
TEODOR ADORNO

DRUŠTVENO U UMETNOSTI

Pre emancipacije subjekta umetnost je nesumnjivo bila, u izvesnom smislu, neposrednije socijalna (Soziales) nego posle toga. Njena autonomija, osamostaljenost prema društvu bila je sa svoje strane opet funkcija sa društvenom strukturom srasle građanske svesti o slobodi. Pre nego što se ta svest obrazovala, umetnost je doduše po sebi (an sich) bila u suprotnosti prema društvenoj vlasti i njenom produžavanju u *mores* (lat. — običaje), ali ne za sebe (für sich). Bilo je sukoba, od osude u Platonovoj *Državi*, ne stalno, ali ideju jedne iz osnova opozicione umetnosti ipak niko nije koncipirao, i socijalna kontrola delovala je daleko neposrednije nego u građanskoj eri do praga totalnih država. Sa druge strane, građanstvo je uključilo u sebe umetnost potpunije nego ikada neko ranije društvo. Pritisak pojačanog nominalizma poticao je latentno uvek prisutan društveni karakter umetnosti sve više ka spoljašnjosti; u romanu on je neuporedivo evidentniji nego recimo u visokostilizovanom i distanciranom viteškom epu. Priticanje iskustava, koja apriorni rodovi više ne doteruju; prinuda da se forma, odozdo, konstituiše iz ovih iskustava, već su prema čistom estetskom stanju pre svega sadržaju, 'realistični'. Ne više otprve kroz princip stilizacije sublimiran, odnos sadržaja prema društvu, iz kojega sadržaj potiče, postaje najpre daleko očuvaniji, i nikako samo u književnosti. Čak takozvani niži rodovi držali su distancu prema društvu, takođe tamo gde su oni, kao antička komedija, tematizovali građanske odnose i zbivanja svakodnevice; bekstvo u ničiju zemlju nije komično kruti skok Aristofana nego suštinski moment njegove forme. Ako je umetnost, sa jedne strane, kao proizvod društvenog rada duha uvek *fait social* (fr. — društvena činjenica), tada ona svojim poprimanjem građanskog mentaliteta (Verbürgerliching) postaje to izričito. Ona odnos artefakta spram empirijskog društva tretira kao predmet; na početku toga razvoja imamo Don Kihota. Međutim, umetnost nije društvena ni samo mo-

dusom svoga stvaranja, u kojem se svagda koncentriše dijalektika proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa niti socijalnim poreklom svoga materijalnog sadržaja. Ona, naprotiv, postaje društvena (zum Gesellschaftlichen) svojom suprotnošću prema društvu, i ona mu se suprotstavlja tek kao autonomna. Kristalizujući se u sebi kao nešto osobeno (Eigenes), umesto da povlađuje postojećim društvenim normama i da se kvalifikuje kao 'društveno korisna (aktivnost)' ona kritikuje društvo samim svojim postojanjem (Dasein), čemu zameraju puritanci svih vera. Ništa Čisto, prema svom imanentnom zakonu usavršeno, što nije bez reči kritikovalo, denunciralo unižavanje kroz jedno stanje koje se kreće ka društvu potpune razmene; u njoj je sve samo za drugo. Asocijalnost umetnosti određena je negacija određenoga društva. Naravno, svojim odbacivanjem društva, koje se kroz zakon forme podudara sa sublimacijom, autonomna umetnost se isto tako nudi kao sredstvo ideologije; ona takođe spokojno ostavlja u distanci društvo koga se užasava. A to je više nego ideologija: društvo ne samo negativnost, koju osuđuje estetski zakon forme, nego još u svome najsumnjivijem vidu opšti pojam čovekovog života što se produkuje i reprodukuje. Umetnost se nije mogla da oslobodi ni od toga momenta, a takođe se nije mogla da oslobodi ni od kritike sve dok se društveni proces nije pokazao kao proces samouništenja; i nije u moći umetnosti kao onoga što nema sopstveno mišljenje dato da kroz intencije odvoji te dve stvari. Čista proizvodna snaga kao estetska, jednom oslobođena heteronomnog diktata, objektivno je kopija okovane moći, ali takođe paradigma sudbonosnog delanja radi sebe same. Umetnost se održava u životu jedino zahvaljujući svojoj društvenoj otpornosti; ako se ne postvari, postaje roba. To što doprinosi društvu nije komunikacija s njim, nego nešto veoma posredno, otpor, u kome se zahvaljujući unutarestetskom razvoju društveni razvoj bez oponašanja reprodukcije. Radikalna modernost čuva imanentnost umetnosti; uz kaznu njenog samoukidanja tako što se društvo u nju pripušta samo zamračeno kao u snovima, sa kojima su se umetnička dela odvajkada upoređivala. Ništa društveno u umetnosti nije neposredno, čak ni tamo gde iz častoljublja tome teži. Ne tako davno se društveno angažovani Breht (Brecht), kako bi svome stavu nekako omogućio da dođe do umetničkog izraza, morao udaljiti baš od društvene stvarnosti na koju su smerali njegovi pozorišni komadi. Bila mu je potrebna prava jezuitska spremnost da to što je pisao toliko zakamouflira kao socijalistički realizam kako bi izbegao inkviziciju. Muzika razglašava tajnu svekolike umetnosti. Kako se u muzici društvo, njegovo kretanje i njegove protivrečnosti pojavljuju samo kao senke, doduše go-

voreći iz nje, no tražeći identifikaciju, tako sa društvom stoji u svojoj umetnosti. Gde ova izgleda da odražava društvo, postaje pogotovo Kao da (Als ob)¹. Brehtova Kina, iz suprotnih motiva, nije manje stilizovana od Silerove (Schiller) Mesine²). Svi moralni sudovi o ličnostima iz romana i drama bili su ništavni, čak ako su davali prava (zu Recht widerfahren) praslikama; diskusije o tome da li pozitivni junak može imati i negativne crte ostaju tako maloumne, kao što zvuče onome koji ih sluša van područja date oblasti. Forma deluje kao magnet, što nekako sređuje empirijske elemente, koje otuđuje od povezanosti njihove vanestetske egzistencije, i samo kroz to oni mogu ovladati vanestetskom suštinom. Obrnuto, u praksi industrije kulture ropski respekt pred empirijskim detaljima, besprekora privid fotografske vernosti samo se utoliko uspešnije povezuje s ideološkim manipulisanjem korišćenjem tih elemenata. Ono društveno u umetnosti jeste njeno imanentno kretanje protiv društva, a ne njeno manifestno zauzimanje stava. Njen istorijski gest odbacuje od sebe empirijsku realnost čiji su ipak deo umetničke tvorevine kao stvari. Ukoliko se umetničkim delima može pripisati neka društvena funkcija, tada je to njihova nefunkcionalnost. Ona svojom različitošću od zamadjane (verhexte) stvarnosti negativno otelovljuju jedno stanje u kome bi postojeće došlo na svoje pravo, vlastito mesto. Njena čar je čar raščaravanja. Njenoj društvenoj biti potrebna je dvostruka refleksija na svoje bivstvo-za-sebe (Fürsichsein) i na svoje odnose prema društvu. Njen dvostruki karakter manifestan je u svim njenim pojavama; one se menjaju i protivreče sebi samima. Društveno progresivni kritičari ubedljivo su prebacivali sa političkom reakcijom mnogostruko povezanom programu l'art pour l'art-a (fr. umetnosti radi umetnosti) fetišizam u pojmu čistoga, samome sebi dovoljnog umetničkog dela. Po tome stoji da umetnička dela, proizvodi društvenoga rada, ostaju podređena zakonu forme ili se stvarajući neku formu ograđuju od toga što su sama po sebi. Utoliko bi se o svakom umetničkom delu mogao doneti sud kao o lažnoj svesti i uvrstiti ga u ideologiju. Ona su formalno, nezavisno od toga šta kazuju, ideologija po tome što *a priori* postavljaju duhovno kao nešto nezavisno od uslova njegove materijalne proizvodnje i zato kao nešto više prirode te zavaravaju starom krivicom podele rada na telesni i duhovni. To što je tom krivicom postalo više njome se i obara. Zato se

¹) Kao da — fikcija. Aluzija na fikcionalističku filozofiju Hansa Fajhingera (Vaihinger, 1852—1933). — Prim. prev.

