Adornova pozicija u estetici se može okarakterisati kao *kritička* u smislu da dovodi u sumnju sve ove krajnosti i njihove pretenzije na saznanje i određenje umetnosti. U tom smislu on razmatranja u *Estetskoj teoriji* i otvara jednim upečatljivim stavom: „Postalo je samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti, ni u njoj samoj, niti u njenom odnosu prema celini, nije više samorazumljivo, čak ni njeno pravo na egzistenciju.”⁵⁵² Drugim rečima, umetnost više ne može biti samorazumljivi predmet promišljanja, koga filozofi uvek posmatraju i analiziraju pomoću apstraktnih kategorija, čineći tako i od samog konkretnog predmeta (umetničkog dela) apstrakciju (pojam umetnosti). Definišući umetnička dela i njihove estetske kvalitete i strukturu pomoću apstraktnih kategorija filozofija im istovremeno učitava smisao i opravdava njihovu egzistenciju, prećutno *pretpostavljajući i opravdanost da se pojmovnim sredstvima čini tako nešto*. Za tradicionalnu estetiku i filozofiju umetnosti ta pretpostavka je bila od vitalne važnosti,

⁵⁵⁰ Paetzold, H., *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno–Marcuse*, Düsseldorf: Pädagogische Verlag Schwann, 1974, str. 13

⁵⁵¹ Adorno, *Ästhetik (1958/59)*, str. 263–265

⁵⁵² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 9; *Estetička teorija*, str. 25

ali i neupitna. Međutim, moderna umetnička dela svesno odbacuju smislenost: ona su, ne lišena smisla, jer je njihova racionalizacija dovedena do najvišeg stepena, *nego su smisljena upravo tamo gde odbacuju smisao*. Takva dvostrukost, koju bi Adorno nazvao negativnošću, pokazuje da se ni delo ni estetsko iskustvo ne mogu bez ostatka obuhvatiti u mreži pojmova i da to što se u njima pojavljuje ima transcendirajući potencijal, potencijal za nastanak nečeg novog.

Time se dovodi u pitanje i sama estetika, njene kategorije i teorijsko ustrojstvo, koji takođe gube samorazumljivost i postaju problematični, jer ne uspevaju da obuhvate fenomen čijem saznanju teže i u svoje postupanje moraju da inkorporišu ovu protivrečnost. To se događa u suočavanju sa iskustvom konkretne umetničke tvorevine, jer to iskustvo je praćeno onom zagonetnošću i, dakle, udaljeno, nedostupno za saznanje i definisanje. U toj situaciji pojmovi kojima raspolaže estetika ne mogu da pruže odgovor na pitanje o umetničkom delu pred kojim se estetika nalazi. Rešenje koje se u toj situaciji nameće je da filozofska estetika u novim okolnostima mora da redefiniše svoj status i način na koji pristupa problemu:

Nevolja estetike se imanentno pojavljuje u tome što ona ne može da se konstituiše ni odozgo ni odozdo: ni iz pojmova ni iz bespojmovnog iskustva. Protiv ove loše alternative njoj pomaže jedino uvid filozofije da faktum i pojam ne stoje polarno jedan naspram drugog, nego da se naizmenično međusobno posreduju.⁵⁵³

Posredovanje faktuma i pojma je dijalektički odnos, u kome teorijska konstrukcija, u ovom slučaju odgovarajući pojam, ima ulogu određene negacije, slično onoj u dijalektici kod Hegela. Adorno veruje da se kritika savremenih estetičkih stanovišta i u okviru njih povezanih kategorija najbolje može sprovesti upravo suočavanjem sa savremenim umetničkim iskustvom, sa uslovima tehnološki napredne proizvodnje i recepcije umetničkih dela, kao i sa objektivnom zakonitošću, logikom obrazovanja njegove forme. „Polazeći od aktuelnog umetničkog iskustva legitimiše se rekurs na tradicionalne kategorije koje ne iščekavaju u savremenoj produkciji nego se vraćaju njenoj negaciji.”⁵⁵⁴ Namera ove negacije i kritike nije samo da se pokaže neadekvatnost, nepotpunost estetičkih pojmova u okviru određenog učenja ili stanovišta (to bi bio primarni način postupanja negativne estetike ili kritičke estetike), nego i *ideološki karakter celokupne paradigme na kojoj počiva filozofska estetika*. Ta paradigma je paradigma filozofije subjektivnosti, koja opravdava primenu estetičkih kategorija na različite aspekte umetničkog

⁵⁵³ Adorno, „Frühe Einleitung”, str. 510; Adorno, „Rani uvod”, str. 134

⁵⁵⁴ Adorno, „Paralipomena”, str. 393; „Estetička teorija – Paralipomena”, str. 38

iskustva i istraživanje umetničkog dela. Uslovi koje ona pruža ne dovode se u pitanje i prećutne su pretpostavke svakog saznanja i ispitivanja, pa i estetičkog.

Uvođenjem u igru pojma metakritike (*Metakritik*) i, shodno tome, *metaestetike*, situacija se menja na ovom planu. Pojam metakritike Adorno nominalno upotrebljava u *Negativnoj dijalektici* i studiji o Huserlu iz 1956. mada ga u suštini koristi već u pristupnom predavanju 1931. S obzirom na njegovu funkciju, ovaj metod se može posmatrati kao drugi naziv za imanentnu kritiku, ali i kao poseban oblik kritike koji prevazilazi domet imanentne kritike. To je metodološko pitanje koje je u načelu otvoreno⁵⁵⁵, ali u nastavku teksta nudimo i određeno razjašnjenje.

Metakritika je istraživanje srodno Kantovoj kritici uma. Ova poslednja je trebalo da proveri legitimnost primene pojmova na stvari, što vodi do otkrića uslova mogućnosti celokupnog iskustva koji uslovi moraju biti potpuno nezavisni od iskustva, ili, kako ih filozofija naziva, moraju biti *a priori*. Kantovo otkriće dovelo je kritičku filozofiju i do nove vrste dogmatizma, a to je transcendentalna subjektivnost kao mesto svih apriornih principa empirijskog iskustva i moralnog prosuđivanja, dakle kao neupitni osnov celokupne teorijske i praktične filozofije. To je imanentna struktura uma koja utvrđuje njegov obim i principe, izvan kojih ništa nije moglo postati predmet mišljenja niti racionalnog prosuđivanja. Isto je važno i u estetici: umetnička dela i njihova estetska vrednost nisu mogla da budu prosuđena mimo apriornih principa transcendentalne subjektivnosti. Ovde je učinjen preokret u jakom smislu, pa je promenjen ontološki status lepote od objektivnog svojstva stvari ka subjektu. Ove principe pretpostavlja i postidealistička filozofska estetika, bilo da je ona subjektivističkog ili objektivističkog usmerenja. U Adornovo vreme to važi za pozitivistička, fenomenološka i ontološka učenja o umetnosti.

Njegova metakritika nema za cilj otkriće ili formulisanje alternativnog uporišta saznanja kao što je to slučaj kod drugih stanovišta. Njena namera je negativna, dijalektička. Ona treba da preispita važenje fundamentalnih pojmova, ali ne da bi ustanovila neko novo polazište nego da bi preispitala njihovu legitimnost⁵⁵⁶, pokazala da je pojmovna infrastruktura klasične teorije saznanja, ontologije, estetike i drugih disciplina problematična, tj. da je pretpostavljena celina subjektivnog uma neistinita. U pojmove u koje kritička svest dijalektički prodire unosi se

⁵⁵⁵ Za tumačenje Adornovog pojma metakritike vidi Jarvis, S., *Adorno. A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 2007, str. 155

⁵⁵⁶ Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, str. 14

posredovanje i taj proces otkriva njihov društveni sadržaj, ali u njih unosi i određenu dinamiku koju Adorno tumači kao dinamiku istorijskog procesa. Prema tome, metakritika ne cilja samo na to da ospori valjanost određenog filozofskog stanovišta ili učenja, ostavljajući netaknutim njegove i sopstvene skrivene metakognitivne pretpostavke, nego ide upravo na to da dešifruje njihovu metalogičku referencu.⁵⁵⁷ To znači da se paradigma filozofije svesti i njen konstrukt transcendentalna subjektivnost pokazuju kao da se ne mogu misliti bez empirijskog osnova. Po Adornovom sudu, svi pojmovi unutar ove konstrukcije imaju u sebi sedimentisan „društveni sadržaj”, što će reći da u imanentnoj analizi upućuju na društvo u kome su obrazovani kao jedan autonomni sistem. To upućivanje konstituiše se kao negacija i, prema tome, kao *kritika*.

Kada se ova shema preslika na estetiku, dolazi se do ideje da se Adornova negativno–estetička postavka može posmatrati i kao metaestetika – kritičko promišljanje metalogičkih preduslova teorijske estetike i njenih pozitivnih pojmova – a ne samo kao kritika normativne estetike i njene konstrukcije pojma umetnosti. To je filozofska refleksija koja ne samo da promišlja estetski fenomen u njegovim različitim pojavnim oblicima, među kojima i umetnička dela, već se ona pita i o vlastitom ustrojstvu, o legitimnosti važenja vlastitih kategorija sa kojima pokušava da ih objasni. Metaestetička refleksija dovodi do uvida da je umetničko delo istorijski obrazovan fenomen i da su kategorije tradicionalne estetike (koju ova uzima za predmet kritike) istorijski posredovane, da je njihova dijalektika dijalektika društveno–istorijskog procesa koji Adorno tumači veberovski, kao proces racionalizacije.

Takav sveobuhvatni proces, na koga ćemo se osvrnuti u nastavku, ona pronalazi u dominantnom obliku racionalnosti, koji je, prema poznatoj Veberovoj klasifikaciji⁵⁵⁸, mogao da bude nazvan *instrumentalnim*, a koji po mišljenju Adorna dominira društvenim odnosima u razvijenom kapitalističkom svetu. Ovaj proces dovodi do otuđenja i fetišizacije umetničkih tvorevina i raspadanja estetike kao teorijskog sistema, odnosno do nekog oblika smrti umetnosti i estetike, njihovog gubitka smisla. To je simptom nemogućnosti filozofske estetike da ispuni svoj osnovni zadatak – da pruži afirmativno određenje umetnosti, što opet ne znači da estetika naprosto nestaje, jer umetnost i dalje traži filozofsko određenje ili interpretaciju. Adornov odgovor na tu paradoksalnu situaciju je, kao što smo videli, da se umetnička dela ne mogu

⁵⁵⁷ Jarvis, *Adorno. A Critical Introduction*, str. 153

⁵⁵⁸ O Veberovom shvatanju tipova racionalnosti koje su posredno prihvatili predstavnici kritičke teorije vidi kratak izvod u: Mićunović, D. (prir.) *Teorije o društvu. Osnovi savremene sociološke teorije*, Beograd: Vuk Karadžić, 1969, str. 1009–1010

razumeti, ali da to estetiku još uvek ne čini izlišnom, nego da ova mora da položi račun o toj nerazumljivosti dela i da nerazumljivost dela prihvati u svoj način razumevanja.

Estetika se tako konstituiše u negativnom obliku, kao interpretacija istine umetnosti, odnosno kritika iracionalnosti u kojoj participira i umetnost. Njeno glavno pitanje, sa kojim se suočava i pozna Adornova koncepcija, jeste kako da se uopšte misli umetnost nakon napuštanja normativnih standarda sa kojima je o njoj mogla da misli tradicionalna filozofska estetika. Kako je tako nešto uopšte moguće misliti? Koncepcija materijalistički orijentisane kritičke estetike, odnosno estetike negativnosti, svoje specifično dovršenje ima u metaestetičkom projektu Adornove pozne *Estetske teorije*, projektu samokritike estetike i njenih kategorija.

Ovakav estetički projekat je epistemološki ili saznavno–kritički određen. Takva samokritika figurisala je kao neka vrsta samoopoziva teorijske estetike, ali takvog koji treba da omogući umetničkom delu da „govori”.⁵⁵⁹ „Govor” dela je lišen značenja i intencije. To je nemi govor lepog, govor koji hoće da izrazi ono što nije, utopijsko stanje. Kao ni priroda, umetničko delo ne govori jasno, putem pojmova razumljivim jezikom, već jezikom gestova u kome se krije jedan nepojmovni oblik saznanja i pokušaj imenovanja stvari, a taj jezik je prožet izvesnim oblicima ponašanja koje nazivamo mimetičkim.

Estetsko iskustvo je takav oblik iskustva u kome stvar (umetničko delo) mora da govori *iz sebe*, umesto da govori *o nečem* drugom. Njegov kvazi–jezički karakter, koji smo prikazali na primeru muzike, ne može se razumeti neposredno, bez negacije sopstvenog načina saznanja koje teži takvoj neposrednosti. Estetičar, subjekt saznanja, u tom slučaju mora da negira samog sebe, a ukoliko je teorijska estetika istraživanje uslova i posredovanja objektivnosti umetnosti, to znači da će on samo svojim udaljavanjem da se približi delu, postati svestan objektivnosti dela, umesto da mu se približava sa uverenjem da se delo i njegova istina mogu misaono zahvatiti kao nešto što je neposredno dato. To je Adornov stav negativnosti u ponašanju filozofa umetnosti. Isto važi i za druge vidove „primalaca” umetničkih dela, a videli smo na koji način su muzička produkcija i recepcija (strukturno slušanje) u sprezi sa estetskim diskursom, odnosno tipom razumevanja koji je još od Baumgartena i Kanta sadržan u učenju o *aisthesisu* i estetskim predstavama u umetnosti, ali i o specifičnom načinu rasuđivanja o lepom, kojim rasuđivanjem se služi svaki estetičar.

⁵⁵⁹ Adorno, „Paralipomena”, str. 396; „*Estetička teorija – Paralipomena*”, str. 41

2. Elementarna analiza kao način razumevanja umetnosti

2.1. Estetika, nauka o umetnosti, umetnička kritika

S obzirom na dvostruki zadatak pred kojim se nalazi filozofska estetika, na razumevanje umetničkih dela i polaganje računa o tome šta znači razumeti jedno delo, Adornov čitalac se kod ovog autora susreće sa više različitih pristupa interpretaciji dela i uslova njegove razumljivosti. Međutim, ovi pristupi su, prevashodno zbog Adornovog odbijanja da svoj način mišljenja prilagodi akademskoj podeli rada, višestruko isprepleteni, zbog čega se njihovo razlučivanje ne može izvršiti bez narušavanja konfiguracije stvari o kojoj se misli.

Pored toga, za Adorna je filozofsko mišljenje mišljenje „drugog reda”, što će reći da zadatak filozofije nije deskripcija ili empirijski zasnovano objašnjavanje fenomena istorijskog sveta, nego filozofija radi na razvijanju odnosno kritici pojmova i metoda kojima se služe empirijske nauke da bi objasnile svoj predmet. Dijalektička filozofija je bila pogodno sredstvo za kretanje na ovom metanivou. Prema toj ideji, svaki činjenički tip znanja izveden je iz pojmova koji su filozofski obrazovani i koji samo filozofskim putem mogu biti preobraženi ili odbačeni.

Kada se taj način razmišljanja primeni na filozofiju umetnosti, odnosno estetiku, dolazi se do zaključka da svako naučno ispitivanje fenomena umetnosti (kakvo je, recimo, muzikološko) ne prodire dalje od tehničkih karakteristika dela i njihovih odnosa, kao i stilskih i formalnih karakteristika epohe i samog umetničkog predmeta koji nastaje u određenom vremenu i kulturnom ambijentu. Muzikološka i svaka druga naučna analiza služi se pojmovima koji su već obrazovani, razvijeni i promišljeni u estetici na temelju iskustava umetnosti dotične ili neke prethodne epohe.

Slično važi i za umetničku kritiku, koja se može shvatiti kao sud o umetničkim delima kojim se kritičar obraća široj ili užestručnoj publici i koja se iznosi u novinama i periodikama. Kritičar umetnosti je relativno slabo određeno zanimanje, ali se obično podrazumeva da on mora da poznaje najvažnije trendove u umetnosti određenog vremena i da ima razvijen osećaj za „javni ukus”, za načine na koje o delima sudi umetnička publika, kao i sopstvenu subjektivnu moć prosuđivanja na kojoj temelji relevantne uvide. Kritičar mora da bude u stanju da delo poveže sa drugim delima, stilskim i umetničkim pravcima, kao i da ga situira u kontekst tradicije i društvenog okruženja u kome delo nastaje i u kome se odvija njegova recepcija.

U oba slučaja se radi o takvim oblicima znanja i istraživanja čija priroda je empirijska. Adornove kritičke analize umetničkih dela, a to se dobro vidi opet na primeru muzike, imaju naglašenu filozofsku komponentu. One polaze od elemenata konkretnog dela, u koje spada i data

tehnička struktura, ali je i nadmašuju povezivanjem sa istorijskim svetom, dajući tzv. socijalnu interpretaciju ovim strukturama. Pritom, interpretacija nije rezultat slučajnog povezivanja zatvorene stvarnosti dela sa društvenom stvarnošću, nego se po Adornovom mišljenju društvene tendencije *imanentno* pojavljuju u strukturi dela i posreduju njene elemente.

2.2. Koncept muzičke analize

S obzirom da se ovaj postupak odnosi na pojedinačno delo, ali intendira istini umetnosti koja teži onom što je univerzalno prevazilazeći njegovu pojedinačnost, Adorno u svom terminološkom aparatu ima pojam *analize*, koji se, kako ćemo pokazati, mora posmatrati u filozofskom ključu. Ovaj metodološki pojam on razvija u muzici i posmatra ga kao oblik *čitanja muzike*, pri čemu se to ne odnosi naprosto na čitanje i izvođenje dela na osnovu partiture i kompetentno razumevanje njenog sadržaja, nego je interpretativni akt uvek neophodan da bi se odgovorilo na pitanje šta je to što notni zapis zaista označava⁵⁶⁰, drugim rečima, da bi se razvila *muzička ideja*, o kojoj je tamo gde smo naveli govorio još Šenberg otkrivajući da muzika mora da bude razumljiva.

Adorno pravi razliku između kompozitorovog zapisa i stvarnog tonskog načina predstavljanja onoga što se u kompoziciji događa, između partiture i tonskog dela kao celovitog fenomena. Muzička kompozicija je estetska tvorevina, što znači da ona poseduje i estetska (zvučna) dejstva u kojima su potencijalno sadržana i odgovarajuća značenja, što zavisi kako od onoga ko muziku pravi, tako i od onoga ko je interpretira ili sluša, ali i od procesa koji se odvija u svakom delu, a koga Adorno predstavlja kao društveno–istorijski. Muzička kompozicija je uvek više od partiture (koja samo pruža neke opšte smernice za izvođenje) i njenu auditivnu komponentu je potrebno dovesti u vezu sa znacima koje sadrži notni zapis kako bi interpretator

⁵⁶⁰ Adorno, Th. W. „On the Problem of Musical Analysis”, str. 163. Postupak analize o kome se ovde govori bio je sastavni deo muzičke prakse avangardnih umetnika. To je, na primer, bilo praktikovano u Društvu za privatna muzička izvođenja (*Verein für privat Musikaufführungen*) koje je osnovao Šenberg. Ovo društvo je priređivalo koncerte malobrojnim ali posvećenim ljubiteljima nove muzike. Po uverenju njenih pristalica i izvođača, među kojima je najpoznatiji bio kvartet Koliš, *analiza je bila pomoćno sredstvo za adekvatno izvođenje kompozicije*, jer je onaj ko izvodi delo na osnovu partiture uvek prethodno morao da ima pred očima ili u pamćenju celinu dela kako bi razumeo deo koji izvodi ili pojedinu sekvencu naznačenu u notnom zapisu koji čita. Ova celina ili „opštost” može se shvatiti filozofski kao biće muzičke kompozicije i nešto čemu teži svaka filozofska svest. Postupak analize posebno je bio upotrebljiv u netematskoj atonalnoj muzici, aleatorici i serijalnoj muzici, gde više nisu bili zastupljeni oni tradicionalni motivsko–tematski načini komponovanja.

muzičkog dela mogao da ga izvodi na odgovarajući način, koristeći mogućnosti koje su njime naznačene.

U predavanju pod nazivom „O problemu muzičke analize” (*Zum Problem der musikalischen Analyse*) iz februara 1969. održanom na Visokoj školi za muziku i prikazivačku umetnost u Frankfurtu na Majni, Adorno se osvrnuo na ovaj važan pojam u vezi sa istinom dela: „Analiza je na svoj način jedna forma, kao prevod, kritika ili komentar, kao jedan od onih medija u kojima se otkriva istina dela. Delima je potrebna analiza radi njihovog sadržaja istine.”⁵⁶¹ Takvu analizu možemo posmatrati kao filozofsku interpretaciju. Filozofska analiza je usmerena ne na osobenosti umetničkih dela koje bi u njihovoj empirijskoj strukturi istraživala nauka o umetnosti ili na tematsko–motivsku građu i stilske karakteristike kojima bi se bavila kritika umetnosti poredeći ih sa drugim delima, kulturnim tendencijama ili umetničkim pravcima: filozofska analiza mora da ispita unutrašnje odnose u delu, da izvrši imanentno ispitivanje konfiguracije umetničke tehnike, što znači da će samo tako onaj ko analizira moći na adekvatan način da se upozna sa delom, slično kao što se upoznaju i dve individue, jer svako umetničko delo je nešto individualno i monadički u sebi zatvoreno, svako je, takoreći, svet za sebe. Nije reč o tome da se delo objasni pozivanjem na nešto izvan njega, nego da se posmatra u sopstvenoj osobenosti, što ne isključuje mogućnost da se spoljašnji uticaji ili tendencije tek ogledaju u njegovoj strukturi.

Tako se sa delom susreće onaj ko ga doživljava – ako je reč o muzici to bi bio slušalac, ali i neko ko, poput interpretatora, služeći se partituru ista izvodi na sceni. Akt doživljavanja (slušanja) sam po sebi već pretpostavlja analizu:

Analiza se, otuda, bavi strukturom, strukturnim problemima i, najzad, strukturnim slušanjem. Pod strukturom ovde ne mislim na puko grupisanje muzičkih delova prema tradicionalnim formalnim shemama. Naprotiv. Pre bih rekao da to ima veze sa onim što se događa, muzički, ispod ovih formalnih shema.⁵⁶²

Ovakav postupak Adorno ne zamišlja kao kontemplativni teorijski čin, kojim bi trebalo apstraktno da se promišlja muzičko ili neko drugo umetničko delo. On je za njega jedan *estetski akt*, tačnije deo (re)produktivnog estetskog akta, koji učestvuje u konstituisanju samog muzičkog dela kao estetskog objekta i jednog racionalno artikulisanog tonskog kompleksa. U tom smislu se može reći da je analiza „suštinski element same umetnosti.”⁵⁶³ Njen zadatak je da otkrije

⁵⁶¹ Ibid, str. 167

⁵⁶² Ibid, str. 164

⁵⁶³ Ibid, str. 169

„problem” koji sadrži pojedinačno delo, ili elemente od kojih će ono biti napravljeno. Jedna varijanta tog problema, u slučaju kompozitora, bili su zahtevi koje pred njega postavlja društvo preko muzičke tehnike, materijala sa kojim radi. Kompozicije su tako mogle da budu shvaćene kao rešenja ovih unapred postavljenih problema. Kompozitor bi bio neko ko ove probleme vidi i rešava kao zagonetke, ali da bi to uradio, on mora da razume *u čemu se sastoji problem*. Pritom, njegovo razumevanje je ujedno i tehničko rešenje, ukidanje problema. Isto tako, slušalac ili izvođač participira u razvoju muzičke ideje. U tome mu pomaže analiza:

Umetnost koja je svesna sebe je analizirana umetnost. Postoji jedan oblik konvergencije između analitičkog procesa i kompozicionog procesa – pokušao sam to da pokažem u svojoj knjizi o Bergu koristeći ga kao model, dok se muzika, u izvesnom smislu, može posmatrati kao da je sopstvena analiza.⁵⁶⁴

Na paradoks koji ovde nastaje je skrenuta pažnja, naime da bi kompozitor morao da razume svoje delo pre nego što ga je proizveo, što se može ukloniti pojašnjenjem da to razumevanje nije razumevanje gotovog dela, već istorijske tendencije materijala u kome radi i proizvodi delo. Pritom su razumevanje tehnike i imaginativna produkcija isprepleteni, jer se to ne odnosi na notni zapis koliko na predstavu o delu koju svaki kompozitor ima u svojoj glavi pre nego što se ona u formalnom, simboličkom zapisu nađe u partituri. Adorno to izražava kao proces *samorazumevanja* muzike. Ovakav proces koji polazi od umetnosti i kreće se natrag prema njoj je bazičan, jer on pokazuje *da za razumevanje istine umetnosti nije potreban nikakav poseban estetički kriterijum, koji dolazi iz sfere autonomne teorije*. Ne radi se, ipak, o tome da je umetnost doslovno svesna same sebe, nego je, i to je jedan Hegelov uvid, ljudska zajednica ili istorijsko društvo to koje „razume” samo sebe kroz produkte umetnosti i delovanje umetnika. Društvo kao istorijski ekspresivni subjekt se ustvari proizvodi, i njegovo proizvođenje se ovde javlja kao samorazumevanje.

