

MIMEZIS POSTVARENJA

O Adornovom tumačenju strategije moderne umetnosti

Apstrakt: Autor razmatra Adornovo tumačenje strategije moderne umetnosti u njenom pokušaju odolevanja postvarenom svetu. Ovu strategiju moderne umetnosti frankfurtski mislilac označava kao mimezis postvarenja, uvernen da umetnost može oponirati stezi ukletosti jedino ukoliko se identifikuje s njom. Apstraktnost, disonantnost i nihilizam moderne umetnosti Adorno shvata upravo kao mimezis postvarenja. Cilj moderne umetnosti je da vlastitom ružnoćom razobličići prikrivenu „ružnoću“ sveta, da svojom šokantnošću trgne recipijenta iz konformističkog dremeža. Razmotrivši Adornovo tumačenje strategije moderne umetnosti, autor primećuje da se i ona, nakon početnih uspeha, pokazala nedoraslom vladavini instrumentalnog uma, tj. svetu koji počiva na apstraktnom principu razmene.

Ključne reči: postvarenje, mimezis, umetnost, disonanca, apstraktnost, nihilizam, neidentično.

Jedna od glavnih teorijskih preokupacija Teodora Adorna bila je kritika postvarenog, obezličnog, uniformisanog sveta, u kome gotovo da sasvim iščezava emfatičko, nepripravljeno iskustvo, baš kao i sama individua. Razlog za takav upravljani svet Adorno je video u dominaciji subjektivno-instrumentalnog uma, odnosno u podvrgavanju ljudi vladavini apstraktnog principa razmene. Zadatak negativno-dijalektičkog mišljenja je, po frankfurtskom filozofu, da na sebe preuzme napor samorefleksije, kako bi dovelo do samoosvešćivanja prosvetiteljstva i teorijski uobličilo zahtev za odbranu prava onog neidentičnog, tj. onog posebnog, individualnog, različitog, drugog, onog što je ugroženo bezobzirnomo vladavinom identiteta, odnosno instrumentalne racionalnosti. U pokušaju izmicanja ideološkom sklopu zaslepljenja, kojim društveni sistem prikriva svoj totalitarni karakter, Adorno je saveznika našao u modernoj umetnosti, pre svega u onoj avangardnoj.

Za razliku od onih koji su u umetničkim delima moderne videli tek puki izraz dekadencije, frankfurtski mislilac je u njima

prepoznao svojevrstnu strategiju odupiranja postvarenom svetu. Adorno je tu na prvi pogled paradoksalnu i ne uvek sasvim razumljivu strategiju moderne umetnosti teorijski odredio kao mimezis postvarenja, tj. kao „mimezis stvrdnutog i otuđenog“ (ÄT 39)¹. Pravilno uočavajući, ili makar sluteći, da bi svođenjem na moralizatorsku funkciju iznošenja nekakvih teza i pouka bila lišena svoje suštine, kao i da nije u njenoj moći da zauzme stanovište s onu stranu upravljanog društva, moderna umetnost se opredelila za to da u svoju formu apsorbuje sam vladajući princip, kako bi ga, dovевši ga do ekstrema, iznutra uzdrimala. „Pošto je stega ukletosti spoljašnje realnosti nad subjektima i njihovim formama reakcije postala apsolutna, umetničko delo može da joj oponira još samo tako što se izjednačava s njom“ (ÄT 54), primećuje Adorno. Emfatičko umetničko delo moderne, dakle, ne odražava naprosto postvareni svet, ne svodi se na njegovu reprodukciju, kao što je to slučaj sa tvorevinama industrije kulture² i neuspehim umetničkim ostvarenjima. Insistirajući na stavu da modernoj umetnosti „opozicija uspeva jedino identifikacijom sa onim protiv čega ustaje“ (ÄT 39), frankfurtski mislilac ukazuje na srećnu okolnost da ona, upravo time što „izgovara nesreću putem identifikacije, ujedno anticipira njeno lišavanje moći“ (ÄT 35). To je, po Adornu, jedini način da se umetnost odupre mitskoj začaranosti

¹ U radu će se koristiti sledeće skraćenice za Adornova dela:

ÄT – *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.

ND – *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 1984. (*Negativna dijalektika*, Beograd 1979.)

NzL – *Nothen zur Litaratur*, Frankfurt am Main 1984.

GS 10 – *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1977.

GS 12 – *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1975. (*Filozofija nove muzike*, Beograd 1968.)

GS 15 – *Kompositionen für den Film / Der getreue Korrepetitor*, Frankfurt am Main 1976.