²) Mesina — grad na Siciliji. Odnosi se na tragediju Fridriha Silera (1759—1805) „Nevesta iz Mesine“. — Prim. prev.

umetnička dela sa istinosnim sadržajem (sadržajem istine) ne iscrpljuju u pojmu umetnosti; teoretičari l'art pour l'arta-a kao Valeri (Valéry) skrenuli su na to pažnju. No svojim fetišizmom krivice umetnička dela nisu skinuta sa dnevnoga reda, kao god ni bilo koja krivica, jer se ništa u društveno oposredovanome svetu ne nalazi van svoga konteksta krivice. Istinosni sadržaj umetničkih dela, koji je u njih prodro, ipak ima za preduslov svoj fetiški karakter. Načelo bivstva-za-drugo (Füranderesseins), prividno suprotnost fetišizma, bivstvo (Sein) je razmene i u njemu se prikriva vlast. Za nemanje vlasti postoji samo jedno što se u razmenu ne uklapa: za umanjenu upotrebnu vrednost ono beskorisno. Umetnička dela zastupnici su stvari koje više ne nagrđuju razmena, profit i lažna potreba uniženoga čovečanstva. U potpunome prividu (Schein) je maska istine njegovog bivstva-po-sebi (Ansichseins). Marksovo (Marx) ruganje sramnoj nagradi koju je Milton dobio za *Izgubljeni raj*, koji se na tržištu nije pokazao kao društveno koristan rad,³⁾ jeste kao njeno denunciranje najsnažnija odbrana umetnosti od njenoga građanskog funkcionalizovanja, koje se nastavlja u svom nedijalektičkom društvenom prokletstvu. Oslobođeno društvo nalazilo bi se van svojih faux frais (fr. nuzgrednih, nepredviđenih troškova) i van cilj-sredstvo-racionalnosti koristi. To se šifrira u umetnosti i predstavlja njenu bojevu glavu. Ako su magični fetiši neki koreni umetnosti, tada se u umetnička dela upliće nešto fetišističko što štrči nad fetišizmom robe. Umetnička dela to ne mogu ni isključiti ni poreći; takođe društveno emfatički moment privida u umetničkim delima kao korektiv organon (grč. organ) je istine. Umetnička dela koja tako fetišistički ne zastupaju svoj sklad, kao da su apsolut, što ne mogu biti, unapred su bezvredna; no svakako dalja egzistencija umetnosti postaje nesigurna čim biva svesna svoga fetišizma i — kao od sredine devetnaestoga veka — uporno ostaje pri njemu. Njena opsena ne može je braniti; bez nje ne bi postojala. To je gura u aporiju. Malo više iznad ovoga stoji samo uvid u racionalnost njene iracionalnosti. Umetnička dela, koja se realno krajnje sumnjivim političkim zahvatima žele da otuđe od fetišizma kroz neizbežno i zalud hvaljeno pojednostavljenje, redovno se zapliću u lažnu svest. U praksi kratkoga daha, kojoj se slepo priklanjaju, produžava se njihovo vlastito slepilo.

Objektivacija umetnosti, polazeći spolja od društva, njen fetišizam, sa svoje strane su društveni kao proizvod podele rada. Zato odnos umetnosti prema društvu ne treba pretežno tražiti u

³⁾ Upor. Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, 26. knj., I deo. Berlin, 1965, str. 337 (Marx, *Theorien über den Mehrwert*, I deo; dodaci).

području recepcije. On ovome prethodi: u proizvodnji. Ovaj se mora okrenuti zanimanju za društveno dešifrovanje umetnosti umesto što će se zadovoljiti (sich abspeisen zu lassen) dokućivanjem i klasifikacijom uticaja, koji umnogome divergiraju iz društvenog temelja umetničkih dela i njihovog objektivnog društvenog sadržaja. Ljudski odnosi prema umetničkim delima od iskona su krajnje oposredovani, ne odnose se neposredno na stvar; danas opštedruštveno. Istraživanje delovanja ne dopire ni do umetnosti kao društvenog fenomena (Gesellschaftliches) niti uopšte sme, kao što u pozitivističkom duhu to pravo sebi prisvaja, umetnosti diktirati norme. Heteronomija koja bi se normativnim okretanjem od fenomena recepcije očekivala od umetnosti, kao ideološki okov prevazilazila bi svaku ideologičnost (Ideologische), koja može inherirati njenu fetišizaciju. Umetnost i društvo konvergiraju u sadržaju, ne u nečem umetnosti spoljašnjem. To se odnosi i na istoriju umetnosti. Kolektivizacija individue šteti društvenoj proizvodnoj snazi. U istoriji umetnosti vraća se realna individua zahvaljujući vlastitom životu proizvodnih snaga koje su iz društvene proizvodnje potekle a zatim se odvojile. Na tome se zasniva sećanje na ono prolazno (Vergänglichchen) kroz umetnost. Ono ga čuva i predočava menjajući ga: to je društveno objašnjenje njenog vremenskog jezgra. Uzdržavajući se od prakse, umetnost postaje shema društvene prakse; svako autentično umetničko delo obrće se u sebi. Dok, međutim, društvo zahvaljujući istovrsnosti snaga, a i odnosa, dospeva u umetnost da bi tu nestalo, umetnost, obrnuto, ima u sebi, pa bila svagda najodmaklija (avancierste), tendenciju podruštvljenja, svog društvenog integrisanja. Samo to joj, kao što se hvali kliše nadobudan za napredak (fortschrittfreudiges), kroz naknadno potvrđivanje ne donosi blagoslov pravičnosti. Recepcija se najčešće otupljuje tamo gde je bila određena negacija društva. Dela u vreme svog objavljivanja obično deluje kritički: ona se donije, ne na kraju krajeva zbog izmenjenih odnosa, neutralizuju. Neutralizovanje je društvena cena estetske autonomije. No ako se umetnička dela jednom pohrane u panteon obrazovnih dobara, tada se oštećuju i ona sama, njihov istinosni sadržaj. U manipulisanom svetu neutralizovanje je opšta pojava. Nekad je nadrealizam želeo da ustane protiv fetišizacije umetnosti kao posebnog područja, ali je kao umetnost, što je ipak predstavljao, bio proteran (hinaugetrieben) preko čistog oblika protesta. Slikari kod kojih, kao kod Andre Masona⁴⁾ (Masson), kvalitet slike

⁴⁾ Andre Mason (1826) — franc. slikar, kubista i nadrealista. Salvador Dali (1904) — španski slikar-nadrealista. Filip Laslo (1869—1937) — mađarski slikar. Portretist otmenog društva. Kes fan Dongen (1877) — franc. slikar holandskog porekla. Prim. prev.

