

ADORNO IN HEIDEGGER / ADORNO S HEIDEGGERJEM

Od modernizma do postmodernizma

ALEŠ ERJAVEC

1.

Leta 1977 je britanski arhitekt Charles Jencks objavil knjižno delo z naslovom *Jezik postmoderne arhitekture*. V njem je priznal, da je na začetku pisanja tega dela sam narobe razumel izraz »postmodernizem«, ki je do tedaj služil predvsem v literarni kritiki za označevanje avtorjev kot so William Burroughs in drugi pisatelji, ki jih običajno uvrščajo v rubriko visokega modernizma. Namesto tega je Jencks izraz uporabil za označitev »konca avantgardnega ekstremizma«, ¹ delne vrnitve k tradiciji ter osrednje vloge komunikacije z javnostjo. Poleg tega je zapisal, da se arhitektura dobro vklaplja v to novo kulturno paradigmo, ker je »javna umetnost«. ²

Jencksovo delo je precej nepričakovano postalo izhodišče desetletja dolge razprave o postmodernizmu, ki se je skoraj takoj zatem in istočasno pričela v Evropi in Združenih državah ter se nato naglo razširila po planetu. Najbolj vplivno knjižno delo je bilo najverjetneje *Postmoderno stanje* (1979) Jean-Françoisa Lyotarda, medtem ko za avtorja najvplivnejšega besedila, najprej objavljenega leta 1984 v *The New Left Review* in nato leta 1991 še v knjižni obliki pod istim naslovom, velja Fredric Jameson. ³ Čeprav je Lyotard v svojem delu predlagal nekoliko nenavadno rabo pojma »postmoderno« (trdil je, da mora biti umetniško delo najprej postmoderno, da bi bilo lahko moderno), je dosegel, da je izraz postal domač v humanističnih in družbenih vedah. Za razliko od Lyotardovega dela je Jamesonovo besedilo ponudilo preprosto in vsestransko razlago postmodernizma. Za Jamesona je postmodernizem zadnja kulturna

¹ Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Academy Editions, London 1977, str. 5.

² *Ibid.* Prim. tudi Aleš Erjavec, *Estetika in kritična teorija*, ZPS, Ljubljana 1995 in *K podobi*, ZKOS, Ljubljana 1996.

³ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991.

dominanta v okviru obstoječega obdobja kapitalizma. V nasprotju s prejšnjima stopnjama kulturnega razvoja, tj. realizmom in modernizmom, je postmodernizem – po Jamesonu – kultura obdobja multinacionalnega kapitala. Gre za prvo kulturno dominantno, ki se je pojavila v Združenih državah in je popolnoma komodificirana.

Jencksovo delo je pritegnilo tolikšno pozornost v širših kulturnih krogih tudi zato, ker je, kot je trdil Jameson, izmed »vseh umetnosti arhitektura v bistvu najbližje ekonomiji«. ⁴ Z drugimi besedami, Jencks je po naključju opazil pomembno dejstvo, da pod postmodernimi kulturnimi pogoji arhitektura predstavlja kulturno formo *par excellence*, zato ni bilo tako presenetljivo, kot se je zdelo v poznih sedemdesetih letih, da je prav knjiga o arhitekturi začela postmoderno razpravo.

Jencks je vpeljal izraz, ki je nadalje uspešno povezal nezdružljive poglede na umetnost in kulturo sedemdesetih let, ki so vsebovali zelo različne označbe kot sta »transavantgarda« ⁵ in dekonstrukcija. Njihove skupne poteze so bile uporaba figuralik, regionalizem, eklekticizem, tradicionalizem in pogosto estetizirana in potrošniška narava, s čimer so se vizualno oddaljili od standardnih form in norm modernizma dvajsetega stoletja.

Ker sta bila modernizem (in »moderna« umetnost kot delna soznačnica) močno vezana na temo modernosti, je vprašanje postmodernizma kmalu razkrilo tudi svojo filozofsko razsežnost, ki je presegala ozko področje umetnosti in njihovega pogostnega (in filozofsko manj pomembnega) preimenovanja. Postmodernizem je v nasprotju z nekaterimi izmed teh oznak nosil zelo drugačen in zagotovo bolj globok pomen, saj je bil vezan na širšo kategorijo postmodernosti kot sinonima za postindustrijsko, globalno in posthistorično družbo, oziroma na obdobje multinacionalnega kapitala (sledeč Jamesonu, ki je ta pojem prevzel od Ernesta Mandela).

Razprava o postmodernizmu in postmodernosti je postala polemična predvsem s kritiko, ki jo je na postmodernizem usmeril nemški filozof Jürgen Habermas. V vplivnem predavanju, ki ga je imel septembra leta 1980 v Frankfurtu pod naslovom »Modernost – nedokončani projekt«, ⁶ je Habermas trdil, da je postmodernizem neokonzervativno nasprotovanje idealom, ki sta jih postavila modernost in razsvetljenstvo. Po Habermasovem mnenju se je postmodernizem pojavil kot kulturno (in umetniško) nasprotje napredni avantgardi in modernistični umetnosti dvajsetega stoletja. Namesto avtonomne, kritič-

⁴ *Ibid.*, str. 5.

⁵ Cf. predvsem Achille Bonito Oliva, *Transavant-garde International*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982.