GS 16 – *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main 1978.

EzM – *Erziehung zur Mündigkeit*, Frankfurt am Main 1970.

U drugom delu zgrade, ukoliko ga ima, navedeni su prevodi Adornovih dela. Skraćenica E je za delo: Adorno, *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*, Zagreb 1985.

² Termin „industrija kulture“ Adorno je skovao zajedno sa Horkhajmerom za ono što se obično naziva masovna kultura, želeći da na taj način istakne da se ne radi o kulturi koja se spontano izdiže iz masa, nego o onoj koja se stanovništvu isporučuje kao masovno potrošno dobro. „Industrija kulture je namerna integracija njenih konzumenata odozgo“ (GS 10, 337), ističe Adorno. Njen cilj je, između ostalog, formiranje identične, konformističke svesti, i na taj način onemogućavanje svakog mogućeg otpora vladavini sistema.

našeg vremena. Stoga on slikovito, aludirajući na pretvaranje prosvetiteljstva u novi mit, sugerije: „Svojim podvostručavanjem raspada se mit, Gorgona koja uočava svoj lik u ogledalu“ (GS 16, 306).

Frankfurtski filozof, naravno, ne ostaje na pukoj tvrdnji da se strategija moderne umetnosti može označiti kao mimezis postvarenja, već pokušava da nas istančanom analizom uveri u ispravnost svog stanovišta. Po njemu, upravo kao mimezis postvarenja mogu se razumeti svojstva koja odlikuju modernu umetnost – njena apstraktnost, disonantnost i nihilizam. „Nova umetnost je toliko apstraktna koliko su to zapravo postali ljudski odnosi“ (ÄT 54), konstatuje Adorno, te dodaje: „Ono oskudno i oštećeno njenog sveta slika je otisak, negativ upravljanog sveta.“ Sve to je sasvim u skladu sa realnim društveno-istorijskim procesima. Svedoci smo da se pod vlašću apstraktnih razmenschkih odnosa i sveopštom nadomestivošću ono neidentično sve više povlači. Umesto novog, koje je suštinska dimenzija neidentičnog, pred sobom najčešće zapravo imamo prerušeno staro.³ Mada se toliko govori o konkretnom, ono je danas uglavnom potisnuto, zamenjeno pseudokonkretnim. U bezličnom svetu „ono konkretno je još samo maska apstraktnog“. Jedini način da umetnost odoli takvom svetu je da postane apstraktna.⁴ Adorno

³ U samom stremljenju umetnosti za onim novim, Adorno razlikuje istinsku čežnju za emfatičkim novim od konformističkog podvrgavanja zakonima tržišta. Umetnost koja po svaku cenu, samovoljno želi da ponudi nešto novo, utapa se u industriju kulture. Tumačeći ono novo umetnosti, frankfurtski filozof ističe: „Novo nije subjektivna kategorija, nego je iznuđeno od stvari, koja drugačije, oslobođena od heteronomije, ne može da dođe do same sebe.“ (ÄT 40) Emfatički novo nije oštro odvojeno od onog starog. Moglo bi se reći da je ono novo pokušaj odgovora na problem koji je postavilo ono staro, a kojem nije bilo doraslo. „Na novo nagoni snaga starog, koje, da bi se ostvarilo, ima potrebu za novim“, primećuje Adorno. Novo je i u umetnosti određena negacija starog, ne apstraktno poricanje. Tradicija dalje živi samo kao kritički prisvojena. Frankfurtski mislilac ističe: „Svoje pribežište staro ima jedino na vrhu novog; u lomovima, ne kroz kontinuitet.“

⁴ Za razliku od Lukačeve kritike apstraktnosti, Adorno smatra da je upravo realizam podložan ideologiji, dok se postvarenom svetu, bar delimično, može odupreti samo tzv. formalistička, apstraktna umetnost. Po Adornu, u vreme vladavine apstraktno opšteg, na paradoksalan način, „formalizam“ se pokazuje „kao istinski realizam“ (NzL 438). Protivstavljenost Lukačeve i Adornove pozicije u razumevanju umetnosti, kojoj obojica pridaju ulogu oponenta postvarenom svetu, najbolje se može uočiti u različitom značenju pojma *mimesis* u njihovim estetičkim teorijama. Diter Kliche primećuje da za razliku od Lukača, koji „naglašava *predmetno-odražavajući* karakter odražavanja“ (Dieter Kliche, *Kunst gegen Verdinglichung*, u: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, hg. Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke,

kaže: „Da bi se održala usred najspoljašnjeg i najtamnijeg realnosti, umetnička dela moraju ... da se poistovete s njim.“ (ÄT 66) Samim tim ne treba da čudi što je dominantna boja moderne umetnosti tamna, crna. Neka vedrija boja za Adorna, baš kao i za umetnike na koje se on poziva, značila bi ideološko prikrivanje sumraka današnjeg sveta, činjenice da „više nema života“ (ÄT 333).