(peinture) nije bio presudan, ostvarili su neku vrstu pomirenja između skandala i društvene recepcije. Konačno je Salvador Dali postao *society* (engl. — društveni, tj. otmenoga društva) slikar drugog reda, Laslo (Laszlo) ili fan Dongen jedne generacije, koja je u neodređenom osecajnu decenijama stabilizovanog kriznog stanja laskala sebi da je „sophisticated“ (engl. — sofisticirana). Time je utemeljeno lažno produženje nadrealizma. Moderna strujanja, u kojima su kao šok nadri sadržaji uzdrмали zakon forme, predodređena su na to da paktiraju sa svetom, koji nesublimisanu materijalnost oseća kao zavičaj čim se bodlja odstrani. U vreme potpunog neutralizovanja probija se, naravno, isto tako lažno pomirenje u oblasti radikalno apstraktnog slikarstva. Nefigurativnost je prikladna za ukrašavanje zidova novog blagostanja. Da li se time smanjuje takođe imanentan kvalitet nije izvesno: oduševljenje, kojim reacionari podvlače opasnost, govori protiv toga. Bilo bi stvarno idealistički odnos između umetnosti i društva lokalizovati samo u društvenom strukturnom problemu kao društveno oposredovanom. Dvostruki karakter umetnosti: autonomije i *fait social* stalno se iznova pokazuje u čvrstim ovisnostima i sukobima obeju sfera. U mnogome se društveno-ekonomski neposredno zadire u umetničku proizvodnju; danas kroz dugoročne ugovore slikara s galeristima, koji povlađuju onome što se u primenjenoj umetnosti zove lična nota, bestidno — petlja. To što se nemački ekspresionizam svojevremeno tako brzo ispario moglo je imati umetničke uzroke u sukobu između ideje dela, na koji je još smerao, i specifične ideje apsolutnog krika. Ekspresionistička dela potpuno su uspela ne bez izdaje. Dalje, igralo je ulogu i to što je žanr politički zastareo kada se njegov revolucionarni *impetus* (lat. — žestina, sklonost, naglost) nije ostvario i kada je Sovjetski Savez počeo proganjati radikalnu umetnost. Ipak ne treba prećutati da su autori tada neprihvaćenog pokreta — on je to postao tek četrdeset ili pedeset godina dočnije — bili prinuđeni da žive i, kao što se to kaže u Americi, to *go commercial* (engl. — da se komercijalizuju); kod većine nemačkih ekspresionističkih književnika koji su preživeli prvi svetski rat moglo bi se to pokazati. Na sudbini ekspresionista sociološki možemo upoznati primat građanskog pojma poziva nad čistom potrebom izražavanja, toga što je kako god naivno i razvodnjeno inspirisalo ekspresioniste. U građanskom društvu umetnici su, kao svi duhovni proizvođači, prinuđeni da nastave sa radom (*weiterzumachen*) čim se jednom potvrde kao umetnici. Isluženi ekspresionisti nisu nerado, mnogo obećavajući, izabrali sebi konjunkturane teme. Nedostatak imanentne prinude na proizvodnju uz istovremenu privrednu prinudu na njeno nastavljanje, preda-

je se proizvodu kao njegova objektivna irrelevantnost.

Među posredovanjima umetnosti i društva, materijalno, — obrada otvoreno ili prikriveno društvenih predmeta — jeste najpovršnije i najvarljivije. Da plastika nekog nosača uglja društveno *a priori* više znači od neke plastike bez proleterskih junaka pomalo se ponavlja još samo tamo gde se umetnost, prema narodno-demokratskoj jezičnoj upotrebi, striktno „izgrađujući mišljenje“, kao delatni činilac uključuje u stvarnost i podređuje njenim ciljevima, najčešće radi podizanja proizvodnje. Menijeov (Meunier)⁶⁾ idealizovani Nosač uglja sa svim svojim realizmom uklopio se u onu građansku ideologiju koja je time okončala (fertig wurde) sa tada još vidljivim proletarijatom, potvrđujući takođe njegovu lepu čovečnost i plemenitu prirodu. Čak ogoljeni naturalizam ide u mnogome zajedno sa potisnutim (verdrücktem) naturalizmom psihoanalitički: analnim zadovoljstvom, deformisanim građanskim karakterom. On se olako naslađuje bedom i propalošću koje šiba. Zola je poput pisaca krvi i zemlje (Blut — und Boden-Autoren)⁶⁾ slavio plodnost i koristio antisemitske klišeje. Nikakvu granicu ne možemo povući između agresivnosti i konformizma optužbe u sloju sadržaja. Znaci koji ukazuju na karakter (Vortragsbezeichnung) jednog agitprop-hora stavljeni u usta nezaposlenima: da hor treba ružno da peva, mogli su oko 1930. igrati ulogu pasoša uverenja, kao što teško da je to ikada svedočilo o naprednoj svesti; no uvek je bilo neizvesno da li umetnički stav krika i sirovosti to u stvari denuncira ili se s tim poistovećuje. Denuncirati bi svakako moglo samo ono što zanemaruje estetika društvenog sadržaja (stoffgläubige), oblikovanje. Društveno u umetničkim delima odlučuje to što kao sadržaj govori iz njihovih formalnih struktura. Kafka, u čijem se delu monopolistički kapitalizam pojavljuje samo izdaleka, isticanjem (Abhub) manipulisano svetla vernije i snažnije od romana o korumpiranim industrijskim trustovima kodifikuje to što se ljudima događa pod potpunom društvenom stegom. Da je forma mesto društvenog sadržaja možemo kod Kafke konkretizovati na jeziku. Često je skretana pažnja na njegovu predmetnost, na klajstovsko⁷⁾, i njegovi ravnopravni čitaoci su kroz njihov imaginarni karakter tako trezvenog prikazivanja shvatili protivrečnost prema udaljenim događajima. No taj kontrast biva produktivan samo kroz to što se kroz *quasi* (tobože) realističan

⁵⁾ Konstantin—Emil Menije (1831—1905) — belgijski slikar, vajar i grafičar. — Prim. prev.

⁶⁾ Pisci krvi i zemlje — zvanična književnost nemačkog fašizma. Prim. prev.

⁷⁾ Klajstovski — odnosi se na stil nemačkog pisca Hajnriha fon Klajsta (Kleist, 1777—1811). Prim. prev.