U poziciji muzičkog interpretatora gornja teškoća se ne javlja. To je onaj ko mora da bude kompetentan slušalac i da postane svestan dela kao „polja sila” organizovanog oko određenog središta, problema, pri čemu delo treba (muzički) interpretirati, što u ovom slučaju podrazumeva mimetičke (ekspresivne i imitativne) radnje. Ipak, interpretacija nikad ne može da bude puka reprodukcija, jer je već interpretativni akt ugrađen u celinu estetskog predmeta, on treba na svetlost dana da iznese neke od mogućnosti koje su sadržane u kompozitorovom uputstvu, ali

⁵⁶⁴ Ibid, str. 168. Adorno ovde govori o svojoj studiji iz 1968. pod naslovom *Berg: majstor najmanjih prelaza* (*Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*).

udubljujući se u njegove najsitnije delove, što Adorno, sledeći u tome Benjamina, pripisuje *egzaktnoj fantaziji*. Prema tome, interpretacija obuhvata i produktivni estetski akt, doduše različit od kompozitorovog pojetičkog delovanja u muzičkom materijalu. To bi bilo jedinstvo analitičkog i kompozicionog procesa, koja se zasniva na estetskim dejstvima povezivanja prema sličnosti. Upravo na tome insistiramo u ovom radu o estetskoj teoriji: na jednom produktivnom aktu imaginacije ili fantazije, koji se kod Adorna ogleda u razumevanju estetskog fenomena, tačnije umetničkog dela i koji asocira na proces razumevanja i kritičke interpretacije.

Iako nije reč o kontemplativno–teorijskom prilazu tipičnom za filozofiju, u načinu na koji objašnjava koncept muzičke analize i rasvetljavanja problema u tehničkoj strukturi dela Adorno sugerise filozofski način posmatranja. Postupak analize koji se ovde uvodi je filozofski, jer se radi o otkrivanju *istine dela*, a istina se otkriva samo filozofskom posmatranju. Takva analiza je dvosmerni proces: „Uvek su zapravo neophodne dve analize: jedna koja napreduje od dela ka celini ... zatim, ona koja od postignute svesti o celini određuje pojedinačne momente.”⁵⁶⁵ To podseća na hermeneutički kanon celine, što je poznato kao hermeneutički krug⁵⁶⁶, ali Adorno ovde ima na umu dijalektički način posmatranja konkretne tvorevine, jer dijalektika, kao što smo videli, nije ništa drugo nego način razumevanja odnosa između jednog i mnoštva, celine i pojedinačnih delova. U nastavku ćemo videti zašto je dijalektički pristup nezaobilazan. Osnovna razlika u odnosu na hermeneutiku je u tome što Adornovo shvatanje ne priznaje prvenstvo celine (smisla), čime se tvrdi da istina dela u načelu ne može diskurzivno da bude saznata, dok hermeneutički postupak tumačenja duhovnih tvorevina obratno, pretpostavlja pristupačnost, razumljivost smisla jedne duhovne tvorevine i njene istorijske istine za saznanje.

U Adornovom shvatanju muzičke analize mogu se razlučiti dva komplementarna momenta, ili, da budemo još precizniji, dva *tipa analize*: jedan je razumevanje muzičkog dela polazeći od opšteg ka pojedinačnom; drugi, razumevanje koje ide od pojedinačnog ka opštem. Ovi tipovi analize mogu se shvatiti odvojeno jedan od drugog.⁵⁶⁷ Tako se u tzv. *holističkom posmatranju*

⁵⁶⁵ Ibid, str. 175

⁵⁶⁶ Hermeneutičari postavljaju zahtev za uspostavljanjem smislaonog odnosa između jedinstva celine jedne duhovne tvorevine koja se tumači i njegovih pojedinačnih elemenata. U tom odnosu se javlja dvostruko kretanje *razumevanja*: s jedne strane, potreba da se jedinstvo celine razume iz pojedinačnih delova, a sa druge da se smisao delova razume polazeći od celine.

⁵⁶⁷ I u muzici, analogno tome, postoje dva tipa kompozicija: jedan koji se razvija odozgo nadole, od celine ka detaljima, a drugi koji je organizovan tako da polazi od delova razvijajući iz njih celinu. U prvom slučaju može se

tipa onog kod geštalt psihologa celini daje prioritet nauštrb delova, što se moglo sresti kod predstavnika druge Lajpciške škole *geštalt* psihologije (tzv. *Ganzheitspsychologie*) povezane sa F. Krugerom (Krueger).⁵⁶⁸ Taj metod je naučan, pozitivistički, može se reći deskriptivan i po svojoj nameri ne odgovara tendenciji nove muzike, a to je, kako smo videli u razjašnjenju atonalnosti i disonance, tendencija disocijacije, raspadanja, dakle proces koji je usmeren od celine ka pojedinačnim elementima, koji stiču samostalnu vrednost. Toj tendenciji primereniji je onaj drugi tip analize, koja bi bila zainteresovana kako za pojedinačne momente, tako i za „nagon za smrću” koji pokazuju takve kompozicije. Adorno takav pristup naziva „elementarnom analizom” ili formalno–motivskom analizom. To je pristup koji odgovara njegovom programu filozofije i tipu razmišljanja koje posmatrajući i udubljujući se u svaki od tih pojedinačnih fragmenata u njemu traži trag celine, onoga što je *opšte*.

Sa muzičkim kompozicijama očigledno je da je celina ono što je bitno; ipak, celina nije nešto što naprosto redukuje individualne posebne momente do beznačajnosti. Celina je – ako mi je dopušteno da se izrazim Hegelovim terminima – sama odnos između celine i njenih pojedinačnih momenata, u okviru koje ovi potonji stiču svoju nezavisnu vrednost. Analiza postoji tek kao otkrivanje odnosa ovih momenata, a ne samo putem tupog i nepojmovnog prioriteta celine nad njenim delovima.⁵⁶⁹

Kod Adorna nailazimo na ideju za povezivanjem oba ova pristupa u analizi dela, koji se ne isključuju. Odbacivanje prioriteta celine u razumevanju kompozicije nije arbitrarni metodološki izbor, već se on po uverenju autora temelji na objektivnim zahtevima koje pred teoretičara umetnosti postavljaju novi oblici muzike u XX veku. Muzičke tvorevine su izgubile organsku i osnovni sklop smisla, mogućnost da se rekonstruišu kao harmonična celina i da se nedvosmisleno odgovori na pitanje o njihovom značenju, o smislu ili istini. Izgubile su svoj *raison d'être* ili razlog postojanja i to je za Adorna znak njihove „smrti”. Ovakvo stanje stvari on filozofski izražava odnosom neidentičnosti na kome insistira, rasepom između subjekta koji daje smisao i okamenjenog materijala u kome se objektivniše. To uslovljava misao da se obrazuje kao konstelacija pojmova, da svoja promišljanja obavlja osvetljavajući pojedinačne elemente, ali simultano negirajući svako afirmativno postavljanje.

navesti Betoven, kod koga svi tematski i drugi segmenti svoj smisao dobijaju polazeći od tonaliteta, a u drugom je karakterističan predstavnik, na primer, Šenbergov učenik Alban Berg.

⁵⁶⁸ Vidi o tome komentar R. Leprta (Leppert) u: Adorno, *Essays on Music*, str. 180

⁵⁶⁹ Adorno, „On the Problem of Musical Analysis”, str. 174

Taj aspekt povezivanja dvosmerne analize je važan, jer je u svakoj muzičkoj kompoziciji koja podleže analizi prisutna određena *muzička ideja*, ali svaka ima *procesualan*, a ne statičan karakter, to je proces u kome se ta ideja razvija.

Analiza, prema tome, znači isto što i priznanje načina na koji se realizuje specifična, održiva strukturna ideja muzičkog komada, a takav pojam analize bi suštinski iznova morao da bude izveden iz svakog dela. Ipak, ne bih želeo da se zaustavim sa ovim zahtevom za apsolutnom singularnošću ili apsolutnom individuacijom analize. U toj analizi takođe je sadržan i momenat univerzalnog, opšteg – što ide uz činjenicu da je muzika svakako, u svojoj suštini, i jezik – i upravo se u najspecifičnijim delima mora videti ovaj momenat univerzalnosti.⁵⁷⁰

Muzička ideja se u delu razvija i, kao što je već Šenberg ustvrdio, slušalac mora biti u stanju da učestvuje u tom procesu, što znači da razume ovu ideju. Adorno je za objašnjenje toga neophodno bilo da u proces uključi obe krajnosti svakog dijalektičkog postupka – i ono što je opšte i ono pojedinačno – samo što su ove krajnosti locirane u strukturi kompozicije. Svaka muzička kompozicija je struktura koja se razvija u vremenu, što znači da svaki njen deo ne ostaje naprosto onakav kakav je, već prevazilazi samog sebe, poseduje momenat nastajanja. Filozofski je to momenat negacije, negacije nečeg što je već dato, određeno, a što biva prevaziđeno. Ono što se tu događa je proces karakterističan za novu muziku, naime kontinuirano proizvođenje novog, ili izvođenje nečeg radikalno „novog” negiranjem onoga što je „staro”, što Adorno pokušava da objasni *dijalektičkom* figurom sadržinske negacije.

Muzička kompozicija se, kada se poveže ono što je rečeno, ovde može shvatiti kao polje sila (*Kraftfeld*) i to polje sila organizovano oko specifičnog problema. Zadatak analize je da putem uspostavljanja konstelacije otkrije taj problem. Takav problem, koga sadrži svako delo se, u smislu u kome se o tome govori u navedenom fragmentu, može shvatiti i kao „muzičko zbivanje”, kao sadržaj muzike, koga Adorno naziva „sadržajem istine” (*Wahrheitsgehalt*) dela. Problem u muzičkom delu bilo bi nešto što je nemoguće, načelno neostvarivo u svetu, ali što kompozicija ipak hoće da učini mogućim.

Očito je da Adorno zastupa naročiti oblik imanentne analize, koja istinu muzike i svoj kriterijum saznanja traži unutar pojedinačne muzičke tvorevine, a ne u nekom eksternom polju važenja, kakvo su opšti pojmovi, pojam muzike ili umetnosti, muzički lepog, ekspresivnog i sl. Pritom, analiza koja je uzeta u obzir odslikava proces „samorazumevanja” muzike, tačnije ekspresivnog subjekta koji se objektivije u muzičkim strukturama. To samorazumevanje, ipak,

⁵⁷⁰ Ibid, str. 177

nije bez problema, jer je muzički materijal u kome se ovaj ogleda raspadnut i njegove racionalne forme su okupljene u jedinstvu dela, koje je usled toga nesaznatljivo. Ova nesaznatljivost kod Adorna je izražena na razne načine, jedan od njih je i onaj zagonetni karakter, ali je važno primetiti da oko posmatrača mora da bude usmereno na detalje, na konkretni materijal i segmente kompozicije, u kome materijalu se prepoznaju neposredni tragovi istorijske stvarnosti u kojoj delo bivstvuje, ali se oni tek putem filozofskog posmatranja otvaraju i čine pogodnim za interpretaciju od strane estetičara.

2.3. Mikrološka analiza i zaokret ka estetskom razumevanju

Kao ni neki drugi momenti u njoj, pojam analize nije nov u Adornovoj poznoj filozofiji, iz koje potiče predavanje na koje smo skrenuli pažnju. Na pojam elementarne analize u određenom smislu nailazimo već u Adornovoj ranoj filozofiji i to pod oznakom *mikrološke* (mikroskopske) analize, ili naprosto mikroanalize, koja je artikulisana po ugledu na Benjamina.⁵⁷¹ Benjamin je, sa svoje strane, na taj metod naišao u susretu sa literarno–kritičkim spisima romantičara, Šlegela i Novalisa, čija je kritička misao slobodno mogla biti nazvana *estetskom*. Zadatak mikrološke analize je da prepozna opšte u pojedinačnom, opšte koje je u smislu marksističke kritike bila građanska društvena struktura, pojedinačno nisu ništa drugo do fragmenti tekstova, pa je takva analiza ustvari metod analize tekstova.⁵⁷² Benjamin je imao izvanredan dar i senzibilitet za ovu vrstu mišljenja, u kome je minijaturene detalje svojim „mikroskopskim pogledom” dovodio do takvog sabijanja, dok iz njega ne bi eksplodiralo i pokuljalo napolje ono što je univerzalno, a što je u njemu sadržano. Pritom, ovo na šta je Benjamin usmeravao svoju pažnju bilo je ne samo pojedinačno, nego i ono što je prolazno, istorijsko i vremenki određeno. Fragmenti koji se analiziraju su nepodesni za praktičnu upotrebu, ali bi minuciozna analiza takvih naizgled marginalnih pojava dovela do kritike građanskog društva i njegovih tipičnih pojava kao što su hipokrizija, opadanje građanske klase, kapitalistička ideologija profita, pustošenje prirode i sl. Benjaminova razmišljanja u kolekciji minijatura *Jednosmerne ulice*, dobro pokazuju ovaj vid

⁵⁷¹ U svojim predavanjima iz školske 1964/65. Adorno o tom odnosu prema Benjaminu iznosi sledeće: „ (...) obojica smo nastojali da se udubljujemo u istorijske detalje da bismo izbegli onu lažnu suverenost koja izvire samo iz nedostatka bližeg poznavanja činjenica. Nešto od ovog nastojanja se može primetiti i u takozvanom spasenju indukcije koje je preduzeo Benjamin, a takođe i u mojoj vlastitoj sklonosti da se udubljujem u one najspecifičnije pojedinačne tekstove ili duhovne manifestacije, umesto u velike sklopove, a potom da tražim šire povezanosti u tim specifičnim tekstovima i tvorevinama.” (Adorno, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, str. 122)

⁵⁷² Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 76

mišljenja⁵⁷³, mada Benjaminovi literarno–kritički radovi generalno obiluju takvim analizama. Taj pristup Adorno preporučuje u analizi umetničkih dela:

analiza može da bude od pomoći u artikulaciji neograničenih značenja sadržanih u umetničkim delima. Možemo reći da postoji smisao u kome umetnička dela žive svoj život u takvom procesu, koji proces je omogućen jedino filozofijom umetnosti koja uključuje analizu, posebno mikrološku analizu. Umetnička dela žive zato što napredovanje analize postepeno povećava naše saznanje onoga što je u njima objektivno duhovno sadržano; dakle, kroz proces analize koja progresivno zahvata njihov sadržaj istine.⁵⁷⁴

Očito je da se metod tiče postupanja filozofije u pogledu umetničkih dela (ne umetnosti uopšte), ali da njegov cilj nije ništa specifično umetničko, već neki vid socijalno–kritičkog uvida koji čini istinu dela. Međutim, umetnička dela su pogodna za ovu vrstu analize zato što su ona kompleks različitih značenja, čak beskonačno mnogo njih. Međutim, nijedno od ovih nije u delu koje je zatvoreno u svoju pojedinačnost neposredno dato, ne otkriva se spontano, nego je potrebna filozofska analiza da bi bilo shvaćeno. S obzirom na to, istina dela može da bude dešifrovana kada se izolovani elementi tehnike dela dovedu u odgovarajući raspored, ali takav da ova istina bude *neintencionalna*: da nije podudarna sa svešću posmatrača ili interpretatora (nije neki pojam koji je delu nametnut, niti je proizvod posmatračeve sposobnosti da se poistoveti sa u delu izraženim osećanjima); da ne predstavlja intendiranu ideju od strane umetnika, ali pre svega da leži u samom umetničkom objektu. Polazište u ovom obliku tumačenja je konkretni objekt, a zadatak tumača je da (re)konstruiše neko od njegovih mogućih značenja dovodeći ga ujedno do predstavljanja. Tako filozofija umetnosti nije aprioristička teorija sa gotovim značenjima, nego provizorna imaginativna konstrukcija koja ta značenja tek treba da konstruiše. Adorno ovaj metod koristi da bi u estetskom materijalu pokazao dijalektiku istorije i prirode, odnosno da bi okoštale umetničke forme dešifrovao kao promenljive značenjske strukture u kojima se ogleda istorijsko zbivanje. Ovakav postupak se može videti na primeru književnog dela, romana, recimo u Adornoj analizi Balzaka o kojoj je iznad već bilo reči.

Mikrološka analiza je primer teorijskog ponašanja koje ima karakteristike estetskog iskustva i estetskog dejstva. To je zato što se u njoj nikad ne dolazi u posed istine pojedinačnog, nego ona uvek izmiče, nikada je ne možemo imati fiksiranu u saznanju. Njen fokus je pojedinačno, njegove karakteristike koje su proizvod određenih strukturnih odnosa, a koji opet imaju istorijsko

⁵⁷³ Benjamin, W. „Einbahnstraße”, u: *Gesammelte Schriften IV/1*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, str. 83–145

⁵⁷⁴ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 125–126

poreklo, jer su rezultat odgovarajućih oblika proizvodnje. Značenje do koga dolazimo posmatrajući te odnose u delu pojavljuje se u trenutku i odmah iščezava preobražavajući se u drugo. Ovaj preobražaj Adorno predstavlja kao dijalektički, kao negaciju koja jedan pojam izvlači iz njegove samorazumljivosti i transformiše u sadržinski protivpojam. Međutim, ovde tu izmenu značenja posmatramo kao proces obrazovanja estetskog iskustva, koje uvek ide od partikularnog tražeći za njega odgovarajući pojam, pri čemu je neodređenost, nepotpunost i neuhvatljivost tog iskustva njegov najvažniji sastojak. Zbog toga estetska istina zavisi od veza koje se uspostavljaju u analizi elemenata dela i pojmova, a ta veza je estetska, ili, tačnije rečeno – *mimetička*. Mikrološka analiza ne dovodi do neke zaokružene teorije, nego mnoštvo uvida raspoređuje u konfiguracije. Takva konfiguracija je, kao što smo videli, uvek određeni način *predstavljanja* svoje tematike.

Postupak mikrološke analize Adorno namerava da primeni na filozofiju, na filozofski način saznanja i razumevanje sveta; preciznije, na filozofske *tekstove*, a ne kao Benjamin samo na književne. U te tekstove su ugrađene filozofske teorije koje je u toj analizi potrebno podvrgnuti kritici i pokazati njihov istorijski karakter. Taj potez mogao bi se nazvati *metakritičkim zaokretom*, jer je usmeren na kritiku filozofskih teorija, ali polazeći od njihovih vlastitih pojedinačnih elemenata i služeći se jednim metodom koji je naizgled sasvim stran logici sa kojom operišu u svojim saznanjima. Mikrološka analiza ne samo da pokazuje prolaznost, lažnost i ograničenost raspoloživih pojmova i njihove organske povezanosti, već ona pokazuje i takvu izmenjenu logiku koja menja matricu u kojoj se filozofska kritika artikuliše.

To korespondira sa idejom filozofije neidentičnog koju smo predložili u odeljku o dijalektici, čiji je fokus ono što je pojedinačno, a što je za filozofe uvek bilo prolazno i kontingentno, pa u tom smislu i nevažno.⁵⁷⁵ Međutim, ono što je manje očigledno je da okretanje filozofije pojedinačnom nije samo premeštanje težišta mišljenja sa jedne krajnosti na drugu, preokretanje dijalektike identičnosti u dijalektiku neidentičnosti, *nego i promena matrice samog mišljenja u pravcu diskursa koji barata drugačijim oblikom povezivanja i predstavljanja predmeta*, takvog da taj predmet uopšte može biti predstavljen i shvaćen onako kako bi ga shvatio filozof čija je meta saznanja ono što je pojedinačno. Drugim rečima, radi se i o naročitoj vrsti smislenosti koju podrazumevamo kada nameravamo da u mišljenju pođemo od pojedinačne stvari. Prekomponovanje dijalektičke logike čini se nedovoljno uverljivim.

⁵⁷⁵ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 20; *Negativna dijalektika*, str. 29

Ipak, u Adornoj perspektivi takav alternativni oblik bio je zastupljen upravo u umetnosti, tačnije u estetskom iskustvu na koje se, po njegovom mišljenju, nužno nadovezuje filozofija: filozofska interpretacija ili filozofsko razumevanje. „Genuino estetsko iskustvo”, kaže na jednom mestu Adorno, „mora postati filozofija inače ono uopšte i nije ništa.”⁵⁷⁶ Razumevanje je deo estetskog iskustva, koje se izvršava u tom razumevanju, jer nas u tom procesu umetničko delo koje pokušavamo da razumemo uvlači u svoje imanentno kretanje, koje nije samo neodređeni estetski doživljaj. Da bi istakao njegov komunikativni potencijal, Velmer pokušava da razjasni i postojanje *smisla* na koji nas upućuje pojedinačno delo u koje se prilikom posmatranja udubljujemo ili uživljavamo:

da se pritom radi stvarno o »logici« ili »smislu« tvorevine, a ne samo o nekom dalje neobjašnjivom dopadanju ili nedopadanju, pokazuje se u načinu na koji se artikuliše i manifestuje estetičko razumevanje: u objašnjenju, kritici i komentaru, u reprodukciji, izvođenju i recitovanju i konačno u produktivnom prenošenju estetskih iskustava – a ovo seže od neupadljivih ispoljenja proširenja naše opažajne, pojmovne i komunikacione sposobnosti pa sve do produkcije novih dela.⁵⁷⁷

Estetičko razumevanje na određeni način proširuje naše saznajne, perceptivne i doživljajne sposobnosti, ali do tog proširenja ne može da dođe bez onih estetskih dejstava koja srećemo suočavajući se sa umetničkim delima i inovirajućih efekata koja otvaraju nova senzitivna područja. Prema tome, s pravom se može tvrditi da su estetsko dejstvo i estetičko razumevanje isprepleteni i da nema jednog bez drugog.⁵⁷⁸ Ukoliko je to slučaj, onda se ovakav model razumevanja može pretpostaviti i u polju filozofije. U predavanjima iz 1965/66. Adorno je jasan u nameri da ovakav prilaz problematici kroz umetnost primeni kao model i u filozofskom saznanju:

za svet se nikad ne može reći da poseduje značenje na isti način kao umetnička dela, koja su sklopovi i koja su duh zato što su produkt ljudskog duha. Međutim, verujem da ovo postupanje, koje nam sugeriše posmatranje umetničkih dela, u izvesnom smislu mora da bude prototipsko za saznanje uopšte, za filozofsko saznanje stvarnosti.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 197; *Estetička teorija*, str. 226

⁵⁷⁷ Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne. Kritika uma posle Adorna*, str. 66

⁵⁷⁸ *Ibid*, str. 67

⁵⁷⁹ Adorno, *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, str. 126

Već je u pristupnom predavanju nagovestio ovu ideju koju će pratiti do poznijih radova, polaznom tezom da se stvarnost onome ko posmatra i misli o njoj nudi samo polemički i, takoreći, „u tragovima i razvalinama”, nudeći i nadu da će se ipak dospeti u onu stvarnost koja je istinita i pravična.⁵⁸⁰ Takva orijentacija promoviše fragment i razvaline postojećeg sveta, u kojima se traže tragovi istinitog, ali koji navode na onu mikrološku analizu, na traženje istine u malom i prolaznom, prodorom u koje duh može da probije okorinu postvarenja i granicu postojećeg.⁵⁸¹ *Negativna dijalektika* čak zaoštava ovaj semiotički model i ideju estetskog razumevanja stavom da estetički/estetski (*ästhetisch*) momenat nije akcidentalan za filozofiju.⁵⁸² Ovo sad možemo shvatiti na dva načina koja se ne isključuju, a s obzirom na pomenutu ambivalentnost termina: ako se kaže *estetički*, kao što je iznad prevedeno u Velmerovom tekstu, onda se misli na estetiku, njen način posmatranja elemenata i njihovu interpretaciju; ako se pak misli na *estetski*, onda to znači da u filozofskom načinu mišljenja učestvuju određene funkcije onog estetskog akta, u koji spadaju receptivni (iskustveni), ali i produktivni (kreativni) estetski akt. I jedan i drugi baziraju se na imaginativnim radnjama u konkretnom materijalu, ne na logičkim operacijama mišljenja. Imaginativne (estetske) radnje mišljenja razlikuju se od logičkih utoliko što one proizvode nešto kvalitativno novo od datog materijala, dok logičke samo mogu da posluže za analizu onoga što je dato. Isto tako, kombinovanje materijala radi novog oblika prikazivanja odvija se povezivanjem prema sličnosti, a ne prema logičkim vezama pojmova i propozicija. Mikrološka analiza u svome postupanju i organizovanju konstelacija koje dešifruju pojedinačno mora biti metod koji se oslanja na taj estetski način gledanja i na estetska dejstva. I ne samo to, nego takva dejstva moraju biti usmeravana u skladu sa posebnom „logikom”, što znači artikulisana na poseban, ali racionalan način.

U tom pravcu, Adorno je u *Negativnoj dijalektici* nagovestio da bi pojmovno mišljenje u sebe moralo da prihvati mimesis⁵⁸³, tj. mimetički način ponašanja koji je u progresivnom racionalizovanju istorijskog sveta i jezika bio potisnut u mišljenju, ali je na latentan način u njemu ipak ostao prisutan. Prihvatanje ne znači preuzimanje nečeg spolja, recimo iz umetnosti koja je, kako uči estetička tradicija, objektivisani mimesis, nego je to „način ponašanja

⁵⁸⁰ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 325

⁵⁸¹ Ibid, str. 344

⁵⁸² Adorno, *Negative Dialektik*, str. 26; *Negativna dijalektika*, str. 34

⁵⁸³ Ibid.

živoga⁵⁸⁴, koji treba da omogućí da se um izbavi iz iracionalnosti, postvarenja i „smrti” u koju je navodno dospelo u procesu racionalizacije i pokušaja bekstva od iracionalne i nepoznate prirode. Sa druge strane, filozofsko mišljenje se ne može ni osloboditi pojmova, jer bez pojmova ono i nije ništa. Ono što se ovde očekuje je promena *načina razmišljanja o stvarima*, a ne samo težišta u okviru postojeće matrice. Pritom se ne menja materijal koji se u skladu sa tom logikom organizuje, a to nije ništa drugo do pojmovi i sudovi, putem kojih se u jeziku artikulišu sve filozofske ideje. Zbog toga se može smatrati metakritičkom, jer kritiku ne sprovodi u granicama određene misaone paradigme, nego izlazi izvan nje. Tako metakritika vanteorijskom afirmacijom novog načina viđenja ili razmišljanja o stvarima čini iskorak izvan kritike koju smo napred nazvali samo imanentnom.