U takvoj situaciji disonanca postaje „oznaka celokupne moderne“ (ÄT 29). Pod terminom *disonanca* Adorno označava recepciju ružnog i neharmoničnog u umetnosti. Ružno u umetnosti za Adorna, naravno, nije svrha po sebi. Ružnoću sveta umetnost apsorbuje u sebe zarad buduće lepote, koja je istinski moguća tek u stanju pominjenja. Tematizovanjem ružnog i disonantnog umetnost se ujedno zauzima za ono potlačeno i oštećeno. Vlastitom „ružnoćom“ umetnost razobličava prikrivenu ružnoću sveta. Nema sumnje da čovekova priroda žudi za harmoničnošću. Međutim, u današnjem nepominenom svetu umetničko uspostavljanje harmonije je, po Adornu, gotovo osuđeno da poprimi ideološko obeležje. Pozivajući se na Karla Krausa, frankfurtski filozof kaže: „U totalnom društvu umetnost treba pre da unese haos u poredak, nego obratno.“ (ÄT 144) Naravno, ne zato što bi haos bio poželjno stanje, ono za šta bi se valjalo založiti. Naprotiv, haotične crte moderne umetnosti su „šifre kritike loše druge prirode: tako haotičan je uistinu poredak“. Adorno je tu sasvim u pravu – sistem koji tako precizno i neumoljivo funkcioniše zapravo je haotičan i disharmoničan s obzirom na njegovu neusaglašenost s onim što su drevni mudraci nazivali *logos* ili *tao*. Sam Adorno negativnost moderne umetnosti shvata kao određenu negaciju momenta poretka, a ne kao negaciju koja bi apsolutno eliminisala svaki poredak. Likvidacija momenta poretka, i po Adornu, završava

Frankfurt am Main 1980., str. 242.), za koga je umetnost „ogledalo sveta“, to jest „odraz stvarnosti“, Adorno naglašava „*simptomatički* karakter odražavanja, samoodražavanje sveta u umetnosti, odnos odražavanja kao onaj strukturalne analogije“ (str. 242-3.). Ako se već govori o odražavanju stvarnosti, ono se, po Adornu, ne odigrava u sadržini umetnosti, nego u njenoj formi. Diter Klihe smatra da je pojam *mimesis* dobio gotovo centralno mesto u Adornovoj *Estetičkoj teoriji* upravo kao polemički odgovor na Lukačevo tumačenje. Kao argument Klihe navodi da u *Ranom uvodu za Estetičku teoriju*, napisanom verovatno 1961. godine, ovaj pojam ima sporednu ulogu, da bi nakon objavljivanja *Lukačeve Estetike* 1963., odjednom 1966-7. dobio na važnosti. Vide ti: *Isto*, str. 238-9. Mada je ova tvrdnja možda preterana, jer konfrontaciji mimesis i racionalnosti još *Dijalektika prosvetiteljstva* pridaje veliki značaj, nema sumnje da je za frankfurtskog mislioca polemika sa Lukačem bila veoma podsticajna za uobličavanje vlastite estetičke teorije.

„u praznom identitetu lišenom trenja“ (ÄT 238).⁵ Ona negativna dela koja su „zbog alergije prema harmonizovanjima ova htela čak da uklone i kao negirana“, lišila su sebe napetosti i time doživela neuspeh, završivši u lošoj pozitivnosti.

Što se tiče optužbe za nihilizam moderne umetnosti, Adorno smatra da istinska umetnost ne treba da prikriva krizu, pa i objektiv gubitak smisla, ali to ne znači da mu se ona prilagođava i iz toga izvlači nekakvu korist. Frankfurtski filozof na svoj upečatljiv način piše: „Međa između autentične umetnosti, koja na sebe uzima krizu smisla, i one rezignativne, koja se sastoji od protokol stavova u bukvalnom i prenesenom smislu, je što se u značajnim delima negacija smisla oblikuje kao ono negativno, dok se u drugim šturo, pozitivno odražava. Sve zavisi od toga da li je negaciji smisla u umetničkom delu svojstven smisao ili se ona prilagođava datosti; da li je kriza smisla reflektovana u tvorevini ili ostaje neposredna i zato tuđa subjektu.“ (ÄT 231) Istinska umetnost, dakle, ne poziva na rezignativno mirenje sa poretkom, kako joj se inače često zamera. Naprotiv, svojim mimetičkim prisvajanjem negacije smisla, ona se upravo u razobličavanju kao negacija zalaže za novo uspostavljanje smisla, koji više ne bi bio puka ideološka maska realnog besmisla.