opis nemogućnost dovodi u opasnu blizinu. Ipak, za angažovane uši suviše artistsička kritika realističkih crta Kafkine proze ima društveni aspekt. Zahvaljujući mnogim tim crtama Kafka biva podnošljiv za jedan ideal poretka možda jednostavnog života i iskromne delatnosti, koji je sa svoje strane bio maska (Deckbild) socijalne represije. Jezički habitus (tip) tako-i-ne-drugačijeg-bivstva (So-und-nicht-anders-Seins) medijum je zahvaljujući kome društvena prisila (Bann) postaje privid. Kafka se mudro čuva da ga imenuje, kao da bi se inače raspala stega, čija nevidljiva sveprisutnost određuje prostor Kafkinog dela i koja, kao njegov apriori, ne može postati tematska. Njegov jezik je organon one konfiguracije pozitivizma i mita koja društveno tek sada postaje potpuno transparentna. Postvarena svest, koja pretpostavlja i potvrđuje neizbežnost i neizmenljivost bivstvujućeg (Seienden), kao nasleđe stare prisile novi je oblik mita vazda istoga. Kafkin epski stil je, u svom arhaizmu, mimesis (grč. — podražavanje, odraz) postvarenja. Dok se njegovo delo mora odreći transcendiranja mita, čini to u njemu jasno povezanost zaslepljenosti (Verblendungs-zusammenhang) društva kroz ono kako, jezik, Za njegovo saopštenje bezumlje se tako podrazumeva samo po sebi, kao što je postalo i društvu. Društveno nemi su proizvodi koji ispunjavaju svoje treba, tako što ono društveno, o kojem je kod njih reč, *tel quel* (fr. takvo kakvo je), ponovo od sebe daju i takvu izmenu materije, a sa drugom prirodom kao odražavanjem, pripisuju sebi kao višu zaslugu. Umetnički subjekt po sebi je društven, a nije privatn. On nikako ne postaje društven kroz prinudnu kolektivizaciju ili izbor materije. U vreme represivnog kolektivizma umetnost ima snagu otpora protiv kompaktne većine, koja je postala kriterijum stvari i njene društvene istine u usamljenim i nepokrivenim proizvođačima, a da se tim u ostalom ne isključuju kolektivne forme proizvodnje kao one koje je Šenberg (Schönberg)⁸⁾ projektovao kao ateljeje komponovanja. Time što se umetnik u svojoj proizvodnji stalno negativno odnosi i prema vlastitoj neposrednosti, on nesvesno sluša neku društvenu opštost (Allgemeinen): pri svakoj uspejoj korekturi gleda ga sa visine opšti subjekt koji još nije uspeo. Kategorije umetničke objektivnosti jesu društvenom emancipacijom, gde se stvar polazeći od vlastitog *impetusa* (lat. — pobude) oslobađa društvene konvencije i kontrole. Pri tome umetnička dela to ne smeju ostaviti pri nekoj neodređenoj i apstraktnoj opštosti. Rascepljenost i time konkretno istorijsko stanje njima heterogenog njihov je preduslov. Njihova društvena istina zavisi od

⁸⁾ Arnold Šenberg (1874—1951) — austrijski kompozitor, jedan od tvoraca moderne muzike. Učitelj i uzor Teodora Adorna. Prim. prev.

toga da se otvaraju tome sadržaju. On isto tako postaje njihova materija, koju ona stiču obrazovanjem, kao što njihov zakon forme ne premošćuje rascep, već ga time što ga želi oblikovati, čini vlastitom stvari. — Ma koliko da je duboko — i u mnogome još mutno — učešće nauke u razvijanju umetničkih proizvodnih snaga; ma koliko upravo kroz od nauke preuzete metode društvo ulazi u umetnost, umetnička proizvodnja zato ipak ne postaje naučna; pa bilo da je proizvodnja nekog integralnog konstruktivizma. Svi naučni nalazi gube u njoj karakter doslovnosti: možemo to razabrati na modifikaciji optičko-perspektivnih zakona u slikarstvu i prirodnih odnosa gornjih tonova u muzici. Ako umetnost, koju je uplašila tehnika, teži da konzervira svoje mestašće, najavljujući svoj vlastiti prelaz u nauku, tada ona ne shvata vrednost mesta nauke u empirijskoj stvarnosti. Takođe ne stoji drugačije kada se, kao što je to zahtevao iracionalizam, estetski princip kao sankrosanktan suprotstavlja naukama. Umetnost nije nikakav neobavezni kulturni dodatak nauke, nego se prema njoj odnosi kritički radoznalo. Ono što, recimo, sadašnjim duhovnim naukama možemo prebaciti kao njihovu imanentnu nedovoljnost: njihov nedostatak duha, to je skoro uvek ujedno nedostatak u estetskom smislu. Ne tera se uzalud potvrđena nauka u bes kad god se u njenoj sredini pokrene nešto što ona pripisuje umetnosti, kako bi u svom vlastitom području bila ostavljena na miru; to što neko ume da piše čini ga naučno sumnjivim. Grubost mišljenja nesposobnost je da se diferencira u predmetu, a diferenciranost estetska je kategorija kao i kategorija zanimanja. Nauku i umetnost ne možemo stopiti, ali njima važeće kategorije nisu ni apsolutno različite. Konformirajuća svest želi to obrnuto, s jedne strane zbog nemoći da to dvoje razlikuje, s druge strane ne želeći da dođe do uvida kako u neistovetnim područjima deluju istovetne sile. To moralno ne znači manje. Brutalnost prema stvarima potencijalno je brutalnost prema ljudima. Ta sirovost, subjektivno jezgro zla, a priori poriče umetnost od koje se ne može odvojiti ideal potpune oblikovanosti; to a ne objava moralnih teza ili postizanje moralnog dejstva, jeste njeno učešće u moralu i to je povezuje sa društvom dostojnim čoveka.

Društvene borbe, klasni odnosi otiskuju se u strukturi umetničkih dela; političke pozicije koje umetnička dela po sebi zauzimaju, nasuprot tome, jesu epifenomeni, najčešće na račun potpunog oblikovanja umetničkih dela i time takođe konačno njihovog društvenog istonosnog sadržaja. Sa shvatanjem se malo šta postiže. Možemo se sporiti o tome koliko se mnogo atička tragedija, čak i Euripidova, angažovala u društvenim sukobima svoje epohe; ipak tendencija

usmerenosti forme tragedije prema mitskim materijama, odvajanje prokletstva od sudbine i rađanje subjektivnosti svedoče isto tako o društvenoj emancipaciji od feudalno-porodičnih veza kao, u sukobu između mitskog zakona i subjektivnosti, o antagonizmu između za sudbinu vezane vlasti i do punoletstva odrasle humanosti. To što su istorijsko-filozofska tendencija kao i antagonizam postali apriornošću forme, umesto da se samo materijalno obrađuju, pridaje tragediji njenu društvenu supstancijalnost; društvo se u njoj pojavljuje utoliko autentičnije što se manje intendirira. Pristrasnost, koja je vrлина umetničkih dela ne manje od ljudi, živi u dubini, u kojoj društvene antinomije postaju dijalektika formi; time što im umetnici kroz sintezu tvorevine pomažu da dođu do izražaja (zur Sprache verheflen), društveno obavljaju svoj posao; čak se Lukač (Lukács) u svojim poznim godinama osetio prinuđenim da tako rasuđuje. Oblikovanje, koje artikuliše bezrečne i neme protivrečnosti, time dobija crte jedne prakse koja ne beži samo pred realnom: to je dovoljno za sam pojam umetnosti kao načina držanja. Umetnost je oblik prakse i ne može se izvinjavati za to što ne deluje neposredno: to ne bi mogla čak ako bi i želela, — takođe, političko dejstvo angažovane umetnosti krajnje je neizvesno. Društvena stanovišta pisaca mogu imati svoju funkciju pri prodoru u konformirajuću svest, — u razvijanju dela ona se povlače. O sadržaju istine kod Mocarta (Mozart) ništa ne govori što je on prilikom Volterove (Voltaire) smrti izneo odvratne poglede. U vreme svoje pojave takođe se ne može apstrahovati ono šta umetnička dela žele; taj ko Brehta ceni samo zbog njegovih umetničkih zasluga promašuje ga ne manje od onoga ko o Brehtovom značaju sudi samo po njegovim tezama. Sadržanost društva u delu suštinski je društveni odnos umetnosti, ne sadržanost umetnosti u društvu. Zato što se društveni sadržaj umetnosti ne nalazi van svog *principium individuationis* nego ima poreklo u individuaciji, sa svoje strane nečem socijalnom, umetnosti, je skrivena njena vlastita društvena bit i treba je dokučiti tek njena interpretacija.