⁶ Cf. Jürgen Habermas, »Modernity – An Incomplete Project«, v: Hal Foster (ur.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London 1985, str. 3–15.

ne, radikalne in osvobajajoče narave modernizma, je postmodernizem smotrno ponudil komodificirano, komercializirano in potrošniško umetnost ter kulturo, ki je potrebovala – in ne spodkopavala – obstoječo družbeno in politično dejanskost. Sledila je dolga razprava, v kateri so zagovorniki modernosti (in modernizma) nasprotovali svojim kritikom, ki so svoje »antimoderne« poglede branili s sklicevanjem na Nietzscheja, Heideggerja, Michela Foucaulta in Jacquesa Derridaja. Na ta način je Habermas postmodernizem implicitno obdolžil pripadnosti kulturi, ki je na strani esteblišmenta, namesto da bi podpiral esteblišmentu nenaklonjeno moderno umetnost, ki je bila, sledeč dokazom, ki so jih razvili avtorji dvajsetega stoletja kot so Theodor W. Adorno, Ernst Bloch in celo Clement Greenberg, nekomercialna, subverzivna in »avtentična« znotraj neavtentičnega modernega in kapitalističnega družbenega univerzuma, ki je, kot kaže, v dvajsetem stoletju dosegel svoj vrhunec. V tem pogledu – in to bo ena izmed glavnih trditev tega članka – se eden izmed vodilnih filozofov dvajsetega stoletja, Martin Heidegger (1889-1976), ne razlikuje od filozofa podobne veličine, kakršen je Theodor W. Adorno (1905-1969). Za Heideggerja je moderno obdobje predstavljal »Čas podobe sveta« (kot je poimenoval besedilo iz leta 1938), univerzum v katerem je svet prenehal biti »živeti svet« v svoji neposrednosti ter je nasprotno postal predmet kontemplacije in instrumentalizacije, nenehno poudarjajoč moderno delitev na objekt in subjekt, ki se je najbolj opazno pričela z dualistično in okularocentristično filozofijo Renéja Descartesa, vendar pa je imela svoje zgodovinske korenine že v helenizmu, kjer je bilo mišljenje ločeno od teorije. »Heideggerjeva kritika okularocentrizma posokratske grške misli se je razširila tudi na prevladujoče zahodne filozofske in znanstvene tradicije. 'V *theoria*, preoblikovani v *contemplatio*,' zapiše, 'se prikaže že v grškem mišljenju pripravljeni nagib k gledanju, ki ločuje in deli. Vrsta posegajočega napredovanja z zaporednimi, med seboj povezanimi koraki v smeri tega, kar je treba zajeti z očesom, se samo pokaže kot vednostno normativno.' Nadaljnji korak je bil storjen, ko se je *theoria* zlila z opazovanjem, ki v nemščini (*Betrachten*) vsebuje ostanke latinskega *tractare*, upravljati in izboljšati. Znanost, utemeljena na vizualnem vodenju je bila torej vse prej kot brezinteresna.«⁷ Po Heideggerjevem mnenju isto velja za tehnologijo, ki je svojo najvišjo razvojno stopnjo dosegla v dvajsetem stoletju. Nič čudnega torej, da je Heidegger to stoletje in zgodovino, ki je do njega vodila, videl v apokaliptičnih izrazih ter kljub (ali celo zaradi njega) tehnološkemu napredku, kot obdobje propada. Samo umetnost (in predvsem poezija, ki ni utemeljena na gledanju, temveč poslušanju) je v Heideggerje-

⁷ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993, str. 270–271. Navedek iz Heideggerja je iz njegovega besedila »Znanost in refleksija« (1954).

vem pogledu ohranila nekaj izvirne neposrednosti človekove eksistence; sicer pa moderna doba ni bila nič drugega kot epoha, v kateri je bila bit pozabljena in nadomeščena s tem, kar je Heideggerjev sodobnik Theodor W. Adorno imenoval *instrumentalni um*: »Ratio, ki je bil popolnoma instrumentaliziran ter s tem oropan samorefleksije in refleksije tega, kar je izključil, mora iskati smisel, ki ga je sam izbrisal. Toda v stanju, ki je nujno privedlo do tega vprašanja, ni mogoč drug odgovor kot ničnost, kar oblika odgovora že je. Zgodovinska neizbežnost te absurdnosti ji dovoljuje, da se kaže kot ontološka; to je tančica iluzije, proizvedene s strani same zgodovine.«⁸ V takšnih okoliščinah (toda analiziranih z drugačnimi izrazi) je Heidegger trdil, da »[s]e zdi, da se tako kot tudi v celotni modernosti, ta poseben značaj eksistence, oz. v Heideggerjevih pojmi, 'smisel biti', v našem času pojavlja najprej in najbolj jasno v estetskem izkustvu.«⁹

Z nastopom postmoderne (ali postindustrijske) družbe se je stanje spremenilo in globalne ter globoke zgodovinske in družbene spremembe vplivajo tudi na kulturo in umetnost, kar velja tudi za njihove analize in oznake: v določenih kulturah in deželah so postmodernizem presojali zelo kritično (npr. v Zahodni Nemčiji), pri čemer je ostalo splošno prepričanje, da modernistična »umetnost« (in ne postmoderna »kultura«) še vedno ohranja svojo kritično in avtonomno vlogo. Enako je veljalo za ortodoksne marksistične avtorje, ki so vsi pristajali na tradicijo razsvetljenstva. V nekaterih drugih kulturah in deželah, kot npr. v tistih iz drugega sveta, so postmodernizem v glavnem dojemali kot nekaj pozitivnega, pri čemer so njegov proklamirani pluralizem in vsebovane neavangardne poteze velikokrat služile kot skupni imenovalac za vrsto umetniških trendov.