U pomenutoj iracionalnosti učestvuje svaki oblik filozofske teorije, pa i teorijska estetika. Posledično, filozofska teorija ne može pretendovati da daje racionalne iskaze koji izražavaju *objektivnu istinu*, jer u neistinitom društvenom stanju nije moguće davati istinite iskaze, nego ih je samo moguće izraziti negativno, kao utopijski sadržaj saznanja, kao nešto što u stvarnosti ne postoji. U Adornovom smislu, filozofija može da saznaje samo posredno i da se izražava u protivrečnim sudovima, dakle, dijalektički. Njena upotreba mimesisa išla bi u prilog ublažavanja vladavine pojmova nad objektima saznanja, budući da teorijska estetika, kao ni drugi oblici filozofskog pristupa različitim problemima, ne omogućava da se misli u skladu sa prvenstvom objekta, jer ne postupa racionalno, pomirujuće, već „racionalistički”⁵⁸⁵, što znači da stvarima „odozgo” nameće pojmove i istinu konstruiše prema pojmovima. Međutim, kao što smo videli, pod savremenim uslovima teorijska estetika se mora izvesti samo u većoj blizini materijalnim problemima konkretnih umetničkih dela. To ne odgovara načinu na koji postupa tradicionalna estetika.⁵⁸⁶

Tome tačno odgovara mikrološka analiza, koja se hvata za pojedinačni objekt i pokušava da dešifruje njegovu unutrašnjost, da artikulisanjem različitih kombinacija pojmova dovede do njegove interpretacije. Njeno područje delovanja je materijalna konfiguracija svakog umetničkog dela, elementi od kojih se ono sastoji. Međutim, takav model ne ostavlja netaknutom strukturu teorije, koja takođe mora da trpi modifikacije da bi se prilagodila tom zadatku. Prema tome, takvu analizu je potrebno primeniti podjednako i na filozofsku teoriju, odnosno na samu estetiku.

⁵⁸⁴ Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne. Kritika uma posle Adorna*, str. 11

⁵⁸⁵ Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967–68*, str. 26

⁵⁸⁶ *Ibid*, str. 78

Konkretnu primenu ovakve analize na filozofsku građu i njenu nameru mogli smo videti u Adornovoj interpretaciji Kjerkegora, koja je takođe zauzela estetsko polazište iako joj predmet nije bila estetika u užem smislu nego kritika ontologije. Novi model iz *Estetske teorije* trebalo je da sprovede, s jedne strane, funkciju kritike – kritiku estetike i njenih kategorija (prirodno i umetnički lepog, ružnog, uzvišenog, privida, autonomije, tehnike, izraza, mimesisa, forme i sl.) – u svetlu dela nove umetnosti, a sa druge da ne ostane samo kod standardne metodološke i smisaone pozicije sprovodeći imanentnu kritiku na bazi dijalektičkog metoda. Konstruisanje konstelacija od ulomaka estetičkih stavova i teorija, kao i njihovo socijalno–psihološko tumačenje, povezivanje socijalne i individualne stvarnosti sa teorijskim konstrukcijama, nije se moglo bez problema objasniti polazeći sa čisto logičke ili spekulativne tačke gledišta. Kao što smo videli, estetski model je i ovde neophodno primeniti i taj model Adorno je konceptualizovao koristeći pojam mimesisa u konjukciji sa filozofskom interpretacijom koja ga pretpostavlja, ali tek na onom mestu u *Negativnoj dijalektici* dobija formulaciju kao *korektiv* filozofskog mišljenja. Tu izričito stoji da „nasuprot totalne vladavine metoda filozofija kao korektiv sadrži momenat igre, koga bi tradicija njenog postajanja naukom htela da iskoreni.”⁵⁸⁷

Mimesis je ovde, ne bez razloga, uveden preko pojma igre. To je jedno od onih primarnih značenja ovog estetičkog pojma, koje upućuje na kult i obredne plesove. U narednoj glavi videćemo koja su to značenja. Prema tome, mimesis je figurisao kao prepoznatljivo obeležje estetske teorije i „estetskog” načina mišljenja, kao njen organizacioni momenat, ali ga je tek na osnovu otpora koji umetnička dela pružaju empirijskoj stvarnosti i racionalnosti koju u sebi otelovljuju bilo moguće prepoznati kao distinktivno obeležje umetnosti i povezati ga sa saznanjem.

Do pojma mimesisa je pre svega potrebno doći u tematskoj ravni, ukazati na njegovo moguće značenje, da bi se potom pokazalo na koji način se on preliva i u strukturu estetičkog načina razumevanja, odnosno mikroanaliza od kojih se ona sastoji.

3. Mesto mimesisa u Adornovoj estetskoj teoriji

3.1. Prisutnost mimesisa

U filozofskoj estetici i teoriji umetnosti uopšte mimesis je jedan od najstarijih pojmova. Poreklo pojma je nejasno, zbog čega je i termin višeznačan, a njegova upotreba često zavisna od

⁵⁸⁷ Adorno, *Negative Dialektik*, str. 25; Adorno, *Negativna dijalektika*, str. 34

konteksta, što je naročito slučaj u Adornovoj upotrebi, u kojoj je i ovaj pojam kao i svi drugi posredovan u konstelacijama.⁵⁸⁸ Ono što ovde želimo da poentiramo jeste Adornovo višestrano razumevanje ovog pojma, kako bismo na osnovu toga objasnili njegovu funkciju u konstituisanju estetske teorije kao modela razumevanja.

Pojam mimesisa se najčešće vezivao za čovekovo ekspresivno ponašanje u umetnosti, ali i za njegov prvobitni odnos prema prirodi. U teoriji umetnosti mimesis se često koristi radi objašnjenja odnosa između umetnosti i stvarnosti (prirode, ili ljudskih običaja i kulture), tj. koncepta reprezentacije ili predstavljanja, pa je tako odgovarajuću ulogu imao u objašnjenju tzv. predstavljačkih umetnosti kakve su likovne, koreografske, poetske i muzičke.⁵⁸⁹ Najčešći termini kojima se prevodi ovaj pojam su ekspresija i predstavljanje (često sa značenjem imitacije, oponašanja ili podražavanja), mada je njihova upotreba uvek podložna proveri i osporavanju, s obzirom na mnogoznačnost termina, a posebno na nejasno poreklo o kome se i danas uglavnom nagađa.⁵⁹⁰ Najbolje je ove funkcije shvatiti kao povezane, pa uvideti da podražavanje isprva nije

⁵⁸⁸ Adorno razume i upotrebljava jezik na poseban način, oslanjajući se i tu umnogome na Benjaminovo shvatanje. Naime, Adorno jezik ne vidi kao puko sredstvo komunikacije, saopštavanja (*Mitteilung*), nego kao način ekspresije, izraza (*Ausdruck*) istine (alternativno, umetničkog izraza). Ovo je karakteristika zbog koje Adornovi tekstovi obiluju teškoćama pred koje stavljaju svakog interpretatora. Jedna posledica toga je, najpre, da *on nigde u svojim tekstovima ne daje definicije termina*, koje će potom upotrebljavati u istom ili bliskom značenju, fiksiranom tom definicijom; sledeća posledica je *da se termini stoga upotrebljavaju u varijabilnim značenjima*, u zavisnosti od konteksta u kome stoje. (Rose, *The Melancholy Science*, str. 15) Prema tome, kao što je slučaj ovde sa mimesisom, radi otkrivanja značenja svakog termina moramo se okrenuti konstelacijama i otkriti u kakvoj konstelaciji termin stoji kako bismo ustanovili kontekst i njegovo okvirno značenje. U tom ključu treba posmatrati i druge termine, što od svakog čitaoca zahteva samostalni pristup, napor mišljenja i uvek lično iskustvo čitanja i analize teksta radi određenja značenja, umesto da se čitaocu značenje saopštava tako reći „iz druge ruke”, od strane autora. Čitaočevu produktivno učešće je u ovom slučaju neizostavan deo razumevanja značenja reči. Sa druge strane, Hohendahl (Hohendahl) upućuje na to da u *Estetskoj teoriji* Adorno pravi razliku između ove dve upotrebe, naravno u korist mimetičke, prediskurzivne, ekspresivne, koju pripisuje umetnosti suprotstavljajući je komunikaciji. To je istovremeno jedan od problema sa kojim se neminovno suočavaju pokušaji povezivanja Adorna sa Habermasovom teorijom komunikativnog delanja, koji u vremenu nakon Adornove smrti nisu bili retki. (Hohendahl, P. U. „The Discourse of Philosophy and the Problem of Language”, u: Pensky, M. (prir.) *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, Albany: State University of New York Press, str. 77)

⁵⁸⁹ Davies i drugi (prir.) *A Companion to Aesthetics*, str. 11

⁵⁹⁰ Poljski filozof Vladislav Tatarkjevič (Tatarkiewicz) u svojoj knjizi o fundamentalnim estetičkim pojmovima izdvaja četiri značenja termina mimesis koja su nastala u Starom veku, ali su pratila i njegov razvoj kroz kasnija vremena (Tatarkjevič, *Istorija šest pojmova*, Beograd: Nolit, 1980, str. 260): prvo je ono *obredno*, koje se može nazvati ekspresivnim; drugo se ticalo oponašanja načina delovanja prirode, prema kome je čovek u svom životu i

bilo reprodukovanje spoljašnje stvarnosti, kao što mi to danas verujemo, već izražavanje unutrašnje, drugim rečima, ekspresija.⁵⁹¹ Takav pojam ekspresije prvobitno je bio vezivan za obredne radnje sveštenika, igru, muziku i pevanje. Ovakve kultne radnje koje se vezuju za mimetičko ponašanje prvobitnih ljudi i ljudskih zajednica zaista su ogledalo njihovog neposrednog odnosa sa prirodom, kako sa spoljašnjom tako i sa svojom unutrašnjom.

Ako se sada okrenemo Adornu, primetićemo da on najpre veruje da je mimetičko ponašanje sa napuštanjem magijskih praksi ipak ostalo deo čovekovog ponašanja i da je ono preneseno u umetnost:

Umetnost je utočište mimetičkog ponašanja. U njoj se subjekt postavlja, na različitim stupnjevima autonomije, prema svom drugom, koje je od njega odvojeno, ali ipak nije sasvim odvojeno. Njegovo odricanje od magijskih praksi njegovi predaka uključuje učešće u racionalnosti.⁵⁹²

U ovom mimetičkom odnosu koji je prenesen u umetnost subjekt se ne postavlja ni prema čemu drugom nego prema prirodi, kao svome „drugom”. Umetnost je, kao deo kulture, proizvod racionalizacije i utoliko se udaljava od prirode. Međutim, umetnik koji proizvodi delo i u njemu, primera radi, određenu organizaciju koju nazivamo umetničkom lepotom, ima zadatak da u tom delu podražava prirodu, odnosno prirodnu lepotu. „Umetnost”, stoji u jednom pasazu „ne podražava prirodu, a takođe ni pojedinačnu prirodnu lepotu, nego prirodno lepo po sebi.”⁵⁹³ U svakom umetničkom delu priroda je prisutna, ali na jedan negativan način, jer je umetnost „inspirisana negativnim, nedostatkom prirodno lepog.”⁵⁹⁴ Estetički gledano, usled tog nedostatka

zanatskom delovanju podražavao prirodu i pojave u njoj; treće značenje odnosilo se na *slobodno oblikovanje umetničkog dela po uzoru na prirodu*; četvrto je ono na koje nailazimo na nekim mestima kod Platona, a to je *kopiranje prirode*. U ovim značenjima koja su ovde uvedena bez namere da se analiziraju pojedinačno, možemo primetiti da je pojam prirode zajednički imenilac svih njih i da, prema tome, igra važnu ulogu. Ona se ogleda ne samo u tome što je priroda objekt nekog oblika oponašanja, već i u tome što je mimetički odnos najneposredniji čovekov odnos prema prirodi, odnos u kome se on koristeći svoja čula neposredno orijentiše i potvrđuje u njoj. Na mesto prirode svakako se može staviti i kultura, čovekov svet, a mimesis shvatiti kao proces korišćenja odgovarajućih materijalnih sredstava sa ciljem da se proizvedu shvatljivi prikazi ili predstave tog stvarnog ili samo zamišljenog sveta. Ipak, autor gornje podele smatra da su samo poslednja dva značenja na različite načine prenesena u moderno doba i zadržala su se u našim shvatanjima umetnosti. To se u načelu može smatrati ispravnim i proveriti u čitavoj lepezi učenja o umetnosti iz našeg vremena. Ova značenja su zastupljena i kod Adorna.

⁵⁹¹ Ibid, str. 257–258

⁵⁹² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 86; *Estetička teorija*, str. 107

⁵⁹³ Ibid, str. 113; Isto, str. 137

⁵⁹⁴ Ibid, str. 103–104; Isto, str. 126

prirodno lepom je bila potrebna rehabilitacija u svetlu prevlasti umetnički lepog, pa se Adornovoj poznoj estetici pripisuje upravo taj pokušaj. Jedno umetničko delo je autentično i uspelo u meri u kojoj umetnik u njemu uspe da otelovi prirodno lepo: to znači da autentična dela pristaju uz ideju pomirenja prirode „ukoliko od sebe potpuno čine drugu prirodu.”⁵⁹⁵ To je karakteristično za modernizam, čije tvorevine se „mimetički prepuštaju postvarenju, njihovom principu smrti.”⁵⁹⁶ Time, s obzirom da druga priroda samo imitira prvu, dela ne dolaze do smirivanja, nego „osećaju potrebu da izađu izvan sebe”⁵⁹⁷ i pokazuju transcendirajući potencijal. Otuda je prilagođavanje uslov transcendiranja, ali ono što biva prevaziđeno nikad nije (prva) priroda (koja kao takva ni ne postoji), ili prirodna lepota koja uvek ostaje neodrediva i s one strane umetničkog izraza koji je sažima u sliku, nego je to kultura, sklop opredmećene stvarnosti koja se pokazuje prolaznom, zbog čega je nazivamo istorijskom. Međutim, tom stanju stvari više odgovara iskustvo uzvišenog nego lepog (koje upućuje na pomirenje), zbog čega Velš na onom mestu na koje smo već ukazali Adornovu estetiku smatra estetikom uzvišenog. Taj momenat, zaplet između lepog i uzvišenog, pomirenja i transcendiranja, ostaje jedno neuralgično mesto Adornove *Estetske teorije*. Sâm Adorno je u ovome video dijalektički potencijal, ili, bolje rečeno, mogućnost za dijalektičku interpretaciju. Jasno je, međutim, na koji način je u ovom odnosu umetnosti prema prirodi sadržan mimesis u gornja dva značenja reči koja su se održala u novijem vremenu.

Međutim, autor gornje klasifikacije značenja termina ima u vidu tematsku ravan teoretisanja o umetnosti, ekspresiji, podražavanju i lepom, ali ne i onu semiotičku, koja nas ovde zanima, a to je pre svega mogućnost razumevanja i interpretacije, a onda i komunikacije (sporazumevanja) koje ističu Jaus i Velmer. Međutim, za svrhe ovog rada o Adornovoj filozofiji umetnosti i estetskoj praksi mišljenja potrebno je poentirati prvi momenat, prvo značenje i njegov širi smisao, jer je direktno relevantan za ovo pitanje i za koncepciju estetske teorije kako je zamišlja Adorno.

Reč je o *prisustvu mimetičkih impulsa u jeziku*, u kome se artikuliše i izražava svaka misao, pa i filozofska. Jezik je racionalni sistem znakova i proizvod kulture, a prividni jezički karakter, kao što smo pokazali u jednom od prethodnih odeljaka, pokazuje i muzika u svojoj tehnici. U jeziku se stvari imenuju, a u imenovanju je aktivno upravo mimetičko ponašanje, zato što je

⁵⁹⁵ Ibid, str. 100; Isto, str. 122

⁵⁹⁶ Ibid, str. 201; Isto, str. 229

⁵⁹⁷ Op. cit.

neophodno uočiti *sličnost* između verbalnog izraza i referenta na koga se taj izraz odnosi. Narativni prikaz fenomena zahteva tačno određenu pojedinačnost stvari i artikulaciju jednokratne verbalne konfiguracije.⁵⁹⁸ U estetskoj teoriji kao modelu razumevanja umetnosti i ujedno kritike i prevazilaženja estetike, ovi mimetički impulsi postaju manifestni. Oni upućuju na smisao koji pokazuje da mimetičko držanje nije samo pasivni odnos prema svetu, niti se svodi na neodređenu skupinu doživljaja ili afekata. U njemu je zastupljen racionalni diskurs koji je negativistički, ali i kreativan i pokazuje način na koji se inače misli i na koji estetska praksa estetičara otvara nova područja osećanja, opažanja, mišljenja i delanja. Kritika koju artikuliše Adorno u medijumu dijalektičkog mišljenja samo je jedna od funkcija mišljenja koje je poduprto mimesisom, u kome se mimesis manifestuje kroz funkciju predstavljanja u jeziku, na koju nailazimo čak i kod najspekulativnijeg mislioca od svih: Hegela. O tome je bilo reči u razmatranjima o dijalektici. Funkcija predstavljanja je u jeziku filozofije na ovaj ili onaj način uvek u sprezi sa mimetičkim ponašanjem. Jezik je, tako reći, nemoguć bez mimetičkog momenta.

Govoriti o mimetičkom momentu u visokorazvijenom i formalizovanom načinu filozofskog i uopšte naučnog jezika na prvi pogled nije uverljivo. Isto se može reći i za strukturu filozofskog znanja, koje je po svojoj prirodi propozicionalno i čiji konceptualni elementi su povezani utvrđenim logičkim pravilima rasuđivanja. Međutim, takav visokoracionalizovan sklop jezika ima poreklo u čovekovom nagonu za samoodržanjem, u potrebi da se zaštiti od nepoznate i preteće prirode i da projekcijom subjektivnog na nju ovlada istom.⁵⁹⁹ U te svrhe on pribegava mimetičkom ponašanju, oponašanju prirode sa kojim joj se prilagođava da bi njome ovladao. Takav prvobitni oblik mimesisa naziva se *mimikrija*:

Nekada je u povesti čovečanstva mimetičko držanje, dakle držanje neposrednog oponašanja uopšte, bilo primarno. Znamo kako je odlučujuću ulogu mimesis ili mimikrija igrao u preživljavanju primitivnih bića; ništa manje centralnu ulogu nije imao u životu primitivnih ljudi, a iz toga je najzad nastalo i praktikovanje magije, čija ideja je u suštini bila ta da time što oponaša bilo koje fenomene u prirodi čovek takvim oponašanjem stiče moć nad prirodom, otprilike onako kao što magijski sveštenik izgovara „pšš pšš pšš” i onda veruje da će, ako to dovoljno dugo čini, početi da pada kiša.

⁵⁹⁸ Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 89

⁵⁹⁹ Ovo je bila jedna od osnovnih teza veoma važnog uvodnog odeljka *Dijalektike prosvetiteljstva* Horkhajmera i Adorna pod naslovom „Pojam prosvetiteljstva”, gde se prvi put u relevantnom smislu pojavljuje i pojam mimesisa. (Horkheimer, Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, str. 9–49; *Dijalektika prosvetiteljstva*, str. 17–54)

Ovi oblici ponašanja na jedan vrlo kompleksan i težak način nestaju u procesu demitologizovanja, prosvjećivanja ... tako što su, ako bih to još preciznije mogao da kažem, same takozvane mitologije već jedan korak prosvetiteljstva, što su ova mimetička delovanja na izvestan način prebačena u priču i time racionalizovana.⁶⁰⁰

Ako mimetičko delovanje čoveka, njegova mimikrija i prilagođavanje prirodi, nije netragom nestalo u procesu racionalizacije, već je njegov deo, onda je logično očekivati da ni u stadijumima visokoracionalizovane jezičke prakse i formi kulture u današnjim društvima mimesis nije naprosto iščezao, nego da je u njima latentno sadržan, asimilovan. To se može primeniti i na gornju Adornovu tezu o umetnosti kao utočištu mimetičkog ponašanja. Njeno mimetičko biće takođe je okrenuto svetu postvarene stvarnosti u kojoj bivstvuju umetnički objekti i kome se mimetički prilagođavaju da bi ga se oslobodili.⁶⁰¹ Logično je onda da i jezik današnjih ljudi, jezik u kome se imenuje, odvija komunikacija i artikulišu filozofske ideje, pa stoga i estetičke, u sebi nosi tragove arhaične mimetičke prakse. Filozofsko saznanje, pojmovi i sudovi, bez obzira na stepen svoje formalizacije i preovlađujući nominalizam, na izvestan način uvek pretpostavljaju mimetička dejstva. To se može objasniti jednostavnim uvidom da veza između subjekta i objekta, podudarnost koja je uslov mogućnosti svakog saznanja, a koja je za mnoge filozofe bila nerešiva zagonetka, može da bude uspostavljena tek na osnovu njihove *sličnosti* (*Ähnlichkeit*). Odnos sličnosti nikad nije logički, on je, takoreći, s one strane logičkog objašnjenja, već mimetički, ili, drugim rečima, *estetski*. Logički način rasuđivanja u svakom svom koraku sadrži mimetičko postupanje, logičke relacije i povezivanje sudova u potpunosti počiva na preciznom uočavanju sličnosti.

Ako je racionalnost uopšte demitologizovanje mimetičkih načina ponašanja, onda ne treba da čudi što se mimetički momenat održava u životu u refleksiji na saznanje. To verovatno nije samo kao arhaični rudiment, nego zato što samo saznanje ne može biti koncipirano bez onog koliko god sublimiranog dodatka mimesisa: bez njega bi rascep između subjekta i objekta bio apsolutan, a saznanje nemoguće.⁶⁰²

„Refleksija na saznanje” o kojoj govori Adorno jeste odgovarajući način mišljenja koji u tom saznanju pronalazi njegov izvorni, ali potisnuti i zaboravljeni habitus. Međutim, mora se onda primetiti da i ta refleksija, takoreći, refleksija drugog reda ili metakritička refleksija,

⁶⁰⁰ Adorno, *Ästhetik* (1958/59), str. 68–69

⁶⁰¹ O tome vidi, na primer, u: Kindić, Z. „Mimesis postvarenja. O Adornovom tumačenju strategije moderne umetnosti”, *Filozofija i društvo* 1/2006, str. 151–162

⁶⁰² Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*, str. 148

ukoliko je ikakav oblik saznanja ili kritike, *mora da poseduje isti mimetički kvalitet* i ne samo da ga poseduje, već i da pokaže njegovu transformišuću ulogu tako što će na ovaj ili onaj način menjati predmet koji saznaje. Sličnosti koje se uspostavljaju unutar konfiguracije saznanja mogu se samo opažati, one nisu predmet logičkog ili spekulativnog pojmovnog zaključivanja lišenog neke vrste „viđenja” ili intuitivnog sagledavanja, ali isto tako i doživljaja, kakav bi mogao biti, primera radi, auditivni doživljaj.

Senzitivna orijentacija igra veoma važnu ulogu u svim misaonim procesima, a u mimetičkoj praksi, koja se u svom izvornom obliku vezuje za magijske obrede i igru, ulogu igraju ne samo čulne sposobnosti koje su priznate u klasičnoj filozofiji i teoriji saznanja, nego i one koje su dobile na aktuelnosti tek u naše vreme, kao što su, recimo, čulo ravnoteže (ekvilibricepcija) i kinestetičko čulo (propriocepcija). Svi oblici čulnosti učestvuju u izgradnji čovekovog osećaja bivanja u svetu i oni, sada uzeti prema tezi autora *Dijalektike prosvetiteljstva*, bivaju integrisani u sklop racionalnog odnošenja prema stvarnosti. Ni mimetičko ponašanje nije prost već složeni akt i fenomen odnosno sklop senzitivnih i kinetičkih dejstava na koje se oslanjamo u različitim situacijama. Ako je mimetičko ponašanje sadržano u saznanju ili u određenom kontekstu treba da posluži kao njegov korektiv, onda se može reći da i u procesima misaonog orijentisanja njegove raznolike funkcije imaju presudnu ulogu.

3.2. Mimesis kao fantazija

Pojam mimesisa kod Adorna je složen i višeznačan, odnosno, da budemo precizniji, do njegovih značenja se u *Estetskoj teoriji* može doći dešifrovanjem konstelacija u kojima on stoji u odgovarajućim delovima teksta.⁶⁰³ Isto tako, mimesis nije prisutan samo u ovom radu, nego je u relevantnom značenju uveden već u *Dijalektici prosvetiteljstva*. Ovde smo ukratko skicirali

⁶⁰³ O pojmu mimesisa kod Adorna vidi: Früchtel, J., *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen/ Neumann, 1986; Jarvis, *Adorno: A Critical Introduction*, str. 175–181; Jameson, *Late Marxism*, str. 63–72; Weber Nicholse, S. „*Aesthetic Theory's* Mimesis of Walter Benjamin”, u: Huhn, T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 55–91; Cahn, M. „Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique”, u: Spariosu, M. (prir.) *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, Philadelphia: John Benjamins, 1984. Jedan komentar odnosa Adornovog kompleksnog shvatanja mimesisa i poststrukturalističkog kod F. Laku-Labarta (Lacoue-Labarthe) može se naći u tekstu Martina Džeja. (Jay, M. „Mimesis and Mimatology: Adorno and Lacoue-Labarthe”, u: Huhn, T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 29–53)

značenje upravo iz uvodnog odeljka *Dijalektike prosvetiteljstva* zato što je to relevantno za koncept estetske teorije koja se obrazuje polazeći od strukture tradicionalne filozofske estetike, ali istovremeno kao kritika teži da preobrazi njene pojmove u kontekstu nove umetnosti i njene tehnike. Mimikrija je bitna, jer estetska teorija u svome delovanju donekle imitira konfiguraciju tradicionalne estetike, njene pojmove i njihove veze, ali ne da bi ih tek reprodukovala ili nastavila promišljanje u istoj matrici, nego da bi transformisala značenje koje poseduju i promenila matricu razmišljanja.