Ipak, čak i u onim umetničkim delima koja su do srži prožeta ideologijom može se potvrditi sadržaj istine. Ideologija kao društveno nužni privid u takvoj nužnosti stalno je takođe iskrivljen oblik istinitog. Minimum društvene svesti o estetici nasuprot skučenosti duha izražava se u tome što ona reflektuje društvenu kritiku ideološkog u umetničkim delima umesto da je mehanički ponavlja. Model istinosnog sadržaja jednog u svojim intencijama potpuno ideološkog dela jeste Štifter (Stifter)⁹⁾.

⁹⁾ Adalbert Stifter (1805—1868) — austrijski pripovedač i romansijer. — Prim. prev.

Ideološki su ne samo konzervativno-restaurativno izabrani sadržaji i *fabula docet* (lat. — priča nas uči), nego i objektivistička upotreba forme, koja sitničarski sugerije krhku empiričnost, smisaono ispravan život o kome se da pričati. Zato je Štifter postao idol plemenito-retrospektivnog građanstva. Slojevi koje mu je donela njegova upola ezoterična popularnost gube se. No time ipak nije rečena poslednja reč o njemu — govoriti samo o pomirenosti i pomirljivosti čak njegove pozne faze preterano je. Objektivnost se skamenjuje u masku, prizvani život postaje ritual odbacivanja. Kroz ekscentričnost sredine prosijava prečutna i poreknuta patnja otuđenog subjekta i nepomirenost sa stanjem. Bleda i izbledela je svetlost nad njegovom zreloom prozom kao da je alergična prema sreći boja; ona se tako reći svodi na grafiku kroz isključenje smetajućeg i buntovnog jedne društvene stvarnosti, tako nepojive sa shvatanjem pisca kao s epskom apriornošću, koju je on preuzeo od Getea (Goethe). To što se protiv volje te proze odigrava kroz diskrepanciju njene forme i već kapitalističkog društva, prirasta za njen izraz. Ideološka prenapetost pridaje delu posredno njegov neideološki sadržaj istine, njegovu nadmoćnost nad svom književnošću tešiteljskog bodrenja i zbrinutosti u prirodi i donosi mu autentični kvalitet kome se Niče (Nietzsche) divio. On je uostalom paradigma za to koliko se malo književna intencija, čak smisao koji je neposredno ovaplotilo ili zastupalo neko umetničko delo slaže s njegovim objektivnim sadržajem; kod njega je sadržaj doista poricanje smisla, ne bi međutim bilo, kada taj smisao umetničko delo ne bi mislilo pogrešno i tada se kroz njegovu vlastitu kompleksnost ukidao. Afirmacija postaje šifra očajia; i najčišća negativnost sadržaja ima, kao kod Štiftera, zrno afirmacije. Sjač kojim danas zrače sva umetnička dela za koja je afirmacija tabu, pojava je afirmativnog ineffabile (neiskažljivog), uzlaza nečeg nebivstvjućeg kao da ipak postoji. Njegova pretenzija da se bude gasi se u estetskom prividu, što nije — no inak postaje time što se pojavljuje — obećano. Konstelacija bivstvjućeg i nebivstvjućeg utopijska je figura umetnosti. Dok se potiskuje do apsolutne negativnosti, zahvaljujući upravo toj negativnosti nije apsolutna negativnost. Antinomična suština afirmativnog ostataka ne prenosi se nikako umetničkim delima tek u njihovom položaju prema bivstvjućem kao društvu, nego imanentno i širi dvostruku svetlost nad njima. Nikakva lepota danas ne može više izbeći pitanje da li je i lepa i da li se ne prokrada kroz neprocesualnu afirmaciju. Omraza prema primenjenoj umetnosti je, iskrivljeno, loša savest umetnosti uopšte, koja se budi kada zazvuči bilo koji akord, s obzirom

na svaku boju. Društvenoj kritici umetnosti nije pogotovo potrebno da ovu spolja opisuje; unutar estetske formacije čine da se ona ispolji. Pojačana osetljivost estetskog čula prema umetnosti kao asimptota se približava društveno motivisanosti. — Ideologija i istina umetnosti ne ponašaju se među sobom kao ovce i ovnovi. Ona nema jedno bez drugog, takva recipročnost sa svoje strane isto tako mami na ideološku zloupotrebu, kao što bodri na sumarno odbacivanje u stilu iskrčene šume. Samo je jedan korak od utopije istovetnosti umetničkih dela sa samim sobom do smrada nebeskih ruža, koje umetnost, kao prema Šilerovoj tiradi žene, rasipa u zemaljski život. Što bestidnije društvo prelazi u onaj totalitet u kojem, kao i svemu, umetnosti takođe dodeljuje mesto u sistemu vrednosti (Stellenwert), utoliko potpunije se polarizuje prema ideologiji i protestu; i ta polarizacija teško da joj čini dobro. Apsolutni protest je sužava i nasrće na njen vlastiti *raison d'être* (fr. — razlog postojanja), ideologija se stanjuje do siromašne i autoritarne kopije stvarnosti.

U kulturi vaskrsloj posle katastrofe umetnost u potpunosti, svojim čistim bivstvovanjem, pre svega sadržajem i sadržinom, postaje ideološka. Njen pogrešan odnos prema užasu koji se zbija i koji preti osuđuje je na ciničnost; čak odvraća od užasa tamo gde se za njega vezuje. Njena objektivacija implikuje hladnoću spram stvarnosti. To je degradira do drugarke istoga varvarstva, kojem ne manje podleže, tamo gde napušta objektivaciju i neposredno u tom učestvuje, pa bilo to i kroz politički *engagement* (fr. — angažovanje). Svako umetničko delo danas, takođe radikalno, ima svoj konzervativni aspekt; njegovo postojanje pomaže da se učvrste sfere duha i kulture, čija stvarna nemoć i saučesništvo sa načelom nesreće ogoljeno izlazi na videlo. No ta konzervativnost, protiv trenda ka socijalnoj integraciji, snažnija u najekstremnijim (avanciersten) nego u umerenim delima, nije vredna samo zato što to propada. Jedino ukoliko duh, u svom najnaprednijem vidu, preživljava i pokreće dalje (weitertreibt), utoliko je i moguć otpor protiv apsolutne vlasti (Allherrschaft) društvene totalnosti (Totale). Čovečanstvo, kojem napredan duh nije savladao to što se ono sprema da likvidira, palo bi u ono varvarstvo koje treba da onemogućiti razumno društveno uređenje. Umetnost čak kao tolerisana u upravljanoj svetlosti otelovljuje to što se ne može srediti i što sprečava totalno sređivanje. Novi grčki tirani su znali zašto su zabranili komade Beketa (Beckett) u kojima nema ni reči o politici. Asocijalnost postaje socijalna legitimacija umetnosti. Radi izmirenja autentična dela moraju iskoreniti svaki trag se-

ćanja na izmirenje. Pa ipak jedinstvo, kojem disocijativnost još ne promiče, ne bi postojalo bez starog pomirenja. Umetnička dela su *a priori* društveno kriva dok svako umetničko delo koje to ime zaslužuje teži da ispašta svoju krivicu. Mogućnost preživljavanja imaju u tome što je njihov napor da postignu sintezu takođe nepomirljivost. Bez sinteze, koja umetničko delo kao autonomno konfrontira sa stvarnošću, ne bi bilo ničega van tog ograničenja; princip odvajanja duha, koji oko sebe širi granice, jeste i to što ih razbija određujući ih.