2.

Danes, leta 2001, smo že globoko v postindustrijski dobi, ki je obenem obdobje multinacionalnega kapitala. Vsebina Jamesonovih analiz je postala naša vsakdanja stvarnost. Svet je globalni oder, na katerem lahko vsaka vas in vsak posameznik igra neko vlogo – vendar vlogo, ki se večinoma daje glede na mehanizme zabavne industrije, ki obsega vse od filmov v stilu Hollywooda do politike in filozofije.

Danes se modernizem dvajsetega stoletja vse bolj kaže kot stil, ki pripada preteklosti. En način obravnave te preteklosti je tudi pogled na dva njena

⁸ Theodor W. Adorno, »Trying to Understand *Endgame*«, v: Brian O'Connor (ur.), *The Adorno Reader*, Blackwell, Oxford 2000, str. 348.

⁹ Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, Polity Press, Cambridge 1992, str. 45.

filozofa in njuna pogleda na umetnost. Adorno in Heidegger sta obširno pisala o dvajsetem stoletju in o njegovi umetnosti, čeprav je bil njun izbor umetnosti (med drugim) popolnoma različen. Obenem želim pokazati na kakšne načine je bila njuna filozofija uporabljena nedavno, tj. v »postmodernem« okviru, s čimer je presegla omejitve moderne dobe.

Predvsem nameravam obravnavati njun medsebojni odnos *znotraj* zgodovinskega in kulturnega okvira dvajsetega stoletja. Tako je na neki način dvajseto stoletje kot tako tema tega besedila, vendar obravnavano skozi prizmo, ki jo ponuja kratka obravnava pogledov Adornove in Heideggerjeve filozofije umetnosti.

Razlogi za izbiro teh dveh filozofov kot paradigmatičnih za določene vidike razprav na področju filozofije umetnosti v dvajsetem stoletju so mnogi. Najprej, tako Adorno kot Heidegger predstavljata ne le dva vélika, temveč tudi dva osrednja filozofska lika preteklega stoletja. Delo Jean-Paula Sartra, Mauricea Merleau-Pontyja, Jacquesa Derridaja ali Giannija Vattima, če omenim le nekatere, ne bi bila možna v takšnem smislu kot jih poznamo brez Heideggerjeve filozofije. To ravno tako velja za Adornovo dediščino, uveljavljeno v kritičnem mišljenju v zadnji polovici stoletja. Poleg tega bi se zdeli brez njega pomanjkljivi pogledi, ki zadevajo kulturo, modernistično umetnost in glasbo dvajsetega stoletja, tako kot tudi naša metodologija, ki ne bi bila sposobna vključiti njegove negativne dialektike. Še enkrat je očitna podobnost s Heideggerjem, ki je posebej v svojih poznejših spisih prav tako skušal v svoj lastni diskurz vgraditi samorefleksivne in antireduktivne mehanizme, ki bi njegovo mišljenje odvrčali od tega, da bi ga bilo mogoče asimilirati in instrumentalizirati. Kljub temu, da očitno obstajata na različnih straneh dvajsetega stoletja – Adorno na levi in radikalni ter Heidegger na desni in konzervativni – se tako ti dve strani danes vendarle kažeta bolj kot bregova iste reke kot pa preprosta pogleda brez skupnega imenovalca. Podobno kot Heidegger je imel tudi Adorno širok vpliv, čeprav bolj fragmentaren in ni predstavljal vzroka za »pripadanje«, ki je bilo tako značilno za mnoge privržence Heideggerjeve misli.

Adorno in Heidegger predstavljata dva vidika kulture dvajsetega stoletja: prvi je historični, kritični in radikalni, medtem ko drugi teži k brezčasnosti, kontemplativnosti in antimodernosti. Isto velja za večino kulture dvajsetega stoletja: obstaja avantgarda in modernistična umetnost, ki je svetovljanska, urbana in prezira vse predhodne norme in vrednote, dopolnjuje jo drugi segment umetnosti in kulture dvajsetega stoletja, ki je tradicionalističen, klasičen in neoklasicističen, vezan na narod in tradicijo, podeželje in na ahistorično mitično in idealizirano preteklost – ki pa se danes kaže kot, to je treba reči,

nič manj izmišljen kot so bili vzroki za navdušeno razburjenje glede prihodnosti in sedanosti njegovega svetovljanskega modernističnega dvojnika.