Široka određenost pojma mimesisa kod Adorna pruža mogućnost da se ovde iznese gledište koje podržava tezu o postojanju estetskog razumevanja koje odstupa od tradicionalne školske filozofije, ali ne napušta domen filozofskog mišljenja. To gledište je da je u Adornovoj upotrebi mimesis shvaćen kao fantazija, tačnije *egzaktna fantazija (exakte Phantasie)*, kao sposobnost koja omogućava razumevanje i kritiku teorijske estetike i njenih pojmova, ali i interpretaciju pojedinačnih objekata i istine umetnosti u kojoj se krije njen socijalno–istorijski sadržaj. Adorno je ne uvodi u filozofiju samo kao estetsku sposobnost, nego i kao onu koja filozofiju približava nauci i iskustvenom materijalu. Ipak, fantazija je oblik nadovezivanja na estetsko iskustvo, ona je, tako reći, njegov deo, ne nešto što je odvojeno od iskustva umetničke tvorevine koju interpretira. Teorijska svest, čak i ona koju predstavlja filozofska dijalektika, ne može se bez problema shvatiti kao deo estetskog iskustva, niti kao njegov produžetak. Dijalektičko mišljenje je tek pod pretpostavkom svoje imaginativne funkcije moguće zamisliti kao sredstvo tumačenja dela moderne umetnosti. Posebno je u tom svetlu dubiozna Adornova hegelovska, ali isuviše samorazumljiva, tvrdnja da se iz socijalne stvarnosti može preći u stvarnost dela i obratno, da se tehničke strukture umetničkog dela mogu naprosto „prevesti” u socijalne termine. Taj potez trebalo bi da bude opravdan Hegelovim razmatranjima u kojima se subjekt, odnosno organski razvijajuća celina smisla, u sebi diferencira i objektivise u istoriji i formama kulture, tako da društvene i kulturne formacije naposljetku mogu da budu objašnjene imanentno putem pojmova bez pozivanja na neku treću instancu koja bi trebalo da ih poveže. Međutim, istina je da je za takvu vrstu prevođenja neophodno uvesti mimetičke radnje. Ubrzo ćemo pojasniti ovaj momenat.

Egzaktna fantazija je kod Adorna neka vrsta dijalektičkog pojma, u smislu da ona u svome dejstvu treba da pokaže posredovanje između subjekta i objekta, pri čemu ovi elementi nisu objedinjeni pod okriljem nadređenog jedinstva, nego su, kao što smo pokazali u odeljku o dijalektici, krajnosti koje su odvojene onim rascepom između mišljenja i stvari, između Ja i sveta i kao ekstrem su udaljene jedna od druge. Takvo dejstvo se odvija u okviru filozofskog

tumačenja elemenata stvarnosti, koji su pred filozofa–interpretatora postavljeni u obliku zagonetne figure.⁶⁰⁴ Sposobnost pregrupisanja i kombinovanja elemenata ove zagonetke Adorno uvodi kao sredstvo jedne *ars inveniendi*⁶⁰⁵, umeća proizvođenja novoga:

organon ove *ars inveniendi* je fantazija – egzaktna fantazija. Ona se strogo drži materijala koji joj daju nauke i prekoračuje ga samo u najsitnijim pokretima njegovog uređivanja, koje ona mora da učini izvorno i sama od sebe. Ako je ispravna ideja filozofskog tumačenja koje sam se latio da vam razvijem, trebalo bi je izraziti kao zahtev da se na pitanja zatečene stvarnosti stalno odgovara putem fantazije koja pregrupiše elemente pitanja i pritom ne izlazi izvan opsega ovih elemenata čija egzaktnost u nestanku pitanja postaje podložna kontroli.⁶⁰⁶

Kada se kaže da je veština izumevanja fantaziju ne bi trebalo shvatiti kao sposobnost da se nešto izmisli, nego da se nešto otkrije, nešto što je iz nekog razloga skriveno običnom pogledu ili empirijskoj evidenciji. Takva skrivenost može biti isto što i ona zagonetnost o kojoj je bilo reči kod umetničkih dela, ali i zagonetni lik empirijske stvarnosti koja je lišena smisla. Iako ne stvara nove forme *ex nihilo*, fantazija omogućava reprodukciju postojećih, ali ujedno i izumevanje novih strogo se držeći fragmenata postojećeg materijala. To je kognitivna sposobnost koja se uvek kreće u domenu pojedinačnog. Ona korespondira sa idejom o prvenstvu objekta, u smislu da se „udubljuje” u pojedinačne fenomene, umesto da ih podvodi pod pojmove. Predmet sa kojim fantazija postupa tako ostaje konkretan i ne nestaje u opštim određenjima.

Preuređenjem zagonetnih elemenata iskustva fantazija treba da ukloni zagonetku i istinu fenomena učini otvorenom i pogodnom za saznanje. Objektivna stvarnost, čije su forme otuđene i opredmećene, sprečava saznanje onoga što jeste, svoje prolaznosti, pa, prema tome, fantazija ima zadatak da preuredi ove elemente njene „objektivnosti”, da ih dovede u neke nove odnose u kojima se njihova neposredna datost pokazuje kao obmana i dalje se, uklanjanjem tog sklopa privida, otvara za saznanje. Za ovakvo preuređenje odnosa i kreiranje novog oblika fantazija mora da poseduje ne samo reproduktivni nego i produktivni potencijal. Ti potencijali se ogledaju u organizovanju konstelacija radi dešifrovanja sadržaja konkretnog objekta, fenomena. Zadatak pojmova koji se koriste u ovoj konstelaciji je da omoguće interpretaciju datih pojava u kulturi, odnosno da (mikrološkom) analizom date fenomene otkriju kao šifre socio–istorijske situacije i

⁶⁰⁴ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 334

⁶⁰⁵ Termin *ars inveniendi* je kod Lajbnica u matematičkom kontekstu označavao veštinu *izumevanja* – razvijanje saznanja putem otkrivanja novih teorema, metoda i rezultata. Takva veština je u okviru ovog metoda bila povezana sa drugim dvema veštinama koje se nazivaju *ars characteristica* i *ars combinatoria*.

⁶⁰⁶ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 342

da ih prevedu u čitljivi *tekst*. To je značilo da je opažljive fenomene trebalo prevesti u nevidljive društvene procese.⁶⁰⁷

Poenta je sada u sledećem: ovi pojmovi kojima fantazija manipuliše ne ukidaju se niti nestaju u nekom obliku jedinstva, nego u svojoj distanci postaju vidljivi, Adorno kaže da se okupljaju u figuri⁶⁰⁸, tačnije okupljaju se u konkretnoj predstavi *pojmov*. Pojmovi sami na taj način postaju prisutni u svetu⁶⁰⁹, oni nisu tek apstraktno zamišljeni, već su, takoreći, stvarni, predmetni. Protivrečnosti koje otkrivaju ovakve slike pojmova i empirijskih objekata koje dešifruju su zamrznute i osvetljene u toj njihovoj suprotstavljenj poziciji, a takve trodimenzionalne slike bivaju analizirane.⁶¹⁰ Analiza, međutim, nije samo njihovo posmatranje, nego je to posmatranje ujedno i Adorno je ovakve slike nazivao *povesnim*⁶¹¹, sugerišući njihovo društveno–istorijsko poreklo i specifičnost i one su srodne Benjaminovoj teoriji *dijalektičkih slika*. (poznatijoj pod nazivom „zaustavljena dijalektika”) Ove potonje su slike u kojima je tok realne istorije zamrznut da bi se ova demistifikovala u svojoj prirodnoj datosti i time služila za revolucionarne svrhe.⁶¹² Takve slike su bile objektivno postojeće, ne i neposredno date, pa su morale da budu „otkrivene”, za šta je zadužena fantazija.

Adorno je vrstu kritike putem zamrznutih konfiguracija materijala nameravao da artikuliše kao kritiku jezika (*Sprachkritik*): „Svekolika filozofska kritika danas je moguća samo kao kritika jezika.”⁶¹³ To je otuda što istiniti filozofski stavovi mogu biti izraženi jedino u jeziku, koji je medijum u kome se ove konfiguracije formiraju. Prema tome, kritika filozofije, pa i filozofske estetike, može samo da bude artikulisana kao analiza ili kompleks analiza filozofskih (estetičkih) tekstova. Slom tradicionalne metafizike uslovio je i raspad njenog jezika, pa je sada filozofska

⁶⁰⁷ Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 102

⁶⁰⁸ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 335

⁶⁰⁹ Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 103

⁶¹⁰ Ibid.

⁶¹¹ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 337

⁶¹² O ovom pojmu vidi: Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, str. xxxii–xxxiii; 99; Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 102–103; Tiedemann, R., *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 9–41

⁶¹³ Adorno, Th. W. „Thesen über die Sprache des Philosophen”, u: *Gesammelte Schriften* 1, str. 369

kritika imala posla sa „ruševinama” tog jezika, u kojima se više nije moglo pronaći jedinstvo smisla. U takvoj kritici Adorno kao kriterijum uspostavlja „estetski dignitet reči”⁶¹⁴, što znači da se kritičar ne pita o tome da li reči odgovaraju svome referentu, stvari na koju se odnose, nego posmatra reči po sebi, kao estetske objekte, opažljive i zagonetne u svojoj samostalnosti.

Ovi jezički objekti kao takvi materijalni entiteti filozofskom saznanju ukazuju na istinu koja nije identična sa njima, nego na izvestan način ide preko njih. U „Tezama o jeziku filozofa” takav sklop se naziva jezičkim umetničkim delom (*sprachliche Kunstwerk*), koje zauzima određeni stav prema istorijskoj stvarnosti:

Time se otkriva konstitutivni značaj estetske kritike za saznanje. Tome odgovara da prava umetnost danas nema više metafizički karakter, nego se neposredno okreće prikazu realnog sadržaja bića. Rastući značaj filozofske kritike saznanja može se formulisati kao početak konvergencije umetnosti i saznanja. Dok filozofija mora da se okrene dosad samo estetički mišljenom, neposrednom jedinstvu jezika i istine, a njena istina dijalektički da se prilagodi jeziku, umetnost stiče saznajni karakter: njen jezik je estetski skladan samo onda kada je „istinit” – kada su njegove reči postojeće prema svom objektivnom istorijskom stajalištu.⁶¹⁵

Pošto se kritika formira kao kritika jezika, drugim rečima, njen predmet su stavovi izrečeni u jeziku, a ne neposredno pojmovi sa kojima barata filozofija, očigledna je sada kod Adorna tendencija da se *narativizuje* pojmovna struktura, odnosno da se pojam predstavi kroz odgovarajući poredak rečenica. Taj pojam ili neki pojmovni sklop predstavlja jedan model u onom smislu koji je razjašnjen. Kada se preduzme mikroanaliza, potrebno je da se pojam izoluje i distancira od svoje neposredne identičnosti sa samim sobom (koja je po Adornu njegova neistina), da se promišlja i spolja i iznutra, da bi se potom njegov intelektualni, duhovni sadržaj mimetički preobrazio u jedan kvazi–narativni prikaz.⁶¹⁶ Rad rečenice na pojmu tada podriva njegovu racionalnu autonomiju i priprema ga za dešifrovanje putem konstelacije. Svaki pojam, međutim, posle toga ne ostaje isti kakav je bio pre toga, nego biva promenjen, preobražen. Taj njegov preobražaj znači da biva predstavljen i viđen na drugačiji način.

Uvođenje narativne građe u sliku konstelacija ne menja ništa u poenti koju želimo da istaknemo, a to je uloga estetske sposobnosti fantazije i predstavljanja koje se bazira na imitaciji i uviđanju sličnosti, ali i nadilaženju svih pojedinačnih momenata u delu. Pojmovi se mogu

⁶¹⁴ Ibid, str. 370

⁶¹⁵ Ibid.

⁶¹⁶ Jameson, *Late Marxism. Adorno, or the Persistence of the Dialectic*, str. 68

izraziti ili putem rečenica, stavova, ili putem slika, kada ih zamišljamo; jezička ekspresija je medijum u kome se artikuliše značenje jednog pojma, ukoliko će on da bude saznat. Isti medijum je na delu kada se to značenje menja, pri čemu rečenične konstrukcije moraju da budu dovedene u poredak koji će sačiniti drugačije „značenje”, tačnije osvetliti zagonetnu figuru koja nastaje, da bi se dešifrovalo značenje skriveno u njenim elementima.

Ako se sada vratimo na polazni stav ovog odeljka, mimesis shvaćen kao fantazija pokazuje odlike iznad iznesenog značenja mimikrije: sposobnosti da se postane drugi, da se asimiluje sa drugim, umesto da se njime ovlada putem pojmova. Takva asimilacija ima za cilj promenu onoga sa čime se poistovećuje, kao što fantazija pregrupisanjem elemenata sa kojima barata prilagođavajući se poretku zagonetke uspeva da ih promeni, da kreira novi oblik i omogući osvetljavanje njegove istine. Mimesis kao mimikrija je, prema ovom gornjem stavu, izveden iz umetnosti u koju je po Adornu prenet iz magijskih praksi, a onda je na osnovu estetskog iskustva moderne umetnosti, čiji je teorijska interpretacija deo, bilo moguće prepoznati isti u postupanju estetike i filozofije uopšte.

4. Mimetička konstrukcija razumevanja

4.1. Benjaminova teorija jezika i mimesis

U prethodnom delu teksta kroz koncept filozofske analize, koju Adorno na više mesta naziva mikroanalizom, a koja se odnosi na promišljanje fragmenata materijalnih tvorevina kulture, svih njihovih aspekata i posredovanja, došli do toga da se takva vrsta razumevanja odvija putem mimetičkih funkcija moći egzaktne fantazije, koja treba da radi u tom materijalu, materijalu sačinjenom od tekstualne građe. Sada je potrebno rasvetliti pozadinu ovih mimetičkih odnosa, odnosno pokazati koji je njihov smisao i kako se one manifestuju u Adornovoj estetskoj teoriji. To ujedno rasvetljava i ideju konstelacija koja je kod Benjamina znatno bolje fundirana nego kod Adorna koji ju je preuzeo i *mutatis mutandis* primenio u filozofiji.

Za to nam pomoć može pružiti Benjaminova teorija mimetičke prirode jezika, koja se može smatrati prethodnicom, ako ne i inspiracijom za Adornovu tezu da je mimetičko ponašanje iz magijskih praksi oponašanja i ekspresije prešlo u umetnost. Benjamin je imao snažniji uticaj na Adorna i njegovu iskustveno orijentisanu varijantu kritičke teorije, nego na bilo kog drugog predstavnika ovog pravca u filozofiji i teoriji društva⁶¹⁷, pa je logično pretpostaviti da se kod

⁶¹⁷ Jay, *Adorno*, str. 75

Adorna može pronaći više elemenata iz njegovih učenja, od kojih smo u ovom radu na neke već skrenuli pažnju. Osnov Benjaminove teorije je ideja da je jezik utemeljen u mimetičkom iskustvu sveta i prirode, a ono se sastoji u sposobnosti da se proizvedu *sličnosti* između sebe i drugoga, odnosno u ovom slučaju prirode.

Priroda proizvodi sličnosti; samo se treba setiti mimikrije. Međutim, najvišu sposobnost proizvođenja sličnosti ima čovek. I zaista, verovatno da nema niti jedne njegove više funkcije koja koja nije na odlučujući način saodređena mimetičkom sposobnošću. Ova sposobnost, međutim, ima istoriju, kako u filogenetskom, tako i u ontogenetskom smislu.⁶¹⁸

Benjamin sa ovom svojom tezom upravo potvrđuje osnovu teze ovog istraživanja o Adornu, naime da mimetička sposobnost – ovde je tretiramo kao estetsku, jer pripada senzitivnoj strani čovekovog bića, njegovom neposrednom odnosu prema životnom okruženju – čini okosnicu i kognitivne strane čovekovog odnosa prema svetu, što uostalom usvaja i Adorno koji mimesis smatra naličjem pojmovnog mišljenja, koje mora da bude osvešćeno i ponovo probuđeno. Mimesis je, posebno kod Benjamina, u filogenetskom smislu vezan za rane stadijume razvoja čovečanstva, za koje se uobičajeno vezuje dečija igra i oponašanje sveta oko sebe. Tu očitó nailazimo na shvatanje mimetičkog ponašanja kao na praformu čovekovog odnosa prema svetu, oblik prilagođavanja, poistovećivanja sa drugim ili mimikrije: „Dar da se vide sličnosti, koji on (čovek – *M. N.*) poseduje, nije ništa drugo do rudiment nekad snažne prinude da se postane i da se ponaša slično nečem drugom.”⁶¹⁹ Na taj momenat smo kod Adorna već ranije ukazali. Međutim, Benjaminova polazna teza je da je *priroda* ta koja proizvodi sličnosti. Čovekovo uočavanje istih između različitih objekata jeste svesno opažanje sličnosti u prirodi, ali to je samo vrh ledenog brega u odnosu na beskrajno mnoštvo drugih, onih nesvesno opaženih sličnosti, kojima obiluje prirodni svet.⁶²⁰ Mimetička sposobnost koju čovek poseduje samo reaguje na ove objektivne u prirodi integrisane *korespondencije*. Ipak, one, kao ni sama ta sposobnost, tokom istorije ne ostaju nepromenjene, već se kroz vreme menjaju, transformišu.

Magijske prakse ljudi, pokušaji imitacije nebeskih procesa, bile su samo načini kako da se iskoriste neke sličnosti koje su u prirodi već postojale. Takav je slučaj sa horoskopom, tj. astrološkim interpretacijama položaja nebeskih tela i njihovom vezom sa ljudskom sudbinom. To

⁶¹⁸ Benjamin, W. „Lehre vom Ähnlichen”, u: *Gesammelte Schriften II/1*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991, str. 204

⁶¹⁹ Benjamin, „Über das mimetische Vermögen”, u: *Gesammelte Schriften II/1*, str. 210

⁶²⁰ Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen”, str. 205

je oblik animističkog odnosa prema kosmosu. Astrolog posmatra pozicije nebeskih tela i na osnovu toga „čita” nečiju budućnost i sudbinu. Iz naše današnje perspektive čini se kao da su to dve sasvim nezavisne realnosti, ali za ljude koji su bili deo te „izvorne celine” (*originäre Genzheit*) takvo jedinstvo putem oponašanja bilo je uobičajeno. Benjamin percipiranje sličnosti predstavlja kao bljesak (*Aufblitz*), kratak, prolazni momenat, koji se ne može fiksirati ili zadržati u viđenju. Slično je sa uočavanjem odnosa nebeskih tela koja su u stalnom pokretu i u tim odnosima se moraju pogledom uhvatiti u trenutku. Preobražavanjem načina zahvatanja sličnosti dolazi i do nemogućnosti da se opaze njihovi izvorni odnosi. Štaviše, ovde se mora primetiti da je percepcija sličnosti zapravo pozni proizvod kulture, to je naš današnji način gledanja na stvar: prvobitna mimikrija nije bila puko opažanje sličnog, nego „preuzimanje sličnosti (*Ergreifen von Ähnlichkeiten*), koje se ispunjava u činu postajanja sličnim.”⁶²¹

Vrstu sličnosti o kojoj želi da govori u kontekstu teorije jezika i mimesisa Benjamin poblize određuje kao *nečulnu* sličnost (*unsinnliche Ähnlichkeit*). Taj pojam kaže

da u svome opažanju više ne posedujemo ono što je nekada bilo moguće, a to je da se govori o sličnostima koje su postojale između konstelacije zvezda i čoveka. Mi, ipak, posedujemo kanon putem koga možemo da razjasnimo nejasnoću koja se vezuje za pojam nečulne sličnosti. Taj kanon je jezik.⁶²²

Ovde se mimesis posmatra u istorijskoj perspektivi i autor ga ne smatra naprosto iščezlim sa nestankom obrednih praksi i kultova, koji su bili očevidniji oblici mimetičkog ponašanja, nego je ova sposobnost bila transformisana, tako da je u naše sekularno vreme, kada možda više nije tako vidljiva u magijskom odnosu čoveka prema prirodi, ipak sadržana u jeziku:

mimetički talenat, koji je ranije bio fundament vidovitosti, postepeno je u razvoju tokom hiljada godina pronašao put u jezik i pismo, stvorivši u njima najpotpuniji arhiv nečulnih sličnosti. Jezik je najviši oblik primene mimetičke sposobnosti: medijum u koga su bez ostatka ušle ranije opazajne sposobnosti za prepoznavanje sličnog, tako da sada jezik predstavlja medijum u kome se stvari susreću i stupaju međusobno u odnos, ne više direktno, kao nekad u duhu gledaoca ili sveštenika, već u njihovim suštinama, najprolaznijim i najfinijim supstancama, čak njihovim aromama. Drugim rečima: pismo i jezik su ti kojima je vidovitost u hodu istorije ustupila svoje stare moći.⁶²³

⁶²¹ Benjamin, Anmerkungen des Herausgeber, Gesammelte Schriften II/3, str. 956

⁶²² Benjamin, „Lehre vom Ähnlichen”, str. 207

⁶²³ Ibid, str. 209

Poredak jezika, reči i rečenica, u celosti je određen mimetičkim načinom artikulacije na osnovu sličnosti. Jezik je, prema Benjaminu, uvek bio pod uticajem mimesisa, sadržao je mimetičko ponašanje kroz tzv. onomatopejski momenat, naime tako što su reči stvarane kao imitacija zvukova. Međutim, to je bila jedna čulno opažljiva sličnost, ali reč je sada o tome da se mimesis u jeziku skriva i iza ovoga, u nečulnoj sličnosti. Takva sličnost se ne može opaziti i zbog toga je skrivena pogledu istraživača, pa se može rekonstruisati samo analizom porekla mimetičke strukture jezika. Transformacija sličnosti od čulne ka nečulnoj sličnosti u jeziku je ključan događaj koji je čovekov odnos prema okruženju od neposrednog i prirodnog učinio spiritualnim. Primera radi, nečulna sličnost se otkriva kada se uporede izgovorena i pisana reč, među kojima naizgled nema nikakvih sličnosti, ali čim ih dovodimo u vezu ima osnova da se kaže da postoji nečulna sličnost; isto se može reći kada se reči na različitim jezicima, koje označavaju istu stvar, poređaju oko onoga što označavaju kao svog centra, za zagonetnu sličnost koja postoji kako između ovih reči (koje naizgled nisu ni nalik jedna drugoj), tako i za njihovu sličnost sa objektom na koga se odnose. Nečulna sličnost se očito bolje može pokazati na primeru pisane nego izgovorene reči, pa je tako i „pismo, pored jezika, postalo arhiv nečulnih sličnosti, nečulnih korespondencija.”⁶²⁴ Benjamin u tom smislu skreće pažnju na veštinu grafologa, stručnjaka koji pomoću tumačenja rukopisa neke osobe pokušava da ustanovi njen karakter ili psihičko stanje. Kod pisma je kao u onomatopejskom oponašanju senzualnih svojstava objekta putem izgovorenog glasa, moguće pratiti konture označenog objekta na koji referiše neki znak, slovo ili reč. Ta geneza se dobro može uočiti, primera radi, kroz rekonstrukciju nekoliko etapa u razvoju pisma, a to su slikopis, ideopis, slogopis i slovopis. Ona pokazuje kako se u razvoju pismenosti dolazi od slikovnog prikaza do slovne oznake, ali se tu donekle rastače Benjaminovo oštro razlikovanje između čulne i nečulne sličnosti s obzirom da se upravo na osnovu opažljivih karakteristika prvobitnih slika i izvedenih znakova maštovitim kombinovanjem postepeno dolazi do uočavanja njihove sličnosti i povezivanja onoga što je na prvi pogled izgledalo nepovezano.

Bilo kako bilo, u svom ogledu Benjamin u istorijskoj eksplikaciji mimetičkog ponašanja sugeriše da čovekovo jezičko izražavanje nije ništa drugo do rudiment one borbe za opstanak i samoodržanje putem mimikrije. Slično zaključcima koje iznose Horkhajmer i Adorno, primitivni oblici mimesisa mogu se posmatrati kao pokušaji da se izade iz stanja neodređenog jedinstva sa prirodom, da se ona izvede iz stanja začaranosti i potčini ljudskoj racionalnoj sposobnosti kako

⁶²⁴ Ibid, str. 208

bi čovek došao u mogućnost da kontroliše svoje okruženje.⁶²⁵ Jezik je visokospecijalizovani spiritualni proizvod ovog procesa emancipacije i racionalizacije prirode, očišćen od tragova prirodnog i čulnog. Benjamin je akcenat želeo da stavi na ekspresivnu dimenziju jezika, onu koja nema instrumentalni karakter.⁶²⁶ To znači da za njega jezik nije formalno sredstvo komunikacije kao u građanskom društvu, sa svojim ogoljenim semiotičkim i denotativnim funkcijama, nego je on zainteresovan za ekspliciranje mimetičkih funkcija jezika, ali koje funkcije su u novije vreme jedino mogle da budu dostupne upravo kroz semiotičke komponente, reči i rečenice, koje su otuda bile sredstvo mimetičkog ponašanja.

Ovakva organizacija reči u jeziku pojašnjava saznanje putem konstelacije o kojoj je kod Adorna već bilo reči, jer se u njoj pisani fragmenti kulture okupljaju oko zagonetnog, neodređenog središta, objekta koga pokušavaju da dešifruju, ali dešifrovanje i povezivanje istih kod njega nije direktno objašnjeno. Tek Benjaminova teorija jezika i nečulnih sličnosti baca izvesno svetlo na ovu Adornovu upotrebu. Za Benjamina je jezik *racionalizovani mimesis* u kome je mimetičko uočavanje i postajanje sličnim sa prirodom oko sebe transformisano u *ekspresiju*. Prema tome, mimetički momenat je sada u funkciji ekspresivnosti, koja se artikuliše u strukturi jezika.