U tezi da se strategija moderne umetnosti odupiranja postvarenom svetu sastoji upravo u mimezisu postvarenja, da umetnička dela „moraju da se izjednače sa vladalačkim ponašanjem da bi proizvela nešto kvalitativno različito od sveta vladavine“ (ÄT 430), ogle da se Adornovo filozofsko uverenje da je „danas samo preterivanje medijum istine“ (EzM 23).⁶ Ovo teorijsko uverenje zapravo je uobličeno na osnovu iskustva avangardne umetničke prakse, koja je, često veoma smišljeno, bila usmerena na to da šokira recipijenta, i na taj način ga trgne iz dremeža i mrtvila. Zahvaljujući strategiji moderne umetnosti, vladajuća tendencija društva ka postvarenju biva do te mere radikalizovana da nam neka od njenih dela prezentuju

⁵ Pogrešne su otuda interpretacije koje govore o apsolutnom negativitetu Adornove estetičke teorije. Momenat afirmativnog i konsonantnog on sasvim ne istiskuje iz modernog umetničkog dela. Uprediti: Alo Allkemper, *Rettung und Utopie*, Studien zu Adorno, Paderborn-München-Wien-Zürich 1981, str. 199.

⁶ Uveren da umerene, uravnotežene iskaze sistem lako neutralizuje, štaviše da oni u poplavi informacija zapravo i ne pobuđuju pažnju, Adorno je pribegavao zaoštrenim formulacijama. U toj odlici Adornovog stila Alo Alkemper prepoznaje kritičku dimenziju mišljenja: „Negirajuće preterivanje zatamnjuje tamu sveta zarad svetla istine.“ Videti: Alo Allkemper, *Rettung und Utopie*, str. 116.

apsolutnu postvarenost. Izgleda kao da ne preostaje ništa više od ljudske unutrašnjosti, onog što se nekada nazivalo dušom. Ali, upravo takvo totalno obeščovečenje ima funkciju da, delujući poput šoka, uzdrma okoštalu i uspavanu svest, istrgne je iz uobičajene životne kolotečine, pokrene je na razmišljanje. Kao reakcija na pritešnjenost sistemom, u čoveku narasta osećanje gušenja, utapanja u anonimnu masu, čime se otvara mogućnost da krikne, i na taj način ispolji nepristajanje na gubitak vlastitog ja.

Ma koliko se činila paradoksalnom, strategija moderne umetnosti je zapravo jednostavna. Adorno o njoj piše: „Time što umetnost ponavlja ukletost realnosti, sublimiše je u *imago*, ona ujedno ima tendenciju da se oslobodi nje; sublimacija i sloboda su u saglaskju.“ (ÄT 196) Naravno, još uvek smo daleko od realne slobode, a nju umetnost kao takva i ne može da ostvari. Moglo bi se reći da ona ima funkciju proizvođenja kratkog spoja. Tek nakon što je mrak potpun, čovek će zaželeti da potraži svetlost. Upravo zbog toga moderna umetnost odustaje od dopadljivog i privlačnog, onog što navodno poziva na komunikaciju.⁷ Adorno izričito tvrdi da se ljudi danas „umetnički mogu dosegnuti samo još putem šoka“ (ÄT 476) koji se zadaje „onom što pseudonaučna ideologija naziva komunikacijom“. Naime, njeni „šokovi nerazumljivog“ (GS 12, 126/155)⁸ nas svojom disonantnošću uznemiruju, i u isti mah „osvetljavaju besmisleni svet“. Adorno smatra da je u današnjem iskvarenom, lažju zaodevenom svetu moderna umetnost prisiljena da na sebe preuzme ulogu žrtve. Na svoj upečatljiv način Adorno piše: „Svu tminu i krivicu preuzela je na sebe; svu svoju sreću nalazi u tome da spozna nesreću; svu lepotu u tome da se odrekne lepog privida.“ Izgleda da je Adornu bliska ideja da će umetnost upravo time što više zla, ružnoće i besmisla upije u sebe i transformiše ih, doprineti da svet bude čistiji, dalje od preteće katastrofe, bliže slučajnoj utopiji.⁹

⁷ Kao što je poznato, frankfurtski mislilac je krajnje rezervisan prema onome što se uobičajeno naziva komunikacijom. On razobličava utilitarnu komunikaciju kao pseudokomunikaciju, naglašavajući da se u njoj zapravo radi o „prilagođavanju duha na korisno“ (ÄT 115), čime se sam duh „uvrštava među robe“.