Adornova nenaklonjenost do Heideggerja je splošno znana in najbolj očitno izpričana v delu *Žargon pravšnjosti* iz leta 1964, ki prepričljivo razkriva njegovo zaničevanje Heideggerja in tega, za kar se je ta zavzemal. Tudi v drugih vidikih se poti Adorna in Heideggerja nista križali; še ne tako davno bi se že razmišljanje o tem zdelo nemogoče. Vendar pa utegne biti z naše zdajšnje sodobne perspektive, ki sem jo na kratko orisal, možno in celo nujno povezati ta dva velika lika preteklega stoletja, kajti zdi se, da obstaja – ali bolje, zdi se, da se je pojavil – skupni imenovalac teh dveh mislecev,¹⁰ ki je v veliki meri odvisen predvsem od njune filozofije umetnosti. V mislih imam izjemen pomen, ki sta ga oba pripisovala umetnosti, ki sta jo smatrala kot najvišjo obstoječo obliko ustvarjalnosti, ki se nadalje izmika pastem odtujitve in neresnice. Kot piše Gianni Vattimo, nihilizem modernosti obstaja v vsrkanju »uporabne vrednosti v menjalno vrednost«¹¹ in tudi upiranje umetnosti takšnemu »vsrkanju« je tisto, ki povezuje Adorna in Heideggerja. Kot zagovornik radikalnega modernizma Schönberga in Becketta (v nasprotju s Heideggerjevim vrednotenjem bolj tradicionalističnih pesnikov) Adorno zagovarja trditev, da »v svetu manipuliranega konsenza lahko pristna umetnost govori samo molče«.¹² Umetnost nadalje za oba ponuja privilegirani vstop v resnico, ki se vendarle ne nanaša na lepo v smislu popolne harmonije, s čimer se izogneta nekaterim bolj tradicionalističnim razlagam in interpretacijam umetnosti.

Opazovana s te perspektive se misleca kažeta presenetljivo blizu drug drugemu – kar je seveda le delno res, saj med njima ostajajo velikanske razlike in nasprotovanja. Kot že rečeno, predstavljata – ali pripadata – dvema glavnima tokovima evropske kontinentalne filozofije dvajsetega stoletja. Kar ju povezuje ni toliko njuno delo, temveč zgodovinski in kulturni okvir, ta pa je okvir modernizma. Moram biti natančen: okvir modernizma ni mišljen v smislu, ki bi namigoval, da se tako Adorno kot Heidegger nanašata na modernistično umetnost, vsaj ne v tradicionalnem smislu: dolgo je veljalo, da pod pristni modernizem sodijo Schönberg, Kandinski, Beckett – kot trdi sam Adorno – medtem ko Rilkejeva, Traklova in predvsem Hölderlinova poezija, ki jo je poveličeval Heidegger, zagotovo ne ustreza temu okviru.

¹⁰ Eden izmed redkih avtorjev, ki je že v osemdesetih letih povezal Adorna in Heideggerja je Gianni Vattimo. Cf. predvsem Gianni Vattimo, *Konec moderne*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1997. Primerjaj tudi: Jos de Mul, »Hegel, Heidegger, Adorno in konci umetnosti«.

¹¹ Vattimo, *Konec moderne*, str. 25.

¹² *Ibid.*, str. 53.

3.

Nekaj skrivnostnega je v tem vrednotenju modernizma in njegovih kulturnih ter umetniških kontekstov in njihovih vrzeli, kajti za znaten del umetnosti dvajsetega stoletja ne veljajo omejitve, ki so jih postavili modernizem in teorije, ki ga podpirajo. To ne velja le za nadrealizem, katerega sta omalovaževala tako Adorno kot Habermas in je bil npr. šele nedavno rehabilitiran s strani Rosalind Krauss¹³ in Hala Fosterja,¹⁴ z namenom ponovnega ovrednotenja in s tem normativne rekonfiguracije modernističnih umetniških paradig kot sta jih vzpostavila Clement Greenberg in Michael Fried,¹⁵ temveč tudi za vrsto kulturnih in umetniških pojavov dvajsetega stoletja, ki se raztezajo od arhitekture internacionalnega stila do poznih klasičnih slik Giorgia de Chirica. Nemara je mogoče v tem pogledu stanje modernizma smiselno povzeti z navajanjem izjave Wolfganga Welscha iz osemdesetih let, ki zadeva odnos med modernostjo in postmodernostjo: »Postmodernost preči vednost, da se totaliteta ne more prikazati drugače, kot da se določena partikularnost postavi v položaj absolut in je tako neizbežno vezana na odpravo ostalih partikularnosti. [...] Postmodernost se prične tam, kjer se konča totaliteta.«¹⁶

Z drugimi besedami, modernizem je v tej razpravi zgolj zgodovinski okvir znotraj katerega obstajajo nemodernistične težnje, ki jih ponazarjajo Rainer Maria Rilke (1875–1926), Antonio Gaudi (1852–1926), Ezra Pound (1885–1972) ali Jože Plečnik (1872–1957), ki pa ostajajo na robu ali izven modernizma – se pravi, modernizma kot tiste partikularnosti, ki je dosegla totaliteto s tem, da je sebe postavila v položaj absolut in to dovršila z učinkovitim *oviranjem ostalih partikularnosti*.¹⁷

Toda, ali je radikalno ponovno vrednotenje modernizma dvajsetega stoletja dejansko možno? Ali ne postane takšna revizija sama žrtev svojega lastnega zgodovinskega in epistemološkega okvirja? Mar ni vprašljivo, če je danes totalizirajoč pogled, ki bi obsegal totaliteto moderne umetnosti (kot je že leta

¹³ Cf. npr. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1994.

¹⁴ Cf. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993.

¹⁵ Cf. Friedov odgovor Krausovi v: Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998, predvsem str. 58.