U Adornovom shvatanju umetnosti *mimesis* je, kao što smo videli, postao deo ekspresije, ali prevashodno umetničke. U atonalnom komponovanju smo razjasnili o kakvoj je ekspresiji bila reč i kako takav oblik ekspresivnosti korespondira sa dijalektikom neidentičnosti. Međutim, kao što je kod Benjamina jezik racionalni sklop u kome *mimesis* ima ekspresivnu ulogu, tako je i kod Adorna u sklopu umetnosti *mimesis* prisutan, ali ne kao neposredno ekspresivni aspekt, nego kao jedan momenat koji je u umetnosti posredovan onim jezičkim elementom i kroz njega ostvaruje svoju ekspresivnu funkciju. Ipak, u *Estetskoj teoriji* je slična postavka argumenta u kontekstu umetnosti, kao kod Benjamina sa transformacijom *mimesisa* u izraz i to u jeziku. O toj transformaciji kod Adorna se nailazi na sledeće:

Umetnost je imitacija samo kao imitacija objektivnog izraza oslobođenog svake psihologije, koji je možda nekada prodirao u senzorijum sveta i koji sada nigde više ne postoji nego u umetničkim tvorevinama. Putem izraza umetnost se zatvara u biće za drugo, koje je pohlepno guta i govori po sebi: to je njeno mimetičko ispunjenje ... Od umetnika mimika prelazi u izraz, koji u njemu oslobađa

⁶²⁵ Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, str. 242

⁶²⁶ *Ibid*, str. 245

ono što je izraženo ... Supstanca izraza je jezički karakter umetnosti, bitno različit od jezika kao njenog medijuma.⁶²⁷

Umetnost, koja je zahvaćena onim veberovskim procesom racionalizovanja ili raščaravanja (*Entzauberung*) sveta, iz koga proizilaze „sva njena sredstva i načini proizvodnje”⁶²⁸, sadrži mimesis, ali je ovaj u njoj isprepleten sa racionalnošću. Ta isprepletenost racionalnog i mimetičkog aspekta u delu upravo daje onaj varljivi jezički karakter koji smo u prethodnom tekstu objasnili na primeru muzike. Međutim, taj momenat je nužan u umetnosti, on je jedan od pokazatelja njene negativnosti, nejednakosti sa sopstvenim pojmom, tako da svako ko bi pokušao da neposredno u delu pronade neko značenje, ne bi u tome uspeo, jer delo svojom formom negira takav smisao. Smisao kao da se udaljava od onoga ko pokuša da ga razume, poput aure kod Benjamina.

Benjaminova teza o mimetičkoj prirodi jezika ima odjeka kod Adorna. Estetska teorija kao način razumevanja, interpretacije i kritike, pokazuje to u svom filozofskom jeziku.

4.2. Karakter estetskog razumevanja

Adornova *Estetska teorija* je na prvi pogled vrlo ‘kompaktno’ delo, u smislu da je tekst ovog rada zgusnut i gotovo neprekidan, bez ikakvih podnaslova ili prekida na kojima bi čitalac mogao da napravi predah i eventualno sabere misli pre nego što nastavi dalje.⁶²⁹ Ova okolnost nije slučajna i ima svoje razloge u Adornovoj svesnoj nameri da, kako je sam verovao, oslobodi istinu tradicionalne estetike koja je sistematski intendirana, a koju je sada trebalo izraziti sasvim

⁶²⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 171; *Estetička teorija*, str. 198

⁶²⁸ Ibid, str. 86; Isto, str. 107

⁶²⁹ Ovde ponovo skrećemo pažnju na neke karakteristike našeg prevoda u kome se pojavljuju odeljci sa naslovima koji ne odgovaraju autentičnoj nemačkoj verziji. Preciznije rečeno, prevodilac je ove naslove odeljaka uneo u tekst prateći orijentacioni sadržaj u originalnom izdanju koji je dat na početku knjige. Naime, u originalnom izdanju nema nikakvih odeljaka, tekstualni materijal je kontinuiran i podeljen samo u nekoliko velikih tekstualnih blokova, čak bez mnogo pasusa, bez naslova u samom tekstu i verovatno sa namerom da ovi veliki fragmenti budu konstruisani tako da predstavljaju jednu konstelaciju, tačnije uređenje materijala koje treba da odgovara modelu saznanja koji je iznad bio objašnjen kao način tzv. otvorenog filozofiranja. Napuštanjem izvorne konfiguracije tog načina filozofiranja, shematizovanjem u svrhu čitaočevog lakšeg snalaženja u tekstu, tako se narušava i ova sadržinski bitna odlika celog rada, kao i mogućnost onog „estetskog” razumevanja, pa se i sadržaj na neki način pomera iz svoga težišta. Adorno je, naime, vodio računa ne samo da obuhvati sve važne teme novije filozofske estetike, nego da tome bude primeren i način predstavljanja dotične problematike. Čitalac takođe mora da uložiti samostalni napor mišljenja kako bi razumeo ideju, što će reći *da u njenom razvijanju mora na produktivan način da učestvuje*. Takvo učestvovanje nije samo stvar subjektivne odluke, nego je bitna komponenta samog razumevanja.

drugačije: raspadnutu i u fragmentima. Adornova *Estetska teorija* je kulminacija u kojoj je način organizacije filozofskog materijala, koji je deo estetskog iskustva, došao do izražaja u jeziku filozofa i u načinu mišljenja i razumevanja koje se u jeziku izražava. Estetska teorija utoliko uopšte nije filozofsko „delo” niti je teorija u onom autonomističkom značenju reči, nego je to skup analiza umetnosti ili, Adornovim jezikom, konfiguracija takvih analiza.

Vrsta estetske teorije, koja obavezuje estetičku svest i u kojoj estetička svest terminira, mora sa svoje strane da se kroz umetnička dela upusti u njihovu specifičnu formu. Ona nije ništa što se odatle povlači, nije nešto opšte, pod šta se umetnička dela supsumiraju, nego proističe iz interpretacije celokupnog kompleksa svih konkretnih momenata od kojih su izgrađena pojedinačna umetnička dela.⁶³⁰

Ovde očitno nije više reč samo o pojedinačnim delima koja filozof analizira. Za pojedinačne analize potrebna je bila sposobnost u smislu onog kompetentnog pogleda (strukturnog slušanja u slučaju muzike), u kome su konvergirale estetska i razumevajuća sposobnost recipijenta. Ovaj momenat može izgledati problematično, stav kojim tvrdimo spoj dve sazajne sposobnosti – čulne i razumske – i na osnovu toga „mišljenje putem sluha” ili neke druge čulne sposobnosti. Međutim, za Adorna je u svetlu umetnosti upravo ovo striktno razdvajanje, koje je zadalo mnogo muka klasičnim filozofima, kakav je recimo Kant, bilo problematično:

Prema svojoj konstituciji, a ne genetski, umetnost je drastičan argument protiv sazajno–teorijskog razdvajanja čulnosti i razuma. Refleksija je nadasve sposobna za dejstvo uz fantaziju: određena svest onoga što je potrebno umetničkom delu na jednom mestu je dokaz za to.⁶³¹

Ne samo u umetnosti u smislu proizvođenja, nego i razumevajući istu, racionalni sazajni akt je uvek vođen fantazijom. Time se u konstituciji teorijskog uvida filozofa umetnosti negira autonomija teorije kao čisto spekulativne konstrukcije. Ta autonomija postaje podložna kritici kao relikv jednog oblika građanskog samorazumevanja u kulturi. Adornova *Estetska teorija* je eklatantan primer za to. U njoj se statična teorija u strogom smislu reči potpuno rastače. Estetičar koji se služi ovakvim ne striktno teorijskim razumevanjem i artikulisanjem saznanja mora da se okrene estetičkim normama i pojmovima koji su nešto što je opšte, ali sadrže potrebne elemente za analizu i kritiku. Čitalac će primetiti da svaki deo *Estetske teorije* svedoči o toj nameri. Oni su dati kao model, kao razjedinjeno mnoštvo izolovanih pojedinačnih objekata i potrebno je pokazati njihovu neadekvatnost sa konkretnim iskustvom i tehnikom moderne umetnosti i

⁶³⁰ Adorno, *Vorlesungen zur Ästhetik 1967–68*, str. 26

⁶³¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 260; *Estetička teorija*, str. 291–292

eksplicirati šta je to što te partikularne pojmove u njihovoj neposrednoj datosti čini neistinitim, a njihov sadržaj zagonetnim za saznanje.

I na ovom nivou, u refleksiji drugog reda, ako bi se tako moglo nazvati, ponovo je delotvorna estetska sposobnost razumevanja i ovaj put je izražena kroz onaj mimetički način organizacije materijala koji se interpretira. Saznanje istine umetnosti uvek traži neki oblik filozofskog pristupa, ali u datoj konfiguraciji značenje umetnosti u načelu ne može biti saznato. To estetiku na prvi pogled čini izlišnom i Adorno se suočio sa ovim problemom. Estetičar zato mora razumevajući da se upusti u materijalnu konfiguraciju dela, da postane deo procesa koji se u umetničkoj tvorevini odigrava. Tako on, kao što je to postavio još Šenberg, učestvuje u razvijanju ideje koju umetnik ugrađuje u svako svoje delo i u tome se javlja estetsko iskustvo čiji efekat je osećaj prijatnog ili možda neki drugi, što se dovodi u vezu sa estetskim vrednosnim kvalitetima. Taj proces čini da umetničko delo nije nešto statično i dovršeno što se onda kao takvo interpretira, nego ga treba posmatrati kao preocesualno, razvijajuće, dinamično biće. Ovaj proces i njegovu logiku raspadanja estetičar mora da dovede u vezu sa tradicionalnim pojmom umetnosti, koji je kao jedan od krovnih pojmova sadržan u miljeu sistematske estetike i teorije umetnosti. Pojam umetnosti ne može da obuhvati ovakav dinamični sklop, ali može da postane deo njegovog transcendirajućeg iskustva. To znači da se logika estetskog iskustva nalazi u načinu na koji estetičar prilazi razumevanju.

Mimetički način ponašanja, bilo da je reč o mimikriji, ekspresiji, oponašanju ili nečem drugom, sastavni je deo razumevanja. To smo pokušali da ilustrujemo koristeći fantaziju na više mesta kao jedno moguće značenje ovog pojma, koje je bliže epistemološkom ili kognitivnom značenju reči. Međutim, pojam imitacije (*Nachahmung*)⁶³² na koga smo takođe skrenuli pažnju u kontekstu mimikrije kod Adorna ima svojevršno mesto i u kontekstu razumevanja umetnosti. On je lociran i u sklopu postupanja fantazije sa organizovanjem konfiguracija njenog materijala. Ako je delo procesualna struktura, u kojoj treba prevazići smisao svakog od pojedinačnih momenata⁶³³, a takvo prevazilaženje se vrši putem filozofskog tumačenja, razumevanja, tu se dobro pokazuje ona negativnost umetnosti koju smo sugerisali u prethodnom delu teksta. „Umetnička dela su”, stoji kod Adorna, „identičnost sa sobom koja je oslobođena prisile da to

⁶³² Imitacija je jedno od značenja ovog nemačkog izraza, mada se u estetici on često prevodi i kao *podražavanje*, koje se, međutim, više odnosi na sadržinsku ravan, na tematiku ili građu umetnosti, nešto što je u njoj predstavljeno, a što pripada nekom vanumetničkom domenu postojanja.

⁶³³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 190; *Estetička teorija*, str. 218

bude.”⁶³⁴ Prema ovom shvatanju dela su objekti koji ne imitiraju nešto spolja, neki izvanumetnički sadržaj ili građu, kao što se to često pripisuje umetnosti, nego ona *imitiraju same sebe*. Ipak, ona su sa sobom istovremeno i identična i neidentična. To je dosledno viđenje, jer su kako po svemu sudeći veruje Adorno dela tako napravljena da pokazuju, kao što je bio trend u novoj umetnosti i muzici, nasušnu potrebu za „novim”, za izlaženjem izvan sebe. Prema tome, da bi umetnička tvorevina „postala ono što jeste” potrebna je ovakva imitacija; ona nikad ne bi mogla naprosto da bude saznata kao nešto dovršeno.

Taj stav je važan, jer implicira da će i onaj ko pokušava da razume neko delo morati u njemu da učestvuje tako što će da ga imitira: „(...) ono što je suštinski mimetičko očekuje mimetičko ponašanje.”⁶³⁵ Filozofsko razumevanje je to koje ostvaruje ovaj momenat samotranscendiranja dela, ali u sebi sadrži mimetičke impulse. Imitacija, ipak, nikako nije puka reprodukcija: reprodukovati jedno delo u mislima značilo bi predstaviti ga na određeni način, ako je reč o saznanju, objasniti ga pomoću pojmova. Ipak, kako smo videli, u filozofskoj interpretaciji prema Adornu se ne radi o opisivanju spoljašnjih karakteristika dela ili projekciji unapred pripremljenih pojmova na fenomene. Razumeti nešto što je u sebi zatvoreno, pojedinačno, znači dešifrovati njegovu unutrašnjost. Isto važi i za estetiku. Umetnička dela su objekti „čija se istina može predstaviti samo kao istina njihove unutrašnjosti. Imitacija je put koji vodi prema njoj.”⁶³⁶ Tumačenje koje estetičar treba da sprovede je rezultat mimesisa procesa koga delo u sebi sadrži.

To je slično delovanju nekoga ko, primera radi, izvodi neko umetničko delo, kompoziciju ili dramu, i nastoji da, analizirajući svaki detalj umetnikovog nacrtu i dovodeći ga u vezu sa zamišljenom celinom, umetnički predstavi delo na odgovarajući način. Takav izvođač svojim mimetičkim ponašanjem učestvuje u *kreiranju* dela. Slično se ponašaju i recipijenti, recimo muzički slušaoci ili čitaoci književnih dela, koji da bi razumeli ono što je pred njima moraju da se „užive” u delo, što ne znači ništa drugo nego „oponašanje unutrašnjih trajektorija dela pri ruci, praćenjem njegovih unutrašnjih artikulisanja do najfinijih nijansi”.⁶³⁷ Mimesisom ovog tipa, svaki recipijent (gledalac, slušalac, čitalac i sl.) učestvuje u nečemu što bismo zvali *ponovnim kreiranjem* dela, jer on, za razliku od izvođača, ima posla sa delom kao zaokruženim umetničkim predmetom. U oba slučaja, međutim, ono postaje estetski predmet tek kada ovi mimetički

⁶³⁴ Op.cit.

⁶³⁵ Ibid, str. 190; Isto, str. 218

⁶³⁶ Ibid, str. 191; Isto, str. 219

⁶³⁷ Weber Nicholzen, „*Aesthetic Theory*’s Mimesis of Walter Benjamin”, str. 63

subjekti uzmu učešće u iskustvu umetnosti. Pritom, u oba slučaja njihovo mimetičko ponašanje kao da je odvojivo od akta saznanja, jer u prvom izgleda kao da izvođač mora prvo da razume uputstvo koje ima za izvođenje da bi ga oponašao i upotpunio, dok u drugom recipijent mora da oponaša unutrašnju artikulaciju dela kako bi onda razumeo njegovo značenje. Ipak, reč je o tome da su *saznajni i mimetički akt isprepleteni*, a oba subjekta na karakterističan način učestvuju u organizovanju estetskog iskustva.

Ovakav model reprodukcije se, ipak, ne može primeniti na estetičara, odnosno filozofa umetnosti. Estetičar mora ne samo da oponaša dela, u smislu da razume njihovu ideju ili simbolički jezik, nego mora i da razume umetnost, jedan opšti pojam, odnosno da putem iskustva pojedinačnog dela kaže ili izrazi nešto i o umetnosti kao takvoj.⁶³⁸ Izvođač i recipijent, kao ni sam umetnik–kreator, tako nešto ne moraju da čine u svom delovanju: oni ne mogu da polože račun o tome šta je umetnost, a da se pritom ne upuste u pravo filozofsko razmatranje. Ono je produžetak jednog oblika iskustva umetnosti, ali čija pretpostavka sada nije razumljivost, već nerazumljivost. To je ista ona nerazumljivost koju Adorno naziva zagonetnošću i koja je jedan od aspekata negativnosti umetnosti.

Odatle se već može naslutiti da je Adorno primenio sličan model razumevanja kao u onom odnosu između kompozitora i materijala – razumevanja kao kreativnog procesa, takvog koji se ne zasniva samo na apstraktnim misaonim radnjama, nego se oslanja i na onaj vid kompetentnog slušanja ili, tako reći, „auditivnog mišljenja”. Estetičar sa ciljem razumevanja umetnosti, koji u načelu hoće da pruži odgovor na pitanje šta je umetnost ili da eksplicira istinu koju ova sadrži, morao bi u tome da „obuhvati” zagonetni karakter iskustva umetnosti, što, paradoksalno, znači da prihvati nerazumljivost kao uslov njenog razumevanja. On mora da „učestvuje” u onome što se u delu događa, u njegovom sadržaju:

Razumevanje u svom najvišem smislu, rešenje zagonetnog karaktera koje ga ujedno sadrži, povezano je sa oduhovljenjem umetnosti i umetničkim iskustvom čiji je prvi medij imaginacija. Ipak, oduhovljenje umetnosti ne približava se neposredno zagonetnom karakteru pomoću pojmovnog objašnjenja, nego tako što konkretizuje taj karakter.⁶³⁹

U ovom fragmentu se iznosi stav da je zagonetni karakter umetnosti povezan sa njenim oduhovljenjem, racionalizovanjem umetničkih sredstava proizvodnje, ali i sa pojavom njenog jezičkog karaktera. Jezički karakter, kao što smo pokazali u muzici, nije značenjski sklop, koji se

⁶³⁸ Ibid, str. 64

⁶³⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 186; *Estetička teorija*, str. 213

može nedvosmisleno shvatiti. Zbog toga se ni za jedno za umetničko delo načelno ne može konkluzivno reći šta ono znači, a, shodno tome, ni odgovoriti na ontološko pitanje šta umetnost jeste koje traži eksplikaciju smisla. Adorno dalje kaže u istom pasazu, što je sada ključno, da filozof koji tumači u svoj način postupanja mora da prihvati ovaj zagonetni karakter, *da tu zagonetnost integriše u sopstvenu jezičku ekspresiju*. Za razliku od kompozitora, on nema posla samo sa umetničkim materijalom, tehnikom i iskustvom u susretu sa delom, nego i sa refleksijom, sa opštim filozofskim pojmovima i teorijama, koji ih objašnjavaju i naravno jezičkim izrazima, rečima i rečenicama, u kojima su misli njima izražene.

Međutim, iako zagovara striktno odvajanje filozofije i umetnosti, tu estetsko iskustvo i teorijska refleksija za Adorna nisu odvojene kognitivne aktivnosti. To pokazuje njegova je fundamentalni momenat za estetsku teoriju, po kome se ona razlikuje od filozofske estetike. U ovom drugom slučaju je jasno napravljena razlika između onoga ko saznaje (estetičara) i njegovog predmeta koji je uzet samo u idealnom smislu, kao nešto statično i nepromenljivo. (umetničko delo, umetnost, lepota i dr.) Estetska teorija kod Adorna nije teorija, već dinamična filozofska forma koja se mimetički prilagođava materijalu koga čini tradicionalna estetika: njeni pojmovi, norme, teorije i odgovarajući značenjski konteksti. Komplementarnost estetskog iskustva i refleksije (promišljanja) je izraz mimetičkog povezivanja, to je ovde ono oponašanje i postajanje drugim, ili, Benjaminovim rečnikom, oblast nečulne sličnosti između onoga ko saznaje i objekta koga saznaje ili estetskog iskustva istog. Takva sličnost je onaj zagonetni kvalitet koji je sadržan i u razumevanju, rešenju zagonetke koje nudi filozof–estetičar. Estetičar svoj diskurs mora da artikuliše u jeziku, pa će, prema tome, značenjski fragmenti koji se dovode u vezu imati mimetičke karakteristike, oni će istovremeno pokazivati, s jedne strane, međusobnu sličnost i kontinuitet, ali sa druge i diskontinuitet i razliku. Oba suprotstavljena momenta su segmenti mimetičkog odnosa i taj odnos čine enigmatičnim.

Takva postavka stvari dovodi do toga da kritičar koji pokušava da odredi neki konkretni objekt, kao i da dešifruje neki pojam, nikad to ne može da uradi u potpunosti, jer ga mimetički momenat sličnosti na nejasan način približava tom određenju i u isti mah udaljava, jer je postojanje onog „drugog” pretpostavka mimetičke „identifikacije” i u tom smislu je nezaobilazno. Objekt koji je predmet tumačenja uvek ostaje neodređen, on se pojavljuje kao zagonetno središte oko koga se „okupljaju” različiti fragmenti koji će da omoguće njegovo dešifrovanje, odnosno koji će iz neke neodređene pozadine da dovedu do toga da se njegovo značenje pojavi u bljeskovima. To su tekstualni fragmenti koji sa sobom nose odgovarajući kontekst za dešifrovanje. Ak ose taj model primeni na tumačenje konkretnih umetničkih dela,

onda data konstelacija mora da izražava njihovu unutrašnjost, da bude njena imitacija u gornjem smislu. Uspostavljanje konstelacija bi trebalo da nam otkrije istoričnost sadržaja umetničkog dela, njegov društveni karakter, ali i problematičnost kategorija estetike.

4.3. Projekat pasaža i estetska teorija: Benjamin i Adorno

Benjaminov svakako najobimniji rad, na kome je radio od 1927. do svoje smrti 1940. jeste projekat *Pariz, glavni grad devetnaestog stoleća* ili *Rad o pasažima*.⁶⁴⁰ On ima izvesnih sličnosti sa Adornovim radom o kome je ovde reč, sa *Estetskom teorijom*.⁶⁴¹ Sličnost je možda više od analogije, imajući u vidu da je Adorno bio vrlo dobro upoznat sa Benjaminovim radom tokom tridesetih godina, što se jasno vidi iz njihove prepiske iz tog vremena.⁶⁴² Isto tako, u prilog tome ide i teza Š. Veber Niklsen, koja nas upućuje da ideja rada o pasažima koji se sastoji od mnoštva citata osvetljava formu *Estetske teorije*, koja je među Adornovim radovima pandan ovom Benjaminovom.⁶⁴³ Ipak, na kraju ovog razmatranja se ne možemo detaljno upuštati u analizu jednog i drugog, već se moramo zadovoljiti sa nekoliko zapažanja.

Oba projekta su pozna dela svojih autora: međutim, zanimljivo je da ni Benjamin, ni Adorno nisu do kraja života uspeli da ih završe. U oba slučaja je reč o izrazito ezoteričnim i zagonetnim radovima, koji ne samo da su bili nedovršeni, nego su prema svojoj intenciji bili takvi da u načelu nisu ni mogli da dobiju nikakav dovršen oblik. Za Benjamina je projekat pasaža bio projekat ne filozofije povesti (*Philosophie der Geschichte*), već „filozofske povesti”

⁶⁴⁰ Benjamin, W., *Das Passagen-Werk*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982. Ovaj rad je zamišljen kao jedan oblik socijalne i kulturne istorije Pariza XIX veka. Benjamin je bio fasciniran urbanim životom modernih evropskih gradova XIX veka i kao rezultat toga je nastao čitav niz studija o urbanim pejzažima, među kojima su dominirali gradovi Berlin, Pariz, Moskva i Napulj. Ova četiri grada su bila ključna za koncepciju rada o pasažima. Dokumenti od kojih se sastoji *Passagen-Werk*, iako su sabrani u jednoj knjizi, ne čine celinu, već kolekciju fragmenata. To su tekstualni fragmenti industrijske kulture devetnaestovekovnog Pariza, u obliku citata i beleški vrlo širokog spektra istorijskih izvora. Citati su uzeti iz miljea pariske komercijalne kulture, da bi se putem njih grad ponovo rekonstruisao na jedan drugačiji način, *slobodnim kombinovanjem datog materijala*. Pokušaj da se ovaj rad smesti u jedinstveni narativni okvir ne može biti uspešan. Benjamin je dao samo okvirne naznake kako ove fragmente treba urediti. Rad je ostao nedovršen i nema, kao što varljivo sugerise nemački naslov, karakter „dela” (*Werk*), nego baš „rada” (*Arbeit*), on bi pre bio nešto kao *work in progress*, nego što je dovršeno i zaokruženo delo. (Buck–Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1991, str. 24–37, 47–57; Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, str. xl–lii)

⁶⁴¹ Weber Nicholzen, „*Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin*”, str. 82

⁶⁴² Adorno, Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, 72–77; 91–92; 109–112; 116–121

⁶⁴³ Weber Nicholzen, *op. cit.*

(*Geschichtsphilosophie*), odnosno pokušaj da se istorijski ili povesni materijal rekonstruiše kao filozofija⁶⁴⁴, da se izvrši konkretno predstavljanje istine, tako da se filozofske ideje učine vidljivim. Pritom je odavde jasno da ukoliko su fragmenti istorijskih artefakata materijal za konstruisanje filozofije, onda će obratno, u filozofskoj rekonstrukciji istorije ovi literarni i drugi fragmenti biti podložni filozofskoj interpretaciji sa istorijskom namerom, umesto da budu predmet estetike ili teorije književnosti.