Da nominalistička tendencija umetnosti ekstremnog ukidanja tobožnjih kategorija poretka ima socijalne implikate, jasno je neprijateljima nove umetnosti, sve do Emila Štajgera (Steiger). Njihova simpatija za to što oni na svom jeziku nazivaju obrazac/ideal (Leitbild) bukvalno je istovetna sa društvenom, a osobito seksualnom represijom. Povezivanje socijalno reakcionarnoga stava sa mržnjom spram umetničke moderne, jasna za analizu autoritarnoga karaktera, dokumentuje stara i nova fašistička propaganda a potvrđuje i empirijsko socijalno istraživanje. Beszob tobožnjeg razaranja sankrosantnih i upravo zato ovih kulturnih dobara koja više uopšte ne možemo doživeti maska je (Deckbild) stvarno razornih želja razgnevljenih. Vladajućoj svesti je ono što bi želelo drugačije, odstupanjem od okamenjenog, uvek haotično. Po pravilu, takvi najčešće grme protiv anarhičnosti moderne umetnosti, koja najčešće uopšte nije tako daleko otišla, i oni se kroz grube greške na najprostijem informativnom materijalu raskrinkavaju u nepoznavanju toga što mrze; sa njima se ne može razgovarati (unansprechbar) i zbog toga jer oni to što su unapred rešili da odbace uopšte ne mogu ni doživeti (iskusiti). Nepobitna je sukrievica podele rada u svemu tome. Kao što laik otprve ne razume najnoviji razvoj nuklearne fizike, tako i nestručnjak teško da će shvatiti veoma kompleksnu novu muziku i veoma kompleksno novo slikarstvo. No dok se, imajući poverenja od svakoga u načelno ponovljivu (nachvollziehbare), racionalnost, koja vodi najnovijim fizičkim teoremama, sa čijom se nerazumljivošću mirimo, ta nerazumljivost u novoj umetnosti žigoše se kao šiziodna samovolja, mada estetsku nerazumljivost ne manje od naučne ezoteričnosti može prevazići iskustvo. Umetnost može još jedino kroz doslednu podelu rada nekako realizovati svoju humanu opštost; svaka druga je lažna svest. Kvalitetne tvorevine, kao u sebi posvemu oblikovane (druhgeformt) objektivno su manje haotične od bezbrojnih tvorevina s urednom fasadom, koja im oskudno udarila u lice (aufgeklatscht) dok se njen vlastiti oblik pod tim mrvi. To malo kome smeta. Građanski karakter je veoma sklon tome da se protiv boljeg uvida drži onog

lošijeg; osnovni sastojak ideologije jeste to da se u nju nikada potpuno ne veruje, ona se kreće od samoprezira ka samorazaranju. Poluobrazovana svest ostaje pri onome „meni se dopada“, cinično-zbunjeno smeškajući se onome što se šund kulture posebno fabrikuje zato da bi prevario potrošača: umetnost kao bavljenje u dokolici treba da bude komotna i neobavezna; oni primaju prevaru, jer potajno naslućuju da je načelo njihovog vlastitog zdravog realizma prevara istog za isto (Gleich um Gleich). U takvoj lažnoj, i umetnosti ujedno neprijateljskoj svesti, razvija se fiktivni moment umetnosti, njen karakter privida u građanskom društvu; *mundus vult decipi* (lat. — svet želi da bude prevaren) glasi njen kategorički imperativ za umetničku potrošnju. Time svako tobože naivno umetničko iskustvo prevlači trulež; utoliko nije ono naivno. Objektivno, vladajuća svest navodi se na ono zadržto držanje, jer ona podružtvljena moraju otkazati pred pojmom punoletstva, takođe estetskog, koji je postuliran poretkom, na koji ona pretenduju kao na svoj i po svaku cenu ga zadržavaju. Kritički pojam o društvu koji je inherentan autentičnim umetničkim delima bez njihovog sudelovanja, nesvojiv je s onim što se samome društvu mora činiti da bi nastavilo tako kakvo jeste: vladajuća svest ne može se osloboditi svoje vlastite ideologije a da ne šteti društvenom samoodržanju. To estetskim kontroverzama, koje se prividno nalaze po strani, pridaje njihovu socijalnu relevantnost.

Društvo u umetničkim delima, sa polemičkom istinom kao i ideološki, „pojavljuje se“, vodi istorijsko-filozofskoj mistifikaciji. Spekulacija bi suviše lako mogla pomisliti na neku od strane svetskog duha organizovanu prestabilizovanu harmoniju između društva i umetničkih dela. No teorija ne mora kapitulirati pred odnosom prema društvu. Na proces koji se odvija u umetničkim delima i koji je u njima zaustavljen (stillgestellt) treba misliti kao na proces istoga smisla kakav je društveni proces, u koji su upregnuta umetnička dela; prema Lajbnicovoj (Leibniz) formuli ona ga reprezentuju „bez prozora“¹⁰). Konfiguraciju elemenata umetničkog dela za čiju celinu sluša imanentno zakone, koji su srodni društvenim zakonima spolja. Društvene proizvodne snage kao i proizvodni odnosi prema čistoj formi, ospoljeni od svoga fakticiteta, vraćaju se u umetnička dela, jer je umetnički rad društveni rad; stalno su takođe njihovi proizvodi. Proizvodne snage u umetničkim delima razlikuju se po sebi od društvenih snaga, već samo svojim udaljavanjem (Absentierung) iz realnog društva. Teško da bi se u umetničkim delima moglo učiniti ili proizvesti išta što ne bi kako

¹⁰) Reč je o Lajbnicovoj monadi. Prim. prev.

god imalo latentan uzor u društvenoj proizvodnji. Obavezna snaga umetničkih dela van područja oblasti (Bannkreises) njihove imanentnosti zasniiva se na tom afinitetu. Ako su umetnička dela stvarno apsolutna roba kao onaj društveni proizvod koji je odbacio svaki privid bivstva (Seins) za društvo, koji inače robe grčevito održavaju, tada određujući proizvodni odnos, oblik robe, isto tako ulazi u umetnička dela kao i društvena proizvodna snaga i antagonizam između jednog i drugog. Apsolutna roba bila bi slobodna od ideologije, svojstvene obliku robe, koja polaže pravo da bude nešto za drugo, dok je po ironiji nešto puko za sebe: nešto za one koji raspolažu. Takav obrt ideologije u istinu je, naravno, obrt estetske sadržine, nikako položaja umetnosti spram društva neposredno. Takođe apsolutna roba može se dalje prođavati i postala je „prirodni monopol“. To što su umetnička dela kao nekada krčazi i statuete bila prođavana na pijaci nije njihovo zloupotrebljavanje nego jednostavna posledica njihovog učestvovanja u proizvodnim odnosima. Potpuno neideološka umetnost, svakako, uopšte nije moguća. Svojom pukom antitezom spram empirijske stvarnosti ona to ne postaje; Sartr (Sartre)¹¹ je s pravom istakao da je načelo l'art pour l'art-a — koje u Francuskoj od Bodlera (Baudelaire) slično preteže kao u Nemačkoj estetski ideal umetnosti kao moralno prinudne ustanove — građanstvo isto tako spremno primilo kao sredstvo neutralizacije umetnosti kao što se u Nemačkoj umetnost kao kostimirani saveznik društvene kontrole uvrstila u poredak. To što je ideologija u l'art pour l'art principu, nema svoje mesto u energičnoj antitezi umetnosti spram empirije nego u apstraktnosti i lakoći (Fazilität) te antiteze. Ideja lepote, koju postavlja načelo l'art pour l'art-a izgleda doduše da nije bila — svakako u postbodlerovskom razvoju — formalno-klasiciistička, no ipak odbacuje svaki sadržaj kao smetajući, koji se već s ove strane (diesseits) zakona forme, dakle baš antiartistički, ne priklanja nekom dogmatskom kanonu lepog; ovakav duh kudi George u jednom pismu Hofmanstalu (Hofmannsthal), što ovaj na jednom mestu u „Ticijanovoj smrti“ napominje da slikar umire od kuge.¹² Pojam lepote l'art pour l'art-a postaje specifično prazan i istovremeno zaokupljen materijom (stoffbefangen), neka tvorevina Jugendstil-a¹³, kao što vidimo u Ibzenovim (Ibsen)

¹¹) Jean-Paul Sartre, „Was ist die Literatur?“. Ein Essay, übertr. von H. G. Brenner. Hamburg, 1958, S. 20.