¹⁶ Wolfgang Welsch, »Modernité et postmodernité«, *Les cahiers de Philosophie*, 6 (jesen 1988), str. 25.

¹⁷ Morda se ta izjava zdi pretirana in premalo podprta z zgodovinskimi dejstvi. Nekateri poskusi ponovnega vrednotenja zgodovine umetnosti dvajsetega stoletja so že bili izvedeni: dva izmed njih sem že omenil, naslednjega (ki izhaja iz drugačnega filozofskega okvira) pa je opravil Paul Crowther. Cf. Paul Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art*, Yale University Press, New Haven in London 1997.

1863 napovedal in opisal Charles Baudelaire) in s tem umetnosti dvajsetega stoletja, dejansko možen? Ali ni bližja resnici trditev, da se danes ponovno vrednotenje ne dogaja z radikalne in totalizirajoče modernistične perspektive, temveč s postmoderne in fragmentirane? Adorno in Heidegger se kažeta nehote kot sokrivca takšnega postopka spraševanja, razlog za to pa je bil že omenjen: zagovarjata dve prevladujoči filozofski izbiri, ki se ponujata v času modernizma, s čimer ponovno uprizarjata svojski in medsebojno zamenljiv odnos »gospodarja in hlapca« kot ga je prikazal Hegel v svoji *Fenomenologiji duha*, obenem pa ponujata podporo za možno in nujno kontinuiteto postmodernizma s umetniškimi predhodniki dvajsetega stoletja in z zgodovino umetnosti in kulture manj bližnje preteklosti.

Interpretacije modernizma v tem obdobju po modernizmu dobivajo različne in nasprotujoče oblike. Eno izmed takšnih ponuja npr. zagovornik modernizma Charles Harrison v antologiji *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* iz leta 1992.¹⁸ V antologijo, ki je postala ena izmed standardnih referenc za teorijo umetnosti dvajsetega stoletja, sta Charles Harrison in sourednik Paul Wood vključila odlomek iz Adorna, medtem ko se Martin Heidegger pojavi le zaradi razvpite razprave Fredrica Jamesona o Van Goghovi sliki kmečkih čevljev v besedilu o postmodernizmu iz leta 1984, kjer je omenjena tudi Heideggerjeva analiza te slike.¹⁹ Simptomatično je, da Harrison upošteva Adorna le v njegovem odnosu do razprave o mehanični reprodukciji Walterja Benjamina, Heideggerja pa povsem izloči iz okvirja modernizma dvajsetega stoletja, medtem ko Jameson, kritični postmoderni pisec, uporabi prav Heideggerjevo analizo te Van Goghove slike s predavanja »O izviru umetniškega dela« iz leta 1935, da bi ponazoril razliko med domnevno postmodernističnim delom Andyja Warhola in Van Goghovim modernističnim delom. Lahko torej predpostavimo, da danes Heidegger za Jamesona predstavlja *modernističnega* pisca, česar za Harrisonov pogled zagotovo ne bi mogli trditi. Z drugimi besedami, *za modernista kot je Harrison, je Heidegger nemodernist, medtem ko je za postmodernista kot je Jameson, Heidegger očitno primer modernističnega filozofa.*

Seveda bi lahko veljalo, da Harrisona in Wooda preprosto niso zanimali ti zapleteni detajli in zagotovo drži, da njun cilj ni bila antologija filozofije in filozofije umetnosti dvajsetega stoletja, temveč teorije umetnosti. Vendarle to ne more biti povsem res, kajti omenjena antologija vsebuje tudi odlomke iz Georga Simmla, Henrija Bergsona in celo Lenina. V tem pogledu – ne glede na razloge, zaradi katerih je Heidegger prezrt – antologija preprosto sledi tradiciji dvajsetega stoletja, po kateri Heidegger velja za nemodernista.

¹⁸ Charles Harrison in Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford 1992.

¹⁹ *Ibid.*, str. 1075–1076.

Poglejmo zdaj kako Jameson obravnava Heideggerjevo filozofijo umetnosti. Članek »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma« objavljeno leta 1984 v reviji *The New Left Review*, je Jamesona postavil na središčno mesto v razpravah o postmodernizmu. V nasprotju s svojimi marksističnimi, radikalnimi in levičarskimi sodobniki – kot so npr. Alex Callinicos ali drugi, do postmodernizma kritični misleci (tako npr. Jürgen Habermas in pretežna večina nemških filozofov in družbenih mislecev), je Jameson postmodernizem sprejel z odobravanjem. Čeprav ga je obravnaval s kritičnega in skoraj nesprejemljivega stališča, ga je jemal kot dejstvo. V tem smislu je šlo za ponovitev podobne delitve pogledov iz šestdesetih in sedemdesetih let med humanističnimi misleci, kot so bili recimo Adam Schaff ali Mikel Dufrenne na eni strani ter krog althusserjancev na drugi. Z drugimi besedami, medtem ko si je v začetku osemdesetih let večina ostalih radikalnih mislecev močno prizadevala zmanjšati pomen postmodernizma in postmodernosti kot nepomembnega modnega trenda ter pojmov, ki skušata ogroziti čistost modernizma in modernosti, je Jameson postmodernizem vzel resno in tako razvil eno izmed najbolj prepričljivih in daljnosežnih teorij postmoderne kulture. (Dejstvo, da smo vsi že malo utrujeni od pojma postmodernizma, tega pogleda ne spremeni.)