Citati od kojih se sastoji Benjaminov rad povezani su sa kulturnim artefaktima, sa materijalnom kulturom dotičnog vremena. Ono što je sada zanimljivo jeste da poredak citata nije unapred fiksiran, već je omogućeno njihovo slobodno kombinovanje i grupisanje, koje treba da omogući da istorijsko poreklo, prapovest (*Ur-Geschichte*) modernog doba postane vidljiva, kroz grafičko ili verbalno predstavljanje. O svom metodu Benjamin je u jednoj belešci uz *Rad o pasažima* zapisao: „Metod ovog rada: literarna montaža. Nemam ništa da kažem. Samo da pokažem.”⁶⁴⁵ Citati se grupišu oko zagonetnog središta koga bi trebalo da odrede i takvo grupisanje biva osvetljeno u bljesku percepcije o njihovoj međusobnoj povezanosti i odnosu prema objektu oko koga se grupišu, ali koga ne mogu neposredno da odrede. Ovakvi bljeskovi bi trebalo da budu shvaćeni kao neki vid buđenja iz sna, odnosno razbijanje čarolije mita modernog doba. Zadatak *Rada o pasažima* bio je da upotrebom dijalektičkih slika otključa utopijske mogućnosti koje su skrivene u pojavnim manifestacijama kulturnog života u XIX veku. Za Adorna je Benjaminovo delo sastavljeno od citata u filozofskom smislu bilo krunisanje njegovog antisubjektivizma.⁶⁴⁶ Adornova *Estetska teorija* suočava nas sa sličnim konfiguracijama materijala, samo što tu nije reč o citatima kao kod Benjamina, niti su u pitanju fragmenti iz širokog spektra kulturnog života, nego se radilo o znatno užem domenu, o estetici, pojmovima, stavovima i kontekstima kojima barata tradicionalna estetika i teorija umetnosti. Prema tezi Veber Niklsen, ovde nije bilo neke bitne razlike, osim u materijalu sa kojim su se autori služili, pa je Benjamin koristio citate, dok je Adorno svoje konstelacije sastavljao od *konteksta* osvetljavajući njihovu povezanost.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Buck–Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, str. 55

⁶⁴⁵ Benjamin, *Das Passagen-Werk*, str. 574

⁶⁴⁶ Adorno, Th. W. „Karakteristika Waltera Benjamina”, u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1985, str. 97

⁶⁴⁷ Weber Nicholzen, „*Aesthetic Theory*’s Mimesis of Walter Benjamin”, str. 83

U *Estetskoj teoriji* se evidentno pojavljuje sijaset pojmova i problema iz tradicionalnih estetičkih učenja i rasprava, kao i iz savremene teorije umetnosti, preuzetih iz različitih konteksta i postavljenih u nove: umetnost, novo, kritika, eksperiment, (prirodno i umetnički) lepo, ružno, forma, sadržaj, tehnika, privid ili pojava, čulnost, harmonija, disonanca, ekspresija, genije, imaginacija, materijal, konstrukcija, autonomija i heteronomija, katarza, kič, ukus, esteticizam i mnogi drugi. Uz estetičke, ovde se nailazi i na mnoštvo drugih filozofskih, ali i pomoćnih pojmova iz teorije društva (pre svega kod Marksa: roba, postvarenje, ideologija, proizvodne snage i sl.) i psihoanalize (ego, nesvesno, fetiš, sublimacija), čija je funkcija dešifrovanje sadržaja estetičkih kategorija unutar konstruisanih konstelacija. U Adornovim radovima ne važi princip dosledne upotrebe pojmova u fiksiranom značenju, jer pojmovi u zavisnosti od konteksta menjaju značenje, u smislu da bivaju osvetljeni i predstavljeni iz nekog drugog ugla, dakle u njihovoj prizmatičnoj prirodi, jer pokazuju više svojih lica, umesto samo jednog.

Adornova intencija je umnogome slična kao i Benjaminova, naime otkrivanje prapovesti značenja na bazi analize estetičkog materijala i konstruisanje filozofske interpretacije istorije. Poenta je što sada ovi pojmovi, koji pripadaju miljeu tradicionalne estetike, bivaju istrgnuti iz izvornog konteksta i jukstaponirani, tako da neki sasvim udaljeni, disparatni pojmovi bivaju dovedeni u međusobnu vezu kreiranjem nove pozornice, novog konteksta značenja. Rečenice od kojih se sastoji Adornov tekst su njegove, to nisu preuzeti citati kao kod Benjamina, dovedeni u vezu putem montaže, nego su konfiguratívno organizovani u brojne kontekste ekspozicije. Međutim, dovođenje u vezu sasvim disparatnih pojmova nije slučajno, već počiva na onim sličnostima o kojima nemamo konkretno iskustvo, ali koje su delotvorne u jeziku i mišljenju – među njima je na delu mimetički odnos.⁶⁴⁸ Mimetičko povezivanje delova teksta otkriva određenu „logičnost”, to povezivanje nije proizvoljno ni slučajno, ali nije ni unapred određeno

⁶⁴⁸ Ovde dobija novi smisao i Adornova teza izneta u fragmentima o Betoveni, teza o izomorfnosti između pojmovne logike u filozofiji i muzike, idealističkog filozofskog sistema kod Hegela i tonalnog sistema kod Betovena (Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, str. 40), ali i sociološka teza da je Betovenova muzika „strukturisana kao društvo, koje (...) nazivamo usponom buržoazije.” (Ibid, str. 76) Kompatibilnost između društvenih i muzičkih struktura dotičnog vremena ne temelji se ni na čemu drugome nego na uočavanju nejasnih *sličnosti* između njih, koje Adorno filozofski podgrađuje dijalektičkom tezom o posredovanju između muzike i društva. Ipak, tek na ovom stadijumu, kada je u *Estetskoj teoriji* eksponirana teza o mimetičkoj prirodi jezika i nečulnih sličnosti u njemu, ali i nizu drugih funkcija mimesisa, tu naizgled nejasnu korespondenciju je moguće objasniti pomoću ideje sličnosti između tih na prvi pogled sasvim raznorodnih realnosti. Ta teza se čak može proširiti na druge probleme, pa se može upotrebiti za objašnjenje one analogije između Adornove filozofije neidentičnog i disonantne organizacije muzičke kompozicije, koju organizaciju on obrazlaže pomoću dijalektičkog modela.

kao u logici deduktivnog dokazivanja, gde se od najopštijih načela objašnjavaju činjenice ili ona koja su manje opšta. Kod čitaoca se javlja utisak da je ono što je pročitao logično, da je rečenični sklop smislen, ali ta logičnost koja odražava mimetički odnos je sasvim drugačije vrste. Mimetički način nije prepoznatljiv samo u ovim sličnostima, nego i u nejasnoj težnji za onim prostornim proširenjem o kome smo govorili u odeljku o dijalektici, takvim koje ostavlja utisak kao da misao teži da izađe izvan rečenica koje je izražavaju, čak da poprimi određeni gestovni kvalitet.

Prema tome, način predstavljanja u *Estetskoj teoriji* je konfigurativan. Jukstapozicija ekstrema i disparatnih pojmova dovodi do modifikacije značenja ili do preobražaja istine estetičkih kategorija, koju Adorno, u drugom koraku, radi filozofske zasnovanosti pripisuje *određenoj negaciji* – kategorijama koje postaju negacija svog konkretnog sadržaja.⁶⁴⁹ Kategorije koje su kod nekog autora u datom kontekstu bile objašnjene na jedan način, sada mogu da budu viđene u novom svetlu. Do pomenute modifikacije dolazi putem uspostavljanja konstelacija. O tome svedoči Adornovo pismo Rolfu Tidemanu priređivaču *Estetske teorije*:

iz moje teoreme nema ničeg što je filozofski »prvo«, iz čega sledi da se ne može izgraditi argumentativna povezanost putem uobičajenog sleda stupnjeva, već da celina mora da se montira od kompleksa delova koji su podjednake težine i koncentrično su poređani na istom nivou. Iz njihove konstelacije, a ne njihovog sleda, mora da proistekne ideja.⁶⁵⁰

U nastavku stoji da ovakav izmenjeni način mora da bude primeren odgovarajućem načinu predstavljanja, a ne samo apstraktnog poretka pojmova. U skladu sa onim mimetičkim momentom poistovećivanja s drugim, predstavljanje bi u *Estetskoj teoriji* moralo da odgovara onome što je predstavljeno, ali u isti mah i biti različito od njega. „Knjiga bi, takoreći, morala da bude napisana koncentrično, u uravnoteženim parataktičkim delovima koji su uređeni oko središta, koga izražavaju putem svoje konstelacije.”⁶⁵¹ Parataksa je uporedno slaganje rečenica ili delova rečenica, ona je za Adorna „pobuna protiv sintakse”, protiv date strukture rečenica u jeziku i odnosa reči u iskazima, to je „jezičko–kritička samorefleksija”, koja vizira drugačiju sintezu u odnosu na onu koja je data u jeziku.⁶⁵² Parataktičkim slaganjem iskaza ne sugerise se

⁶⁴⁹ Adorno, „Frühe Einleitung”, str. 507; Adorno, „Rani uvod”, str. 131–132

⁶⁵⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 541

⁶⁵¹ Ibid.

⁶⁵² Adorno, „Parataksa u Hölderlinovu kasnom pjesništvu”, u: *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, str. 61

unapred odnos među njima, odnos koordinacije ili subordinacije.⁶⁵³ Teorijska estetika se kod Adorna preobražava u estetsku teoriju. U svojoj inverziji u estetsku teoriju, odnosno u razumevanje koje u mikrološkoj analizi transformiše značenje njenih pojmova, biva najpre dekonstruisana, da bi njeni izolovani pojmovi postali slobodni i potom bili rekontekstualizovani, pomereni iz svog prvobitnog konteksta i predstavljeni na drugi način. Takvo predstavljanje u novoj perspektivi omogućeno je mimetičkim povezivanjem izolovanih fragmenata i kreiranjem novih konteksta u kojima pojmovi dobijaju novo značenje – značenje koje je u isti mah i slično i neslično onom koje je prvobitno važilo. Estetska teorija time ne napušta domen filozofije, ona ostaje filozofski projekat, ali takav koji je svesno u svoje postupanje prihvatio mimetički način ponašanja, koji se kod Adorna vidi u delovanju fantazije, njenom postupanju sa konkretnim materijalom u rešavanju zagonetki.

Iako se tekst *Estetske teorije* razvija u nekim segmentima gotovo bez prekida, Adornove rečenice su tako parataktički udešene da njihovi delovi upućuju u sasvim različitim pravcima i da se linearnim praćenjem misaonog toka ne može doći ni do kakvog jasnog ili jednoznačnog cilja ili smisla, zbog čega takav način mišljenja čitaocu deluje iritantno i frustrirajuće, jer narušava ustaljene navike u mišljenju i zaključivanju. Isprekidanost ovog diskursa ogleda se u mimetičkim vezama između rečenica, koje veze su neprozirne, ali stvaraju utisak misaonog jedinstva, sleda i povezanosti. Međutim, pošto se sličnosti uspostavljaju i između delova rečenica koje ne slede jedna drugu, nego je moguće pratiti jednu temu kroz tekst povezujući reči u raznim pravcima, pa čak i izostavljajući delove rečenica u kojima se nalaze, a analogno tome, neku drugu temu pratiti izostavljajući druge⁶⁵⁴, jasno je da je takvo razumevanje praćeno i onim uvek prisutnim diskontinuitetom.

Forma estetske teorije se, dakle, konstituiše na nesvakidašnji način: kaleidoskopski se prostire u raznim pravcima, potpuno narušava sintaktički poredak, a time i samorazumevanje konvencionalne filozofske estetike. Estetska teorija ne samo da menja formu tradicionalne filozofske estetike i način razumevanja umetnosti, nego je domet avangardnog eksperimentisanja u rekonstrukciji istorije moderne sa estetskog stanovišta veći, jer menja i način na koji se shvata pojam filozofskog razumevanja uopšte. U njemu se na tragu ispitivanja estetičke problematike, naizmeničnog policentričnog i konfigurativnog osvetljavanja pojmova otkriva da su u razumevanju aktivni estetski momenti, čije funkcije su kod konvencionalnih pristupa ispitivanju

⁶⁵³ Rose, *The Melancholy Science*, str. 13

⁶⁵⁴ Weber Nicholzen, „*Aesthetic Theory*’s Mimesis of Walter Benjamin”, str. 86

bile inhibirane i sasvim skrivene. Međutim, ono što je izvesno je da se dati oblik mišljenja ne može artikulirati u jeziku bez učešća sposobnosti fantazije koja takođe sadrži mimetičke načine povezivanja i prilagođavanja, odnosno identifikacije sa onim drugim. Mimesis je ovde, kako iz ovog ugla posmatranja izgleda, važniji momenat razumevanja od određene negacije na kojoj Adorno toliko insistira, ali koja se takođe mogla zamisliti samo polazeći od funkcija ovog prvog, imajući u vidu da se svaki pokušaj da se filozofska misao artikulira u jeziku na bilo koji način morala zasnivati na mimetičkim povezivanjima rečenica. Filozofija je možda najbolje svedočanstvo da u jeziku potrebno otkrivati različite kontekste i značenja, kao i pravce mogućeg razumevanja, s obzirom da se do stvari čijem se razumevanju teži u načelu ne može doći neposredno.

Ako se za trenutak vratimo Adornovom predavanju o aktuelnosti filozofije, njegovoj tezi da je zadatak filozofske interpretacije odgovor na zagonetno pitanje putem konstelacije, odnosno raspoređivanja elemenata putem egzaktne fantazije, pri čemu se pitanje uklanja konstrukcijom figura od tih izolovanih elemenata⁶⁵⁵, dolazimo do uvida da fantazija postupa mimetički: ona se u postupanju sa materijalom napre prilagođava zagonetki objektivne stvarnosti, da bi je u istom mah pregrupisanjem fragmenata prevazišla i da bi zagonetka bila uništena kao što Edip uništava Sfingu. Za ovakav postupak fantazija ujedno koristi ekspresivnu i kreativnu sposobnost grupisanja i stvaranja figure sa jedne i sposobnost imitacije, uviđanja i proizvodjenja sličnosti, sa druge strane. One se u konkretnom postupanju ne mogu razlučiti, iako ih je funkcionalno moguće razlikovati. Tek u Adornovoj kasnijoj filozofiji, sa eksplikacijom pojma mimesisa i njegovih raznolikih značenja (od kojih smo ovde spomenuli samo ona koja su za ove svrhe najrelevantnija), moguće je uvideti da su neka od njih sadržana i u onom pojmu egzaktne fantazije. Kada Adorno kaže da se ona „strogo drži materijala koji joj daju nauke i prekoračuje ga samo u najsitnijim pokretima njegovog uređivanja, koje ona mora da učini izvorno i sama od sebe”⁶⁵⁶ on ne misli ništa drugo do imitaciju datih elemenata, ali kroz koju izbija i onaj neizostavan drugi aspekt mimesisa, koji je preduslov imitacije, a to je priznanje neidentičnosti onog sa čime se poistovećuje, koje onda dati poredak tera da prevaziđe samog sebe i menja ga pregrupisanjem njegovih elemenata.

Estetska teorija samo proširuje ovu ideju i pokazuje raznovrsnost primene mimesisa u procesu razumevanja i to takvog koje polazi od estetike, zbog toga što je, po Adornovom

⁶⁵⁵ Adorno, „Die Aktualität der Philosophie”, str. 335

⁶⁵⁶ Ibid, str. 342

mišljenju, umetnost mesto u kome je mimetičko ponašanje pronašlo utočište. Isto se ne bi moglo učiniti iz perspektive neke druge oblasti u filozofiji, na primer etike ili ontologije. U ovom shvatanju ideje Adornove *Estetske teorije* mimesis figuriše na dva nivoa. Veber Niklsen smatra da je mimesis zagonetno središte oko koga se raspoređuju pasaži *Estetske teorije* ne mogući neposredno da ga odrede. Mimesis, prema tome, ima poseban status.⁶⁵⁷ To je enigmatičan kvalitet rečenica, njihovih međusobnih sličnosti, koji kvalitet se u njegovim dejstvima ne može naprosto odrediti pomoću definisanja koje Adorno inače ni ne pokušava.

Međutim, u ovakvom shvatanju javlja se i neminovna dvostrukost, što bi mogao da bude i potencijalni problem, jer mimesis ne samo da je način samorazumevanja (samokritike) estetike kroz konstelacije, nego i jedan od estetičkih pojmova koji je u konstelaciji potrebno eksplicirati u njegovim značenjima, umesto da se unapred pretpostavi značenje koje tek treba da bude određeno. Takve konstelacije moguće je sastaviti od mnoštva fragmenata u kojima se ovaj pojam pojavljuje. Zbog toga Širi Veber pribegava tezi da je mimesis koga pretpostavlja Adornova *Estetska teorija* zapravo mimesis Valtera Benjamina, shvaćen u semiotičkom kontekstu, koji objašnjava unutrašnje kretanje razumevanja Adornovog rada, a koga on prećutno prihvata, preuzimajući u svoje razmišljanje ideju o migraciji mimesisa ne izričito u jezik, već u umetnost.

Bilo kako bilo, nema sumnje da je pojam mimesisa i način na koji ga Adorno upotrebljava u svojoj filozofiji jedan od najzagonetnijih. Tu se svakako možemo složiti sa pomenutom autorkom koja je ukazala na jednu skrivenu i vrlo važnu povezanost između dva autora, koja je potencijalno i prostor za kritiku Adorna. Ovde smo pokušali da ukažemo na to kako Adorno objašnjava razumevanje umetnosti i estetičke tematike, koje elemente taj pojam razumevanja obuhvata i u kakvoj su oni vezi. Sa pojmom estetske teorije taj pojam razumevanja postaje sasvim eksplicitan. U estetici je nevidljiv. Mimetičko ponašanje je u njemu u funkciji objašnjenja delovanja fantazije, pojma koji kod Adorna takođe nije ni iz daleka zastupljen kao mnogi drugi, ali čija uloga je baš zbog toga potencijalno neuporedivo značajnija.

⁶⁵⁷ Weber Nicholnsen, „*Aesthetic Theory*’s Mimesis of Walter Benjamin”, str. 61

ZAKLJUČNO RAZMATRANJE

Na kraju ovog istraživanja posvećenog Adornovoj filozofiji umetnosti osvrnućemo se na izvedene analize i pokušati da povežemo njihove rezultate.

U ovom istraživanju Adornove filozofije umetnosti pokušali smo da predočimo jednu moguću interpretaciju Adornovog načina razumevanja umetnosti, ali pre svega viđenje načina na koji filozofska estetika može da *razume* umetničke tvorevine moderne evropske kulture. Problem razumevanja, odnosno razjašnjenje šta je razumevanje ili šta znači razumeti umetnost, uveli smo kao jedno od dva osnovna pitanja na koja treba da odgovori filozofska estetika. Pored toga, estetika treba da interpretira i umetnička dela, da tematizuje i shvati njihov ontološki status, strukturu, mesto i ulogu u društvu i kulturi. Ova dva pitanja su u tesnoj vezi, iako nisu uvek izričito bila postavljana u tradicionalnoj estetici i filozofiji umetnosti. Međutim, ona su u njoj latentno sadržana, jer bez odgovora na ova pitanja estetika ne može da ispuni svoj, makar u tradicionalnom smislu, osnovni zadatak – filozofsko određenje umetnosti.

Posebno je za mnoge estetičare bilo samorazumljivo pitanje razumevanja, što može da čudi s obzirom da postupanje estetike pretpostavlja odgovor na njega: da bi se uopšte došlo do određenja kulturnog fenomena umetnosti neophodno je pretpostaviti da su umetnička dela razumljiva i na koji način je to tako, pa tek kada se to pitanje razjasni može da se nastavi sa interpretacijom dela. U estetičkoj tradiciji na ovo pitanje i pokušaje da se na njega odgovori nailazimo na više mesta, čak i u najpoznatijim estetičkim učenjima. Tu smo uzeli kao primer osnivača estetike A. Baumgartena, koji je u jednoj od svojih formulacija estetike smatrao da estetičar mora da poseduje naročiti senzibilitet i način kreativnog posmatranja (koga on neobično

naziva veštinom lepog mišljenja) kako bi uopšte mogao da prosuđuje estetske fenomene, pa samim tim i da dođe do određenja lepog i umetnosti. Ova veština estetičara nije samo receptivna, već je na izvestan način i produktivna, ona nije samo suđenje nego i kreativno delovanje, jer estetičar je taj koji čulne fenomene dovodi do savršenstvu čulnog saznanja koje ovaj filozof naziva lepotom.

Slično je i kod Kanta, u čijoj *Kritici moći suđenja* osnovna tema nije bila umetnost, nego upravo to kako se estetski fenomeni (u koje spada i lepota) uopšte mogu razumeti (prosuđivati) i koje su vrste takvog prosuđivanja. Postavljanje ovog fundamentalnog filozofskog pitanja na subjektivnoj strani estetskog fenomena je razlog zbog koga se njegova koncepcija i smatra jednom od dve ključne pozicije u modernoj estetici. Druga pozicija je Hegelova i ona je objektivistička, jer pruža filozofsko određenje položaja i funkcije umetnosti u kulturi. Pitanje razumevanja, iako naizgled pogađa samo subjektivnu stranu estetskog fenomena, jeste pravo filozofsko pitanje u estetici i na primeru Adornove filozofije umetnosti ono se razmatra s obzirom na istorijsko stanje umetnosti i njen položaj u modernoj kulturi. Dva glavna kompleksa pitanja na koja estetika treba da odgovori su, prema tome, uvek u najtešnjoj vezi jedan sa drugim.

Pitanje razumevanja umetnosti je fokus ovog istraživanja Adornove filozofije umetnosti i ovaj filozof ga eksplicitno tematizuje u svojoj poznoj estetici, odnosno u predavanjima o estetici. Kod njega je ono postalo naročito problematično i u datim kulturno–istorijskim okolnostima je izgubilo svoju samorazumljivost, čime se kvalifikovalo za filozofsko promišljanje. U tom smislu, problem razumevanja nije odvojen od realnog društvenog statusa umetnosti, njenih istorijskih preobražaja, razvoja njene tehnike i odnosa prema filozofskom znanju. U toj tački se direktno prepliću ona dva ključna pitanja na koja filozofska estetika treba da pruži odgovor: tematskog pitanja o domenu lepog i umetnosti i metateorijskog pitanja o njihovom razumevanju.

U kontekstu ovog složenog pitanja u ovom radu je ponuđena jedna hipoteza i to polazeći od problematike Adornove pozne estetičke pozicije, tačnije njegovih fragmenata *Estetske teorije*. Iako se Adorno estetičkim problemima bavio tokom čitave karijere, posebno umetnošću, ili još preciznije muzikom, u pravom smislu reči je tek njegova pozna estetika fenomen umetnosti u svim njegovim aspektima učinila predmetom svojih promišljanja. Ipak, teza koja je ovde izneta kao mogućnost jeste da u Adornovim razmišljanjima o umetnosti i estetskim fenomenima, ne postoji filozofska estetika u tradicionalnom smislu reči, nego nešto što smo nazvali *estetskom teorijom*, služeći se dvoznačnošću u prevodu njegovog posthumnog dela na srpski jezik. Nemački naziv *Ästhetische Theorie* na srpski jezik se mogao prevesti dvojako: kao *estetička*

teorija (koji prevod imamo u našoj varijanti, a za koji smo izneli argumente da nije ispravan i da je pleonastičan) i kao *estetska* teorija, za koji smatramo da je ispravan i da samo taj prevod odražava pravu poentu Adornovog shvatanja pristupa fenomenu umetnosti, ili, drugim rečima, *način razumevanja umetnosti*. Zbog specifičnosti razlike između „estetskog” i „estetičkog” koja je u našem jeziku očigledna, u nemačkom ne, iskorišćena je ta razlika u smislu termina i učinjena je sadržinski (a ne samo tehnički) relevantnom. Takav način razumevanja nije konvencionalan filozofski način teoretisanja, sa logički izgrađenom argumentacijom i linearnim deduktivnim načinom zaključivanja. To je jedan oblik dijalektičkog mišljenja, ali takvog koji naizgled ne odgovara nijednom takvom koji susrećemo u filozofskoj tradiciji, čak ni onom kod Hegela, sa kojim Adorno u svojoj poznijoj filozofiji, posebno u *Negativnoj dijalektici*, otvoreno komunicira. Takav oblik mišljenja, u koga je inkorporisana estetska komponenta, najbolje se vidi u funkciji *predstavljanja* koja je prisutna u dijalektičkom mišljenju, čak i u onom spekulativnom obliku karakterističnom za Hegela. Predstavljanje nije pojmovna već estetska, tačnije mimetička radnja, kako u poznoj filozofiji iznosi Adorno. Sa svojom dijalektičkom konstrukcijom, koja barata fragmentisanim materijalom kulture, Adorno dovodi u vezu znanje putem uspostavljanja konstelacija, po čemu se on i razlikuje od Benjamina od koga je ovaj metod preuzeo a kod koga dijalektička komponenta nije izričito prisutna.

Znanje putem uspostavljanja konstelacija, koje je objašnjeno pozivanjem na tekstove nekoliko autora (Bak–Mors, Ule, Tideman), nije ništa drugo do spacijalni oblik artikulacije reči i stavova, za koga je potrebna imaginativna sposobnost zamišljanja i uočavanje sličnosti. Takve sličnosti Benjamin je nazvao nečulnim, jer ne postoji senzitivni osnov za povezivanje objekata koji su dovedeni u vezu, pre svega u jeziku, a mi ga ovde tretiramo kao imaginativni i u tom smislu estetski, jer nije potreban primetan opažajni odnos da bi se isti mogao nazvati estetskim, a pritom se radi ne samo o kombinovanju narativnih elemenata u jeziku nego i slika koje sadrže različiti načini razmišljanja. Linearno logičko rasuđivanje je isuviše skućeno i redukovano, pa ne objašnjava oblik rasuđivanja koji favorizuje Adorno u svojoj estetskoj teoriji. Njegov model je estetsko iskustvo. Takvo mišljenje se ovde smatra estetskim, što je pokazano i u analogiji sa Kantovim shvatanjem estetskog iskustva iz treće *Kritike*.⁶⁵⁸ U tom shvatanju je jasno da uobrazilja, kao ključna estetska sposobnost, vrši organizovanje estetskog iskustva i njegovih elemenata. Kod Adorna je prisutan sličan model, s tim da se kantovska uobrazilja ovde tretira pod srodnim terminom fantazije.