⁸ Mada Adorno na navedenom mestu govori o novoj, atonalnoj muzici, sve to se može, kao što primećuju brojni interpretatori, preneti i na samu emfatičku modernu umetnost.

⁹ Šajble ukazuje da Adorno novu muziku, odnosno autentičnu modernu umetnost, opisuje „kao Hrista u Getsimanijskom vrtu“. (Hartmunt Scheible, *Die Kunst im Garten Gethsemane*, u: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, str. 363.)

Kao dodatni argument za tezu da se moderna umetnost usredsređuje na fenomen postvarenja, štaviše da pokušava da bude mimezis postvarenja, Adorno ukazuje na činjenicu da je u njoj očit nestanak tradicionalnog subjekta. Za razliku od predmoderne umetnosti, koja je usredsređena na junaka, kojoj su kategorije celine i razvoja samorazumljive, moderna umetnost insistira na antijunaku, u njoj „totalitet, neprekinuta sklopljenost umetničkih dela“ (ÄT 280) više „nije zaključna kategorija“. Samim tim što se u naše vreme celina i sistem doživljavaju kao neistina, „problematičnost ideala zatvorenog društva prenosi se takođe i na onaj zatvorenog umetničkog dela“ (ÄT 236). Iz uvida da se „integralna forma prepliće s vladavinom“ (ÄT 279), sledi usmeravanje moderne umetnosti ka fragmentarnom.

Nakon što je osporen primat kategorije totaliteta, moderna umetnička dela krasi otvorena forma. Ona više nisu u stanju da se uverljivo zaključe. Najodsudnije je zapravo to što se napušta kategorija razvoja, koja je bila samorazumljiva za predmodernu umetnost. Baš kao što u realnoj istoriji postaje problematična ideja napretka, a bezglava dinamika završava u vraćanju mitskog „uvek isto“, tako se i u umetnosti dinamika preobraća u statiku. Stereotipni ritam proizvodnje i gubitak punoće vremena nalaze svoj odjek u umetnosti. Ona „nabacuje sliku ustrojstva sveta koji više ne poznaje istoriju“ (GS 12, 61 / 86). To zapravo i ne treba da čudi, jer razvoj je nemoguć samim tim što je došlo ne samo do slabljenja nego i do disocijacije subjekta.¹⁰

Modernu umetnost umesto razvoja odlikuje parataksička logičnost. „Parataksička logičnost umetnosti sastoji se u ravnoteži koordiniranog“, primećuje Adorno. Osvrćući se na modernu umetničku praksu, frankfurtski filozof piše: „Umetnost ima tendenciju ka načinima postupanja u kojima je sve što se dešava jednako blizu središtu.“ (ÄT 228) Ova tendencija se najjasnije pokazuje u razvoju muzike. Dok u klasičnoj sonati „svi muzikalni trenuci nisu jednako relevantni“ (GS 15, 94), niti su jednako prezentni, „nego se prisutnost muzikalnih događaja uvećava“, u novoj muzici sve postaje

¹⁰ Uobičajeni način pripovedanja postao je zapravo nemoguć. Adorno ističe: „Pripovedati nešto znači – imati nešto *posebno* ispričati, a upravo to sprečavaju uređeni svet, standardizacija i jednoličnost.“ (NzL 42 / E 152) Otuda lom nekadašnje forme romana nije puka samovolja. Adorno ukazuje na ono odsudno: „Raspao se identitet iskustva, u sebi kontinuiran i artikulisan život, koji jedini dopušta stav pripovedača.“

„jednako prezentno“, „sve je u istoj meri tema“.¹¹ Adorno u parataktičkoj logičnosti moderne umetnosti ne vidi tek odjek realnih zbivanja, nego takođe dovođenje u pitanje vladajuće logike, njene hijerarhije i subordinacije.¹²

Dakle, mada je toliko usredsređena na fenomen postvarenja, moderna umetnost ipak ne odustaje od neidentičnog. Štaviše, upravo kao mimezis postvarenja ona pruža negativni model neidentičnog.¹³ Razlog zbog kojeg ona svesno odustaje od težnje za harmonijom i pomirenjem treba tražiti u njenom uverenju da je u našem vremenu tako nešto postalo neizvodljivo. Umesto toga delotvornije je anticipirati preteću apokalipsu, i na taj način izneti negativnu utopiju. Jer, i u totalnoj dominaciji identiteta, koju umetnost ocrtava i reflektuje, ono neidentično je prisutno, makar na negativan način. Upravo u njegovoj totalnoj odsutnosti čovek može postati svestan nepodnošljive praznine. U njemu nešto kao da govori: nemoguće je da je to sve.