V začetku svojega besedila o postmodernizmu Jameson primerja dve likovni deli: Van Goghovo sliko *Par kmečkih čevljev* in *Čevlje, posute z diamantnim prahom* (*Diamond Dust Shoes*) Andyja Warhola. V prvem Jameson vidi primer modernističnega slikarstva, medtem ko drugo po njegovem mnenju predstavlja primer postmoderne umetnosti, saj zapiše: »*Diamond Dust Shoes* Andyja Warhola nam očitno ne govorijo več z neposrednostjo Van Goghovega obuvala; v resnici se ne morem upreti, da ne bi rekel, da nam v resnici sploh ne govorijo. Nič na tej sliki ne organizira niti najmanjšega prostora za gledalca, ki se sooči z njo na zavoju hodnika kakšnega muzeja ali galerije z vso njeno kontingentnostjo kakšnega (Derrida nekje pripomni v zvezi z heideggerjevskimi *Paar Bauernschuhe*, da je Van Goghovo obuvalo heteroseksualen par, ki ne dopušča niti perverzije niti fetišizacije). Tukaj pa imamo naključni zbir mrtvih predmetov, ki skupaj visijo na platnu kot kakšne repe, prav tako oropani svojega prejšnjega sveta življenja kot kup čevljev, ki je ostal iz Auschwitza ali pa kot ostanki in spominki od kakšnega nerazumljivega in tragičnega požara na nabit polnem plesišču. Pri Warholu torej nikakor ni mogoče dopolniti hermenevitične geste in tem ostankom vrniti celotnega večjega živetelega konteksta plesišča oziroma plesa, sveta jetsetovske mode ali revij o slavnih osebnostih.«²⁰

Jameson ponuja Warholovo sliko kot jasen primer postmoderne dela. Vendar pa, ko gre za interpretacijo zgodnejšega, se pravi, pred-postmoderne-

²⁰ Fredric Jameson, »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma«, *Postmodernizem*, Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta), Ljubljana 2001, str. 16.

ga (»visoki modernizem«) dela, ne samo da izbere Van Goghovo delo, temveč svojo argumentacijo nadalje utemeljuje na Heideggerjevi interpretaciji te slike iz njegovega predavanja/članka »O izviru umetniškega dela«. Jameson Heideggerjevo analizo razume kot »organizirano okrog misli, da umetniško delo vznikne v presledku med Zemljo in Svetom oziroma, kot bi sam raje prevedel, med brezpomensko snovnostjo telesa in narave in pomenskostjo zapuščine zgodovine in družbenega«. ²¹ Malo naprej Jameson ponudi še en opis Heideggerjevega branja Van Goghove slike: »[J]e *hermenevtično* v tem smislu, da je delo v njegovi negibni, predmetni formi vzeto kot ključ oziroma kot simptom neke obssežnejše realnosti, ki jo zastopa kot svojo končno resnico.« ²²

Podobno idejo predstavi Adorno v svoji *Estetski teoriji*: »Umetniška dela razumemo samo tedaj, ko je njihovo izkustvo dvignjeno na raven razlikovanja med resničnim in neresničnim, ali kot predhodna stopnja, med pravilnim in nepravilnim. [...] Razumevanje umetniškega dela kot videza resnice postavi delo v odnos s svojo neresnico, kajti ni umetniškega dela, ki ne deleži na neresnici, ki mu je zunanja, neresnici zgodovinskega trenutka. Estetiki, ki se ne giblje znotraj perspektive resnice, njena naloga spodleti; običajno je kuharska.« ²³

Lahko bi se seveda vprašali, zakaj si Jameson pomaga s Heideggerjem, da bi podprl svojo analizo modernističnega umetniškega dela in ne s slavnim zagovornikom modernizma kot je bil Adorno, nenazadnje tudi zato, ker je o njem napisal celo knjigo. ²⁴ Poleg tega je vredno omeniti, da Jameson v istem delu iz leta 1991, ko piše o Adornu, vsaj v odnosu do umetnosti to počne kritično, izpostavljač njegovo zmotno interpretacijo položaja, ki ga Schönberg in Stravinski zasedata v zgodovini glasbe preteklega stoletja. ²⁵ Ali to pomeni, da je Heidegger bližje »pristnemu« duhu umetnosti dvajsetega stoletja kot Adorno? Razlika med njima je povezana z njuno naklonjenostjo do umetnosti ali teoretske verodostojnosti, kot tudi z vrsto umetnosti, s katero sta se ukvarjala. V Adornovem primeru je to bila modernistična elitistična glasba in elitna umetnost v splošnem, katere prava narava je v tem, da nudi upor preprosti in zabavni umetniški izkušnji. »Arhaično,« je trdil Adorno, »se prilasti kot izkustvo tega, kar ni izkustveno. Vendar pa ločnica izkustvenosti zahteva, da je izhodišče vsake take prilastitve moderna,« ²⁶ kajti »osvetliti bi

²¹ *Ibid.*, str. 15.

²² *Ibid.*, str. 16.

²³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, 7. zv., Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1970, str. 515–516.

²⁴ Cf. Fredric Jameson, *Late Marxism. Adorno, or The Persistence of the Dialectic*, Verso, London 1990.

²⁵ Cf. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 17.