⁶⁵⁸ Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, str. 34–38

U tom kontekstu, ovde smo izneli određene argumente u prilog shvatanju da je u Adornovom načinu mišljenja, koji je u literaturi uglavnom prepoznat kao dijalektički, s tim da je predznak ove dijalektike ne afirmativnost i spekulativni karakter, već negativnost, od samog početka zastupljena jedna estetska komponenta. Ta komponenta je učinjena vidljivom tek preokretanjem dijalektičkog metoda od spekulativne dijalektike ka negativnoj, odnosno ka dijalektici neidentičnosti u kojoj je lajtmotiv postala ne koncepcija identičnosti, koja je ishodište ne samo spekulativnog idealizma, već i savremenih pravaca u filozofiji, nego upravo obratno – rasep između mišljenja i bića, između ja i sveta. To je jedan od motiva koji je bio određujući za Adornovo mišljenje u celini, zbog čega se u literaturi može naići na tezu da negativna dijalektika formulisana tek u poznoj filozofiji potiče još iz ranog perioda kritičkih radova o muzici i da je muzika pravi izvor Adornovih filozofskih razmišljanja.⁶⁵⁹ Slično, međutim, važi i za estetsku teoriju, odnosno za estetski način artikulacije filozofskog znanja, jer je Adornu kao model za tako nešto poslužio avangardni kompozitor Šenberg i njegova nova atonalna muzika⁶⁶⁰, odnosno emancipacija disonance, koje smo u ovom radu objasnili u pojedinostima, ne samo kao muzički fenomen, već i kao širu tendenciju u kulturi. Zaključak do koga se dolazi je da Adorno u svoju filozofiju nije preuzeo način postupanja kompozitora muzici, nego je takav način artikulacije materijala i saznanja i u muzici i u filozofiji bio analogan i posledica istorijskog stanja kulturnih formi, njihovog opredmećenja i raspadanja, stanja katastrofe.

Pretpostavka bazične hipoteze koja se ovde zastupa jeste da je estetska teorija kao način razumevanja i interpretacije upućena na jedan specifičan pojam umetnosti, a to je *negativni pojam umetnosti*. Negativnost kod Adorna nije pojam koji se vezuje samo za status umetnosti, nego ima i odgovarajuću metodološku stranu, kao jezgro dijalektičkog mišljenja, može se u ovom slučaju čak reći da je to lozinka Adornovog filozofskog načina mišljenja uopšte. U kontekstu umetnosti, negativnost se javlja ne samo kao karakteristika njenog statusa u odnosu na društvo i kulturu, nego i u pogledu mogućnosti saznanja. Uopšte uzev, Adorno je u svojim razmišljanjima učinio izričitim negativnost estetskog iskustva moderne umetnosti, iako je taj problem bio vidljiv i mnogo pre njega.

Negativnost umetnosti kod Adorna u ovom radu je rekonstruisana u tri relevantna značenja, bez pretenzija da je ta lista značenja iscrpna: to je prvo autonomni status umetnosti u

⁶⁵⁹ Sciborski, „Dijalektika iz duha muzike. Skrivene pretpostavke istorije dela *Negativna dijalektika*”, str. 261

⁶⁶⁰ Buck–Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, str. 127

građanskom društvu, koji je mogao da bude teorijski postavljen na bazi koncepcije estetske autonomije, a po kome je umetničko delo shvaćeno kao stvarnost za sebe, kao područje posebnog oblika racionalnog ponašanja, prosuđivanja i kreativnog delovanja koje se nije moglo objasniti naučno, pa je stoga takav diskurs i estetsko iskustvo uopštefigurisao kao kritika naučne racionalnosti. O ovom aspektu negativnosti u literaturi raspravljaju Menke, Jaus, Bubner i Velmer, da spomenemo samo neke. Drugo u čemu se ogleda negativnost umetnosti je upravo autarkični položaj koji umetnička dela imaju u odnosu na društvenu praksu, kao samostalni entiteti koji su zatvoreni u sebe i čija unutrašnja stvarnost negira tu praksu. Ipak, kao proizvod društvene prakse dela su istovremeno ogledalo njene racionalnosti i ujedno kritika iste, jer umetnost kao zatvorena stvarnost u svojoj estetskoj formi nudi druge mogućnosti egzistencije, takve koje u stvarnosti nisu aktualizovane. Adorno zbog toga umetnička dela shvata po ugledu na Lajbnicove monade. Ovde spada i kontekst socijalnog posredovanja umetnosti koga razmatra Peter Birger.⁶⁶¹Treći aspekt koji je ovde bio uzet u obzir u vezi sa negativnim statusom umetnosti je zatvorenost umetničkih dela za saznanje, za teorijsku estetiku koja pristupa njihovom razumevanju. Tu kao krucijelni momenat iskrsava nerazumljivost umetnosti, gubitak jedinstvenog smisla umetničkih dela, ali i pokušaj artikulacije novih oblika društvene prakse iz perspektive umetnosti. Po tome su bile karakteristične umetničke tvorevine avangarde, radikalnih pokreta u prvoj polovini 20. veka, koje su na Adorna ostavile traga preko muzike nove bečke škole: Šenberga, Berga i Veberna.

U sva tri aspekta negativnosti ogleda se „estetska” perspektiva razumevanja, potreba za modifikacijom deduktivno–logičkog pristupa stvari. U prvom slučaju se vidi da umetnost koja je autonomna pretpostavlja i autonomnu estetsku logiku koja omogućava da njena produkcija i recepcija uopšte budu shvaćene; u drugom zatvorenost dela u odnosu na društvenu stvarnost iziskuje povezivanje ove dve realnosti, što Adorno čini putem filozofske dijalektike. Ipak, da bi se one uopšte shvatile kao povezane potrebno je uvideti odgovarajuće sličnosti, pa tek na osnovu toga izvesti bilo kakvu povezanost. Uviđanje sličnosti, kao i njihovo konceptualno uobličenje, jeste posao estetske moći predstavljanja i povezivanja, koja postupa u skladu sa „logikom” koja je poznata kod umetnika ali ne i logičarima, pa čak ni dijalektičarima koji moraju da pretpostave *predstavljanje* problema što nije čisto misaona niti spekulativna radnja. I najzad, umetnička dela se opiru razumevanju, ona su negativna kao razumljivost nerazumljivog, pa se na taj način

⁶⁶¹ Tiedemann, R. „Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis”, u: Löbig, M., Schweppenhäuser, G., *Hamburger Adorno–Symposion*, Lüneburg: zu Klampen, 1984, str. 75

suprotstavljaju kategorijama filozofske estetike i intenciji saznanja. Zbog toga je potrebno estetičku interpretaciju postaviti na drugačiji osnov, tako što se u njeno postupanje unosi estetski (mimetički) momenat imitacije, prilagođavanja onom drugom koje se interpretira, a koji momenat u samu strukturu teorije unosi strukturn preobražaj koji nije prisutan u tradicionalnom shvatanju estetike.

Otuda se pred problemom razumevanja i nerazumljivosti umetnosti našla se i filozofska estetika. Adorno je ovaj problem shvatio vrlo ozbiljno i on je jedna od centralnih tačaka njegovih analiza umetnosti. To ujedno pogađa i onaj zahtev na koji mora da odgovori filozofska estetika, naime zahtev za obrazloženjem šta je razumevanje, pored interpretacije umetničkih dela koju preduzimaju estetičari. Pitanje razumevanja ovde smo izneli kao pravo filozofsko pitanje, dok interpretacija dela može da spada i u domen naučnog pristupa, u Adornovom slučaju sociološkog i muzikološkog, mada kod ovog teoretičara analitički pristupi nisu bili tako jasno odvojivi jedni od drugih.

Negativnost umetnosti je u ovom istraživanju uzeta kao ishodišna tačka razumevanja, kao polazište za filozofsku postavku razumevanja koje će polazeći od umetnosti i estetike pružiti i odgovarajući model za filozofsko razumevanje uopšte. Tek oprečna tendencija i zatvorenost dela za filozofsko saznanje pokazuju nešto što u klasičnom pojmu estetike nije uvek bilo tako očigledno, a to je da je za razumevanje umetnosti, umetničke istine ili ideje umetničkog dela, potrebna naročita estetska sposobnost koja bi tako nešto omogućila. Adornovo rešenje za celokupnu interpretaciju umetničkih tvorevina kao zatvorenih značenjskih sklopova bilo je naizgled slično kao i u filozofiji, naime, dijalektički način mišljenja. Takva dijalektika u literaturi je prepoznata kao materijalistička, pa je čak i Adornova filozofija umetnosti svrstavana u oblike materijalističke estetike, s tim da je ta estetika imala predznak negativnosti. Međutim, kod Adorna je pojam materijalizma neprecizno određen i na jedan ezoteričan i ne tako pristupačan način pomešan sa teologijom i estetskim iskustvom, što svakako onda utiče i na njegov pojam istine, odnosno istine u umetnosti.

Filozofsko razumevanje umetnosti nije odvojeno od estetskog iskustva koje izvire iz konfiguracije svakog umetničkog dela: ono je za Adorna njegov sastavni deo. Filozofija (estetika) omogućava saznanje sadržaja istine umetničkih dela⁶⁶², ali taj sadržaj u njima nikad nije neposredno dostupan, nego može biti interpretiran samo posredno, tj. putem određene

⁶⁶² Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 193; *Estetička teorija*, str. 221–222

negacije⁶⁶³, koja pokazuje da ono što se saznaje nije identično sa svojim pojmom, koji je zbog toga ograničen i koji čini onu negaciju, tako što upućuje saznanje preko samog sebe. To je opšte Adornovo stanovište, prema kome je u interpretaciji očitno neophodna primena dijalektičkog mišljenja koje sadrži takvu negaciju. Razumevanje umetničkih dela je, otuda, bremenito dijalektikom, odnosno mišljenjem u protivrečnostima i integracijom suprotstavljenih stavova koji konkretizuju sadržaj naših pojmova.

Spoj dijalektičkog mišljenja i estetskog iskustva spolja gledano izgleda kao vrlo dubiozna mešavina, ali je zapravo reč, to je stav koji se ovde zastupa, o tome da je odgovarajuća komponenta estetskog iskustva – Adorno je naziva mimetičkom – prisutna već u dijalektičkom mišljenju kao njegov konstitutivni element. To je razlog što se kod Adorna filozofsko mišljenje obrazuje u naročitoj konfiguraciji jezičkih elemenata, cirkularno raspoređenih oko zagonetnog središta, umesto kao linearno rasuđivanje od premisa ka konkluziji. U Adornovoj koncepciji razumevanja umetnosti estetska komponenta mišljenja postala je prepoznatljiva, ali je njegoa teza šira i tiče se korigovanja u načinu razumevanja sveta uopšte. Adorno je verovao da se celokupno razumevanje i artikulisanje misli u jeziku uvek odvija po ovom modelu i nikad nije striktno logički ustrojeno kako se to često prezentuje u udžbenicima logike i preporukama za valjano izvođenje zaključaka.

Posebno je to izraženo u pokušaju razumevanja umetnosti. Ono ima više značenja. U ovom radu su na primeru muzike uzeta u obzir tri moguća konteksta u kojima se pojavljuje ovakva sintetička koncepcija razumevajućeg akta: to je razumevajući akt kompozitora kao kreatora muzičke ideje, kod koga je kognitivni akt u isti mah i kreativan. Građa za ovu diskusiju nalazi se u Adornovoj *Filozofiji nove muzike*, ali i u njegovim prepiskama sa kompozitorom Krenekom iz kojih smo ovde izdvojili najrelevantniji deo. Zatim, to je receptivni akt muzičkog slušaoca kod koga se auditivni čin slušanja poklapa sa razumevajućim aktom, jer slušalac ne može da uživa u muzici, a da je pritom i ne razume, da ne učestvuje u razumevanju kompozitorove ideje objektivisane u delu koga prati to uživanje. Građu za ovo pronalazimo u *Uvodu u sociologiju muzike*. Treća opcija je razumevajući akt estetičara (muzike), koji mora u muzičkoj strukturi da interpretira istinu muzike. Adorno smatra da ta istina nije dostupna drugačije nego putem filozofije, ali budući da je umetnost zagonetna i distancirana u odnosu na saznanje i da njena istina nije intencionalna, potreban je drugačiji metod tumačenja. Takav metod podrazumeva ujedno ne samo interpretaciju dela, nego i (samo)kritiku filozofije, čije kategorije ne izražavaju

⁶⁶³ Ibid, str. 195; Isto, str. 223

istinu umetnosti i ne omogućavaju njeno razumevanje. Ono što je neophodno u toj situaciji jeste artikulisanje estetičkog razumevanja u skladu sa unutrašnjim procesom samih dela, pokušaj da se on poveže sa onim što je izvan dela. Estetičar svojim uvidom mora da učestvuje u razvoju istine umetnosti, a ta istina ostaje nedostupna kako samom umetničkom stvaraocu tako i recipijentu, koji su je na izvestan način nesvesni u svome odnosu prema samom delu. U tom kontekstu je ovde izneseno Adornovo viđenje odnosa između Betovena i Hegela, odnosno korespondencija između muzike i filozofije, koja pokazuje analognost između muzičke i pojmovne logike, nešto što već Šenberg podrazumeva na onom mestu kada kaže da muzička ideja mora da bude razumljiva i da korespondira sa zakonima logike. Time Adorno tvrdi da su i muzika i filozofija upućene na stvarnost istine, koju saopštavaju na sebi svojsten način – jedna nepojmovno, a druga pojmovno – pa je otuda estetska stvarnost muzičkog dela područje kritike filozofije. Njena istina je neposredno nesaznatljiva i ne može se odraziti u pojmovima, kao što bi to činio estetičar, nego filozof interpretator mora u njoj da učestvuje, da je razvija na produktivan način. Takvo razvijanje istine umetnosti postiže se ne u filozofskoj estetici, nego u tzv. estetskoj teoriji. Estetska teorija je način na koji filozof teorijski može da učestvuje u saznanju koje artikulise umetnost, a saznanje umetnosti je način na koji nam je u njoj prezentovana istina umetnosti. Međutim, istina umetnosti nije istina koja je saznata putem pojma, to je istina koja se ogleda u strukturi samog umetničkog dela, u načinu na koji je ono napravljeno, a ne u načinu na koji nešto predstavlja, što je bila inovacija umetnosti početkom XX veka koja odbacuje koncept pojavljivanja i privida.

Takav koncept kod Adorna je nešto sasvim drugačije u odnosu na mnoge pokušaje razumevanja umetnosti. U njegovoj filozofiji susrećemo se sa koncepcijom razumevanja gde estetičar participira u onome što se zbiva u samom delu koje pokušava da razume. Njegovo racionalno ponašanje je zbog toga naizgled praćeno jednom vrstom prilagođavanja strukturi dela i njegovoj unutrašnjoj logici. Međutim, kao što pokazujemo u ovom istraživanju, takav način ponašanja u interpretaciji umetničkih dela korespondira sa izvornim habitusom filozofskog jezika i mišljenja, koje sadrži upravo mimetički način ponašanja, koji se u svakom pogledu može smatrati estetskim, ne samo zato što je, prema Adornovoj tezi iz *Estetske teorije*, sa razvojem civilizacije postao deo umetnosti. Kao što je spomenuto, mimetička artikulacija saznanja je neodvojivi deo filozofskog mišljenja i na tom planu se ona može identifikovati ne samo u umetničkim delima, što čini objektivnu stranu estetskog fenomena, nego i u delatnosti fantazije, koja omogućava da se filozofska misao primeri analizi (interpretaciji) modernih umetničkih dela. Ona se ne mogu ispravno razumeti nikako drugačije nego postupkom koji pokazuje da

racionalnim saznanjem upravljaju estetski impulsi, što Adorno shvata kao interpretaciju i ujedno kritiku onoga što je predmet takve analize. Samo nam estetska sposobnost omogućava da se orijentiramo u analizi umetničkog dela koja prevazilazi samo njegove tehničke elemente i izlazi u socijalno–istorijsku stvarnost i kulturu u kojoj ta dela nastaju.

Povezivanje stvarnosti dela i njihove tehnike sa istorijskim procesom koji po Adornu odgovara procesu u samom delu, nije moguće putem logičkog mišljenja, primenom estetike kao neke vrste primenjene filozofije sa logičkim načinom zaključivanja na umetnička dela, nego samo uviđanjem sličnosti među ovim oblastima raznorodnih pojava, čija navodno dijalektička povezanost i prožimanje ne može bez pretpostavke da je na delu neka sposobnost razumevanja koja nije teorijska, ali u kojoj teorijski sklop filozofske estetike, njene ideje i pojmovi, učestvuju na izvestan način. Pritom, ovi pojmovi u susretu sa objektivnim tvorevinama umetnosti ne ostaju isti, nego zahvaljujući jednom estetskom načinu mišljenja i povezivanja materijala bivaju izmenjeni i na taj način otvaraju drugačije perspektive mišljenja u estetici.

Tako shvaćen, onaj problem razumevanja je u direktnoj vezi sa pitanjem interpretacije umetničkih dela, štaviše, od interpretacije modernog statusa umetnosti, prepoznavanja njegovih mimetičkih funkcija i njihovih posredovanja sa racionalnim u njoj, zavisi i shvatanje samog razumevanja. Ako je mimesis iz magijskih praksi prenesen u umetnost i jezik, što Adorno izvodi sledeći Benjaminovu teoriju jezika, onda je logično zaključiti da će i filozofski jezik u kome se artikulišu estetički stavovi i ideje sadržati ovu vrstu estetskog zaleđa ili organizacionog principa. Takvo razumevanje u ovom radu tretiramo pod nazivom estetske teorije.

Sledeći neka Adornova uputstva iz zabeleški sa njegovih predavanja o estetici, može se videti da je za njegovo objašnjenje potrebno razmotriti pojam analize, koja se u filozofiji susreće u vidu mikrološke analize, u muzici kao muzička analiza, dok u estetici na to nailazimo kao na jedan oblik elementarne analize koji smo ovde uveli u kontekstu primene na filozofsku estetiku, tačnije na njen teorijski sklop. Mikrološka analiza pokazuje upravo ono što se u ovom radu zastupa, a to su karakteristike filozofske interpretacije kao estetske teorije, kao načina mišljenja koji u svome postupanju direktno koristi funkcije estetskog mišljenja, umesto logičkog načina zaključivanja koji se inače praktikuje i u estetici. Postoje i autori koji u svojim tumačenjima doslovnije shvataju neke izjave samog Adorna, pa ovaj zagonetni (estetski) aspekt mišljenja osporavaju kao njegovo shvatanje.⁶⁶⁴

⁶⁶⁴ Jameson, *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of The Dialectic*, str. 66

Ovde je uzeto u obzir da je Adorno ovakav oblik mišljenja oblikovao po uzoru na Valtera Benjamina i imajući u vidu tu činjenicu naposljetku se, da bismo argumentovali ovaj stav, okrećemo Benjaminovim poznim radovima iz četrdesetih godina. Među njima dominira tzv. *Rad o pasažima*, koga uzimamo kao egzemplarnog za razumevanje Adornove *Estetske teorije* i njene kvazi–istorijske misaone konfiguracije. To je kolekcija citata koji služe za predstavljanje pariskih pasaža i zasvođenih lukova (arkada), koji su po Benjaminu simbol XIX veka i prethodnica avangardnog umetničkog razdoblja, a bili su konkretni ostaci roba, tehnologija, zgrada i drugih objekata iz rane faze komercijalne kulture u gradu koga je Benjamin video kao glavni grad XIX veka. Autor je ovo delo osmislio kao materijalističku filozofiju istorije u kojoj su se ogledale konfiguracije konkretnog materijala epohe i iz kojih se mogla iščitati interpretacija skorašnje istorije, njenih kulturnih trendova i društvenih tendencija.

Ova varijanta interpretacije i filozofije istorije primetna je u Adornovoj *Estetskoj teoriji* i to je dosta bilo predmet komentara u literaturi.⁶⁶⁵ Međutim, u ovom radu se ne bavimo tim aspektom *Estetske teorije* u užem smislu, koji se obraća Hegelu i marksistima, nego njenim hermeneutičkim i kognitivnim funkcijama sa kojima estetičar pristupa svome predmetu, koji se više naslanja na prekantovske kognitiviste i Kanta. O tome na posredan način svedoči i činjenica da je Adorno u svojim poznim estetičkim radovima, za razliku od prethodnih marksističkih i hegelovskih pozicija, pokazao okretanje Kantu i njegovom estetičkom stanovištu kao jednom od dva glavna stuba moderne estetičke tradicije. U ovom radu se otišlo čak korak dalje, upućivanjem na racionalističku koncepciju veštine lepog mišljenja, koja se sreće kod Baumgartena. U njima tražimo estetsku komponentu, koja objedinjuje ne samo saznanje kao pasivnu recepciju, nego i produktivnu delatnost mišljenja. Ovaj aspekt je u sprezi sa naročitom artikulacijom saznanja u estetici, koje je, kao što posredno kaže teza koju zastupamo, mimetički organizovano. Slična situacija je u Benjaminovim literarno–kritičkim radovima. Ako je uticaj klasičnih estetičara poput kognitivista i Kanta na Adorna bio samo posredan i implicitan, Benjaminov uticaj bio je neuporedivo neposredniji, jasan i nesporan. Taj uticaj bio je prepoznatljiv čak više od dvadeset godina nakon Benjaminove prerane smrti.

⁶⁶⁵ Lypp, B. „Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetischen Theorie Adornos“, u: Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 187–218; Scheible, H. „Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie theodor W. Adornos“, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text+Kritik), München, 1977, str. 92–97, 101–104; Braun, K. „Centralne filozofskoistorijske pretpostavke filozofije Teodora V. Adorna“, u: Treći program, 73/1987, str. 209–232

Pored više sadržinskih i metodoloških momenata koje je Adorno preuzeo od ovog savremenika i ugradio u sopstveni filozofski način mišljenja, u Adornovoj poznoj estetici naročito izbija na površinu srodnost sa Benjaminovim nedovršenim projektom pasaža. Artikulacija diskursa u ovom radu počiva na mimetičkom ponašanju baziranom na postojanju sličnosti i on pokazuje da u filozofskom načinu razmišljanja postoji jedan skriveni ali konstitutivni estetski aspekt, koga u današnjem kontekstu možemo smatrati imaginativnim, a kod Adorna i Benjamina je on povezan sa fantazijom i njenim delovanjem u mišljenju i jeziku. U *Estetskoj teoriji* je to razumevanje zasnovano na ovakvoj karakteristici. Artikulaciju materijala u filozofskoj interpretaciji umetnosti omogućavaju mimetički tragovi u rečeničnim sklopovima koji se kombinuju u estetskoj teoriji, što teoriju čini znatno fleksibilnijom i otvorenijom u odnosu na tradicionalni „zatvoreni” tip sistematski ustrojene teorijske estetike. To je onda teorija sa estetskim predznakom.

Zaključak do koga se dolazi na ovom primeru razmatranja Adornove filozofije umetnosti ima određene implikacije po polazni problem estetičkog pristupa analizi umetnosti, na koji u estetici nema definitivnog odgovora. Estetičar, prema shvatanju do koga smo došli, ima naročiti „senzibilitet” za umetnost, što preciznije znači i da svoja zaključivanja bazira ne na logičkim uvidima i prosuđivanjima naučnog tipa, nego na estetskim načinima viđenja i predstavljanja. U njima ovaj može da donese sud ne samo o umetničkim delima koja pokušava da razume, nego i o bilo kojoj drugoj vrsti estetskih fenomena, dakle fenomena koji su artificijelno proizvedeni, koji imaju nekakav duhovni sadržaj i nešto saopštavaju, odnosno sadrže određeno značenje. Takva sposobnost nije samo odlika estetičkog prosuđivanja, ona je, štaviše, sastavni deo svakog načina mišljenja koje se izražava u jeziku, sa tim što u prosuđivanju dela umetnosti pod određenim uslovima ova estetska komponenta dolazi do izražaja. Kollingvudovo polazno razlikovanje između dve vrste estetičara je, iako možda previše zaoštreno, utoliko ipak razumljivo, ali se njegove krajnosti ne isključuju, već su komplementarne i sadržane u delovanju svakog filozofa umetnosti.

Ovim ispitivanjem Adornove filozofije umetnosti smo pokušali da pokažemo na koji način je kod svakog estetičara ova dvostrukost, koja se kod Adorna jasno manifestuje u koncepciji estetske teorije, operativna na planu estetičkog razumevanja. Time smo želeli i da istaknemo da je estetika ne samo obična akademska disciplina sa svojim formalno utvrđenim metodom i unapred logički utvrđenim pravilima rasuđivanja, nego i način viđenja i razumevanja stvari, koji je verniji izraz čovekovog stvarnog, neposrednog bivanja u svetu, njegovih socijalnih praksi i interakcija, ali i delovanja u kulturi. Za to je danas u estetici više nego ikad ranije potrebno na

videlo izneti ne samo apstraktan način mišljenja, nego i jedan drugačiji kreativni potencijal inteligencije sadržan u estetičkom načinu posmatranja sa kojim ima posla svako ko se bavi proučavanjem umetnosti i estetskih fenomena.