Uz to, mimezismom postvarenja umetnost na paradoksalan način otvara put ka približavanju jeziku stvari. Razmatrajući modernu umetnost, Adorno primećuje: „Emfatička moderna se otima području

¹¹ Naravno, moguće je dovesti u pitanje Adornovu tendenciju da modernu umetnost poistoveti sa parataktičkom logičnošću. Tako, na primer, Cimerman primećuje da Adorno „bez ikakve modifikacije prenosi u jednoj kratkoj fazi razvoja serijalne muzike virtuelan pojam parataktičke konstelacije ne samo na muzikalnu modernu, nego naprosto na konstituciju vremena moderne“ (Norbert Zimmermann, *Der ästhetische Augenblick*, Frankfurt am Main 1989., str. 94.). S druge strane, Lindner zamera Adornu da je „jednu određenu liniju razvoja, onu hermetičke moderne, generalizovao u srž umetnosti i time kategorijama nametnuo zahtev za opštošću, koji one ne mogu nositi“ (Burkhardt Lindner, „Il faut être absolutement moderne“, u: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, str. 303).

¹² Tumačeći Helderlinovo pozno pesništvo, Adorno je ukazao na kritičku snagu paratakse. Pošto „jezička sinteza protivreči onom što on hoće da dovede do progovaranja“ (NzL 476 / E 61), Helderlin se, po Adornoj interpretaciji, odlučuje da u izvesnoj meri „suspenduje tradicionalnu logiku sinteze“ (NzL 471 / E 56). Opirući se uobičajenoj sintetičkoj funkciji jezika, a svestan da se ona ne može sasvim napustiti, Helderlin se zalaže za „sintezu drugačijeg tipa“ (NzL 476 / E 61). Nju nalazi u parataksama, „koje izmiču logičkoj hijerarhiji subordinirajuće sintakse“ (NzL 471 / E 57). Poput muzike, svojevrstne sinteze bez pojma, u Helderlinovom poznom pesništvu jezik se preobražava „u nizanje, čiji su elementi drugačije povezani nego u sudu“. Time on izmiče diktatu sintetizujućeg principa samog duha i omogućava onom potlačenom da se oglasi.

¹³ Uporediti: Norbert Zimmermann, *Der ästhetische Augenblick*, str. 114. Po Cimermenu, autentična moderna umetnost je „negativni model onog što Adorno naziva ‘sasvim drugo’, ‘tuđe’, ‘nepoznato’, još nebivstvjuće, kratko: ‘ono neidentično’“.

odražavanja duševnog i prelazi ka nečem što se jezikom mišljenja ne može iskazati.“ (ÄT 96) Upravo to neiskazivo je ono bitno, pre svega za današnjeg čoveka, koji se otuđio od prirode, koji je zaboravio na tajnu. O čemu se zapravo radi pojašnjavaju sledeći redovi: „Ono što se zove postvarenje, tamo gde se radikalizuje, maša se za jezik stvari.“¹⁴ Vraćanje ovom zaboravljenom jeziku ima potencijal da čoveka uputi na otkrivanje kako vlastite neidentične dimenzije, tako i afiniteta svekolikog bivstvujućeg. Bernard Lip ističe da moderna umetnost anticipira „jezik solidarnog *afiniteta* prema ljudima i stvarima“. Adorno je, po Lipu, taj jezik video ostvaren u Helderlinovim parataksama, baš kao i u *musique informelle*. Upravo one „čine mislivim jezik slobodnog zajedništva različitog“¹⁵, čime kao da nagoveštavaju mogućnost utopijskog pomirenja čoveka i prirode.