²⁶ Adorno, *nav. delo*, str. 518.

bilo treba vso umetnost z izhodiščem pri najbolj svežih umetniških delih, raje kot nasprotno, sledeč navadam historicizma in filologije, ki, meščanska po srcu, raje vidi, da se nikoli nič ne spremeni.²⁷ Po Adornu je torej izhodiščna točka naše moderne dobe tista, ki določa naš odnos do preteklosti in njenih del in ne obratno. Heideggerjev pogled je natanko nasproten: preteklost je resnica naše moderne dobe, ker pristno ponuja tisto, kar je v naših modernih časih postalo pozabljeno, instrumentalizirano in oropano avtentičnosti. V tem pogledu so revizionistično držo prevzeli že sami kritični misleci. Tako Peter Bürger v svoji *Teoriji avantgarde* iz leta 1973 že kritizira Adorna glede omenjenega pogleda, »Kajti Adorno teži k temu, da bi naredil zgodovinsko edinstven prelom s tradicijo, ki je določen z gibanji historične avantgarde, za razvojno načelo moderne umetnosti kot take.«²⁸ Ta avtentičnost je resnica, ki jo Heidegger interpretira kot »neskritost«, *alétheia*: »Na Van Goghovi sliki se dogaja resnica. To ne pomeni, da je tu nekaj obstoječega pravilno preslikano, temveč stopi z razkritjem orodnosti obuvala v neskritost bivajoče v celoti, svet in zemlja v njuni protiigri. [...] Kolikor preprosteje in bolj bistveno vznikne obuvalo, kolikor manj okrašeno in čisteje se odpre rimski vodnjak v svojem bistvu, toliko neposredneje in bolj zavzeto postane z njima vse bivajoče bolj bivajoče. Tako se skrivajoča se bit razsvetli. Tako izoblikovana svetloba uravnava svoje sijanje v delo. To v delo uravnano sijanje je tisto lepo. *Lepota je eden od načinov, kako biva resnica kot neskritost.*«²⁹

Privoščimo si zdaj še en pogled na Adornovo stališče glede tega vprašanja. Po njegovem mnenju moderno delo ponuja »umetniško izkustvo, ki potemtakem zahteva prej razumevanje kot čustven odnos do del.«³⁰ To pa zato, trdi Adorno, ker »[v]sebinska resnice umetniškega dela zahteva filozofijo.«³¹ Umetniško delo zahteva razumevanje in zato je *interpretacija* tista, ki je predpogoj za avtentično umetniško *izkustvo*. Umetniško delo zahteva teorijo, zahteva filozofa, ki bo umetniku in svetu pojasnil smisel njegovega dela, ki le skozi to interpretacijo doseže status umetniškega dela. Vendar pa ta interpretacija ne oblikuje »sporočila«: to bi bilo mogoče le v primeru kompromitirane umetnosti, ne pa tiste, ki jo Adorno pojmuje kot avtentično umetnost, se pravi, avtonomne umetnosti. Adorno navaja Schönberga, ki pravi, da »se slika sliko, ne tega kar predstavlja.«³² Vrsta umetnosti, ki jo Adorno poveljuje, je

²⁷ *Ibid.*, str. 533.

²⁸ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1974, str. 81.

²⁹ Martin Heidegger, »O izviru umetniškega dela«, *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 282–283.

³⁰ Adorno, *nav. delo*, str. 528.

³¹ *Ibid.*, str. 507.

³² *Ibid.*, str. 14.

umetnost, ki nudi upor, ki nasprotuje priučenemu estetskemu okusu in ki s svojo razdiralno naravo razkriva neresnico družbe v kateri je bila ustvarjena.

4.

Vprašanje o umetnosti je vprašanje o resnici. Tako bi lahko povzeli osnovno trditev modernistične umetnosti kot se je razvila v dvajsetem stoletju. Umetnost ne le ponuja privilegiran dostop do resnice, temveč je sama resnica v njeni najvišji obliki – ali kot *eks-presija* človeškega jaza, subjektivne resnice ali kot ustvarjalna umetniška in materializirana *im-presija* resnice sveta in njegovih upodobljenih fragmentov, od katerih vsak, najsi bo v obliki romana, skladbe, kipa ali slike, predstavlja fragment kot romanticistična miniatura univerzuma kot celote. Umetnost je vsaj predzadnja oblika ustvarjalnosti, v nasprotju z industrijsko, ponavljajočo in serijsko produkcijo. Obstaja zaradi svojega odnosa do resnice, ki je nerazrešljivo povezan z moderno družbo ter njeno neresnico in neavtentičnostjo. Ta kritika obstoječe družbe preteklega stoletja je še ena skupna poteza Adorna in Heideggerja. Vendar umetnost te družbe ne kritizira na nikakršen neposreden način; podobno kot kultura, ji namesto tega ponuja alternativo. Kot je izjavil sodobni ruski filozof, »kultura ni družbeni proizvod, temveč izziv in alternativa družbi«. ³³ Če umetnost kritizira družbo, se podreja istim pravilom, ki upravljajo to družbo; umetnost namesto tega smotno ponuja enega izmed redkih izhodov do univerzuma resnice, *neskri-tost*, katero je Heidegger kasneje dopolnil s filozofskim diskurzom, ki posnema semantično nedoločenost poezije. Adornova teorija je v tem pogledu spet drugačna, kajti njegova negativna dialektika nikakor nima opravlja s poezijo, temveč z notranjo dinamiko in dialektiko našega mišljenja. Njegov cilj je v svojem diskurzu ohraniti napetost, ki nam preprečuje, da bi asimilirali njegovo misel na lahek in praktičen način. V tem pogledu njegov namen dopolnjuje tistega, ki ga je namenil avtentični umetnosti, kajti tudi ta naj bi bil kompleksen in notranje nasproten; resnice, ki jih oba razkrivata, niso mitične resnice, ki jih Adorno pripisuje Heideggerju, pač pa intelektualne resnice, ki v umetnosti vzbujajo neprestano potrebo po filozofski interpretaciji. Znotraj tega modernističnega univerzuma je umetnost, kot kaže, redke primer avtentičnosti.