¹²) Upor. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal, hg. von R. Bockringer, 2. Aufl. München und Düsseldorf 1953, S. 42. („Ticijanova smrt“ pozorišni je komad Huga von Hofmanstala). Prim. prev.

¹³) Jugendstil — stilizirajući i dekorativan pravac u umetnosti nastao u Nemačkoj krajem prošlog veka. Prim. prev.

formulama o lišću vinove loze u kosi i o umiranju u lepoti. Lepota, nemoćna da samu sebe odredi, koja bi to mogla samo na svom Drugom, takoreći neki začetak korena, upliće se u sudbinu pronađenog ornamenta. Ta ideja lepog je ograničena, jer odlazi u neposrednu antitezu prema društvu, odbačenom kao ružnom, umesto da, kao još Bodler i Rembo (Rimbaud) svoju antitezu — kod Bodlera *imagerie* (fr. fabrika slika) Pariza — crpu iz sadržaja i na njemu je isprobavaju; samo tako bi distanca bila zahvat određene negacije. Baš autarkija neoromantičarske i simbolističke lepote, njeno prenemaganje nasuprot onim društvenim momentima kod kojih bi postojala jedino forma, učinila ju je tako brzo prikladnom za potrošnju. Ona vara svetom robe time što ga štedljivo koristi; to je kvalifikuje kao robu. Njen latentan oblik robe, unutarumetnički, osudio je tvorevine l'art pour l'art-a na kič, onakav kakvom se danas podsmevaju. Na Rembou moglo bi se pokazati kako u njegovom artizmu oštra antiteza prema društvu i povladljivost: Rilkeovo oduševljavanje starom škrinjom, a i kabaretske šansone nepovezano stoje jedno pored drugog; konačno je trijumfovala pomirljivost i načelo l'art pour l'art-a nije se moglo spasti. Takođe društveno je zato situacija umetnosti danas aporetična. Ako odustane od svoje autonomije, vezuje se za poslovanje postojećeg društva; ako ostane samosvojna, dopušta da je kao bezazlenu granu među drugima isto tako dobro integrišu. U aporiji se pojavljuje totalitet društva, koji guta bilo šta se zbivalo. To što dela odbijaju komunikaciju, nužan je, nikako dovoljan preduslov njihove neideološke suštine. Središnji kriterijum je snaga izraza, kroz čiju napetost umetnička dela sa nemim (*wortlosem*) gestom postaju rečita. U izrazu se ona otkrivaju kao društvena brazgotina; izraz je socijalni ferment njihovog autonomnog lika. Krunski svedok za to bila bi Pikasova (Picasso) slika Gernika, koja pored striktno nespojivosti sa propisanim realizmom, upravo kroz nehumanu konstrukciju, postiže onaj izraz koji je zaoštrava do socijalnog protesta van svakog kontemplativnog pogrešnog razumevanja (*Missverständlichkeit*). Društveno kritičke zone umetničkih dela tamo su gde boli; gde se na njihovom izrazu istorijski određeno obelodanjuje neistinitost društvenog stanja. Na to u stvari reaguje bes.

Umetnička dela mogu to, svoju heteronomnost, svoju upletenost u društvo, usvojiti, jer su sama uvek ujedno i društvena. Ipak njihova autonomija, teško iznuđena od društva i društveno utekla u sebe, može da se vrati u heteronomiju; svaka novina je slabija od akumulisanog onog uvek istog i spremna da nazaduje tamo odakle je došla. U objektivaciji dela učaureno ono Mi nije radikalno drugačije od spoljašnjeg, mada

često takođe reziduum (ostatak) nečeg stvarno prošlog. Zato kolektivni apel nije samo veliki greh dela, nego ga nešto implicira u njihovom zakonu forme. Nije iz čiste obuzetosti politikom velika grčka filozofija mogla estetskom efektu pridati više značaja nego što se dalo očekivati od njenog objektivnog glasa. Otkako je umetnost bila uključena u teoretsku svest, ova je u iskušenju, otud što se izdiže nad umetnošću, da padne pod nju i da je prepusti odnosima moći. To što danas nazivamo određenjem mesta mora izići iz oblasti estetskog područja; jeftina suverenost, koja umetnosti dodeljuje njen socijalni položaj, odbacivši njenu imanentnost forme kao taštu naivnu samoobmanu, olako s njom postupi, kao da nije ništa drugo nego to na što je osuđuje vrednost njenog društvenog položaja. Ocene koje Platon deli umetnosti već prema tome da li odgovara ili ne odgovara vojnim vrlinama narodne zajednice, koju je on zamenio utopijom, njegova totalitarna *rancune* (fr. — pizma) na stvarnu ili u omrazi izmišljenu dekadenciju, takođe njegova averzija prema lažima pesnika, koje ipak nisu ništa drugo do prividni karakter umetnosti, koji on poziva na postojeći red — sve to prlja pojam umetnosti istoga trenutka kada se prvi put reflektuje. Očišćenje od afekata u Aristotelovoj poetici ne izjašnjava se doduše tako otvoreno za interese vlasti, ali ih ipak čuva time što njegov ideal sublimiranja umetnosti nalaže da se umesto telesnog zadovoljavanja instinkata i potreba publike koja se ima u vidu postavi estetski privid kao zamena zadovoljenja: katarza je čin očišćenja od afekata, razume se potiskivanjem. Aristotelova katarza prestarela je kao deo mitologije umetnosti, koja ne odgovara stvarnim efektima. Zato su umetnička dela u sebi, kroz produhovljenje ostvarila to što su Grci projicirali na njihovo spoljašnje dejstvo: ona su, u procesu između zakona forme i sadržaja materije, svoja vlastita katarza. Sublimacija, takođe estetska, nesumnjivo učestvuje u civilizatorskom i u samom unutarumetničkom progresu, no ima i svoju ideološku stranu: sredstvo zamene umetnost oduzima sublimaciji zbog njene neistinosti čast, koju je čitav klasicizam za nju zahtevao, klasicizam koji je štićen autoritetom Aristotela preživeo više od dve hiljade godina. Učenje o katarzi u stvari već impunita umetnosti načelo koje na kraju ovladava (in Gewalt nimmt) i upravlja industrijom kulture. Indeks takve neistine je osnovana sumnja u to da li se blagosloveno Aristotelovo dejstvo ikad ostvarilo; zamena je mogla odvaikada (eh und je) izleći potisnute instinkte. — Čak kategorija novoga, koja u umetničkom delu reprezentuje to što još nije bilo i čime ga transcendirira, nosi obeležje uvek istog pod stalno novom ljuskom. Do danas okovana svest svakako ne može ovladati novim čak ni na slici: mašta o novom ali