SPISAK KORIŠĆENE LITERATURE

1. ADORNOVA DELA

1.1 Iz izdanja sabranih dela: *Gesammelte Schriften*, Tiedemann, R., Adorno, G., Buck–Morss, S., Schulz, K. (prir.) Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970–1986:

tom 1: Philosophische Frühschriften (1973)

tom 2: Kierkegaard. Konstruktion der Ästhetischen (1979)

tom 5: Zur Metakritik der Erkenntnistheorie / Drei Studien zu Hegel (1971)

tom 6: Negative Dialektik / Jargon der Eigentlichkeit (1973)

tom 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft I (1970)

tom 10/2: Kulturkritik und Gesellschaft II (1970)

tom 11: Noten zur Literatur I–II (1974)

tom 12: Philosophie der neuen Musik (1975)

tom 13: Die musikalische Monographien: Versuch über Wagner; Mahler. Eine musikalische Physiognomik; Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs (1971)

tom 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie (1973)

tom 16: Musikalische Schriften I–III (1978)

tom 17: Musikalische Schriften IV (1982)

tom 18: Musikalische Schriften V (1984)

tom 19: Musikalische Schriften VI (1984)

1.2 Iz zaostavštine: *Nachgelassene Schriften*, izd. Theodor W. Adorno Archiv, Berlin, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993– :

- Tiedemann, R. (prir.) *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, 2004.
- Tiedemann, R. (prir.) *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, 2006.
- Ortland, E. (prir.) *Ästhetik (1958/59)*, 2009.
- Tiedemann, R. (prir.) *Kants »Kritik der reinen Vernunft« (1959)*, 1995.
- Tiedemann, R. (prir.) *Ontologie und Dialektik*, 2002.
- Ziermann, C. (prir.) *Einführung in die Dialektik*, 2010.
- Schröder, T. (prir.) *Probleme der Moralphilosophie (1963)*, 1996.
- Tiedemann, R. (prir.) *Metaphysik. Begriff und Probleme (1965)*, 1998.
- Tiedemann, R. (prir.) *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965/66*, 2003.

1.3 Iz prepiski: Briefe und Briefwechsel, izd. Theodor W. Adorno Archiv, Berlin / Frankfurt/M: Suhrkamp, 1994– :

- Lonitz, H. (prir.) *Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. Briefwechsel 1928–1940*, 1994.
- Lonitz, H. (prir.) *Theodor W. Adorno, Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935*, 1997.

1.4 Pojedinačna izdanja:

- Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970.
- Negative Dialektik*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1966.
- Minima Moralia*, Berlin, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1951.
- Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M: Fischer, 2008.
- Vorlesungen zur Ästhetik 1967–68*, Zürich: H. Mayer, 1973.
- Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*, Frankfurt/M: Junius-Drucke.
- Theodor W. Adorno, Ernst Křenek. Briefwechsel*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974.
- (sa H. Ajzlerom) *Composing for the Films*, Continuum International Publishing, 2007.
- Filozofska terminologija*, Svjetlost, Sarajevo, 1984.
- (sa M. Horkhajmerom) *Sociološke studije*, Zagreb: Školska knjiga, 1980.
- Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit, 1968.
- Negativna dijalektika*, Beograd: BIGZ, 1979.
- Tri studije o Hegelu*, Sarajevo: Veselin Masleša, Svjetlost, 1990.
- Estetička teorija*, Beograd: Nolit, 1979.
- Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb: Školska knjiga, 1985.

Minima moralia, Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.

(sa T. Manom) *Melodija i akordi. Prepiska 1943–1955*, Vršac: KOV, 2006.

„Estetička teorija – Paralipomena”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 36–118

„Rani uvod”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 118–154

„O fetiškom karakteru u muzici i o regresiji slušanja”, u: *Marksizam u svetu*, br. 4, god. IX, 1982, str. 154–183

„On Kierkegaard’s Doctrine of Love”, *Studies on Philosophy and Social Science*, No. 8 (1939–40), str. 413–429.

„On the Problem of Musical Analysis”, u: *Essays on Music*, Leppert, R. (prir.), Princeton: University of California Press, 2002, str. 162–180

„The Radio Symphony” (1941), u: Leppert, R. (prir.) *Essays on Music*, Princeton: University of California Press, 2002, str. 251–270.

„On Popular Music“ (1941), u: Leppert, R. (prir.) *Essays on Music*, Princeton: University of California Press, 2002, str. 437–469.

2. OSTALA DELA

APEL, W., *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge Mass.: The Belknap Press, 1944.

ARNHAJM, R., *Vizuelno mišljenje*, Beograd: Zavod za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1985.

BAUMGARTEN, A., *Ästhetik*, Hamburg: Felix Meiner, 2007.

BAUMGARTEN, A., *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*, Beograd: BIGZ, 1985.

BEKET, S., *Izabrane drame*, Nolit, Beograd, 1981.

BENHABIB, S., *Critique, Norm and Utopia: A Study of the Foundations of Critical Theory*, New York: Columbia University Press, 1987.

BENJAMIN, V., *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974.

BENJAMIN, V., *Izabrana dela I*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.

BENJAMIN, W., *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

BENJAMIN, W., *Das Passagen-Werk*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1982.

- BERNSTEIN, J., *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- BERNSTEIN, J., *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BRETON, A., *Tri manifesta nadrealizma*, Kruševac: Bagdala, 1979.
- BIRGER, P., *Teorija avangarde*, Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998.
- BÜRGER, P. „Problem posredovanja u Adornoj sociologiji umjetnosti”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 292–306
- BOWIE, A., *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BRAUN, K.: „Centralne filozofskoistorijske pretpostavke filozofije Teodora V. Adorna”, u: Treći program, 73/1987, str. 209–232
- BRUNKHORST, H.: „Irreconcilable Modernity: Adorno’s Aesthetic Experimentalism and the Transgression Theorem”, u: Pensky, M. (prir.) *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, Albany: State University of New York Press, str. 43–61
- BUBNER, R., *Savremena nemačka filozofija*, Beograd: Plato, 2001.
- BUBNER, R., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1989.
- BUBNER, R.: „Adornos Negative Dialektik”, u: *Adorno–Konferenz 1983*, Friedeburg, L., Habermas, J. (prir.) Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 35–40
- BUCK–MORSS, S., *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: The Free Press, 1979.
- BUCK–MORSS, S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1991.
- BURKE, E., *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, New York: Routledge, 2008.
- CAHN, M. „Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique”, u: Spariosu, M. (prir.) *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*, Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- CLAUSSEN, D., *Theodor W. Adorno. One Last Genius*, Cambridge, Mass.: The Belknap Press, 2008.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press, 1981.
- DALHAUS, K. „Devetnaesti vek danas”, Treći program, 4/1970.

- DAHLHAUS, C. „O starenju filozofije”, u: *Estetička teorija danas. Ideje Adornove Estetičke teorije*, Šarčević, A. (prir.) Sarajevo: Veselin Masleša, 1990, str. 307–311
- DAHLHAUS, C., *Schoenberg and the New Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- DŽEJ, M., *Dijalektička imaginacija. Povest Frankfurtske škole i Instituta za socijalna istraživanja 1923–1950*, Sarajevo/Zagreb: Svjetlost/Globus, 1982.
- JAY, M., *Adorno*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1984.
- JAY, M., *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1984.
- JAY, M.: „The Concept of Totality in Lukacs and Adorno”, u: *Telos* 32/1977, str. 117–137
- DŽEJMON, F., *Marksizam i forma*, Beograd: Nolit, 1974.
- JAMESON, F., *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*, New York: Verso, 1990.
- DAVIES, S. i drugi (prir.) *A Companion to Aesthetics*, Oxford: Blackwell Publ., 2009.
- DE LA FONTAINE, M. „Künstlerische Erfahrung bei Arnold Schönberg. Zur Dialektik des musikalischen Materials”, Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 467–492
- EICHEL, C., *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993.
- EICHEL, C. „Zwischen Avantgarde und Agonie. Die Aktualität der späten Ästhetik Theodor W. Adornos”, u: Klein, R., Mahnkopf, C. S. (prir.) *Mit den Ohren Denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, str. 281–293
- FOCHT, I. „Muzika u stavu negativiteta”, u: Adorno, Th. W., *Filozofija nove muzike*, Beograd: Nolit, 1968, str. 9–26
- FRÜCHTL, J., *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen/ Neumann, 1986.
- GADAMER, H. G., *Istina i metoda*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.
- GADAMER, H. G., *Hegelova dijalektika*, Beograd: Plato, 2003.
- GETHMANN–SIEFERT, A., *Einführung in die Ästhetik*, München: Wilhelm Fink, 1995.
- GOEHR, L.: „Doppelbewegung. Die musikalische Bewegung der Philosophie und philosophische Bewegung der Musik”, u: Honneth, A. (prir.) *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno–Konferenz 2003*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2005, str. 279–317

- GRENZ, F., *Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1974.
- GRENZ, F.: „Zur architektonischen Stellung der Ästhetik in der Philosophie Adornos”, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text +Kritik), München, 1977, str. 119–129
- GRLIĆ, D., *Izazov negativnog. Uz estetiku Theodora Adorna*, Beograd: Nolit, 1986.
- HABERMAS, J.: „Konceptije Moderne: Osvrt na dve tradicije“, u isti: *Postnacionalna konstelacija*, Beograd: Otkrovenje, 2002, str. 184–207.
- HAIJDEGER, M.: „Izvor umetničkog dela”, u: *Šumski putevi*, Beograd: Plato, 2000, str. 7–59
- HARNONCOURT, N., *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Kassel: Bärenreiter Verlag, 1982.
- HEGEL, G. V. F., *Fenomenologija duha*, Beograd: BIGZ, 1986.
- HEGEL, G. V. F., *Estetika*, Beograd: BIGZ, 1986.
- HEGEL, G. V. F., *Enciklopedija filozofijskih znanosti*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1987.
- HEGEL, G. V. F., *Nauka logike*, Beograd: BIGZ, 1991.
- HEGEL, G. W. F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, Gethmann–Siefert, A., Collenberg–Plotnikov, B. (prir.) München: Wilhelm Fink, 2004.
- HOHENDAHL, P. U., „Introduction: Adorno Criticism Today”, *New German Critique*, No. 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, (Spring–Summer, 1992), str. 3–15
- HOHENDAHL, P. U., *Prismatic Thought. Theodor W. Adorno*, University of Nebraska Press, 1995.
- HOHENDAHL, P. U., *The Fleeting Promise of Art: Adorno's Aesthetic Theory Revisited*, Ithaca and London: Cornell University Press, 2013.
- HOHENDAHL, P. U. „Adorno: The Discourse of Philosophy and the Problem of Language”, u: Pensky, M. (prir.) *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, Albany: State University of New York Press, str. 62–82
- HORKHAJMER, M., *Tradicionalna i kritička teorija*, Beograd: BIGZ, 1976.
- HORKHEIMER, M.: „Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung”, u: *Gesammelte Schriften, tom 2: Philosophische Frühschriften 1922–1932*, Schmidt, A. (prir.) Frankfurt/M: Fischer, 1988, str. 20–35
- HOROWITZ, G.: „Art History and Autonomy”, u: Huhn T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 259–285

- HULLOT-KENTOR, R., *Things Beyond Resemblance: on Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press, 2006.
- HULLOT-KENTOR, R. „The Philosophy of Dissonance: Adorno and Schoenberg”, u: Huhn T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 309–319
- HUYSSSEN, A.: „Critical Theory and Modernity: Introduction“, *New German Critique*, 26/1982, str. 3–11.
- JAEGGI, R.: „Was ist Ideologiekritik?“, u: Jaeggi, R., Wesche, T. (prir.) *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, str. 266–295
- JARVIS, S., *Adorno: A Critical Introduction*, Cambridge: Polity Press, 1998.
- JAUS, H. R., *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978.
- JAUSS, H. R.: „Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive“, u: Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 138–168
- KANT, I., *Kitika čistoga uma*, Beograd: BIGZ, 1976.
- KANT, I., *Kritika moći suđenja*, Beograd: BIGZ, 1991.
- KJERKEGOR, S., *Pojam strepnje*, Beograd: Srpska književna zadruga, 1970.
- KIERKEGAARD, S., *Ili-ili*, Sarajevo: Veselin Masleša/Svjetlost, 1990.
- KIERKEGAARD, S., *Concluding Unscientific Postscript to the Philosophical Crumbs*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KINDIĆ, Z. „Mimezis postvarenja. O Adornovom tumačenju strategije moderne umetnosti“, *Filozofija i društvo* 1/2006, str. 151–162
- KLEIN, R., KREUZER, J., MÜLLER-DOOHM, S. (prir.), *Adorno-Handbuch*, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2011.
- KORSCH, K., *Marksizam i filozofija*, Beograd: Komunist, 1970.
- LEIBNIZ, G. W., *Izabrani filozofski spisi*, Zagreb: Naprijed, 1980.
- LINDNER, B., LÜDKE, W. M. (prir.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980.
- LIOTAR, Ž.-F., *Raskol*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 1991
- LÖWITH, K., *Od Hegela do Nietzschea*, Sarajevo: Veselin Masleša, 1988.

- LUKACS, G., *Teorija romana*, Sarajevo: Veselin Masleša / Svjetlost, 1991.
- LUKACS, G., *Povijest i klasna svijest*, Zagreb: Naprijed, 1977.
- LUNN, E., *Marxism and Modernism*, Los Angeles: University of California Press, 1982.
- LÜDKE, W. M. „Der Kronzeuge. Einige Bemerkungen zum Verhältnis Th. W. Adornos zu S. Beckett“, u: Arnold, H. L. (prir.), *Theodor W. Adorno* (Edition: Text+Kritik), München, 1977, str. 136–149
- LYPP, B. „Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung. Zur Geschichtsphilosophie und Ästhetischen Theorie Adornos“, u: Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 187–218
- MARKUZE, H., *Kultura i društvo*, Beograd: BIGZ, 1977.
- MARCUSE, H., *Estetska dimenzija*, Zagreb: Školska knjiga, 1981.
- MARX, K., ENGELS, F., *Rani radovi*, Zagreb: Naprijed, 1985.
- MENKE, CH., *Die Souveränität der Kunst*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991.
- MENKE, CH. „Das Wirken dunkler Kraft: Baumgarten und Herder“, u: Campe, R., Haverkamp, A., Menke, Ch. (prir.) *Baumgarten–Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin: August Verlag, 2014.
- MICHEL, K. M. „Versuch, die »Ästhetische Theorie« zu verstehen“, u: Lindner, B., Lüdke, W. M. (prir.) *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1980, str. 41–107
- MIĆUNOVIĆ, D. (prir.) *Teorije o društvu. Osnovi savremene sociološke teorije*, Beograd: Vuk Karadžić, 1969, str. 1009–1010
- MÜLLER–DOOHM, S., *Adorno. A Biography*, Cambridge: Polity Press, 2009.
- NOWAK, A., FEHLBUSCH, M. (prir.) *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, Tutzing: Schneider, 2007.
- PADDISON, M., *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PADDISON, M., *Adorno, Modernism and Mass Culture. Essays on Critical Theory and Music*, Kahn & Averill, 2006.
- PADDISON, M. „Adorno's 'Aesthetic Theory'“, u: *Music Analysis* 6 (3/1987), str. 355–377.
- PADDISON, M. „The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno“, u: Klein, R., Mahnkopf, C. S. (prir.) *Mit den Ohren Denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, str. 71–91

- PECOLD, H.: „Simptomi postmodernog i dijalektika moderne“, u: *Theoria*, 3–4/1986, str. 91–106.
- PAETZOLD, H., *Neomarxistische Ästhetik I: Bloch – Benjamin*, Düsseldorf: Cornelsen, 1994.
- PAETZOLD, H., *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno – Marcuse*, Düsseldorf: Cornelsen, 1994.
- PAETZOLD, H.: „Adorno’s Notion of Natural Beauty“, u: *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno’s Aesthetic Theory*, Huhn, T., Zuidervaart, L. (prir.) Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 213–235
- PETAZZI, C.: „Studien zu Leben und Werk Adornos bis 1938“, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text+Kritik), München, 1977, str. 22–43
- PETAZZI, C.: „Kommentierte Bibliographie zu Th. W. Adorno“, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text+Kritik), München, 1977, str. 176–191
- PETROVIĆ, S., *Marksistička estetika*, Beograd: BIGZ, 1979.
- PLATON, *Država*, Beograd: BIGZ, 1983.
- PLATON, *Fileb i Teetet*, Zagreb: Naprijed, 1979.
- POĐOLI, R., *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit, 1975.
- ROBERTS, D., *Art and Enlightenment: Aesthetic Theory after Adorno*, University of Nebraska Press, 2006.
- ROSE, G., *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, London: The Macmillan Press, 1978.
- SCHEER, B., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt: Primus Verlag, 1997.
- SCHEIBLE, H.: „Geschichte im Stillstand. Zur Ästhetischen Theorie theodor W. Adornos“, u: Arnold, H. L. (prir.) *Theodor W. Adorno* (Edition: Text+Kritik), München, 1977, str. 92–118
- SCHNÄDELBACH, H., *Philosophie in Deutschland 1830–1933*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983.
- SCHNÄDELBACH, H., *Philosophie in der modernen Kultur*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000.
- SCHNÄDELBACH, H.: „Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno“, u: Friedeburg, L., Habermas, J. (prir.) *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 66–93
- SCHOENBERG, A., *Harmonielehre*, Wien, 1922.
- SCHOENBERG; A., *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950.
- SCHOENBERG, A., *Fundamentals of Musical Composition*, Boston/London: Faber and Faber, 1967.
- SCHWEPPEHÄUSER, H.: „Spekulative und negative Dialektik“, u: Negt, O. (prir.) *Aktualität und Folgen der Philosophie Hegels*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970, str. 85–97.

- SCHWERING, G., ZELLE, C. (prir.) *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München: Wilhelm Fink, 2002.
- SCIBORSKI, L.: „Dijalektika iz duha muzike. Skrivene pretpostavke istorije dela Negativna dijalektika”, u: Treći program, 73/1987, str. 258–288
- SEEL, M., *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1996.
- SONDEREGGER, R.: „Wie diszipliniert ist (Ideologie–)Kritik. Zwischen Philosophie, Soziologie und Kunst”, u: Jaeggi, R.; Wesche, T. (prir.) *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, str. 55–80
- ŠELING, F. V. J., *Filozofija umetnosti*, Beograd: BIGZ, 1989.
- SHELLING, F. W. J., *Sistem transcendentalnog idealizma*, Zagreb: Naprijed, 1986.
- ŠILER, F., *Pozniji filozofsko–estetički spisi*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 2008.
- ŠLEGEL, F., *Ironija ljubavi*, Beograd: Cepter, 1999.
- ŠOPENHAUER, A., *Svet kao volja i predstava*, Beograd: Službeni glasnik, 2005.
- THEUNISSEN, M.: „Negativität bei Adorno”, u: Friedeburg L., Habermas, J. (prir.) *Adorno–Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983, str. 41–65
- TIEDEMANN, R., *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1983.
- TIEDEMANN, R. „Begriff, Bild, Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis”, u: Löbig, M., Schweppenhäuser, G., *Hamburger Adorno–Symposion*, Lüneburg: zu Klampen, 1984, str. 67–85
- UEHLEIN, F. A. „»Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer...«”, u: Klein, R., Mahnkopf, C. S. (prir.) *Mit den Ohren Denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 1998, str. 206–228
- ULE, R.: „O dokučavanju pojedinačnog iz konstelacija: *Negativna dijalektika* i objektivna hermeneutika”, u: Treći program, br. 73, II/1987, str. 362–374
- UZELAC, M., *Filozofija muzike*, Novi Sad, 2005.
(http://www.uzelac.eu/Knjige/12_MilanUzelac_Filozofija_muzike.pdf)
- UZELAC, M., *Uvod u estetiku*, Vršac, 2011.
(http://www.uzelac.eu/Knjige/10_MilanUzelac_Uvod_u_estetiku.pdf)
- UZELAC, M., *Filozofija poslednje umetnosti*, Novi Sad, 2010.
(http://www.uzelac.eu/Knjige/17_MilanUzelac_Filozofija_poslednje_umetnosti.pdf)

- UZELAC, M., *Horror musicae vacui*, Novi Sad, 2007.
(http://www.uzelac.eu/Knjige/13_MilanUzelac_Horror_musicae_vacui.pdf)
- VELMER, A., *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Novi Sad: Bratstvo–jedinstvo, 1987.
- VELMER, A.: „Umetnost i industrijska proizvodnja“, *Marksizam u svetu*, br. 4-5/1986, str. 55–72
- WELLMER, A.: „Über Negativität und Autonomie der Kunst“, u: *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno–Konferenz 2003*, Honneth, A. (prir.) Frankfurt/M: Suhrkamp, 2005, str. 237–278
- VUKSANOVIĆ, D., *Barokni duh u savremenoj filozofiji: Benjamin–Adorno–Bloch*, Beograd: Institut za filozofiju Filozofskog fakulteta, 2001.
- WANSING, R.: „Ausdruckscharakter von Kunst: Bekundung philosophischer Verbindlichkeit? Zur Komplementarität von Philosophie und Kunst bei Adorno“, u: Schwering, G., Zelle, C. (prir.) *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München: Wilhelm Fink, 2002, str. 59–86
- WEBER, M., *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München: Drei Masken Verlag, 1921.
- WEBER NICHOLSEN, S. „Aesthetic Theory's Mimesis of Walter Benjamin“, u: Huhn T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 55–91
- WELSCH, W., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Reclam, 1990.
- WESCHE, T.: „Reflexion, Therapie, Darstellung. Formen der Kritik“, u: Jaeggi, R., Wesche, T. (prir.) *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 2009, str. 193–220
- WIGGERSHAUS, R., *Die Frankfurter Schule. Geschichte–Theoretische Entwicklung–Politische Bedeutung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.
- WOLIN, R., *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.
- WOLIN, R. „Benjamin, Adorno, Surrealism“, u: Huhn T., Zuidervaart, L. (prir.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1987, str. 93–122
- ZELLE, C.: „Die stete Neuerfindung des Alten. Konstellationen ästhetischer Erfahrung: Baumgarten/Bouhours – Jauss/Bubner/Welsch/Bohrer“, u: Schwering, G., Zelle, C. (prir.) *Ästhetische Positionen nach Adorno*, München: Wilhelm Fink, 2002, str. 31–48
- ZENCK, M., *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, München: Wilhelm Fink, 1977.

ZUIDERVAART, L., *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1993.

ZUIDERVAART, L. „The Social Significance of Autonomous Art: Adorno and Burger”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 1 (Winter, 1990), str. 61–67

Biografski podaci o autoru

Marko S. Novaković rođen je 27. 1. 1983. godine u Beogradu.

Osnovne studije filozofije upisao je 2002., a diplomirao 2008. godine na Odeljenju za filozofiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu. Doktorske studije filozofije upisao je školske 2008/09. na istom fakultetu.

Marko S. Novaković zaposlen je u zvanju asistenta na katedri za filozofiju i društvene nauke Učiteljskog fakulteta Univerziteta u Beogradu od 2013. godine. Od 2009–2012. bio je angažovan u realizaciji nastave na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu na predmetu Estetika.

Marko S. Novaković je član izvršnog odbora Estetičkog društva Srbije počev od 2013. godine i urednik stručne publikacije istog udruženja od 2012. godine. Redovan je učesnik naučnih skupova istog udruženja počev od 2005. godine.

Marko S. Novaković je bio stipendista Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj Republike Srbije (2009–2013.) i kao korisnik stipendije namenjene studentima doktorskih studija učestvovao je u realizaciji naučnih projekata Instituta za filozofiju i društvenu teoriju: „Prosvećenost u evropskom, regionalnom i nacionalnom kontekstu: istorija i savremenost” (2009-2011) i „Politike društvenog pamćenja i nacionalnog identiteta: regionalni i evropski kontekst” (2011-2012).

Marko S. Novaković je objavio veći broj naučnih radova i prevoda stručne filozofske literature, a učesnik je i više naučnih konferencija.

PRILOZI

Prilog 1.

Izjava o autorstvu

Potpisani-a

Marko S. Novaković

broj upisa

OF 080005

I z j a v l j u j e m

da je doktorska disertacija pod naslovom

„Adornova filozofija umetnosti. Negativnost i estetska teorija”

- rezultat sopstvenog istraživačkog rada,
- da predložena disertacija ni u celini ni u delovima nije bila predložena za dobijanje bilo koje diplome prema studijskim programima drugih visokoškolskih ustanova,
- da su rezultati korektno izvedeni i
- da nisam kršio/la autorska prava i koristio intelektualnu svojinu drugih lica.

U Beogradu, 5.4.2016.

Potpis doktoranda

Marko S. Novaković

Prilog 2.

**Izjava o istovetnosti štampane i elektronske verzije
doktorskog rada**

Ime i prezime autora	Marko S. Novaković
Broj upisa	OF 080005
Studijski program	filozofija
Naslov rada	„Adornova filozofija umetnosti. Negativnost i estetska teorija”
Mentor	prof. dr Nebojša Grubor
Potpisani	Marko S. Novaković

izjavljujem da je štampana verzija mog doktorskog rada istovetna elektronskoj verziji koju sam predao/la za objavljivanje na portalu **Digitalnog repozitorijuma Univerziteta u Beogradu**.

Dozvoljavam da se objave moji lični podaci vezani za dobijanje akademskog zvanja doktora nauka, kao što su ime i prezime, godina i mesto rođenja i datum odbrane rada.

Ovi lični podaci mogu se objaviti na mrežnim stranicama digitalne biblioteke, u elektronskom katalogu i u publikacijama Univerziteta u Beogradu.

U Beogradu, 5.4.2016.

Potpis doktoranda

Marko Novaković

Prilog 3.

Izjava o korišćenju

Ovlašćujem Univerzitetsku biblioteku „Svetozar Marković” da u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu unese moju doktorsku disertaciju pod naslovom:

„Adornova filozofija umetnosti. Negativnost i estetska teorija”

koja je moje autorsko delo.

Disertaciju sa svim prilogima predao/la sam u elektronskom obliku pogodnom za trajno arhiviranje.

Moju doktorsku disertaciju pohranjenu u Digitalni repozitorijum Univerziteta u Beogradu mogu da koriste svi koji poštuju odredbe sadržane u odabranom tipu licence Kreativne zajednice (Creative Commons) za koju sam se odlučio/la.

1. Autorstvo
2. Autorstvo – nekomercijalno
3. Autorstvo – nekomercijalno – bez prerade
4. Autorstvo – nekomercijalno – deliti pod istim uslovima
5. Autorstvo – bez prerade
6. Autorstvo – deliti pod istim uslovima

(Molimo da zaokružite samo jednu od šest ponuđenih licenci, kratak opis licenci dat je na poledini lista).

Potpis doktoranda

U Beogradu, 5.4.2016.

Milica Kolambuta