Toda zakaj je ta avtentičnost tako pomembna? Lahko bi tvegali odgovor, da velik del dvajsetega stoletja dejansko še vedno predstavlja obdobje indu-

³³ Mikhail N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press, Amherst 1995, str. 6.

strijske družbe. Tudi tam in tedaj kjer to ni, *njena miselna podoba in samoreprezentacija* vztraja kot prevladujoča. Znotraj tega okvira pojma ustvarjalnost in umetnost nosita tako težo, ker oba predstavljata dejavnost, katere pomanjkanje se nenehno odkriva v vsakem trenutku tega trpečega stoletja velikih zgodb. Na modernizem bi bilo torej mogoče gledati ne kot na vrhunec vse zahodne umetnosti v njegovi enotnosti, temveč bi ga bilo mogoče interpretirati kot edinstveni in ustvarjalni odklon v razvoju umetnosti in kulture naše davne in bližnje preteklosti.

V obdobjih renesanse in baroka je bila umetnost integrirana v družbeno tkivo; v romantiki je bila omejena na maloštevilne aristokratske in meščanske kroge ter je dosegla širše dele družbe zaradi njenih istočasnih nacionalnih prizadevanj; samo v modernizmu je bila razglašena za najvišje merilo človeške eksistence. Ta pogled, čigar korenine je običajno mogoče najti tako v romantiki kot v meščanski kulturi devetnajstega stoletja, doseže svojo najvišjo točko v modernizmu dvajsetega stoletja, ki je zaznamoval tako Adorna kot Heideggerja. Če prvi predstavlja intelektualno in elitistično radikalno krilo tega modernizma, drugi predstavlja njegovo negacijo, a še vedno znotraj tega istega širšega okvira. Na tej podlagi lahko najdemo odgovor na vprašanje, zakaj Jameson uporabi Heideggerja in ne Adorna kot interpretira modernistične umetnosti.

V svojem nedavno objavljenem delu *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique* je Gérard Genette zapisal: »Kar zadeva očitno neskladno spravo imen Heideggerja in Adorna verjamem, da je opravičena s simetričnim odnosom med tema dvema nasprotnima oblikama preценjevanja [umetnosti].«³⁴

Prav to *precenjevanje umetnosti* povezuje Adorna in Heideggerja – navkljub ogromnim razlikam in stališčem, ki jih njuni filozofiji zavzameta do narave umetnosti, resnice in načina, kako ena odstira drugo. Skupni modernistični okvir omogoča tema dvema mislecema, da razkrijeta svoje skupne poteze, katerih podobnost se kot kaže s časom povečuje. Znotraj tega konteksta so Heideggerjevi pogledi na umetnost, ki so se večino preteklega stoletja kazali kot nemoderni, danes interpretirani kot moderni in modernistični, o čemer priča Jamesonovo besedilo. Adornovi pogledi in umetniki, ki jih izpostavlja, pa po drugi strani drsijo v pozabo in se kažejo kot kratko dejanje v dolgi zgodovini umetnosti in pogledov nanjo, ki jih je tako strastno kritiziral. Vsaj za trenutek je bil Adorno z njegovo obliko estetske teorije ter umetnostjo, ki jo je povečeval, zavržen in marginaliziran ter nadomeščeni s skromnejšo in presenetljivo različno podobo modernizma ter nanjo pripeto teorijo, namreč Heideggerjevo, ki se je npr. še nedavno kazala kot zelo nasprotujoča moderniz-

³⁴ Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Pariz 1997, str. 11.

mu in idejam, ki so z njim povezane. Kaže tudi, da modernizem nemara ni samo stvar preteklosti, temveč vrednota, ki pod sedanjimi pogoji zgodovinskega razvoja ni več dosegljiva. Z izgubljanjem avtonomije, ki jo je dosegla pod modernizmom, se je umetnost večinoma preoblikovala v kulturo in obstaja le malo možnosti, da se bo našel način, s katerim bi lahko obrnili ta proces, razen tam in tedaj, ko bodo obstajale družbene in zgodovinske okoliščine podobne tistim iz modernistične preteklosti. To preteklo obdobje je lepo opisal Fredric Jameson: »Kakršna koli že bila veljavnost Heglovih občutkov glede romantike, je te težnje, ki so vodile v to, kar se je pozneje imenovalo modernizem, zagotovo mogoče poistovetiti z enim izmed najbolj izjemnih razcvetov umetnosti v vsej človeški zgodovini.«³⁵

³⁵ Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, Verso, London 1998, str. 80–81.