No, mada je Adorno ponudio brojne i katkad veoma ubedljive argumente kako bi opravdao svoju tezu po kojoj se strategija moderne umetnosti sastoji u mimezisu postvarenja¹⁶, valja preispitati da li se na taj način zaista može odoleti postvarenom svetu. Za razliku od Adorna, koji je bio svedok, pa čak u neku ruku i učesnik avangardnih dešavanja u umetnosti, nama se čini da se i takva strategija pokazala nedoraslom vladavini instrumentalnog uma. Naime, očekivanje avangardne umetnosti da će dovodeći do ekstrema postvarujuću

¹⁴ O tome Linder piše: „Mimetičko ponašanje u moderni znači mimezis postvarenja, principa smrti. Postvarenje treba da bude sleđeno putem racionalizovanja estetske tehnike, ujedno mimetičkim prilagođavanjem radikalizovano i prinuđeno na preokret: da se oslobodi jezik stvari i priroda koju čovek nije načinio.“ (Burkhardt Lindner, „Il faut être absolument moderne“, u: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, str. 301.)

¹⁵ Bernhard Lypp, *Selbsterhaltung und ästhetische Erfahrung*, u: *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos*, str. 205-6.

¹⁶ Frankfurtski mislilac je tumačenjem nekih od najznačajnijih dela moderne umetnosti pokušao da nas pridobije za svoje gledište. Za njega je od posebnog značaja bilo Beketovo delo, u kojem je poput jezgra koncentrisano istorijsko iskustvo ispražnjenosti i disocijacije subjekta, iskustvo da više zapavo i nema života, prirode, unutrašnjosti. Kao „negativ upravljano svetla“ (ÄT 54) ono je, po Adornu, uistinu realističko. Kod Beketa se nekadašnja „punoća trenutka preobraća u beskonačno ponavljanje, konvergirajući sa ništa“ (ÄT 53). Beketovo delo ipak ne treba razumeti kao poziv na rezignaciju. Beket ne stvara nekakav apsurdan pogled na svet, koji bi navodno zamenio racionalni. Naprotiv, „racionalan u apsurdnom dolazi sam sebi“ (NzL 310 / E 205), naglašava Adorno. Beketov „nihilizam implicira suprotnost identifikacije sa ništa“ (ND 374 / 311). Za Beketa je, poput gnostika, „stvoreni svet radikalno zao“. Poricanje tog sveta otvara „mogućnost jednog drugog, još nebivstvujućeg“.

tendenciju modernog društva proizvesti zaprepašćenje u recipijentu, pokazalo se kao neopravdano. Moderna umetnost je previdela čovekovu osobinu da se vremenom na sve navikne, baš kao i sposobnost sistema da svog oponenta ne samo neutralizuje nego i pretvori u nehotimičnog pomagača. Tako smo danas gotovo došli do paradoksalne situacije da ono što je predstavljalo strategiju otpora postvarenom svetu postaje ono što nas njemu izručuje. Ljudi su se postepeno, nakon početnog zaprepašćenja, privikli na šokantnost modernih umetničkih dela, tako da šokantnost čak postaje ono što se očekuje. Da bi privukla pažnju na sebe, umetnička dela iz dana u dan postaju sve šokantnija i provokativnija. Šokantnost gotovo da postaje sama sebi svrha. U vremenu izgubljenih orijentira izgleda da nema ničeg što već nije isprobano, ničeg što bi nas moglo zaprepastiti. Čak ako se na trenutak i osetimo šokirani anticipacijom sveopšteg postvarenja, to osećanje ubrzo bleđi i mi se umesto otpora sistemu privikavamo na takvo stanje. Otuda verovatno ne bi bilo preterano reći da je moderna umetnost u opasnosti da nas zapravo više priprema za stanje pakla nego što u nama budi gađenje i otpor prema izopačenom svetu.

Ako je tačna tvrdnja da se navedena strategija moderne umetnosti pokazala nedoraslom postvarenom svetu, ako nas njena disonantnost zapravo više privikava na disonantnost naše društveno-istorijske situacije nego što u nama budi otpor prema njoj, preostaje da se zapitamo ima li današnji čovek ikakvu šansu da bude svoj, postoje li realni izgledi da čovečanstvo izbegne preteću apokalipsu. Kao što je poznato, Adorno je osporavao mogućnost da se u našem vremenu stvaraju umetnička dela koja bi bila harmonična i u isti mah neideološka, dela koja bi vlastitom harmoničnošću pomogla u formiranju harmoničnih ličnosti. Naime, preduslov za stvaranje takvih umetničkih dela je unutrašnja harmonija samog umetnika, a nje, po frankfurtskom filozofu, nema bez slobodnog i solidarnog društva. Nije teško složiti se da moderno društvo, pogotovo ako se imaju u vidu njegove raznovrsne i katkad teško uočljive tehnike manipulacije, to svakako nije. U njemu, po Adornu, samim tim što se ne može sasvim izmaći njegovoj sveobuhvatnoj moći, niko nije neoštećen.