novo ne može čak ni da sanja. Ako je emancipacija umetnosti bila moguća samo kroz recepciju karaktera robe kao privida njenog bivstva-po-sebi (Ansichseins), tada obrnuto, docnijim razvojem robnog karaktera emancipacija ponovo ispada iz umetničkih dela; tome je dosta doprineo Jugendstil, ideologijom uvlačenja (Heimzitiierung) umetnosti u život, a isto tako senzacijama Vajlda (Wilde), d'Anuncija (d'Annunzio) i Meterlinka (Maeterlinck), preludijumima industrije kulture. Progresirajuća subjektivna diferencijacija, jačanje i širenje područja estetskih draži, učinilo je ove raspoloživim; one su se, mogle proizvoditi za tržište kulture. Usaglašavanje umetnosti sa najprolaznijim individualnim reakcijama povezalno se sa njenim postvaranjem, njena povećana sličnost sa subjektivno psihičkim udaljila ju je u širini proizvodnje od njene objektivnosti i preporučila se publici; utoliko je parola l'art pour l'art-a maska (Deckbild) svoje suprotnosti. Istine u povici na dekadenciju ima toliko da subjektivna diferencijacija ima aspekt slabosti onoga Ja, isti aspekt kao što ga ima duhovna sorta (Geistesart) potrošača industrije kulture. To je ova znala da unovči. Kič nije, kao što bi to htela vera u obrazovanje, pukki škart (Abfallprodukt) umetnosti, nastao verolomnim prilagođavanjem, nego vreba u njoj na prilike što se stalno vraćaju da iskoči iz umetnosti. Dokle kič kao đavolak izmiče svakoj definiciji, takođe istorijskoj, jedna od njegovih upornih karakteristika jeste fikcija i time neutralizovanje nepostojećih osećanja. Kič parodira katarzu. Ali istu fikcija čini i umetnost sa isticanjem svojih prava, i ona je njoj bila suštinska; dokumentovanje stvarno prisutnih osećanja, ponovo-od-sebe-davanje (Wieder-von-sich-Geben) deševne sirovine njoj je strano. Uzaludno je apstraktno želeti povući granice između estetske fikcije i osećajnih tralja kiča. Kao otrovna materija on je umešan u svu umetnost; odstraniti ga iz sebe danas je jedan od njenih očajničkih napora. Komplementarno prema proizvedenom i usitnjenom osećanju odnosi se kategorija vulgarnog, koja takođe pogađa svako osećanje što se lako prodaje. To što je u umetničkim delima vulgarno tako je teško odrediti kao i odgovoriti na pitanje Ervina Raca (Ratz) čime se umetnost — po svome apriornom gestu protest protiv vulgarnosti — ipak u ovu može integrisati. Samo u osakaćenome vidu vulgarnost predstavlja plebejstvo, koje takozvana visoka umetnost nije pripuštala. Tamo gde se ona bez ženiranja (Augenzwinkern) nadahnjivala plebejskim elementima dobila je jednu težinu koja je suprotnost vulgarnosti. Vulgarnom je umetnost postala kroz spuštanje, tamo gde, naročito kroz humor, apeluje na deformisanu svest i nju potvrđuje. Vlasti je išlo u prilog kada bi to što je od masa bilo učinjeno i na što su iz-

muštrane mase svikle bilo književno na konto masa. Umetnost poštuje mase time što im prilazi kao onome što bi mogle biti, umesto da im se prilagođava u njihovom srozanom (uniženom) vidu. Društveno je vulgarnost u umetnosti subjektivna identifikacija sa objektivno reprodukovanim unižavanjem. Umesto onoga masama uskraćenog, mase reaktivno, iz pizme uživaju u tome što je prouzrokovalo zatajenje i što uzurpira mesto zatajenog. To da niska umetnost, zabava razume se i društveno legitimna, jeste ideologija; svaka razumljivost po sebi samo je izraz sveprisutnosti represije. Model estetski vulgarnog jeste dete koje na reklami upola sklapa oči kada se naslađuje komadićem čokolade kao da je to greh. U vulgarnosti potisnuto se vraća s obeležjima potiskivanja; subjektivni izraz neuspeha baš one sublimacije koja umetnost tako prerevno hvali kao katarzu i sebi to upisuje u zaslugu, jer oseća koliko je malo do danas — kao sva kultura — uspela. U vreme totalnog upravljanja (manipulisanja) za kulturu uopšte više nije primarno da ponižava varvare, koje je ona stvorila; dovoljno je da kroz svoje rituale potvrđuje varvarstvo, koje se subjektivno sedimentisalo od iskona, utvrđeno kroz njene signale. Da to, na što umetnost uvek upozorava, nije varvarstvo, izaziva bes; on se prenosi na sliku onog drugog, ona se prlja (beschmiert). Arhetipovi vulgarnog, koje je umetnost emancipatorskog građanstva u svojim klovnovima, slugama i Papagenima¹⁴) katkad genijalno obuzdavala, postali su iscerene reklamne lepote, u čijoj se ceni, u korist marki pasta za zube ujedinjuju plakati svih zemalja, i kojima takve žene koje se smatraju prevarene u tolikom ženskom sjaju, zacrnjuju suviše blistave zube i u svetoj nevinosti čine očitim istinu o sjaju kulture. Vulgarnost u najmanju ruku opaža to interesovanje. Zato što nedijalektički podražava invarijantu socijalnog unižavanja, estetska vulgarnost nema istoriju. Grafiti (Graffiten) slave svoj večni povratak. Umetnost nikada ne bi smela staviti tabu ni na koju materiju kao vulgarnu; vulgarnost je odnos prema materijama i prema onima na koje se apeluje. Njena ekspanzija ka totalnosti, međutim, progutala je to što se ponaša kao plemenito i sublimno: jedan od razloga za likvidaciju tragičnog. U završecima drugih činova Budimpeštanskih opereta to je okončalo. Danas treba odbacivati sve što se izdaje za laku umetnost; ipak ne manje ni plemenitost, apstraktnu antitezu prema postvarenju i njegovom plenu ujedno. To se od Bodlerovih dana rado povezuje sa političkom reakcijom, kao da bi demokratija kao takva, kvantitativna kategorija mase, bila temelj vulgarnosti a ne stalno potčinjavanje usred demokratije. Plemenitom u

¹⁴) Papageno — lik iz Mocartove (Mozart) opere „Čarobna frula“. — Prim. prev.

umetnosti isto tako treba biti veran (ist die Treue zu halten) kao što ono mora reflektovati vlastitu krivicu, saučesništvo sa privilegijom. Njegovo pribežište jedino je još nepokolebljivost (Unbeirrbarkeit) i otporna snaga oblikovanja. Lošim, sa svoje strane vulgarnim postaje to plemenito svojim samopostavljanjem, jer do danas ne postoji plemenito. Dok se od Helderlinovih (Hölderlin) stihova ništa sveto više ne može upotrebljavati¹⁵), plemenitost razdire jedna protivrečnost, kao što ju je mogao osetiti još onaj nedorastao, koji je sa političkim simpatijama čitao neke socijalističke novine i kome su se ujedno smučili jezik i mišljenje niži donji tok. (Unterstrom) jedne kulture za sve. To za što su se svakako te novine stvarno zauzele nije bio potencijal oslobođenog naroda nego narod kao datak klasnoga društva, statički predstavljen univerzum birača sa kojima treba računati.

(Preveo s nemačkog MILAN TABAKOVIĆ)

¹⁵) Jednom sam pitao muzu (Einst hab ich die Muse gefragt).