No, mada je umetnost mnogo manje u stanju da se odupre postvarenom svetu nego što je Adorno verovao, to ipak ne znači da je rezignacija neizbežna, kao što bi neko mogao da pomisli. Umetnost, baš kao i filozofija, kao sfera kulture, u krajnjoj instanci pripada

ovom svetu, čak i onda kada ga delimično transcendirira. Uostalom, i ona umetnička dela koja su prvobitno, shodno (samo)razumevanju njihovih autora, bila usmerena na pobunu protiv sfere kulture, vremenom su postala njen sastavni deo. Jedina sfera koja zaista ima potencijal da odoli sklopu zaslepljenja je ona duhovnosti.¹⁷ Adorno, uprkos žestokoj kritici prosvetiteljstva, ostao je ipak podložan prosvetiteljskim predrasudama prema religiji. Da mu mističko-religiozna iskustva nisu bila strana, shvatio bi da, uprkos gotovo neumoljive društvene tendencije ka postvarenju, nije sve tako crno kao što se čini. Naime, postvarenom svetu može da odoli, i to ne samo delimično, onaj ko nije od ovog sveta. Takvih je, naravno, veoma malo. Ali, dok ih ima, nije sve izgubljeno.¹⁸

¹⁷ Pod duhovnošću podrazumevam mističko-religioznu sferu. Ona se razlikuje od sfere kulture, koja između ostalog obuhvata umetnost i filozofiju, time što se jedino u njoj, zahvaljujući sagorevanju ega, objavljuje viša, nadumna istina. Kroz one retke pojedince, koji su oslobođeni gordosti, tj. ega, progovara sama transcendencija. Pošto su, velikim trudom, sagoreli sve strasti i izmakli brojnim, suptilnim zavodnjima na duhovnom putu, postali su imuni i na mitsku začaranost prosvetćenog vremena. Prosvetćeni sklop zaslepljenja, koji počiva na manipulaciji željama i strastima ega, nemoćan je pred onima koji ništa ne žele, koji su se odrekli sebe. Pobeđivši sebe, pobedili su i svet.

¹⁸ Po rečima starca Siluana, svet se održava zahvaljujući molitvama svetitelja. Tumačeći reči ovog svetitelja, arhimandrit Sofronije piše: „Priroda sveljudskog bića je takva da čovek, savlađujući zlo u sebi, samim tim nanosi snažan udarac kosmičkom zlu, a posledice toga imaju blagotvoran uticaj na sudbinu celog sveta. ... Zbog svetitelja koji su nepoznati svetu menja se tok istorije, pa čak i kosmičkih zbivanja. Zato je pojava jednog svetitelja događaj kosmičkog značaja koji prevazilazi granice ljudske istorije i zalazi u svet večnosti. Svetitelji su so zemlje. Oni su smisao njenog postojanja, onaj plod radi koga ona i postoji. I kad zemlja bude prestala da rađa svetitelje, nestaće i sile koja čuva svet od katastrofe.“ (Arhimandrit Sofronije, *Starac Siluan*, Manastir Hilandar, 1998, str. 198-9.)

Zoran Kindić

MIMESIS DER VERDINGLICHUNG

Über Adornos Deutung der Strategie der modernen Kunst

Zusammenfassung

Der Verfasser betrachtet Adornos Deutung der Strategie der modernen Kunst in ihrem Versuch der verdinglichten Welt zu widerstehen. Diese Strategie bezeichnet der frankfurter Denker als Mimesis der Verdinglichung, überzeugt davon, dass die Kunst gegen den Bann opponieren kann, nur inwiefern sie sich mit diesem identifiziert. Abstraktheit, Dissonanz und Nihilismus der modernen Kunst fasst Adorno geradezu als Mimesis der Verdinglichung auf. Das Ziel der modernen Kunst sei es, dass sie mit der eigenen "Hässlichkeit" eine verborgene Hässlichkeit der Welt entlarvt, d.h. dass sie den Rezipienten schockiert und ihn dadurch aus der konformistischen Schläfrigkeit aufführt. Nachdem der Verfasser Adornos Deutung der Strategie der modernen Kunst betrachtet hat, bemerkt er, dass auch sie sich, nach Anfangserfolgen, der Herrschaft der instrumentalen Vernunft, d.h. der Welt, die sich auf dem abstrakten bürgerlichen Prinzip des Tausches gründet, als nicht gewachsen herausgestellt hat.

Schlüsselwörter: Verdinglichung, Mimesis, Kunst, Dissonanz, Abstraktheit, Nihilismus, Nichtidentisches.